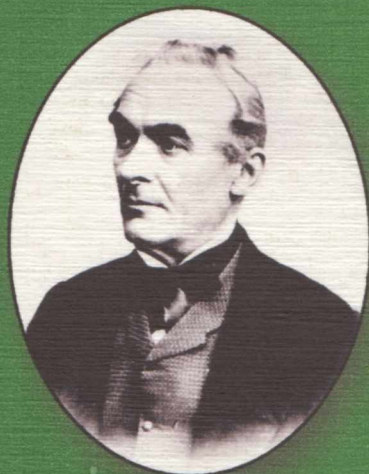


К83.3  
3-80



И.А. ЗОЛОТАРЕВ

ПРОБЛЕМА  
ФАНТАСТИЧЕСКОГО  
В РУССКОЙ  
И ФРАНЦУЗСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ  
XIX ВЕКА



Орел, 2008

cb

к 83.3  
3-80

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**И. Л. ЗОЛОТАРЕВ**

**ПРОБЛЕМА ФАНТАСТИЧЕСКОГО  
В РУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ  
XIX ВЕКА**

*Библиотеке  
им. Бунина,  
От автора.  
Март-2008г.  
г. Орел.  
Иванов*

**К. А. ВВЕДЕНИЕ  
2009**

**A252461**

**КР-2017**

**Орел, 2008**

ОРЛОВСКАЯ ОБЛАСТНАЯ  
ПУБЛИЧНАЯ  
БИБЛИОТЕКА  
**им. И.А. Бунина**

УДК 82.091-4 Лермонтов М.Ю.,  
Пушкин А.С.,  
Гоголь Н.В.

+82.091П.Мериме

ББК 83. 3(2)

3 80

Печатается по решению  
Редакционно-издательского  
Совета ГОУ ВПО «Орловский  
государственный университет»,  
протокол №1  
от 17 сентября 2007 года

Рецензенты:

В.Н.Тихомиров, доктор филологических наук, профессор

Г.Я.Узилевский, доктор филологических наук, профессор

Е.М.Коньшев, кандидат филологических наук, доцент

3 80 Золотарев, И. Л. **Проблема фантастического в русской и французской литературе XIX века.** / И. Л.Золотарев. – Орел: Издатель Александр Воробьев, «ИД «Орлик» и К», 2008 – 532 с.

ISBN 978-5-903804-05-4

Монография кандидата филологических наук, доцента Орловского государственного университета Золотарева И.Л. посвящена проблеме фантастического в русской и французской литературе XIX века, начиная с А.С.Пушкина. Далее познание и изображение мира реального и ирреального, инобытийного рассматривается у М.Ю. Лермонтова, Н.В.Гоголя, И.С.Тургенева, которые глубоко проникают в Неведомое как внутри человека, так и вовне его, во Вселенной. Все эти русские писатели входят в круг переводческих интересов одного из ярких представителей французской литературы П.Мериме, который, будучи реалистом, так же интересовался проблемой фантастического. В монографии исследуются недостаточно изученные моменты фантастических обобщений, соотношения фантастики с символом, характеры и способ развития фантастического действия, философские и эстетические вопросы этики и антропологии, концептуальность личностного начала в освоении мира и человека.

Сравнительно-историческому анализу творчества и мироощущения писателей предшествует философский, эстетический, этический анализ проблемы фантастического, психологических параметров изучения внутреннего мира героев в их борьбе с ирреальными силами за одухотворение бытия.

Работа предназначена ученым-филологам, аспирантам, студентам литературных, психологических специальностей, а также всем, кто интересуется русской и французской фантастикой, классиками мировой литературы.

УДК 82.091-4 +82.091

ББК 83. 3(2)

ISBN 978-5-903804-05-4

© Золотарев И.Л., 2008

© Воробьев А.В., 2008

## ВВЕДЕНИЕ

В XIX веке после крушения просветительских надежд и кризиса рационализма в русском обществе усиливаются религиозно-нравственные, философские искания, с помощью которых одни надеются обрести новые возможности в духовном Абсолюте - божественном провидении, другие определяют воздействие на человека «темных» иррациональных природных сил по-прежнему рационалистически. В связи с развитием естественных наук как в Европе, так и в России среди ученых появляются сторонники оккультизма, которые проводят спиритические опыты, гипнотические сеансы (зоологи А. Уоллес, Н.П. Вагнер и химики В. Крук, А.М. Бутлеров).

Русские писатели-реалисты во взаимодействии реального и сверхъестественного, рационального и воображаемого, зарождают мир реальной фантастики, закрепляют за обновляемым реализмом новые территории. Ощущая гармонию реального и иррационального мира, материальных и сверхчувственных субстанций, писатели в загадочном свете Неведомого видят иное – идеальное. В их произведениях конкретно-исторический план совместно с универсальным, метафизическим создает «двуплановость», за которой в реальном мире просматривается возвышенное нравственно-божественное начало, с высот идеального, абсолютного освещается земное, бытовое, реальное. Всеобщая вселенская жизнь выдвигает перед литературой новые, актуальные задачи, решение которых с высоты усложнившихся духовных, эстетических достижений и выдвигает русских писателей на передовые позиции.

Актуальность темы исследования требует большого количества конкретных наблюдений над особенностями фантастического в творчестве А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева и их переводчика П. Мериме, когда фантастическое рассматривается как признак романтического воздействия на реалистический художественной метод. Став важной разновидностью литературы XIX века,

фантастика не утрачивает своего положения и в XX, XXI веках. Вклад русских писателей и их французского коллеги определяется тем, что они создали новую модель реалистического метода, которая наиболее адекватно передает состояние человека и человечества.

Пока недостаточно обобщающих трудов по многоаспектному сопоставительному исследованию творчества этих писателей с учетом специфики фантастики. Долгое время их фантастические произведения изучались без учета жанровых особенностей, а также без ответного воздействия русской литературы как на оригинальные, так и на переводческие произведения Мериме, яркого представителя зарубежной фантастики. Связь Мериме с русской литературой не подвергается сомнению, однако интенсивное сопоставление вышеуказанных русских писателей XIX века с Мериме проводилось только в последние четыре десятилетия XX века.

Основная трудность изучения фантастических произведений русских писателей в переводах Мериме сегодня заключается в недостаточном осмыслении их в теоретическом плане. Требуется развить то, что начато М.М.Бахтиным, А.И. Журавлевой, Г.Б.Курляндской, В.С.Непомнящим, О.Н.Осмоловским, Р.Н. Поддубной, Л.И.Сараскиной, В.Н.Топоровым и др. Много ценных суждений о фантастическом искусстве высказано самими авторами фантастических произведений. Тем не менее до сих пор нет единомыслия в определении категорий «фантастического», «фантастических героев», в классификации способов и форм изображения. Много неясного в понимании фантастических произведений. При обилии работ о каждом из сопоставляемых писателей остается недостаточно изученной природа и структура их произведений, способы художественного синтеза, типы героев, их конфликты. Сказанное обосновывает необходимость создания обобщающей работы по русской реалистической фантастике.

Основной предмет исследования – «двуплановые», фантастические произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя,

Тургенева в соотнесенности с фантастическими произведениями Мериме, осуществившем переводы этих произведений, представляющих «двоемирие» – мир реальный и ирреальный, инобытийный.

Выбор для сравнительно-исторического анализа фантастических произведений русских писателей и Мериме мотивирован тем, что в них воплощены итоги идейно-творческих исканий и во многом результаты совместной деятельности русской и французской литературы. Творческие принципы этих русских писателей в большей мере сочетаются с Мериме, чем с другими европейскими писателями. Пушкин первым создал произведения с элементами реалистической фантастики. В том же направлении шли поиски других русских писателей, наследовавших его традиции. Как проводник идей русских писателей Мериме не мог не уловить такого явления в литературе, отразив это в своих переводных и оригинальных фантастических произведениях.

Целью работы является анализ типологических разновидностей в историческом развитии условных, фантастических способов изображения, применяемых в русской и французской литературе XIX века в связи с утверждением творческих принципов реализма. Изменения в функциях и поэтике фантастического определяются при сопоставлении с предшествующими и последующими культурными тенденциями развития.

Основная цель исследования включается в круг проблем и методов исторической поэтики, ее направления, занимающегося эволюцией отдельных приемов и способов изображения в области фантастики.

В соответствии с чем для решения этой научно-актуальной проблемы ставятся следующие историко-литературные задачи, определяются теоретические положения:

1. представить целостный анализ идейно-эстетических функций, художественных признаков в соотношении реального и фантастического в творчестве русских писателей-ре-

алистов А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева и французского новеллиста, их переводчика П. Мериме;

2. выявить узловые этапы в исторической динамике фантастического, типологические особенности каждого из них, их роль в становлении творческих принципов эстетики реализма;

3. обосновать определяющее значение концепции фантастического в сочетании с символом для модернизации функций и поэтики фантастики в литературе как прошлого, так и настоящего времени.

Монография относится к историко-литературным трудам и характеризует важнейшую линию в развитии и углублении анализа отечественной и зарубежной прозы в XIX веке. Одновременно научное исследование носит проблемно-теоретический характер в том объеме, который необходим для уяснения поставленных проблем. Изучение теории фантастики служит методологическим основанием для осмысления конкретных произведений, помогает уточнить, углубить, а порой и переосмыслить их толкование.

Методологическая основа работы представляет собой сочетание произведений в контексте творчества писателя и литературного процесса со структурно-типологическим и другими видами сравнительно-исторического анализа, позволяющего соотнести функционирование фантастического у данного писателя с предшествующими и последующими традициями. Поэтика произведений изучается в ее функциональности и семантике, все части и стороны художественного универсума рассматриваются как элементы целого, что способствует более глубинному пониманию смысла произведений. Исследуемая проблема для своего решения потребовала обращения к философии, психологии и культурологии, имеющим вспомогательное значение.

Новизна монографии заключается в выявлении соотношения реального и фантастического, выделении художественных функций на основании различий в гносеологических свя-



зях искусства с действительностью, определения различных видов отражения. В работе реализован многоаспектный подход к изучению фантастических произведений, сделана попытка установить взаимоотношения между фантастическими произведениями писателей, поэтикой их произведений и философской позицией их создателей, при этом выявляется духовная обусловленность содержательной формы, прослеживаются изменения структуры фантастики в первой и второй половинах XIX века. В таком аспекте и таком сотрудничестве проблема еще не изучалась. Реалистическая фантастика данного периода отразила деформацию духовных общечеловеческих ценностей. Европейский кризис человека в литературе трансформировался в фантастику с ее сложной двойственной структурой произведений вышеуказанных авторов, еще недостаточно выявленной в науке.

В работе по-новому рассматривается специфика фантастики русских писателей-реалистов и Мериме, изучается фантастическая типизация и поэтика, которые обеспечивают многозначность, смысловую и духовную глубину образной системы, прослеживается соотношение с символом, реального и ирреального в «двоемирии», достижение правдоподобного и неправдоподобного в «двуплановых», фантастических произведениях. На новой основе осуществляется структурный анализ текстов, выявляются способы и средства романтизации образов, уточнены признаки инобытийного, фантастического, доказываемое типологическое различие и сходство фантастики писателей-реалистов и романтиков. В реалистической фантастике определяются типовые и индивидуальные особенности в «двуплановых», фантастических произведениях русских писателей и Мериме.

Практическая значимость исследования характеризуется возможностью использования ее материалов и результатов в лекционных курсах по истории русской и зарубежной литературы XIX века, в разработанных нами спецкурсах по творчеству Тургенева и Мериме, раскрытию художественного по-

тенциала русской и зарубежной реалистической фантастики в ее стержневых и индивидуальных модификациях. Сопоставление фантастики Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева с творчеством Мериме помогает прояснить существенные закономерности европейского литературного процесса XIX века. Разработанная методика сравнительного-исторического анализа и полученные результаты могут быть использованы в дальнейшем изучении русской и французской литературы, в вузовском преподавании.

Апробация исследования. Основные положения работы изложены в опубликованных монографиях, статьях и докладах общим объемом около 48 п. л. Главные положения работы апробированы в докладах на международных и всероссийских научных конференциях, среди них: «О фантастических произведениях И. С. Тургенева» (Спасско-Лутовиново, 2003); «О фантастическом в «таинственных повестях» И. С. Тургенева» (Орел, 2005); «Реалистическая фантастика Мопассана», Орел, 2005); «Бахтин и сновидческое, фантастическое» (Орел, 2006).

Положения и материалы исследования применялись в спецкурсе по истории русской и зарубежной литературы XIX века, проводимом в Орловском государственном университете на базе монографии «Феномен фантастического в произведениях Тургенева и Мериме (вопросы теории)» - первая часть и второй части ««Двоемирие» в фантастических произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Мериме».

Монографическая работа состоит из введения, пяти глав и заключения (объем 19,25 усл. п. л.).

Первые элементы фантастики, появившиеся в литературе Франции, Англии, Германии в XVIII веке, как и везде в Европе, носили готический характер. В русской литературе несколько позже, к началу XIX века, фантастическое у писателей определяется как особая разновидность литературы, где налицо воздействие на реальное иррациональных, неведомых сил, механизм давления инобытийной, ирреальной действительности. В России первой трети XIX века, а именно у Пуш-

кина ярче, чем у его предшественников, проявляется повышенный интерес к «таинственному», идеальному, воздействующему на индивидуум как внутри его, так и из внешней среды. Например, в стихотворениях «Жених», «Пророк», «Анчар», «Бесы» и др. лирический герой испытывает давления инобытийного мира, грозных вселенских сил, существующих объективно. Поэт противопоставляет этому гармоническое, светлое, жизнеутверждающее начало, опирающееся на передовые мировоззренческие, философские, эстетические позиции. Традиции Пушкина продолжают Лермонтов с его духовным, религиозно-божественным романтизмом, Гоголь – с мистическим сознанием героев, Тургенев – со своим «двуплановым» изображением реальной и инобытийной действительности. Раскрытие типического через единичное как «феноменология духа» (Гегель), ирреальное, сосуществующее с реальным в русской литературе того времени, находит подтверждение мыслям Мериме, определяя для французского новеллиста «родственные» в России ему темпераменты. Мериме переводит произведения русских писателей, испытывая, в свою очередь, на себе их влияние.

Повышенный интерес отечественного литературоведения к фантастическому в творчестве русских писателей-классиков возникает с середины XIX века, что объясняется вниманием общества к усложнившимся вопросам бытия, требующим ответов, которые можно было найти у этих писателей. Фантастическим с его миром реальным и инобытийным, «таинственными» вселенскими силами с их духовно-нравственным, религиозно-философским содержанием занимается целая плеяда исследователей. Начиная с Б. Буренина (СПб., 1884), над проблемами фантастического, романтизации реализма, философского и эстетического понимания действительности в России работали А.И. Батюто, М.М. Бахтин, Д.Д. Благой, Л.Я. Гинзбург, А.А. Гаджиев, П.И. Гражис, Г.А. Гуковский, Н.А. Гуляев, В.М. Жирмунский, А.Б. Муратов, П.Г. Пустовойт, А.П. Скафтымов, С.Е. Шаталов и др.

В последнее время публикуются труды по данной проблеме В.Н. Аношкиной, А.И. Журавлевой, А.Н. Иезуитова, И.В. Карташовой, К.А. Кедрова, М.К. Клеман, Г.Б. Курляндской, В.М.Марковича, В.С. Непомнящего, Ю.Г. Нигматуллиной, О.Н. Осмоловского, Л.Н. Осьмаковой, Р.Н. Поддубной, О.Б. Улыбиной и др.

Создание замковой атмосферы тайны и ужаса предполагает игру в разгадку этой «тайны», являющейся пружиной эстетики «черного» романа. Этими проблемами западной литературы в отечественном литературоведении занимаются С.Д. Артамонов, Л.П. Гедемин, В.Э. Вацуро, Ю.В. Виппер, Ю.И. Данилин, В. Дынник, В.М. Жирмунский и др. За рубежом в XX веке, начиная с Л. Пти-де-Жюльвилля (М., издво М.Н. Прокоповича, 1908), известны такие исследователи в области фантастического, как Р. Брешон, Т. Готье, А. Монго, Ж. Помпиду, А. Сканю, Ц. Тодоров, С. Фагэ, Ф. Шамбон и др. В последние годы по проблемам фантастики выступают такие французские авторы, как П. Жосран, М. Кадо, Т. Освальд, Ж. Шенье-Жандрон, К. Пишуа и др.

Исследователи разных стран стремятся определить основной «нерв» фантастики, ее параметры и направление развития. Чтобы проникнуть и освоить высшие ирреальные, инобытийные пространства, необходимо было применить качественно новое, романтически усиленное условное средство познания и изображения – фантастику. Она соединяет в себе два качества: это разум, наука – в реальном познании, это эстетика, духовность – в художественном изображении. Как же все-таки официально формулируется термин этот – «фантастика», «фантастическое»? Цитируем из «Литературного энциклопедического словаря» (1987): «Фантастика (от греч. – искусство воображать) – разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого – вымышленного, нереального, «чудесного мира». Фантастика обладает своим фантастичес-

ким типом образности со свойственной ему высокой степенью условности, откровенным нарушением реальных логических связей и закономерностей, естественных пропорций и форм изображаемого объекта».

Исходя из этого, выделяется и осмысливается ряд положений: 1) в фантастической картине мира читатель угадывает преобразенные формы реально-социального и духовно-человеческого бытия; 2) в основе всякого фантастического произведения лежит оппозиция фантастического – реального («двоемирие»), «двуплановость» изображения; 3) в фантастической литературе сильны мистические, иррациональные мотивы, носитель фантастики выступает в виде потусторонней силы, влияющей на героев и происходящее; 4) в подобного рода литературе появляется потребность в мотивировке фантастического, наиболее устойчивы приемы такой фантастики – сон, слухи, галлюцинации, сумасшествие, сюжетная тайна, создается новый тип «завуалированной» фантастики (Ю. В. Манн), оставляющей возможность двойного толкования, двойной мотивировки фантастических происшествий – эмпирически или психологически правдоподобного и необъяснимо-реального.

Вот на какую высоту ставит фантастику В. Г. Белинский, одновременно отрезвляя ее: «Фантастическое есть предчувствие таинства жизни, противоположный полюс пошлой рассудочной ясности и определенности, которая в жизни видит математику, индустриальность или сытный обед с трюфелями и шампанским. Фантастическое есть один из элементов богатой природы» [25, 66].

Обращение к фантастическому и формирует религиозно-философское нравственное сознание. Свободное самопожертвование самого себя «в пользу всех» (Ф. М. Достоевский) понимается как нравственный идеал, иными словами, свободная воля личности, определяя поведение, укладывается в рамки нравственных законов, идеалов, заданных Творцом.

Идеал состоит в том, чтобы, достигнув полного могущества сознания и развития, осмыслить себя, свое «я» и отдать-ся служению «всем». В соответствии с высоким нравственно-божественным первоначалом нравственность выступает не как должностное с естественной, чувствующей природой человека, а тем глубинным стремлением, удовлетворение которого сопровождается высшим «блаженством».

В человеке, лишившемся в результате грехопадения бессмертия в «раю» как в царстве божественной любви и свободы, всегда остается личная внутренняя свобода, свобода выбора между добром и злом, где человек в силу необходимости, пользы, корысти почти всегда выбирал зло, порождавшее по цепи поколений новое зло. В генотипе людей, в результате работы сознания, возникло то, что названо «парадоксом человека». Сущность «парадокса» – это осознание, проявившегося противоречия между внутренней идеально понимаемой свободой и миром несвободы, выразившемся в категориях необходимости и смерти, которые человек выбрал сам, совершив грехопадение. И вот рядом с властью «темных» эгоистических сил, побуждающих потребностей возникает высокий разум, стремление к добру, красоте, желание любви, подвига, горечь по утраченному Творцу, жажда высшего человеческого предназначения, что Пушкин называет «духовной жаждой», тоской по идеалу.

Христианство совершает переворот в сознании европейского человека, где гордое противопоставление «тайне» бытия уступает место Вере, создавая новый тип сознания, а с ним и новую культуру. Важнейшим открытием в ней является осмысление феномена совести как памяти о грехопадении, принадлежности свободы человека к идеалу.

С эпохи Возрождения, когда христианство вновь обращается к полузабытой античной культуре, идеалу античного человека, складывается новая идеализированная картина «золотого» века – мира свободы и творчества, где в центре мироздания уже не Бог (языческие боги воспринимались евро-

пейцами как те же люди, только бессмертные), а Человек - сильный, свободный и разумный. В новой возрожденческой утопии, заманчивой для европейского человека, вдохновленного успехами прогресса и цивилизации, человек начинает духовно уставать не только от регламентации всей своей жизни церковью, но и от понятия личной ответственности перед Богом, от осознания своего несовершенства, изнурительной борьбы с грехом, необходимости принятия и строгого соблюдения заповедей. Привитая привычка тянуться к небу, стоя на земле, осознается теперь как тяжелое бремя, стеснение личной свободы. Гораздо большей ценностью становятся прагматические качества. Поэтому христианские ценности вытесняются из практической области в умозрительную. Развивается философское направление, восходящее к античному материализму и гедонизму.

Однако, абстрагировав Бога, человек не мог поступить так с грозными стихиями: природными и душевными, осознавая себя бессильным перед смертью. Судьба, рок представляются ему бессмысленной, обесчеловеченной силой, порождающей суеверия, фатализм, мистицизм. Если, по мнению Пушкина, в свое время христианство совершило величайший духовный переворот в жизни Европы, то теперь, в послеренессансную эпоху, наоборот, дело идет к духовной катастрофе. Ведь все происходит не в языческом мире, не знавшем Христа, а в мире, который существовал после Спасителя и возник благодаря христианству. И тут противоречие между идеалом и реалистичностью, между высоким духовным содержанием человека и его прозябанием на земле начинает склонять людей к идее несовершенства мира, порождая противостояние красоте жизни, человеческого творчества, как проявлению божественного начала, что было достаточно объяснено христианской верой и органично вписывалось в христианскую картину мира. Трагизм новоевропейского сознания становится трагизмом языческого фатализма. Современный исследователь В.С.Непомнящий в своем монографи-

ческом труде «Пушкин. Русская картина мира» делает вывод о том, что единое бытие было расколото надвое: все, порожденное грехом, ложью, было отнесено к области действительности, а добро и правда, рожденные Богом, – к области недостижимого идеала, к мечте.

Поскольку вся литература развивается как единый европейский, мировой процесс, русская реалистическая фантастика возникает и эволюционирует параллельно с фантастической литературой «черного» романа на Западе в период рационализма Просвещения, относящегося ко второй половине XVIII века, а именно, к творчеству Ж.Казота («Влюбленный дьявол»). «Огромное влияние в этой области принадлежит готике «черного» романа (Г.Уолпол, А.Радклифф), а позже американцу Э.По и немецким романтикам Новалису, Гете, затем сказкам Гофмана» [277, с.493], [278, с.76-384]. Западноевропейские исследователи идут по пути показа усложнившегося социального и личностного бытия, давления сверхъестественного, самой позиции грозного ирреального мира, в то время как русская реалистическая фантастика, по мысли Р.Н.Поддубной, являясь концепцией «поэтической правды», активизирует условную природу искусства для постижения усложняющейся реальной действительности, используя ее в качестве романтизации произведений. «Реалистическое искусство призвано постигать и воплощать правду о человеке и мире, даже если она не укладывается в формы самой жизни» [181, с.28]. И она, эта «правда», русскими писателями переносится в небесные, религиозно-нравственные, светлые божественные сферы.

Французская фантастика, испытывая факт преемственности общеевропейской готики, эстетики «черного» романа, проникает в демонические сферы, где существуют вампиры и призраки, заключаются договоры с дьяволом, а демоническое используется не столько для шокирования, сколько для внушения реальности образов, провоцирующих создание сюрреалистического искусства. Осмысление романтической



фантастики у французских исследователей многообразно и бесконечно. Р. Брешон определяет фантастическое как обратную сторону бытия, где пружина – тоска по непознанному, «фантастическое – изначально реальное», принимая точку зрения таких ученых, как Р. Каюа, В.М. Жирмунский и др. [258, с.93].

Французские исследователи приходят к мысли, что «двойственность» толкования формируют фантастику как разновидность литературы. «Больше, чем темы, которые выражают многозначность фактов, воспринимаются в произведениях зыбкость сознания, ситуация подозрения между правдивостью свидетеля и бредом личности, мощное воздействие образов и их многогранность, производящие эффекты по аналогии, а также конотат» [277, с.260]. Эта мысль А.Пажеса обращена к писателям, которые с помощью фантастического изображения включают читателя в игру, побуждают к науке, рождая веру в неиссякаемые возможности человека.

Пребывая с молодости в атмосфере такого «романтического гротеска», где образы романтической фантастики предстают выражением страха перед миром и стремятся внушить ему этот ужас, Мериме чувствует, что его как исследователя влечет к иному в литературе, к писателям, которые не только изображают, но и воссоздают образы, существующие в реальной действительности. Его тянет к миру русских писателей, работающих в области реалистической фантастики, руководствуясь правилами отбора таких жизненных явлений, которые создают впечатление правдивости, естественности, закономерности при всей их романтической субъективности в изображении влияния ирреального мира на мир героев. Все это укрепляет в Мериме стремление к верному воспроизведению быта, характеров при воздействии на них инобытийного в «двуплановых», фантастических новеллах. И уже такое единение русских писателей-реалистов с Мериме стимулирует развитие фантастики в творчестве французского новеллиста. В этом смысле особо подчеркивается влияние фантастики

русских писателей-реалистов на западноевропейскую литературу, в частности, на одного из ярких ее представителей П. Мериме через его взаимосвязи с переводимыми им фантастическими произведениями русских писателей, начиная с Пушкина.

Фантастическое как особое, условное качество романтического усиления реализма существует в Европе в области высшей реальности, тогда как исходная позиция берет на веру фиктивное правдоподобие всех этих призраков, кошмаров, раздвоения личности или мотивов «таинственных» существ, самой фантастической атмосферы, где, «естественное и странное перемешивается таким образом, что читатель колеблется между естественным и сверхъестественным объяснением событий» [там же].

Исследователь Ц. Тодоров проводит концептуальную мысль, опираясь на лексические возможности речи: «Сверхъестественное рождается из языка, оно одновременно и причина, и следствие: не только дьявол и вампиры существуют в словах, но только один язык позволяет изобразить то, что всегда отсутствует: сверхъестественное» [216, с. 222].

Обладая тонким аналитическим умом, художественной интуицией, Мериме, подобно ученым-исследователям недр сознания и подсознания, ощущает всем своим творческим существом инобытийный мир «страха и тайны», привидений и готических замков. И как большому художнику в этом духовном, призрачном мире инобытийного ему не хватает жизни, реального, божественного, что и находит Мериме у переводимых им русских писателей-реалистов.

Какой же к середине XIX века видит русскую фантастику Мериме? Чем он может восполнить в себе то, чего ему не хватает? Балладная фантастика В. А. Жуковского сказочно многообразна, в романтической прозе В. Ф. Одоевского фантастика ставит нравственно-сатирические цели, в фантастике М. Ю. Лермонтова в качестве героя выступает мифологический персонаж. Стремление исследовать фантастическое с

помощью социально-исторической причинности исходит из задач нового времени. «Странное» вторгается в привычные представления и бытовые эмпирические нормы, усиливая в реализме романтическую окрашенность.

Мериме знает русскую литературу, ценит в ней правдивость, красоту, нравственность самих писателей, мыслящих в атмосфере реального и фантастического, дерзновенно штурмующих небеса, высшие божественные сферы. Будучи оригинальным художником, французский новеллист переносит свои достижения в литературе в свои же переводы Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева. Как переводчик Мериме соответственно осмысляет художественный детерминизм русских писателей в сфере переживаний и действий героев, улавливая отличия русской реалистической фантастики от французской немотивированной фантастики с элементами готики, эстетики «черного» романа.

Первым в русской фантастике, кого начинает переводить Мериме, является Пушкин. Будучи прозаиком, Мериме переводит стихотворную речь Пушкина, затем Лермонтова языком прозы, выбирая фантастические произведения, которые наличием первого, бытового плана и второго, духовного плана, то есть наличием ирреального, иррационального мира, и образуют «двуплановость», систему «двоемирия». Приведем в качестве примера стихотворение «Гусар».

А.С.Пушкин. Оригинал (отрывки).

Зачем бы ей, стал думать я,  
Вставить до петухов? кто просит?  
Шалит Марусенька моя;  
Куда ее лукавый носит?

Я стал присматривать за ней.  
Раз я лежу, глаза прищуря,  
А ночь была тюрьмы черней,  
И на дворе шумела буря.

И слышу: кумушка моя  
С печи тихохонько прыгнула.  
Слегка обшарила меня,  
Присела к печке, уголь вздула.

.....  
Разделась донага: потом  
Из склянки три раза хлебнула,  
И вдруг на венике верхом  
Взвилась в трубу и улизнула. [192, т.2, С. 293].

Перевод П.Мериме.

Pourquoi donc, me dis-je; se lève-t-elle au chant du coq? Qui la vient chercher? La Maroussenska me jouerait – elle quelque tour? Ou bien est-ce le diable qui la vient emporter.

Je me mets à l'espionner. Un soir, je me couche et je cligne des yeux. La nuit était plus noire qu'une prison; et dehors, un temps de chien.

Je la guigne. La commère saute tout doucement à bas du poêle, elle me tâte; je fais le dormeur; elle s'assied devant le poêle, souffle sur un charbon.

Elle se déshabille nue comme la main. Ensuite elle avale trois gorgées du flacon... aussitôt, à cheval sur un balai, elle enfile le tuyau de la cheminée et bonsoir! la voilà partie. [140, 430 c].

Комментарии.

О трансформациях. В первом катрене Мериме оставляет вопросительные конструкции с присущим им во французском языке прямым порядком слов, но вместо трех вопросов у Пушкина, у Мериме их четыре. Утвердительное предложение у Пушкина и «Шалит Марусенька моя» становится вопросительным, настоящее время глагола заменяется будущим. В лексическом плане «лукавый» в оригинале называется переводчиком своим именем «дьявол». Глагол «но-

сит» выражает повторяющееся действие, у переводчика же оно единичное.

Во втором катрене переводчик также предлагает свой синтаксис, не полностью соответствующий делению стиха на предложения. Порядок слов тут прямой – норма французского языка. В лексическом отношении Мериме старается дать просто французские соответствия, но есть примеры индивидуальных трансформаций. Так, поэтическое «присматривать» становится более прагматичным «шпионить», а «шумела буря» переводится фразеологическим единством «собачья погода».

В следующих катренах та же картина. Предложения во французском варианте становятся личными, имеющими подлежащее, которое стоит перед сказуемым, а сказуемое в прошедшем времени употреблено в настоящем, что придает прозаическому тексту «живость и поэтичность».

В лексическом плане встречаем сравнения, которые помогают раскрытию образа. Например, в переводе «голая, как рука», «труба камина». В оригинале «взвилась в трубу и улизнала» передается эквивалентом «et bousoir! la voila partie» (привет, и вот она удалилась, уехала). Русская экспрессивность передается французским адекватом: сочетанием нейтрального глагола с экспрессивным «привет».

Самое главное: проявлено стремление переводчика сохранить «таинственную», фантастическую атмосферу пушкинского оригинала в «двуплановости» с ее первым, конкретно-бытовым планом.

Вот пример из поэмы «Мцыри».

Оригинал М.Ю.Лермонтова (отрывок).

И рыбок пестрые стада  
В лучах играли иногда.  
И помню я одну из них:  
Она приветливей других  
Ко мне ласкалась. Чешуей  
Была покрыта золотой

Ее спина. Она вилась  
Над головой моей не раз,  
И взор ее зеленых глаз  
Был грустно нежен и глубок...

И надивиться я не мог:  
Ее серебристый голосок  
Мне речи странные шептал,  
И пел, и снова замолкал.

Он говорил: «Дитя мое,  
Останься здесь со мной:  
В воде привольное житье  
И холод и покой». [120. т. 2, С. 95-96].

Перевод П. Мериме.

Et les troupeaux des truites bigarrées se jouaient parfois dans ses rayons. Je me rappelle une d'elles, qui d'une façon plus avenante que les autres venait me caresser. Son dos était couvert d'écailles d'or. Elle frétillait au-dessus de ma tête, et le regard de ses yeux verts était mélancolique, tendre et profond. Je ne pouvais assez m'étonner. Sa petite voix argentine me murmurait des discours étranges. Elle chantait, puis se taisait, et chantait encore. Elle me disait: «Enfant, reste ici avec moi, dans l'eau et la vie libre, le frais et le repos». [141, т. 2, С. 15].

Вот пример из «Ревизора».

Оригинал Н.В. Гоголя (отрывок).

Городничий. И я как будто предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы. Право, этаких я никогда не видывал: черные, неестественной величины! Пришли, понюхали – и пошли прочь. [60, т. 4, С. 9].

Перевод П.Мериме.

Le Gouverneur.

J'en avais comme un pressentiment. Cette nuit je n'ai fait que rêver de deux rats extraordinaires. Je n'en ai jamais vu de pareils... noirs... et d'une taille!.. ils sont venus... ils flairaient... puis ils sont partis. [141, т. 2, С. 56].

Комментарии.

В отрывке о вещем сне городничего переводчик ощущает особую, ирреальную атмосферу и передает ее адекватно. Ревизоры – мнимый и реальный – предстают в образе двух огромных черных крыс. Мериме находит в своем языке нужные эквиваленты для создания нереальной картины неприятных событий в реальном будущем. Лексика в тексте сохранена, количество фраз тоже, динамизм гоголевской прозы передан через ее ритм и интонацию. Специфика переведенного отрывка выражает всю атмосферу комедии.

В отрывке из поэмы, переводимой прозой, Мериме перестраивает синтаксис соответственно нормам французского языка – с прямым порядком слов. Следует переводческая трансформация: рыбка у Лермонтова становится у Мериме «форелью», родовое понятие заменяется видовым. «Форель» выбрана не случайно, вызывая ассоциации с холодной, чистой, свежей водой. Продолжая развивать образ, лермонтовское «в воде привольное житье и холод и покой» переводчик передает синонимическим рядом из четырех существительных: «вода, свободная жизнь, холод, покой», – добиваясь выразительности изображения фантастического в тексте.

Следует отметить особо бережный подход Мериме к переводу лермонтовской поэмы; сохранен сам «нерв» оригинала с его ирреальной, фантастической инобытийностью в «двоими-

рии», где реальное образует с ирреальным единый романтический комплекс познания и изображения.

Вот пример из «Призраков».

Оригинал И.С.Тургенева (отрывок).

Спустя немного я заснул – или мне показалось, что я заснул. Мне привиделся необыкновенный сон. Мне чудилось, что я лежу в моей спальне, на моей постели – и не сплю и даже глаз не могу закрыть. Вот опять раздается звук... Я оборачиваюсь... След луны на полу начинает тихонько приподниматься, выпрямляться, слегка округляется сверху... Передо мной, как сквозь туман, неподвижно стоит белая женщина. [221, т. 7, С. 334].

Перевод П.Мериме.

Enfin je m'endormis, ou je crus m'endormir. J'avais des rêves étranges. Je m'étonnais de me trouver couché dans ma chambre, dans mon lit... Sans pouvoir fermer les yeux. – Encore le même bruit! Je me retourne. Le rayon de la lune sur le parquet commence doucement à se rassembler... à prendre une forme... Il s'élève... Debout devant moi, transparente comme un brouillard, se dresse une figure blanche de femme. [141, т. 2, С. 56].

### Комментарии.

В переводимом отрывке Мериме строго следует тексту Тургенева, преобразуя текст по нормам своего языка, в котором безличные предложения становятся личными, выдерживается план настоящего. В последней фразе переводчик сохраняет инверсию, не нарушая смысла фразы, несмотря на некоторое изменение членения ее частей.

Перевод «мне чудилось» – «я удивлялся» несколько теряет оттенок странности, необъяснимости происходящего, однако в целом отрывок передает атмосферу «тайнственности» и фантастичности, присущей этому «двуплановому» произведению И.С.Тургенева.

Рассматривая приведенные примеры переводов П.Мериме фантастических произведений русских писателей, мы



приходим к такому заключению. Эти переводы адекватны, художественны, выполнены на основе лингвистических переводческих трансформаций, типологических и индивидуальных соответствий в лексике, грамматике и стилистике. Расхождения объясняются различием французского аналитического языка и русского – синтетического языка, а также особенностей национальных литературных направлений и личных творческих возможностей авторов оригинала и переводчика.

Мериме привлекает сама атмосфера «двуплановых», фантастических произведений русских писателей – реалистов, начиная с Пушкина и продолжающих его традиции Лермонтова, Гоголя, Тургенева. Фантастическое в теме игры, ставкой которой представляется любовь, счастье, сама жизнь, проходит через все творчество Пушкина. Роковой поединок с соперником и самой судьбой приводит к выбору героя, готового нести ответственность за свои ошибки. Наиболее показательна в этом отношении повесть «Пиковая дама» с главным героем Германном. Сопоставима с этим произведением Пушкина новелла Мериме «Двойная ошибка». Исследователь А. Монго находит точки соприкосновения прозы Пушкина и Мериме, прежде всего, в схожести идейно-эстетических позиций: «С одной стороны, одинаковое предпочтение сюжетов, причудливых порой и ужасных, одинаковое отношение к изображению натур неистовых, пылких, полностью отдающихся страсти или преступлению; с другой – одинаковое пренебрежение к риторике, склонность к четкости, оголенности, строгости стиля» [151, с.33, цит. по: 105, с.18].

В перипетии сюжетов того и другого произведения этих авторов включены элементы риска, игры с судьбой, порождающие героев, в частности, Германна и Жюли Шаверни. И тот, и другой – герои, идущие к цели до конца, вплоть до вступления в схватку с ирреальным миром. В обоих произведениях отсутствует романтическая фразеология, господствует четкая реалистическая манера письма.

По мнению современного отечественного исследователя В.С. Непомнящего, возрастание роли фантастических жанров в последующей русской литературе объясняется востребованностью временем и пушкинской традицией, которая устанавливается постепенно, занимая свое определенное место в литературном процессе. Мериме ценит оригинальность русского писателя с точки зрения того, что Пушкин в своей фантастике показывает не только мир ирреальный, но и мир реального существования, не только «темные» злые силы, довлеющие свыше, но и противостоящее ему высокое религиозно-нравственное, гармоническое сознание. Романтизм М.Ю. Лермонтова французский писатель рассматривает со стороны возвышенных божественно-нравственных исканий как продолжение пушкинских традиций. Романтический пафос, фантастические средства объективизации русского поэта интересны Мериме как автору «Кармен», «Этрусской вазы», «Джуман», «Локис» и др. Связи с русским поэтом укрепляют возможности Мериме как новатора, который использует фантастическое не только в своих оригинальных произведениях, но и в переводах, в том числе и в переводе лермонтовского «Мцыри».

Интерес к пушкинской традиции в русской фантастике приводит Мериме к Гоголю. Французского писателя привлекает в нем темперамент, духовно-возвышенная, религиозно-романтическая стихия, очищающая низменную бытовую атмосферу, которая порой разрастается до вселенских масштабов, проявляя свою сущность в естественной и типизированной социальной среде. Мериме тонко и глубоко воспринимает внутренний мир, психологию автора, видит в творчестве русского коллеги связь со вселенскими законами, воздействие иррациональной сферы, высших божественных сил. Косностью уездной атмосферы, в частности, в комедии «Ревизор», Гоголь оттеняет существование прекрасного в мире, в самом человеке. Мериме выражает желание переводимого писателя вырваться за пределы быта, придать идеалу

универсальный характер. Уважая самобытный талант Гоголя, Мериме старается сохранить в своем переводе яркость, об­разный колорит «Ревизора», окрашенного, по его мнению, глубокой романтической субъективностью.

Тесные дружеские и творческие связи, которые устанавливаются у Мериме и Тургенева в 60-е годы XIX века, в конце концов приводят к тому, что Мериме решает перевести тур­геньевские произведения «Призраки», «Собака», «Жид (Ев­рей)», «Странная история». Как и в концепции Пушкина, Лермонтова, Гоголя, ирреальные силы в творчестве Тур­генева существуют и в самом человеке, внутри его самого, и вовне, во Вселенной. Фантастическое в художественном методе применяется писателем в качестве средства познания и изоб­ражения того, что не поддается объяснению рациональным способом.

В сочетании с бытовым планом романтические элементы, в том числе и фантастика, образуют у Тургенева «двоемирие», что является признаком «двупланового», фантастического произведения. Решая проблему идеала и действительности в целях изображения усложнившегося мира своих героев, Тур­геньев усиливает свои изобразительные возможности с помо­щью такого выразительного романтического средства, как фантастика, особенно носящая «студийный», эксперимен­тальный характер. Согласно Р.Н. Поддубной, «студийность» выделяет в фантастике особое качество творческого метода, которое означает исследование непознанных, неоткрытых явлений, объективное существование ирреальных сил, спо­соб их невероятно глубинного, на грани возможного пости­жения и отображения. Тургеньев идет навстречу зарубежной фантастике, в то время как французская фантастика в лице ее представителя П.Мериме повернута лицом к нему.

В фантастических произведениях Тургенева и Мериме романтическая стихия в виде демонической красоты вмещи­вается в ход событий, в жизнь человека и в конце концов губит его. Реалистический метод, несомненно, импонирует

Мериме, использующему романтические средства, в том числе и фантастику, обогащающую реализм романтической стихией: то есть немотивированностью поступков и переживаний героев, нарушением причинно-следственных связей между событиями, появлением призраков, предчувствий. Фантастике Тургенева и Мериме свойственна роль «творящего» сознания, оно расковывает воображение, служит отражению реалий в ярких художественных формах.

Г.Б. Курляндская пишет, что ««мистическое» открывалось Тургеневу не только «дионисийской», темной стороной, но также и своей светлой, «аполлоновской» стороной, когда он обращался к религиозно-нравственным переживаниям человека» [117, с.6]. Тургенева угнетала «пустыньность неба», «неразумность» природы, трагизм существования отдельной человеческой личности, индивидуальности, ужас перед тем Ничто, которое и составляет основу мироздания. Эти пессимистические суждения были своеобразным выражением метафизической тоски. В течение всей сознательной творческой жизни Тургенев отдавался неистребимой страсти – потребности в идеале предельного совершенства, т.е. безусловной духовности, пребывающей в природе и вне ее.

А.Н. Иезуитов отмечает взаимопроникновение воображаемого и реального, называя такую тенденцию «философией взаимодействия», когда естественное и сверхъестественное в самом человеке необъяснимы с точки зрения материалистической философии. Они могут быть объяснены только как взаимодействие материального и духовного, когда субъективное начало одухотворяет материальное и одновременно испытывает его воздействие, являясь отображением взаимовлияния духовного и материального в самом человеке [91, с.8]. В свою очередь, В.Н.Топоров отмечает другие стороны творческой личности Тургенева, его духовных поисков, в частности, при этом приступы тоски, преследовавшие Тургенева до последних дней его жизни. «Но было и нечто более тревожное, чем тоска, рождавшееся из пережи-

вания «космического» и находившее в себе странное соответствие внутри, в сфере подсознания. Нередко оно переходило в страх и даже ужас, в основе которого как раз и лежало соприкосновение с «космическим», с ночной беспредельностью, угрожающей затопить и растворить в себе все привычное земное, с его какими бы они не были, «опорами» или унести человека в «неизмеримость темных волн» [218, с.35]. Исследователь утверждает, что за видимым миром Тургеневу открывался иной, ирреальный, недобрый мир как бесспорная реальность, вызывающая мучительные страдания.

Вот что пишет о «двоемирии» И.В. Карташова: «Для русских романтиков в целом не было характерно восприятие иронии как безграничной свободы духа и «эфира радости». Но была подхвачена ее диалектика, оказавшаяся очень важной и ценной не только для романтической, но и последующей литературы. В романтической иронии формировались новые способы художественного изображения, неоднозначность поэтического высказывания, совмещающего отрицание и утверждение, самотворения и саморазрушения, «энтузиазм и сдерживающий его скепсис»» [99, с.158].

«Творящая» сторона бессознательного в психике человека становится типологическим признаком всей фантастической прозы последней трети XIX века. Русских писателей, как и Мериме, интересуют жизненные реалии, но в такой мере, в какой содержится в них загадочное и «таинственное». Предметом изображения в творчестве писателей становится ирреальный мир, всегда непознаваемый и потому служащий источником для создания фантастического.

М.М. Бахтин фантастическое представляет «в своем всенародном, праздничном и утопическом аспекте. Космическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое» [21, с.311]. Для обозначения романтической фантастики ученый находит такое словосочетание, как «романтический гротеск». Преж-

де всего особенности романтической фантастики проявляются по отношению к «странному». «Мир романтического гротеска – это в той или иной степени страшный и чуждый человеку мир. Все привычное, обычное, обыденное, обжитое, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным <...> Свой мир вдруг превращается в «чужой» мир» [там же, с.331]. Речь идет о разладе личности с реальной действительностью. В такой ситуации для романтической фантастики становятся характерными страхи, мотивы безумия, что делает человека трагическим, одиноким. Отсюда мысль о возможности другого строя жизни, иного – ирреального мира, где действуют «темные», неведомые силы, довлеющие на человека.

В монографии «Проблемы поэтики Достоевского» М.М. Бахтин тип фантастического «второго плана», то есть онирического, выводит из эстетике исключительного, функций снов: «Сон здесь вводится именно как возможность совсем другой жизни, организованной по другим законам, чем обычная (иногда прямо как «мир наизнанку»)[20, с.171]. Жизнь, увиденная во сне, остранивает обычную, заставляет понять и оценить ее по-новому, в свете увиденной иной возможности. И человек во сне становится другим, раскрывая в себе новые возможности (и худшие, и лучшие), проверяется сном. Во сне создается невероятная, исключительная ситуация, где человек, испытываясь, приобретает фантастические черты.

Общество в XIX веке, не получая достаточных ответов на многие сложные вопросы бытия, упорно ищет их в литературе. Приведем «цепочку» мнений французских и отечественных исследователей, характеризующих фантастику Мериме с различных сторон, а значит, в какой-то мере и влияние русских писателей на его творчество. По мнению французского исследователя М.Роша, истоки фантастики Мериме лежат в области психоанализа. Ф.Шамбон, напротив, анализируя манеру писателя, приходит к выводу, что фантастика Мериме носит экспериментальный характер. Ис-

следователь Ж. Малиньон сравнивает фантастические новеллы Мериме с античными трагедиями, в которых довлеют ирреальные силы. Исследователь Э. Фагэ относит фантастические новеллы Мериме к мифологической фантастике, сравнивая их со сказками. В. Дынник пишет о занимательности фантастики Мериме. Ю. В. Виппер противопоставляет новеллу «Локис» другим фантастическим новеллам Мериме. Л. П. Гедемин и Ю. И. Данилин едины во мнении о том, что в поздний период творчества на произведения писателя оказывает влияние эпатаж. С. Д. Артамонов находит в новеллах Мериме принципы романтической эстетики. Однако все исследователи сходятся в одном: французский писатель в свои реалистические произведения вносит стихию иррациональности, пророческого видения, роковую предначертанность событий, которые нельзя познать обычным, рациональным способом.

Русские писатели-реалисты, как и французский новеллист Мериме, создают «двуплановые» произведения, используя фантастику как одно из самых эффективных условных средств исследования и изображения. Расширение бытового плана до вселенских масштабов помогает Пушкину и его последователям - Лермонтову, Гоголю и Тургеневу, - внедряясь в психику человека, проникать через фантастику в высшие божественные сферы, создавать для социума эталон нравственности, делая литературу более духовной, высоко нравственной, очеловеченной. В таком случае русские писатели изображают тонкий мир не обычным, реалистическим, а романтическим способом, с применением фантастики. Эта особенность реализма, свойственная Мериме, входит в сферу интересов русских писателей-реалистов, раскрывающих такие загадочные явления в человеке, как сильные страсти, воздействие «темных» ирреальных сил, которые уравновешиваются в какой-то мере проявлением высших религиозно-божественных сфер в реальной конкретике жизни. Исследователи Л. П. Гедемин, З. И. Кирнозе считают, что французского

новеллиста влечет гармоничная и динамичная русская литература. То, что сказал Мериме о Пушкине как о «своем» писателе, можно отнести и к другим переведенным им русским авторам.

Фантастическое в русской литературе XIX века, разработанное Пушкиным и развитое его последователями, имеет тенденцию к саморазвитию. В «фантастическом реализме» (Ф.М.Достоевский) в центре находится уже символично-фантастическая поэтика. Ученые А.Ф.Лосев, Г.В.Бамбуляк, Г.К.Косиков, О.Н.Осмоловский, В.В.Савельева и др. посвятили немало работ романтизации, поэтике символических образов. Эволюцию в период от Пушкина до Тургенева рассматривает исследователь В.Н.Аношкина, увязывая романтизацию эстетических идей писателей-реалистов с литературным наследием [11, 639с.]. Бытует концепция многомерности символа, проникающего в глубины человеческого бытия, являясь одной из активных форм художественного мышления. Менее изучена фантастика, однако из «разновидности литературы», некогда носящей второстепенный характер, она постепенно становится все более заметной, всеобъемлющей, определяющей динамику всего историко-литературного процесса.

Подчеркивая общеевропейский характер русской реалистической фантастики Пушкина и ее традиций в романтической фантастике Лермонтова, Гоголя, романтизированного реализма Тургенева, Мериме в каждом из этих писателей видит совокупность собственных интересов, исследуя иррациональные, инобытийные силы, мир тонкий, ирреальный в сочетании с реальной действительностью, достигая результата через применение фантастического. Работая с фантастическим переводимых произведений, Мериме сохраняет в них «нерв» оригинала, чувствуя в соотношении реалистического и фантастического перспективу развития романтического идеала, возможности дальнейшего обогащения реалистического художественного метода.



Несмотря на другие переводы Пушкина, сделанные впоследствии, например, А. Жидом, переводы Мериме произведений русских писателей востребованы и по сей день. Русские писатели XIX века и Мериме совместными усилиями укрепляют реализм как творческий метод, окрашивая его романтической тенденцией через применение фантастического. Тем самым открываются невероятные возможности познания и изображения инобытийных, грозных вселенских сил как в человеке, так и вне его, во внешней среде. Проникая в глубины «темного» ирреального мира с помощью такого условного художественного средства, как фантастическое, писатели укрощают ужасное, придавая литературе все более высокий, глубокий, светлый божественно-нравственный смысл.

# ГЛАВА I. РЕАЛЬНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Русской фантастике XIX века свойственно изображение человека в единстве внешней и внутренней жизни, когда действительность изображена в психологически сублимированной форме – восприятии, переживании, осмыслении и оценке персонажей. Доминирующей чертой фантастики становится психологический способ познания человека и мира, раскрытие героев через их самосознание. Герои представлены как субъекты, познающие себя и реальность. При этом большое значение имеют рефлексия и саморефлексия в условиях всеобщего отчуждения, когда невозможно объяснить человека в его взаимосвязях с миром. Для русских писателей становится важной возможностью исследовать сущность сознания, мироощущение героев.

Становление реалистической фантастики относится ко второй трети XIX века, когда в связи с углублением познания человека, развитием философской мысли, приобщением личности к высшему, абсолютному началу, усиливается тяга к обожествлению духовной сущности человека, нравственно-религиозной quintэссенции литературы. В то же время это связано с антропологизацией и психологизацией мышления, что значительно усиливает интерес к познанию глубинных, неизведанных явлений человеческой природы, проникнуть в которые и изобразить возможно только с помощью фантастического.

## *1. 1. Реалистическая фантастика А.С.Пушкина и ее традиции в романтической фантастике М.Ю.Лермонтова, Н.В.Гоголя, в романтизированном реализме И.С.Тургенева. Русские авторы в кругу переводческих интересов реалиста П.Мериме*

Психологическая проза развивается интенсивно, особенно в переходные периоды, когда формируется тип личности,

определяется ее сложность и противоречивость. Одной из таких постоянных динамичных оппозиций является новый тип человека и старый мир. Новые люди, связанные умозрительно с исторической идеологией, не могут далее воспринимать психологическую детерминированность старого мира. Русские писатели-реалисты, будучи тонкими психологами-аналитиками, считают, что обновление жизни возможно только через духовное возрождение человека. В соответствии с передовыми философскими концепциями Г. Гегеля, Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра, славянофильскими идеями, а также мыслями В. Соловьева и др., русские писатели пытаются гармонизировать частное и общее, в свои понятия человека и общества вложить необычное, странное, фантастическое.

В 1823 году группа молодых московских философов образовала тайное «Общество любомудрия». Кроме В. Ф. Одоевского (1804-1869), в него вошли поэт Д. В. Веневитинов (1805-1827), будущий критик и идеолог славянофильства И. В. Киреевский (1806-1856), а также поэты А. С. Хомяков (1804-1860), С. П. Шевырев (1806-1864), историк М. П. Погодин (1800-1875). Общество русских философов-любомудров вдохновляли идеи трудов Ф. Шеллинга и поэзии И. В. Гете о природе искусства и душе человеческой. После известных событий 14 декабря 1825 года и распада кружка Одоевский сосредоточил свои усилия на создании своей главной книги «Русские ночи» – философского романа, задуманного в начале 1830-х и законченного в 1844 году. Загадки психологии, парадоксы художественного творчества, «таинственные» сферы души, поднимают «вечные» темы, давая неоднозначные ответы, противопоставляя дух свободного творчества трезвому расчету романтической «тайны» реального бытия.

В 1831 году был издан рассказ Одоевского «Последний квартет Бетховена», высоко оцененный Пушкиным. «Мысль Одоевского подсказывает разнообразие прочтений», вопросы его сильнее ответов» [166, с. 5]. «Дом сумасшедших – такое название Одоевский предполагал дать своей будущей книге, исходя

из замысла «Русских ночей». В одном из писем В.П.Боткину Белинский отмечал в Одоевском особое качество «сродни его желанию если не быть, то слыть чудаком», безумцем, алхимиком, русским Фаустом, Иринеем Модестовичем Гомозейкою» [там же]. В своих «Пестрых сказках с красным словцом»... Одоевский перемежает свои фантастические мотивы психологическими парадоксами, нагромождает массу велеречивых оборотов в «чужие» речения – в свои или Гомозейки. «Фантастика «Пестрых сказок» экстравагантна до утомительности» [там же].

Таким «набором» странного, фантастического располагала русская литература во времена Пушкина, Лермонтова и раннего Гоголя. Органическая концепция мира становится в русской литературе ведущей. Изображение человеческих характеров как части природы позволяет писателям представлять более полную картину бытия. Особое значение приобретают вопросы о природе познания, его способах, средствах, условиях и границах, о соотношении субъекта и объекта, сознания и подсознания, реальной и ирреальной действительности. Русская литература, как и отечественная философия в лице Н.А.Бердяева, С.Л.Франка, И.А.Ильина, преодолевает обособление познания от эмпиризма. Методы познания проводятся в соответствии с философской антропологией, с представлениями о сущности человека и окружающей его среды. Развитие художественного мышления тесно связано с поиском проникновения во внутренний мир личности и средств выражения психической жизни.

В России приоритет интуитивному познанию в период создания переводов Мериме фантастических произведений русских писателей от Пушкина до Тургенева (30-60 годы XIX века) принадлежит романтикам, опиравшимся на философию Шеллинга. Из-за ограниченности рационалистической философии большинство писателей и философов склоняется к интуитивизму. У Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Тургенева изображены сферы бессознательного; фантастика помогает им анализировать интуитивные формы сознания, еще неизвестные науке XIX века. Романтическое проникновение в

подсознание и сознание другого возможно лишь на основе интуиции, применения фантастического. Разум объясняет только обусловленный мир, где действуют причинно-следственные связи, исследуя только родовое в личности и упуская субъективное. Рассудок обходит стороной конкретное в человеке и интерпретирует в нем детерминированное общими, универсальными законами.

Итак, на первых порах существования романтизма в активном обращении писателей к фантастике выражалось утверждение духовности литературы, ее человеческого обаяния и «противостояния» рационализму и прозаизму окружающей действительности, ее способности верить в чудо среди современной «механической жизни» (И. В. Карташова). Фантастическое в этом случае необязательно свидетельствовало о религиозно-мистическом смысле романтических произведений. Конечно, для немецких романтиков приверженность к мистическому восходит к увлечению всем необычным, чудесным, непостижимым, ужасным, то есть всем тем, что выходит за пределы обыденного и просто реального. Другая причина послужила созданию такой романтической фантастики, как фантастика Жуковского, – это признание жизни порочной и ложной. Трагическое осознание несправедливости подготовило почву для романтических настроений и вело не обязательно прямо к бунту против этого уклада, однако заставляло уходить в мир таинственного, неопредельно-фантастического и идеального.

Романические поэты и писатели тяготели к истории, хотя история была для них *там*, а не *здесь*. Обращение к истории было у них своеобразной формой отрицания, а в иных случаях – и прямого политического бунта. В истории романтики видели основы рациональной культуры, глубинные ее источники. Историческим прошлым они не только дорожили, но и основывали на нем свои универсальные и эстетические концепции. Существенным и подлинным для них был не столько сам исторический факт, сколько его поэтическое толкование, не историческая действительность, а историческое и поэти-

ческое предание. По отношению к историческому материалу романтики чувствовали себя достаточно свободными и не боялись возможного произвола, который проистекал из этой свободы.

Романтики испытывают интерес к истории как к сказке, но сказке, имеющей особое, субстанциональное значение и наделенной всеми «видимыми приметами реального» [132, с. 10]. К сказочному, то есть противоположно реальному, романтики всегда испытывали влечение. В своих художественных произведениях, они конструировали исторический факт в соответствии со своими общественными и эстетическими идеалами. Поклоняясь истории, как сказке, романтики искали в ней не быль, а мечту, не то, что было, а желаемое. Талант художника для романтиков состоял в умении уловить новое в сновидческом мире, в способности почувствовать новые, едва вступившее в силу необычное, странное, неизведанное, что являлось первоисточником романтической фантастики. Утопические ожидания, неясные порывы творимой жизни – вот область романтической фантастики. «Романтики твердили о своей любви к чудесам и волшебству. Новое, возведенное в степень, новое во всем обольщении своей новизны романтики именуют чудом, сказкой, видя в нем поэтический принцип» [27, с. 8].

Под новым, удивительным и странным романтики разумели вещи и способ рассмотрения вещей. Романтическая ориентация находит для вещей уже известные и еще не установленные новые связи. Новое осмысление вещей придает им романтический колорит, мы узнаем их и не узнаем, новая интерпретация – это странность, причудливость. Смешение знакомого с неизвестным, известного с неизвестным, явного с таинственным, что романтики считали особо ценным в поэзии. В.В. Ванслов пишет: «Окружающая среда нередко изображалась романтиками не только как нечто недостойное человека, но и как ненастоящее, неистинное, являющееся пустой кажимостью в сравнении с подлинным, идеальным

миром, существующим за ее пределами. Поэтому в их искусстве можно столкнуться с ощущением действительности как некоего сна» [41, с.80].

Герою кажется, что все, что происходит с ним и вокруг него, есть только сон, только странная греза. Подлинное бытие лежит за пределами непосредственно данного. При этом идейно-образный мотив сна играет в романтическом искусстве двойную роль. Сладким сном романтикам представляются неосуществимые идеалы, горьким – сама реальность. Романтикам кажется, что они вот-вот проснутся и освободятся от гнета действительности, очутятся в идеальном, фантастическом мире, достойном человека, где люди счастливы. Подобное «двоемирие» вызывается противоречием между идеалом и действительностью.

Гипербола у романтиков тоже обусловлена нереальностью идеала. Она у них служит чтобы подчеркнуть, заострить враждебную человеку безусловную действительность, сделать более убедительной красоту неосуществимого идеала, акцентировать разлад мечты с действительностью, заставить поверить в реальность неосуществимых эмпирий.

Первыми теоретиками романтизма в Германии романтическая литература трактовалась, как универсальное средство познания жизни, постижение ее «тайнственных» явлений и законов. Постигание для немецких романтиков означало интуитивную догадку, смутное предчувствие. К ирреальному, мистически откровенному романтики испытывали больше интереса, доверия, чем к прямым открытиям ума. Русскими критиками того времени, а именно с 30-х годов XIX века, романтическая тяга к чудесному часто характеризовалась как противоположное, активно психологическая реакция на вяло текущий век, где все уже известно заранее.

Эволюция романтизма, усиление в ней социально-практических и объективных тенденций выразились в расширении функций фантастического. Фантастика становится способом раскрытия сущности ужасной действительности,

наполняясь ужасным содержанием. Объективную основу фантастического нередко осознавали и сами романтики, особенно в творчестве Гофмана. Фантастическое являлось не только важнейшим средством художественного изображения в произведениях немецкого писателя, но и поднимало глубокие теоретические вопросы в его эстетике. В «Серрапионовых братьях», опираясь на Л.Тика, Э.Гофман указывал на социальные источники ужасного в фантастическом: «Ужасное терзает и мучит душу в обыденной жизни точно так же, как и неведомые призрачные муки! Вера в сверхъестественные ужасы – прямой продукт тех настоящих страданий, которые терпят люди в обыденной жизни под гнетом больших или маленьких тиранов» [65, с. 164].

Ю.В.Мани ныне определяет романтическую фантастику как способ не только создания «другой жизни», но и как средство маскировки романтиками ирреальной природы. Вызвано ли сновидение откровением «другой жизни» или является субъективной переработкой реальной информации, остается не разъясненным [131, с. 39].

Начиная с первой трети XIX века, русские писатели открывают сложность и многозначность бытия, познавая его различные сферы в их взаимосвязях. Субъективное сознание у писателей-реалистов показано в соотнесенности с реальной действительностью. Стремление понять внутренний мир героя обозначает становление и борьбу противоположных начал, а именно, приоритет жизни утверждается из эмпирического, в связи с чем развенчивается мифологическое. В идеалистической и материалистической антропологии приуменьшается общественная природа человека, влияние социума на развитие сознания и характера, происходит анализ всестороннего воздействия общественных резонансов на человека и его судьбу.

Основным принципом исследования феномена человека становится его взаимоотношение со средой. Изучение психики и духовного бытия в русской литературе и психологии свя-



зано с философскими, антропологическими и этическими вопросами. Писатели в своем большинстве сознают односторонность рационализма и сенсуализма и ищут метод целостного знания. Высший тип знания они видят в интеллектуальной интуиции, основанной на психологическом и житейском опыте и опыте самопознания. Это познание схватывает через прозрение суть явлений идеального мира, сущность человека познается через его духовное бытие, через сопричастность с мировым целым. Конкретнее, применительно к этому, Г.Б.Курляндская говорит следующее: «<...> религиозно-нравственный опыт русских классиков помогает понять религиозно-нравственную направленность русской литературы, связанную с верой в бесконечность человеческой души, с верой в духовное движение к идеалу богочеловечества» [112, с.6]. Познание, имеющее онтологический характер, постигает зависимость человека от инобытийности, исходя из природных, социальных и метафизических причин.

Русские писатели в своей гносеологии исходят из идеи единства человека и природы. Через ирреальный мир человек осознает единство своего «я» и окружающего его предметного мира. Сущность человека постигается не на эмпирическом и психологическом уровне, а благодаря именно духовному опыту, через Бога-Творца. Главным условием истинного познания является гармоническое, свободное состояние души человека. Любовь уравнивает личность, соединяя ее с миром и другими субъектами, развивая проницательность в различении добра и зла.

Расхождение между духовной сущностью человека и социальными формами бытия, неосознанность многих состояний, изображение сферы бессознательного создают сложную систему психологических характеристик. Переход от психологического познания к онтологическому часто осуществляется посредством мифологизации произведения, рассмотрения душевных актов в контексте уяснения божественной природы человека, его сущности и смысла жизни. Художе-

ственно-психологический анализ в фантастике становится одним из основных способов эстетического освоения и создания литературных характеров.

Психологизм становится фундаментальной основой философии, эмпирическим и психологическим обоснованием метафизических и социальных нравственно-духовных систем. Понятие «психологизм» делается основополагающим в ассоциативной психологии, которая утверждается как наука с середины XIX века, переходя в следующий век, когда П.А.Флоренский развивает новые идеи психологизма в понимании логико-гносеологической истины. Он учитывает личностные начала субъекта познания. У истоков психологизма работают Я.Ф.Фриз, Д.С.Милль, затем С.Л.Франк, Л.П.Карсавин, которые также придерживаются психологизма. Понятие «психологизм» первоначально обозначает психологию как фундаментальный базис всех наук о человеке. У исследователей повышается интерес к интимной жизни человека и его личным свойствам, познанию его психического бытия через внутренний нравственный опыт. Русские писатели-реалисты также признают огромную роль психологического и субъективного фактора в личной и общественной жизни людей.

Психологи различают три основные формы раскрытия душевной жизни героев: прямую, косвенную и суммарную, или же изображение характеров посредством внутренней речи, образов памяти и воображения, через интерпретацию читателем выразительных свойств речи, мимических и других свойств внешнего проявления психики. Ученые и писатели фиксируют общие признаки психических явлений и упускают индивидуальные различия. К косвенной форме психологического анализа относится фантастическая, мифологическая и мистериальная форма, к прямой – сны и иллюзорные состояния. Сны и иллюзорные состояния, предназначенные для выражения бессознательной психики, часто носят пророческий характер, что может быть выражено также фантастикой.

Каждый жанр литературы имеет свои специфические способы, приемы и средства психологической характеристики. Их соотносительность с литературными жанрами имеет большое значение и указывает на способы и формы изображения внутреннего мира героя. Здесь можно разграничить три рода психологизма: эпический, драматический и лирический. Художественно-психологический анализ включает в себя философское, социологическое, историческое и генетическое объяснение личности, эпическое отношение к психологическим явлениям, лирические формы самовыражения.

Писатели-реалисты превзошли психологическую науку в понимании психики человека. Исследование и изображение психического бытия одновременно является и онтологическим исследованием природы человека, его сущности, судьбы, психологии. В психологической литературе утверждается решающее значение субъективного и психологического фактора. Разделяя такие взгляды, русские писатели-реалисты считают средством преодоления зла нравственное возрождение человека. Основным предметом литературно-психологического анализа становится соотношение родового и индивидуального, природного и социального в человеческом характере и мире. Исследование писателей-реалистов приводит к признанию природы человека, типичной для всех людей при всей их индивидуальности. Для русских писателей характерен противоречивый тип героя с разорванным сознанием и двойным существованием. Конфликт героя со средой вызван разрывом между природными силами в человеке и его чертами, приобретенными в социуме. Герой показан как в реальном, психологическом состоянии, так и со своими ирреальными, инобытийными возможностями.

В фантастике характерен мир образов, воображения на основе реальных фактов. Психологизм фантастики внутренне обусловлен интересом к поискам духовных и психологических истин. Изучение природы фантастики русских писателей-реалистов приводит к мысли об изображении

человека как субъекта отражения действительности, когда сознание героев, занятое поиском истины, открытием онтологических законов улавливает соотношение субъективных представлений героев о мире, авторском осмыслении их места во Вселенной с имманентным изучением психики. В фантастической литературе исследована диалектика духовной и физической природы человека. Р.Н.Поддубная пишет о том, что герой проходит «через свой трагический бунт, «ужасные потрясения» и безумие; по принципу удвоения или спиралевидного развития действия» [181, с.8]. Психологическое действие сосредоточено на анализе самых различных форм отчуждения и раздвоения личности, соотношения ее сущности и существования. Психологический анализ выявляет историческое и вечное в человеке и бытии и сосредотачивается на поиске внутренних и внешних сил, поддерживающих человека. М.М.Бахтин, называя реалистическую фантастику «гротескным реализмом», определяет ее особенность как «материально-телесную стихию» в стихийно-диалектическом понимании бытия [22, с.311].

Основы русской онтологической теории познания тщательно исследованы в работах «Основы интуитивизма» Н.О. Лосского и «Предмет познания» Л.С. Франка. В отличие от эмпиризма Ф. Бэкона и Д. Локка, с их чувственным опытом и познанием внешних свойств предмета, Франк привлекает идею внутреннего сопереживания, принцип чувственного восприятия, проверенного личным опытом и верой, что становится основополагающим для русских писателей-реалистов. Развитие личностных начал происходит через становление христианского самосознания, обращение к Богу. Одной из важнейших форм познания себя и другого человека является саморефлексия. Понимание себя, своих имманентных свойств, потребностей и возможностей является обязательным условием духовного развития, перерастания человека в личность. Благодаря знаниям себя и самооценке человек строит свои отношения с миром, сознает себя в нем и обществе.

Русские писатели-реалисты исследуют становление личности через взаимодействие с миром, в общении с другими людьми, когда человек сравнивает свои знания, ценности и качества с другими и таким образом осознает свою причастность к человечеству, проявляя как родовое свойство свою неповторимость, способность определять выбор духовных ценностей.

Атмосфера возвышенного, инобытийного, фантастического свойственна современной литературе. Вот что пишет об этом исследователь В.В. Зеньковский: «Если ум наш прикрепляет нас к земле, то сердце все же по-прежнему тянется к небу; чувство власти над «слепой» природой – в сердце живет трепет перед вечностью, перед брэнностью всего земного, сердцу нужно бессмертие, вечная жизнь. Сердцу нужен Бог, как Любовь и Правда» [86, с. 27].

Французские исследователи выделяют мистические настроения в литературе, общение с дьяволом, чудовищами, вампирами, колдунами, привидениями. Места, где совершаются мистические обряды, – это места, брошенные людьми и посещаемые демоническими существами, это заброшенные города, замки, кладбища или дремучий лес. Признаками времени служат ночь, вызывающая чувство одиночества, звон часов в полночь, лунное сияние, туман, усиливающий страх. Ж.Малиньон говорит о фантастике, изображающей абсурд [272, с. 106-330]. Писатели показывают облик мира ужасным из-за его непознаваемости и алогичности. Ирреальные, злые иррациональные силы посланы людям самим Сатаной. Ученые отмечают усиление романтической тенденции в литературе. По мнению Ю.Мёзера, фантастический мир обладает особой эстетической закономерностью, не подчиняясь классической поэтике прекрасного.

Еще одной особенностью такого мира исследователи называют его иллюзорность, химерность, сочетающую чужеродные элементы. Ф. Шлегель относит к фантастике все, что выходит за пределы нормы. Философ считает фантастику «природной» поэтической формой. Сущность фантастики он

видит в смешении разнообразных элементов действительности, в «разрушении обычного порядка и строя мира» [249, т. 1, с. 483], в свободе фантастических образов. В. Гюго определяет фантастическое, говоря о гротеске, как чем-то бесформенным и ужасным. Существенный аспект фантастического Гюго выделяет в красоте безобразного. Г. Гегель характеризует фантастику как безмерное в преувеличениях. Г. Шнееганс ставит перед фантастикой сатирические цели, отвергая такие преувеличения, которые перестают быть правдоподобными.

В готическом романе используется атмосфера тайны и страха. Местом совершения фантастических событий у У. Бекфорда, Ж. Казота, А. Радклифф, Г. Уолпола является замок. Замок – примета исторического прошлого героя, место обитания призраков исторических фигур. Такие замки хранят следы поколений – в архитектуре, обстановке, окружении, портретной галерее предков, в династических отношениях, при передаче наследственных прав. Воспоминания, легенды и предания оживляют события, которые некогда произошли в замках и их окрестностях, что движет интригу. Архитектура замков неразделима с культурой Европы, мрачных видов ее соборов, древних каменных зданий. Обычно сюжеты «черного» романа кровавы, с запутанными ходами. Строгим линиям соборов и замков хорошо подходят мифы, легенды, истории с чертями, демонами и убийствами. Романтизм оказывается живучим, эхо прошлого до сих пор слышат в замках. Изображение человека в своей простоте, как и его страстей, жажды славы, богатств такой атмосферы, естественно и в то же время неправдоподобно. Когда соотношения фантастического и реального разрушены, выступает немотивированность, характерная для романтиков.

Позднейшая фантастика зарубежных писателей усиливает демонические мотивы. И если фантастика просветителей подчеркивает место человека и всех существ, какие бы они ни были в поэтическом космосе, то в фантастике «черного» романа человек испытывается ирреальными силами, несущи-

ми ему гибель. Фантастика писателей XIX века, опираясь на открытия естественных наук, в свою очередь, исследует философию, психологию, естествознание, коллекционирует случаи патологии. Французские ученые считают подобной фантастикой эффект, производимый фантастикой натуралистов, которые после кризиса приспосабливаются к науке в новых условиях. Исследователь В.Кайзер понимает фантастику как средство выражения некоей нечеловеческой силы, которая превращает людей в придаток этой силы. Сила, ломающая судьбы людей («оно») – это некая страшная сила. Ученые применяют идеи, взятые у экзистенциалистов, З.Фрейда и его последователей. А писатели используют в фантастическом психоанализ, чёрный юмор, новейшие открытия, демонстрируя активность подсознания, раскрепощающую личность в обществе и мире.

М.М. Бахтин отмечал: «Реализм большого стиля (Стендаля, Бальзака, Гюго, Диккенса и др.) всегда был связан (прямо или косвенно) с традицией ренессанса, а разрыв с ней неизбежно приводил к измельчанию реализма и перерождению его в натуралистический эмпиризм» [21, с.346]. Некоторые писатели изображают отчужденные духовные сущности человека, отрицательный полюс человечества. Таковы образы злых духов, дьявола, ведьм, падших ангелов.

И если основополагающей идеей М.М. Бахтина в его разноречивое время видится идея диалога среди людей, в первом, конкретно-бытовом плане «двоемирия», то на основе этой бахтинской идеи фантастика в «двуплановых» произведениях писателей-реалистов воспринимается как диалог первого, «земного» плана со вторым, «небесным» планом как общение творческой личности с ирреальными силами, божественным Абсолютом, вырабатывающим высокие, нравственные идеи, нуждающиеся в реализации.

Французские исследователи полагают, что корни зарубежной фантастики уходят в «чёрный» роман, эстетику романтизма. Авторы «чёрного» романа опровергают иллюзии просве-

тителей о разумной человеческой природе. Фантастический герой находится как бы на грани двух миров: реального и ирреального. Страшные силы потустороннего мира, доминируя в средневековье, в эпоху Возрождения, приводят к противопоставлению тела и души. Картезианская концепция человека, сформированная в философии, приходит к смене духовных ценностей средневековья ценностями эпохи Возрождения.

И далее в предромантизме, и в более позднее время, в романтизме, происходит соответствующая переориентация ценностей, возникновение новых критериев. Как правило, в готическом романе герой гибнет из-за вторжения ирреальных сил. Мистицизм авторов «черного» романа сближает романтиков с античной трагедией, где герой также не свободен от довлеющего злого рока. Во все времена писатели интересуются проблемой совершенного, разумного и свободного человека, предоставляя ему право не только воплощать божественную идею, но и совершенствоваться самого себя. Писатели уводят из потусторонней сферы к земным потребностям и, наоборот, обостряют внимание к чувственному миру. Применяя фантастическое, они осмысливают творческий вымысел, проникают в ирреальный, инобытийный мир, отображая ирреальные силы.

Осознавая ограниченность рационалистических представлений о разуме и природе человека, писатели используют в своем творчестве романтические элементы, в том числе и фантастику. Фантастическое, по мнению французских ученых, основанное на готической традиции, выявляет чувство вины и возможность ее искупления. Мрачная атмосфера готики определяет возмездие мистических существ за совершенный проступок. Демонические мотивы искажают идею божественного начала в человеке. Общение с демоническими силами делает его беспомощным перед лицом ирреального мира. Фантастика готического романа ведет исследование сфер подсознания, не известных дотолем ни науке, ни литературе. Впоследствии традиция, идущая от Ж. Казота, А. Радклифф, Г. Уолпола передается и романтикам, и реалистам, и модернистам.



Готические элементы обогащают фантастику, углубляют представления об иерархии мира. Контакты героя с потусторонним миром – это как бы мятежные, богоборческие мотивы, дающие человеку почувствовать себя наравне с Богом. Писатель, в данном случае, выступает в роли демиурга, или пророка. Демиург угадывает, когда злой рок достигнет человека, и это является своеобразной игрой человека со своей судьбой. Герой пытается предугадать воздействие на него ирреальных сил. Вотан – это в Германии дух – путешественник, творящий беспокойство и раздоры, действующий маг, иррациональная сила, первопричиной которой являются мифы, предопределяющие психику человека.

Со времени появления трудов Ф. Ницше начинается преобладание «дионисийского» начала над «аполлоновским». После публикации книги Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» «темная», неземная сторона бытия в роли предсказательницы становится предметом изображения поэтов и писателей. Иррациональность предстает уже идеалом, «логос» и сознание выступают как разрушители творящей досознательной жизни. Постепенный отказ от реальности и отрицание действительности приводят к саморазрушению сознания и смерти. В поэзии С. Георге элементы классицистской цивилизации, средневекового христианства сочетаются с восточной мистикой. Изображая мистическую красоту, поэт критикует рационализм XIX и XX веков. Традиция объяснять мир рационально порождает опасность конфликта сознания и подсознания. На самом деле, психические силы выступают в совокупности с бессознательным. Ученые принимают инстинкты то за реальность, то за галлюцинации, то есть как не существующие объективно, сосредоточенные в душе.

Демонические темы, взятые из готического романа, позволяют заглянуть в будущее. Фантастический жанр способствует опережению научной мысли в изучении первозданной дикой природы. Однако стихийные иррациональные силы пугают человека своими непредсказуемыми последствиями. Писатели-

романтики воспроизводят атмосферу тайны и ужаса «черного» романа как наиболее близкую для своей немотивированной фантастики, имеющую готические элементы. Бессознательный мир писателей – это придаток реального мира с необъясненными природными явлениями, проникнуть в который пытаются с помощью такого изобразительного средства, как фантастика.

Достижением человечества явилась мысль о бессмертии души каждого человека, а не только вождей-царей. Религия предугадывает свойственное человеку стремление к сознательности, моральной свободе и культуре. Вместе с тем это дает человечеству муки сознания и совести, задача разрешаема только на протяжении жизни нескольких поколений. Освоение иррациональных инобытийных сил, вселенских законов требует более длительной умственной и духовной работы, чем подчинение бессознательному. Вот почему христианство, в частности, католицизм, ставит целью перед человеком освобождение его от «темного» мира подсознания. Обретение человеком веры в бессмертие души создает возможность достижения рая, имеющего основания в человеческой душе. Писатели показывают и физическую зависимость героя от ирреального мира, и свободу человека от злого рока благодаря обожествлению его духовного облика.

Если наука критикует субъективизм как эгоизм, то религия проповедует индивидуальное житнетворчество человека как сына человеческого, процесс индивидуализации рассматривается как воплощение и откровение Бога. А.Ф. Лосев пишет: «Даже наиболее фантастические образы античной мифологии часто являются не чем иным, как мечтой человека о своем будущем, как предвидение будущих достижений» [124, с. 43].

Человек максимально зависит от природы, особенно на ранних ступенях развития человечества, мысля себя составной частью природы. Человеческое «Я» подчинено окружающему «не-Я», социальные функции тесно переплетаются с биологическими, хотя и не сводятся к биологии. Индивидуальность человека слабо отделима от его общих биологиче-

ских и социальных связей, которые позже заполняются биологическим содержанием и мыслятся на основе простейших чувств, неожиданных, полных ужасов и опасностей.

Демоническое является реакцией примитивного человека на случайности окружающей среды. Любопытно, что в фантастике «черного» романа, как и в фантастике писателей-реалистов, демон приравнивается к судьбе. В случаях, когда говорится о богах в судьбе героев, как, например, в античной мифологии, так же имеются в виду демоны. Все события человеческой жизни находятся под влиянием демонов. У древних греков демоны были разные: они могли то вселяться в человека, то покидать его, делая человека одержимым, как в фантастике «черного» романа. В дальнейшем мифологическое сознание начинает обобщать, в результате появляются демоны, влияющие на судьбу человека и на мировую жизнь. Фантастика совмещает высшее начало биологической жизни со всем диким, стихийным в природе, изображая иррациональные силы в демонических тонах. Демиург сочетается с конкретным человеческим отношением к миру. Демонизм характеризуется дикой стихийностью и в то же время человеческой интимностью. В таком случае, согласно А. Камю, можно говорить об известном мирском трагическом героизме [95, с. 415]. Человек вступает в поединок с демонами или конкурирует с ними, заключает договор с целью упрочить свое положение за счет демонической магии. Отображение стихийных сил природы и анимизм, еще не открытые природные явления представляются ужасными, чудовищными. Со временем возрастают знания и владения человека природой, человек уже поэтизирует ее, находит в ней красоту.

Мотивы готического романа аналогичны античным драмам, это мотивы родового проклятья. Рок преследует героев из поколения в поколения в романе Г. Уолпола «Замок Отранто». Социальная жизнь определяется растительным, животным и космическим комплексом. Понимание готической фантастики основано на функциях, выведенных за земные пределы, на

уровень космоса. Быт у писателей расширяется до метагалактик, границ ирреального мира. Элементы эстетики «черного» романа указывают на то, что в космосе, природе невозможно удовлетвориться рационалистическим объяснением человека и Вселенной. Слабость устаревших понятий и недостаточность научных представлений рождают большое количество научных гипотез и художественных открытий.

Демонические мотивы являются свидетельством морального падения героя и как следствие спасением души или патологической порочностью преследования героя злым роком. Герои готического романа погибают из-за кары злого рока. Герои Бальзака, Мопассана, Мериме обрекаются на деградацию и гибель роком, наказывающем их то за прожигание жизни, то за прагматизм, за дерзость вторжения в область бессознательного, за дисгармоничные, маниакальные идеи. В любом случае иррациональные силы вмешиваются в отношения между человеком и миром, человеком и Богом, превращая человека в куклу, робота, делая безумным, приостанавливая процесс развития сознания. Становление самосознания происходит на грани веры, богоборчества и вымысла, научных гипотез и художественных открытий с учетом реальных и возможных способностей и качеств человека, что отображается только таким условным приемом, как фантастика.

Фантастические образы выступают как сущности души. Во всех обстоятельствах жизни – личности, чувственному опыту притягательна религиозная форма. Христианские образы «таинственны», полны предчувствий. Их пленяют вечные образы, предназначение заключено в убеждения и откровения, всякий раз они воспроизводят первичный опыт божества, вещая предчувствие божественного и одновременно охраняя человека от навязчивости эмпирического опыта.

Итак, русская фантастика совмещает в себе философское, историческое, социологическое и генетическое объяснение личности, провоцируя мысль о ее божественном предназначении. Анализ духовного бытия в русской литературе связан

с решением философских, антропологических и религиозно-этических проблем, открывающих многогранность бытия в его взаимосвязях с различными духовными сферами. Поскольку в литературе представлены все виды познания – рационалистическое, религиозное и иррационализм, русской реалистической фантастике свойственен онтологический психологизм, утверждающий целостную личность как высшую духовную сущность. Зарубежная фантастическая литература, отличаясь готическим колоритом, элементами «черного» романа, оттеняет идею слабости человека перед лицом ирреального, абсурдного мира. Входя в трансцендентное, сверхъестественное состояние, человек расплачивается за обретенное знание об ирреальном мире порой даже ценой собственной жизни, не говоря уж о вечном противостоянии новому – мира косного, эмпирического.

### *1.2. Роль первого, бытового плана при «двойном» изображении*

Возникший как отражение в искусстве прогрессивного переворота, пережитого человечеством в эпоху развития новых социальных отношений, реализм означает отображение личностного начала, требует от писателей романтизации познания и изображения, а в сложной ситуации - применения такого сильного средства выразительности, как фантастика. Писатели-реалисты создают «двуплановые» произведения, где первым, бытовым планом является сама действительность, а второй, духовный план представляет такое романтическое средство, как фантастика, позволяющая проникать в ирреальный мир и исследовать иррациональные силы, опираясь на действительность, в основе которой стоит духовный мир человека, созданного Богом-Творцом по своему образу и подобию. Только такие возвышенные, духовно-божественные начала дают возможность фантастике проникнуть в наисложнейшее и постичь почти невозможное.

Разграничивая немотивированную фантастику писателей-реалистов и немотивированную фантастику романтиков, мы приходим к выводу, что немотивированная фантастика писателей-реалистов при наличии первого, бытового плана, выражающего реальную действительность, познает эту действительность косвенным образом, то есть при наличии первого, бытового плана в «двуплановом» произведении. Немотивированная же фантастика романтиков только изображает ирреальность через духовное прозрение, интуицию художника, потому духовность тут, в отсутствие «двеемрия», согласно философии Шеллинга, приобретает особую духовную мощь, восходящую к Абсолюту.

Исследователь П.И.Гражис пишет о том, что писатели-реалисты испытывают неодолимую потребность, использовать «элементы романтического образного отражения» [57, с.23]. Оригинально и глубоко романтические тенденции в реалистических произведениях XIX века объясняет Ю.Г. Нигматуллина. По ее мнению, структурные элементы эстетического идеала – «антропологического», «социального», «просветительского» [160, с.28] - обусловлены и содержанием, и формой их выражения. В антропологическом эстетическом идеале проявляется стремление отыскать критерии прекрасного в природе человека, выражающие своеобразное отчуждение его общественной сущности, в связи с чем и порождается романтическая тенденция в реалистическом искусстве.

Поиски прекрасного в мире природы, в самой натуре человека, его духовно-божественная направленность выражают стремление писателей вырваться за пределы быта, освободиться от конкретно-исторических обстоятельств, придав идеалу универсальный, метафизический характер. Однако наличие антропологизма в эстетике приводит к усилению в художественном мышлении «пересоздающего» начала, опирающегося на наличие первого, реально-бытового плана, что, не давая уйти в романтический метод, составляет, однако,

основу романтического типа творчества. В таком случае за просветительским принципом эстетического идеала стоит абсолютизация духовной сущности человека, которая вызывает в реализме сильные романтические тенденции.

Социальный принцип активизирует стремление художника к воссозданию действительности, ее объективных закономерностей, то есть определяет реалистический тип творчества. В реализме наблюдается преобладание объективного, «воссоздающего» начала, а в романтизме – примат субъективного, хотя любой тип художественного мышления, в конце концов, представляет собой единство объективного и субъективного, «воссоздающего» и «пересоздающего» начала. В принципе всякое воссоздание действительности в произведениях искусства несет в себе и ее пересоздание. И, наоборот, всякое пересоздание связано с тем или иным воспроизведением действительности, без которого не может быть осуществлено ее образное отражение [25, т. 1, с. 262].

Проблема соотношения реалистического и романтического в литературе обращает нас к мыслям В.Г.Белинского о двух типах творчества (в пределах реализма), которые находятся в ином эстетическом ряду, чем реализм и романтизм как творческие методы, сложившиеся конкретно исторически. «Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей полноте и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела – на идеальную и реальную» [там же]. Поскольку эти два типа творчества находятся в пределах одного реалистического метода изображения, выражение в приведенной цитате Белинского «эти способы противоположны» один другому, на наш взгляд, представляется несколько не-

точным. Эти способы не противоположны один другому, а выражают, скорее, два направления, две разновидности творчества в одном реалистическом художественном методе.

Реализм писателей характеризуется сильным романтическим пафосом; признавая объективное существование ирреального, идеально-божественного мира, писатели-реалисты делают это каждый по-своему, согласно своей индивидуальности. В частности, Пушкин, Лермонтов, Гоголь и Тургенев видят существование ирреальных, идеальных сил как во внешней среде, так и во внутреннем мире человека. Мериме же в основном находит их только в самом человеке, в его психике. Хотя в «Венере Илльской» такие силы существуют и вне сознания. Следует отметить, что субъективное начало реалистов все равно «подчиняется логике конкретно-исторического изображения жизни, <...>познанию реальных жизненных закономерностей» [174, с.188].

Герои в реалистических произведениях живут по законам сформировавшей их общественной среды, связанной с развитием идеала в объективной действительности, что вызывает необходимость усиления реализма исключительными романтическими элементами. Писатели-реалисты уравнивают романтическую способность человека проникать во внутренний мир своим интересом к объективной реальности, оставаясь реалистами по методу обобщения и использования романтического материала, то есть познания и изображения ирреального мира, идеально-божественных свойств в человеке и во Вселенной.

Романтический пафос в фантастических произведениях является доминирующей чертой в объяснении «таинственных» событий и явлений. Действие в фантастических произведениях разворачивается в двух планах: в бытовом и духовном. Вместе с естественной мотивировкой «таинственных» явлений, воссоздающих первый, бытовой план, существует романтическая стихия, которую можно изобразить только таким сильным романтическим средством, как фантастика.



У реалистов немотивированная фантастика становится проявлением романтического типа творческого мышления в реализме. Романтическая активность, направленная на пересоздание жизни, свойственна художественному методу не только романтиков, но и реалистов. Личность такими писателями-реалистами понимается с романтической тенденцией как субстанция, которая стремится к гармоническому слиянию с миром, к его божественному, одухотворенному началу.

Писатели осмысливают романтически духовную сущность человека при наличии Творца, природа человека осознается ими как высшая божественная духовность. Человек, по мысли писателей, способен к «идеальным» душевным движениям, нравственному преодолению зла, при опоре на нравственно-божественную, религиозно-духовную сущность, а не на голый рассудочный атеизм. Осознание личности происходит с помощью проникновения художественной интуиции в сложную объективно-субъективную реальность, воплощенную в фантастических образах. Согласно рационалистической концепции писателей-реалистов, их методологии в области психологии, литература постигает истину жизни в формах самой жизни. Предметом изображения становится объективное, независимое от человеческого сознания, земное бытие, освещенное, однако, высшим божественным смыслом. Художественное воспроизведение общественной среды и ее влияние на характеры, зависимость человека от обстоятельств в бытовом и духовном плане – это заслуга уже одухотворенного реализма.

В дальнейшем, почувствовав разлад между идеальным и реальным, писатели-реалисты стремятся к переходу на освещение причинных связей между героем и судьбой человека, усиливая их материалистическую окрашенность. Бытовой план все более выявляет социальную причинность как основу аналитики реализма. Происходит дифференциация личности в зависимости от ее места в социальной иерархии. Писатели-реалисты все основательнее проникают в закономерности развития общества и человека, в связи с чем социальный

историзм порождает конкретно-историческое содержание.

Принцип социального детерминизма в XIX веке, в сравнении с эпохой Просвещения, развивается более интенсивно, демонстрируя прагматизм, искажающий общественные и человеческие отношения. Реализму XVIII века принадлежит приоритет открытия взаимоотношений человека и общественной среды в художественном познании. Возрастающее движение к изображению социального и повседневного для развития реализма как художественного метода, несомненно, имеет уже превалирующее значение. Реализм овладевает разнообразным миром людских характеров в самых различных социальных слоях – на базе материальной конкретности при постоянно сокращающейся – особенно в XX веке – божественно-религиозной сущности.

Предметом реалистического изображения в этот период становится бытовое, характерное для рядового, обычного человека. Бытовой, прагматический план вместе с психологизмом делается предметом конкретного изучения героев. Идеальное содержание абстрактных понятий при таком рационализме переносится в область материального практицизма.

Несостоятельны точки зрения, отводящие реализму социальные стороны бытия, а романтизму – духовную жизнь человека. Реализм по-прежнему раскрывает духовную жизнь как общества, так и человека. Однако стихия романтического, выраженная фантастикой, придающая «двуплановость» фантастическим произведениям реалистов и содержащая в себе детерминистскую последовательность в изображении героев, идеальных сил, влияющих на судьбы, несомненно, берет верх.

Проблема соотносительности реалистического и романтического начал в «двуплановых», фантастических произведениях решается с учетом идейно-эстетической позиции самого писателя. Фантастика писателей-реалистов воплощает личностную точку зрения на объективные закономерности, на познание психологии, сознание и поступки героя. Она отображает личностный взгляд на взаимоотношения человека,

на конфликты, порождаемые действительностью и формой сознания, воплощая этическую оценку человека и его мира. Бытовая часть в «двухплановом» произведении, оттеняя духовность, усиливает типологическую близость фантастики творчеству писателей-реалистов. Особенности сферы ирреально-идеального мира признаются как свидетельство наступления на реализм элементов романтического искусства.

Постепенно, в связи с углублением в процессы сознания и психологии, выявляется интерес к непонятным фактам, странным явлениям. Фантастика, вызванная потребностью выставить на народный суд фантазмагорию социального и природного мира, переводит обычный бытовой план у писателей-реалистов в космические масштабы. Фантазмагория социально-общественного бытия создает особую разновидность фантастики, сопровождающую героев «двухплановых» произведений. Различная по состоянию фантастического и реального, по образности - такая разновидность фантастического функционально едина, формируя идеал, при всей его неосуществимости в определенное историческое время.

Судьба личности расценивается также на фоне истории. С другой стороны, факты, не имеющие еще научного объяснения, привлекают писателей своей загадочностью, эти космические факты и явления влияют на судьбу человека роковым образом, ослабляя его реальные связи с действительностью. Нарушение причинно-следственной связи, не отрицая права на существование, отражает реальную действительность. Детерминированность делается атрибутикой косвенной мотивированности реалистической фантастики, а катарсис, по словам Ю.В. Манна, реакцией на постижение естественного в «странном», разумного - в неразумном, постоянном и многозначном [131, с. 101]. События и явления, взятые из реальной жизни, художественно осмысляются и изображаются на фоне жизни всего мира, всей Вселенной.

Загадочное в фантастике писателей-реалистов является не только предметом, но и способом изображения. Совпадение

двух сторон, содержательной и формообразующей, происходит под знаком острашения. При этом для реалистической фантастики одноплановое изображение делается недостаточным. Привычные причинно-следственные связи в фантастике нарушаются, создавая романтическую природу фантастического, что является для фантастики определяющим. Допустимость правдоподобия каких-то потенциальных феноменов природных сил, скрытых пока еще в человеке, создается с помощью второго, духовного плана изображения и актуализирует поиски художника в этом направлении.

Писатели-реалисты связывают фантастический жанр с художественной правдой, изображением уродливого в фантастических образах, идущего против нарушения психологической правды. Такие писатели, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев и Мериме, безусловно, отвергают своим творчеством существующее мнение о развлекательном характере фантастики. Скорее всего, художественная преднамеренность сочетается у них с изобразительной смелостью, открывая читателю глубинные закономерности, скрытые в фантастических образных структурах. «Двуплановость» фантастических произведений, демонстрирующая реальные действия героев в нереальных ситуациях, раскрывает кажущееся правдоподобие, усиливая фантастический эффект.

Допуская условность ситуации, создаваемой при помощи второго плана, писатели изображают невероятное развитие возможного, представляемого фантастикой. Изображение ирреального мира в его взаимосвязях с героем подводит к мысли об объективном существовании иррациональных вселенско-космических сил, самого Творца, которые нужны для полного постижения истины о человеке, его природной и социально-духовной сущности. С точки зрения материалистической, естественных наук происходит следующее. Нарушение равновесия между человеком и природой вызывает хаос. Иррациональные силы, нередко приводят человека к гибели или же из-за своей неосознанности

настолько подавляют духовные силы, что, в конце концов, также вызывает гибельный хаос во внутреннем мире индивидуума. И этот хаос означает уже не некое начало нового мира, согласно пантеистической натурфилософии Шеллинга, хотя как космическое понятие хаос является таковым. Хаос создают иррациональные силы, названные позже «архетипами» (К.Г. Юнг). Мир, где человек сочувствует своему ближнему, «Я» как объект других субъектов включены в мировой процесс. Человек боится хаоса из-за несдерживаемости страстей и инстинктов, так как они подавляют сознание, как средство предотвращения хаоса. Завладев человеком, иррациональные силы нарушают душевное равновесие, создавая хаос, человек начинает подвергаться сомнению организирующую роль сознания.

Вот как естественные науки характеризуют социально-биологический процесс. Изучение бессознательного способствует осознанию духовного бытия. Психическая жизнь, большей частью являясь бессознательной, окружает сознание со всех сторон, для чего и важна подготовка бессознательного, чтобы воспринимать что-либо чувствами. Хаос в душе рождает абсурд человеческой жизни, становясь причиной страха и обороны. Возникает новый космос, новое психологическое пространство.

Художественное исследование человека выявляет «архетипы», при помощи которых писатели-реалисты изображают внутренний мир героев в «двуплановых», фантастических произведениях, высвечивая связи человека с божественным началом. Архетипы обнаруживаются в фантастике как смысл вечного содержания. Фантастика конкретизирует архетипы, предоставляя писателям возможность изображать потаенное, бессознательное. Демонические мотивы, а также мотивы сновидений, предчувствий, домовых, карликов, демонов и чертей говорят о фиксированных проявлениях инобытийного. Реальные понятия человека в этих сферах становятся недействительными, лежащими за пределами человеческого опыта.

Для того, чтобы понять «тайные», неосознанные психологические отношения человека и природы, следует помнить, что элементы бессознательной психики – архетипы находят­ся в фантастике писателей, представляя собой низменную структуру в психике человека. Когда писатели исследуют в фантастике психику в архетипической форме, человеческий дух приобретает множество значений. Первоначально в демоническом виде этот дух выступает против человека, становясь на его пути, предвещая деградацию и даже гибель.

Противоположность хаосу – гармония, лежащая в основе всякого организованного духа, материи, Вселенной, подчиненной космическим предопределенностям. Человек является продуктом гармонии, носителем качеств, унаследованных от поколений или приобретенных в процессе эволюции. При­чем человек наследует лучшие качества, и это одна ипостась его духовного бытия. С позиций такой точки зрения на ду­ховную и физическую жизнь индивидуума К.Г.Юнг пишет: «Все сверхчеловеческое как в добре, так и во зле, о чем в бы­лые времена вещали демоны, считается преувеличением и редуцируется до «разумной веры»» [256, с.343].

Изображение ада, злых потусторонних существ, ведьм, домовых, колдунов, чертей и леших разрушает гармонию. Хаос духовных и физических сил ведет человека к наруше­нию баланса реального и ирреального, губительному возвыше­нию одних сил над другими внутри и вне человека, разъеди­нению его с природой.

Дальнейшее изучение объективных закономерностей с помощью фантастического, под воздействием объективно существующих божественных законов вызывает у писате­лей-реалистов поиск высшей гармонии. Писатели создают типы сознания героев по законам художественно познавае­мой реальной действительности. Объективное изображение бытового, первого плана в «двухплановых» произведениях придает романтическому характеру изображения объектив­ную реальность.

Фантастика способствует гармоничности, естественности, божественно-нравственной одухотворенности. Бытовой план сообщает событиям или явлениям определенную объективность будущего, где возможна реализация феномена фантастического. Гармоничное развитие образов героев в творческом методе писателей-реалистов образует условия для синтеза первого, бытового и второго, духовного планов в «двуплановых», фантастических произведениях. Снижение уровня первого, бытового плана при формировании второго в пределах реалистического метода ведет также к снижению духовного уровня произведения, нарушает пропорции в создании образов, подсознании и изображении, когда стираются приметы времени, быта. Фантастика, лишенная правдоподобия, нарушает пропорции, приводит к дисгармонии в изображении героев и их среды, окружающего мира, к авторскому произволу.

Теперь о роли второго, духовного плана в той же области фантастического. Этот план в «двуплановых» произведениях писателей-реалистов играет не менее важную роль в духовном познании человека, процессе преобразования, проникновении писателей-реалистов в невообразимо глубинные, инобытийные сферы с помощью фантастического, в процессе самопознания и утверждения человека. Вот что пишет по этому поводу В.В.Зеньковский: «У Гоголя мы видим первые начатки того, что можно назвать идеей «православной культуры» <...> Гоголя по справедливости надо считать «пророком православной культуры». Тема эта поставлена ныне всем ходом истории, она грандиозна по своей значительности и важности, но осуществление ее есть дело истории, а не усилий отдельных людей» [86, с.27].

Писатели-реалисты, применяя фантастику и создавая «двуплановые» произведения, акцентируют двойственный характер исследования и изображения, когда первый, бытовой план, хотя и косвенным образом, познает реальную действительность, а второй, духовный с помощью первого, бытового плана в своем

познании забирается уже в высшие инобытийные сферы, где действуют иррациональные, идеально-божественные силы, часто борющиеся друг с другом. По модели писателей-реалистов материальный мир и его исследование художниками тоже можно представить по подобию «двупланового» произведения, созданного, так сказать, высшими божественными силами. В таком, имеющем «двойственный» характер, произведении в качестве составляющей бытового плана можно представить себе самих писателей, их творческие личности, возможности вкупе со всем человечеством, а второй, духовный план вообразить в виде их фантазмагорий, различных творческих замыслов, реализуемых в произведениях, находящихся в сфере ирреального, во взаимодействии с иррациональными, идеальными силами - божественными или демоническими. Таким образом, сама жизнь как бы «печет» такие «слоеные пироги», в одном «слое» которых как, несомненно, реальное находятся сами писатели, их произведения, объективно существующие прототипы, в другом – их душа, духотворность, связанная с высшими вселенскими силами.

Для изображения быта своих героев писатели-реалисты отбирают типичное. По словам исследователя Э. Фагэ, они берут сюжеты из обыденной действительности; так же и Мери-ме выбирает для своих произведений сюжеты, не забывая об обусловленности характеров обстоятельствами [293, с.570]. Реалисты, любя все бытийное, естественно-реальное, достоинством своего художественного метода считают, однако, возможность выразить глубины человеческой души. Человеческий дух изучается писателями в его связях с реальным и ирреальным миром, писатели предугадывают пути развития человека и общества через духовный и психологический, божественный потенциал. Каждый писатель показывает это своеобразно, понимая потребности и духовные перспективы развития реализма.

Писатели связывают прогресс метода с фантастикой, дающей знания в области реального и иррационального, идеаль-



ного, ибо уровень понимания метафизического как в науке, так и в художественной литературе постоянно не удовлетворяет реалистов. Соотношение реального и ирреального, фантастического в их сложнейшем взаимодействии со всех сторон рассматривается в работах В.А. Воропаева, П.И. Гражиса, В.В. Зеньковского, Ю.В. Манна, А.Б. Муратова, Е.Н. Трубцкого и др. Однако наукой еще не создана полная картина духовного мира, естественный ход познания сдерживается противоречиями. Логическое мышление часто приходит к ошибочным выводам, объясняя внешнее проявление жизни, иррациональные же, глубинно-божественные сферы остаются малодоступными. Художественное мышление, основанное на интуиции, способно дать более полные знания о тонком, метафизическом, божественном мире.

Писатели в процессе познания признают огромную роль синтеза философского и художественного, диалектико-онтологического мышления. Логическое, философское познание быта способствует изображению иррациональных сфер с помощью фантастики, в которой высшие истины, закономерности неведомых, иррациональных сил открываются человеку диалектически – в предчувствиях, через интуицию, обновляемую реальность. Ученые Л.Д. Бугаева и Э. Фагэ считают, что фантастика писателей-реалистов со своим ирреальным, идеальным миром в «двуплановых» произведениях является характерной чертой, доминантой воображаемого. Достоверность фактов не доказывается писателями, а выражается ими; сочетание реального, «земного» и фантастического с его божественным, инобытийным предоставляет возможность самостоятельно оценивать невероятное как вполне допустимое.

По мнению исследователей, писатели через редкость детали создают свою духовную реальность по-разному. Например, Тургенев выделяет преобладающие качества во внешнем облике человека или в его душевном состоянии через многообразие оттенков, Мериме же предпочитает выбор черты - характерной

детали. В заострении такой характерной черты у Тургенева исключается резкое, отражая поэтическую «умеренность таланта» (Н.А. Добролюбов). Писатели-реалисты развивают пушкинские традиции в осмыслении необходимости и естественности проявления жизни природы и человека.

Фантастика романтиков, подобных Гофману, не имея «двуплановости», находится во внутреннем мире героя и служит, скорее, средством самовыражения писателя-романтика. Возвышая внутреннюю, духовную сущность, абсолютную в своем содержании, романтики выражают мечту о неограниченных возможностях человека. Художественный мир в романтизме создается по законам воспринимающего субъекта, с учетом объективных законов реальной действительности. Потому характеры в романтических произведениях развиваются в соответствии с исторически отвлеченной, однако, концептуальной позицией писателя, мотивированной по-особому. С одной стороны, герои у романтиков – конкретные люди (в «Крошке Цахес» Э. Гофмана это Циннобер), с другой – это мифическое существо. По мнению Г.Б. Курляндской, «субъективное начало в романтизме порождается исторически абстрактными идеологическими концепциями, то есть разрывом идеала с действительностью, изображением того духовного содержания героя, которое абсолютизируется в своей самостоятельности и независимости от всякой «социальности»» [113, с.7].

Художественное содержание как сложное единство двух слагаемых – объективного и субъективного компонентов, образной и идейной системы – является одной из широко разрабатываемых проблем литературоведения. Искусство является пересозданием действительности с определенных идейно-нравственных позиций писателя. Это обобщенное, то есть не эмпирическое, не натуралистическое, а творческое воспроизведение жизни. Художественный мир, населенный романтическими героями, основан на законах, которые имеют силу действия в этом мире. Писатели-романтики пересоздавали

жизненный материал в искусстве, признавая абсолютную противоположность идеала объективной действительности.

Исторический опыт художественной литературы свидетельствует, что принцип изображения во временной и пространственной отдаленности характерен для произведений романтического типа творчества. Романтические герои живут и действуют над землей и под землей, а если на земле, то таинственным образом. Одушевленная природа для романтического героя – это и прием раскрытия его художественного мира, и такая же реальность, как для реалистического героя – реальные детали быта. Субъективное отношение художника к предмету изображения является романтическим, кроме самого предмета отображения.

Другой особенностью романтической фантастики является постижение божественной красоты мира. Р.Н. Поддубная считает, что «постижение таинства красоты было в романтизме равнозначно проникновению в смысл бытия» [181, с. 10]. Проблема Красоты решается романтиками с принятием во внимание тождества добра и красоты с демоническим «ореолом». Красота может быть фактором зла и привести к разъединению добра с красотой. Мотив увиденного, а значит, распознавания зла приводит в романтической фантастике к избавлению от зла, освобождая красоту от демонического влияния.

Истина познается благодаря мистическому слиянию с природой. В фантастике романтиков она привлекает своим загадочным характером, обращая внимание на необходимость абсолютной свободы, как и абсолютной истины, которые находятся в идеальном мире. В фантастике свобода романтического героя не только возможна, но и подразумевается самой фантастикой романтиков. Именно такая фантастика предназначена для осуществления романтических идей. На нее влияют объективные законы, которые, персонифицируя героев в фантастические образы, размывают границы между реальным и идеальным. Романтическая фантастика отрицает «низменную действительность» (Гофман, Новалис), изображая

картины романтически возвышенно, с точки зрения преодоления зла и благодаря духовным силам героя-романтика. Такое представление об уродливой и дисгармоничной действительности, исполненной динамики борьбы, лежит в основе эстетики романтизма, противопоставляя реальный мир идеальному. «Двоемирие» и есть противопоставление существующего реального мира, где господствует зло, миру романтическому, идеальному.

Конфликт идеала и действительности вырисовывается для романтиков в социальных контурах. В этих условиях романтическая личность, некогда воспринимавшая мир, открытая ему, ощущает себя безгранично трагически одинокой. Романтическое отрицание, усиленное трагическим отношением к действительности, нередко обращается против человека и против земного бытия. Идеальный мир реализуется в фантастических образах. Романтическая фантастика ведет к увлечению всем необычным, чудесным, непостижимым, ужасным – всем тем, что выходит за пределы обыденного и просто реального [132, с.19].

По мнению Е.А. Маймина, русский романтизм, в отличие от европейского, не противопоставляет себя Просвещению и просветительской философии, основанной на абсолютном доверии к Разуму. Этим объясняется «отталкивание» русских романтиков от мистического, утраченная связь многих из них с эстетикой классицизма. Существует мнение, что личностное начало в русском романтизме ослаблено, в отличие от европейского, для которого характерен крайний индивидуализм и субъективизм. Однако философскими учителями и для русских романтиков являются не только Платон, Кант и Шеллинг, но и Фихте, Новалис, Шлегель и др. Идеи И.Фихте о свободе человеческого Разума и абсолютной независимости человеческой воли были усвоены также и русскими романтиками, исследующими состояние человека в ирреальном мире.

Источником для романтической фантастики русских писателей служили душа, чувства, теоретические художествен-

ные веяния с Запада. Однако для русского романтического искусства это была лишь некая оболочка. Искусство не является изучением позитивной реальности, осуществляя постоянные поиски «идеальной жизни» (Ж. Санд). Романтик должен быть артистом, в порыве мистического вдохновения создавать свои произведения, часто выступающие вопреки тогдашней российской реальной действительности. Стремление к новому может оказываться прекрасным, красотой мира, стоящей за борьбой противоречий. Об этом пишет исследователь А.С. Дмитриев в своей статье «Теория западноевропейского романтизма»: «Романтики видят и отображают мир в постоянном движении, в острой динамике конфликтов, для них важно не то, что существует в данный момент, а то, чем нынешний день может стать завтра согласно их представлениям. В их историзме сказалось присущее романтическому миросозерцанию стремление к новому» [78, с.12]. В своих фантастических произведениях романтики изображают идеал как возможность его осуществления. Демонический облик красоты связан у них с пониманием среды, где человек не имеет возможности самосовершенствоваться, с представлениями платоновской школы об идеальном мире как истинной, тождественной себе реальности, где находятся добро, красота, абсолютная истина.

Идеальный мир – «прародина» романтиков, носителей абсолютного начала, то есть высших духовных качеств. Реальный мир у них является причиной страданий, где герои, как и сами писатели – романтики, вынуждены терпеть лишения. Тождество добра и красоты у них окружено демоническим ореолом. Мир прекрасен, но из-за своей противоречивости и хаотичности он и ужасен. Фантастика романтиков компенсирует страдания человека инобытийными возможностями, обещающими лучшую жизнь в ином мире. Романтическая фантастика в моменты сновидений создает иллюзию миротворящей красоты, испытывая человека. Отсюда проблема Красоты неразрывна с проблемой Добра и Зла.

Однако романтический герой, ощущая свое одиночество, является жертвой в прагматическом обществе. Социальная действительность с ее резкими диссонансами вторгается в субъективность романтического героя. Детерминированность его поступков в фантастических произведениях определяется не действительностью, а заменяющей ее аллегорической средой. Изображение романтиков в области бессознательного выделяет факты вмешательства в реальную жизнь ирреальных, идеальных сил. Художественное исследование подсознания у романтиков, связанное с инобытийностью, само условное изобразительное средство, приобретая термин «фантастика», создают разновидность подобного рода литературы, нацеленной на будущее. Согласно Ж.Малиньону, «романтики были прогрессивными художниками, но не были людьми «своего времени»» [274, с.357].

Веря в существование ирреальных сил, романтики в своих фантастических произведениях связывают священную миссию поэта с естественными переживаниями. Будучи эмоциональными, романтики согласовывают страсти героев с их поступкам, протестуя против абсурда в обществе. Молитвы, обращенные к Богу, предчувствия, надежда или ее отрицание вызваны тревогой. Писатели-романтики действуют на область мыслей и чувств в подсознании, на центры, отвечающие за эмоции. Люди хотят любить, верить, надеяться, погружаясь в свое воображение с целью показать истинное предназначение человека.

Писатели-романтики признают различные философские просветительские системы. По их мнению, чем обобщеннее система, тем она совершеннее. Жизнь движется в этих формулах, распознается в чувствах и фантазиях. Изображение не может быть абстрактным, история представляется в индивидуальном очеловеченном облике, автор соединяет индивидуальности, получая обобщенное индивидуальное изображение. Если окружающие предметы производят на писателя впечатление, он обрабатывает их, создавая собственные идеалы.

Идеал может совпадать с действительностью, если сама реальность достигла высокой стадии, и не совпадать. «Тайна» заключается в восприятии действительности и превращении ее в предмет изображения. Романтики сами творят внутренний мир человека, уходя в область сновидений, фантазий. Ирреальный мир, бесконечный дух окружают человека. Однако это скрыто от него, такие «тайны» очаровательны и ужасны. Человек чувствует свое бессилие перед абсолютным духом, сверхъестественные силы мерещатся ему в воображаемых картинах. Ирреальный мир приводит в действие страшных духов, мистическое проявляется в фантастических образах, бесконечное предчувствуется в видимом и воображаемом. Романтизм – это высокая поэзия, которая «наглядно изображает то, что слова не могут передать», это «<...> фантастическая иллюзия, сама «фантастика»», – пишет поэт-романтик Г.Л. Уланд в своей статье «О романтическом» [227, с.162].

У Гофмана сходятся все противоречия романтической души, раскрывается вся амплитуда романтического сознания, его колебания и взлеты, падения иррациональных сил внутри человека, в людях, социуме. Писатели-романтики пытаются по-своему разрешить противоречия между мечтой и действительностью, оставляя эту цель и задачу за фантастическим, где «таинственное» сливается с вечным, однако проблема остается неразрешенной. Душа поэта-романтика не просто способна объять целый мир, а ее потоки в себе уподобляют поэта демиургу, пророку в универсальной Вселенной, стоит только пробудить в себе знания о высшем, ирреальном, божественном.

В свою очередь, писатели-реалисты, используя романтические элементы для усиления образности, чтобы проникнуть своей немотивированной фантастикой в иррациональные сферы, берут на вооружение такие сильные романтические средства изображения, как фантастика, с ее обращением к Творцу, к ирреальным силам, которые пока невозможно объяснить наукой.

С двух сторон, а именно, как со стороны писателей-реалистов, так и со стороны романтиков, наблюдается некое сближение, пусть даже индивидуальное, даже не методов, не способов изображения, а проявление интереса, с одной стороны, к реальности, с другой – к высшим иррациональным силам, существующим, по их мнению, объективно. И писатели-реалисты, и писатели-романтики ищут решение проблем познания на небесах, привлекая небесное к осознанию космических, внешних и внутренних сфер.

Таким образом, и писатели-реалисты, и писатели-романтики, при всем их взаимопритяжении и отталкивании, остаются в пределах своих творческих методов – в реалистическом и романтическом как в разных способах изображения. П.И. Гражис допускает возможность в фантастике реалистов соединения реалистического и романтического типов творчества. Но типы творчества – это еще не разные художественные методы, оба типа творчества (и реалистический, и романтический) находятся в пределах одного метода как способа творчества – реализма. Г.Б. Курляндская считает, что для «двуплановых» произведений характерно воссоздание, принадлежность к реализму, в реалистических произведениях возможны отдельные традиции романтизма, более сложное и органически целостное сочетание реалистических и романтических принципов художественного обобщения [113, с.10].

Итак, писатели-реалисты в своих «двуплановых» произведениях, познавая и изображая мир с помощью фантастики, проникают в высшие иррациональные, идеальные сферы. И делают это при наличии первого, бытового плана, который, будучи связанным «двуплановостью» со вторым, духовным планом фантастического произведения, в таком случае косвенным образом участвует в познании действительности. Фантастика романтиков, не обладая «двуплановостью», имеет только изобразительную функцию, ее возможности, связи с реальностью ограничены.



Реалистическая фантастика, предвосхищая научные и художественные открытия в сфере бессознательного, исследует внутренний и внешний, метафизический космос, иррациональные силы в самом человеке. При этом важную роль в «двуплановом» произведении играет первый, конкретно-бытовой план, а с ним и психологизм, носящий сложный, диалектико-онтологический характер. Он связывает психологию героя с вопросами духовного бытия, для которого важны смысл жизни, любовь личности к ближнему, понимание Бога, способность различать добро и зло, гармонию миропорядка. Главное, психологизм в фантастическом произведении, олицетворяя конкретику первого плана, провоцирует писателя-реалиста на подвижность метода, активизирует героев, ирреальные силы второго, духовного плана, заставляя писателя забираться в немыслимые глубины психики, во всееленский и внутренний космос, приближая себя, свою творческую сущность вместе со вторым, духовным планом «двупланового», фантастического произведения к Богу-Творцу. «С одной стороны – спрятавшаяся над миром тьма, а с другой стороны – усилившееся религиозное искание, в котором уже чувствуются зачатки положительного откровения. С одной стороны – массовое озверение, с другой стороны – духовный подъем: страдания выковывают духовные силы. Одни приближаются к крайнему пределу падения, к полной утрате образа человеческого. Но в то же время другие с небывалой силой слышат призыв к нетленному» [86, с.27].

### *1.3. Соотношение фантастики и символа в «двуплановых» произведениях*

Проблема фантастического долго не привлекала внимания исследователей, гораздо больше работ посвящено феномену символа. Некоторые ученые и ныне определяют реализм как «символический» (О.Н.Осмоловский). В последнее время все чаще в литературе применяют фантастику, ученые разрабатывают ее раз-

личные направления, в том числе устанавливают взаимосвязи с символическим. По мнению А.Ф.Лосева, «символ вещи есть отражение, однако не пассивное, не мертвое, а которое несет силу и мощь самой же действительности, поскольку однажды полученное отражение перерабатывается в сознании, анализируется в мысли и доходит до отражения уже не просто чувственной поверхности вещей, но и их внутренней закономерности» [125, с.67].

«Символический» реализм запечатлевает образ новой эпохи, создает перспективу развития через духовную трагедию героев и их нравственные искания. Концепция «символического» реализма отличается от эстетики реализма тем, что в символическом художественном образе запечатлевается современный тип художественного мышления, который соответствует новому состоянию миропорядка. Символическая поэтизация включает изображение явлений в мировом процессе в форме мифопоэтической символики. Образ Вселенной представляется в символической форме. Символическое произведение содержит в себе различные планы бытия. Их синтез осуществляется на философском и символическом уровне мышления, чаще всего посредством мифа, в том числе и религиозного. Сопоставление исторической картины и мифа дает возможность соотнести настоящее с прошлым и будущим. «Символический» реализм позволяет увидеть и понять настоящее с позиции вечных законов. Символический образ в таком реализме – универсальная форма онтологического познания человека и бытия, сверхреальной действительности, плотного и тонкого, сверхтонкого миров. Символ объединяет материальное с идеальным, историческое с вечным, преодолевая ограниченность идей действительности.

Писатели создают характеры, выражающие историческую и вневременную сущность человека. Сознание героев концентрируется вокруг морально-нравственных идей, часто несовместимых с совестью. Такие идеи обостряют естественную противоречивость личности. Сложность героев, их духовная и психологическая неустойчивость постигаются

посредством символизации. Символизация выявляет извечную борьбу добра и зла, отчужденность бытия от первоначал жизни. Мифологическая символика сопоставляет современное состояние мира с изначальным, выявляя степень отклонения цивилизации от первооснов бытия. Писатели возводят изображаемое на вселенский уровень обобщения. Символические образы и темы развиваются и обогащаются за счет включения в себя новых явлений, их взаимодействия между собой отличаются символическим подтекстом. Эстетический и познавательный потенциал расширяется посредством символической типизации, что в русской литературе является общей тенденцией.

Открытие так называемого «символического» реализма предопределяет путь развития реализма XX века, который, прежде всего, воспринимает при этом героев через их обобщенное восприятие мира. Творчески воспринимая эстетику «символического» реализма одновременно с элементами романтизма, изображая с помощью фантастики иррациональные сферы жизни, реализм нового времени применяет символизацию, усиливая тем самым многомерность и динамизм такового своего феномена, как метода. Обращенность к вневременной проблематике придает реализму универсальный характер, что выражается в символике нацеленностью на вселенские масштабы, укрупняя и остранныя реалии бытия.

Одновременно с «символическим» реализмом в литературе идет развитие так называемого «фантастического» реализма. Оба направления представляют один художественный метод – реалистический, опираясь на такие изобразительные средства его романтизации, как символ и фантастика. Рассмотрим соотношение фантастики и символа, за которым стоит сначала количественное преобладание одного над другим, которое затем переходит в качество. Однако прежде попытаемся дать характеристику символу в его взаимодействии с реализмом: чего больше в «символическом» реализме – символического или реального? Какова типизация символа в

«двуплановом», фантастическом произведении писателей-реалистов? Какова типология символа у романтиков?

Первоосновой символического сознания является органическое видение мира. Писатели видят свою задачу в изображении иерархической системы жизни, в ее детерминированности мировому целому. Символическая типизация в «двуплановых», фантастических произведениях, теоретическое сознание ощущает неспособность выразить субъективный мир личности, отдаленность ее от действительности и осознает необходимость слияния с символическим сознанием. Символическое сознание выражает представления, для которых не существует конкретных понятий. Символ возникает в подсознании и передает интуитивные предчувствия и открытия. Символическая типизация в бытовом плане у писателей-реалистов помогает познавать закономерности действительности и изображать ее в наиболее характерных чертах. Символ заостряет, остранивает и укрупняет характерные черты, выражая универсальные, вечные истины, способствуя художественному исследованию неизвестных событий в реальной действительности.

«Символический» реализм изучает явления в еще незавершенной форме – по аналогии. Этот принцип становится решающим в символической типизации. Основная функция у него – нравственная; мифологическая символика пользуется функцией широко. Символы у писателей-реалистов возникают на основе реальных ассоциаций и, отражая закономерные связи внутренних однородных явлений, становятся носителями нового смысла, включая эмпирические образы в мировых связях, с философским звучанием. Писатели проецируют мифы на героев и обстоятельства, исследуя их с точки зрения вечных истин.

Мифологизация образа служит основой для символического содержания. Перевод с бытового плана в условный мир создает предпосылки для перехода в символический ряд. О.Н. Осмоловский придерживается мнения, что фантасти-

ка, используемая писателями-реалистами, выполняет символическую функцию. «В художественном мире писателя существуют подвижные связи между реальным и фантастическим, часто одно переходит в другое, являясь как бы его продолжением» [169, с.108]. Мы согласны с такой точкой зрения. На наш взгляд, главная функция фантастики – изображение иррациональных сил, воздействующих на человека, это сущность фантастики, ее первооснова. Для символа же фантастика не сразу становится приоритетной, она стоит в ряду других средств выразительности. Когда речь идет об иррациональных силах, фантастика как обладатель главной функции в этом плане является родовым, включающим в себя понятие по отношению к включаемому, видовому понятию символа, приобретающему второстепенную роль, тогда и символ, и другие средства романтизации реализма входят в такие же «удесятеренные» (А. Блок) отношения с фантастикой, как и с самим реалистическим художественным методом. Тем более, что фантастика составляет с реализмом неразделимое целое, участвуя как средство познания и изображения в обозначении «фантастического» реализма как метода.

«Фантастический» реализм, как и «символический» реализм, изображает сверхреальность. Его сверхзадача решается с применением в художественной системе, прежде всего, такого усиленного романтического средства, как фантастика. Она-то и создает условия для решения задач изображения сверхреальности, которые не может решить символ. Именно фантастическое изображает внутренний мир человека в его сложнейших взаимосвязях с космосом, Вселенной, иррациональными, инобытийными силами, устанавливая универсальные контакты с явлениями, не доступными закону причинности, становясь предметом изображения «фантастического» реализма. Именно фантастика изображает сновидения и предчувствия, призраки и галлюцинации, всевозможных упырей, трололей, ведьм, демонов, духов. Писатели-реалисты применя-

ют фантастику в целях исследования неизвестных, внутренних и внешних, ирреальных и иррациональных процессов. Полет журавлей в тургеневских «Призраках» символизирует свободу, дерево пустыни, анчар у Пушкина – это символ тирании, демон у Лермонтова – символ отрицания миропорядка, монастырь во «Мцыри» – символ темницы, обручальное кольцо у Мериме – символ любви, медведь в «Локисе» – символ демонической стороны мира. Изображение женщины в белом из «Призраков» Тургенева, графини в образе «Пиковой дамы» в одноименной повести Пушкина, – все это уводит от прямого, однозначного восприятия, становится фантастическим в «двухплановых» произведениях, раскрывая через психологическое объяснение, через символику закономерности инобытия, действия злых неведомых сил.

Символ в фантастических произведениях часто намекает на то, что фантастика изображает. Гиперболизация способствует символическому восприятию эпизодов. Писатели-реалисты наполняют символ конкретно-историческим содержанием. Мифологические образы воспринимаются в бытовом и символическом значении. Писатели изображают трагические переживания героев, доводя эмоцию до мифологического уровня. Это способствует переводу образа в мир символической условности, заменяя обычные связи символическими обобщениями во втором, духовном плане.

Символы способствуют решению нравственных проблем героев в конкретной ситуации. Сложный диалектико-онтологический характер символики разрешается с точки зрения моральных и вечных проблем, истина воплощается в символической форме. Символическое сознание сближает писателей с мировой культурой, для разграничения добра и зла используется мифологическая символика. Символ, направленный на решение экзистенциальных задач и развитие природных качеств героя, обусловлен внешней средой, характеры раскрываются во взаимосвязях с окружающим миром, символизируются сюжеты, природные и предметные

образы. Вся природа одушевлена в соответствии с языческой мифологией, стимулируя могущественность иррациональных сил, создавая мистический колорит и подтекст, предопределяя судьбу человека.

На символе, «символическом» реализме мы останавливаемся для того, чтобы, проникнув в его суть, оценить возможности, выяснить, что может дать он фантастике, чем воздействовать на нее. Писатели-реалисты воплощают принципы так называемого «символического» реализма в своих «двуплановых», фантастических произведениях. Мифологизация фантастического осуществляется через фантастический, мистериальный сюжет, позволяющий раскрывать героев в парадоксальных ситуациях и поступках. Соотношение реального и фантастического определяет разницу между символом и фантастикой в обстоятельствах и действиях героев.

Фантастика, главной функцией которой является акцентуация идей воздействия иррациональных сил на человека как символа абсурдности и хаотичности бытия, несет разрушение моральных жизненных устоев. В таком случае символ по отношению к фантастике играет служебную роль в организации еще и другой функции фантастики – преодоления хаоса и создания гармоничной картины объективной действительности. Художественный мир писателей-реалистов напоминает мистику, структура которой строится по принципу сновидений. Символы у реалистов, не теряя социально-исторической и психологической конкретности, воплощают онтологические проблемы в диалектике человеческого существования и трагедию абсурдной жизни. В таком случае соотношение фантастики и символа напоминает соотношение реального и фантастического в «двуплановом» произведении, то есть первого, бытового и второго, духовного планов, где второй план познает и изображает вселенские силы, иррациональную зависимость человека, а бытовой план, олицетворяющий действительность, косвенным образом, через свое существование в «двуплановости», помогает ему это делать.

Так и в соотношении символа и фантастического символ выполняет роль первого плана, а фантастика обладает функцией все того же второго, еще более остранный план, представляя действительность «таинственной», еще более укрупненной, ирреальной. Иными словами, косвенное участие символа в контакте с фантастикой предполагает огромное усиление воздействия первого плана на второй, инобытийный план, выраженный фантастикой. Соответственно этому само фантастическое, при наличии символа в роли первого плана, приобретает огромное усиление в своем познании и изображении ирреального мира, иррациональных сил, находящихся в вечном противостоянии идеальному, духовному миру Творца. В конце концов, символ в союзе с фантастикой, делая ее еще более условной, выводит такой фантастико-символический комплекс на новый уровень познания и изображения.

Индивидуализм вызывает потребность иррационального в человеческой природе, выражаемой в фантастических образах. Однако неосознанные архетипы находятся в оппозиции к духовной сущности человека и законам общества. Для удовлетворения инстинктивных потребностей человек вступает в конфликт со своим характером, с правилами человеческого общежития. Герои отдаются во власть стихийных и иррациональных, инобытийных сил, испытывая бессилие перед судьбой из-за отсутствия идеала. Первый, бытовой план детерминирует символику, воплощающую низменные страсти и инстинкты героев. Человек, потерявший нравственные ориентиры, становится носителем разрушительных инстинктивных сил, воплощенных в образах «темного» иррационального мира, символизирующего социальные пороки, порочные обстоятельства.

Писатели предсказывают обратный исход развития личности из-за вторжения бессознательного, стихийных природных сил в жизнь и судьбу человека. Герой пытается утвердить себя за счет другого. Отсутствие духовности опустошает ге-



роя, его отношения с миром носят извращенный характер. Элемент игры символизирует неестественность человеческих отношений, распад естественных связей, демонстрирует фальшь перед Богом. Герои бросают вызов судьбе, миру, чувствуя фатальную зависимость от конкретных обстоятельств и злого рока.

Фантастика вступает в игру и изображает то, что символические образы подготавливают ей в качестве подсобного материала. Демонизм, по мысли Н.А. Бердяева, исходит из отрицания Бога и своевольного самоутверждения [24, с.211]. Формы демонизма: обоготворение личности и презрение к ней, – символизируют отрицание личности и ее призвание. Демоническое начало в человеке есть превращение в безличность, в «ничто» (Гегель), оно заканчивается предощущением небытия и саморазрушением при отсутствии высокой цели, что и губит героев. Бытовой план определяет характер героев «двуплановых» произведений, тогда как второй, духовный план предопределяет божественную природу человека, его психологию. Однако не только иррациональные силы, но и быт, влияя на судьбу человека, провоцируют агрессию иррациональных сил. Соотнесенность фантастических образов, сюжетных ситуаций и структур с символической тематикой выражает трагическое отношение писателей-реалистов к миру. Следует отметить активность символического мышления в фантастических произведениях. Символическая типизация оказала заметное влияние на становление фантастического, значительно обогатив реалистический метод.

Соотношение фантастического и символа в «двуплановых», фантастических произведениях склоняется в пользу фантастического. В современной литературе эта тенденция все более ощутима. Фантастика сама берется за изображение явлений природы и за психические процессы, которые нельзя изобразить символом, вытесняя при этом «символический» реализм, призывая на помощь символ как средство отражения закономерностей в реальной действительности.

Как и символ, фантастика носит условный характер, изображая еще неизвестные сферы бытия, тогда как символ обобщает уже исследованные законы. На основе символического обобщения фантастический жанр отображает неведомые законы природы и бессознательное, изобразить которое способен только фантастика. Фантастика реалистов еще более обогащает и усиливает свои познавательные и изобразительные возможности именно благодаря соотнесенности с символом.

Итак, символ усиливает условную природу фантастики в «двуплановом» произведении, составляя в ее реальности первый, как бы бытовой план и тем самым косвенным или даже прямым образом служит второму, духовному плану в общей задаче фантастики исследовать и изображать реальное и ирреальное. Его функция благодаря своей условной природе, слитой с условной природой фантастики, помогает ей активно продвигаться в своем познании и изображении, проникая при этом во все более сложные сферы Неведомого (И.С.Тургенев). Именно такое усиление второго, духовного плана за счет взаимодействия с первым, укрупненно-символизированным планом и создает новый комплекс, новую систему научно-художественного исследования. Именно символ, как ничто другое, придает фантастике энергию и мощь усиления и остраннения.

Немотивированная фантастика реалистов с помощью первого плана – в обобщенной инновационной форме – раскрывает намек на то, что предчувствуется фантастикой на уровне второго, одухотворяющего плана в исследовании и изображении. Иррациональные силы познаются и изображаются фантастикой как условным приемом, допускающим существование бессознательного. В этом и заключается смысл и сущность эволюции комплекса фантастического и символа, который укрупняет и укрепляет познание в его развивающихся закономерностях. Фантастика же на уровне типизации и реальности первого плана и реальности второго плана в «двуплановом» произведении прямо-таки «взрывается» в своем проникновении в невероятные «тайны» Вселенной. Фе-

номен фантастического проявляется там, где человек вступает в сферы еще неисследованных природных и инобытийных сил; фантастика реализует свои функции через многие приемы и возможности, в том числе и через символю-фантастическое познание вселенской сверхдействительности.

Благодаря символу, принимая мифологическую форму, фантастика, изображая то, что обычным, традиционным способом выразить невозможно, еще и укрепляет, символически типизирует изображаемое. Благодаря укрупнению и усилению действительности, фантастика позволяет высказать еще более глубокую психологическую, вселенскую правду о человеке. Неизвестные феномены в психической или внешней природной жизни фантастика не всегда мотивирует в постановке идеала, как, например, у Тургенева в «Призраках».

Составляя суждение о красоте, необходимо иметь представления о ее особенностях, способах выражения. По словам Гете, высшим достижением художественной красоты является прекрасное. Если Бог сотворил человека «по своему образу и подобию», то и человек творит мир по своему «подобию» и потому должен иметь высокие божественные идеалы, будучи личностью. Он делает это в своем творчестве, воплощая высокое божественное в идеальной, конкретно-образной форме. Идея прекрасного – это идея с таким специфическим свойством, что она, создавая индивидуальное в действительности, обладает специфическим свойством выявлять себя через идею, а идея, как и сама действительность, есть божественный идеал.

Красота в природе прекрасна для другого, то есть для человека, воспринимающего красоту. Для идеала требуется, чтобы внешняя форма в человеке соответствовала духу, душе. Проявляясь, общие силы образуют содержание и цель ради совершаемого действия, активного проявления этих сил через посредство индивидуумов. Эти две стороны и образуют характер, раскрываемый через сложные внутренние пережи-

вания, соотношения себя с высшим божественным, что и изображается фантастикой.

Выявление идеала, проявляемого в бытовом плане, во взаимосвязи с идеалом во втором, духовном плане дает возможность видеть людей устремленными к осуществлению вечных гармонических истин, заложенных и осуществляемых свыше. От антигуманного идеала к самосовершенствованию личности «двуплановая» фантастика показывает путь достижения такого идеала. Писатели-реалисты утверждают тип фантастики, определяющий психологию героя, его внутренний божественный мир. В этом аспекте можно также говорить об эволюции человека через эволюцию фантастического и символического в его внутреннем и внешнем, макро- и микрокосмосе.

Трудный путь достижения идеала из-за противоречивой действительности объясняется еще и сложной конкретно-исторической ситуацией, зависимостью человека от разрушительных иррациональных и стихийных природных сил. Ориентация на идеал определена не только обстоятельствами, но и осознанием своей психологии и высокой духовной жизни. Человек ощущает катарсис, когда соприкасается с идеалом. Вселенский масштаб, свойственный мышлению героев в фантастических произведениях, закреплён в эстетике за вторым планом в «двуплановой» фантастике. Местом действия становится Вселенная от подсознания до космических просторов. Художественное пространство, открытое в мироздании фантастической литературы, влечет за собой писателей-реалистов и, с точки зрения реальности идеала, создает новую эпическую и эстетическую роль художественному времени, соединяющему конкретное со всеобщим.

Духовная сущность человека с его подсознанием, причастностью к природным законам познается косвенным образом, с помощью художественной интуиции и изображается условными способами. Это еще один характерный признак эволюции фантастики и символа в «двуплановых», фантас-

тических произведениях писателей-реалистов XIX века. Иррациональные, инобытийные силы изображаются ими с помощью психологических мотивировок, проверенных на действиях своих героев. На этом поприще существенно сказывается отличие ученых-исследователей от ученых-писателей. Для первых из них более характерно познание человека, психологических процессов, для вторых – более специфично изображение исследованного ими самими или учеными.

Элементы фантастики вызваны полемикой относительно рационалистической концепции человека. По мнению Р.Н. Поддубной, немотивированная фантастика сменяет мотивированную фантастику писателей-реалистов. Психологическая мотивация является способом проникновения во внутренний мир человека, «вовлеченного в сложные конфликты общественно-социальной действительности» [181, с.26]. Этот способ изображения характерен для литературы со второй трети XIX века. По мере все большего проникновения реалистов в процессы, происходящие в психологии и сознании человека, возрастает интерес к необъяснимым феноменам. Этот интерес оборачивается использованием немотивированной фантастики для художественного постижения пока недоступных науке и человеческому сознанию явлений природы.

Ирреальный и иррациональный мир в фантастике реалистов полностью не объясняется, не мотивируется так же, как и герой в его немислимо сложных взаимосвязях с ирреальным миром. Фантастика подводит к гипотезам, предполагая открытия явлений иррациональных сил в психологии человека.

Герои мотивированы только конкретно-исторической ситуацией, они не могут слиться с природой полностью, возвратиться к истокам. Человек предпринимает гигантские усилия, чтобы вернуться к природе, как и прежде, стать с ней частью единого целого. Тем не менее, отношения человека с природой становятся все более сложными. Никакого возвра-

щения в лоно не происходит, само обращение к этому приобретает черты вечного идеала, недостижимого и манящего.

Именно символ, заостряя, выделяет характерную черту конфликта героя со средой. Фантастика дает панорамное изображение жизни социума; «таинственные» происшествия, невероятные факты, необъяснимые природные явления – все они становятся темами фантастического. Сигнализируя обществу, образ человека превращается в символ совместной эволюции фантастического с символическим. По мнению Р.Н. Поддубной, О.Н. Осмоловского и др., символ нередко перерастает в фантастику, раздвигая границы условности. При этом возрастает функция познания человека, изображение его самосознания в момент неистинности, погружения личности в сомнамбулическое состояние.

Онирическая атмосфера, характеризующая сознание человека в области подсознания, демонстрирует неспособность сознания с помощью активной умственной работы прозревать вселенские истины и открывать неведомые явления вселенской природы. Онирическое состояние личности по отношению к реальной жизни показывает активность бессознательного, воплощенного в фантастических образах. Фантастика высвечивает глубоко спрятанное лицо индивидуума, его национальную и общечеловеческую сущность, одновременно характеризуя свою эстетику и демонстрируя феномен «тайны» и ее раскрытия. Именно такой познавательный подход к действительности, изображаемой в фантастических произведениях, присущ реализму как методу.

Романтические элементы, являясь способом изображения того, что не осмысливается обычным, рассудочным способом, раскрывают стихию слепых, неведомых сил, свойственную «двуплановым» произведениям с немотивированной фантастикой. Мотивация действия героев «скрыта» интересом автора к иррациональным силам ирреального мира. Мотивируется, скорее, авторское стремление объяснить «таинственный» смысл, мотивацию, так сказать «действий» и «поступков» Вселенной. Вот что, на наш взгляд, стоит за

фантастикой Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева и их французского коллеги и переводчика Мериме, а именно, «тайная» мотивация Вселенной, а за ней уже косвенная, отдаленная мотивация существования в ней человека и человечества в высших божественных сферах. Человек оценивает свое положение в мире, являясь прототипом героев «двуплановых», фантастических произведений.

Феномен «тайны» фантастического состоит в постоянном художественном познании и изображении Неведомого, где фантастика, обогащенная символом, усиливает познавательные свойства с помощью ассоциативных сопоставлений. Именно благодаря синтезу фантастического и символического познание как процесс продвигается диалектически. А по мере углубления процесса познания иррациональные и стихийные природные силы все более расковывают и одновременно овладевают писателем. Фантастика изображает его на переходе от якобы неподлинного, неполного существования в первом, бытовом плане к истинному, ирреальному бытию, то есть существованию во втором, духовном плане «двупланового» произведения, когда характеры, обстоятельства, поступки героев не обязаны быть мотивированы.

Немотивированность фантастики – явный признак присутствия в произведении тех природных сущностей, которые изображаются не методом воссоздания действительности, а вниманием к ирреальному миру как предмету познания и изображения, с использованием таких романтических средств, как символ, лиризм, ирония, тем более, фантастика. Однако отличие фантастического реалистов от фантастики писателей-романтиков состоит не в трудности достижения героем идеала, а в его исторической обобщенности, когда эволюция фантастического проявляется со всей познавательной и изобразительной силой. Действительно, обладая романтическим колоритом, фантастика, тем не менее, носит в произведении реалистический характер, благодаря «двуплановости», наличию в ней первого, бытового плана, не дающего

инобытийной духовности оторваться от действительности и улететь в иные миры.

Постигая и изображая, фантастика постепенно овладевает космосом, Вселенной, законами подсознательной деятельности человека, которую контролируют иррациональные силы, благодаря усиливающимся возможностям в познании с помощью фантастического, когда все вероятнее становятся открытия новых законов, действующих в природе. Некоторые из них предугадываются с помощью интуиции, прогнозируются и будут открыты в грядущем, как элементы в таблице Менделеева. Тут фантастике, исходя из ее условной природы, есть где применить свои силы. Бесспорно ее преимущество по сравнению с символом, который является вспомогательным компонентом, формируя немотивированную фантастику. Именно от того, что фантастика в «двуплановом» произведении не имеет мотивации, с ее помощью и предугадываются открытия, действия Неведомого, слепых иррациональных сил. Мотивация означала бы реальное существование иррациональных сил, которые, в таком случае, не нуждались бы в интуитивном прозрении, художественных открытиях. Необходимость реалистической фантастики была бы вызвана традиционным изображением быта. Всесилие науки и традиций приостановило бы литературный процесс, дальнейшее совершенствование литературы.

Отсутствие мотивации в фантастике реалистов усложняет сами представления о действительности, ее закономерностях. Человек понимает, что будущее человечества определяется не столько экономическим ростом, который имеет свои границы, сколько уровнем культуры. Неоценимую роль в таком постиндустриальном обществе призвана играть литература как важнейшее средство самовыражения людей, орудие их самосовершенствования, гуманизации всех институтов общества и государства. В этом смысле русские писатели XIX века и Мериме оказываются весьма современными, с точки зрения нравственности, постановки и решения проблем, связанных с человеческой личностью, романтизацией самой дей-



ствительности, нацеленной на совершенствование человека, самой цивилизации.

Вот что говорят исследователи о личности. Романтические элементы создают атмосферу для индивидуума, свободного от социально-конкретных обстоятельств. Сам Тургенев, характеризуя сущность романтизма в своей статье «Фауст» об одноименном произведении Гете, оценивает ее как «атмосферу личности» [220, т. 12, с. 23]. Писатели-реалисты находят примирение с жизнью в объективном изображении действительности, где большую роль играют именно личности, творящие историю.

Прямые, неосознанные, глубоко философские искания являются исходной базой романтического в реализме, выражая мировоззрение, развивающееся в рамках идеала от объективного к субъективному. Духовный порыв к бесконечному как одна из идейно-эстетических характеристик писателей-реалистов становится их романтической реакцией на скептицизм, рационализм, холодную рассудочность. Просвещение утверждает веру в значительность духовного начала, взаимодействие материального с духовным, и первыми в этом были так называемые «чистые» романтики, исходившие из романтического способа изображения. Основу мироздания они полагали в духовном, перенося акцент на личность в решении проблемы человека и общества, считая, что открытие и обозначение внутреннего мира личности приведет к утверждению высоких общественных принципов, божественно-нравственных идеалов.

Перенос взаимосвязь героев-романтиков с их ирреальным миром на своих героев в фантастических произведениях, писатели-реалисты преобразуют символы романтиков в фантастические символы и образы. Символы у писателей-реалистов становятся формой познания сверхреальной действительности, выражая единство и бесконечность мира, соединяя материальное с метафизическим. Фантастика преодолевает противоречивость в достижении идеала. Писа-

тели видят эволюцию реалистического художественного метода в открытиях фантастического, развивающегося по направлению к идеалу. Такая усиленная фантастика означает новые сферы проникновения в сущность иррациональных сил ирреального мира, расширения границ реальности, ее познания и изображения.

Представление идеального и практического как двух взаимоисключающих форм отношения к реальной действительности соответствует новому историческому моменту. Писатели-реалисты понимают, что прагматическая установка вредит чувству прекрасного, и признают закономерность духовного, диалектического развития мира. Гармония Вселенной достигается романтически усиленным преодолением дисгармонии бытия. Писатели используют фантастическое в соединении с символическим для изображения ирреального, инобытийного мира. А.Ф.Лосев считает символ относительно связанным с инобытием, однако находящимся в пределах реальной действительности. О.Н. Осмоловский определяет символ как условное средство изображения сверхреальности [169, с.141]. На наш взгляд, символ, укрупняя и остранняя реальность, означает увеличение и усиление признаков, закрепленных за реальной действительностью. «Укрупненное» – количественное содержание в его соотношении с качественным – «остранненным» не дает символу оторваться от реализма как метода, придавая ему усиленный, романтизированный смысл.

Подводя некоторые итоги рассмотрения соотношения фантастического и символа, их совместной эволюции, можно полагать, что в комплексе с фантастическим у символа также просматривается некая «двуплановость», где роль первого, бытового плана отводится самому символу, а второго, духовного плана – фантастике. Роль первого, реального плана подтверждает в символе количественное усиление реальности, которое придает второму, духовному плану символа усиление, способное все это «двуплановое» сооружение, то

есть символю-фантастическое, на новом, усиленном витке развития нацелить на исследование и изображение самых тонких, сверхтонких миров, оставляя, однако, весь этот комплекс в пределах реализма как художественного метода. Романтизируя внутренний мир реального героя, материализуя понятие романтического, фантастика доводит до крайности идеальную, духовную составляющую познания и изображения, подтянув ее к невероятно фантастическому усилению творческих возможностей реализма.

Писатели-реалисты считают, что нельзя объяснить фантастический образ в их произведениях, поскольку человек исследует вторичные состояния своего психического существования: сновидения, гипноз, двойников как следствие раздвоения личности. Современный французский исследователь М.Кадо, говоря о соотношении фантастического и реального в фантастике писателей-реалистов XIX века, пишет: «Воображение у них образует мост между мечтой и реальностью» [90, с.10].

Писатели-реалисты XIX века, такие, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, а также Мериме, применяют антропологические знания в исследовании психики человека, что сближает русскую фантастику и одного из ярчайших представителей французской фантастики, означая их общую типологическую природу в сложной биологической иерархии духовной сущности Вселенной.

#### *1.4. «Студийность» русской реалистической фантастики*

Ученые особо отмечают «студийный», экспериментальный характер фантастики писателей-реалистов во второй трети XIX века, их поиски иррациональных сил в ирреальном мире, проявление национальных и общечеловеческих качеств в героях, разрешение всевозможных психологических, психических загадок и т.д. З.И. Кирнозе [104, с.5-26], Г.Б. Курляндская

[114, с.3-74], О.Н. Осмоловский [169, с.336], П.Г. Пустовойт [188, с.32], М. Кадо [93, с.97-106], Ж. Малиньон [272, с.106-330], Т. Освальд [276, с.84-96], Ф. Шамбон [262, с.261] и др. считают, что фантастика писателей-реалистов XIX века, исследуя человека, широко пользуется достижениями естественных, медицинских наук, психологии. Тургенев выделяет мысль о том, что фантастика имеет право исследовать психологически «смутные» явления, довольствоваться изображением психологически сложного состояния человека. Л.В. Пумпянский видит в фантастике некоторых писателей-реалистов способ воскресения потустороннего мира и страх перед агрессивностью ирреального, неведомого мира. Г.А. Бялый находит в фантастике увлечение спиритизмом, которому писатели отдают себя в силу «естественно-научных заблуждений» [40, с.245]. Г.Б. Курляндская в фантастике писателей-реалистов XIX века отмечает романтически усиленное средство изображения объективно существующих иррациональных сил. Такой же точки зрения придерживается П.Г. Пустовойт, считая что романтический пафос создает в фантастических произведениях «таинственную» атмосферу, способствующую исследованию иррационального. Р.Н. Поддубная, характеризуя «студийный», углубленный исследовательский характер фантастики, говорит о ее реалистических признаках, объективирующих художественное познание и изображение. О.Н. Осмоловский, разделяя точку зрения Поддубной, полагает, что фантастическое способствует проникновению во вселенские «тайны», а это характерно для реализма, выделяя усиление интереса к «сверхреальности» [169, с.141].

Ф. Шамбон, рассматривая экспериментальность фантастики реалистов в исследовании внутреннего мира, психики, улавливает также сочетание существующих реалий с фактами, допустимыми в действительности. Ж.Малиньон условность фантастики и ее экспериментальность связывает с многозначной интерпретацией явлений и феноменов реальных и тонких миров [134, с.344]. М. Кадо выводит наличие романтических

элементов изображения ирреального в фантастике реалистов из влияния учений Шарко, психоанализа Фрейда, способствующих нацеленности на подсознание [90, с. 10]. Т. Освальд сближает точки соприкосновения европейской и американской фантастики в изображении агрессивного мира злых иррациональных сил [276, с. 5]. Художественное исследование психики человека не означает, однако, мотивации психологии и поступков героя. Само изображение конкретики быта способствует познанию второго, духовного плана в «двуплановых», фантастических произведениях. Неведомое, бессознательное, иррациональное не может быть изображено никаким другим способом, кроме немотивированной фантастики.

Писатели-реалисты показывают ирреальный мир, воздействующий на человека. Исследователи опираются на фундаментальные достижения антропологии и психологии, достигая успехов в исследовании гипноза, наследственности, маниакального состояния, невроза как явлений в подсознании человека. Изображение ирреального мира помогает писателям преодолеть заблуждения естествознания, психологии, медицины, сосредоточить внимание на идеальном; внутренний мир героев тесно связан с обстоятельствами, которые детерминируют социальную сущность человека, его внешние проявления. Фантастика применяется как условное изобразительное средство в «двуплановом» произведении для проникновения в тонкие и сверхтонкие миры, куда обычным, реалистическим способом проникнуть невозможно. Происходящее в действительности, недавние «тайны» уже не являются феноменом, в настоящее время или в ближайшее будущее мы накануне новых глобальных открытий, особенно в биологии. Фантастика настолько стимулирует научно-технический прогресс, что даже первый, реальный план в «двуплановости» приобретает у писателей новые, фантастические возможности, принимая идеальные очертания.

Возникает настолько тесное соприкосновение реализма с романтизмом, что есть опасность проявления реализма с едва

ощутимой гранью, едва ли не перехода в атмосферу романтизма как способа изображения. Однако «двуплановость», особенно при наличии первого, реально-бытового плана, не допуская этого, держит фантастику в реализме. В свою очередь, усиливаясь символом, фантастическое действует в психологии, исследуя «сумеречное» состояние души, не объясняя его, раздвигает рамку исследования зависимости человека от различных природных явлений - от спокойствия до катаклизмов. Фантастика способна изображать немислимые состояния внутреннего и внешнего мира человека через психологию личности, ее нерасторжимость с иррациональными силами, ирреальной сущностью Вселенной.

Такое условное изображение человека и природы не сразу было понято и принято современниками. По мнению писателей, «студийная», экспериментальная фантастика познает и изображает несчастье, болезненные, патологические стороны человека, его состояния на фоне провалов генетической памяти, на грани жизни и смерти. Такую «студийную» фантастику критика долго считала не актуальной, не имеющей ничего общего с реальной жизнью, приходя к выводу о том, что такое изображение ирреального мира, искажая реалистическую манеру, принижает литературу. Однако время показывает, что фантастическое, трансформируясь, усиливает гипотетичность явлений. То, что еще вчера казалось неправдоподобным, сегодня, благодаря фантастике, очевидно и вероятно, с точки зрения здравого смысла. Традиционно рациональное изображение и объяснение действительности не воспринимается. Часть критики сближает фантастический жанр с философским осмыслением и романтическими сказаниями, не признавая открытия нового жанра. Продуктивный подход к «студийности», экспериментальности фантастики обусловлен ее феноменом. Новая разновидность литературы, новый тип традиций характеризуют новаторство писателей-реалистов и гибкую, прогрессивную сущность реализма как метода изображения.

Центром внимания писателей становятся сферы подсознания. Особенности бессознательного ученые расценивают как романтические качества в фантастике. Такие писатели, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев и их французский коллега и переводчик Мериме, осознают необходимость обращения к сложным психологическим явлениям, происходящим в недрах человека, что делает фантастику «документом человеческой физиономии» (И.С. Тургенев). Писатели-реалисты изображают Неведомое, ирреальные, инобытийные силы и, чтобы не оставаться одному в этом мире, не допускают перехода героев в другой, ирреальный мир; бытовой план у них детерминирует социально-духовное существование, психологию человека. Познание и изображение внешних и внутренних закономерностей способствует становлению личности в гармоническом мире. Неустроенность бытия ведет к срывам в психике, стрессовым ситуациям, раздвоению личности, в конце концов, к кризису человека и общества.

В кризисной ситуации писатели переориентируют человека на другие духовные ценности, рассматривая многие виды депрессий в качестве болезни «сверхсознания», подобно тому как истерия долгое время была классическим примером болезни сознания. Именно из-за «болезни сверхсознания» необходима переориентация личности на систему новых ценностей. Вот как П. Симонов развивает эту мысль: «Феномен эмоционального резонанса можно рассматривать как прообраз человеческой способности к сопереживанию, сочувствию, состраданию. Эта великая способность позволяет постигнуть внутренний мир другого, передать свое знание другим членам сообщества. Вполне вероятно, что своеобразная дополнительность сознания сопереживанием породила две дополняющие друг друга ветви человеческой культуры: науку и искусство» [207, с. 116].

Такое свойство «студийности», как экспериментальность в отношении подсознания, является у писателей-реалистов признаком метода. Бессознательное в психике, мироотношение

изображается с помощью галлюцинаций, предчувствий, предназменований, странных совпадений, сновидений. Онирическое оказывается результатом наблюдения спящего за своей психикой. Проблема зависимости сновидческого от внешних, реальных условий, несовпадение содержания с сознанием, различный характер картин толковались учеными в разное время по-разному. Долгое время в науке господствовала точка зрения на сновидение как на освобождение духа от гнетущей внешней природы, от чувственного мира. Другие мыслители рассматривают сновидения как ночные проявления психических, душевных сил, которые не могут реализоваться в течение дня.

Многие ученые приписывают сновидению также способность к усиленной деятельности в области памяти. Считается, что сновидения – это чувственные раздражения центров, контролирующих это свойство подсознания. З. Фрейд сообщает: «Многие наблюдатели приписывают сновидению способность к особо усиленной деятельности – по крайней мере в некоторых сферах, например, в области памяти» [229, с.311]. То, что в душе человека принадлежит глубочайшим слоям, становится – благодаря формированию «Сверх-Я» – самым высоким, в смысле оценок, достоянием человеческой души. Писатели-реалисты понимают тщетность попытки локализовать «Сверх-Я» по примеру «Я» или сравнить иррациональные силы в подсознательной жизни с «оно», самой нижней подструктурой души, содержания которой бессознательны. «Сверх-Я» аккумулирует в себе высшее начало в человеке, а «оно» – безудержные инстинкты, находящиеся в противоречии с идеалом «Сверх-Я». Приведенные моменты в психике характеризуют стремление детерминировать подсознание, которое является также отражением материи в бытовом плане, нервной деятельностью – в плане духовном.

Писатели подмечают, что мышление и чувства функционируют во время сна; используя сновидения героев, писатели стремятся дать описание их душевного состояния. Такие знания Фрейдом ценятся высоко, заключая в себе многое из



того, что находится между небом и землей. В исследовании психологии человека писатели идут впереди, черпая с помощью интуиции из источников, еще не открытых наукой.

То, что во внешнем мире называется случайностью, подпадает под воздействие законов, в психическом мире представляется произволом, и все это едва опирается на смутно угадываемые законы. Существует два пути их исследования. Один – углубление в сновидение, созданное писателем, другой – мог бы состоять в отборе всех примеров использования снов, которые обнаружены писателями. «Поэт <...> создает фантастический мир, воспринимаемый им очень серьезно, то есть затрачивая на него много страсти, в то же время четко отделяя его от действительности <...> Из кажимости поэтического мира проистекают, однако, очень важные последствия для художественной техники» [230, с. 129]. Это мысли Фрейда помогают осваивать современное концептуально-психологическое пространство, фантастика предоставляет такую возможность.

Неудовлетворенные желания – движущая сила развития личности с ее мечтами. Каждая мечта – это осуществление через фантастику желаний, исправление действительности, которая не может быть удовлетворена. Побудительные желания отличаются от характера и условий жизни фантазирующего. Фантазии приспособляются к переменчивости жизни, житейским потрясениям; каждую смену жизненных обстоятельств они воспринимают от каждого действующего по-новому.

Преобладание фантазий и достижение ими всемогущества создают условия для погружения в психоз. Мечтания оказываются душевными предшественниками симптомов неудач человека, испытывающего душевные потрясения. Ночные сны – это тоже мечты, которые человек делает явными путем их толкования. Если смысл сновидений остается невнятным, то это результат того обстоятельства, что такие желания пробуждаются ночью, которых человек стыдится или которые не реализованы днем и вытесняются в подсознание. Психология фантастики делает видимым внутренний мир героя. Худож-

ник как бы находится в душе героя и в то же время извне его, наблюдая за другими героями. Психологическое произведение обязано склонностью писателя расчленять свое «Я» на части и как результат персонифицировать конфликтующие устремления своей душевной жизни в героях. Фантастический материал рождается из мифов, саг, сказок, а также из исследования неведомых, инобытийных законов. Исследование образований народной психологии еще не завершено, но образы героев в фантастических произведениях реалистов – это фантазии целых народов. Мы испытываем или удовольствие от такой фантастики, или прямо противоположное чувство; благодаря бессознательному писатели расширяют границы «Я», в чем и состоит смысл и назначение литературы.

Итак, писатели-реалисты изображают процесс становления и расширения самосознания. Часто герои, созданные ими, при испытании характера проявляют национальные черты. Это характерно для произведений, где приметы быта, места и времени действия особенно рельефны. Другая группа произведений характеризуется типом героя: с общечеловеческими свойствами, национальные черты в таком типе меняются и абстрагируются. В конце концов, все фантастические произведения представляют устойчивые универсальные связи между героями и миром. Писатели изображают функционирование бессознательного с помощью ошибочных действий, а также таких симптомов, как фобия, страх, навязчивые идеи, которые представляются символическим замещением желаний, вытесненных социальными нормами в подсознание, так как иррациональные силы не исчезают, а переходят из одной формы в другую. С развитием науки и познания, закономерностей действительности, ощущения вины и страха у людей не уменьшаются, может, даже и увеличиваются. Человеческая душа во втором, духовном плане «двоемирия» становится предметом изображения.

Художественные создания, давая повод к совместному переживанию высоко ценимых ощущений, вызывают чувства

идентификации, в которых так остро нуждается всякий культурный круг. «Служат они также и нарциссическому удовлетворению, когда изображают достижения данной культуры, впечатляющим образом напоминая о ее идеалах» [231, с.103].

Человек способен уменьшить зависимость от бессознательного, но избавиться полностью от них не удастся никогда, остается только мужественно принять судьбу. Таков пафос фантастических произведений писателей-реалистов. Вера же опирается на реальный опыт, а не на представления о судьбе. Сомнения – неизбежная часть любого процесса, а вера порой маскируется под неверие. Довольно часто это случается с людьми, привыкшими рассчитывать лишь на себя, представляющими модель рационального склада мышления, которые ориентируются на рассудочно постигаемые критерии и не доверяют интуиции. Существует такой тип человека, который, испытывая душевные потрясения, граничащие с нервным срывом, не осознает своих инстинктов. Как считает В.Е. Каган, именно «психика – продукт работы мозга» [92, с.149].

По словам И.С.Тургенева, проявления психических отклонений в мироощущении и переживаниях совпадают с эмоциональными конфликтами. Исследование бессознательно нацелено на изменение внутреннего мира. Динамика внутренних психических сил помогает осознанию влечений. Содержание таких внутренних проблем может составлять чувство одиночества, гнев по отношению к агрессивному миру, чрезмерную зависимость от любящего лица. Все эти проблемы могут нарушать социальные отношения. Неосознаваемые комплексы причиняют душевную боль, несут в себе угрозу личностному благу; не соответствуя нормальному восприятию себя, они вытесняются из памяти. Такое вытеснение не дает возможности активно воспринимать эмоцию, веру, религию.

Цель экспериментальной, «студийной» фантастики – разрешить внутриличностные конфликты. Механизмы психической защиты продолжают работать, стремясь не допустить

в сознание то, что из него было вытеснено. Функция «студийности» помогает человеку осознавать свои реакции и переносимые чувства, прояснить скрытые тревоги и страхи. Стереотипы жизни, иные пути мышления, переживания и поведения выявляются в процессе их художественного осмысления. Человек достигает успехов на пути исследования бессознательного, развивая способность осознавать свои чувства, наблюдать за ними, использовать для понимания и обеспечения символов. Писатель различает в психологии фантастики две функции: то, о чем говорилось ранее как о мотивации, это детерминированность действий. Другая функция подразумевает протест против овеществления души. Л.Н.Толстой считает, что психология не отвечает на вопрос о соответствии сущности писателя с его читателями. Ф.М. Достоевский осуждает обезличивание человека современной ему психологией.

Лишь спустя полсотни лет русские физик Е.Велихов, психолог В. Зитенко, философ В.Лекторский заявят о том, что психическая реальность означает систему функциональных органов индивидуума, своего рода духовный организм. С помощью фантастических образов писатель постигает в человеке то, что до того было невозможно постичь обычным, реалистическим методом в процессе работы над депрессивным, маниакальным состоянием. Частая смена настроения, чувство тревоги вовлекают в свой круг другие стороны психики, вызывая эмоциональное расстройство. «Студийная» фантастика изображает патологию, душевные расстройства и, проявляясь в катарсисе, придает человеку еще и физические симптомы болезненности, воздействия на психику стрессовых сил и подавления их средой. Это и нарушение сна, когда герой не может заснуть, мучительно бодрствуя, и страшные сновидения, отсутствие всякого сна. Все это объект изучения и изображения «студийной» фантастики, поведенческие проявления депрессии из-за утраты духовных ценностей, включая снижение интереса к обществу, друзьям, попытки уйти от депрессии при помощи алкоголя или наркотиков, уход в

сон сутками напролет, беспокойство, связанное с метанием, рискованным поведением. Это и также суицидальное поведение, то есть навязчивые мысли о самоубийстве, что случается с симптомами депрессии, вызываемыми внутриличностными конфликтами.

Придавая большое значение психологии в фантастических произведениях, писатели-реалисты обращаются к самым сложным явлениям в глубинах человеческой психики. «Студийность» как символическое придает фантастике усиление, «двойной» характер изображения. С одной стороны, писатели-реалисты обращаются «к чему-нибудь смутному <...> даже болезненному, что «выдвинуто из глубины недр своих тою же самою народной, общественной жизнью»» [181, с.18]. С другой стороны, «студийность» находится в пределах реализма, изображая реальных героев в реальной действительности. Исследование различных психических состояний, обусловленных «студийным» характером фантастических образов, показывает, как такой подход к изучению и изображению фантастического делает литературу невообразимо сложной, романтизированной. Писатели-реалисты разрабатывают психологические реалии. Называя свои произведения «фантастическими», писатели подчеркивают приоритет иррационального, мистического смысла, чтобы указать на своеобразие их содержания сравнительно с другими произведениями. Называя фантастику реалистов «студийной», исследователи подчеркивают особый характер фантастических произведений, с помощью которых автор как бы в своей «студии» ставит своего рода «диагноз», «эксперимент», исследуя своих героев в тонком, даже в сверхтонком мире, одухотворенном романтикой исследования и познания.

Писатели ищут все новые и новые формы, придавая фантастике «студийный» характер. Такой точки зрения придерживается Р.Н. Поддубная: ««Студийность» <...> означает художественные исследование имеющих место в действительности (в психике, сознании, поведении, мироот-

ношении, судьбе), но пока что необъяснимых, странных и загадочных «фактов», способом постижения которых может быть фантастическое» [там же, с.30]. Идеино-творческий смысл фантастики прояснен на основании особого характера реальности и жизненной достоверности. Единство типологии героев и принципов изображения человека, усматриваемое в фантастических произведениях, позволяет утверждать выдвинутое ранее предположение о «студийном» характере героев этих произведений.

Середина XIX века является как раз временем расцвета естественных наук, и писатели не могут не чувствовать этого. Писатели-реалисты отвергают подчинение природы абстрактным идеям, усиливая конкретизацию реального, отбирая для этого наиболее характерные детали. Вот как характеризует Л.Пти-де-Жюльвилль реализм Мериме: «Его воображение похоже на воображение реалиста, ничего не сочиняющего, ничего не прибавляющего к природе, но сохраняющего от виденных им предметов точный и живой образ» [185, с.469]. По мнению исследователя, Мериме делает психологию более простой, и она выигрывает благодаря отбору характерных деталей. Будучи реалистами в бытовом плане, в своих «двуплановых», фантастических произведениях, писатели остаются таковыми в изображении своих героев и во втором, духовном плане, связывая с романтическим искусством интерес к «темным» страстям, которые представляются им роковыми. «Студийный» характер фантастики сказывается в видении ими первопричин за обыденными действиями героя, когда писатели идут в неизвестные глубины человеческой психики.

И вот что, в конце концов, стоит за «студийной» фантастикой, что мы определяем за фактами, порой мифологически, даже мистически предчувствуя инобытийное и оставляя легенды для поколений. Известен такой исторический пример: с пьесой В. Шекспира «Леди Макбет». Театральные поверья держатся веками. Давно знают, что эта трагедия приносит несча-

стью. Катастрофа обрушивается на актера, если он репетирует роль не в театре, а дома или на улице. Существует легенда, согласно которой проклятье «Макбет» повелось от трех ведьм, которые варили снадобье с заклинаниями. Согласно той же легенде, великий драматург взял диалоги ведьм из реальной жизни и тем обрек пьесу на вечные несчастья. Что можно сказать в таком случае? «Студийность» в фантастических произведениях проявляется в исследовании «запретных» тем. Изображение иррациональной атмосферы в психически неординарно протекающих процессах, оказывается, не проходит бесследно для телесной и духовной жизни человека.

«Студийность» фантастического выявляет кризис общественного сознания, писатели улавливают характерные для своего времени, психологически неустойчивые, романтические настроения. И это не только черта фантастических произведений реалистов, но и всей эпохи.

«Студийный» характер фантастики определяется проблемой проявления неведомых сил в психической структуре и судьбе. Эти размышления и обуславливают «студийный», исследовательский характер фантастики. Решение подобной проблемы требует героя с такой психикой, благодаря которой герой может откликаться на стремление познать свои связи со Вселенной, на стороны бытия, не укладываемые в рамки рационального познания. Обращение к герою, ощущающему свою близость к ирреальному миру, связано не только с изобразительными формами шаткого быта и психики какой-то одной личности. Реалисты ищут более глубокие ситуации и художественные средства формирования личности, чем эпоха с ее воздействием на героев. Экспериментальность проводится писателями, открывающими новую художественную структуру произведения и новые возможности в самих принципах художественного мышления.

Экспозиции в фантастических произведениях построены на бытовых и конкретно-общественных реалиях в разной степени. Некоторые экспонируют те реалии, которые

позволяют обрисовать психологическую ситуацию, формирующую личность героя. Таким образом, экспозиция строится на мотиве «загадочность - тайна», сближающая эстетику «студийной» фантастики с немотивированной фантастикой тайны и ужаса. Она вводит читателя не в событие, а в тип психической организации героя, воспринимающей законы природы. Мотив выражает противоречие в сознании между очевидным и «тайным», определяет смысл явлений и фактов. Р.Н.Поддубная рассматривает «двойственность» не как следствие «двоемирия» изображаемой действительности, а как результат эмоциональной психической чуткости героев [180, с. 73].

Писатели-реалисты верят в объективное существование ирреальных сил в фантастических произведениях, что предопределяет «студийный» характер фантастики. Изображение феномена «таинственного», имеющего серьезное воздействие на судьбу человека, не подлежит рациональному истолкованию самим автором. Фантастические, смутные «тайны», раскрываемые благодаря решению художественных задач, придают произведениям экспериментальный, «студийный» характер.

Уже в раннем периоде П. Мериме живо интересуется русской литературой, ее широкими романтическими возможностями. Именно фантастика привлекает его в творчестве Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Тургенева. Мериме видит у русских писателей-реалистов сильную романтическую тенденцию, ибо в свое время и сам дебютировал как романтик. Эстетика романтизма оказывает влияние на новеллиста, на всю его творческую жизнь. Фантастика русских реалистов, попадая в круг интересов Мериме, помогает ему лучше постичь ее «тайные» пружины, этическую и эстетическую закономерности. Цени художественные достоинства русской литературы, писатель занимается переводами, начиная с Пушкина. Мериме видит в его фантастических произведениях новую разновидность литературы – реалистическую фан-



тастику. Пушкинские идеи развивают Лермонтов, Гоголь и далее Тургенев, произведения которых, эволюционируя, становятся «двуплановыми», экспериментальными, глубоко проникая в ирреальность мира, психику человека.

Перед Мериме – переводчиком стоит задача сохранить и передать своему читателю своеобразие русской литературы. В свою очередь, и русским писателям интересно популяризировать свое творчество в Европе, пропагандировать русскую литературу за рубежом. Будучи талантливым писателем, с тонким эстетическим вкусом и чувством меры, Мериме оказывается также замечательным переводчиком. Русские писатели высоко ценят Мериме; вот что говорит Пушкин, это опубликовано в мемуарах его современницы: «Я желал бы беседовать с Мериме» [цит. по: 105, с.5]. Тургенев сообщает в своем письме М. Н. Лонгинову в начале 1837 года: «Я познакомился со многими литераторами, и с Мериме. Похож на свои сочинения: холоден, изящен, с развитым чувством красоты и меры и с совершенным отсутствием не только какой-нибудь веры, но даже энтузиазма» [228, с.187].

В письме к П.В. Анненкову от 20 марта того же года из Дижона Тургенев характеризует французского писателя таким образом: «А rgoros, я познакомился с Мериме: похож на свои сочинения» [224, с.188]. В письмах к друзьям Тургенев представляет Мериме, сравнивая его самого с его же произведениями, которые были хорошо известны в литературных кругах Петербурга и Москвы. Тургенев делился с Мериме своими литературными проектами с большей откровенностью, чем с русскими корреспондентами. Мериме же, обычно сдержанный в общении, подробно излагал свои замыслы и охотно консультировался с ним.

Исследуя иррациональное и сверхъестественное, Мериме имеет с русскими писателями общие точки соприкосновения. Его новации, как и у русских писателей, обогащают реализм. Во французском литературоведении некоторые ученые считают, что фантастические новеллы Мериме представляют

психологический эксперимент, в нашем литературоведении мнения ученых более разнообразны.

Мериме характеризуется, прежде всего, прагматизмом, суховатостью в языке, научной обоснованностью в исследовании и изображении иррациональных, метафизических сил. Как переводчик Мериме пытается изменить созерцательность, лиризм тургеневской прозы, представить их в виде динамизма, применения на практике теории черты, то есть выделения в тексте главного при опускании второстепенного. У русских писателей его интересует энтузиазм в исследовании, экспериментальная база фантастики.

Однако, по мнению Л.П. Гедмина, фантастика Мериме изображает ущербного человека, а это уже критерий модернизма. Исследователь Ю.И. Данилин отмечает в фантастических произведениях Мериме «клиницизм», характерный для натурализма. С.Д. Артамонов считает, что для Мериме характерно правдоподобие, насыщенное романтическими элементами. Ю.В. Виппер полагает, что у Мериме сочетаются «черты бытового реализма и элементы фантастики» [46, с.15].

Очень своеобразно и искусно у Мериме сочетаются такие черты бытового реализма в сочетании с элементами фантастики. Это не нарушает художественной гармонии целого, ибо фантастические мотивы под пером Мериме обретают реалистический смысл, служат раскрытию объективных закономерностей. Ученый находит в поздних фантастических новеллах Мериме мастерство, но подчеркивает развлекательный характер фантастического изображения «таинственного». В.Дынин придерживается аналогичной точки зрения, признавая в фантастике большее художественное мастерство у писателей Э.По и Э.Гофмана. И.Бонфуа также находит поздние новеллы менее художественными, чем предыдущие произведения Мериме. Л.Пти-де-Жюльвилль анализирует метод Мериме как реалистический. По его мнению, Мериме не прибавляет ничего, кроме уверенности в реальное изображение образа.

Э. Фагэ определяет фантастику Мериме как результат явлений, которые не объясняют все однозначно. Сочетание реальных факторов и воображения создает фантастический колорит. А. Монго отдает дань романтической стихии в прозе Мериме, выраженной таким сильным средством, как фантастика: «С одной стороны, одинаковое (с Пушкиным – И.З.) предпочтение сюжетов, причудливых, порой ужасных, одинаковое отношение (с Пушкиным – И.З.) к изображению натур неистовых, пылких, полностью отдающихся страсти или преступлению; с другой – одинаковое пренебрежение к риторике, склонность к четкости, оголенности, строгости стиля» [150, с.27, цит. по: 105, с.18-19].

Романтические тенденции, не вытесняя реализм в таких новеллах Мериме, как «Венера Ильская», «Видение Карла XI», «Джуман», «Переулоч госпожи Лукреции», в дальнейшем возрастают. Фантастика достигает своего апогея в новеллах «Венера Ильская» и «Локис». Но она не переступает черты, за которой начинается романтизм как творческий метод, оставаясь на грани реализма в составе второго, духовного плана в «двуплановых», фантастических произведениях. Внешним, реальным проявлениям глубоких, растущих внутренних чувств соответствуют такие романтические черты, как сильные страсти, экзотический колорит. В эпоху великих исторических потрясений читатель интересуется неустойчивостью психических состояний героев. Герои попадают в необычную ситуацию, когда изображаются наиболее яркие, характерные моменты жизни, что позволяет раскрывать истоки, психологические свойства героев.

В поздний период Мериме занимается также проблемой психологических аномалий подсознания, применяя образительные средства с готическими элементами. Взаимосвязь героев с ирреальным миром не обладает мотивацией из-за своей непознаваемости, фантастика «черного» романа как раз и позволяет изобразить мир иррациональных, инобытийных сил. Отбирая самое характерное, Мериме старается убедить

читателя в достоверности события или явления. Вводя мотивированность в бытовом плане, психологический анализ действий героев, Мериме убеждает в допустимости существования сил, которые не познаются рассудком.

Фантастика поднимает Мериме на более высокий уровень творчества, вводит в область бессознательного, создает новую систему ценностей. В постижении действительности создается такое сочетание реалистического и романтического, которое с помощью фантастики как эффективнейшего романтического средства помогает литератору решать возросшие художественные задачи.

Мериме переводит русских писателей-реалистов, видя в их творчестве темы и мысли, отвечающие его интересам. По выражению А.Монго, французский новеллист «эмигрировал в Россию на четверть века» [там же, с.8]. Мериме в письме от 1 мая 1866 года сообщает, что он еще не отдал повесть «Призраки» в «Ревю двух миров» по нескольким причинам: первая – хотел, чтобы Тургенев сам посмотрел его перевод, потому что он, Мериме, не уверен, не придать ли «Призракам» дополнительный смысл, как прежде, в переводе повести Пушкина «Пиковая дама» [144, с.192]. После «Призраков» Мериме берется за перевод тургеневского рассказа «Собака». В письме принцессе Юлии Мериме защищает повесть и рассказы Тургенева от обвинения в скучности и унылости, воспроизводя в переводе тоску по неизвестному и мистическую, фантастическую атмосферу [150, с.8-141].

Литературные контакты Мериме с Тургеневым особенно ярко проявляются именно в фантастике. Известно, что с 16 лет Мериме увлекается оккультизмом. К 1830 году он открывает для себя творчество Гофмана с миром теней и призраков. Отсюда и демонические мотивы в «Гузле» при изображении сверхъестественного. То, как Тургенев описывает фантастическую ночь в рассказе «Стук... стук... стук!..», заинтересовало Мериме, что, очевидно, повлияло на обрисовку фантастической атмосферы в его новеллах «Двойная ошибка»,

«Переулоч госпожи Лукреции». Мериме видит в тургеневских «Призраках» отказ от простой и ясной рациональности, хвалит за это Тургенева, однако критикует за пристрастия к второстепенным деталям.

Постепенно у Мериме устанавливается тенденция к сближению с творчеством Тургенева. Вот что пишет по этому поводу исследователь Ю.В. Удерецкий: «Несомненно, что факт одинаковых творческих исканий, переход с позиций романтизма к реалистическим принципам изображения действительности предопределил общность идейно-эстетических позиций двух разных писателей, преломившихся затем в их творческой практике» [228, с.27].

Типологическая близость фантастики Тургенева и Мериме предполагает и ее различие. Мериме использует элементы «черного» романа, тогда как Тургенев, никогда не увлекаясь оккультизмом, далек от всего готического. У Тургенева вина кроется не в разрушающем природные запреты, а в моральном аспекте. Реализм мог закрыть видение внутреннего мира другого. Это Мериме знает, как и Тургенев. В изображительности Мериме использует теорию черты, характерную для романтиков, – для краткости, компактности произведения в целом. Тургенев как писатель «большой лирической силы» (Мериме) широко и многообразно изображает эмоциональный мир героев, свободно пользуясь языковой палитрой, которая реализует целую гамму чувств и переживаний. Фантастика Тургенева, по мнению французского исследователя М.Кадо, научна и «напоминает медицинские опыты врача Шарко, идущего от познания к его художественному воплощению» [261, с.96-107].

Фантастика такого предшественника Тургенева, как Пушкин, привлекает Мериме своим правдоподобием, естественным характером. Мериме делится мыслями с Пушкиным, называя Пушкина «своим» автором, и находит его поэтическую фантастику классической по форме и романтической по атмосфере. Она изображает не только на-

циональные, но и наднациональные особенности, порой «странные» сюжеты, с лексикой, свободной от украшений. Сходство прозы Мериме и Пушкина проявляется не только в сфере сюжето-сложения. Органическое единство повестей Пушкина и новелл Мериме во многом зависит от позиции автора, допускающего множественность точек зрения, высказанных персонажами или рассказчиком, который сохраняет стилевую функцию объединенного текста в оценочном повествовании. Герои фантастики Пушкина гибнут от столкновения с обществом, герои Мериме сами повинны в своей смерти. Типологическая близость фантастики Пушкина и Мериме наиболее заметна в изображении характеров с общечеловеческими качествами.

Романтическое отношение к неведомым силам с использованием фантастики как усиленного романтического средства открывает человеку универсальные законы бытия. Именно естественность, правдоподобие фантастики в бытовом плане сближает обоих писателей. В то же время герои Пушкина и Мериме устойчивы в универсальных проявлениях национального характера. Пушкин, изображая картины реальной действительности, внимательно изучает объективную действительность, проникая в ее сущность с помощью художественного анализа. Поэт стремится постигнуть саму логику жизни, чем и определяет отбор картин или ход событий в фантастическом произведении, поднимая вопросы становления самосознания, отстаивания личностных интересов.

Психологический анализ героев у Пушкина и Мериме осуществляется рационалистическими средствами, предшествующая литература, которую хорошо знали оба писателя, имеет заметное влияние на их произведения. Герои Мериме, как и герои Пушкина, ведут интригу по правилам романа XVIII века. Одни действия тщетны из-за догм, навязанных обществом, другие – терпят фиаско из-за нежелания героев играть по чужим правилам. Сильные страсти из-за вмешательства злых неведомых сил губят героев Мериме. Наоборот,

инобытийные силы как компоненты фантастико-романтизированного реализма превращаются у Пушкина в символы.

Не менее интересен для Мериме и демонизм Лермонтова. Протест против миропорядка, отрицание социальной несправедливости и идея абсолютной свободы - все это импонирует Мериме. Демон у Лермонтова обличает земное существование, соотносясь по своей идее с противоречивой реальностью. В герое очень много добра, а он творит зло. Фантастика Лермонтова сочетает реалистический способ изображения с романтическим типом мышления. Поэт совершает переход мифического в балладной фантастике к фантастике современной повести. Демонический мир, растревоженный человеком, ведет себя по отношению к нему агрессивно. Однако если романтизм Мериме имеет своим источником ирреальные силы, то фантастика Лермонтова изображается в атмосфере мрачного величия, духовного, религиозно-божественного сознания, несправедливого миропорядка.

В фантастике русского поэта Мериме привлекает роковое начало, трагическая судьба. Мериме принимает идею Лермонтова о трагической раздвоенности и дисгармоничности жизни. Эта разорванность идет от непримиримой конфликтности бытия, его антиномий, несоответствий. Добро оказывается несостоятельным, пассивным, оно не лучше зла, рождаемого из добра как реакции на унижение. Проблема добра и зла в творчестве Лермонтова постепенно приобретает особую актуальность.

Замечая это, Мериме выделяет в лермонтовской диалектике добра и зла наполненность фантастических образов и понятий демоническими чертами. Психология лермонтовских героев определяется бытовыми реалиями, романтические элементы, усиливая изображение внутреннего демонического мира фантастических героев, крепче связывают его отношения с романтическим окружением, в том числе и вселенским. Демонический мир сменяется миром предчувствий и сновидений в общем инобытийном мире. Для фантастики Лермонтова характерны сложное взаимодействие со средой и в таких условиях подавлен-

ность личности. Реалистический, национальный и в то же время наднациональный, общечеловеческий колорит такой фантастики привлекают Мериме, что позволяет ему выделить для перевода некоторые произведения русского поэта, которого Мериме в одном из своих писем назвал «великим романтиком».

И еще один русский писатель интересует Мериме также своей фантастикой – это Гоголь. Мериме отмечает в Гоголе талант изображать малейшие бытовые подробности, пробуждение в героях личностного начала. Становление самосознания сопровождается народным юмором, когда чудесное свершается легко, без усилия, сочетаемое с народной мифологией, инобытийностью, чертовщиной. Своеобразие фантастики Гоголя состоит в незаметном переходе от страшного к чудесному, с чертами правдоподобия. Писатель создает яркие портреты, взятые натурально из жизни, придавая фантастике не только живописную, но и юмористическую, сатирическую, а порой и демоническую тональность. Именно благодаря национальному характеру такая фантастика в глазах Мериме приобретает особое значение.

Однако Мериме говорит о несколько научном, «медико-юридическом» исследовании явлений, возникающих у сумасшедшего в фантазмагории Гоголя. Мериме обращает внимание на ирреальность мира, считая, что безумие производит неприятное впечатление. Больше нравятся переводчику «Старосветские помещики», где простота стиля, естественность чувства сочетается с фантастическим элементом, делая произведение «двуплановым». Сам же Мериме окрашивает свою фантастику в готические тона, где ирреальный мир предопределяет судьбу героев, их существование; новеллист вводит в фантастику понятия добра и зла в соответствии с понятиями сознательного и бессознательного.

В мировидении у Мериме с Гоголем складывается особое взаимопонимание. Действительно, фантастика Гоголя имеет готическую окрашенность. В своем «Вии» Гоголь идет от романтического понятия красоты к демонической, зато к ре-



алистическому ее осмыслению, развивая это сразу в двух противоположных направлениях. Страшный мир привидений пугает и смешит одновременно, подчеркивая нравы простых людей, изображаемых реалистично и непринужденно.

Легенды, предания, народная мифология являются у Гоголя, с одной стороны, признаками рационального объяснения фантастического, с другой – это полная немотивированность фантастики, вторжение в реальность демонических сил. Мериме видит изображение событий у Гоголя сквозь призму эмоционально-психологического восприятия героев. Отрицательное воздействие ирреального мира, мотивы и функции готической фантастики ставят романтическую задачу распознать и высвободить обличье демонического мира из-под «ореола» красоты, что Гоголь и делает в своих произведениях «Вий», «Ночь перед рождеством», «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть».

В итоге взаимоотношений с русскими писателями Мериме создает два тома своих переводов и этюдов о русской литературе. Первый том посвящен переводам Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Тургенева, где Мериме восхищается красотой русского языка, жалея, что невозможно передать всю его тонкость и прелесть. Статьи о русских писателях составляют второй том, представляя этюды о русской литературе. Тем самым, говоря о редком таланте русских писателей, Мериме вводит их в европейскую литературу.

Вот что Мериме пишет в своих статьях о русских писателях, конкретно в статье «Александр Пушкин»: «Никто, кроме Пушкина, не умеет рассказывать так остроумно, никто так искусно не соединяет смелую и частную сатиру с верными и тонкими наблюдениями нравов и характеров; никто, наконец, не касается с большей осторожностью тем, которые под менее умелым пером привели бы в ужас даже не особенно пугливых читателей» [142, с. 44]. В воспоминаниях мадам Смирновой, вдохновительницы русского романтизма, написанных ее дочерью Ольгой и опубликованных С.А. Соболевским, сообща-

ется, что Мериме переведил Пушкина, Лермонтова, Гоголя «талантливо и с редкой достоверностью» [150, Т.1., с.7-141].

Русские писатели-реалисты из круга Мериме, признавая приоритет бытия и необходимость его постижения через жизненный опыт и интуицию, в отличие от европейцев, выделяют в русской философии не теорию познания, а ее онтологический смысл – целостное изучение Вселенной, отношение личности к первопричинам сущего, вопрос о предназначении человека. Вот что пишет на этот счет О.Н.Осмоловский: «Существенное значение для отечественной философии и литературы имела полемика с абстрактными, упрощенными представлениями о человеке и путях создания гармоничного общества. В человекознании обозначились два основных направления: теологическое и естественнонаучное (антропологическое). Последнее развивали французские просветители XVIII века <...>

Просветительская идея о несоответствии естественных потребностей человека и существующих социальных отношений стала основой романного конфликта. Принцип «естественности» - один из главных критериев в оценке персонажей у Пушкина, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого и др. художников» [169, с.10-11].

Однако писатели видели раздвоение личности, в котором отражались внешние и внутренние противоречия природы и цивилизации, разумного и бессознательного, телесного и духовного. В частности, Пушкин и Лермонтов отрицали проявление диких природных инстинктов. В своей статье «Джон Теннер» Пушкин, а Лермонтов в образах Казбича и Азамата показали «детей природы» невоздержанными, жестокими варварами. В поэме «Цыганы», повести «Бэла», а затем и в новелле «Кармен» в русской и зарубежной литературе осуждается бесперспективность руссоистско-байроновской идеи «оздоровления человечества путем возвращения к природе и патриархальным формам жизни» [там же, с.12]. Не отрицая роли цивилизации, русские мыслители в то же время осозна-

ют недостаточность рационалистической концептуальности и возможностей философии, им становится ближе христианская антропология бытия и морали.

Ф. Шеллинг с его философией откровения и идеей цельного сознания на основе единения религии, философии, искусства и науки становится наиболее привлекательным для русского сознания. На основе синтеза знания и веры создается позитивная жизненная философия, обращенная к Богу, божественному осознанию бытия. «Православие, то есть форма исповедания Христа, есть начало нравственности и совести нашей, а стало быть, общественной силы, науки, всего», – писал Достоевский. На религиозной основе построена философия Бердяева, Булгакова, Гоголя, Достоевского, Киреевского, Лескова, Вл. Соловьева, Л. Толстого, Трубецкого, Флоренского, Франка, Хомякова, Эрн и др. [там же, с. 13].

Как видим, к философам и богословам примыкают писатели Гоголь, Достоевский, Лесков, Л. Толстой и др., которые в своем творчестве проповедают идею спасения души человеческой на основе духовно-нравственного, религиозного преобразования жизни. Фантастическое как высшее средство романтизации действительности и служит разгадке «тайны» божественного, человеческого бытия, когда проблемы развития личности видятся через ее отношение к миру и человечеству, через познание Христа как богочеловека, воплотившем в себе религиозно-нравственные основы идеального бытия, полноты жизни и свободы человека. «Писатели исходили из признания онтологической целостности мира, управляемой волей Творца» [там же, с. 14].

Русское самосознание, по мысли С.Л. Франка, выражает психологический онтологизм, осуществляющий связь субъекта с первопричинами бытия, осознающий уровень познания человека не как психологический, а как божественный, религиозно-метабиологический. В таком случае душевная жизнь связывается с высшими формами бытия – Богом и мирозданием, к которым художник-реалист может прибли-

зиться через такое сильное средство романтизации реальной действительности, как фантастика, тем более в сочетании с символическим, обобщенно-духовным, нравственно-божественным осознанием бытия.

Кант подверг критике антропологию французских утопистов, их концепцию свободы в качестве естественного природного дара. По Канту – свобода проявляется в следовании долгу. Русские мыслители, считая это недостаточным, признавали всеобъемлющей любовь и совесть. Кстати, рационалистическую этику долга воспринимал лишь И.С. Тургенев. Принося индивидуальное в жертву общему, в своем большинстве русские мыслители использовали положения, исходящие из согласия личного и общего. «Православное самосознание стало основой народной этики и культуры» [там же, с. 20].

И русская реалистическая фантастика, эволюционируя, помогает в этом вопросе внести свой вклад в отечественную культуру и литературу, а через наиболее яркого представителя французского романтизированного реализма П. Мериме и в западноевропейское понимание фантастики как особой разновидности литературы.

Существует мнение некоторых французских исследователей (А. Сканю), что фантастика – явление не реалистического, а романтического искусства. Будучи атрибутикой романтизма как способа изображения, она принята реализмом в период его эволюции как средство романтического усиления познавательных и изобразительных возможностей. Отсюда в ней сохраняются природные качества романтизма как метода, а именно, выход в тонкие и сверхтонкие миры, связь со злыми иррациональными силами, готическая атмосфера.

За время своей эволюции реалистический художественный метод сменил немало названий. В последнее время некоторые исследователи склонны называть его «символическим» реализмом. Однако это название отражает лишь одно, пусть даже и сильное, условное средство изображения. Дру-

гие исследователи называют его «фантастическим» реализмом, считая термин более современным и эффективным. Новые задачи, стоящие перед литературой и, в частности, перед фантастикой, в связи с усилением взаимосвязи внешнего и внутреннего космоса, стимулируют проникновение в тонкие и сверхтонкие миры, к иррациональным вселенским силам. Такие силы агрессивны и злы, поскольку писатели, особенно романтики, бесцеремонно вмешиваются в область их существования, постигаемого «смутно», через интуицию. Задача реализма – освоить эту территорию, гармонизировать отношения с иррациональными, инобытийными силами, внедрить в социум, как и в тонкие миры, высокое религиозно-нравственное, божественное сознание, сделать человека «своим» в макро- и микрокосмосе, в безмерных пространствах Вселенной.

\*            \*            \*

Эта глава по вопросам теории, скорее, заявляет о намерениях писателей в области фантастики, о круге их воззрений в исследовании взаимоотношения реального и ирреального, фантастическо-символического проникновения во Вселенную, совершенствования взаимосвязи человека как героя литературы с иррациональными и стихийными природными, божественными силами. Дальнейшие главы посвящены реализации этих идей, анализу фантастических произведений таких русских писателей XIX века, как А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев и их французского коллеги П. Мериме, который свои переводы их произведений сделал ярким достижением межнационального общения.

## ГЛАВА II. МИР ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ А.С.ПУШКИНА

Фантастическое всегда служило углубленному исследованию и осмыслению вселенских космических «тайн». Пушкин хорошо понимал это, и, начиная с него, все последующие поколения русских писателей, в том числе Лермонтов, Гоголь, Тургенев, использовали пушкинские традиции фантастического в познавательных и изобразительных целях. То же самое и французский новеллист Мериме усматривал в русской фантастике именно то, чего не находил в западноевропейской литературе, у романтиков. Чем же интересен Пушкин для писателей, что они находят в его творчестве, какие элементы фантастики как романтизированного средства реального постижения действительности? Чем, наконец, русский романтизм с его фантастикой отличается от западноевропейского романтизма типа Казота, Новалиса, Гофмана и др.?

У истоков русской фантастики, фантастическое в традиционном смысле еще не воспринимается обществом и литературой, даже самыми видными представителями, в частности, В.Г. Белинским, Аполлоном Григорьевым, А.Н. Островским и др. Попробуем применить метод компаративистики и разграничения в отношении русской реалистической фантастики и западноевропейской фантастики романтиков, определить качественные характеристики того и другого в пушкинскую эпоху.

И в русской литературе, и у писателей Запада фантастика является активнейшим романтическим средством изображения действительности. Однако причины ее появления в России и Западной Европе разные. Сама по себе фантастика возникает в конце XVIII – начале XIX веков в Германии у таких писателей, как Новалис, Л.Тик, Э.Гофман, в Англии - Г.Уолпол, А.Радклифф, во Франции - Ж.Казот и др. Ее зарождение вызывается необходимостью глубже проникнуть в психику человека, исследовать его внутренний мир на базе

накопившихся научных знаний со стороны инобытийного мира, ирреальных сил, существующих объективно и зло, агрессивно воздействующих на человека. И потому западноевропейская фантастика имеет замковую атмосферу тайны и ужаса, содержит в себе мрачные готические черты «черного» романа. Русская же фантастика возникает как романтическая реакция на стремление общества проникнуть в мироздательские «тайны», приблизиться к Богу, взглянуть оттуда, со стороны Неведомого, его божественными глазами сюда на человека и общество, помочь им увидеть себя, свои пороки, осмыслить их нравственно и приблизить к себе через высшие божественные сферы.

Русская реалистическая фантастика идет следом за романтизмом, проявляясь в реализме как в новом художественном направлении, становясь романтически усиленным средством познания и изображения. Будучи в реализме как в творческом методе, фантастика фиксирует себя уже не в разных способах одного реалистического метода, а в разных типах познания и изображения – романтическом и реалистическом, значительно увеличивая возможности реализма. Это и привлекает к фантастике Пушкина, а следом как других русских писателей, так и французского новеллиста и их переводчика Мериме.

В основе гармонии мира, мироздательских «тайн» Пушкин всегда ощущал высшее божественное начало, которое, борясь с «темными» иррациональными силами Неведомого, в конце концов, побеждало, просветляя и гармонизируя человека. И это, по мнению исследователя В.Н.Касаткиной, одухотворяло поэзию, служило источником ее духовного, все более сложного нравственного воздействия [98, с. 121]. Известному московскому критику еще тех, припушкинских времен Н.И. Надеждину устами адъюнкта Московского университета Степана Шевырева была дана возможность воскликнуть, имея в виду, очевидно, Пушкина (1835): «Да! Искусство вообще, и в особенности поэзия, есть самый вер-

ный термометр жизни человечества!» [156, с.455]. Такое глубоко внутреннее – содержательное осуществлялось с помощью внешнего – заключения в соответствующую форму, то есть ее усиления, романтизации реалистического художественного метода.

Одним из сильнейших средств романтизации, безусловно, являлось фантастическое, с помощью которого Пушкин мог проникать столь глубоко и эффективно в божественно гармонические сферы, улавливая и поэтически осмысляя тот непреложный факт, что фантастика, иными словами, необычное, вроде бы неправдоподобное, - это взгляд на форму отсюда, со стороны людей, а то же самое со стороны Творца, его творения для него - это в то же время как бы обычные, рядовые явления, служащие возвышению человека, созданного им же, Богом, «по своему образу и подобию». Пафос пушкинской реалистической фантастики заключен в произведениях, в которых уже тогда намечалась «двуплановость» – первый, реально-бытовой план и второй, духовно-возвышенный, нравственный, отражающий осознание «двоемирия» как мира земного и мира небесного, божественного.

Следы фантастического обнаруживаются у Пушкина в лирике, в таких его стихотворениях, как «Анчар», «Бесы», «Пророк», в поэме «Медный всадник», малой трагедии «Каменный гость» и драме «Пир во время чумы», наконец, в повестях «Выстрел», «Гробовщик» (из цикла «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»), в повести «Пиковая дама». Романтико-фантастический колорит этих произведений подтверждает мысль о том, что фантастика становится для Пушкина своеобразным углом зрения на реальную действительность. Поэт стремится глубже проникнуть в психологию человека, установить его многочисленные связи с тонким миром, совершенствовать свой художественный метод, окрашивая реализм в романтические тона.

Вот что об этом пишет В.Г.Белинский: «Античная пластика и строгая простота сочетались в нем с обаятельной иг-



рою романтической рифмы; все акустическое богатство, вся сила русского языка явились в нем в удивительной полноте» [25, т. 6, с. 263]. До Пушкина в русской поэзии, как и во всей литературе, фантастическое не занимало столь достойного места, представляя одну из абсолютных сторон человеческого духа.

Поэзия Пушкина была призвана стать откровением; предназначение поэта состоит в том, чтобы завоевать и освоить фантастическое пространство, сделать фантастику выражением своего мирозерцания, нового реалистического художественного направления. Не только стихотворение, но и каждое чувство, каждая мысль преисполнены у Пушкина красотой и природным совершенством. Простота и обаяние поэта, чувство красоты стоят выше всякого выражения, они - музыка в стихе, скульптура - в лирике. Пластически рельефное выражение духа, строгий рисунок мысли, полнота, закономерность целого, нежность, нюансы - все это затем перейдет к другим поэтам, станет для них эталоном.

Пушкин соединяет ирреальный мир с живым чувством, реальными героями и объективной действительностью. Каждая картина, каждый образ видятся у него выражением жизни и страсти. Фантастические произведения поэта, становясь «двуплановыми», отражают новые реалии. Первый, бытовой план, где существует сама действительность, отдельные детали создают впечатление правдоподобия. И второй, духовный план, где все показывается как следствие постоянно обновляемого начала, в том числе и фантастического элемента, является результатом неустанной работы души и мысли. Ничего лишнего, все в меру, финал гармонирует с предшествующим. Художник не нуждается в выборе поэтических предметов; часто даже низменное в жизни становится для Пушкина возвышенным, благородным.

Поэзия Пушкина верна действительности, изображая русскую природу, русские характеры. Поэт взывает к высшим божественным силам, инобытийному миру. В такой атмосфе-

ре, придя в стихи и прозу Пушкина, и развивается фантастическое. Пушкин видится В.Г. Белинскому «гражданином вселенной», находящем материал для своих поэтических вдохновений в истории, интуитивно ощущающем всеобщее, космически вселенское, фантастическое начало. Чувства, лежащие в основе фантастических произведений Пушкина, гуманны, любовь и дружба – основа творчества поэта. Грусть его светла и прозрачна. Весь колорит творчества, особенно лирики, происходит от внутренней красоты, преобразованной в эстетику слова и доводящей ее до фантастического.

И все же как качество усиления романтического фантастика в литературе того времени еще недостаточна. Не совсем воспринимаемая фантастику именно как усиленное средство изобразительности, Белинский, оценки которого по этой причине противоречивы, в виде комплимента говорит, что творчество Пушкина, даже имея вселенский характер, лишено фантастики. «Поэзия его чужда всего фантастического, мечтательного, ложного, призрачно-идеального; она вся насквозь проникнута действительностью» [25, с.282].

По мнению Белинского, поэтическая ложь ставит человека во враждебные отношения с реальностью. Человеку надо тратить себя не на бесплодную борьбу со вселенскими силами, а, осваивая их, вписываться в космическую атмосферу. «Пушкин первый из русских поэтов овладел поясом Киприды» (Афродиты), «богиня красоты обладала таинственным поясом» [23, т.6, с.268]. Критик говорит о богатом воображении поэта, особенно в таких фантастических стихотворениях, как «Жених», «Утопленник», «Бесы». «Никто из русских поэтов не умел с таким непостижимым искусством spryskivatsya живою водою своей творческой фантазии <...> материалы народных наших песен» [там же, т.9, с.291].

Говоря об этом, Д.С. Мережковский в своей статье «Пушкин» полагает, что в романтических скитаниях по степям Бессарабии, по Кавказу и Тавриде поэт находит и извлекает из своей лиры новые звуки. Жажду беспредельной внутрен-

ней свободы Пушкин противопоставляет пустоте и ничтожеству внешних политических форм. И критик объясняет, что потребность такой свободы приводит поэта к столкновению с варварством, которое глубоко и безысходно. Мережковский выводит такую потребность общей, космической, вселенской свободы из взаимосвязи гения и народа. Обладая одновременно слабостью и силой, эта связь производит фантастически невероятную основу необходимости гения в реальной жизненной среде.

Белинский и затем Мережковский полагают, что сильное чувство, романтическое мироощущение ведут поэта к фантастике. Имея синтетический характер, творчество Пушкина обогащает реалистический метод романтическими традициями. То, что Мережковский говорит о внутренней свободе поэта, означает установку на свободу творчества. Романтическая поэтика является для Пушкина именно таким свободным проявлением творчества.

В авторских признаниях мы находим у Пушкина мысль о том, что индивидуальные черты у него как у поэта возникают в такой мере, в какой они не противоречат его романтическим представлениям, порождая типовые, привычные для романтического сознания мысли и чувства. Герои фантастических произведений Пушкина – носители абсолютного начала. Они люди конкретно эмпирического восприятия и в то же время идеального, ирреального мира.

Из-за своей причастности к инобытийному пушкинские образы приобретают фантастическую окрашенность. Принцип «двоемирия», лежащий в основе фантастических произведений, содержит в себе противопоставление действительности идеалу. Часто, может быть, и неосознанно Пушкин вел свое творчество к фантастическому, будучи среди первопродцов. Хотя Аполлон Григорьев и не находит в пушкинской поэзии «ничего романтического» [59, с.748]. А.Н. Островский в своей статье «По случаю открытия памятника Пушкину» говорит о том, что Пушкин освободил литературу от

сентиментальности, условности романтизма, сделал ее искренней и самобытной, близкой к самой действительности. На наш взгляд, такие авторитеты смотрят на поэта несколько односторонне, отмечая в Пушкине то, что им самим было интересно и угодно литературе.

## 2.1. «Таинственное» и непознаваемое в пушкинской лирике («Анчар», «Бесы»)

Герои Пушкина являются носителями абсолютного начала. Они осознают свою сопричастность с ирреальным, инобытийным. Герои пушкинских фантастических произведений видят в идеальном, метафизическом мире божественные сферы, чувствуя влияние «темных» вселенских сил, воздействующих на человека разрушительным образом. Современники Пушкина рассматривают роковые страсти как демонические. Таково их мнение о вселенских иррациональных силах, которые Пушкин отражает в своем творчестве, о роковых страстях, которые делают человека игролищем тех самых страстей. Проникновение таких страстей в общество нарушает душевное равновесие людей. Пушкин применяет фантастику интуитивно в целях исследования и изображения, в сложных ситуациях придавая своим героям романтизированно-фантастическую окрашенность. Д.Д. Благой отмечает, что, «прежде чем Пушкин стал поэтом действительности, он прошел в своем развитии все основные фазы европейской духовной жизни конца XVIII – начала XIX века» [28, с. 20]. Поэт воспитался на почве рационализма XVIII века и, пройдя школу романтизма, понял в своем творчестве его недостаточность, ограниченные возможности.

Ирреальный мир в фантастических произведениях Пушкина имеет на судьбы людей роковое влияние, распространяя романтизированную эстетику на все его творчество, начиная с первой половины 20-х годов XIX века, как полагает Е.А. Маймин [132, с. 74]. Местный колорит разрабатывается Пушкиным

как реалистический, где субъективное начало подчиняется объективному и не растворяется в нем. В намечающейся «двуплановости» произведений Пушкин показывает не только психику, но и быт. Герои поэта – реальные люди, прототипы его образов, первый план изображения. Пушкинский реализм выводит субъективность человека из объективного мира истории и общества, выделяя конкретного, психологического человека, внутренний мир которого изображается романтическими художественными средствами.

Конкретный человек у Пушкина наделен конкретными чертами и объяснен в пределах бытийного обстоятельствами. Реально-бытовой план способствует познанию и исследованию иррациональных сил, существующих в инобытийном мире объективно. Такой мир оказывается основой романтически настроенного героя с его сложной душой. Пушкин сохраняет психологию и индивидуальность, идущую от романтизма, реалистические принципы конкретности, отказываясь от индивидуализма. Характеризуя реалистический метод Пушкина, Г.А. Жуковский отмечает влияние романтиков на поэта: «Пушкин не отказался от наследия Жуковского даже в 1830-х годах, но использовал его, включив в новую, реалистическую систему» [69, с.89].

Пушкин перерабатывает как идеи, так и стиль, сделав стиль романтика В.А. Жуковского элементом своей стилистической системы. «Мир романтика, – по утверждению Е.А. Маймина, – возвышенный, необычный, внебытовой мир» [136, с.105]. Язык романтического произведения лишен всего обычного, преходящего. Вот что пишут критики о романтиках и их атрибутике. По их мнению, поэт-романтик мыслит категориями. Романтическая эстетика – это эстетика интенсивного и беспредельного. В.В. Воровский замечает: «Поэт-романтик не просто воспринимает в художественных образах окружающий его мир, а воспринимает его в преувеличенных линиях, в сгущенных красках, в потенцированных формах» [49, с.256]. И Пушкин воспроизводит эстетические

образы не так, как воспринял их, а преувеличенно, романтизировано, фантастично.

Демоническая тема входит в творчество поэта, однако становится одной из многих. Демонические мотивы волнуют Пушкина только в определенный период, поэт постепенно преодолевает их. Его гармонический дух реет над демонизмом, иронией, романтической тоской. В фантастических произведениях Пушкина нет разочарования. Его герои побеждают несовершенство мира благодаря высоким свойствам души, божественности ее предназначения. Лирический герой Пушкина глубоко чувствует красоту жизни как высшей формы гармонии бытия, хотя роковые страсти и вносят хаос во внутренний мир героев. При этом Пушкин предоставляет героям понятие грани реального и ирреального. Конечно, судьба их зависит от иррациональных сил, от ирреального мира, но нравственный выбор остается за ними. Они свободны в выборе добра и зла, ответственны за свои поступки, ощущая на себе постоянное воздействие Абсолюта. Таков гуманистический, светлый божественный пафос лирики Пушкина. Подобные проявления заметны в таких его романтических стихотворениях, как «Демон», «Анчар», «Бесы», «Жених». Большое идейно-художественное обобщение Пушкин вложил в фантастику «Анчара» (1828); фантастическое «Бесов» (1830) отражает демонический мир, губящий человека.

Сущность романтического стиля – это идея романтической настроенной личности. По мнению того же Г.А. Гуковского, романтическая личность – это идея единственно важного, ценного и реального, находимого романтиком только в интроспекции, в индивидуальном самоощущении, «в переживании своей души как целого мира и всего мира» [69, с. 42]. Человек, изображенный с помощью фантастики и романтических художественных средств, свободен в своей внутренней жизни, сам себе и довлеет, и есть причина всего сущего.

Культ свободной личности – основа романтизма, который видит в человеке душу как орудие духа, воздействия на нее

Бога-Творца в мире вещей и природы. Душа человека остается свободной от конкретно-исторических условий. Однако в реалистическом методе Пушкин изображает не субъективную единичную реальность, а объективную действительность. В то же время «двоемирие» в фантастических произведениях поэта выражает внутреннее противоречивое единство и независимость свободных эмоций человека. Субъективность не поглощает весь мир; по мнению В.М. Жирмунского, Пушкин переводит своих героев из демонического в реальный, предметный мир, доминирующий над эмоционально-лирическим миром.

В связи с этим тема фатализма из-за зависимости героев от ирреального мира осложняется еще и проблемой внутренней несвободы. Тема свободы драматизируется романтическими антитезами добра и зла, реальным и ирреальным, жизнью и смертью. Для реалистической фантастики Пушкина характерны роковое предсказание и роковая гибель. Эти романтические мотивы будут исследоваться Пушкиным как наблюдателем за проявлениями иррациональных сил, существующих как во внутреннем мире его героев, так и в окружающей их среде.

Пушкин решает художественные задачи с помощью реалистических средств, обогащенных таким эффективным романтическим средством, как фантастика. Пушкинские герои пытаются преодолеть несвободу своего сознания, в таком случае интерес поэта проявляется как к человеку, вступающему в поединок с роком, так и в трагической судьбе личности из-за воздействия на нее рокового начала.

Знаменательно, что Пушкин развивает идеи реализма творчески, не отказываясь от романтических завоеваний. Поэт не может забыть свободолюбивых деклараций романтиков, внутренне близких ему, может, поэтому он не желает отказываться от термина «романтизм». Не отказывается он и от самих идей романтизма, поэт дорожит и художественной, и вообще всякой свободой, которой не хватает ему в период романтиче-

ских увлечений. В то же время Д.Д.Благой отмечает, что «романтическое восприятие жизни и художественно-романтическое ее воспроизведение в это время не исчерпывают всего отношения поэта к действительности» [29, с.272].

Однако романтическая эстетика в ее традиционно сложившихся формах уже не удовлетворяет Пушкина, ибо ее субъективность запрограммирована и ограничена, не до конца свободна. Пушкин исследует закономерности развития действительности с помощью фантастики, изображающей человека как игральные роковые страсти. Но и субъективизм романтической фантастики неприемлем для Пушкина.

Принцип «двоемирия» обуславливает исследование человека под влиянием злых иррациональных сил. Тема смерти не воспринимается поэтом. Обычно поэты-романтики писали о смерти как об инобытии. Смерть была для них явлением высокого, нетленного мира, служила синонимом абсолютной свободы, представлялась как успокоение, антитеза жизни, ее страданию. Гегель говорит о положительном значении, которое это явление получает в романтическом искусстве: «Смерть лишь непосредственной единичной жизненности есть рождение духа» [51, т.1, с.409], то есть духовного, инобытийного, ирреального мира.

Пушкин пишет о смерти как о возвышенном явлении, решая тему роковой зависимости человека от ирреального мира как реалист. Реализм в лирике Пушкина – это правда человеческих чувств в их общем значении, свободное проявление субъективности. Романтическое начало в лирике – это проявление субъективности, ощущение себя личностью, воспринимающей инобытийный мир, а не только преодолевающей романтическую субъективность.

По мнению Г.А. Гуковского, кризис субъективизма тождествен кризису романтизма. «Оттого и в самую байроническую свою пору он одновременно мог написать вовсе не байроническую «Гавриилиаду»; это была тоже «<...> политически бунтарская поэма, и в качестве таковой она, ес-



тественно, сближалась с поэзией байронического бунтарства, но в ней принципы романтической субъективности явно оказались отставленными» [69, с. 328].

Маймин соглашается с Гуковским в определении преодоления романтизма в эпических жанрах как кризиса романтизма. Мериме придерживается противоположной точки зрения в решении этой проблемы. Процесс развития пушкинского творчества, считает он, идет от романтизма к реализму, от субъективного к объективному. В стихотворении «Анчар» поэт разрабатывает принцип «двоемирия», показывая влияние демонических сил, в данном случае, существующих в самом человеке. Выстраивая сюжет, Пушкин опирается не только на национальные традиции, но и на предшествующий мировой опыт. Имеется немало отечественных и зарубежных работ, оценивающих характер этого произведения.

Поэт Катенин изобразил себя в образе сурового русского воина в состязании с греческим певцом, восхвалявшим князя, тогда как русский певец отказался петь о венценосных особах. Под греком Катенин разумел Пушкина и призывал поэта вернуться к романтическому свободолобию. Как подмечают В.В. Виноградов и Д.Д. Благой, пушкинский «Анчар» явился ответом Катенину, где Пушкин изображает деспотию в образе ядовитого дерева – анчара. В.В. Виноградов обращает внимание на то, что тираническая власть представлена в образе древа жизни, дарованного по милости царя, что являлось распространенным мотивом византийского, восточного искусства. Совсем другим путем, как художник-реалист, идет Пушкин в разработке этой темы. «Анчар» членится на две части: во-первых, это описание ядовитого дерева, а во-вторых, повествование о гибели посланного к нему за ядом раба.

Однако было бы ошибкой считать в стихотворении аллерию на манер Катенина, только с противоположным значением. Пушкин создает нужное ему впечатление не традиционным способом – с помощью аллегории, а с помощью фантастики как более сложного художественного приема. Опи-

сывая некое древо и подразумевая под ним демонический мир, поэт берет реально существующее, хотя и необыкновенное, удивительное явление растительного мира. Конкретному описанию этого дерева Пушкин придает большую поэтическую силу, создавая уникальный художественный образ, ужасающий и потрясающий в то же время своим мрачным величием.

Анчар в грозном ореоле как бы царит в своих зловещих качествах и тонах, среди обитателей пустынь и степей «стоит один во всей вселенной». Словосочетание «древу яда», данное первоначально в заглавии стихотворения, повторяется в четвертой строфе сочетанием «древу смерти». Древо, переполненное ядом, отравляет и убивает всех, кто только посмеет приблизиться к нему. «К нему и птица не летит //И тигр нейдет» [192, т.2, с.160]. Фантастическая характеристика «темных» иррациональных сил усиливается фантастической атмосферой. Даже воздух отравлен вокруг древа. «<...> лишь вихорь черный// На древо смерти набезит - //И мчится прочь, уже тлетворный//».

Эпитет «чахлая» пустыня подчеркивает свой звукописью ядовитый характер древа. Следует повторение согласных и гласных «га», «нг», «гр», повтор слов «ввечеру», «прозрачную смолою», «вихорь черный», «мчится прочь», «туча оросит», «лист дремучий», «песок горючий». В результате возникает музыкальная атмосфера, связанная со звукообразом «Анчара», с его фантастическим колоритом, окрашенным романтически при помощи музыки слов, которая создает особое настроение в предчувствии инобытийного мира. Высокий стиль придает строке торжественность и эпическую величавость.

Переход от первого, бытового плана, от описания ко второму, духовному плану, к фантастике, совершается поэтом через противопоставление всего того, что было сказано о древе яда всему тому, что последует за этим. Пушкин дает «двойное» объяснение фантастическим событиям. Происходящее в реальности мотивируется людской иерархией. «Но человека человек //Послал к анчару властным взглядом, // И тот послушно в путь потек».

Фантастическая картина порабощения человека человеком раскрывает глубочайшую аморальность, бесчеловечность отношений абсолютной власти и такого же абсолютного порабощения. Ведь и царь и раб – это люди, какое расстояние ни лежало бы между ними. И они не перестают быть людьми из-за противоестественности отношений. Пушкин далее говорит о героях как о рабе и владыке. Человек – царь посылает хладнокровно другого человека – раба на мучительную смерть именно в силу удовлетворения царем своей агрессивности, властности. С другой стороны, раб покоряется воле тирана, забывая, что он человек.

Фантастика показывает, как иррациональные силы вытесняют во владыке все человеческое, усиливая его жестокость, тиранство, развившееся благодаря безграничной власти. Привычка не встречать сопротивления со стороны раба доводит агрессивные иррациональные силы во владыке до апогея. И он посылает слугу на явную смерть одним только «властным взглядом». Привычка к повиновению сказывается в рабе сильнее, чем инстинкт самосохранения. Раб знает, что он послан на верную гибель, и идет на нее обреченно, не пытаясь этого избежать.

Фантастический характер ситуации подчеркивается тихой, покорной смертью раба. Романтика образа умирающего раскрывается в таких деталях, как «пот на бледном челе», «хладные ручки пота». Простота, спокойствие тона помогают автору глубже проникнуть в психику человека, в необычайное. Протест против тирана, порабощающего и убивающего ближнего для удовлетворения своего эгоизма и властолюбия, проявляется в стихотворении с необычайной яркостью и интенсивностью.

Поэт восстает против агрессивных иррациональных сил, вытесняющих и разрушающих все естественное, духовное в человеке. Царь посылает на смерть раба самовластно. «А царь тем ядом напитал // Свои послушливые стрелы // И с ними гибель разослал // К соседям в чуждые пределы» // . Роль царя

аналогична функции дерева «анчар», у которого он и берет смертоносный яд. Царь становится сам Анчаром; только дерево отравляет всех живых в силу своих естественных природных свойств, а царь - из-за агрессивности иррациональных сил в нем, а также сознательно, из-за желания быть и далее неограниченным владыкой. Эту тождественность образов анчара и царя поэт подчеркивает композиционно, постоянным расположением близости этих слов. Вместе с тем Пушкин откровенно заявляет, что нельзя понимать под словом «древо зла» конституцию, а под словом «стрела» - самодержавие. Таким образом, в небольшом произведении поднята глобальная тема Власти и Человека, исследованы агрессивные иррациональные силы, находящиеся во внутреннем космосе одного человека и губящие другого, и исходящие из замкнутого психологического пространства во внешнюю, окружающую среду.

В другом стихотворении Пушкина «Бесы» фантастика подготовлена самой эмоциональной атмосферой зимнего пейзажа. Она возникает уже в начале, в монологе ямщика, как отражение народного мировосприятия и одновременно поэтического и реально-бытового плана. Фантастическое в качестве средства изображения применяется тут по законам творчества. Образная пластика колеблется между достоверностью «изнутри» - для героя и художественным миром «извне» - для рассказчика, а также слушателя – читателя. «Еду, еду в чистом поле; // Колокольчик дин-дин-дин...// Страшно, страшно поневоле// Средь неведомых равнин!»

Предчувствия лирического героя подтверждаются словами другого персонажа – ямщика, о могуществе демонических сил, губящих людей, задержавшихся в пути, в поздний час. «Сбились мы. Что делать нам! // В поле бес нас водит, видно, // Да кружит по сторонам». Слова ямщика о вмешательстве иррациональных сил в судьбу его и ездока (во второй строфе) подкрепляются фантастическим изображением нечистой силы (в третьей строфе). «Вот - теперь в овраг тол-

кает // Одичалого коня; // Там верстою небывалой // Он торчал передо мной.»

И далее демонический мир, примеревшийся персонажам, появляется среди снежной равнины. В четвертой строфе духи обрисованы уже как сами носители демонической силы. «Вьюга злится, вьюга плачет; // Кони чуткие храпят; // Вон уж он далече скачет; // Лишь глаза во мгле горят <...> // Вижу: духи собралися // Средь белеющих равнин». Постепенно монолог ямщика перерастает в сознание лирического героя. Фантастическое осложняется литературными ассоциациями, обретая приметы мифопоэтической космологии. «Закружились бесы разны, // Будто листья в ноябре... // Сколько их! куда их гонят? // Что так жалобно поют?» И лирический герой задается вопросом о демоническом мире, о его природе, откуда оно – это скопище бесов? «Домового ли хоронят, // Ведьму ль замуж выдают?» Последняя, пятая строфа воплощает мощь безликих сил, подчиняющих мироздание.

Если фантастика стихотворения «Анчар» изображает иррациональные силы в самих персонажах, в их внутреннем мире, делающем из человека или тирана, убивающего людей, или раба, то эти же агрессивные иррациональные силы находятся вне человека и во внешней среде, в инобытийном мире, но существуют одинаково объективно. В стихотворении «Бесы» Пушкин соединяет противоположные ответы на вопросы об истине. Проявляется это во взглядах на отношение человека к объективному ходу событий, складывающемуся в процессе эволюции, формирования того или иного порядка вещей.

Трагическое звучание «Бесов» является результатом неантропоцентричности мира закономерностей и подчинения им человека. Однако фольклорная окраска фантастики намечает путь преодоления трагедии. Сама структура стиха отвечает приметам фантастики, проявляющейся через оптимистическое изображение Вселенной. Такое испытание оставляет место для выбора, не диктуя тотальной безысходности. Принцип «двоемирия» раздвигает границы познания

и изображения. Первый, конкретно-эмпирический план исследуется и изображается Пушкиным при помощи обычных персонажей и обстоятельств. В стихотворениях «Анчар» и «Бесы» пушкинская фантастика, в конечном счете, тоже участвует в познании закономерностей реальной и ирреальной действительности.

Пушкин видит вокруг себя литературное пространство, и вот что он сам пишет о фантастическом, например, в гоголевской повести «Нос»: «Н.В.Гоголь долго не соглашался на напечатание этой шутки; но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись» [191, с.482]. Внимание Пушкина к фантастике в этом отзыве о произведении Гоголя очевидно. Представления и инстинкты одних персонажей передаются другим. Фантастика стихотворения «Анчар» отражает достоверность внутреннего мира поэта, переживающего, когда властитель, раздираемый разрушительными инстинктами, убивает прямо и косвенно своих подданных. И этот образ достоверен, иррациональные силы не контролируются разумом. Фантастическое же в «Бесах» осложняется еще и литературными ассоциациями. Иррациональные силы, воздействующие на ямщика, передаются лирическому герою через веру в них другого персонажа. Ямщик заражает лирического героя своими суевериями – это рациональное объяснение, одна из причин естественной мотивировки.

Пушкин изображает ирреальный, идеальный мир как во внутреннем мире своих героев, так и вовне, в небесных, божественных сферах. При этом фантастика представляет реальное существование инобытийного, отражая романтическое ощущение неантропоцентричности мира. Агрессивные иррациональные силы, существующие одновременно во внутреннем мире героев и во Вселенной, создают представление о зле космического масштаба.

Познание человека усложняется все новыми открывающимися, ранее неизвестными явлениями, которые Разум пока не имеет возможности объяснить. Задача героев стихотворений «Анчар» и «Бесы» состоит в том, чтобы, познав небесные и земные законы, суметь приспособиться даже в инобытийном мире, а не быть в реальности жертвой себе подобного или губительных для них иррациональных сил.

Пушкинское видение подразумевает «двоемирие», изображающее инобытийный мир с помощью фантастики. Персонажи вышеназванных стихотворений оказываются перед необходимостью, подобно «самодержавному владыке» или «бесам», занять позицию лирического героя и, познав, что такое добро и зло, сделать свой выбор.

Фантастика обоих лирических стихотворений поэта предвосхищает осмысление человеком неизвестных природных явлений, иррациональных сил, которые, недостаточно объясненные рационалистически, не могут быть изображены реалистическим способом. То, что человек не мог угадать и познать в фантастических художественных произведениях, он открывает для себя в видениях. «Двуплановая» фантастика Пушкина как усиленное романтическое средство исследования и изображения инобытийного мира выявляет высокий, живой гуманизм лирики поэта, в том числе в «Анчаре» и «Бесах», оттеняя возвышенное, божественное предназначение человека.

Русская реалистическая фантастика опровергала концепцию всеислия Разума, ранее существовавшую при классицизме. Наоборот, Пушкин признает романтическую тенденцию объективного существования ирреального мира как во внутреннем мире человека, так и вовне. Иррациональные силы, находящиеся в самих героях, находящиеся под воздействием инобытийного мира, условно можно квалифицировать как внутренние иррациональные силы. А злые, роковые иррациональные силы извне, то есть непосредственно из инобытийного мира, характеризуются как внешние ирреальные силы,

также воздействующие на внутренний мир героя, но извне, из инобытийного мира. Западноевропейская фантастика была первой, внутренней моделью, изображающей идеальный мир в самом человеке, его психике. Русская же фантастика как усиленное романтическое средство изображения очень скоро стала реалистической, существуя при наличии первого, бытийного плана во втором, духовном плане «двуплановой» фантастики, то есть и во внутренней, и во внешней зоне воздействия инобытийного на героев.

В стихотворении «Анчар» соотношение реального и ирреального, бессознательного в воздействии одного на другое склоняется в сторону преобладания злых иррациональных сил во внутреннем космосе, в психике человека. Стихотворение «Бесы» содержит в себе уже иные пропорции реального и бессознательного. Пластика образа движется от изображения внутреннего мира героя в художественный мир рассказчика и читателя, создавая достоверность ирреального, идеального мира как в самом лирическом герое, так и во всей Вселенной. Слова ямщика, отдельные со словами лирического героя, не служат примером закрепления мифологических представлений и преданий за сознанием другого человека. Осмысление мифологии происходит путем восприятия иррационального мира как несомненной реальности.

Реальное и ирреальное пушкинского стихотворения «Бесы» изображается при наличии «двуплановой» фантастики. Реальное существует в первом, бытовом плане, это описание природы, мировосприятия ямщика, лирического героя. Фантастические образы бесов – это олицетворение агрессивных сил в инобытии, угрожающих лирическому герою. Так же, как и в «Анчаре», граница между существованием иррациональных сил как в самом человеке, так и в окружающем его инобытийном мире в стихотворении «Бесы» подвижна. Реальное, в частности, пейзаж, обретает вдруг фантастические черты. «Мчатся тучи, вьются тучи; //Невидимкою луна //Освещает снег летучий<...> //Страшно, страшно поневоле».



Фантастический колорит помогает исследованию и отображению бессознательного во внутреннем мире лирического героя. Автор изображает иррациональные силы в образе бесов как воплощение мирового зла, всеобщей дисгармонии. Пушкин исследует зло с помощью мифологической фантастики как антитезу добра.

Иррациональные силы, существующие в мире, столь многочисленны, что не поддаются исследованию до конца. Такие силы, будучи злыми и агрессивными, несут человеку из-за своей неподвластности Разуму беды, страдания, а часто и гибель. Эти иррациональные силы отторгают лирического героя от мира как реального, так и инобытийного. Лирический герой пытается противостоять низменности зла, восклицая в ужасе: «Сколько их, куда их гонят?» И человек у Пушкина задается вопросом о первопричине зла, однако никто не дает ответа.

Неантропоцентрическая картина мира, обнаруживает противоречивость познания, не способную создать общую картину бытия. Противоречия разрешаются на каждом этапе познания, но возникают новые. Диалектика участвует в познании законов бытия, в совокупности борьбы героев со злом. Фантастические герои стихотворения «Бесы» осмысливают законы мироздания, чтобы избежать злых, агрессивных иррациональных сил, стремясь достичь гармонии своего внутреннего космоса с внешним инобытийным миром, освоить хоть в какой-то мере иррациональные силы, чтобы продвинуть их в сторону божественности, в лоно прекрасного, высших божественных сфер.

Ямщик жалуется ездуку, что не может ехать в пургу, природа восстает против: «Коням, барин, тяжело; // Вьюга мне слипает очи; // Все дороги занесло; // Хоть убей, следа не видно». Вселенная не принимает их: слишком много зла в этом мире. По мнению Р.Н.Поддубной, поэт изображает зло, основываясь на материале фольклора, что создает мифологический тип фантастики. Мы согласны с исследователем, что

фантастика стихотворения «Бесы» мифологическая. Рациональное познание не дает полного объяснения человеческих страданий из-за агрессивности зла. Иррациональные силы вносят дисгармоническую тональность как в окружающий человека мир, так и во внутренний космос героя.

Фантастика стихотворения «Бесы» создает впечатление достоверности изображаемых событий. И зло тут интерпретируется как существующее по чьей-то злой воле, независимо от людей. Принцип «двоемирия» придает художественному произведению романтическую окраску. Фантастическое как романтизированное средство изображения инобытийного мира подготавливает героев к сознанию и исследованию во многом благодаря предощущениям и предчувствиям. Видения, встающие перед героями, подталкивают к поиску ответов на вопросы о смысле бытия. Герои вступают в диалог друг с другом и благодаря откровениям, превосходящим рассуждения, приходят к выводам, что иррациональные силы способствуют поискам истины. Диалог, дополняемый интуицией, видения ямщика, такие же, как и видения лирического героя, создают ощущение зыбкости, шаткости жизни, мирового хаоса, нарождающегося в ямщике ужаса, а в лирическом герое еще и тоски о добре.

Герои страдают из-за зла, существующего параллельно добру, ощущая желание бороться за добро, не поддаваясь злу. Формы борьбы за гармонию и красоту различны, как и формы проявления зла. Однако, обретая духовность, устанавливая связь с Творцом на небе, герои уже не погибают из-за агрессивности иррациональных, метабиологических сил.

Пушкинские герои испытываются иррациональными силами. Литература становится областью предчувствий, догадок, результатом художественных, научных открытий и наблюдений над коллективами, поколениями, народами в их реакции на воздействие сил природы, Вселенной, представляя конкретный материал для исследования и изображения, в том числе и в области бессознательного.

Что же касается сверхсознания с его сновидениями и откровениями – это ирреальное, изображаемое мифологической фантастикой. Мифологемы фиксируют природную сущность, в частности, бесы изображаются у Пушкина как природное вселенское зло, мифологически враждебное всему живому на земле. Человек вступает в поединок с демоническим миром, выбирая добро, и бесы не торжествуют победы. Человек свободен в своих предпочтениях. Болезненное состояние лирического героя из-за хаоса, существующего в душе и вне ее, в мире, укрепляет решимость сопротивляться. В борьбе со злом, во имя добра и проявляются личности, выражая в поступках свое духовное, духовно-нравственное, божественное предназначение.

## *2.2. Предопределенность судьбы пушкинских героев из поэмы «Руслан и Людмила», драмы «Пир во время чумы», «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина» («Выстрел» и «Гробовщик»)*

Для пушкинской поэмы «Руслан и Людмила», как и для других романтических произведений, характерны «двоемирие», «двуплановость» изображения. Иными словами, во втором, духовном плане поэмы для усиленного постижения реальности используется фантастическое как романтическое средство исследования и изображения. В данном случае, это происходит не в лирических стихотворениях, а в произведении крупной формы, в поэме. Обладая таким условным средством изображения, как фантастика, герои «двуплановой» поэмы предопределены судьбой, они испытывают довлеющее воздействие потусторонних, ирреальных сил, но в реальный момент разлуки герои остаются любящими и верными, несмотря на выпавшие испытания.

Г.А. Гуковский полагает, что фольклор и сказки няни Пушкина Арины Родионовны «не дошли до сознания поэта как целостная культура мысли и творчества и даже не отра-

зились в сказочной поэме его молодости «Руслан и Людмила»» [68, с.353]. Исследователь высказывает предположение, что фольклор не воспринимался в тот период так глубоко, мысль Пушкина не нуждалась в опоре на чуждую книжности народную стихию. Соглашаясь с исследователем, заметим, что у Пушкина в форме фэнтези герои изображаются в сказочной манере как обычные люди, живущие и действующие в реальном, бытовом плане. То есть по сути в поэме отрицается наличие фантастического. Мотивированность действий героев говорит о реалистическом методе изображения, картины битв даны в реальных обстоятельствах. В самом деле, поэма создавалась, когда фантастика еще не занимала в литературном процессе первой трети XIX века должного места.

Предопределенность героев «двуплановой» поэмы Пушкина выражается во втором, духовном плане, где как средство романтизации реализма уже, однако, просматриваются элементы фантастики. Интуиция подводит поэта к использованию фантастического для изображения воздействия злых иррациональных сил. Ирреальный мир нарушает душевное спокойствие героев. Давление злого рока создает впечатление «двойственности» референциального статуса: равноправие двух миров - реального и ирреального, попеременное доминирование одного мира над другим. Ирреальный мир создается как некая копия реального мира в воображении рассказчика, как противопоставление инобытийному миру объективной реальности. Принцип «двоемирия», лежащий в основе поэмы, предопределяет фатастику произведения. Второй, духовный план служит познанию действительности благодаря наличию первого, бытового плана. Если у романтиков фантастика не мотивирована никак, то у Пушкина она мотивируется первым, бытовым планом. И в этом суть отличия русской фантастики писателей-реалистов, обладающих романтическим типом творчества, от фантастики западноевропейских романтиков.

Безусловно, реализм и романтизм как художественные методы имеют каждый свою целенаправленность и необходимость. У реализма второй план вызывается необходимостью постижения индивидуально-психологической глубины характера, художественного исследования человека, предопределяется историческими закономерностями, социальной конкретностью. В романтизме же состояние судьбы, трагичность ее усиливается воздействием ирреального, инобытийного мира.

Лирика Пушкина как поэтический жанр выражает достаточно самого поэта, но не совсем многосторонне и широко его связи с инобытийностью. Исследователь Б.В.Томашевский пишет о субъективности поэзии Пушкина в области крупной формы – в поэмах. По его мнению, «автопортретность» связана у поэта с выражением этой романтической субъективности, когда «Пушкин <...> желал придать герою свои собственные черты» [217, т.2, с.24]. «Автопортретность», ощутимая в лирике, заметна также в пушкинских поэмах. Мы разделяем мнение Е.А.Маймина, который придерживается такой же точки зрения, поясняя, что в лирике поэта субъективность – примета общая, родовая, а в эпосе – более конкретная, видовая. «Субъективна в большей или меньшей степени всякая лирика, несубъективной лирика просто не может быть» [132, с.107]. Однако мера и место субъективного в лирике и эпосе оцениваются по-разному.

Д.Д. Благой высказывает мысль, что мифологическая фантастика поэмы «Руслан и Людмила» содержит в себе изображение объективного существования ирреального мира. Лиризм поэта сменяется реалистическими образами фантастического содержания. Так, например, описание пира у князя Владимира воспроизведено вполне реально. «В толпе могучих сыновей, //С друзьями, в гриднице высокой //Владимир - солнце пировал; //Меньшую дочь он выдавал //За князя храброго Руслана // И мед из тяжкого стакана //За их здоровье выпивал. //Не скоро ели предки наши, //Не скоро двигались

кругом //Ковши, серебряные чаши //С кипящим пивом и вином». Реалистичны картины боя с печенегами, жизни рыбака (в песне пятой). «И вдруг он видит пред собою //Смирненный парус челнока // И слышит песню рыбака // Над тихоструйною рекою. //Раскинув невод по волнам, //Рыбак, на весла наклоненный, //Плывет к лесистым берегам, //К порогу хижины смиренной». Вдруг брачная ночь героев омрачается вторжением ирреальных, демонических сил. Пушкин сразу же придает реалистическому изображению жизни киевлян необычную, романтическую окрашенность.

Сильные элементы фантастического меняют картину, романтизированные изобразительные средства забираются в подсознание, способствуя более глубокому исследованию и изображению психики человека. «Гром грянул, // Свет блеснул в тумане, //Лампада гаснет, дым бежит» <...> // «Все смолкло. В грозной тишине //Раздался дважды голос странный <...> // Людмила нет во тьме густой, //Похищена безвестной силой». Фантастические элементы, сливаясь в общую картину, придают фантастический характер всему событию. Ирреальный мир предстает то в образе злого колдуна Черномора, то в виде доброго волшебника. Мифологемы раскрывают вселенское добро и зло. Волшебница Наина является носителем демонических сил, как и Черномор. Мешая герою, она ведет Фарлафа по пятам следом за Русланом. Агрессивные иррациональные силы одного человека приводят в действие такие же силы другого. Герои стоят перед выбором добра и зла. Романтические элементы создают эмоциональный фон, общий настрой, эмоциональное отношение к ирреальному. По мнению исследователя Д.Д.Благого, сновидения Руслана и Людмилы, предсказания Финна, Наины и других фантастических образов придают поэме фантастический колорит. Неправдоподобная атмосфера всего царства, дворца Черномора выражает картины инобытийного мира. Образ демона Черномора усиливает инобытийность, выражая мысль о том, что герою предстоит встреча со злом в облике злого волшебника.

Делая свой нравственный выбор, героиня, в конце концов, торжествует над ирреальным, демоническим миром, становясь сопричастной к борьбе добра со злом, за красоту и гармонию. Оказываясь игральцем страстей Черномора, Ратмира и Фарлафа, она становится предметом, из-за которого разыгрываются сражения. Пушкин использует сюжеты легенд, народных преданий, придавая фантастическому мифологическую окраску. Инобытийный мир выступает с чертами рая. Вот детали, говорящие о райских куцах и удовольствиях: «Три девы, красоты чудесной, // В одежде легкой и прелестной // Княжне явились, подошли <...> // Одна поближе подошла; // Княжне воздушными перстами // Златую косу заплела». «И наша дева очутилась // В саду. Пленительный предел: // Прекраснее садов Армиды // И тех, которыми владел // Царь Соломон иль князь Тавриды».

Между тем, человек ищет счастье, являясь в то же время жертвой рока. Поэт подчеркивает довлеющее начало злого рока, который проявляет себя путем усиления агрессии против окружающей среды. Героиня падает духом перед могучими иррациональными силами и решает утопиться в реке. Поэт показывает безысходность человека из-за вселенского зла. «Но втайне думает она: // «Вдали от милого, в неволе, // Зачем мне жить на свете боле? <...> Мне не страшна злодея власть: // Людмила умереть умеет!»

Райские картины инобытийного мира чередуются с мрачными сферами агрессивного зла, представленными с различных ракурсов и положений. Герои то объединяются, то борются друг с другом, преследуя каждый свою цель, обозначая свою изначальную заданность. Например, Наина, лэстя Черномору, склоняет его на свою сторону. «Но тайный рок соединяет // Теперь нас общею враждой». Колдун же раскрывает ей потаенный секрет: «Сей благодатной бородой // Недаром Черномор украшен. // Доколь власов ее седых // Волшебный меч не перерубит, // Никто из витязей лихих» не сможет остановить коварные чары волшебника.

Наряду с традиционными фантастическими образами колдунов и ведьм демонического мира поэт изображает дракона – образ, пришедший с Востока и олицетворяющий, в данном случае, мир сторонний, инобытийный. Дракон, или «черный змей» - это тот же дьявол в восточной мифологии. Наина играет ту же роль в отечественном мифологическом сознании. Людмила исчезает с поля зрения демона благодаря своей находчивости, спасаясь тем, что надевает волшебную шапку. Сцена смерти великана, брата Черномора, изображена в мрачных тонах.

Трагичны сцены, где показаны лежащие в полях погибшие воины. Реалистичен образ Фарлафа, который развивается неординарно, под влиянием иррациональных сил, находящихся в самом герое и оказывающихся под воздействием инобытийного мира. Колдунья Наина подговаривает витязя убить Руслана; зло в какой-то отрезок времени может побеждать добро. Гибель герою несет меч злодея Фарлафа, и сцена сна Руслана приобретает трагический характер. В конце концов, Руслан побеждает Черномора благодаря опять-таки предопределенности своей судьбы, записанной где-то в истоках наследственности.

В сновидениях Руслана, как и в поединке со злым роком, проявляются черты романтической эстетики. Предчувствуя свою гибель, Руслан, после смерти головы великана, засыпает прямо на коне и видит во сне похищение его Людмилы Фарлафом. «И снится вещий сон герою: //Он видит, будто бы княжна //Над страшной бездны глубиною //Стоит, недвижна и бледна... //И вдруг Людмила исчезает <...> //Вступает в гридницу Фарлаф, //Ведет он за руку Людмилу». Сновидения Руслана становятся знаком предостережения преступного замысла Фарлафа.

Немотивированная фантастика поэмы «Руслан и Людмила» во втором, духовном плане выражает ирреальный мир, подвергающий героев опасности. Немотивированная фантастика романтиков, в отличие от немотивированной фантасти-



ки реалистов, не имея первого, бытового плана, не способствует познанию действительности и потому располагает лишь изобразительными возможностями, выражая более глубокую и многостороннюю психологическую правду о человеке. Предчувствия и предсказания Финна в этой поэме – знак «тайных» душевных порывов. Герой мечтает о славе, доблести, но и это не идеал для него. Герой любит Наину, любовь для Финна становится одним из человеческих идеалов. Финн познает «таинственные» чары волшебства, чтобы, как и Руслан, победить злой рок. Однако, постигнув мыслью страшную «тайну» природы, сам он так и не смог победить зло. Наина состарилась, как и Финн, время оказалось сильнее героев.

Пушкинские герои разделяются на положительных и отрицательных, в зависимости от злой или доброй воли. Ирреальный мир выявляет качества героев, немотивированная фантастика изображает их эмоциональное отношение к ирреальному миру. Защита от степняков, в целях демонстрации усложнения мироотношения героев, выражается в поэме «двупланово», через проявление фантастического. Финн спасает Руслана от смерти, и Руслан продолжает сражаться вместе со своей дружиной против печенегов, осадивших стольный град Киев. Народ жаждет кары высших божественных сил, которая бы пала на голову врага. Герой, как ни в чем не бывало, колет, рубит врага с колдуном в мешке за седлом, врезавшись в испуганный стан печенегов. И печенеги бегут от Руслана с его волшебным мечом, пробуждается от вечного сна Людмила. Поэт изображает торжество добра средствами мифологической фантастики.

Работая над переводом драматического произведения английского поэта Джона Вильсона, Пушкин, разрабатывает принципы мифологической фантастики. Сконцентрировав мысль на отрывке из этого произведения, он, в конце концов, создает свое драматическое произведение «Пир во время чумы», превосходящее оригинал драмы «Город чумы». Пушкин изменил содержание оригинала, придав теме зачумлен-

ного города фантастическую окраску. Получилось новое, совершенно самостоятельное произведение, с новым идейно-эстетическим смыслом. В этой обновленной Пушкиным драме романтизация реализма доводит изображение героев, в момент высшего напряжения душевных сил, до фантастического, когда в сюжете открывается инобытийный, ирреальный мир, иными словами, создается «двуплановость». До того действие происходило в реальной обстановке.

Чума свирепствует в городе, герои стараются развлечься, чтобы отойти от мысли о смерти. Вся атмосфера драматизирована настолько, что фантастическое прямо-таки разлито в этой атмосфере в предчувствии катаклизмов. Герои находятся на пороге инобытийного мира. Фантастика этого драматизированного произведения носит реалистический характер.

Тема зачумленного города в то время была близка самому Пушкину, работавшему над ней в знаменитую Болдинскую осень, когда холера свирепствовала в округе. Поэт использует «двуплановую» фантастику в целях изображения героев на грани реального и инобытийного. Поэт показывает, как разные герои в ожидании чумы по-разному переносят страх смерти. Например, когда похоронная процессия провозит мимо пирующей молодежи мертвых в телеге, демон и ожившие мертвецы возникают перед Луизой как привидения, то есть как явление ирреального мира.

Они что-то говорят героине, демон зовет ее даже к себе, за черту реального. И Луиза заглядывает туда, но не выдерживает воздействия на психику иррациональных сил. «Ужасный демон приснился мне: //Весь черный, белоглазый». Луиза падает духом, не выдерживая страха смерти. Она признается, что смерть близких звергает ее в уныние и тоску, опустевшее селение не оставляет надежды.

Это первый, не единственный путь преодоления страха. Луиза говорит, что Вальсингам «хвалил крикливых северных красавиц». А Мери, по словам Луизы, думает, что это сострадание во взоре делает ее неотразимой. «А если б то же //О сме-

хе думала своем, то, верно, // Все улыбалось». По мысли В.С. Непомнящего, почти все герои на момент потеряли свои лучшие качества, в том числе и Луиза, кроме председателя Вальсингама [159, с.260]. Другой путь преодоления страха смерти – религиозный, он воплощен в образе священника. Священник рисует перед пирующими картину ада, призывая молодых людей разойтись по домам, вернуться в лоно церкви. Называя пирующих «безбожными безумцами», а пир «безбожным», он заклинает молодежь прекратить «ругаться над мрачной тишиной», смириться перед божьей волей, как перед ирреальным, инобытийным миром. Якобы только вера в чудо, в существование вселенских неведомых сил, покорность спасут людей от страха. «Когда бы стариков и жен моления // Не освятили общей, смертной ямы, // - Подумать мог бы я, Что нынче бесы // Погибший дух безбожника терзают // И в тьму крошечную тащат со смехом».

Третий путь преодоления страха смерти перед инобытийным миром – это мироотношение к иррациональным силам самого председателя Вальсингама. Чувства председателя созвучны чувствам самого Пушкина. Герой прославляет мужество в минуту опасности. Тот, кто узнает упоение в минуту опасности, тот становится счастливым. Герои Пушкина в бытовом плане детерминированы. Образы Мери и Луизы характеризуются такими сложными реальными чувствами, как любовь, преданность вместе с завистью, лицемерием и коварством.

Пушкин воспевает несклоняемость человека перед злыми ирреальными силами, перед инобытийным миром. Поэт создает гимн в честь преодоления чумы, в честь перерождения в своем сознании неотвратимости смерти в жизненную силу благодаря несокрушимости своей воли. В сверхчеловеческой борьбе со смертельной опасностью поэт испытывает радость, упоение, отсутствие страха, смущения. Такова позиция председателя Вальсингама, подвергавшегося воздействию ирреальных сил.

Поэт мотивирует переживания, радуясь, что страх перед инобытийностью побежден, изображая все это с помощью «двуплановой» фантастики. Во втором, духовном плане, фантастическое не мотивирует, а просто изображает воздействие ирреального мира на идейно-эмоциональный настрой пушкинских героев. Управляя своим внутренним космосом, герои подчиняют себе иррациональные силы и тем самым побеждают и страх смерти, и саму смерть, хотя Вальсингам остается в глубокой задумчивости перед фактом воздействия среды на пирующих во время чумы.

После «Евгения Онегина» (1831) Пушкин признается, что теперь мир его – это век прозы, по сравнению с предыдущим веком поэзии. В связи с этим он пишет цикл произведений, названных «Повестями покойного Ивана Петровича Белкина», которые и создают пушкинские традиции в русской прозе XIX века, в том числе и в фантастике. Традиции пушкинской фантастики в повести «Выстрел», основанной на странных совпадениях, продолжает М.Ю. Лермонтов в повести «Фаталист» из романа «Герой нашего времени». Отметим такие традиции и в рассказе «Бобок» Ф.М. Достоевского, где развивается тема видения загробного мира, подобно пушкинскому «Гробовщику». «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» становятся изначальным «двуплановым» произведением русской прозы XIX века, где фантастическое проявляется в реализме, провоцируемое романтическим типом творчества.

Как реалист Пушкин в этих повестях выдвигает демократическую тему «маленького» человека. Реалистическая проза становится полемическим откликом на основные течения современной русской прозы. Правдивостью изображения, проникновением в характер человека, отсутствием морализаторства Пушкин открывает новое направление в прозе. Идеализированные картины сменяются у него изображением реалистических характеров, бытовыми подробностями. В своих «Повестях» Пушкин выступает против романтического

шаблона в прозе конца 20-х годов XIX века. Художник слова развивает принцип «двоемирия», утверждая реалистическую фантастику, романтический тип творчества в реализме как в новом, усиленном художественном методе изображения.

Об изменении с возрастом своего творческого кредо Пушкин говорит иронично: «Лета к суровой прозе клонят, лета шалунью рифму гонят». Эта фраза говорит о том, что Пушкин так и остался поэтом или прозаиком с романтическим типом творчества, когда с годами поэтический темперамент потребовал от него внимания «суровой» прозе. Однако, делая прозу менее «суровой», Пушкин оставляет в ней романтические возможности, доставшиеся от поэзии, в том числе и фантастическое, с его соприкосновением и даже вхождением в инобытийный мир, связью с потусторонними, инобытийными силами. И зыбкие картины создаются Пушкиным уже с помощью реалистического типа изображения, обогащаемого романтической стихией, требующей применения фантастических элементов как романтического средства изображения ирреальности. В результате роль такой прозы растет, герои показаны как обусловленными обстоятельствами, так и героями, судьба которых предопределена иррациональными силами.

«Двуплановая» фантастика включает в себя как чисто реалистические средства изображения быта в первом плане, так и романтические возможности применения фантастического во втором, духовном плане, где Пушкин определяет ирреальный мир как «прародину» героев – носителей абсолютно начала. Байронические мотивы в романтизме раннего Пушкина как поэта постепенно сменяются реалистической прозой на прежней романтической базе, в связи с эволюцией реализма в синтезе с новым романтическим началом, применяющем элементы фантастики как усиленное средство в познании и изображении, как усиление духовности, светлой божественной гармонии, ниспосланной свыше и противостоящей «темной» силе инобытийности. Таков реалистический метод, насыщенный романтизмом, обогащенным лирической

субъективностью поэта. Демонические мотивы Байрона с реалистической мотивацией Пушкина отображаются уже в зависимости от обстоятельств, то есть по сути реалистически. «Двуплановая» фантастика подразумевает совместное изображение быта и инобытийного, в единой системе. Раздельно, традиционным способом, то есть рационально, исследовать инобытие через усложнившийся социум было уже невозможно.

Предчувствия у героев имеют «двойную» интерпретацию; романтически эффектные коллизии, казалось бы, разрешаются без загадок, в реальной обстановке - таковыми видит Пушкин задачи, стоящие перед обновляемой прозой. Под романом, обозначающем новый жанр, появившийся в прозе, в это время понимается исторически-конкретная эпоха, развиваемая в вымышленном повествовании. Отличие современной прозы от предшествующей сентиментально-романтической прозы видится в историзме, объективном и всестороннем изображении общества и человека. Герой повести «Выстрел» Сильвио показан в «ореоле» фантастического как романтически усиленного средства отображения.

Сильвио – офицер, вышедший в отставку из-за пренебрежения сослуживцев к нему, в связи с несостоявшейся по его вине дуэли с другим офицером. Автор характеризует его следующим образом: «Один только человек принадлежал нашему обществу, не будучи военным. Ему было около тридцати пяти лет, и мы за то почитали его стариком. Опытность давала ему перед нами многие преимущества; к тому же его объективная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы. Какая-то таинственность окружала его судьбу; он казался русским, а носил иностранное имя» [192, т. 5, с. 43]. Герои ведут себя и поступают в обществе как конкретные, обычные люди. Они ссорятся, дерутся на дуэли, насмеваются друг над другом. Вот описание одного из вечеров: новоприбывший офицер, играя в карты, загнул лишний угол. Сильвио сравнял счет, тогда офицер швырнул в него подсвечник. Через три дня

Сильвио принял извинение поручика и не стал стреляться, что вызвало у молодежи насмешки.

Но вот Сильвио получает письмо, а затем приглашает офицеров на прощальный ужин. Только один офицер узнает его прошлую историю, но молчит, уважая героя. Постепенно повествование раскрывает интригу, когда внешне события носят правдоподобный характер. Сильвио не стреляется на дуэли, но не из-за какой-то жалости к ближнему, суть дела в том, что он должен отомстить в обозначенный срок на дуэли другому - бывшему своему однополчанину. Тогда в их полку появился новенький офицер и потеснил Сильвио в его удаче. «Отроду не встречал счастливец столь блистательного! Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились <...> Первенство мое поколебалось» [там же, с. 47].

Сильвио стал искать повод для ссоры. Наконец, на балу у польского помещика, видя соперника рядом с хозяйкой, которой Сильвио ранее оказывал знаки внимания, герой сказал конкуренту какую-то грубость. Тот ему дал пощечину. Дуэль состоялась. Промахнувшись, офицер прострелил Сильвио фуражку. Видя хладнокровие соперника, Сильвио отказался от выстрела, но не перестал думать о мщении в назначенный срок. И вот после полученного письма герой объявляет товарищу, что час его пробил, пришло время испытать храбрость обидчика. Действие и характеры героев мотивированы их переживаниями и обусловлены обстоятельствами.

«Занимаясь хозяйством, я не переставал тихонько вздыхать о прежней моей шумной и беззаботной жизни. Всего трудней было мне привыкнуть проводить осенние и зимние вечера в совершенном уединении. До обеда кое-как еще дотягивал я время, толкуя со старостой, разъезжая по работам или обходя новые заведения <...> Малое число книг, найденных мною под шкафами и в кладовой, были вытвержены мною наизусть» [там же, с. 49]. Вторая глава раскрывает, казалось

бы, «тайны», которые имеют естественную мотивацию. Рядом с рассказчиком жила графиня, которая не посещала своего поместья. Героиня была там однажды, в первый год своего замужества. Но вот она приезжает с мужем во второе лето затворничества рассказчика, в июне.

Реалистично описание дома графа – соседа. «Обширный кабинет был убран со всевозможной роскошью; около стен стоят шкафы с книгами, и над каждым – бронзовый бюст; над мраморным камином было широкое зеркало; пол обит был зеленым сукном и устлан коврами». Реакция рассказчика на событийное является реакцией реального человека. «Отвыкнув от роскоши в бедном углу моем и уже давно не видав чужого богатства, я оробел и ждал графа с каким-то трепетом». Впрочем, и другие герои: граф и графиня, – выписаны реалистически верно. «Вошел мужчина лет тридцати двух, прекрасный собою» [там же, с. 50]. Или вот тоже вполне реальный портрет жены графа: «Она была красавица». «Ах, милый мой, – сказала графиня, – ради бога, не рассказывай, мне страшно будет слушать» [там же, с. 52].

«Таинственное» в повести «Выстрел» оказывается обычным испытанием графа на выдержку. Рассказчик считался самым лучшим стрелком в полку. Но вот он промахнулся, не попав в бутылку, не упражняясь до того в стрельбе четыре дня подряд. Но рядом оказался стрелок, который упражнялся ежедневно по несколько раз. И потому не знал промаха. Сам же граф откровенно признавался, что он не попадет из пистолета в карту в тридцати шагах. Между тем, картина на стене была прострелена дважды в одном месте. Выясняется, что это граф стрелял в Сильвио в первый раз и промахнулся, попав в эту картину.

Сильвио вновь предоставил право стрелять в себя первым. В тот момент, когда настала очередь Сильвио, жена графа вернулась домой после прогулки верхом на лошади. И тут графиня увидела Сильвио целящимся в ее мужа. Граф, в присутствии жены, нашел в себе силы сказать, что он шутит. Если



раньше графу было все равно, так как он был холост, то теперь он может бояться за свою жену. «Вдруг двери отворились, Маша вбегает и с визгом кидается мне на шею». Сильвио не стал стрелять, но был доволен тем, что увидел страх ее мужа – графа. «Встань, Маша, стыдно! – закричал я в бешенстве; – а вы, сударь, перестанете ли издеваться над бедной женщиной?» [там же, с.53].

Дуэль Сильвио с графом мотивируется психологически – чувством собственного достоинства соперника. Как видим, действия героев детерминированы обстоятельствами, мироощущением. Характеры героев реалистичны, поступки имеют естественное объяснение. Однако образ Сильвио в своей «таинственности», переходя грань реального, становится фантастическим. «Таинственность» героя не объясняется автором. Преследующий Сильвио злой рок, изображаемый в ряду событий, приобретает фантастический колорит. Сильвио испытывает судьбу в дуэли с графом и в первый, и во второй раз. Но погибает не там и не тут, а в Греции от турецкой пули. «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» [там же, с.54].

Иррациональные силы в повести Пушкина носят внутренний характер, они изображены в самом герое. Пушкин разрабатывает такую форму фантастики, когда суть всего завуалирована. Это реалистическая фантастика; как и у всех реалистов, она выражает психологическую правду. Фантастическое изображение предчувствий в повести «Выстрел» положило начало фантастике, психологически мотивированной переживаниями в первом, бытовом плане и немотивированностью во втором, духовном плане. Личность героя осмыслена конкретно-исторически, вовлечена в сложные социальные конфликты действительности. Небогатый дворянин Сильвио, находясь на службе в армии и вне стен казармы, наталкивается на сопротивление среды из-за своего низкого материального положения, высокой чести, противоречащей общепринятым нормам.

С помощью фантастического исследуется сложный внутренний мир героя, находящегося под давлением обстоятельств и иррациональных сил. Мотив «странности и тайны» раскрывается в ходе борьбы героя со злым роком.

Фантастика повести «Выстрел» выражает психологическую правду о человеке, благодаря его предчувствиям. Герой повести живет и совершает свои поступки в реальной действительности, однако его предчувствия в психологическом, внутреннем мире изображаются как злые ирреальные силы, находящиеся в самом человеке. Заметим, что Пушкин не повторяется ни в одном своем фантастическом произведении. Если фантастика «Выстрела» мотивирована психологизмом героя, то фантастика «Гробовщика» мотивирована онирическим состоянием души, сновидения используются автором как способ проникновения во внутренний мир героев.

Пушкинские повести Белкина стоят у истоков последующих параллелей и сопоставлений в литературе; прежде всего, они характеризуются предопределенностью судьбы героев. Идущие следом лермонтовские герои, продолжая эту пушкинскую традицию, гибнут из-за агрессивных иррациональных сил. Ирреальный мир отторгает их, вступающих в поединок со своей судьбой.

Фантастика же обеих повестей Пушкина мотивируется мироотношением, выраженным в интуитивном познании. Фатальный облик героя «Выстрела» препятствует его поддержке со стороны окружающих, злые силы ирреального мира усиливают роковую зависимость. Как видим, фантастическое в повести, развивая принцип психологизма, определяет индивидуальность героя, его характер и поступки. В итоге можно сказать, что почти все разновидности фантастики, проходящие через русскую литературу XIX века, были известны, применены или открыты Пушкиным еще в 1830-е годы.

В фантастике повести «Гробовщик» Пушкин мотивирует «двоемирие» снами героя. Видение во время сна – это уже не реальная действительность, а нечто иное – онирическая, сно-

видческая реальность, на грани инобытийного. Атмосфера снов как переходное состояние между бытием и инобытием, даже серия снов героя повести – гробовщика Андрияна Прохорова образуют сквозной сюжет, который создает духовную историю личности в противоборстве идейно-нравственных начал или в контакте с социально-историческим бытием. Впоследствии онирические традиции фантастического из повести Пушкина «Гробовщик» продолжают Лермонтов, Достоевский, Лесков, Тургенев.

Действие в «Гробовщике» усиливает «двойное» значение событийного ряда. Гробовщик изображен реалистически, его характер соответствует мрачному его ремеслу. «Андриян Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив. Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей, когда заставлял их без дела глазеющих в окно на прохожих, или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а иногда и удовольствие) в них нуждаться» [там же, с. 65]. Немец-ремесленник прерывает размышления гробовщика о расходах и доходах, связанных с умирающей купчихой Трюхиной. В таком случае события в бытовом плане приобретают причинно-следственную связь.

Если до свадьбы пушкинские герои изображены реалистически, с некоторой долей романтизма – иронии, то после серебряной свадьбы сапожника события разворачиваются прямо-таки фантастически. Наконец, гробовщик решает созвать «гостей» на свое новоселье. «А созову я тех, на которых работаю: мертвецов православных». Одна работница принимает его за «нечистую силу». Пушкин изображает сновидческое. Это все реальная действительность в литературе, иррациональные силы, существующие вовне, а также в самом человеке, которые вызывают противоречивые чувства. Конфликт в «Гробовщике» Пушкина реализуется в основном во внутреннем мире героя, что определяется потребностью гробовщика нравственно осмыслить себя, свое место в мире, свою

профессию, сравнить себя с другими людьми. Герой Пушкина подразумевает созвать к себе «гостей», чтобы доказать, что и его профессия ни чуть не хуже, такая же добрая, честная. Однако чувство собственного достоинства не позволяет ему этого. Противоречивые чувства обусловлены конфликтом с общественной моралью, а внутренний мир – типическими обстоятельствами. «Что ж это, в самом деле, – рассуждал он вслух, – чем ремесло мое не честнее прочих? Разве гробовщик брат палачу? Чему смеются басурмане? Разве гробовщик гаер святочный?» [там же, с.68].

Р.Н. Поддубная считает, что эстетика фантастического в повести «Гробовщик» выглядит как эстетика фольклора, мифологическая фантастика. По ее мнению, это произведение, скорее, похоже на миф, сказку об исполнении желаний, а исполнение желаний в мифе, сказка – это испытание героя. Однако функции фантастики в повести Пушкина совсем иные. Фантастические события тут не имеют причинно-следственной связи, исполнение желаний героя не связано с реальными событиями, иначе повесть была бы не фантастической, а просто реалистической.

Поскольку Прохоров не готов к напряженной работе, сон его, воплощающий онирическое сознание, должен подтвердить или опровергнуть его нравственное самоутверждение. Подобный сон пушкинского героя превращается у Тургенева в его «Кларе Милич (После смерти)» в сны Аратова, в сны героев повестей «Сон», «Призраки». Уже у Пушкина онирическое сознание способствует рождению фантастического, которое создавая «двойное» изображение, осуществляет создание «двоемирия», то есть изображение одновременно первого – бытового плана и второго – инобытийного.

В одноименной повести гробовщик надеялся возместить убытки за счет купчихи Трюхиной, она умерла в ту же ночь. Следует череда необычных, фантастических совпадений, а не только сказочных желаний. Несмотря на опасения гробовщика, что за ним не пришлют, нарочный все-таки прискакал

верхом за ним от приказчика. Герой переполнен также третьим желанием, которое тоже сбывается. Мотив совести, вплетающийся в сон, превращает третье желание во встречу гробовщика с «гостями», то есть с мертвецами, из тех, кого гробовщик когда-либо похоронил, в столкновение с тем, что у него на совести. «Ты не узнал меня, Прохоров, – сказал скелет. – Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому, в 1799 году, ты продал первый свой гроб – и еще сосновый за дубовый» [там же, с. 71]. Повесть заканчивается опять же разгадкой «тайны». Герой заснул и видит во сне все свои замыслы. Немотивированная фантастика подводит героя к мысли об изображении судьбы человека на фоне социальных законов, во взаимодействии с психологией личности, испытывающей воздействие иррациональных сил, существующих вне героя, во внешней среде.

Итак, фантастика лирической поэзии раннего Пушкина изображает иррациональные силы, находящиеся в основном внутри героя. Лирическое начало служит фоном для исследования и изображения иррациональных сил через призму переживаний. Хотя Пушкин и тогда уже показывал существование иррациональных сил как внутри человека, так и в окружающем мире, существующем независимо от психики индивидуума. Далее Пушкин изображает, как одни герои активно влияют на других благодаря иррациональным силам. Поэт уже не довольствуется малыми поэтическими формами, показывая «двоемирие» в том же драматическом произведении «Пир во время чумы». Развивая принципы мифологической фантастики, Пушкин применяет в нем фантастические элементы в целях изображения психологического состояния героев в наивысший, напряженный момент перед смертью или накануне, стремящихся преодолеть страх перед ней. Поэт придает фантастическому в своих поэтических произведениях романтическую окрашенность, обновляя и углубляя реалистический метод. Романтизированный реализм в более крупной

поэтической форме предполагает уже не субъективизм, как в лирике; драма близка поэту своим романтическим субъективизмом, объективными характеристиками, изучаемыми Пушкиным с помощью такого романтически усиленного средства изображения, как фантастика. Пушкинские характеры психологически правдивы, достоверны, они обусловлены обстоятельствами и в то же время романтизированы своим ощущением сверхъестественного, инобытийного.

### *2.3. Воздействие грозных иррациональных сил на «маленького» человека (поэма «Медный всадник» и повесть «Пиковая дама»)*

Теме обыкновенного, «маленького» человека Пушкин впервые в литературе придает правдивый, реалистический характер, осуществляя эту идею без всякой «сентиментальности» в поэме «Медный всадник» и повести «Пиковая дама». Пушкинская поэма представляет одно из самых смелых и совершенных произведений поэта. Общая тема объединяет разные в жанровом отношении произведения Пушкина – поэму и повесть. Как же выглядит этот «маленький» человек в социуме? Общество нивелирует людей, создавая «условия» для давления и подавления. Стремясь к лучшему, человек мог бы жить достаточно свободно, однако в нужной мере не может реализовать свой внутренний потенциал. Злые иррациональные силы сковывают в нем инициативу, сдерживают диалектику личности. Человек находится под давлением социума, чувствуя себя ничтожным в огромном и чуждом мире. Его фобии обуславливаются социальной незащищенностью, усиленной агрессивным характером инобытийного, врожденного бессознательного, которые, однако, сдерживаются, возвышая индивидуум, высшим божественным началом, религиозно-нравственным сознанием.

Элементы фантастики, примененные Пушкиным в поэме «Медный всадник», заданном для себя как реалистическое произведение, Пушкин стремится отразить в те момен-

ты, какие не удовлетворяли его прежде, как и ранее написанное в прозе. Карамзин, по мнению Пушкина, освободил язык от ненужного влияния, сделал его более свободным, обратив к истокам народного творчества. Ценя демократический пафос «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, Пушкин замечает, что проза Карамзина – лучшая на данном этапе, однако слишком близка стихотворному искусству. Пушкин противопоставляет критике и величавости, пышности в прозе требование писать просто, точно. Сам Пушкин не отказывается от такого эффективного романтического средства изображения инобытия, как фантастика, придавая ей психологическую убедительность в обрисовке своих героев как конкретных людей, так и людей, причастных к инобытию.

В поэме «Медный всадник» Пушкин демократическому понятию равенства пресловутого большинства противопоставляет самовластную волю единого – творца или разрушителя, пророка или героя (Д.С. Мережковский). Полубог и укрощенная им стихия – второй главный мотив пушкинской поэзии. И, хотя Пушкин подвергся довольно сильному влиянию западноевропейской литературы, позже он создаст свой реалистический метод, обогатив его романтическими открытиями. В этой поэме поэт с необычайной силой и смелостью показывает исторически закономерные противоречия жизни.

В обобщенной образной форме тут противопоставлены две силы: государство, олицетворенное в Петре Первом, затем в фантастическом облике ожившего памятника, и человек в его личных, частных интересах и переживаниях. Говоря о Петре, Пушкин прославляет его реформы, построенный им город Санкт-Петербург, новую столицу России в устье реки Невы, из соображений военно-стратегического характера, экономических интересов, для установления культурных связей с Европой. Пушкин восхваляет за это город Петра, однако царь не был первообразом самого поэта, героем русского подвига. Как пишет Д.С. Мережковский, Пушкин дает един-

ственный ответ, достойный великого вопроса об участии русского народа в мировой культуре, заданный Петром.

Пушкин, если и не находит в Петре «наиболее полного воплощения героизма, дохристианского могущества русских богатырей» [145, с.622], то героические деяния царя являются для поэта примером творческого созидания. «И думал он (Петр – И.З.): Отсель грозить мы будем шведу, //Здесь будет город заложен // Назло надменному соседу. //Природой здесь нам суждено //В Европу прорубить окно». Никто не воспел Петербург так, как Пушкин. В этом смысле не могло быть Пушкина без Петра, как Петра Первого без Пушкина. Поэт подает столицу как символ молодой России, город с великим будущим. «Прошло сто лет, и юный град, // Полночных стран краса и диво, // Из тьмы лесов, из топи блат // Вознесся пышно, горделиво» [192, т.2, с.255].

Поэт не закрывает глаза на негативные стороны деяний и самой личности Петра. Последующая русская литература отчасти изменяет тему благодаря Пушкину, изобразившему Петра фантастически. Безграничная сила, легко переступающая пределы возможного, человеческого, исторического и народного, уже не кажется Д.С.Мережковскому несовершенством царя Петра как героя, изображенного поэтом, а как воплощение сверхмощных инобытийных сил. Р.Н. Поддубная выделяет внутреннюю взаимосвязь между движением творческих интересов Пушкина – художника и Пушкина – историка, неразрывность развития принципов историзма и эстетических принципов.

Реально показано наводнение в «Медном всаднике»: по Неве плывет сено, дома снесены рекой. Не выдержав душевного потрясения, герой хохочет истерически. Воля героя, царя-чудотворца, поглощает «маленького» человека вместе с его радостями и печалью, с его любовью, малым счастьем, как волны реки, вышедшей из берегов. Стихия природы в образе разбушевавшегося моря несет человеку гибель. Это «лишние» люди, они рождаются для реализации сильных



мира сего. Возмущение общей народной стихией поэт выражает в образе Евгения – мелкого коломенского чиновника. Пушкин изображает реальность с помощью мотивированной фантастики, применяя для исследования и изображения внутреннего мира человека реалистическую фантастику.

Воля Петра и возмущение природной стихии соответствуют такой же возмущенной стихии в сердце Евгения, а не только царя как героя «Медного всадника». Заметим, в вызове, брошенном одной из жертв этой воли, заключен смысл поэмы, как полагает Д.С.Мережковский. Соглашаясь с ним, заметим, что имеется еще одна немаловажная сторона смысла, а именно, смысла фантастического, заключенного в самой эстетике произведения, в воздействии неумолимых, агрессивных иррациональных сил на «маленького» человека. С момента наводнения Евгений пребывает на площади, где стоят два льва. Пушкинский герой боится, что от наводнения погибнет его невеста Параша. И руки его, сжатые крестом, выражают твердую решимость высказать протест памятнику Петра как символу Власти, основателю города, первопроходцу в этой стихии. «Его отчаянные взоры // На край один наведены // Недвижны были. // Словно горы, // Из возмущенной глубины» [там же, с.261].

Реалистическое описание самого города и его наводнения – признаки реалистической манеры поэта. Бытовой план содержит олицетворение возмущенной личности против «правителя» Петра в образе разгулявшейся стихии. Образ «Медного всадника» предстает пока еще без элементов фантастики как романтизированный, в реальном изображении. Вторая же часть поэмы раскрывает причины сумасшествия мелкого чиновника, этого «маленького» человека. Герой бежит к Параше домой и уже не может узнать «места знакомые». Изменившийся облик города приводит к эпизации художественного мышления поэта, что выражается через изображение частной жизни человека на фоне истории общества, соотнесенностью ее с гуманистическими идеалами. Герой поэмы вступает в конфликт с социально-

историческими закономерностями, неотрывными от имени и деятельности Петра. Выход безграничной силы царя - реформатора за пределы человеческого подразумевается Мережковским как проявление инобытийных сил, воздействующих на внутренний мир героя. Критик ставит вопрос об искуплении страдания «бесчисленных малых» (Д.С. Мережковский), то есть «маленьких» людей через радость или сострадание. Пушкин понимает, конечно, что это вопрос высшей мудрости.

В поэме отражены два противоположных начала, поэт покаяывает судьбу неизвестного коломенского чиновника, которого напоминают последующие герои Гоголя и Достоевского, изображающих своих героев реалистически и в то же время многомерно, объемно. С одной стороны, счастье «маленького» человека состоит просто в любви к такой же простой девушке, а с другой, как отмечает Мережковский, в нем заключено сверхчеловеческое видение. Такое «двуплановое» изображение обусловлено обстоятельствами и психическим состоянием героя, находящегося под воздействием иррациональных сил.

Видения Евгения объясняются как галлюцинации сумасшедшего, что определяется «найтием» Евгения: «... показалось //Ему, что грозного царя, //Мгновенно гневом возгоря, //Лицо тихонько обращалось... //И он по площади пустой //Бежит и слышит за собой – // Как будто грома грохотанье - //Тяжело – звонкое скаканье //По потрясенной мостовой. //И, озарен рукою бледной, //Простерши руку в вышине, //За ним несется Всадник Медный //На звонко – скачущем коне» [там же, с.267]. Всю ночь после герой видит в галлюцинациях этого скачущего коня.

Реалистическое объяснение видения Евгения это и есть первый план, где конкретно-эмпирический мир, переживания героя подаются через психологическую мотивацию. Однако сама погоня Медного Всадника за простым смертным не мотивируется никак. Воздействие иррациональных сил остается загадкой, галлюцинации сумасшедшего не могут быть столь зримыми и конкретными.

События, которые разворачиваются во второй части поэмы, теряют причинно-следственную связь. Говоря о поэзии и прозе как о «метафизическом языке», Пушкин имеет ввиду изображение инобытийного. Бездна, равная воле царя-реформатора, рождаясь, открывается в простой, безыскусной любви «маленького» человека, выступающего против своего Бога. Его угрозы доходят до сердца самодержца, и сошедший с ума Евгений заставляет содрогнуться царя-преобразователя. «Маленький» человек восстает против сильного мира сего, а не великого, как полагает Мережковский. Еще неизвестно, кто выйдет победителем из битвы стихий. Нет, пожалуй, другого такого страшного столкновения двух начал в мировой литературе, как в этой пушкинской поэме.

Говоря о настоящем романтизме, Пушкин имеет в виду реализм, усиленный таким романтическим средством изображения, как фантастика. Первый, бытовой план поэмы «Медный всадник» содержит реалистическое описание исторического города. Второй, духовный план включает в себя изображение агрессивных, злых сил инобытийного мира. Принцип «двоемирия» подразумевает «двойную» интерпретацию изображения – реальную и ирреальную, фантастическую. Видения Евгения подаются через фантастику, онирическую – сновидческую череду событий, способную высказать психологическую, глубоко человеческую правду.

Действительно, пушкинская поэма – «сильное», «смелое» произведение, где, может быть, как нигде, осуществляется концепция противоположения Власти и Человека, Властителя и Народа. На одном полюсе – царь Петр Первый как герой поэмы; на другом полюсе – другой герой, «маленький» человек, этот бедный Евгений – мелкий коломенский чиновник. Такое мощное противостояние Власти и Человека известно, пожалуй, лишь античной литературе – в «Прикованном Прометее» Эсхила, его продолжении «Освобожденный Прометей», созданном английским поэтом Шелли. С такой же убедительностью Пушкин раскрывает противоборство двух «полюсов». С одной стороны, царь-рефор-

матор, царь-созидатель – основатель столицы, прорубающий «окно в Европу», с другой – император, принесший неисчислимыя беды «маленькому» человеку, простому люду, народу. Такова поистине фантастическая глубина, философское прозрение поэта, выраженное столь мощно и убедительно. Прав Д.С. Мережковский, когда говорит, что русская литература была бы другой без петербургской темы «Медного всадника» [145, с.622]. То есть, возможно, концептуально другими были бы Гоголь и Достоевский, Белый и Блок, Ахматова и Цветаева.

Современники Пушкина называли его поэзию романтической, то есть такой, которая имеет волшебные, богатырские черты. Однако В.Г.Белинский причислял «Руслана и Людмилу» к обновленному классицизму, без всяких признаков романтизма. Б.В. Томашевский также видит некоторую зависимость поэмы от классицизма. По его мнению, поэма оказалась слишком новым явлением в русской поэзии, чтобы критики, выросшие на риторике XVIII века, смогли оценить ее исторически верно [217, т.2, с.21]. «Руслан и Людмила» дает, прежде всего, «автопортрет» поэта. Романтическая субъективность поэмы опирается на фантастику, которая является структурообразующей.

Поэма же «Медный всадник», сама по себе реалистическая, обновлена и укреплена романтически внесением сильных фантастических элементов. Это произведение – самое стержневое в творчестве Пушкина, поскольку поднимает важнейшую социально-нравственную проблему, решаемую на обновляемом эстетическом уровне. Для сравнения скажем, что реалистический роман «Евгений Онегин» эстетически более традиционен, романтизирован лиризмом, взятым из обычного арсенала изобразительных средств. А вот герои «Медного всадника» отображаются состоящими в инобытийном мире, ощущающими его субъективно как грозную ирреальную объективность.

Романтическое ощущение в поэме показано не только с помощью фантастических, но также и символических средств

(например, сам памятник Медный Всадник – символ Власти, стихия Невы – стихия народного возмущения). Пушкин изображает свои реальные прозрения в осмысленном образе Петра фантастически, в символическом «ореоле». Психологическая сущность творческого метода, который Пушкин применяет в «Евгении Онегине», заключается в лирическом реализме, в отказе от смешения объекта и субъекта, реалистического с усиленно романтическим, инобытийным. Наоборот, в поэме «Медный всадник» объективные образы героев более отделены от авторского «я». Д.Д. Благой на этот счет высказывает мысль о том, что в романе в стихах перед нами предстают объективные образы героев, подчеркнуто отделяемые от тут же присутствующего автора. В поэме «Медный всадник», как и в пушкинской лирике, господство авторского голоса – прямое выражение переживаний, мыслей и чувств самого поэта, связанного с современностью, являющейся в лице его наиболее полного представителя века [29, с. 224].

Пушкин, часто прибегает к понятию «лирический герой», романтизируя действительность. Как природная стихия символизирует народ, так и дом Параши символизирует старую, «вздыбленную» Россию. Море, свинцовые волны, Нева в гранитных берегах выступают как олицетворение новой России. Пушкин приветствует преобразования Петра, и символика отражает эту закономерность в реальной действительности. Протестное же инобытие изображается с помощью фантастики – то мотивированной психологией героя, то никак не мотивированной, когда дело касается воздействия ирреальных, иррациональных сил.

С годами все больше обращаясь к прозе, Пушкин переносит сюда свои приобретения в поэзии, сконцентрированные в области фантастического. Поэт вкладывает в понятие «поэзия» и «проза» не столько стилистический смысл (стихотворная и не стихотворная речь), сколько глубокое эстетическое понимание. Проза того времени была более способна отобразить переход от бытия к инобытию, воздействие ирреальных сил на ре-

альных героев. Ощущая необходимость такой потребности, Пушкин и создает реалистическую художественную прозу как более соответствующую запросам эпохи.

Одной из важнейших особенностей его мировоззрения, основ его метода в то время как художника-реалиста был историзм. Пушкин исследует и изображает закономерности социально-конкретного бытия, идя в ногу со временем, а где-то и опережая его. Ощущая недостаточную историчность взглядов на развитие общества, современники Пушкина подчеркивали, что характерной чертой нового времени – первых трех десятилетий XIX века – в философии и литературе являлось особое «историческое направление». Оно характеризовалось как сближение с действительностью, стремление соединить социально-исторические приемы событий, поступков действующих лиц, формирования их характеров, подчеркивало необходимость познать сложные законы исторического развития.

Однако Пушкин не подменяет прошлым настоящее и, в отличие от писателей-романтиков, не уходит от настоящего в глубокую историю. Влечение к фантастическим элементам, применение «таинственного» в построении сюжета, «идеальность» характеров, с одной стороны, присущи фантастической прозе Пушкина. С другой, – для нее характерны картины объективной действительности. В пушкинской прозе уже тогда создается «двуплановость» изображения, художественная система «двоемирия», реалистическая фантастика.

Очевидно, замечая это у русского автора при переводе его произведений, Мериме мотивирует также и свои оригинальные фантастические образы психологическими причинами, рациональным объяснением. Герой новеллы «Джуман» засыпает от усталости и под воздействием гипноза. Вахмистр Вагнер будит его, предлагая ему чашечку кофе, объясняя сновидения, пережитые героем, как просто сон. Фантастический мир новеллы принимает причудливые, экзотические очертания, имеющие явные признаки инобытия. Можно ска-

зять, творчество Пушкина не оставляло Мериме равнодушным, привлекая, прежде всего, своей «двуплановой» фантастикой. В более позднее время это отобразилось в прозе французского новеллиста, применявшего в ней пушкинские достижения в русской реалистической фантастике.

Таким образом, Пушкин, много читая и воспринимая из различных источников, оказывается связующим звеном, посредником между западноевропейской и русской литературой XIX века.

Пушкинские традиции, идущие от «Пиковой дамы», реализуются затем, в отечественной словесности, в частности, в «Игроке» Ф.М.Достоевского. По мнению З.И.Кирнозе, событийный ряд повести Пушкина имеет причинно-следственные связи, обозначающие судьбу простого человека, петербургского офицера Германна [104, с.17].

Вот как выглядят в это время взаимоотношения русского и французского авторов. Мериме пишет Сергею Соболевскому о том, что он нашел в произведениях Пушкина часть перевода «Гузлы» и сообщает своему корреспонденту, что он, в свою очередь, отблагодарит Пушкина переводом его «Пиковой дамы».

Что же заставило Мериме выбрать именно «Пиковую даму?» Германн мечтает разбогатеть, но не знает, как этого добиться. Его товарищи – тоже офицеры - играют в карты, однако Германн боится рискнуть, чтобы сыграть, поправить свои дела. «А каков Германн! – сказал один из гостей, указывая на молодого инженера. - Отроду не брал он карты в руки, отроду не загнул ни одного паролы, а до пяти часов сидит с нами и смотрит на нашу игру!

– Игра занимает меня сильно, – сказал Германн, – но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» [192, т.5, с.195-196]. Разговор заходит о «таинственных» явлениях в жизни, о загадочных характерах. Подобного рода «странность» в свое время будет замечена В.Н.Топоровым у тургеневских героев, отметим такую же и в

самом Пушкине как в авторе «Пиковой дамы», то есть непохожесть ни на кого, оригинальность в бытовой конкретике.

Фантастический образ старой графини не мотивируется Пушкиным никак. Героиня изначально изображается как носитель демонических сил, которые приносят зло людям, что потом и подтверждается. Некто Чаплицкий, так и умерший в нищете, проиграл Зоричу около трехсот тысяч. Из жалости графиня указала ему три карты, и тот отыгрался. Пушкин придает этому случаю инобытийный смысл, как действие иррациональных сил.

Вторая часть вводит в нас в дом графини. Реальна обстановка, выписана в конкретных деталях, характеры также реалистичны. Вот портрет старой женщины, когда графиня сидела в своей уборной перед зеркалом. Три девушки окружали ее. Одна держала банку румян, другая – коробку со шпильками, третья – высокий чепец с лентами огненного цвета. Графиня не имела ни малейшего притязания на красоту, давно увядшую, но сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала людям семидесятых годов и одевалась так же долго, так же старательно, как шестьдесят лет назад. Реалистичен портрет и Елизаветы Ивановны. «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?» [там же, т. 5, с. 201].

Автор дает оценку графине, не содержащую ничего фантастического. Отроду графиня была не злой, но своенравной, избалованной светом; теперь она погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие свой век и чуждые настоящему. Лиза же милее наглых, холодных невест, лучшая из челяди, но графиня не доплачивает и ей постоянно. И вот единственной радостью Лизы становится желание видеть на улице Германна. И Германн решается завоевать Лизавету Ивановну, строя через нее интригу, чтобы подобраться к графине. Германн появляется в половине двенадцатого и застаёт графиню одну. Три карты просит назвать он старуху, что-



бы сорвать куш в игре. «Это была шутка, – сказала она наконец, – клянусь вам! это была шутка!

– Этим нечего шутить, – возразил сердито Германн. – Вспомните Чаплицкого, которому помогли вы отыграться» [там же, с.209].

Пушкин продолжает исследовать характер героя, начатый в первых главах. Германн старается убедить графиню все же поделиться с ним «тайной», но, встретив сопротивление, вытаскивает незаряженный пистолет. От страха графиня падает замертво. Лизавета Ивановна, возвратившись с бала, застаёт Германна у себя в комнате. Кстати, ранее Томский характеризовал ей Германна отрицательно, и вот реалистическое повествование прерывается, начинается «странный» Пушкин. «Этот Германн, – продолжал Томский, – лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния» [там же, с.211].

Пушкин мотивирует признание Германна желанием разбогатеть, то есть признаком явного прагматизма. Раскаяние же не волновало героя. Лишь мысль о том, что старуха умерла, не открыв ему «тайны трех карт», тревожила его больше всего. Вскоре Германн ушел по потаенной лестнице и как бы растворился в небытии. Следующая - пятая глава посвящена похоронам графини.

Пушкин показывает повышенную восприимчивость героя, его склонность к инобытию. Образ Германна, усиливаясь психологически, наполняется фантастическим содержанием. Во время похорон, когда герой наклоняется к гробу, покойница предстает перед ним, как живая. «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» [там же, с.215]. Писатель объясняет это галлюцинациями героя. Пушкин изображает цепь событий, подтверждая «двойственность» изображенного факта.

После смерти графини героиня успела разлюбить Германна, поняв, что он одержим лишь одной страстью – деньгами.

Молодые люди падают замертво одновременно, можно сказать, под «взглядом» графини, значит, мертвая способна влиять на обоих сразу, живых. «Восставшая» из мертвых символизирует ирреальный мир с его демонизмом. Агрессивные, злые инобытийные силы, напугав Германна и Лизавету Ивановну, доводят их до крайней степени чувств, до обморочного состояния.

Хотя романтическое начало по-прежнему привлекает Пушкина, основной конфликт перенесен во внутренний мир героя, психологический анализ осуществляется реалистически, рационалистическими средствами. Германн пишет Лизавете Ивановне письма, вдохновленные его страстью, говорит языком литературы прошлого. Непреклонность желаний, необузданность воображения перерастают в страсти и расчет. И если раньше страсть и расчет существовали рядом, маска и лицо были слиты, то теперь Германн просто одержим маниакальной идеей обогащения.

Размышления прерываются предчувствием видения другого мира – метафизического, инобытийного. «В это время кто-то с улицы заглянул к нему в окошко, – и тотчас отошел. Германн не обратил на то никакого внимания. Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь открылась, вошла женщина в белом платье» [там же]. Герой пытается мотивировать видение, объясняя призрак присутствием своей кормилицы, но белый призрак оказывается старой графиней. Кстати, в русской литературе традиционно белый цвет символизирует смерть. И вот видение в белом шевельнуло губами, и Германн услышал, восприняв в своем воображении, три заветных слова: «тройка», «семерка», «туз».

Депрессивное состояние героя объясняется рационально. Германн ведет интригу по нравам романа XVIII века, когда сознание, воплощенное в действие, не выходит за границы норм общества, перешагнувшего традиционные рубежи

нравственности и религии. Германн живет в мире, «раздвоенном» по своей природе, гонится за химерами. Сумасшествие Германна начинается не с проигрыша. Все его прежние действия так рассчитаны, что они безумны сами по себе. И любовь как мимолетное движение души не скрывает стремления Германна к финансовому успеху.

Пушкин изображает эгоистичность Германна, который не мучается раскаянием ни перед Лизаветой Ивановной, ни при воспоминаньях о мертвой старухе. Рационализм и безумие героя образуют нерасторжимое единство. Расчет и страсть продвигают сюжет к роковому финалу. Герой повести обладают тонким мироощущением инобытийности, которое известно как «покрывало Изиды» еще с древнейших времен. Такие люди видят в себе картины прошлого, могут предсказывать будущее. В подобном случае, не доверяя разуму, вполне возможно стать жертвой злых иррациональных сил.

Пушкин исследует опасные глубины человеческой психики, обнаруживая их в генетической памяти, в сферах ирреального, идеального мира. Такие ощущения особенно характерны для людей, связанных с искусством. Как художник Пушкин вносит свой вклад в литературу, в познание человека, внутренних возможностей человеческой психики. Концепция фантастического, согласно Пушкину, заключается в сосуществовании двух планов – подлинного и «обманного», которые проникают во внутренний мир героев. З.И. Киринос считает, что реальный план оказывается предпочтительнее вымысла, образуя уже иную систему [104, с.20]. Мы согласны с ученым, считающим, что значимость этого проявляется не только в настроениях героев, которые основываются на строгой реальности, а без учета реальности они ошибочны, но и в том, что поэзия жизни для Пушкина выше поэзии мечты.

Последняя глава показывает завершение судьбы Германна. Если кто-то спрашивает у него, который час, он произносит слово «семерка». «Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз – преследовали его во сне, при-

нимая всевозможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком. Все мысли его слились в одну, - воспользоваться тайной, которая ему дорого стоила» [192, т.5, с.216].

Пушкин опять-таки прибегает к психологическому анализу. Предчувствия изображаются писателем как явление невероятное и в то же время как явление вероятное. «Туз выиграл!» – сказал Германн и открыл свою карту. – «Дама ваша убита, – сказал ласково Чекалинский. Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама <...> В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его... – Старуха! – закричал он в ужасе» [там же, с.219]. Злой рок, довлеющий герою, приводит его не только к деградации, но и безумию. Пушкин показывает агрессивное, злобное воздействие иррациональных сил на героя, который после того попадает в больницу, в палату номер 17. Кстати, первые цифры ассоциируются с французской революцией 1789 года.

Анекдот о «трех верных картах» в то время был распространен широко. Тема карточной игры, образы игроков, картежный жаргон, анекдоты были представлены еще в начале XIX века как в русской, так и зарубежной литературе. По мнению В.В.Виноградова, сюжет о выигрышных картах интерпретируется в повести в мистическом и рациональном вариантах [41, с.581]. Название карт является символом личности, событий и движущей силы гадательного аргю. Знамена слов переходят в картежный жаргон, где пиковая дама была до того символом отрицательного персонажа – старухи-злодейки. В таком случае повесть сближается с русской фантастической повестью 1810-х годов - по жанровым особенностям, сюжетным мотивам, использованию в ней литературных приемов.

Злые, инобытийные силы разрушают счастье Германна, а через карты губят его окончательно. Евгений же в «Медном

всаднике», этот коломенский чиновник, тоже беден, тоже «маленький» человек, но даже перед самим царем – властителем, изображаемым в фантастическом образе, он пытается не терять достоинства, как-то держаться. Атмосфера игры, погоня за удачей, которая может принести много денег благодаря трем выигрышным картам, романтизируют обстановку, ставя героя в зависимость от роковых страстей, является атрибутикой реального мира – первого, конкретно-бытового плана при «двойном» изображении, образующем новую систему «двоемирия» при условии все более усложняющегося исследования мира ирреального, инобытийного.

#### *2.4. Романтизация пушкинской фантастики как средство просветления «темных» иррациональных сил*

Пушкин, по словам Д.С. Мережковского, был светлым, гармоничным поэтом. Этимология слова «свет» предполагает человека ведающего, осведомленного, посвященного в «тайны», подключенного к инобытийному. В изображении личности, подверженной воздействию иррациональных сил, Пушкин борется за душевную гармонию, внутреннее просветление, изгнание «темных», злых иррациональных сил, находящихся как внутри, так и вне человека. Таков Пушкин, освящающий мотивы своими земными, духовными соответствиями. Поэт стремится к земным проявлениям рая – в цвете, запахе, музыке. Поэзия, управляемая сознанием, освобождает магические силы души и озаряет все вокруг. Гармоничность и лучезарность поэзии Пушкина основывается на эмоциональной языковой магии, ритмике, звукописи и тональности. По мнению Д.С. Мережковского, Пушкин чувствовал потребность освободиться от всяких догм тысячелетней культуры и вернуться к первозданной ясности созерцания, к истинным первоначалам, от которых веет верой, христианской нравственностью [145, с.622].

Вот что пишет по этому поводу Г.Б. Курляндская: «Особенности русской литературы и вообще русской культуры на протяжении веков были связаны с выражением христианского менталитета. В настоящее время – в постсоветский период, когда либеральный плюрализм в решении нравственных проблем окончательно исчерпал себя, необходимо обратиться к осмыслению той единой национальной идеи, которая нашла свое воплощение в искусстве и философии» [116, с. 17].

Пушкин старался приобщиться к простоте древних греков, был сыном своего века и в то же время прост и ясен в своей античной законченности стиха. Поэзия Пушкина – светлая, самая жизнерадостная в русской литературе. Среди скорбящих о конце жизненного пути ощутимо божественное дыхание пушкинского гения. Пушкин первым из поэтов мирового уровня с такой силой страсти изобразил вечное противоположение культурного и первобытного человека, вечное стремление человеческой личности к беспредельному совершенствованию своего божественного «я» как постоянному возвращению от невидимого к видимому, от небесного к земному. Эти два непримиримых, непримиренных начала – один к Богу, другой от Бога – вечно борются, и никто не может никак победить.

Поэзия Пушкина представляет редкое сочетание гармонических свойств во всемирной культуре, а в русской литературе даже единственное. Красота героя – созидателя будущего и красота первобытного человека – хранителя прошлого как два идеала, которые, привлекая Пушкина, возносят его поэзию столь высоко во вселенские, гармонические сферы своей фантастичностью, «двуплановостью», за которыми просматривается христианская нравственность, невероятные сочетания иерархии духа земного и инобытийного. Это – два идеала мудрости: один – Бог знания, солнца и света, другой – Бог «тайны», гордыни и сладострастия; время от времени они воскресают в Пушкине, одолеваемые то гармонией чуда, а то отрицанием извращений чудесного.

#### 2.4.1. Проявление высших божественных сил во внутреннем мире поэта (стихотворения «Телега жизни», «К морю», «Пророк», «Брожу ли я»)

В этих пушкинских стихотворениях, на наш взгляд, наиболее показательно присутствие высших божественных сил как в лирике, так и в самом его микрокосмосе – внутреннем мире поэта.

По мнению Эмпедокла, существуют четыре первоначала сущего: Вода и Земля, Огонь и Воздух. Жизнь природы состоит в соединении и разделении, в качественном и количественном смешении и соответственно в качественном и количественном разделении вещественных элементов, в пределах которых и действует, живет фантастическое. И живое на планете переносится поэтом на стихию Земли, речь о которой идет в стихотворении «Телега жизни» (1823). Вот что пишет об этом исследователь В.Н. Касаткина: «Буря, ночной ветер, холодный ветер, ветер приближающейся зимы, зимний колючий воздух враждебны всему живому. От этих противоречий, изменчивых стихий зависит бытие Земли» [97, с.173]. «Хоть тяжело подчас в ней бремя, // Телега на ходу легка; // Ямщик лихой, седое время // Везет, не слезет с облучка» [192, т.1, с.217]. В образном смысле это стихотворение является большим философским обобщением. Сопоставление трех возрастов человека – юности, зрелости, старости с утром, полднем, вечером – восходит к знаменитой загадке сфинкса: «Что... утром о четырех ногах, в полдень о двух, вечером о трех?»

Пушкин распоряжается прежним поэтическим наследием не только вольно, но и с прямым вызовом. Вызов звучит уже в самом названии стихотворения «Телега жизни». Не «колесница», как сказал бы поэт XVIII века, не «коляска», как сказали бы поэты школы Карамзина, а просторечно – бытовое, народное, русское и крестьянское слово «телега». Столь же вызывающий характер носит сопоставление «седого времени» с почтенным седобородым старцем классическо-

го образца Кроноса – Сатурна, вооруженного традиционной косой, каким он рисовался всегда и в поэзии, и в живописи, да еще с лихим отечественным ямщиком.

В стихотворении говорится о жизненном пути, о трудностях на этом пути. Стихотворение начинается с позиции первого возраста – «утра» жизни, оно полно веселой иронии не только по отношению поэта к себе, но и к другим людям, хотя бремя жизни и тяжело иногда – явный намек на человека солидного возраста и телосложения. «С утра садимся мы в телегу: //Мы рады голову сломать //И, презирая лень и негу, //Кричим: пошел!» На середине жизненного пути человек воспринимает уже куда более драматично постепенное угасание жизни. «Но в полдень нет уж той отваги; //Порастрысло нас; нам страшней //И косогоры и овраги; //Кричим: полегче, дуралей!» И, наконец, поэт изображает большие годы, как неизбежный конец земного пути, ожидающий каждого человека. «Катит по-прежнему телега; // Под вечер мы привыкли к ней. //И, дремля, едем до ночлега, //А время гонит лошадей».

Соответственным образом и совсем непочтительно обращение поэта к ямщику. Поэт говорит такой лексикой, как «пошел», а когда время утяжеляет жизненный путь, обращается к нему с такими словами, как «дуралей», чтобы очевидное казалось для человека проще. Такова лексика этого стихотворения: «не слезет с облучка», «голову сломать», «порастрысло нас», «катит телега» и т.д. В результате все это выглядит как нарочито насмешливое, в реально-комической манере, перелицовке традиционно высокого материала. Композиция стихотворения стройна и находится в полном, математически точном, соответствии с логикой развития мыслей и образов, за которым угадывается вселенское, инобытийное. Стихотворение состоит из четырех строф. Частей строф столько, сколько их требуется для гармонического раскрытия главной художественной идеи – об отдельном ирреальном, фантастическом.



В 1824 году Пушкин создает элегию «К морю», являющуюся парой в оппозиции стихий Земля – Вода. Марина Цветаева пишет, что это самое романтическое из всех известных ей стихотворений, сама романтика: море, любовь, неволя, Наполеон, Байрон, обожание. Романтическая атмосфера элегии утверждает и прославляет человека в одной из четырех стихий – стихии Моря, Воды, составляя идейно-тематическую основу стихотворения. А. Слонимский пишет об этой элегии, что она является декларацией свободы.

Понятие свободы носит в стихотворении конкретный и всеобщий, универсальный характер. В нем заключено и политическое, и индивидуально-человеческое, космическое содержание. Оно всегда актуально, выходя за рамки своего времени. Интерпретация свободы, характерная для романтиков, воплощается у Пушкина в образе Моря. «Прощай, свободная стихия!» Свободная стихия – это не просто идиллически возвышающая парафраза, это все его творчество на высшем поэтическом уровне, утверждение самого главного. Мысли поэта о море с первых строк – это восторг свободы, переполнение светом, победа над «темными» силами, абсолютное, свободное в своем существе море, и все это скрепляемо композицией, словом, стилистикой. В тексте существуют такие лексические атрибуты, как «гордая краса», «своенравные порывы», «неодолимый», «неукротимость» и «могущество».

Основной принцип композиции пушкинской элегии условно можно определить как музыкальный, ассоциативный. Строфы «К морю» сюжетно не сцеплены между собой, но это не мешает впечатлению целого, держащегося не на логических, а на тонких ассоциативных связях. Воспоминание о «свободной стихии» – о море (пять первых строф) сменяются воспоминанием о сильном порыве к личной свободе, желании поэта вырваться на волю – в море. «И по хребтам твоим направить // Мой поэтический побег» (строфа шестая). Это наводит на мысль, по законам не формальной, а музыкальной логики, о другом, еще более сильном порыве, другой, противоположной стихии – о страсти,

которую испытывает поэт и которая не позволяет ему избавиться от «плена».

Море – свободная стихия, любовь – тоже, но стихия «плена» столь же неодолима и могущественна, как и само море, однако несвободна, потому, соизмеряя себя с морем, она противостоит ему (строфы седьмая, восьмая). Образы моря – «свободы» и «плена» рождают в воображении поэта образ «высокого пленника» – Наполеона, заставляя вспомнить о его судьбе (строфы девятая и десятая). Наконец, стихия Моря – это, прежде всего, стихия Воды. Романтический герой элегии – носитель божественного начала, потому Вода как высшее творение так близка лирическому герою. Вода – источник жизни, Море – символ свободы и жизни. Море, как у Анаксимандра, беспредельно, бессмертно, непреходяще. Пушкину, разумеется, известен был милетский материализм, милетская идея органично дополняли романтические устремления поэта.

С идеей свободы – центральной в стихотворении «К морю» – свободно соотносятся все частные мотивы и темы. Соотносится также содержание очень важной 13-й строфы. «Мир опустел... Теперь куда же // Меня б ты вынес, океан? // Судьба земли повсюду та же: // Где капля блага, там на страже, // Уж просвещение иль тиран» [там же, с. 236]. Текст строфы может показаться загадочным, последний стих в строфе представляет разгадку. Слово «просвещение» стоит со словом «тиран» в одном ряду. Однако при ответе на подобного рода вопросы следует исходить из контекста не одного стихотворения, а всего романтического творчества, мироощущения поэта. Д. С. Мережковский придерживается точки зрения о том, что романтическая идея отражает взгляд на внешнюю культуру, полную условностей, которую поэт считает не менее враждебной истине, естественной свободе, чем сама тирания [145, с. 622]. Содержание 13-й строфы, рассматриваемое романтически, органично вписывается в композицию, систему идей всего стихотворения.

С темой свободы и темой моря в элегии связаны романтические герои, в таком случае появление имен Наполеона и Байрона не случайны, они находятся в русле главной темы. Интерес Пушкина начала 20-х годов, как и других поэтов-романтиков, к Наполеону связан с необыкновенностью его личности и судьбы. Образ Наполеона соотнобразится со сложно представленным образом «моря». И дело не в том, что у моря, на острове, Наполеон провел последние годы своего уединения, что был пленником моря. В сознании поэта образ поверженного кумира, несомненно, ассоциируется еще и с символом свободы, «свободной стихией». По закону отрицательной связи еще ранее Пушкин называет Наполеона и наследником, и душителем вольницы в стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге» (1824). Таким же поэт воспринимает его и в элегии.

Более непосредственно, в положительном смысле, образ моря соотносится с другим героем стихотворения Байроном. Байрон – романтический поэт, судьба которого вызывает у русских романтиков горячее участие; для Пушкина, как и для других поэтов-романтиков, он, прежде всего, певец свободы. «Исчез, оплаканный свободой, // Оставя миру свой венец. // Шуми, взволнуйся непогодой: // Он был, о море, твой певец».

Интересна еще одна особенность романтической эстетики этого стихотворения. Слово «море» у Пушкина употреблено в мужском роде: «ты выиграл», «ты ждал», «ты звал». Стремясь обобщить смысл слова, поэт сначала употребляет его в мужском роде, затем заменяет словом «океан» (в 13-й строфе). Однако слова «океан» не было в тексте первых публикаций. Море оказалось в стихотворении мужского рода, но не по связи его с океаном, а потому, что было для поэта, скорее, как он сам. «Как друга ропот заунывный, // Как зов его в прощальный час, // Твой грустный шум, твой шум призывный / Услышал я в последний раз». Добавим, формы мужского рода имен существительных в русском языке способны вы-

ражать одушевленность в несравненно большей степени, нежели формы среднего рода.

Море для поэта – друг, значит, оно живое, одушевленное. Скорее всего, неосознанно Пушкин переносит с себя на море мужской род. Кажущаяся ошибка находит объяснение в законах поэтического, романтического мышления. Язык элегии «К морю» как язык романтического стихотворения почти лишен бытовых и конкретно-вещественных понятий. Он тяготеет к миру поэзии скорее, чем непосредственно к жизни.

Можно говорить о книжности и условности языка, наполненного такими выражениями, как «туманный», «прощальный час», «почил среди мучений», «хладный сон», «восторгами поздравить» и прочие. Эти и подобные слова встречаются не у одного Пушкина, а у многих подлинных романтиков. Однако у Пушкина они воспринимаются не как литературные штампы, а больше как указание на принадлежность стихотворения к романтическому миру. Они дают возможность воспринимать мысль на уровне высокого поэтического осмысления, стремления выразить общее, а не частное. При изображении главной идеи «просветления» «темных», злых ирреальных сил внутреннего инобытийного космоса – это одна из самых характерных особенностей языка, стиля пушкинского стихотворения. В строфе седьмой есть образ «могучей страстью очарован», содержащий намек на вполне реальную страсть, которую испытывал Пушкин к Воронцовой.

Элегия «К морю» завершает южный, романтический период творчества Пушкина. Говоря о переключке этого стихотворения с элегией 1820 года, Д.Д. Благой замечает: «Если элегия «Погасло дневное светило» была прологом к романтическому периоду творчества Пушкина, то прощальное обращение к морю является явственным его эпилогом» [29, с.302]. Е.А. Маймин разделяет мнение о том, что стихотворение «К морю» явилось для Пушкина своеобразным прощанием не только морально с романтизмом. Это было прощание с тем, что для Пушкина-поэта уже изжило себя и неизбежно дол-

жно было уйти в прошлое, но что осталось, тем не менее, в его памяти очень дорогим воспоминанием [132, с.108].

Звукопись для поэта, как и для поэтов-романтиков, была сильным средством создания поэтической речи, музыкальной образности, сближающей язык слов с языком музыки, что способно, согласно понятию поэтов-романтиков, выражать невозможное, забираться в высшие инобытийные сферы, «просветляя» злые ирреальные силы, где поэт выступает уже как победитель. Музыкальное звучание стиха расширяет и углубляет слово, привносит эмоциональные смыслы, невыразимые на логическом языке рациональной прозы [там же, с.102]. В элегии «К морю» сквозные и ведущие звуковые образы содержат сонорные «р, л, м, н», а также другие сильные в звуковом отношении согласные, которые, доминируя в стихе, направляют основную музыкальную тему элегии.

Аллитерации утверждают у Пушкина закон внутренней композиции. Звуковые повторы придают стиховой речи не только плавность и выразительность, но и сближают слова, приводят их во взаимодействие, обогащают смысловыми нюансами и дополнительными значениями. Звукопись в элегии и отдельные слова в тексте, придавая стихотворению особую цельность, создают музыкальное единство. Поэтическое произведение в целом воспринимается как страстный монолог поэта. Центральный образ моря раскрывается в соединении звуков. Зрительный образ усиливается звуковым, создавая ощущение романтической беспредельности.

Пушкин воспевает стихию Воздуха, Неба в стихотворении «Пророк» (1826) как высшие божественные сферы, которые помогают человеку держаться и побеждать в реальности, выступая против агрессивных иррациональных сил. Пушкин обращается непосредственно к теме Поэта и его роли в обществе. Фантастические образы ангела, шестикрылого Серафима и воскресшего Поэта вызывают особую необходимость исторической темы, формируя сами идеи историзма. Стихотворение явилось откликом на события 14 декабря 1825

года, трагедией, поразившей тех, кого Пушкин считал себя людьми особенно близкими. События произвели на поэта тягостное впечатление.

В комментариях Д.Д. Благого поэт-пророк призывает себя предстать перед лицом царя и вручить ему это стихотворение. Противопоставление Поэта толпе – тема, излюбленная романтиками. Поэт у Пушкина противостоит среде тогда, когда он полон вдохновения. Параллельный анализ пушкинской лирики проводит В.С. Непомнящий, сопоставляя два стихотворения Пушкина «Пророк» и «Анчар».

В «Пророке» – сплошная метафизика, а ее переживание, душу сотрясающее, автор целиком передает нам. То же происходит в «Анчаре» – только еще более глубинно, с меньшим участием наших столь трепетных эмоций. Подробному описанию в «Пророке» сверхъестественного преобразования плоти героя, сходного с умерщвлением, соответствует подробное описание «естественной» смертоносности анчара. Одним словом, отношения между «Пророком» и «Анчаром» построены как отношения двух разных миров.

«Мир «Анчара» - сдвинутый, скрученный, сплюснутый мир «Пророка», мир, готовый к гибели, чреватый смертью». Ключевое слово «Пророка» – Бог, оно звучит в его конце. Ключевое слово «Анчара» звучит в начале: природа» [159, с.264]. В «Пророке» действие развивается по восходящей. Вся фабула – это единое действие, в котором каждая ступень выше предыдущей, и все завершается устремлением к высокой цели. Если в «Пророке» основное измерение, по словам Непомнящего, вертикальное (Бог – серафим – «я»), мир «Пророка» – центр Вселенной, а вокруг физическое и метафизическое, то в «Анчаре» все горизонтально.

«Пророк» – это фабула, приводящая к новой жизни. Фабула «Анчара» замкнута, это фабула смерти. Огромный, иерархически ступенчатый мир «Пророка» спроецирован в «Анчаре». «Метафизические координаты сменяются физическими. «Мир «Анчара» написан как мир сплошной «при-

роды», где Богу место не оставлено. В «Пророке» то, чего человек не может сделать сам, делает Бог» [там же].

С учетом мыслей, высказанных Непомнящим как исследователем, рассмотрим пушкинского «Пророка» текстуально. «Духовной жаждою томим, // В пустыне мрачной я влачился, – // И шестикрылый Серафим // На перепутье мне явился» [192, т. 2, с. 82]. Стихия Огня, принесенная людям шестикрылым Серафимом, воспринимается Пушкиным как подарок Поэту свыше. Поэт вступает в контакт с высшими божественными силами. «Перстами легкими, как сон, // Моих зениц коснулся он. // Отверзлись вещие зеницы, // Как у испуганной орлицы» [там же]. Благодаря высшим божественным силам, находящимся внутри самого Поэта, душа его, вступая в идеальный, ирреальный мир, приобретает сверхчувствительность, пророческие черты. Но, удаляя обычный человеческий язык, ангел также «вырвал грешный» язык Поэта – празднословный, лукавый, дав ему способность понимать голоса природы, животного мира. «И жало мудрыя змеи // В уста замершие мои // Вложил десницею кровавой». Семантика тут строится на словосочетаниях «замершие уста», «кровавая десница» и т. д. Серафим превращает Поэта в пророка, демиурга, который несет в себе божественную истину «глаголом жги сердца людей».

Пройдя сквозь иррациональные силы, Поэт облекается в фантастический образ для выражения абсолютного начала в себе, своем творчестве. «Как труп в пустыне я лежал, // И бога глас ко мне воззвал: // «Восстань, пророк, и виждь, и внемли»». Параллелизм раскрывает божественное призвание Поэта, который прозревает движение неба, ирреальный мир, жизнь в стихиях Воды, Земли, Неба, Огня в самом себе, благодаря чему, возродясь, он становится мудрецом, пророком, способным одолевая зло.

#### 2.4.2. Противостояние злым иррациональным силам внешнего инобытийного мира (стихотворения «Демон», «Жених», «Утопленник», «Гусар»)

Иррациональные силы, объективно существующие в инобытийном мире, воздействуют на психику извне, из окружающей среды. Пушкин противопоставляет внешним «темным», иррациональным силам, влияющим на его творчество. Он стремится, чтобы его поэзия, проходя стихии Воды, Земли, Огня и Неба, в образе Бога – Творца становилась светлее, гармоничнее. Б.В.Томашевский пишет: «Уже в лице заметны в творчестве Пушкина два начала: одно, определяемое его собственным стремлением, другое – подсказанное ему «суетой»» [217, т.2, с.21]. Ирреальные силы, грубо вторгаясь в судьбу лирического героя, в судьбы героев пушкинской фантастики, не оставляют в стороне и жизнь самого поэта. Пушкин изображает бесовские, иррациональные силы и в образе толпы, и в мифологических образах демонов, мертвецов и ведьм. Душа поэта отражает душу человека как ристалище борьбы добра и зла, в то же время Пушкин борется с агрессивными иррациональными силами как автор лирических стихотворений, в которых поэтическая субъективность – это его авторский голос. Пушкин преодолевает в поэзии трагизм мироощущения, смело вводя в лирику фантастические элементы.

Используя мифологическую фантастику без сатирических задач, Пушкин пронизывает изнутри фантастичностью конкретно-эмпирический мир своих произведений. Демоны, по идее поэта, не сверхъестественные существа в романтической лирике Пушкина. Мир един, в нем нет места дуализму, то есть раздвоению души и тела. Как мифологические персонажи демоны олицетворяют субстанциональные силы бытия, выступая носителями агрессивных иррациональных сил, природного зла. Пушкин решает проблемы Добры и Зла на примере своего поэтического творчества. Отпадение мифологических героев от мировой гармонии являют пример ее изб-



ражения с романтико-фантастическими элементами. Поэт показывает демонические, агрессивные силы нарушающими гармонию бытия, с обратным давлением этой трансформированной гармонии. Светоносностью своего творчества Пушкин стремится ослабить «темные» агрессивные силы, изменить в какой-то мере их злую природную сущность.

Фантастика стихотворения «Демон» (1823) не погружена в быт, тут сразу же все ирреально. Как известно, мифологическая фантастика, преодолевая дуализм души и тела, рождает ожидание чуда, а затем веры в него. Изображенное народным сознанием «чудо» помогает ослаблять ощущение инобытийности, присутствие ирреальных, сверхъестественных сил. В древнем народном сознании еще нет раздвоенности, душа и тело пока что едины, все «странное» воспринимается еще не как «чудо», а просто инобытийное.

Стихотворение «Жених» (1825) изображает агрессивные иррациональные силы в земной стихии, в обычной конкретно-бытовой обстановке. На сей раз иррациональные силы показаны в образе разбойников. Фантастика тут предстает в виде сновидения. В стихотворении обрисована судьба девушки, попавшей в ловушку шайки разбойников. В первой строфе дается внешняя характеристика героини, обладающей необычными, странными чертами. «Три дня купеческая дочь / / Наташа пропадала; // Она на двор на третью ночь // Без памяти вбежала». В третьей строфе происходит реальное событие. Лихая тройка с молодцом промчалась перед Наташей. Пушкин дает оценку происходящему. Молодец взглянул на героиню, и та, узнав его как злодея в прежних своих видениях, вся так и помертвела (строфа 4). И она кричит родителям, чтобы те вместе с людьми задержали разбойника.

Действия купеческой дочки в качестве героини мотивированы психологически, ее взаимоотношения изображаются как реакция конкретного человека. В строфе 13 раскрывается внутренний мир жениха, который на свадьбе удивляется, почему Наташа не прислуживает гостям и грустит. Тогда-то

и раскрывается суть всего в ее сновидении. Приезжают двенадцать разбойников с пленницей и старший брат отрубает пленнице правую руку. Жених отпирается, но героиня показывает всем на кольцо, что на руке разбойника: ««А это с чьей руки кольцо?» – //Вдруг молвила невеста, //И все встали с места». Так сбываются предчувствия героини, она побеждает «темные» силы, воплощенные в образе разбойника. В мире героини Пушкин противопоставляет демоническим силам высшие божественные силы, изображенные с помощью фантастического.

Стихотворение «Утопленник» (1828) В.Г. Белинский относит к произведениям, содержащим мифологическую фантастику, пронизанную необыкновенно сильным лирическим чувством [25, т.6, с.291]. Поэт показывает, как стихия Воды в «Утопленнике», дающая жизнь на Земле, отнимает ее у человека. «Прибежали в избу дети, //Второпях зовут отца: «//Тятя! тятя! наши сети // Притащили мертвеца»» [192, т.2, с.151]. Поэт задумывается над причинами его смерти, и автор делает предположение, что река утопила или рыбака, или подвыпившего человека. Одним словом, водная стихия выступает как субстанциональная, демоническая сила инобытия. Первая половина стихотворения передает реальные, конкретные события, однако шестая строфа воспроизводит уже фантастическое, нечто врезающееся в память: мертвец стучит вдруг в окно. «В ночь погода зашумела, //Взволновалась река <...> //Буря воеет; вдруг он внемлет: //Кто-то там в окно стучит».

Поэт разворачивает целую панораму немотивированных событий. Это разговор хозяина с утопленником, изображенным в образе нагого человека, сброшенного в реку. «Что же? голый перед ним: //С бороды вода струится». И хозяин захлопнул при этом окно. И до самого утра раздавались стуки под окном и у ворот.

Ранее критика не придавала фантастике литературного статуса, не рассматривала ее всерьез, фантастика в литературе в то время никак не мотивировалась. Потому, вероятно,

Пушкин и не находится в изначале среди тех, кто придавал фантастике мотивировку человеческими чувствами. Тем не менее, учредив в фантастике психологический статус, поэт сделал фантастику реалистической, открыв существование «двоемирия», «двойного» изображения характеров и поступков героев. Лермонтов, а затем Гоголь, Тургенев и Достоевский продолжили пушкинские традиции в области реалистической фантастики. Развив ее каждый по-своему, они выделили и сгруппировали вокруг своих идей то, что было заключено в фантастике прежде, еще до Пушкина, и требовало выхода в общеевропейскую литературу. Вот что пишет на этот счет В.С. Непомнящий: «Элемент фантастики, занимающей все больше и больше места в творчестве «ясного», «гармоничного» Пушкина, порожден, в сущности, тем же, чем рождены страшные фантазии гоголевского «Портрета», который продолжает темы и <...> «Пиковой дамы» <...> и (в этом ряду – И. З.) улыбочиво – зловещая шалость «Носа»» [158, т.1, с.27-28].

Следует напомнить мнение Р.Н. Поддубной, сконцентрировавшей мысли о состоянии современной науки в этом вопросе, по поводу существования трех типов фантастики: фольклорно-мифологической, фэнтези и научно-популярной. Мифологическая художественная фантастика проявляется уже в творчестве раннего Пушкина. В дальнейшем русские философы выдвигают мысль о духовности, высоком морально-нравственном, даже христианском, религиозном сознании, исходя из накопленного, в том числе и в области фантастического, забравшегося в высшие божественные сферы, начало чему было положено все тем же Пушкиным.

Русские философы также исходили из идей Пушкина; его гуманизм, ощущение божественности высшего бытования переняли и развернули такие мыслители, как Н.А. Бердяев, В.В. Розанов, И.А. Ильин, Л.П. Карсавин, Н.О. Лосский, П.А. Флоренский, Л.С. Франк, Л. Шестов и др. Уже изначально в творчестве Пушкина был заложен целый узел про-

блем в области фантастического, связанных с агрессивной природой иррациональных сил. До сих пор исследователям интересна тема божественности макро- и микрокосмоса человека, которую начал разрабатывать Пушкин.

В своем творчестве поэт побеждает демонические силы благодаря вере в высокое божественное предназначение человека. Пушкинское восприятие христианских заповедей – активно творческий, саморазвивающийся процесс. Бытие для поэта – это объективное существование иррациональных сил, которые должны быть светлы, гармоничны для человека, эсхатологическое разрешение дуализма двух миров отрицается поэтом. Свойства религиозного русского сознания создают атмосферу, противоположную демонической, характерной для романтизма. Пушкину как русскому человеку был свойственен поиск божественного начала в качестве смысла жизни, неиссякаемого источника поэтического вдохновения.

## 2.5. «Двуплановость» фантастических произведений Пушкина и Мериме

Концептуальная общность «двоемирия» Пушкина и Мериме состоит в том, что «двойное» изображение в фантастических произведениях обоих писателей предполагает наличие первого, бытового плана вместе со вторым, духовным планом, что создает систему «двойного» изображения. Причем и тот, и другой планы не имеют предпочтения друг перед другом, составляя единую художественную модель. Безусловно, Мериме знал и до Пушкина фантастику «черного» романа У. Бэкфорда, Э. Гофмана, Ж. Казота, Новалиса, А. Радклифф, Г. Уолпола и др., то есть фантастику романтиков. Он видел у них готику, атмосферу «черного» романа.

. Будучи эрудированным, творческим человеком, французский новеллист увидел в русской литературе Пушкина, а у Пушкина систему, где реализм и романтизм с его фантастикой как усиленным средством изображения создавали еди-

ную, целостную систему – «двуплановую» фантастику, где второй, духовный план в реальной обстановке мотивируется психологически, а инобытийный мир не мотивирован никак. Однако наличие первого, конкретно-бытового плана способствует исследованию и изображению ирреальных сил идеального, инобытийного мира, где такие силы существуют как в самих героях, так и вне их. Пушкин показывает, как его фантастические герои, мотивированные психологически, борются с демоническими, «темными» иррациональными силами. Такой конфликт Пушкин переносит во внутренний мир героев, и фантастика начинает использоваться писателем для изображения романтических героев в реализме.

Как автор, ориентированный на это направление, Мериме не мог не заметить «двупланового» характера реалистической фантастики Пушкина, раскрывающей невероятные возможности. Близость философии, эстетике реализма объединяет творческие усилия писателей. Оба, признавая существование игры в литературе, понимают, что риск игры с роком расширяет диапазон реального и фантастического. Роковой поединок с соперником в реальном плане и рок судьбы во втором, духовном плане подводят к созданию героев, способных брать на себя ответственность за свои поступки при изображении тонкого мира с помощью «двуплановой» фантастики. В таком случае более важное значение приобретает взаимодействие автора и его героев в конкретно-бытовом плане.

Сначала Пушкин, а затем Мериме вводят повествователя, который подчеркивает дистанцию между героем и автором, что проявляется в драматизации повествования и чувств героев, изображенных с помощью реалистической фантастики. Роковые страсти, предопределенность судьбы героев требует мотивации и воспроизведения усиленным романтическим способом. То, что не поддается рациональному осмыслению с помощью традиционных средств изображения, а именно, «темные» иррациональные силы, роковые страсти, исследуется сначала Пушкиным, а затем Мериме с помощью такого

сильного романтического средства, как фантастика. Мериме переводит художественные произведения Пушкина, содержащие «двуплановость», фантастическое изображение и романтическое ощущение инобытия. Фантастика русского писателя помогает Мериме-переводчику развивать собственные мысли на этом пути.

И Пушкин для него сыграл в этом смысле не последнюю роль. Среди основных тем и вопросов, которые Пушкин ставит в то время перед собой, разумеются следующие: во-первых, каков должен быть сам поэт, его внутренний облик; во-вторых, в чем состоит сущность поэтического творчества, всего поэтического процесса; в-третьих, что является предметом поэзии как таковой, каковы ее темы? Жизненный путь подводит Пушкина к углублению мыслей по этому поводу, к их пересмотру в сторону субъективации, изменения соотношения реального и фантастического в сторону романтизации.

Учитывая все это, Мериме переводит пушкинское стихотворение «Анчар» прозой. При этом французский новеллист усиливает «двуплановую» фантастику Пушкина в стихотворении, изображающем иррациональные силы в самом персонаже, в царе-самодержце. Тиран, властитель в «Анчаре» – это символ, фантастический образ агрессивного, ирреального мира. Его воля – это, прежде всего, воздействие злых иррациональных сил, существующих объективно, губящих людей, делая их рабами. Почти в то же самое время Мериме пишет новеллу «Переулочек госпожи Лукреции», воспроизводя события как реальные, так и фантастические. Герой любит портретом Лукреции Борджиа. И тут один персонаж, госпожа Штраленгейм, вспоминает историю, связанную с ее сестрой. Сестра была просватана за юношу из Вестфалии; тот, уходя на войну, подарил ей свой портрет. Однажды вечером она занималась вязаньем и случайно взглянула на портрет жениха, стоявшего перед ней на маленьком столике, и – упала в обморок. Придя в себя, она заявила, что ее Юлиус убит, уверяя всех, что портрет закрыл глаза. Так в новелле возникает фантастика.

Видение Вильгельмины объясняется как зрительные галлюцинации и одновременно как фантастическое предчувствие. Действительно, жених ее был убит уже после сражения. Другая история тоже является примером агрессивности метабиологического, инобытийного мира. Один милорд приобрел статую императрицы Агриппины, найденную при раскопках в Тиволи. Он оставил ее себе дома. По его словам, статуя каждый вечер оживала. Оживление статуи трактуется Мериме тоже как воздействие инобытия на реальных персонажей. В дальнейшем герой посещает старый замок в Риме и узнает, что в нем по ночам бродит привидение. Однажды герой получает записку от некоей Лукреции. Позже друг объясняет ему, что он решает убежать из Италии вместе с любовницей. Поступки этих героев, как и сами события, мотивированы, но поступки других фантастических героев – Вильгельмины и англичанина – лишены мотивация, их судьбы изображены с помощью реалистической фантастики, как и в «Анчаре» Пушкина, где поэтом оставлена зависимость героев от агрессивных иррациональных сил инобытийного мира.

Стихотворение Пушкина «Пророк» (1826), так же переведенное Мериме, по своему реалистическому характеру близко новелле «Федериго». Фантастика обоих произведений мифологическая, она опирается на народные предания, легенды. События новеллы экспонируются без причинно-следственной связи.

Следующее пушкинское стихотворение, переведенное Мериме, – это «Гусар» (1833). Мериме воспринимает видения героя как бред подвыпившего человека, заснувшего на земле, где-то в реальных условиях. Интерес Мериме к переведенному стихотворению Пушкина объясняется наличием реального плана, способствующего познанию действительности с помощью фантастики, заключенной во втором, духовном плане. Характеры осуществляются с помощью «двуплановости» в фантастическом произведении, при наличии первого, бытового плана, без чего ирреальные силы невозмож-

но было бы исследовать и изобразить. Без такого внутренне-го, глубоко философского и эстетического сходства Мериме с пушкин-ским оригиналом вряд ли адекватным оказался бы его перевод с Пушкина.

Следует отметить, творческую близость, проявившуюся при таком сотрудничестве. Новелла «Души чистилища» Мериме, как и «Гусар» у Пушкина, содержит в себе «двуплановую» фантастику. Мериме перемежает в изображении реальное с фантастическим, используя при изображении «двуплановую» фантастику так же, как и в пушкинском стихотворении.

Мериме вводит в свою последнюю фантастическую новеллу «Локис» перевод баллады Пушкина «Будрыс и его сыновья», называя это стихотворение по-другому «Три сына Будрыса». События изображаются в нем реалистически, в бытовом плане. Внутренний мир героя Будрыса обусловлен его психологией, это реалистический способ изображения. «Вы молоды, сильны и смелы: идите воевать. Да хранят вас литовские боги! На этот раз я не пойду на войну, но дам вам совет: трое вас и три перед вами дороги. Один из вас пусть идет с Ольгердом на Русь, к Ильменю-озеру, под стены Новгорода. Там полным-полно горностаевых шкур и узорных тканей <...> Второй пусть идет с Кейстуговой конною ратью. Кроши крестоносцев-разбойников! Янтаря там, что морского песку <...> Третий за Неман пусть отправляется вместе с Скиргелло. <...> наберет он там добрых коней, крепких щитов и сноху привезет мне» [139, т. 3, с. 153]. Также реалистичны и другие герои баллады. Первый сын привез невесту из Польши. Характер второго сына также обусловлен его психологией, когда разыгрывается снежная буря. Третий сын еще не показался с добычей, а Будрыс уж сзывает гостей на третью свадьбу.

Само обращение к литовской теме в «Локисе» говорит о внимании Мериме к Пушкину. Создавая событийный ряд, мифологическую фантастику в этой новелле, Мериме исполь-



зует перевод стихотворения Пушкина, воссоздавая литовский колорит. Реалистическое описание характеров литовцев, литовской природы, обычаев и преданий литовского народа создает первый, реальный план, служащий для усиления второго, так называемого духовного плана в этом художественном произведении. Перевод баллады придает фантастике новеллы реалистический характер. Фантастика Мериме погружена в быт, приобретая конкретно-реальный, жизненный опыт. С помощью «двуплановой» фантастики изображаются реалистично панна Ивинская, доктор, профессор Виттенбах. Законы инобытийности уже тогда, во времена Мериме, воспринимаются как явление вполне объективное. И сейчас открытия в области психологии ставят перед фактом того, что человек испытывает воздействие своих предков, чей код заложен в генах рода и может проявляться в поколениях.

Концептуальная близость в отношении к фантастическому Пушкина и Мериме, осуществившему переводы «двуплановых» произведений русского автора, базируется, в связи с этим, на определенном влиянии Пушкина на оригинальное художественное творчество самого французского новеллиста. Русские переводы французского автора, осуществленные затем различными профессионалами – переводчиками, выявляют близость самого духа творчества русского поэта с Мериме. Переведя ранее пушкинскую стихотворную лирику прозаически, Мериме сохраняет тенденцию и при переводе такого крупного поэтического произведения, как поэма «Цыганы». Самым близким этому произведению Пушкина, хотя бы по теме и степени романтизации, на наш взгляд, у Мериме оказывается «Кармен».

Поэма «Цыганы» строится на сюжете, который по своему эстетико-социальному направлению можно отнести к руссоистским. Герой – человек «со стороны», попадающий в бездну почти первобытного племени, чуждого цивилизации. Племя цыган с их естественными и свободными нравами и

понятиями, с их примитивной простотой отношений противостоит романтическому герою. Алеко же человек цивилизованный, однако тоже находится во власти страстей. Его вторжение в жизнь вольного племени влечет за собой катастрофу, гибель его возлюбленной. Речь идет о страстях романтического толка, доводящих психологизм поэмы до точки кипения. Простые человеческие отношения на лоне природы, руссоистский культ «естественного» человека, предшествовавший деятельной цивилизации, изображены Пушкиным в этой поэме, поэт выступает тут как романтик.

Руссоистская философия оказала большое влияние на романтизм, так же, как и теория страстей Руссо, способствующая не соединению, а, скорее, разъединению людей. Романтические герои убегают от суетного света, городской культуры, стремясь быть ближе к природе, к местам, где живут неиспорченные племена и народы. Пушкин скуп на характеры в поэме «Цыганы». Введя молодого любовника Земфиры, он никак не конкретизирует его. Фигура «со стороны» нужна только для участия в общей жизни племени. Своеобразным персонажем является старик – отец красавицы Земфиры, наделенный своеобразной ролью, занимающий свое место во внешнем действии, в самой идее поэмы.

Вся жизнь племени в поэме «Цыганы» (1824) показана с реалистических позиций, однако постепенно в ней, в связи с пребыванием Алеко – человека «со стороны», идет нагнетание напряженности, драматизируется обстановка. В прошлом у Алеко уже бывало нечто подобное тому, что произошло с ним сейчас или что еще произойдет в цыганском таборе. Земфира говорит старику: «Нотише! Слышишь? Он // Другое имя произносит» [192, т.3, с.151]. «Таинственный» смысл дополняется словами Алеко о том, что он уже видел это когда-то, тенденция сохраняется при переводе такого крупного произведения, как поэма «Цыганы». Алеко, по мнению Б.В. Томашевского, не лишен абсолютной оригинальности некоторых «автопортретных» черт самого поэта. Как считает исследователь, задача

поэмы состоит не в субъективном самораскрытии, а в объективном показе представителя определенного социума. Алеко и есть такой человек века. «Автобиографический налет – необходимая принадлежность романтического героя» [217, с.24].

Неизвестно, что заставило бежать Алеко от закона. Есть основание полагать, что это социум принудил его покинуть цивилизацию, а может, и страшные сны. Однако призрачность намеков, хоть и возбуждает фантазию, не дает на этот счет никакого ответа. Пушкин близок к тому, чтобы выйти за пределы руссоистских решений. Индивидуалистический характер Алеко дан выпукло, ревность и мстительность выступают в словах героя по поводу рассказа старика об измене Мариулы. Показывая неспособность героя преодолеть несвободу своего сознания и понятий, автор поэмы не судит своего романтического героя. Его трагедия предполагает авторское сочувствие, а не разоблачение.

Поэма «Цыганы» была написана в то время, когда тема «тайной» любви уже не интересовала Пушкина. Пушкин находит в «Цыганах» несчастливого скитальца, исторического русского страдальца, оторванного от общества, от народа. Природа Алеко проявляется в фантастическом свете при сопоставлении его самого и совершенно необычного характера старого цыгана. Замысел этого характера определяется отвлеченным ходом мысли: старик должен явиться рупором мнений и убеждений цыганской общины, это сродни хору античной трагедии. Пушкин придает нагнетанию психологического напряжения реальное объяснение, а также реальную мотивацию действиям и поступкам героев. Основной лейтмотив поэмы – воля, цыгане исповедуют волю. Алеко стремится к ней, однако затем изменяет законам воли, и цыгане изгоняют его из табора. Эти романтические мотивы осмысляются в соотносительности реального с конкретно-историческим.

Если вслед за поэмой «Цыганы» Пушкина рассматривать соответственно параметры новеллы «Кармен» Мериме (1845), то устанавливается, что оба произведения являются романти-

ческими. Однако если у Пушкина это реализм, мотивированный психологически романтической тенденцией, то у Мериме часто это инобытийный мир, не мотивированный никак. Однако сама объективная, реальная обстановка помогает создать «двоемирие», «двуплановое» изображение, что значительно обновляет и усиливает реализм новеллы. В частности, финальная сцена подводит к злым ирреальным силам, воздействующим на Хосе, вонзающего кинжал в Кармен. Сцена едва не заставляет героя переступить черту запредельного. Творчески, а не слепо копируя Пушкина, Мериме решает возросшие художественные задачи, в том числе и в новелле «Кармен», применяя в своей системе художественной выразительности «двуплановость», знаменующую неперемное взаимодействие реального с инобытийным, фантастическим.

Типологическая близость концепции фантастического в таких художественных произведениях, как «Выстрел» Пушкина (1831) и «Этрусская ваза» (1833) Мериме, выражает реалистический характер этих произведений, подводя, однако, к мысли, что фантастика тут основана на предчувствиях, психологизме, образующих связь с инобытийным миром, ирреальными силами. Эта завуалированная форма фантастики свойственна изображению внутренних иррациональных сил, существующих объективно в психике человека, в самих героях.

Герой повести «Выстрел» Сильвио окружен «таинственной» атмосферой. Романтический герой противопоставлен социальной среде. Дальнейшие события интерпретируются как реальные, поддающиеся мотивации. Такая причинно-следственная связь характеризует способ изображения как реалистический. Однако нагнетание, романтизация обстановки вызывает у героя ощущение фатальности, предопределенности судьбы. И это действуют уже космические, ирреальные силы. Конкретно такое выражается в «странности» ситуаций. В частности, вокруг облика Сильвио держится особый «ореол» из предчувствия несчастья. Событийный ряд

прерывает нечто необычное, указывая на то, что предчувствия сбываются, а это уже фантастичность происходящего.

Удача сопутствует графу, когда он вытягивает жребий и первым стреляет в первый раз, а затем и во второй. Мериме переводит это адекватно, передавая динамику и фантастичность этого «двупланового» произведения. Мериме импонирует реалистическая фантастика Пушкина, схожая тема и ситуация, внешний загадочный облик героя, действия героя в новелле «Этрусская ваза», которые мотивируются у французского новеллиста, как и у Пушкина, побудительно-психологическими мотивами.

Сен-Клер не верит в дружбу, и это было замечено всеми. «Он был холоден и сдержан в обществе с молодыми людьми. Он никогда ни о чем не расспрашивал; все его мысли и большая часть его действий оставались для них загадкой» [143, т. 2, с. 77]. Это реальная сторона фантастического героя Мериме. Заметим, облик пушкинского героя более внешний, «таинственный». Пушкин применяет больше первый тип фантастического (Ю.В. Манн), хотя в наличии имеются все признаки другой формы фантастики, более завуалированной, встречающейся реже, основанной на интуиции.

Мериме применяет скрытые формы проявления фантастического для утверждения «двоемирия», употребляя в фантастике «двуплановость» изображения. Однако события интерпретируются писателями неоднозначно. «Мне должно было стрелять первому: но волнение злости во мне было столь сильно, что я не попадался на верность руки и, чтобы дать себе время осмыслить, уступил ему первый выстрел; противник мой не соглашался. Положили бросить жребий: первый номер достался ему, вечному любимцу счастья» [192, т. 2, с. 48].

Событие объясняется как простая случайность и в то же время как воздействие инобытийного мира на судьбу. Злой рок не дает герою Сильвио права стрелять первым, зато оставляет шанс выжить, когда граф промахнулся. Воздействие иррациональных сил в «Выстреле» изображается с помощью

«двуплановой» фантастики. Герой пробует помериться силами еще раз, позже он снова едет в имение к графу. Тот опять вытягивает счастливый жребий. Агрессивные иррациональные силы, воздействуя на героя, не дают никакой надежды на удачу. Стечение обстоятельств убеждает Сильвио, что злой рок преследует его неумолимо. И опять соперник стреляет по жребию первым. «Наконец мы зарядили еще пистолет; свернули два билета; он положил их в фуражку, некогда мною простреленную; я вынул опять первый номер» [там же, с.53]. Неслучайно герой говорит графу, что он счастлив, везение его зависит от демонических сил.

Сравним пушкинского героя с героем новеллы «Этрусская ваза». Мериме изображает видение героя как галлюцинацию, как вмешательство в судьбу агрессивных иррациональных сил. «Сен-Клеру чудился голос, напевающий ему над самым ухом: «...Большая честь //Наследовать другому.»» [143, т.2, с.88]. Эти слова самого автора о невидимке – дьяволе, который мучает свою жертву, являясь характерной чертой мифологической фантастики.

Следующая сцена, подтверждающая губительную для героя роль рока в фантастической повести «Выстрел», не оставляет никаких сомнений в агрессивном воздействии иррациональных сил на Сильвио. Два раза его соперник вытягивает счастливый жребий, но оба раза Сильвио остается в живых. Однако предчувствия героя сбываются. Наконец, злой рок настигает его. Хотя Сильвио погибает не сейчас и не тут, а где-то в Греции, под Скулянами, от турецкой пули.

Сравним Пушкина с текстом из новеллы «Этрусская ваза» Мериме. После клеветы на одном из вечеров герой приходит к любовнице и видит вазу, подаренную ей бывшим любовником. Герой тут же намеревается разбить ее, эту вазу, как символ судьбы. «В то время как графиня, желавшая проводить его до калитки, набрасывала на голову шаль, он стал сначала тихонько, потом все сильнее и сильнее постукивать по вазе ключом: можно было подумать, что он намерен разбить ее вдребезги» [там же,

с.91]. Герой вступает в поединок со злым роком. Мериме использует для этого прием сновидений, изображенных в виде фантастики. «Бьюсь об заклад, вы видели сон, предвещающий какое-нибудь трагическое событие» [там же, с.93-94]. Вот героиня разбивает вазу, и Сен-Клер погибает на дуэли.

Кажется, нет никакой последовательности между двумя этими фактами в бытовом плане. Предчувствия, изображенные фантастически мотивированной психологией героя и когда-то привлекавшие французского новеллиста в повести Пушкина, теперь применяет в своей новелле и Мериме. И Пушкин, и Мериме питают общий интерес к анекдоту. Но в сюжете они не ограничиваются только этим и идут по пути его остраннения и углубления. Из бытовой сферы Пушкин перемещает анекдот в философскую среду, в атмосферу литературы, то же делает и Мериме. Сквозь сходные принципы сюжетосложения проглядывает их общая философия бытия, признание поединка роком, когда ставкой игры с судьбой оказывается любовь, счастье и сама жизнь.

В переводе «Пиковой дамы», вслед за Пушкиным, Мериме драматизирует повествование, следствием чего оказывается автономность самого автора. В сюжете этой повести Пушкина, а затем и в сюжете новеллы «Двойная ошибка» Мериме авторы становятся более самостоятельными. Мериме вводит как эффектный художественный прием неожиданность (в коллизии, завязке - развязке, поступках героев). Видимо, для доказательства своей близости с Пушкиным Мериме пишет новеллу «Двойная ошибка» именно в год выхода «Пиковой дамы» (1833), испытывая ее влияние на себе. В свою очередь, и Пушкин интересуется творчеством Мериме. Факт издания в одном году двух схожих по сюжету, по своей эстетике произведений свидетельствует о том, что оба писателя могли взаимодействовать, влиять друг на друга.

Сопоставление этих произведений, носящих фантастический характер, представляется важным для изучения реалистической фантастики обоих писателей. Произведения Пушки-

на и Мериме, имеющие различные, но чем-то близкие сюжеты, завершаются одинаково трагически: безумием Германна и смертью Жюли де Шаверни. Герои обоих произведений реальны и фантастичны, являясь как жертвами своих ошибок, так одновременно и жертвами злых иррациональных сил инобытийного мира. Видения героев Пушкина и Мериме или никак не мотивированы, или обусловлены психологически, то есть переживаниями и поступками героев, авторским сознанием.

Вот как Пушкин изображает невероятное событие, происшедшее со старой графиней. « Деньги тут не нужны, - возразил Сен-Жермен, - извольте меня выслушать ». Тут он открыл ей тайну, за которую всякий из нас дорого бы дал » [192, т.5, с.197]. Впоследствии выясняется, что графиня, понтируя с помощью этих трех карт, отыгралась. Туз в этих картах, имея мистический ореол, объясняется при этом как забавный анекдот. В связи с чем перенесем внимание на фантастическое произведение « Двойная ошибка » Мериме (1833). Вот что писатель говорит в этой новелле о существовании иррациональных сил и их воздействии на человека: « Без сомнения, ночь оказывает очень сильное влияние на наши душевные горести, как и на физические страдания. Она всему придает зловещую окраску, и образы, которые днем были бы безразличными или даже радостными, ночью нас беспокоят и мучат, как призраки, появляющиеся только во мраке. Кажется, что ночью мысль усиленно работает, но рассудок теряет свою власть. Какая-то внутренняя фантазмагория смущает нас и ужасает, и у нас нет сил ни отвлечь причину наших страхов, ни хладнокровно исследовать их основательность » [143, т.2, с.214].

Мериме допускает мотивацию тревожного состояния героини в новелле « Двойная ошибка », намекая на видения неразборчивых ночью контуров, и оговаривается, что можно спутать их с призраками. Автор новеллы выделяет мысль о том, что это усугубляет тяжелое душевное состояние человека из-за неспособности разума воспринимать мир объектив-



но. Ночь является той атмосферой, с помощью которой человек проникает в инобытие. Какие-то иррациональные силы в фантазмагорическом виде смущают и пугают героя из-за того, что тот не в силах объяснить существование иррациональных сил, найти причины их ужасного воздействия на человека. И Мериме приводит пример со своей героиней, которая мечется на постели, то пожираемая жаром, то в холоде дрожи, слыша при каждом треске мебели биение своего сердца.

Героиня тоскует, причем она, Жюли де Шаверни, не может найти причины своей тоски. Воспоминание о роковом вечере, когда она призналась в любви Дарси, только усиливает ее страдания. Мериме комментирует эти ее страдания психологически – эгоизмом, равнодушием ее возлюбленного Дарси. Нечто подобное мы видим и у Пушкина в повести «Пиковая дама», где выигрыш в карты старой графини объясняется случайностью, то есть тоже мотивирован психологически.

Дальнейший ход событий развивается по законам логики. Старая графиня посмотрела на Германна из гроба, как ему показалось, насмешливо. Автор уточняет, что это галлюцинация, что указывает на реалистический способ изображения, губительное воздействие ирреальных сил на психику Германна и Лизаветы Ивановны, доводя героев до обморока. Все это изображается с помощью фантастики как романтизированного средства усиления и обновления реализма. В «двуплановой» фантастике герою представляется, что мертвая графиня взглянула на него, «прищуривая один глаз». В таком случае визит Дарси к Жюли де Шаверни был у Мериме отклонен. Героиня теряет сознание, получив от Дарси записку. И это уже реальное изображение, которое вместе с прежним, инобытийным, когда героиня почувствовала недомогание, и образует «двойное» изображение. И тут гибель Жюли можно объяснить уже не запиской, а вмешательством злых ирреальных сил.

Мериме создает реалистическую мотивацию психологических актов, трагического воздействия роковых сил на судьбу человека, на фатальность, предначертанность событий, влияя

ющих на героиню, которая, согласно романтической эстетике, бессильна перед фатумом, перед жестокостью инобытийного. Слуга рассказывает любовнику героини: «Госпоже де Шаверни внезапно сделалось дурно <...> Она чувствует себя так плохо, что ответа сейчас дать не может» [там же, с. 217].

Повествование становится фантастическим с момента начала изображения инобытия и зависимости Жюли от него. Иррациональные силы наводят на героиню смутную тоску, необъяснимый страх, она падает в обморок. Кровохарканье и неизвестная болезнь сменяются обмороком. Так что же за причина ее нездоровья – записка, кровохарканье или действие инобытийных сил? Отчего она ослабела? «Жюли села в карету; она ужасно кашляла, жалко было смотреть на нее» [там же, с. 218]. Мериме изображает происходящее «двупланово»: то ли как реальное, то ли как инобытийное, вмешательство роковых сил.

Жюли принадлежит к среде, которая губит ее, казалось бы, из-за проявления ее же естественных чувств. Это реалистический способ изображения. Другая причина заставляет нас рассматривать событие уже как фантастику, мотивированную причинностью. Конфликт перенесен из вещного, предметного мира во внутренний, где фантастический образ героини обусловлен внутренними переживаниями. Согласно З.И. Кирнозе, психологический анализ, интерпретируя происходящее, оформляется реалистическими средствами [104, с. 20]. Реалистично объяснение обмана Жюли, предпринятого Дарси, который ищет развлечения для себя как для романтического героя, такого же страстного, как и сама героиня. К тому же обман Жюли подготовлен ее неудовлетворенностью семейной жизнью. Момент окончания стоического терпения героини выверен реалистически точно. Эффект встречи с человеком, влюбленным в нее до замужества, психологически закреплен пародированным романтическим штампом – рассказом героя о спасении им турчанки. Дарси же, наделенный умом, скептицизмом и знанием общества, света, не способен понять чувства Жюли, которые принимает за светскую распущенность.

Грань между умом и расчетом, истиной и ложью, существующая в характере и определяющая поступки Дарси, - все это изображено в первом, бытовом плане. Но за внешней реальностью стоят «тайные», агрессивные иррациональные силы как признак «двоемирия» в новелле. И Мериме показывает, что именно они, эти силы, выражают зависимость Жюли от инобытийного мира, они поистине движут жизнью и смертью героини, распоряжаясь ее духом и телом в физиологическом смысле.

Врачи определяют состояние Жюли как критическое, найдя в ней неизлечимую болезнь. Но Мериме дает различные точки зрения на смерть героини. Реальная причина – это и воспаление легких, и роковая страсть, но за страстью стоит уже романтическая изобразительность с ее атрибутикой: вмешательством ирреальных сил в судьбу, инобытийный мир, иррациональные, субстанциальные силы. Писатель дает возможность понять смерть героини с помощью такого романтически усиленного средства изображения, как фантастика.

«Двуплановость» новеллы Мериме по многим параметрам схожа с «двуплановостью» пушкинской «Пиковой дамы». Разница типов фантастики у Пушкина и Мериме заключается в том, что Мериме не мотивирует воздействие инобытия на героиню, а Пушкин в своей повести обуславливает действие Германна болезнью сверхсознания – безумием героя. Мериме говорит напрямую о бессилии Разума и человека перед инобытием, Пушкин же изображает метабиологическое, «тайное» воздействие субстанциальных, онтологических сил на героя, избегая характеристики демонических сил.

Инобытийный мир держит под контролем реальные события, реальных героев, составляя второй, духовный план изображения, который через организованную систему «двоемирия», в свою очередь, ощущает на себе присутствие первого, конкретно-бытового плана этого «двупланового», фантастического произведения. Так, будучи в тесном контакте с Пушкиным, и соединял Мериме с ним свои творческие усилия,



отделить от целого. Л.П. Гедемин, например, считает, что Мериме показывает общество как враждебное личности, отторгающее ее с помощью фантастического, то есть применения инобытийного.

Разделяя точку зрения многих ученых, мы наблюдаем в фантастике Мериме романтизацию действительности, значительно усиленную фантастическими возможностями. Французский новеллист видит немотивированную фантастику «черного» романа у французов, немотивированную фантастику романтиков в Германии, однако отсутствие всякой мотивации не привлекает его как реалиста. Пропасть, существующая в то время между реализмом и фантастикой у многих западных писателей, лишь стимулирует его поиски нового, более эффективного способа изображения. К тому же литература тогда не воспринимает фантастику всерьез. Считается, что фантастика «черного» романа у писателей-романтиков существует без всякой мотивации.

В творчестве русского поэта Пушкина Мериме увидел то, что было весьма серьезно, основательно, близко ему по духу: мотивированную реалистическую фантастику – и понял, что за ней будущее. Мериме сумел осмыслить эстетические завоевания Пушкина, воспринять его идеи и создать собственные, способствующие развитию его интересов в этой области литературы, в частности, фантастического, увиденного им также у других русских писателей – последователей пушкинских традиций, таких, как Лермонтов, в какой-то мере Гоголь, а также Тургенев. Психологизм, свойственный обычным реалистическим произведениям Мериме, присущ и его фантастическим новеллам. В их «двуплановости», в окружении инобытийного мира реальные свойства психологизма приобретают новые качественные характеристики. Пушкин знает это, давая повод Мериме через его переводы стимулировать движение к реалистической фантастике; у истоков движения в России стоял уже тогда все тот же Пушкин, к тому времени выразивший себя в фантастике так божественно и гармонично.



Обладая обширным арсеналом проблем и тем в фантастических произведениях, Пушкин показывает героев, побеждающих своей духовностью низменную действительность, самую природу человека; герои пушкинских фантастических произведений знают, что они возвышаются над толпой, являясь носителями абсолютного личностного начала. Благодаря своему высокому идейно-эмоциональному настрою фантастические герои Пушкина ощущают гармонию небес, совершенствуют с ними свои связи. Ирреальный мир помогает каждому из них или оставаться личностью после всяческих перипетий, или же эти герои, испытывая душевные потрясения со стороны иррациональных сил, в конце концов, делаются их жертвами.

И все-таки большинство из них выдерживает гнет ирреального мира и роковых страстей, осмысляя свой жребий, свой выбор и, пройдя испытания, предпочитает тихому уединению неустанную борьбу со злым роком, восставая против всего, что предопределяет судьбу. Протест героя направлен, прежде всего, против социума, который низводит их до «маленьких» людей. И Пушкин углубляет тему «маленького» человека, впоследствии заменяя ее темой поединка с судьбой.

Поэт, как и герои его произведений, борется за гармонию, высокие божественные начала, изображая объективное существование ирреальных сил, противостоящего им самого Бога-Творца как в мире природы, так и в душе. «Двуплановое» изображение героев в фантастических произведениях означает исследование и познание неведомых явлений благодаря осмыслению их в первом, бытовом плане. Гносеологический подход в фантастическом изображении иррациональных сил, влияющих на судьбы и жизни людей, свидетельствует о стремлении к разработке реалистического метода. «Темные» стихии, инобытийные силы, влияющие агрессивно, а порой и губительно на героев – это атрибутика романтизма. В прозаических произведениях поэта сами герои не смиряются с предопределенностью своей судьбы. И Пушкин подводит к

мысли о непокорности, несмиряемости человека, возвышаясь через слово до божественных, религиозно-нравственных сфер.

В лирике Пушкин напрямую высказывает свое отношение к миру, его лирический герой пытается пролить свет на истину, улучшить свое бытие за счет жребия, или случая, не покоряясь злему року. Душа поэта является тем миром, где лирический герой подвергается воздействию иррациональных сил, влияющих на психику и сознание поэта. С одной стороны, фантастика Пушкина показывает пример раздвоения личности на почве изрядного возлияния, умопомешательства, с другой – связанного с вмешательством иррациональных сил, воздействующих на судьбу. В обоих случаях фантастика имеет рациональное объяснение и в то же время представляет доказательство существования ирреального мира, что возможно изобразить лишь с помощью фантастики. Оптимизм поэта ярко и наглядно проявляется в его борьбе вместе со своими героями за красоту как наивысшую форму гармонии, за свободное состояние души, самого человека в мире духовных ценностей.

Оптимизму Пушкина при создании «двуплановых» произведений способствует реалистический метод, обогащенный реалистической фантастикой. На смену трагической фантастике романтиков с их «темным», болезненным мироощущением в литературу вместе с Пушкиным приходит светлая, стойкая, жизнеутверждающая реалистическая фантастика. Поэт ратует за человека, познающего закономерности бытия, не боящегося изменить правила игры со своей судьбой. Тема игры постоянно варьируется у Пушкина, дополняясь реалистическими оттенками. Именно такая фантастика, которая гармонизирует субъективный мир, имея широкие познавательные функции в мире инобытийного и обладая при наличии бытийности «двуплановостью» изображения, не могла не заинтересовать Мериме как художника, оригинального писателя. Безусловно, зная прежде творчество таких романти-



ков, как, например, Э.Гофман, Э.По и др., в то же время будучи реалистом, Мериме был заинтересован в развитии реализма как творческого метода через его обновление и усиление с помощью такого сильного романтического средства, как фантастика.

В русской литературе, конкретно в самом Пушкине, Мериме видел новые открывающиеся возможности в развитии реализма с его фантастикой, способной исследовать и изображать неизвестные явления и необычные происшествия. И Мериме после Пушкина обращается к последующим русским писателям - Лермонтову, Гоголю, Тургеневу в поисках романтизации своих произведений с помощью фантастики. Переводя и изучая одновременно, Мериме находит в творчестве писателей и другие романтические элементы усиления и обновления реалистического метода, что импонирует ему как автору собственных, оригинальных фантастических произведений.

Грозный метабиологический ужас охватывает у Мериме внутренний мир героев, тогда как идеальный мир, изображаемый Пушкиным как во внешнем космосе, так и внутри человека, преодолевает дисгармонию, страх перед инобытием. Благодаря борьбе с хаосом, фантастика Пушкина становится самой жизнеутверждающей в русской литературе.

Аналитические размышления о литературе того времени приводят к мысли, что уже Пушкин в своем реалистическом творческом методе прибегает к романтическому усилению постижения и изображения. Поэт стремится достаточно глубоко проникнуть в психологию, сознание и поведение индивидуума, воплощая свой личностный взгляд на взаимоотношения человека не только с социально-исторической реальностью, но и с ирреальными, субстанциальными силами инобытийного мира. Далее исследование воздействия потусторонних сил тонкого мира на личность, на внутреннее состояние человека, на его внешнее окружение продолжит целая плеяда отечественных писателей, таких, как Лермон-

тов, Гоголь, Тургенев, фантастические произведения которых Мериме переводит на французский язык.

Подобно тому, как реализм русской литературы XIX века, по словам критиков, вышел из гоголевской «Шинели» (а вернее, из пушкинских «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина»), так и фантастика последующих русских писателей, значительно обогатившая и двинувшая вперед литературу, можно сказать, выросла на фантастике Пушкина. Генотип русского народа современные писатели выводят из истории, философии, литературы, в том числе и из творчества Пушкина. Среди многих достоинств и недостатков народа они отмечают не только одержимость целью, но в то же время и некоторую неустойчивость характера, которая преодолевается сильным бытом, философией и литературой, в становлении которой отнюдь не последнюю роль играет фантастика, освященная гением Пушкина.

### ГЛАВА III. ДУХОВНОЕ, РЕЛИГИОЗНО- БОЖЕСТВЕННОЕ НАЧАЛО ФАНТАСТИКИ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА

Пушкинские традиции в плане развития реализма, его обогащения и обновления, в том числе и в области фантастики, продолжает Михаил Юрьевич Лермонтов. Однако творчество и сама личность поэта представляют несколько иной характер – сильно романтизированный, подверженный большему, нежели у Пушкина, воздействию агрессивных иррациональных сил инобытийного мира. Это вызывает в лермонтовском творчестве противодействие, ответную реакцию в виде усиления духовного начала, которое при сопоставлении с пушкинской гармонией, светлым мироощущением приобретают божественный, более нравственно-религиозный характер. Интересную мысль высказывает Д.С. Мережковский, когда говорит, что Лермонтов еще до рождения был стариком. В своем письме французскому писателю А. Дюма современница Лермонтова Е.П.Растопчина сообщает о поэте, что он еще ребенком был «загримирован под старика». В нем, еще не родившемся, признавалось присутствие инобытийных сил.

Существует древняя, вероятно, гностического происхождения легенда, упоминаемая Данте в «Божественной комедии», об отношении земного мира к этой небесной «тайне». Ангелам, сделавшим окончательный выбор между «станами», вовсе не надо рождаться; время не может изменить их вечного решения, но колеблющихся, нерешительных, находящихся между светом и тьмой благодать божия посылает в мир, чтобы они могли сделать вовремя выбор, не сделанный в вечности. Эти ангелы – души людей, рождающихся на свет божий. Одна из таких душ – Лермонтова. «Чувство незапамятной давности, древности – «веков бесплодных ряд унылый», – воспоминание земного прошлого сливается у него с воспоминанием о

прошлой вечности <...> «всполохом иного бытия, того, что было до рожденья» [146, с.97]. Лермонтов сам признавался, что уже в пятнадцать лет он потерял счет своим годам. В отличие от других людей, поэт говорит о своей жизни, как о вечности. Иррациональные силы определяют лермонтовскую судьбу, которая, по мнению В.Ф. Асмуса, обращена от ненастоящего мгновения «в то же время к всецело реальному», в мир души «созерцаемых сущностей» [13, т. 1, с.27].

Действительно, Лермонтов всегда придавал большое значение воле. Поэт связывал совершенствование человека с усилением воли. Страсти питают деятельную волю, но страсти представляют только подготовительную ступень в развитии идей. Поэт верит в силу мысли, раздвигающую границы познания до безмерности пространства и времени, хотя и отмечает, что отвлеченная мысль парализует силу и постоянную практическую волю индивидуума из-за его мечтательности. Конечно, Лермонтов воспринимает от романтиков взгляд на человека как на существо, обладающее свободной волей, наделенное культом личностного, деятельного и волевого начала.

Идея «двоемирия» привлекает романтиков, которые, как и Лермонтов, связывают дуализм человеческой природы с противоречивым отношением сознательной и бессознательной жизни. Эмпирический мир, то есть дикая, суровая природа, лишенная разумности, противопоставляется воображаемому миру, данному во внутреннем содержании, то есть миру, каким он должен быть, преобразованный внутри себя человеком. Романтики переосмысливают принцип личностной деятельности в аспекте художественного творчества. Высшее творческое состояние для них становится проявлением самосознания. Лермонтов исследует связь самосознания человека с иррациональными силами, противопоставляя этим грозным, агрессивным вселенским силам духовность, высшее божественное предназначение своей жизни и творчества. Однако поэт оказывается почти полностью под властью таких сил инобытийного мира, «захваченный» ими еще по наслед-

ству, «до своего рождения». Прометей несет священный огонь таким, как Пушкин, Лермонтов освобождает людей от всевластия безумных иррациональных сил, продвигая человека по пути свободы, добра, очищая души от зла. Угроза смерти пытается низвести людей, «оккупировать» мир личности инобытийными, иррациональными силами.

Ярче другого это выражено у Лермонтова в драме «Маскарад», где социум строится и живет под воздействием ирреального мира. Герой драмы Арбенин, поддавшись ревности, убивает жену, оклеветанную светским обществом. Агрессивные силы зла разрушают душевное равновесие как всего света, так и одного человека. Оказавшись жертвой таких сил, герой уничтожает собственное счастье. Лермонтов в лице героя пытается противостоять ирреальному миру, бороться со своей судьбой. Однако больше, чем даже в драме, пушкинские традиции борьбы с демонизмом, силами зла, иррациональности выражаются у Лермонтова в лирике (например, в стихотворении «Белеет парус одинокий»). В такой крупной поэтической форме, как поэма «Демон», герой оказывается «захваченным»; протестуя, поэт предпринимает попытки освободиться от злых, демонических сил инобытийного мира, противоречащих высоким божественно-нравственным силам религиозно-философского самосознания. Герой повести «Фаталист» из романа Лермонтова «Герой нашего времени» также делает попытки бороться с иррациональным вмешательством в судьбу злого рока, оставаясь на позициях гармонии, человечности.

По мнению В.Ф.Асмуса, фатализм Лермонтова – это позиция вызова, непримиримости и непрестанного отрицания, повышающих сознание личной, моральной и общественной ответственности, но не освобождающих от нее [там же]. Печорин и Вулич – таковы два героя, два примера лермонтовского понимания фатализма в предначертанности рокового. Если Вулич осуществляет покорность, непротivление, свойственные восточному варианту, убеждая в трагическом фи-

нале существования, то Печорин верит в судьбу, в иррациональные силы, играющие роковую роль, однако неуклонно идет вперед, перенося действия на моральный аспект. Герой испытывает сомнения в предчувствиях из-за доводов Разума, но не отвергает ничего из того, во что верит, сознавая зависимость своей судьбы от инобытийных сил. Покорность, слепое доверие судьбе, в конце концов, губят Вулича, лишив его предосторожности. Лермонтовские герои находятся в реальной зависимости от вселенских, космических сил инобытийного мира, и автор демонстрирует свой протест перед читателем, возвышаясь духовно, противостоя агрессии ирреального усилением нравственного, религиозно-божественного самосознания.

### *3. 1. Мязежные страсти поэта, их отличие от предначертанности судьбы у романтиков (лирика, повесть «Фаталист» из романа «Герой нашего времени»)*

Поэт создает тип литературного героя, который воплощает в сознании и судьбе вечную драму человеческого существования. Главную причину кризиса мировой жизни Лермонтов видит в дуализме, вечных противоречиях духа человека и души, в индивидуализме личности и обществе. Фантастические герои Лермонтова предопределены иррациональными силами, воплощенными в опыте предков, предыдущих поколений. Этот опыт помогает прозревать вселенские истины, такие герои ощущают себя зависимыми от иррациональных сил, живут жизнью подсознания и жизнью сознания, выражая противоречия не только эпохи поэта, но и предыдущей, последующей эпох. По мнению многих исследователей, Лермонтов оставался крупнейшим представителем русского и мирового романтизма, даже когда его творчестве зрелого периода развивалось в сторону реализма. В частности, Е.А. Маймин еще в ранней поэзии Лермонтова отмечает сильное воз-

действие романтического Пушкина. «Его (Лермонтова – И.З.) связи с разнообразными романтическими литературными традициями совсем не мешали резкой определенности и индивидуальности его поэтических исканий» [136, с. 113]. Ранние лирические произведения поэта пронизаны романтическими мотивами. Элементы такой эстетики ощутимы также в более поздних прозаических произведениях («Герой нашего времени», «Штосс»).

Для писателей-романтиков постижение всеобщей жизни происходит через осознание личности, любое участие в ней имеет индивидуальную форму. Путь к единству реализуется через понимание неповторимости каждого. Романтики считают субъект подлинной реальностью, другой мир мыслится ими как результат чувственного восприятия и воображения. Самосознание же развивается имманентно и бессознательно, вырабатывая свои цели и законы. Оно имеет роковую природу, но в каждом человеке воплощается индивидуально. Сам Лермонтов, имея собственное лицо, возвышается порой до гармоничного слияния с космосом. Романтики изображают героев тоскующими по Абсолюту, считают высшим творческим состоянием способность формировать себя независимо от неодухотворенной природы и обстоятельств. Романтиками человек представлен как отдельное, самостоятельное существо. Независимость характеризуется как бессознательное, иррациональное влечение к самоутверждению. Романтические герои вольны выбирать между добром и злом. Зло в форме демонизма подразумевается в предпочтении частных интересов родовым, что Лермонтов, вслед за Пушкиным, и открывает в человеке с помощью реалистической фантастики.

Романтики считают, что только страсти являются механизмом развития личности. Однако идеальные герои романтиков также зависят от воли Бога – Творца в виде Абсолюта, от инобытийных сил – рока, который становится злым, агрессивным и для них. Их представления об иррациональном мире как родной обители меняются в зависимости от воздей-

ствия иррациональных сил на их судьбу. Разъединенность с божественным Абсолютом часто предрекает у романтиков не только драматический, но и трагический исход.

Лермонтов сближается с романтиками в понимании бытия, человеческой судьбы и самой природы трагического. Однако в борьбе с иррациональными, демоническими силами, изначально предопределяющими фатальность «человеческого существования», поэт выступает на стороне Творца против источника мирового зла – «темных» сторон природы человека, с его агрессивной волей. Романтические герои Лермонтова испытывают романтические понятия и идеи, воспринятые от Пушкина, пушкинские традиции через опыт романтиков в отечественной и западноевропейской литературе, через влияние божественных сил, давление иррациональной инобытийности. В ответ лермонтовские герои формируют целую систему противостояния мировому злу, грозной демонической агрессии.

Стихотворение «Дары Терека» (1839) Лермонтова раскрывает тему «человек и природа», где человек находится в постоянной борьбе с иррациональными силами. Этот мотив звучит тут оптимистично, фантастика носит мифологический характер, силы природы отождествляются с людьми. В конкретно-бытовом плане река Терек как бы беседует с Каспийским морем, это словно два реальных человека. Терек, вечно воюющий, при обращении к морю принимает лукавый вид. «Расступись, о старец море, // Дай приют моей волне! // Погулял я на просторе, // Отдохнуть пора бы мне. // Я родился у Казбека, // Вскормлен грудью облаков» [120, т. 1, с. 58]. Стихия воды в образе героя – реки ведет речь, то принимая грозный вид, то оказываясь ласковым и услужливым собеседником. «И опять, ласкаясь, Терек // Старцу на ухо звучит: // Я привез тебе гостинец. // То гостинец не простой: // С поля битвы кабардинец». Терек, совсем как царедворец, сулит бесценный дар морю – олицетворению власти. Персонажи стихотворения оказываются жертвами космических сил, которыми



они не смогли овладеть. И Каспий, как и Терек, втекающий в него, выступает в финале уже не как враждебная стихия, а как дружественная сторона, принимающая не только волны и свои, и Терека, но и все живое с любовью.

Пушкинская «Песнь о вещем Олеге» (1822) типологически близка лермонтовским «Дарам Терека», в котором герои также наделены даром предвидения. Князь Олег, отправляясь на битву с хазарами, встречает кудесника, способного предсказывать события. Кудесник предрекает смерть герою от его же коня. И князь оставляет своего любимого коня, хотя и не веря до конца предсказаниям волхва, который изрекает истины, противоречащие здравому смыслу. Олег принимает неблагоприятную весть этого кудесника, безусловно, обладающего генетической памятью. Хотя князь и не доверяет его словам, однако змея подколотная убивает героя. Все объясняется реально, в то же время события носят фантастический характер. Действительно, змеи водятся в местах массового захоронения после битв и могут нести смерть живому. «...гробовая змея, //Шипя, между тем выползала; как черная лента, вокруг ног обвилась, //И вскрикнул внезапно ужаленный князь» [192, т. 1, с.188]. Это считанная наследная информация, картина изображается поэтому с помощью реалистической фантастики.

В стихотворении «Любовь мертвеца» (1841) Лермонтов развивает такие же пушкинские принципы мифологической фантастики. Мотивы влияния умершего на живого раскрываются через фантастического героя, испытывающего воздействие иррациональных сил. Лирический герой Лермонтова подчиняет своим страстям возлюбленную - это первый, реальный план изображения. Воскрешение мертвеца представляет инобытийность – это второй, духовный план. А все вместе это уже «двоемирие», «двуплановое» изображение. «Я видел прелесть бестелесных //И тосковал, //Что образ твой в чертах небесных// Не узнавал. //Что мне сиянье божьей власти //И рай святой?// Я перенес земные страсти // Туда с собой!» [120, т. 1, с.99].

Воздействие предков показано через область подсознания, изображается фантастически. Лермонтов ставит проблему генетической памяти, решаемую романтическими средствами. Образы влюбленных исследуются в их взаимодействии на грани реального существования инобытия. Оживший мертвец увлекает возлюбленную в загробный мир. Лермонтов представляет эту сцену, объединяя психологическое состояние героя с реальным проявлением ирреального, бессознательного. Мотивация психологизмом придает фантастическому образу реалистический характер. «Коснется ль чуждое дыханье //Твоих ланит, //Душа моя в немом страданьи //Вся задрожит».

Такой механизм воздействия иррациональных сил как опыт предков наблюдался в поэзии и ранее, еще до Лермонтова, и был уже зафиксирован в русской литературе, например, в лирике Пушкина, Жуковского и других. Вот из чего исходит Лермонтов, наследуя пушкинские традиции. Лирический герой стихотворения «Сновидение» (1817) Пушкина обладает повышенной интуицией и благодаря картинам прошлого видит будущее. «Недавно, обольщен прелестным сновиденьем, //В венце сияющем, царем я зрел себя; //Мечталось, я любил тебя – //И сердце билось с наслажденьем» [192, т.1, с.494]. Герой видит свою возлюбленную в будущем и с помощью предчувствий объясняет свою страсть, находясь как бы рядом. Осмысляя идею «двоемирия», Пушкин применяет фантастику, которая позволяет ему исследовать сложные психические процессы, управляющие человеком. Грозное предостережение богов, становясь демоническим, лишает лирического героя надежды на счастье, предчувствия фантастического героя сбываются. «Но боги не всего теперь меня лишили: //Я только царство потерял».

В другом случае воздействие предков в образе воскресшего мертвеца – утопленника означает грозное напоминание; нечто подобное, в стихах о сельском кладбище у В.А. Жуковского, мы находим в его поэзии. Иррациональное вносит хаос

во внутренний мир человека, и тот становится жертвой агрессии инобытия. Мифологическая фантастика, идущая от романтиков, передается лирике Пушкина, а через него и лирике Лермонтова, становясь устойчивой традицией в литературе.

«Жуковский воспринимался современниками не просто как романтик, но и как первооткрыватель романтизма в русской литературе» [132, с.25]. Поэтический антураж в поэзии Жуковского носит романтический характер: ночь, луна, экзотический пейзаж. Идея «двоемирия» реализуется в устойчивом комплексе понятий и представлений, который формирует романтические сюжеты, своеобразные романтические композиции, определяющие свойства романтического героя. Этот комплекс романтических понятий и представлений Жуковского находит все большее число сторонников. Романтический характер такой поэзии проявляется в особенностях стилистики, в своеобразии языка. Вот отрывок из Жуковского, тонко характеризующий лингвистическую ситуацию: «Что наш язык земной пред дивною природой? //С какой небрежностью и легкою свободой //Она рассыпала повсюду красоту <...> Но льзя ли в мертвое живое передать? //Кто мог создание в словах пересоздать <...> //Невыразимое подвластно ль выраженью? //Святые таинства, лишь сердце знает вас <...> Сие присутствие создателя в создании. – //Какой для них язык?...» [цит. по: 68, с.28].

Искусство призвано изображать душевные состояния, которые составляют суть внутренней жизни. Поэзия призвана музыкальным звучанием слова открывать «тайные» стороны человеческого духа, оттеняя объективный, предметный смысл этого слова. Беспредельное – это внутренний мир поэта, который поглощает в себе всю объективную природу. Сам В.А.Жуковский в описании мира видит, прежде всего, его отражение в сознании. Поэт-романтик отрицает возможность показывать реальную природу как нечто легкое и доступное. Эпитеты «великое» видение и «беспредельное» выступают у

него как символы для изображения тонкого, инобытийного. Лирическое стихотворение поэта называется «отрывком»; действительно, всякое лирическое стихотворение, если вздуматься, представляет отрывок, так как поток душевной жизни не имеет ни начала, ни конца. Всякая попытка зафиксировать мгновение этого единства есть отрывок того, что нельзя разлагать, оно выступает как символ единства в его многолетнем аспекте. Поэтому представляет пламень облаков и тихое небо, выражая при этом умиротворенность. А родное свойство ее – это душа поэта, причастная к инобытийному.

Вот как представляются такие традиции Лермонтовым в поэме «Азраил» (1831), изображающей злого демона как олицетворение агрессивных иррациональных сил. «Уж холодные белеют кости, //И скоро пир кровавый сей //Незванные оставят гости. // Так точно и в душе моей» [120, т.2. с.206]. Падший ангел Азраил стоит в центре произведения, он один из четырех главных ангелов, встречаемых в библейской мифологии, это вечно живущее, отверженное Богом, мучимое сомнениями существо. В его образе есть черты, близкие более позднему образу Демона, персонажу тематически близкому поэме «Азраил». Израил же – ангел смерти у мусульман. В отличие от него, Азраил наказан Богом за бунт и обречен на одинокое скитание по беспредельным небесам. Он тяготеет к людям, однако презирает земные существа, одновременно испытывая влечение к ним и признаваясь в любви ко всему «мгновенному».

Подобно Демону, Азраил мечтает найти успокоение и прибежище в любви к смертной девушке. Герой любит в первый и последний раз, и Лермонтов переводит повествование в иронически сниженный план. Дева, которая, казалось бы, тоже любит Азраила, должна, по воле матери, выйти замуж за другого – за воина. Фантастический, мифологический герой обречен ирреальным миром на одиночество. Злые инобытийные силы изгоняют героя из родного ему ирреального мира. Лермонтов показывает агрессивное воздействие таких сил, пре-допределяющих человеческую судьбу.

На замысел лермонтовской поэмы во многом повлияла поэма «Каин» Байрона. Однако Лермонтов идет по иному пути, исследуя генетическую память в мифологическом образе Азраила. Азраил наблюдает за сменой поколений и народов, сознавая, что его страданиям не грозит сиюминутный летальный исход. Альфред де Мюссе в стихотворении «На смерть» изображает романтического героя в аналогичной ситуации. Герой осознает себя ночью, в момент переходного состояния от бытия к инобытию. «Она была красивой, эта ночь, / / Недвижная в той сумрачной часовне» [89, с. 67]. Иррациональные силы представляются поэтом в образе возлюбленной живой девушки, и потому смерть не пугает лирического героя. Девушка, сравниваемая с ночью, холодна, голос ее низкий, но приятный, глаза красивые. Ее не тревожит реальная жизнь, однако она хочет уйти из нее, совершить переход в инобытие с молитвой, «застывшей на челе». В реальном мире, девушка – ночь неустойчива, равнодушна к лирическому герою, в инобытии – она становится верной ему. Таким образом, у Мюссе, как и у Жуковского, инобытие становится «родным», притягательным для поэта.

Стихотворение «Ангел» (1831) Лермонтова также перекликается с этим стихотворением Мюссе. В.Ф.Асмус усматривает позицию, занятую Лермонтовым, близкой к теории Платона о запредельном происхождении души, мифологии анамнезиса, снов-воспоминаний [там же]. Реальная основа поэтических видений «небесной родины» - воспоминания поэта о матери и ее песнях, слышанных им в младенчестве. Другая основа – воздействие иррациональных сил на лирического героя, ощущение наследственных черт, переданных от матери, исследование ирреального, запредельного с помощью мифологической фантастики. «По небу полуночи ангел летел, // И тихую песню он пел». Ангел пел о блаженстве безгрешных духов «под кущами райских садов» [120, т. 1, с. 374].

Открывая душе мир, полный контрастов, поэт не забывает «райскую» жизнь в своем детстве. Это одно из редких сти-

хотворений Лермонтова, которое является безмятежным. Память о «безгрешном детстве», навсегда утраченном «рае» предстает как недостижимый идеал. Земной мир отступает перед небесным, изображенным в форме «двуплановой» фантастики. Противоречие между земным и небесным, действительностью и мечтой смягчено благодаря применению воспоминания в образах «рая», мелодий, поющих библейским персонажем. Лирический герой обретает родной ему инобытийный мир с помощью наследственности, генетическая память возвращает его в первородное, гармоничное состояние.

Современники критиковали стихотворение «Ангел», не обнаружив в нем лермонтовского «элемента» – высоко ценимого ими критического начала. Между тем, строки о душе, охваченной желанием «чуда», раскрывают тему возвращения героя в «родной» ему ирреальный мир, символизируя светлые начала жизни. «Ангел смерти» (1828-1836), как и «Азраил», – ранняя романтическая поэма Лермонтова, тематически связанная с поэмой «Демон» (1837-1841). Уже само посвящение А.М.В. «Ангелу смерти» предваряет мысль о настоящей жизни в ирреальном мире. «Явись мне в грозный час страданья, //И поцелуй пусть будет твой //Залогом близкого свиданья //В стране любви, в стране другой!» [120, т.2, с.213]. Поэма развивается в двух сюжетных планах: отношения с реальным миром ее главного героя – Ангела смерти и любви молодого изгнанника Зораима и Ады. Действие поэмы разворачивается на Востоке.

Поэт сравнивает Восток с Аркадией, говоря, что мир был прекрасен, когда рок не обрекал людей на зло. Когда-то Ангел смерти, появившийся в час предсмертных мучений, был ангелом – утешителем. «Есть Ангел смерти; в грозный час // Последних мук и расставанья // Он крепко обнимает нас, // Но холодны его лобзанья» [там же, с.214]. Ангел смерти проходит путь от добра к злу. Он презирает и ненавидит людей из-за несовершенства мира и слабости человеческой природы. Однако этим фантастический образ лишен мятежного, демо-

нического начала. Другой персонаж Зораим обладает всеми качествами такого героя. Он – изгнанник, вечно стремящийся к борьбе. Зораим любит свободу и природу: ночь, горы, но презирает людей. И вот его возлюбленная Ада умирает. И Ангел смерти оживляет ее «своей душой», пораженной человеческим страданием. «Тоску последнего мученья // Дух смерти усладить хотел // И на устах порочной Ады // Свой поцелуй напечатлел» [там же, с. 217]. Зораим не сумел оценить дара возвращенной любви и отказывается от возлюбленной ради славы. Зораим сообщает Аде, что два могучих войска двух грозных царей будут сражаться в пустыне за горами.

Ангел-дева горюет, предчувствуя смерть многих воинов и, может быть, самого Зораима. И, действительно, Зораим гибнет под воздействием агрессивных иррациональных сил. Ангел смерти, спустившись на поле битвы и убедившись в своей правоте, только укрепляется в своем презрении к людям. Люди представляются ему теперь коварными и жестокими, он хочет сказать за друга, что они заслуживают наказания. С тех пор фантастический герой тревожит их злыми речами, делая души людей, «как лед, холодными», и он уже не воскрешает, а губит ближнего. Поэт показывает, как инобытийные силы становятся чужими, враждебными человеку. Поддавшись агрессивности иррациональных сил, человек затем не спасается даже с помощью наследственности, заложенной в генетической памяти, а гибнет под воздействием ирреальных сил инобытийного мира.

Обращаясь к прозе Лермонтова, с такой же точки зрения рассмотрим фантастическую повесть «Штосс» (1841), особенностью которой является «стремление глубоко погрузить фантастику в психологию и быт человека нового времени» [121, с. 594]. Свообразными источниками фантастики тут являются мифологемы, а колорит повести фантастичен: герой видит людей окрашенными в желтый цвет. Допустима при этом двойственность фактов: с одной стороны, можно предположить, что это обман зрения – аберрация, миражи, которые ме-

решатся Лугину. С другой стороны, автор подобным способом говорит о загадочной избирательности, нацеливает мысль о существовании инобытия, а стало быть, и о его воздействии на героя, подготавливая читателя к восприятию дальнейших фантастических событий.

Второй пример вмешательства инобытия в судьбу героя – это возникновение слуховых галлюцинаций. «Таинственный» голос реального мира слышится Лугину, создавая в повести особое настроение. Приводятся и другие примеры вторжения иррациональных сил в жизнь героя. Это сцена музыкального вечера, когда исполняется баллада Шуберта на слова Гете «Лесной царь», мир фантастической баллады вторгается в круг героя из «Штосса». Фантастические чувства охватывают душу, когда лесной царь пестует младенца. Звучание баллады предвосхищает признание героем «таинственности» этого голоса. Жанровое скрещение повести с балладой передает смятение чувств человека, герой осознает неоднозначность событий благодаря осмыслению сверхъестественного явления. Фантастика «Штосса» изображает предзнаменование, странные встречи. Исследователь А.И. Журавлева считает, что лермонтовские слова «все для нас в мире есть тайна <...> полны значения и имеют далеко идущие последствия в прозаических опытах Лермонтова. Они предвещают философский план его романа» [84, с. 240].

Самой близкой по духу, эстетике и содержанию лермонтовскому «Штоссу» [119, с. 221-225] является пушкинская «Пиковая дама». Попробуем рассмотреть ее под тем же фантастическим углом зрения. Местный колорит Петербурга, такая деталь, как «тайна трех карт», сразу же придают «Пиковой даме» «двойное» изображение. В «Штоссе» Лермонтова при изображении Петербурга ощутимы традиции, идущие от Пушкина. История столицы, включая географический и археологический облик города, рождает мифологию, питающую конкретно-бытовой колорит фантастики обеих повестей – «Пиковой дамы» и «Штосса». Герою в «Штоссе», как и в



«Пиковой даме», мерещится умершая графиня. Пушкин оставляет читателя перед загадкой существования инобытия. Создается впечатление, что герой видит галлюцинации, бредит о жажде денег, постепенно сходя с ума.

Видение Германна мотивируется психологией безумного человека, что характеризует фантастику как реалистическую. Германн ставит на три карты, услышанные им от призрака. Однако карты не приносят герою выигрыша, вместо этого он видит на карте пиковую даму, узнает в ней свою жертву – старую графиню, которая символизирует инобытийные силы, – колдунью. Точно также и в «Штоссе», человек, нарисованный на портрете, оживает и вступает в единоборство с Лугиным. Персонажа зовут Штоссом по названию игры в карты. Пушкинский и лермонтовский герои – и Германн, и Лугин – становятся жертвами агрессивных сил инобытийного мира, изображенных с помощью фантастики, носящий романтический колорит.

Рассмотрим с этой стороны лермонтовскую прозу, созданную вроде реалистическим способом, однако сильно обогащенную романтической тенденцией, – это повесть «Тамань» из романа «Герой нашего времени». Ряд сцен вообще лишен мотивации, в целом же повесть сюжетная. Главный герой романа Печорин уже не герой, а рассказчик, сюжет служит ему материалом для наблюдений, чувств и размышлений. Его повесть построена на движении, идущем от намека на то, что в прямом и переносном смысле в доме обитают «нечистые» силы.

Для Лермонтова характерно то, что рассказ Печорина о «таинственном» создан не из сочетания различных моментов, как у Пушкина в «Повестях Белкина», а из маленького эпизода, развернутого до пределов повести, входящей в роман. Это вызывало симпатии Чехова; художественное произведение сделано вроде бы из непримечательного факта, однако ощутимо каждое слово, каждое действие героев. Лермонтов показывает себя мастером малой формы, неслучайно в кругу

друзей он славился как завзятый рассказчик. Вышеупомянутая повесть «Тамань» не имеет никаких признаков дневника. Рассказ ведется от первого лица, которое обращается непосредственно к слушателю. «Признаюсь, я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и прочих» [120, т. 4, с. 52]. Рассказчик сообщает, что он «начал рассматривать лицо слепого, но что можно прочесть на лице, у которого нет глаз?» Финал также характерен для этого рассказа: «Что случилось с старухой и с бедным слепым – не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с подорожной по казенной надобности!» [там же, с. 61].

Действия героев мотивированы психологически, их переживаниями, свидетельствуя о вроде бы реалистическом способе изображения, хотя само изображение героев несет сильную романтическую окраску. Лермонтов находит мотивировки описаний, характеристик через посредство рассказчика. Сведения о контрабандистах мотивированы подозрениями, то есть тоже реальными чувствами, где принцип психологизма играет немаловажную роль. Однако «темная» сторона дел жильцов «халупы», где останавливается Печорин, превращена в загадку, разгадываемую с помощью романтизированных характеристик и описаний. Печорин крадет-ся на пристань по пятам контрабандистов, и это усиливает напряженность момента, придавая психологичности героя романтическую окрашенность.

Кажущаяся ирреальность местности: море, ночь, едва слышимые голоса, – все это объясняется воровским промыслом, это – контрабандисты. Невероятные действия и происшествия драматизируют романтическую обстановку. Слепой порывается бежать от офицера, уплыть на лодке. Контрабандист Янко каждый раз совершает по морю рейды туда и обратно, несмотря на подстерегающую опасность. Странные речи, песни и действия при диких, косых взглядах восемнад-

пятилетней девушки создают вокруг нее необычный, «таинственный» ореол. Изображая обстановку, саму героиню, особенно в начале «Тамани», Лермонтов применяет романтические средства и тем усиливает и обновляет изобразительность своей прозы, доводя ее до романтического, фантастического звучания.

В дальнейшем события разворачиваются как вполне объяснимые. Девушка реально приглашает Печорина на свидание, которое должно состояться ночью на берегу моря. И, когда офицер приходит, она едва не топит его, предварительно выбросив в воду пистолет, чтобы выстрелом офицер не мог позвать на помощь себе денщика. В завязавшейся борьбе сбросив девушку в море, Печорин добирается до берега. Здесь он подслушивает разговор Янко с уже оказавшейся тут девушкой и узнает, что контрабандисты, почуяв опасность, решают бежать отсюда, бросив слепого. Романтизируя атмосферу, Лермонтов изображает грубое, агрессивное воздействие иррациональных сил на внутренний мир человека. В то же время автор мотивирует действие своих необычных героев и тем самым придает изображению этой сложной романтизированной реальности «двуплановый», фантастический характер.

Рассмотрим некоторые параллели в этом смысле различных произведений авторов. В.Ф. Одоевскому, автору книги «Русские ночи» (1844) и его героям, дорога «тайна», которую можно вечно разгадывать [166, с. 5]. Писатель не разрешает ни одного из вопросов, но ставит их, вводит человека в преддверие необычного, невероятного. Герои ищут истину в беседах друг с другом, выходя за пределы реального. Книга показывает людей заблуждающихся, даже погибающих в поисках истины. Безумие в таком случае, по мнению Одоевского, многозначно. По его словам, ни в одном человеке нельзя быть уверенным, что в подобный момент он не сумасшедший. За такой игрой ума стоят грустные мысли: есть безумные нормы общественного поведения, а есть безумие игровое, выводящее из правил, установленных в обществе. Одоевский как роман-

тик оперирует фантастическими мотивами, не зная меры в этой игре.

В рассказе «Последний квартет Бетховена» Одоевского в невероятно усиленных пластических формах показана сложнейшая творческая судьба композитора, этот «странный аккорд» жизнь человека, духовно переросшего современников. Сильная страсть к музыке возникает у Бетховена и одновременно губит его. Творческая безмерность признанного гения в музыке и глухота его в старости, контрастируя, создают невероятную ситуацию. В бытовом плане фигура музыканта жалка и непритязательна, во втором, духовном плане - величественна, возвышенна в чувстве божественно прекрасного, как у всякого романтического героя. Обладая невероятным темпераментом, Одоевский реализует идею «двоемирия» в судьбе гения. По словам автора, его герои и сами знают, «что такое душа музыканта, что такое душа человека» [там же, с. 114].

Такой материал из области психологического, «таинственного», сильно романтизированного, даже фантастического, содержащийся в то время в литературе, был вполне возможен для творческого обогащения Лермонтова как писателя-реалиста и в то же время писателя-романтика, приступившего к созданию «двуплановых», фантастических произведений.

Лермонтов продолжает тему фатума-предопределенности судьбы в повести «Фаталист» из романа «Герой нашего времени», начатую еще Пушкиным в «Выстреле». Блок замечает, что Достоевский лучше стал понятен ему через творчество Лермонтова. По мнению С.А. Андреева-Кривича, И.Л. Андронникова, Л.Я. Гинзбург, А.И. Журавлевой, В.Б. Сандомирской, Л.С. Мелиховой, В.М. Марковича, В.А. Мануйлова, Е.А. Маймина, О.Н. Осмоловского, Б.М. Эйхенбаума и др., Лермонтов в своей прозе предвосхищает «таинственные повести» Тургенева, фантастические произведения других русских писателей. Развитие реалистических принципов в лермонтовском «Фаталисте» осуществляется через развенчание мифа, в частности, о «честных контрабандистах». Разгадка «тайны» под-

черкивает особое значение данной мифологемы в структуре и идейно-художественном содержании повести. Согласно мифологии, девушка в этом произведении отождествляется с демонической силой, будучи «ундиной», русалкой. В таком случае местный колорит получает символический подтекст. Демонические силы, как и все иррациональное, инобытийное, оживают ночью. Герои кажутся свободными, мужественными, в романтическом «ореоле». В реальности же днем они оказываются людьми жестокими и циничными.

Символизация образов совершается путем сочетания разведения мифов и сопоставления мифологического сознания с реальной жизнью. У Пушкина и Лермонтова это осуществляется посредством архетипов, с помощью мистериального и авантюрного сюжета, позволяющего раскрывать героев в фантастических ситуациях и действиях на грани этого мира и инобытийного. Сочетание реального и фантастического раскрывает саму идею сложности и непостижимости жизни рациональным способом. Тогда, усиливая романтическую тенденцию, писатели в «Выстреле» и «Фаталисте» строят изобразительную систему на основе сновидений.

Герои Сильвио и Вулич, представленные со стороны рассказчика – приятеля Сильвио и Печорина – изображены реально, то есть объективно. Их сознание направлено на разгадку «тайны» чужих судеб и исключительных событий. Однако два противоположных взгляда на одну идею сопоставлены в обеих фантастических повестях – Пушкина и Лермонтова. Фаталистический взгляд на судьбу разделяют и сам Сильвио, и Вулич. Взгляд же Печорина прямо противоположен. Рассказчик объясняет исключительные события, происходящие с Сильвио, природой героя, то есть биологически. А вот Пушкин, давая описание реально существовавшей наследственности, прибегает к помощи фантастического.

По мысли Асмуса, Лермонтов не склонен к пониманию фатализма восточного толка. Поэт выступает против слепой покорности судьбе. Такая проблема объединяет оба фанта-

стических произведения: «Выстрел» Пушкина и «Фаталист» Лермонтова. Портрет Вулича заставляет задуматься над загадкой существования генетической памяти. «Наружность поручика Вулича отвечала вполне его характеру. Высокий рост и смуглый цвет лица, черные волосы, черные пронизательные глаза, большой, но правильный нос, принадлежность к его нации, печальная и холодная улыбка, вечно блуждавшая на губах его, – все это будто согласовалось для того, чтобы придать ему вид существа особенного, не способного делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи» [120, т. 4, с. 134].

Сам Печорин признается, что Вулич имеет над ним и над другими офицерами какую-то «таинственную» власть. Лермонтов изображает воздействие иррациональных сил, существующих объективно, на других людей, на их судьбы как воздействие инобытия через своего проводника. Можно сказать, что Лермонтов развивает тему судьбы, начатую Пушкиным. Сильвио не погиб на дуэли сразу, но, будучи обреченным инобытийными силами, в конце концов, все же погибает, однако уже в сражении с турками. Печорин замечает странный отпечаток неизбежной судьбы, следы смерти на лице таких людей. В этой ситуации Печорин и заявляет Вуличу об этом, когда тот заключает пари, что у каждого человека существует своя предопределенность. Максим Максимыч подтверждает догадку Печорина о злом роке, сказав, что смерть Вуличу была подготовлена заранее.

В повести развенчивается печоринский индивидуализм, герой, возникшая против неизбежности судьбы, пытается ответить на вопрос о смысле жизни, человеческих ценностях. Вера в судьбу и личную волю мотивирует фантастику обоих художественных произведений – повестей «Выстрел» Пушкина и «Фаталист» Лермонтова. Печорин склонен верить в возможность предопределения судьбы, однако решает никому и ничему не верить, слепо оставляя вопрос о предопределении открытым.

Действия фантастических героев происходят в двух планах; в бытовом – фантастические образы мотивированы, во втором – могут быть не мотивированы. И если Сильвио погибает, как солдат, на поле боя под Скулянами, в Греции, то Вулич гибнет случайно, от сабли пьяного казака. Хотя и знал, что нелепо погибнуть писано ему на роду. Дурные предчувствия, ожидание воздействия агрессивных иррациональных сил наращивают Вуличу страх, лишают чувства безопасности. Предопределение судьбы изображается автором в духовном плане. А вот Печорин не схватывается на улице с пьяным казаком благодаря верному расчету.

В данном случае Печорин показан реалистически, тогда как Сильвио и Вулич представлены с помощью фантастического как усиленного средства изображения, открытого к тому времени романтиками. И Лермонтов опирается на романтические традиции, так сказать, на божественное провидение. Зарубежная литература, несомненно, была в кругу интересов Лермонтова. Романтическое творчество Гюго и Ламартина, Виньи с их мятежными героями, выступающими против инобытия, отторгающего человека, в свою очередь, привлекают и Лермонтова. Герои, когда-то неразлучные с первозданной природой, космосом, ощущают разобщенность с ними, поэты изображают это через наличие дуализма, разъединенность души и тела.

Идея «двоемирия» разрабатывается Лермонтовым также после Пушкина в сфере противопоставления реального мира ирреальному. Лермонтовские герои являются причастными одновременно к обоим мирам, поскольку инобытие – истинная, «вторая» реальность, изначальная «родина» для романтических героев. Попав в мир земной, проживая целые эпохи и осознавая свой разрыв с прежней, первозданной природой, романтические герои страдают из-за своего отторжения с ней, когда связь человека с естеством постепенно утрачивается, первородные качества в органах чувств теряют силу и остроту. Технический прогресс способствует ускорению такого процесса, человек,

бывший когда-то частью природы, отторгается от нее. И только литература, особенно поэзия, не дает до конца утратить эту свою природную заданность, первозданность, совершенно притушить инстинкты, вызываемые подсознанием. И фантастика активным образом участвует в восстановлении утраченного человеком, а именно, первозданных, естественных качеств, связывающих его с «детством» человечества.

В.Ф.Одоевский считает, что инстинкты могут развиваться в человеке посредством уединения, размышления и повторения в себе одних и тех же процессов. Жители гор, оставленные наедине с природой, обладают магнетизмом, низшее явление иррационального – сомнамбулизм. Движение руками при магнетических манипуляциях дервишей, вещие сны, сновидения – все это было и ранее. Отделение человека от окружающих ослабляет чувства в их проявлении, направляет во внутренний мир. Человек теряет связь с природой, высшие вселенские силы становятся чуждыми, даже враждебными ему. Компьютеризация, автоматизация, роботизация только усиливают разъединенность человека с природой, проблема становится все более актуальной, требуя философского и социально-технического осмысления.

Поэты остаются на передовой, отстаивая утраченные позиции, особенно с помощью фантастики, но то, что утеряно и утрачивается в процессе эволюции, что когда-то было реально, – все это находится в пределах внимания литературы. Получается парадокс: человечество совершенствует свои познания, а человек ослабляет связь с природой. В.Ф.Одоевский советует науке и искусству изменить свое отношение к миру природы, космосу в их взаимозависимых связях во времени и пространстве, замечая, как опыт умерщвляет мысль, способную отказаться от разума из-за несовершенства знаний. Человек должен продолжать то, с чего начал; найти свои прежние инстинктивные познания рациональным образом, то есть возвысить ум до инстинкта, как и полагал В.Ф. Одоевский, то есть опереться вместе с рациональным на интуитивные, чувственные начала, как в стихотворении Лермонтова



«Когда волнуется желтеющая нива» (1837), хоть в какой-то мере отражающем подобные мысли [120, т.1, с.33].

Рассмотрим это стихотворение, состоящее из четырех строф. Три первые из них начинаются со слова «когда», а заключительная строфа – со слова «тогда», яркий пример синтаксического параллелизма. Одушевление природы наблюдается в первой строфе: «нива волнуется», «лес шумит», «слива прячется», «ландыш приветливо кивает головой» (вторая строфа), «ключ играет и лепечет» (в третьей строфе). Кульминация достигнута благодаря переносу внимания с внешнего предмета на внутренний мир поэта. Также обстоит дело и с характеристиками, в первой строфе – «желтеющая нива», «малиновая слива», «зеленый листок». Второй строфе свойственна дематериализация предметов: «румяный вечер», «утра час золотой», «ландыш серебристый». В третьей строфе также достигнута дематериализация: «смутный сон», «таинственная сила», «мирный край». Далее следует такая последовательность: объективность – в первой строфе, во второй – субъективный взгляд. Третья строфа выдвигает душу поэта на первый план, четвертая строфа вытесняет понятие «мир» двумя другими понятиями, связанными с ним взаимно и противопоставленными друг другу понятиями «я» и «бог».

Понятие «я» в большой степени подготовлено предшествующим построением стихотворения, поэтому оно и появляется первым. Безликое «мне» употреблено уже в предыдущих строфах, но не имело там никакой характеристики, лишь пассивно воспринимало впечатления мира. Заключительная строфа начинается словами: «Тогда смиряется души моей тревога». И эта эмоциональная установка окрашивает ретроспективно одним разом все содержание первой, второй и третьей строфы. Итак, первые три строфы построены по организованному плану: от неодушевленности к одушевленности, от ясности к внутренней смутности, от пространственной и временной конкретности к внепространственности и вневременности. В первой строфе - пространство дано многообразно: нива, лес, сад; во вто-

рой строфе - оно сжимается до куста и ландыша. Переход от пространственности, за пределы материального мира, совершается в третьей строфе: «ключ лепечет». Внимание уводится из поля зрения, совершается основной этап перехода – от человека к окружающему миру. В результате всего происходит снятие с человека демонизма агрессивности. «И счастье я могу постигнуть на земле». Происходит возвращение из внутреннего мира во внешний. Заключительная строка «И в небесах я вижу бога» сталкивает полюсы «я» и «бог», между ними возникает понятие «мир», с которого и начиналось стихотворение.

Вот что пишет об этом стихотворении исследователь А.Н. Штырова, выделяя в нем высшее божественное начало – предназначение поэта: «Лермонтов устами Печорина говорит о возможности постичь благодать божественной идеи, «справедливость» Творца, вырабатывая в «зрелости» способность понимать суть земных вещей и событий, суть «божественного замысла», постигать счастье «на земле и в подобные просветленные моменты «в небесах» «видеть бога» [251, с.186].

Таким образом, на примере одного стихотворения видна основополагающая роль поэзии в переориентации человека и человечества на эмоциональное, интуитивное постижение внешней реальности. Движение совершается из материального мир в духовный и обратно - от души к одухотворенному мирозданию, где Бог отождествляется с природой, космосом.

### *3.2. Романтическое усиление реализма в познании и изображении*

Литературная эпоха, к которой принадлежал Лермонтов (30-е и 40-е годы XIX века), должна была разрешить борьбу стиха с прозой, борьба эта ясно определилась уже к середине 20-х годов. Принципы, образовавшие русскую поэзию начала XIX века, создали стих Пушкина, превзойти который было уже невозможно. Лермонтову предстояло найти новые эстетические нормы и выразительные средства, на прежнем пути, после Пушкина, появиться

ничего уже не могло. Неизбежно было снижение поэтического стиля, падение высоких лирических жанров, общей победы аналитической прозы над лирическим стихом.

Б.М. Эйхенбаум считает, что в истории литературы «процесс этот развивается не в виде линии фактов, а в сложной форме сплетения и противопоставления различных традиций и методов, борьба которых и образует эпоху» [255, с. 145]. Создание новых художественных форм – акт их открытия существовал и в предшествующие периоды. Лермонтову предстояло сотворить такой поэтический стиль, который должен был определить выход из создавшегося после Пушкина положения. Между эпохой Пушкина и эпохой Некрасова должна была возникнуть новая поэзия.

Необходимость этого ощущалась достаточно ясно. Надо было собрать традиции и направления, не потерявшие жизнеспособности, несмотря на внутренние противоречия, обусловленные борьбой, смешать жанры, наделить стих особой эмоциональной силой и напряженностью, отяжелить мыслью, придать поэзии характер патетической исповеди. Б.М. Эйхенбаум полагает, что путь Лермонтова не был новым, оставались те же достижения, подвергались изменению основные принципы русской поэзии 20-х годов. Лермонтов был поэтом эпохи и не отвергал ее в своем творчестве. Сосредоточившись на усилении выразительной энергии стиха, поэт придавал поэзии эмоционально-личностный характер, развивая поэтическое красноречие. И поэзия приняла форму лирического монолога, стих стал заново мотивированным как выражение душевной взволнованности.

В.Г. Белинскому было важно, какое новое содержание было внесено Лермонтовым в русскую литературу, чего не было у Пушкина и чтобы Пушкин при этом не был отвергнут. В «Отечественных записках» отмечали, что пафос поэзии Лермонтова состоит в нравственных вопросах о судьбе человеческой личности, лермонтовский стих является средством выражения идей, глубоких и простых в своей беспощадной истине. Еще определеннее критик высказывается в письме

к Боткину о том, что, поживи Лермонтов долее, он развил бы многие эстетические идеи, в том числе и то, что касается фантастики в невероятно сложном иррациональном мире.

Действительно, Лермонтов усиливает лирическую напряженность поэзии, насыщает и обновляет реализм сильнодействующими романтическими средствами. Художественный мир поэта характеризуется, прежде всего, неоднозначностью своего референциального статуса: реальность и ирреальность в воображении утверждает равноправие реального и ирреального миров. Ирреальный мир произведений поэта, являясь деформацией отдельных моментов реального мира, в один и тот же момент отрицает и утверждает реальность на новом витке повторения. По мнению Е.А. Маймина, влияние Пушкина на Лермонтова было значительным, но Лермонтов вносит в поэзию много своего, отличного от Пушкина, не ослабляя преемственности [132, с.123]. В статье «Стиль прозы Лермонтова» В.В. Виноградов отмечает в поэте такое романтическое сплетение, когда поэт перенапрягает манеру эмоционального и приподнятого повествования, которое передает у писателей-романтиков момент наивысшего, мучительного напряжения [121, с.536]. Вместе с тем исследователь выделяет реализм сцен из народного быта, которые перестают быть просто фоном, превращаясь в романтическое смещение высокого с тривиальным, особенно в прозе. Сильные романтические средства помогают Лермонтову глубоко вторгаться в психологические пределы, изображать вмешательство, грозное вторжение ирреального мира в человеческую натуру, в судьбу романтических героев.

### *3.2.1. Могущество рока, предопределяющего судьбу («Мцыри» Лермонтова – «Прикованный Прометей» Эсхила)*

«Мцыри» (1840) – поэма не просто положительного, но идеального героя. Представляя одну из вершин лермонтовского гения, она органична для самого поэта, утверждая вы-

сокое жизненное призвание человека, его право на достоинство, гордость, свободу. Герой поэмы – монах, помимо своей воли попавший в монастырь и стремящийся вырваться на свободу. Это не значит, что поэма посвящена теме монастырской жизни, проблеме послушничества. Слова «божество», «бог» связаны не с религиозной сферой, а со сферой творчества. Слово «монах» соотносится не с конкретным монастырем, а с понятием мира темницы, несвободы человека из-за предопределенности судьбы. Образ Мцыри воспринимается как символ человека, находящегося в вечном плену, то есть это архетип обобщенно романтического героя. Сюжет поэмы основан на реальном материале: рассказе старого монастырского служки, он сообщает поэту множество фактов и примет из монастырской жизни, кавказской природы. Поэма отличается особым пафосом общего, а не конкретного содержания, воссоздавая поэтическую, а не бытовую реальность. Повествование максимально приподнято над обыденностью, кажется вне привычных измерений, действие происходит в незнакомом, «таинственном» мире. Такое изображение инобытия свойственно романтическому методу. Поэтика исключительного переносит рассказ на высокую вневременную волну. Возникает ощущение не рутинного существования, а высокого человеческого бытия.

Время поэмы больше приближено к обобщенному, чем реальному. Это делает поэму философской, субстанциональной. По своей идее «Мцыри» – это поэма об истинных ценностях человеческой жизни. Основные ее мотивы – игра, рок, губящие героя. Первая группа мотивов сохраняет позитивное значение игры и характеризует игровое состояние природных сил. Герой вспоминает, как он играл тут когда-то в детстве. «В ущелье там бежал поток. // Он шумен был, но неглубок; // К нему на золотой песок // Играть я в полдень уходил» [120, т. 2, с. 83]. Образ играющего ребенка видится герою в последние часы его жизни. Игра сопровождает действие, составляя его существенную основу. Так же изображен в игре барс – обитатель земной

среды. «Какой-то зверь одним прыжком // Из чащи выскочил и лег». Однако позитивность этой группы образов ограничена; они определяют тот период животной или человеческой жизни, которая еще не отмечена сознательной мыслью. Это первоначальная стадия универсума. Естественность и полнота жизни прекрасны, но они всего лишь момент в эволюции. В то же время в основе сюжета лежит романтическая ситуация, хотя происшествие более или менее реально.

Мцыри – это герой-борец, выступающий против насилия над ним, против вмешательства иррациональных сил в его судьбу. Герой поэмы гибнет, не найдя пути в родную страну, автор прославляет могучую волю Мцыри, его борьбу с роком, несмотря на трагические результаты. Мцыри предстает не только как герой, но еще и как рассказчик. Его исповедь является средством правдивого раскрытия психологии человека. Его монолог состоит из первой части (главы 3-8) – исповедь Мцыри монаху, вторая часть монолога (главы 9-26) – рассказ о днях, проведенных на воле. Авторская экспозиция, предшествующая монологу (главы 1-2), намечает основные этапы жизни героя, где внимание сосредоточено не на внешней, а на духовной сути. Романтический конфликт задан не реальностью центрального персонажа. Специфика его заключается в том, что побег Мцыри из монастыря в естественную среду не есть приобщение к новому культурному миру, как например, путь пушкинского Алеко, а является разрывом с органически несвойственным ему мироощущением и образом жизни ради возвращения к самому себе, первоосновам собственного бытия.

Бегство Мцыри – это порыв к воле, неодолимый зов природы. Поэтому образы природы занимают в поэме такое большое место. Функция образов двойка: они помогают выявить силу духа, сливаясь с главным героем в естественности порыва. В то же время Мцыри, чуждый окружающему миру людей, несмотря на желание соединиться с родным ему миром природы, остается чуждым и ему. Природа, незаметно

меняя свой облик, становится для него агрессивной. Благо переходит в зло, таков подтекст поэмы. Этот смысл характерен для ситуации образов, окружающих героя. Стремление Мцыри вырваться из монастыря в родную стихию, на «родину», о которой он хранит память с самого детства, приобретает в структуре произведения символическое звучание.

Духовные ценности определяются уже понятиями активности. Идеал Мцыри – жизнь, исполненная деяний, борьбы с агрессивными иррациональными силами, обрекающими его на неволю. «Я мало жил, и жил в плену. //Таких две жизни за одну, //Но только полную тревог, //Я променял бы, если б мог. //Я знал одной лишь думы власть, //Одну - но пламенную страсть» <...> //«Она мечты мои звала //От келий душевных и молитв //В тот чудный мир тревог и битв, //Где в тучах прячутся скалы, //Где люди вольны, как орлы» [там же, с.80].

«Родина» для него – это знак абсолютной свободы, даже от инобытия и от своей судьбы, predeterminedной ему враждебной природой. Это идея существует вне реального мира. Мечты героя неразделимы с представлениями о свободе от злого рока из-за агрессивности космических сил. Жизнь героя омрачена сознанием неволи, единственная его радость – воспоминание о времени, проведенном на свободе. «И ближе, ближе все звучал //Грузинки голос молодой, //Так безыскусственно живой, //Так сладко вольной» [там же, с.87]. В упругой музыке стиха поэмы, в возвышенных и экзотических пейзажах, в высоких, резких контрастах природы, в мужественности лексики, как и в признаниях самого героя, чувствуется поэзия вольной и деятельной жизни.

Обобщенное символическое значения приобретает три дня жизни Мцыри на воле как значение образа «родины». Можно рассматривать эти дни еще и как драматическую схожесть их со всей его жизнью. Если бы жизнь проходила на «родине», это был бы грустный аналог отстраненности от нее, поскольку это была бы не сама жизнь, а только стремление, приближение к ней. Поражение героя в борьбе с силами при-

роды неизбежно, его судьба predeterminedена иррациональными силами, воплощающимися в образе злого рока. Ведь готовность заменить «райскую» жизнь в ирреальном мире за мгновения на «родине» грозит несвободой и крахом иллюзий. Природа обрекает героя в его мечтах на горькое разочарование, что является признаком романтической поэтики.

Автор смотрит на события с точки зрения вечности. Происходит переключение частного и индивидуального на уровень универсального, что несет в себе гарантийный, примирительный момент, поскольку индивидуальная судьба сопоставляется с чем-то более значительным - с вечностью, в которой все частное исчезает. В то же время это отрицает всякую примирительность, ибо страдания частной судьбы остаются неразрывными, порыв человека к свободе от довлеющего злого рока неудовлетворенным, а исчезновение человека с лица земли – трагическим.

Если сравнить лермонтовского героя с самым величественным монументом свободе в литературе – Прометеем, нетрудно отметить, что Прометей, прежде всего, свободен от злого рока. Его судьба, как и судьба Мцыри, не predeterminedена иррациональными силами. Герой трагедии Эсхила не чувствует своей разъединенности с природой. Бог огня Гефест приковывает Прометея к скале, делая это по приказу Зевса, это кара, скорее, следствие могущества верховного Бога, чем слабости Прометея. Прометей изначально свободен в своих решениях дать людям Огонь, свободным он и остается, возрождая человечество. Даже, будучи в плену, терпя адские муки, он не склоняется перед грозной силой царей. Герой Эсхила символизирует человечество, свободное от всяких комплексов, страхов.

Фантастика Эсхила выявляет бытийные сущности, художественные особенности сближают поэму с другими романтическими произведениями, в том числе и с лермонтовской поэмой, которая построена не на легенде, а на свидетельствах А.П.Шан-Гирея о том, что в 1837 году, во время первой ссыл-



ки, проезжая по старой Военно-грузинской дороге, Лермонтов встретил в Мцхете странствующего монаха и узнал от него, что тот, горец, еще ребенком бы пленен генералом Ермоловым. Генерал вез его с собой, но оставил заболевшего мальчика в монастыре. Мальчик вырос в монастырских стенах; по его словам, он предпринимал попытки бежать в горы. После еще одной неудачной попытки мальчик заболел и умер.

По мнению Б.М.Эйхенбаума, Лермонтов относится к поэтам «эмоциональным» по своей художественной манере. Исследователь считает, что в данном случае «поэт не создает нового материала, а оперирует готовым» [там же, с.190]. Соглашаясь с Эйхенбаумом, мы склонны расширить его мнение мыслью о том, что для обработки материала, «отягощения» лирики смыслом, Лермонтову необходимо было иметь большой запас эмоциональных формул, сравнений, метафор и других художественных средств. Поэт черпает их из «готовых» литературных запасов, продолжая быть самобытным поэтом.

Во второй половине 30-х годов XIX века, как считает исследователь, романтизм и реализм в творчестве Лермонтова часто взаимообогащают друг друга. Господствующее направление выражает борьбу всех существующих направлений, вмещая в себя произведения разных стилей. Победа одного из них, являясь результатом борьбы, в момент своего выражения уже не типична для этой эпохи, она нацелена на будущее. Эйхенбаум считает, что у таких «эмоциональных» по методу поэтов, то есть у которых определяется романтический тип творчества, наблюдается не только широкое использование готового материала, но и систематическое повторение собственных заготовленных прежде фрагментов.

Это видимое противоречие, поскольку драматизм каждый раз должен выражаться в новой форме и переживаться, заново разъясняться, а «эмоционализм» (Б.М. Эйхенбаум) драматизироваться определенным художественным методом. Развитие метода не всегда сопровождается разработкой новых сюжетных

деталей и нового материала. Эйхенбаум признает, что переносы повторов в поэме «Мцыри» являются финалами глав, строф и целых произведений, отчего поэма выигрывает в смысле. «Я знал одной лишь думы власть, //Одну – но пламенную страсть: //Она, как червь, во мне жила, //Изгрызла душу и сожгла» [там же, с.80]. //И этот пламень с юных дней таился в груди поэта, прожигая насквозь свою добровольную «тюрьму».

На первый взгляд, тут нарушено единство метафор и демонстрируется отсутствие интереса к предметной стороне сравнения: «страсть», «червь», «изгрызла и сожгла душу». Слово «сожгла» – остаток текста, где говорится, что страсти прожгли живым огнем свой алтарь. Ранее говорилось о «нежном плене в пиру людском». Это тоже синтез двух текстов. Такая эмоциональность, экспрессивность придает лексике драматизм, семантика слов в строфе романтизирована. Эти примеры иллюстрируют некоторую мозаичность текста Лермонтова. Романтическая окрашенность лексики и образов означает изображение судьбы героя, подвергающейся воздействию агрессивных для него иррациональных сил, что является изображением генотипа человечества, предопределенного природными космическими силами.

Б.М. Эйхенбаум в своей статье о Лермонтове считает, что распад жанров и формы – это разрыв между сюжетным материалом и стилистическим рядом. Лермонтов отказывается от старых тем и ситуаций и изобретает новые, сохраняя эти элементы и перенося их из одного произведения в другое [255, с.202]. Поэма превращается в лирическую исповедь, где повествовательная и описательная часть играет второстепенную роль условной декорации, которая может быть изменена в любой момент. Чем пышнее эта декорация, тем сильнее видно, как считает ученый, отсутствие «органического единства». Наоборот, Лермонтов ищет напряженные жанры и переходит от интимно-лирических стихотворений к ораторскому, декламационному стилю, в границах которого его реалистические произведения возникнут уже с романтическими элементами.

Лермонтов сохраняет верность своему романтическому герою, но ставит его под контроль реальности в реалистический период своего творчества. Герой Лермонтова до конца остается могучим, фантастически беспокойным, мятежным и трагически противопоставленным окружающему миру.

Позже появляется герой, понимающий земные ценности, романтически разочарованный. Поэма «Мцыри» Лермонтова – это монологическая исповедь, поэма одного сознания, недаром монолог – исповедь занимает в произведении ключевое место. Герой и автор настолько внутренне близки, что можно сказать, исповедь героя – это исповедь поэта. Частности, детали принадлежат герою, мысли и чувства принадлежат поэту. Произведение это, по мнению Е.А. Маймина, – поэма единого, цельного порыва. В единый взволнованный и волнующий монолог поэмы включаются и голос героя, и «голос автора, и сам величественный и прекрасный кавказский пейзаж, определяющий во многом внутреннюю цельность поэмы» [132, с.143].

«Мцыри» – музыкальная, лирическая поэма, в отличие от других остросюжетных поэм Лермонтова. Герой погибает из-за агрессивности стихийных сил, принимающих вид злого рока и обуславливающих мятежность героя. Мцыри не отступает перед судьбой, будучи олицетворением человеческого духа, обреченным на гибель в сложной системе «двоемирия», образуемого в поэме именно духовностью героя перед лицом грозных ирреально-довлеющих сил.

### *3.2.2. Злые иррациональные силы и личность в системе «двоемирия» поэмы «Мцыри» Лермонтова и эпоса «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели*

Лермонтов показывает своего героя в поэме «Мцыри» – чистого и непосредственного, по-юношески обаятельного. Обаяние распространяется на мысли и мечты Мцыри. Идеи, которые высказываются таким героем, соотносятся с ним и

представляются положительными. Мцъри любит природу тех мест, где родился и вырос. Мысль о том, что он был когда-то вольным, активным в родном селении, убеждает в том, что это ему дано «свыше», провидением, инобытийным миром. Герой может словами передать красоту тех мест родной природы. «Ты хочешь знать, что видел я // На воле? – Пышные поля, // Холмы, покрытые венцом // Дерев, разросшихся кругом, // Шумящих свежью толпой, // Как братья в пляске круговой. // Я видел груды темных скал, // Когда поток их разделял, // И думы их я угадал: // Мне было свыше то дано!» [там же, с.82]. Панорама Кавказа, его белоснежных гор, неба с облаками и перелетными птицами над ними наводит героя на мысль о том, что его душа всегда существовала там, в ирреальном мире. «И было сердцу моему // Легко, не знаю почему. // Мне тайный голос говорил, // Что некогда и я там жил» [там же].

Романтический герой – реальный человек из реального мира, в то же время проникнутый иррациональными силами. Он считает, что пришел в земной мир из небесного. Как конкретный житель земли он помнит аул, дом, где провел детство, сохраняет в памяти лица близких ему людей. Герой не может забыть свою семью «<...> И гордый, непреклонный взор, // И молодых моих сестер... // Лучи их сладостных очей // И звук их песен и речей» [там же, с.83]. Тогда люди были счастливы на лоне природы, не будучи охвачены агрессивными иррациональными силами.

Местом действия поэмы выбрав Грузию, Лермонтов, очевидно, хорошо знает эпос грузинского народа, произведение Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Герой грузинского эпоса Таризл не теряет присутствия духа, когда властитель разлучает его с возлюбленной Нестан-Дареджан. Таризл искренен, честен, вот его клятва на священной книге: «Солнца лик да отвернется // От меня – я все снесу, // Если здесь перед тобою // Слово лжи произнесу» [203, с.403]. В XII веке Грузия, освободившись от гнета турок, переживала бурный национальный подъем. Грузинские историки поздних

веков называли это время «золотым» веком, когда правила блиставшая государственным умом царица Тамара. Культурная и научная жизнь в Грузии была, как говорится, ключом. Молодые грузины выезжали в Палестину и Византию, изучая науки и искусства. Тариэл изображен как сын возрождающейся страны, он не смиряется перед судьбой, это подлинный герой, земной человек во всем величии своего духа. Как настоящий патриот Тариэл решает защитить родину, узнав от своей возлюбленной Нестан-Дареджан о коварном замысле хорезмского царевича. «Не бывать врагам у трона!// Не достанется пришельцам Фарсаданова корона!» [там же].

Герой поэмы Руставели, как и лермонтовский Мцыри, наделен исключительными человеческими чувствами, даже страстями. Проходя службу на Кавказе, Лермонтов проявляет большой интерес к грузинскому фольклору, который, безусловно, оказал влияние на его поэму «Мцыри». Мцыри, как и Тариэл, сражается с барсом, то есть с дикими природными силами, за утверждение себя, своей личности. Утвердясь таким образом, оба героя стремятся слиться с космосом, ирреальными силами, чтобы приручить эти силы, стать там, в инобытийном мире, своими. Необузданные страсти, присущие Тариэлу – герою поэмы Руставели, толкают его на убийство хорезмского царевича, поддавшись наговору героини. «Я схватил его за ноги //И о столб шатра с размаха //Головой его ударил» [там же].

Но, когда двое слуг индийского царя похищают царевну, герой, не падая духом, проявляет незаурядный характер, отправляясь на ее поиски. Чувства героя не подавлены иррациональными силами, помыслы его устремлены к прекрасному. Витязь в тигровой шкуре спасает царевича Фридона от превосходящего численностью врага, разбивая иноземное войско. Человек и бог не разделены в философии Руставели. Гармония между ними достигается с помощью приближения человека ко всевышнему. Фридон открывает Тариэлу смысл жизни. «Мне с тобой не подобало //Говорить об этой встрече

че!.. //Но великий наш творец, //Посылая смертным горе, /  
Даст и счастье, наконец. //Бог, создавший стáн, герой, //  
Словно дерево алоэ, //Поразив героя в сердце, //Отведет ко-  
пье златое» [там же].

Единая цель, единая настрой обеих поэм. Герои борются с судьбой, с иррациональными силами, проявляющимися в их душах. Путь к самосовершенствованию, приближению к природе, космосу, наконец, к Богу реализуется не через пассивность и покорность перед злым роком, а активной, даже героической, деятельной борьбой. Герой поэмы Амирбар Тариэл не проигрывает в битве за право быть личностью.

Многие герои эпоса стараются подражать Тариэлу, этому витязю в тигровой шкуре, во взаимоотношениях с людьми, в воинских своих деяниях. Когда царь потребовал к себе Автандила, тот, решив не бросать друга в беде, дает клятву помочь ему. «Не бывать мне полководцем, //Если клятву я нарушу. //Милость царскую теряя, //Сохранить хочу я душу». Главное качество, возвышающее героев, делающее их личностями, - это любовь, по мнению Руставели. «Как воспеть мне добродетель, //Незабвенную доселе? // Было сердце человека // Здесь испытано на деле» // [там же].

Конечно, герой проявляет и другие качества, свойственные личности, духовному человеку. Это и мудрость; когда он пошел собирать дань с хатавов - другого народа, то не дал себя обмануть льстивыми речами, а, послав триста всадников к царю Рамазу, повел следом все свое войско. Герой избежал поражения, плена, выиграл битву и собрал дань. Поэт изображает героя опытным, мудрым и расчетливым полководцем. Герой показан великодушным другом, спасая Фридона от поражения и смерти. Так уж ведется в эпосе, герою невыносима ложь, разрушающая личность, приводящая человека к деградации. Герой поэмы Автандил, говоря словами автора, высказывает мысль Платона: «Ложь вредит сначала телу, //Разрушает дух затем» [там же].

Становление личности героя происходит в критической ситуации, когда надо проверить человека, еще раз убедиться

в высоте его морального облика, в знаниях и умениях. Человеческое возвышает героя грузинского эпоса до космических высот, ослабляя связи с миром природы, людьми. Герой проходит все этапы формирования в нем творческого начала. Сходство эпических черт грузинского «витязя в тигровой шкуре» с лермонтовским Мцыри порой настолько разительно, что не оставляет сомнений в грузинских корнях лермонтовского героя. Однако у Мцыри имеются и свои собственные, отличительные качества, делающие его характер более современным и неповторимым.

Если поэт Руставели – человек активный и деятельный и деятельность его направлена на преодоление всевозможных препятствий на пути к слиянию с мирозданием, Вселенной, Богом, то Мцыри как романтический герой бунтует против и общества, и законов мироздания. Деятельность его носит отрицательный характер, приобретает порой демонический оттенок в своем отрицании и мятежности. Герой поэмы Шота Руставели Автандил говорит, что он как «человек ли, воин ли служит мужеством любви». «Витязь в тигровой шкуре» побеждает в борьбе с природой, со своими страстями; например, он убивает льва и тигра, а сам остается в живых. Руставели показывает торжество человека в его истинном служении любви, в борьбе с природными силами.

Тариэл оповещает Фридона о счастливом избавлении своей возлюбленной. «Царь морей! С врагом покончив, // Жажду я с тобой свиданья, // Тариэл, индийский витязь, // Я везу мое светило» [там же]. И, напротив, мотивы протеста, бунтарства, борьбы – основные мотивы поэмы «Мцыри» Лермонтова. В ней герой постоянно ощущает себя чужим и в обществе, и в мире природы, считая своей «прародиной» ирреальный мир. Но и ирреальный мир, по сути дела, оказывается для него чужим.

Любовь и горечь, страдания стоят в лермонтовской поэме в одном ряду. Однако образ «прародины» имеет тут сложное содержание. Это и знак абсолютной свободы как главной

идеи, обретаемой в ирреальном мире. И образ космического, философского, утопического смысла, страха, будущих идеальных человеческих отношений. Лермонтов пытается искать опору патриотического чувства в реальных жизненных ценностях. Любовь проявляется как чувство, соединяющее с природой, людьми, жизнеутверждающее для человека. Однако герой не выдерживает жестокой борьбы с природными силами. Убивая барса в горах, Мцыри от смертельных ран умирает и сам.

Герой знает, что земной мир – темница для него. Человеческие отношения не дают ему реализоваться как личности, он теряет личностные качества из-за мятежности натуры. К тому же иррациональные силы подталкивают его к постоянной борьбе, способствуя гибели. Природа перестает быть для него родной, как и общество людей, заперев его в монастыре, словно пленника. Монастырский и космический плен создают предпосылки для фатализма героя. Идеальный мир в душе Мцыри противостоит реальному миру вне его, в окружающей обстановке, среди гор Кавказа.

Мцыри стремится достичь гармонии, слияния с родной природой, землей обетованной, но агрессивные ирреальные силы не дают ему этой возможности. Не подпускают к инобытийному миру, где герой хотел бы освободиться, сделавшись, как и некогда предки, своим в той дикой стихии. А так он просто земной человек, терпит поражения в борьбе с иррациональными силами, которые принимают вид довлеющего над ним рока во всем, в том числе и в социальной среде, общественной жизни. Герой признается монаху, что он «сам, как зверь, был чужд людей». Заражаясь агрессивными демоническими настроениями, принимающими мистическую окраску, Мцыри перестает быть личностью.

Мцыри движется в противоположную сторону – от героя поэмы Руставели. Если Тариел приобщается к Богу, космосу, благодаря любви становится творцом, а согласно взглядам романтиков – демиургом, то Мцыри превращается в сверхче-



ловека в своем бунтарстве против земного и небесного мира. Герой лермонтовской поэмы так и не понял, почему природные силы отвергли его, однако он не смирился с предопределенной ему судьбой.

В отличие от «витязя в тигровой шкуре», нашедшего себе утешение в гармонии с миром людей и природы, мятежность Мцыри связана с неприятием всего мироздания. Личностные качества, подавленные в нем иррациональными силами, воздействие которых испытывает герой, приводят его к демонизму, ослаблению физических и духовных сил. Такой герой уже не может выжить в схватке с природой, тем более, выдержать поединок с судьбой, предопределяющей ему жизненный финал. Романтический демонизм, дух борьбы и протеста так и не примиряет героя с мыслью о своем бесследном исчезновении из жизни, хотя и возвращает его к умершим предкам, ушедшим в инобытийность. «Пускай в рай, // В святом, заоблачном краю // Мой дух найдет себе приют... // Увы! – за несколько минут // Между крутых и темных скал, // Где я в ребячестве играл, // Я б рай и вечность променял» [120, т.2, с.97].

Герой хотел бы вернуться в то время, когда он был частью природы, един с ней, когда между ними существовала гармония, но превратно понятое им мироздание ставит преграду между его дерзновенными планами и реальностью. Однако лермонтовский герой не смиряется, человеческие отношения уходят в прошлое, заменяясь сосуществованием демонической любви и ненависти в их обновляемом, уже демоническом отношении к эстетике красоты. И если герой поэмы Руставели не знает отчуждения от Бога и природы, оставаясь благодаря этому реальным человеком, личностью, преобразующей мир, то лермонтовский герой, становясь сверхчеловеком, провозглашает борьбу сверхчеловечества с богочеловечеством, что становится характерным для последующий мировой литературы.

Источники метафизического бунта, ощутимые в поэме, переносят этот бунт в бесконечность, инобытие, однако, к

примирению не приводят. Ирреальный мир подавляет личность героя, самой идеей «двоемирия» готовя поэта к романтизации реализма, «прозреванию» реалистической фантастики. Мотивы забвения и воспоминания дают толчок к исследованию проблемы предопределенности человеческой судьбы. Темы воспоминаний о былом трансформируются в тему неразрешимую и трагическую.

Демоничен и первый план памяти в лермонтовской поэме. Мцыри вспоминает неволю в монастыре. Нечто отрадное, светлое, как детский идеал, стоит за «припоминанием» родного аула, того, как он вырвался из монастырской неволи. Герой чувствует свою неразрывную связь с природой с самого детства. Концепция платоновского «припоминания», анамнезиса, проникшая в европейский романтизм через посредство Данте, ассоциируется у Лермонтова с «прапамятью», мыслью об «утраченном рае», запечатленном еще ребенком, когда люди были независимы, мир – пышным, а горы ждали объятий людей. «Припоминание» совершается через выпадение прошлого из настоящего, забытое становится не отрицанием, а непременным условием памяти. Поэма проникнута утопией побега от бодрствующей, активной памяти к «прапамяти», вспоминающей блаженство. Мотив воспоминания переходит в проблему генетической памяти, исследуемой фантастикой, так как иррациональные силы в инобытийности можно изобразить только фантастикой.

Тема покоя выражает жизненное кредо не только героя, но и самого Лермонтова. Покой необходим Лермонтову как точка отсчета в самоопределении. Но поэт отрицает его как способ бытия, проживания жизни. Покой в поэме отождествляется со смертью. Песня рыбки-русалки звучит как призыв отказаться от жизни ради сна – смерти, инобытия, этот мотив проходит через поэму. Герой оказывается перед выбором земли или неба. Порабощающие героя отношения между людьми представляют один из романтических аспектов земного. Лермонтов наделяет его ценностями, характерными для

любого порядка. Мятежным страстям не отдается предпочтение даже через уничтожение основ личности. «Рай» в небесном мире, ради которого происходит такое самоограничение во имя богоравной свободы, порождает борьбу, бунтарство, демонизм во имя достижения цели.

Согласно поэтической космологии поэмы, в этом небесном и земном доме все располагается парами, ярусами, уходящими в небеса; выход – в «рай», в непостижимое сверхпространство для человека. Этот мировой пейзаж прекрасен для Лермонтова: земная природа восхищает героя и самого поэта, ибо она является отражением его небесной «родины». Любовь же у героя проявляется в таком контексте чувств, как восхищение природой, сострадание ближнему. Но мятеж против всеенских законов, борьба с роком подавляют любовь. Смерть и любовь – звенья одной цепи, без любви Мцыри умирает, уходя по зову предков в небытие.

Изучение творчества Лермонтова представляется в литературоведении сложным, но и перспективным. Напряжение лермонтовского стиля и метода приводит к созданию особого лермонтовского «эмоционализма», применяемого в целях изображения драматизации чувств. В повести «Вадим» Лермонтов опирается на традицию поэтической прозы романтиков. Л.В. Пумпянский в статье «Стиховая речь Лермонтова» отмечает становление метода поэта в борьбе двух стилей: экспрессивного, патетического и предметно-точного стиля, связанного у реалиста Лермонтова с изображением демонического героя [187, с.9]. Русские символисты И.Ф. Анненский, А. Белый, А.А. Блок, В.Я. Брюсов, Д.С. Мережковский, В.С. Соловьев и др. в разное время выступали с исследованием романтического типа творчества Лермонтова. Они связывают проблему метода с проблемой личности, образом лирического героя, показывают, как новое единство личности оказывается предпосылкой всей поэтической системы Лермонтова, обуславливая ее особый стилистический строй и, прежде всего, отказ от канонических жанров. Оказывается, поэма граж-

данского пафоса не требует лексической стилизации в духе высокого слога XVIII века.

Раннему Лермонтову еще нужен высокий романтизированный слог, но он уже не строит на своей основе лексической иерархии. Исследователь отмечает близость Лермонтова к пушкинскому языковому мышлению, что помогает поэту освободиться от романтического гиперболизма и самостоятельно развить принципы позднего Пушкина. Исследователь рассматривает движение Лермонтова к реализму не как стилевое «снижение», а как вовлечение в сферу обыденных вещей и перераспределение в связи с этим поэтических ценностей. Этот новый поэтический принцип, разработанный Лермонтовым после Пушкина, совершенно оригинально меняет стилистическую условную среду, стоящую между поэтом и миром. Л.Я. Гинзбург отмечает, что романтическая ирония изменяет характер раннего романтического метода Лермонтова, становясь реалистической [121, с.530].

В.В. Виноградов, поставив проблему метода Лермонтова в книге «Язык и стиль русских писателей», выделяет мысль о сплетении у поэта романтических и реалистических художественных средств. Высказывается суждение, что Лермонтов отражает кризис романтизма, ведя его к перерождению в реалистический художественный метод [45, с.37]. Е.А. Маймин считает, что сильная реалистическая тенденция, проявляемая в творчестве Лермонтова во второй половине 30-х годов XIX века, не вытесняет, а, наоборот, увлекает в стиль автора романтические элементы. По мнению исследователя, Лермонтов синтезирует мотивировки героев с новым, реалистическим отношением к изображаемой жизни [132, с.131].

Разделяя точки зрения ученых, считаем, что новаторство Лермонтова, действительно, состоит, прежде всего, в обновлении и обогащении реалистического метода с помощью романтических художественных средств, с целью исследования и изображения усложняющегося внутреннего мира героев, испытывающих воздействие ирреальных сил инобы-

тийного мира и организующих борьбу с «темными», демоническими силами за просветление, обожествление человека, за духовность, высшую нравственность. Новаторство же Лермонтова состоит в интенсивности лермонтовского стиля, способного создавать синхронное многомирие в поэзии и прозе. Романтические элементы помогают Лермонтову в интенсифицированной среде провоцировать возникновение возможностей для изучения и изображения героев на грани реального и ирреального, романтического взаимоусиления и взаимообновления.

Постоянная эмоциональная драматургия, ирреальность внутреннего мира героев характерны как для Лермонтова – романтика, так и для Лермонтова – реалиста. Обогащая реалистический метод романтическими элементами, вплоть до фантастики с демонической окрашенностью, Лермонтов переосмысляет эстетические стили, стилеобразующие художественные принципы. В таком сложном синтезе и формируются лермонтовские герои, выступающие как личности, несмотря на воздействие злых иррациональных сил. Эволюционируя, система «двоемирия» в виде рока, преопределяющего судьбу, изменяет характер соотношения познаваемого и изображаемого в пользу романтического, организуя движение личности по направлению к божественному идеалу.

### *3.3. Идеино-художественные функции религиозно-божественной фантастики Лермонтова (поэмы «Мцыри», «Демон»)*

Поэзия Лермонтова изображает героев, борющихся с ирреальным миром за то, чтобы остаться в реальности, сохранить в себе личностные черты. Лермонтов развивает не просто романтические традиции. То неповторимое и значительное, что связывается с поэзией в целом, чувство общности с природой, вселенской жизнью, заставляет человека видеть свое назна-

чение в «таинственном», ирреальном. Отторгнутому от бессознательного человеку трудно чувствовать себя индивидуальностью; по мысли Белинского, поэзия – это общее выражение жизни, познаваемой с помощью искусства. Жизни в поэзии, по его словам, даже больше, чем жизни в действительности. Поэзия есть выражение красоты как результат вдохновения; искусство выше природы, насколько сознательное выше бессознательного.

Критики относят такие мысли к поэзии Лермонтова. Энергия, культ энергии, присущий романтикам, художественное богатство форм, простота образов, могучий язык, разнообразие идей, глубина содержания – все это приметы лермонтовской поэзии. Произведения поэта обладают несокрушимой силой духа и огромной силой выражения, в то же время они поражают безотрадностью, неверием в жизнь и личностные качества при огромной жажде жизни и избытке чувств. Поэзия Лермонтова – это воспоминание о «родном» романтическом, ирреальном мире, канувшем в вечность. Повторяя образы, поэт как бы припоминает что-то, пока не вспомнит, припоминая опять и опять. Есть поэты, которые чувствуют, что поэзия их прекрасна, потому что такого не было раньше. Лермонтов же осознает это, потому что это было всегда. Это воспоминание будущего, прошлой вечности бросает на поэзию Лермонтова странный, мистический отблеск. «Самое тяжелое, «роковое» в судьбе Лермонтова – не окончательное торжество зла над добром, <...> а бесконечное раздвоение, колебание воли, смешение добра и зла, света и тьмы» [146, с.104].

Этический идеал Лермонтова, то есть воплощение его представления о совершенной личности, в сознании поэта связано с представлением о совершенном мироустройстве. Основой романтического мирозерцания является личностный принцип. Поэт проявляет обостренный интерес к внутреннему миру человека с его противоречивыми началами. Человеческая натура мыслится Лермонтовым как арена борьбы

темного и светлого, земного и небесного. Поэта манит неопределенная и возвышенная, постоянная мечта об абсолютном разрешении трагических противоречий, о высшей гармонии: социальной, духовной и нравственной. Представления Лермонтова о поэзии носят романтический, мятежный, бескомпромиссный характер. Поэт мечтает о рае земном, рае небесном, божественном, о прорыве духа, его возвращении на небо, и это занимает в его поэзии, можно сказать, приоритетное место.

Однако вопрос состоит в том, чтобы выявить, как поэт всего этого достигает, какими художественными средствами, каковы идейно-эстетические функции лермонтовской фантастики, сама эстетика ее абсолютного начала. Рассмотрим возможности, которыми обладает поэт в романтизации реализма, делая поэтику фантастической; какой набор элементов окрашивает творчество в романтические тона, определяя тип фантастического. Прежде всего, за этим стоит признание Лермонтовым объективного существования ирреальных сил инобытийного мира.

С этого начинается борьба реально земного с агрессивно небесным и, наоборот, агрессия небесного против земного, а отсюда и образование «двоемирия» – «двуплановой» художественной системы, явный признак наличия фантастического, а при определенных условиях даже мистического. Известен набор средств, с помощью которых производится романтизация реализма: это лиризм, ирония, гиперболизация и т.д. Символическое и, тем более, фантастическое представляются главными элементами романтизации реализма, причем символ тяготеет к реализму, а фантастика – к романтизму. Это характерно для Лермонтова, представляя его творческое лицо.

«Земное» – это у Лермонтова нечто вроде синонима психологизма, в котором господствуют измена, несправедливость при отсутствии чистоты и благородства. Поэтом запечатлено сознание, потрясенное несовершенством мира. Однако «зем-

ное» связано не только с наращиванием зла, но и с личностными духовными ценностями, соотношенными с определением полноты бытия, глубокой мыслью, страстями, вызовом судьбе, провидению, жадной познания и действия. «Небесное» - выступает как антипод земного бытия в целом. «Небо», «рай» в эстетике лермонтовского «двоемирия», являясь базовыми идейно-художественными ценностями, представляют «родину» души, о которой она неизменно помнит, тоскуя в земной неволе. Поэтому человек и стремится в запредельное, в «рай». Стилистическим выражением стремления к высокому являются образы неба, луны и звезд.

Небесное у Лермонтова сталкивается с земным, душа грезит о райском блаженстве, а человеческая личность все равно помнит о земном, не в состоянии отрешиться от него полностью. Стремясь к подобию земной жизни, которое всегда высоко под влиянием «рая», душа человека являет собой порыв к ирреальному, инобытийному миру, к небесному, что составляет основной этический императив Лермонтова. Человек в представлении поэта должен осознавать и культивировать в себе это высшее божественное начало наперекор житейским тревогам даже в безнадежных, трагических ситуациях. Герои обязаны мужественно отстаивать нравственные ценности, быть готовыми к самопожертвованию во имя их утверждения, то есть быть деятельными, жертвенными. В верности идеалам заключается правомерная предпосылка высокой самооценки лермонтовских героев. Если совершенное общество изображено порочным, то несколько старомодная жизнь героев изображена как преддверие рая.

В то же время утверждается радость стремления к свободе, беспредельному независимо от практических результатов. Желание свободы, осмысление собственной личности, жажда познания есть отпадение от гармонии. «Высокое» необходимо Мцыри, оно свойственно ему как стремление слиться с небесным миром. «Высокое» делает лермонтовских героев готовыми к утверждению личностного начала. По мнению



Б.М. Эйхенбаума, проблема Добра приводит Лермонтова к вопросу о высоком уровне зла, гордой душе, мстящей за гибель Добра [255, с.202]. Такая тенденция проявляется уже в ранней лирике Лермонтова. В стихотворении «Мой демон» (1829) для изображения воздействия агрессивных иррациональных сил поэт применяет мифологическую фантастику, где цельная чистота уживается с демонизмом в сознании поэта. «Собранье злого стихия; //Носясь меж темных облаков, //Он любит бури роковые, //И пену рек, и шум дубров» [120, т.1, с.327].

Поэт изображает борьбу лирического героя с ирреальным миром за сохранение земных благ, духовных ценностей. Поскольку небесный мир невозможно изобразить обычными художественными средствами, основанными на логическом языке, Лермонтов применяет фантастику, которая, при отсутствии психологической мотивации действий лирического героя, является романтической. Фантастика стихотворения, не имея «двупланового» изображения, не служит познавательным целям, как это было бы при наличии первого, бытового плана. Лирический герой борется с мятежным эгоцентризмом, свойственным романтизму вне реальной среды, где мятежность осознается как препятствие творческому вдохновению, гармонии и обретению рая, за исключительное, происходящее с ним.

Борьба с демонизмом становится главным мотивом опозитивированного творчества поэта. Романтический, фантастический стиль характеризуется такой абстрактной лексикой, как «собрание зол», «носясь меж дымных облаков», «сидит уныл и мрачен на недвижимом троне меж листьев желтых». Романтическая фантастика этого стихотворения вытекает из романтизма, изображающего внутренний мир мистического героя и ирреальный мир как не менее объективную реальность, чем земную. Человеческая личность интересует Лермонтова больше во внутреннем содержании, чем во внешнем проявлении. Для этого он широко использует символику, иронию и как самое эффективное романтическое средство –

фантастику. Образ Демона в стихотворении – это символ злого духа не одного человека, а человечества. Мировая стихия зла связывается с Демоном. Как злой дух человечества Демон изображен нереально, фантастично, в качестве проявления иррациональных сил.

В другом стихотворении «Ночь. I» (1830) фантастический колорит существует при двойном восприятии природы, в противоборстве тезы и антитезы. Перед мифическим героем проходит видение светозарного ангела. Картины природы из-за изображения объективно существующих ирреального и реального миров приобретают фантастический колорит. «И два противных диких звуков, // Два отголоска целыя природы, // Боролися – и ни один из них // Не мог назваться побежденным» [120, т. 1, с. 198]. Далее разворачивается панорама бытия, которая кажется лирическому герою фантастической. «И я сошел в темницы узкий гроб, // Где гнил мой труп, – и там остался я; // Здесь кость была уже видна – здесь мясо // Кусками синее висело – и жилы там // Я примечал с засохшею в них кровью... // С отчаяньем сидел я и взирал, // Как быстро насекомые роились // И поедали жадно свою пищу» [там же, с. 199].

Лирический герой наблюдает за жизнью одних существ и смертью других. Он жалеет, что не может оживить умершую возлюбленную хоть на минуту. Тогда лирический герой признается, что злые, агрессивные иррациональные силы овладели им, и он «хотел изречь хулы на небо». Так восстает романтическая мятежность против гибели личности из-за враждебности ирреального мира, что можно передать только фантастикой. Атмосфера сновидений, заключающих мотивировку восприятия природы и немотивированность изображения инобытия, являют признак романтической фантастики стихотворения, представляющей «двоемирие». Лирический герой теряет дар речи под впечатлением картины инобытия; его предчувствия реальны, хотя психический процесс протекал во сне.

В стихотворении «Ночь. II» (1830), выражающем идею «двоемирия» с помощью такого сильного романтического

средства, как фантастика, поэт задумывается над трагическими и вечными загадками бытия. Если в стихотворении «Ночь. I» видение к лирическому герою приходит во сне, то в стихотворении «Ночь. II» образ смерти является поэту уже наяву. Лермонтов изображает смерть. «Вот с запада Скелет неизмеримый // По мрачным сводам начал подниматься // И звезды заслонил собою... // И целые миры пред ним уничтожались, // И все трещало под его шагами» [там же, с.202].

Драматизм фантастики, воплощенной в сюжете стихотворения и его стилистических особенностях, говорит о романтическом характере изображения, воздействии иррациональных сил. Образ смерти принимает космический характер, тематика стихотворения оттеняет идею «двоемирия». Инобытие вселяет в поэта ужас, человек поэту представляется «земным червем», а жизнь «тщетной и бедной». «Да гибнут же друзья мои, да гибнут!.. Лишь об одном я буду плакать: // «Зачем они не дети!..» // И видел я, как руки костяные // Моих друзей сдавили – их не стало - // Не стало даже призраков и теней» [там же, с.203]. Воля рока придает стихотворению трагическое звучание. Фантастика, являясь основным образительным средством, выражает мироощущение самого поэта-романтика. Экспрессивная лексика стихотворения «Ночь. II» способствует фантастическому ощущению инобытия, присутствия ирреальных сил.

В фантастическом стихотворении «Видение» (1831) изображается предчувствие лирическим героем воздействия злых ирреальных сил в процессе сновидения. Фантастика у Лермонтова – реалиста не имеет «двойного» объяснения, однако достаточно глубоко раскрывает внутренний мир лирического героя. Юноша, переплыв реку, появляется верхом на коне, но не находит возлюбленной. Затем герой узнает про измену девы легковерной, взоры которой «блуждали по листам открытой книги». Такое сочетание создает фантастический колорит в воздействии агрессивных иррациональных сил на внутренний мир человека.

Изображение на грани реального и ирреального мира свойственно романтической фантастике. «К чему мне приписать виденье это? //Ужели сон так близок может быть //К сущестственности холодной? Нет! //Не может сон оставить след в душе, //И как ни силится воображенье, //Его орудья пытки ничего //Против того, что есть и что имеет //Влияние на сердце и судьбу» [там же, с.352]. Кроме фантастики, поэт применяет еще и иронию тоже как средство романтического изображения реального и ирреального миров. «И оба, оба старались довольными казаться, //Однако же на их устах улыбка, //Едва родившись, томно умирала» [там же]. Однако только фантастика является главенствующей среди романтических средств изображения. Б.М.Эйхенбаум считает, что разница стилей определяется многими речевыми моментами, не только в лексике (выборе слов), но и в самом построении фраз, синтаксисе, интонациях [255, с.191]. Стилистика Лермонтова принимает патетический характер; ее эмоциональное содержание изображается поэтом романтическими средствами. Для того, чтобы преодолеть ложь раздвоения, следует смотреть не в прошлую вечность, где борьба началась из-за колебания воли, а вперед, в будущее, наоборот, с участием воли.

Категория цели, свободы от ирреального мира открывается в будущем, категория необходимости находится в прошлом. Чувство рока, мятежное начало, свойственное романтической поэзии Лермонтова, изображается с помощью фантастики, так как только ей доступен показ сложного синтеза прошлого и будущего. В этом смысле поэма «Мцыри», в ряду романтических произведений Лермонтова, не является исключением. Для этой поэмы характерно фантастическое изображение героя, припоминающего вечное. Синхронность настоящего и прошлого, временного и вечного – основная черта как фантастической лирики, так и поэм.

Фантастический герой живет в двух мирах: в земном, где мир семьи, жителей аула, изображен с помощью конкретных

предметов, ярких деталей: «старики с кинжалами», «отец в кольчуге с ружьем», то есть люди изображены реально, как и сама природа; «груды темных скал, деревья разросшиеся, кругом снега», «горящие, как алмазы», «поток реки в ущелье». Мцыри знает, что его «прародина» – небесный мир с «караваном белых облаков». Ирреальный мир герой ощущает внутренне, после схватки с барсом. Видение представляется Мцыри в предсмертном бреду. Ему снится река как граница перехода в инобытие, русалка как существо из инобытия, манящая его в ирреальный мир.

Лермонтов использует мифологическую фантастику. Русалка изображена с помощью такой лексики: «наяда, покрытая золотой чешуей» (русалки, согласно фольклору – это полурыбы, полу-люди). «И рыбок пестрые стада // В лучах играли иногда. // И помню я одну из них: // Она приветливей других // Ко мне ласкалась. // Чешуей была покрыта золотой // Ее спина. Она вилась // Над головой моей не раз, // И взор ее зеленых глаз // Был грустно нежен и глубок... // И надивиться я не мог: // Ее серебристый голосок // Мне речи странные шептал» [там же, т. 2, с. 95]. Грустный голос и странные речи русалки предвещают герою скорую гибель, смерть.

В таком случае эпитеты и сравнения у Лермонтова становятся условными, приобретают мыслительные функции; эпитеты превращаются в символы, как замечает И. Ф. Анненский, характеризуя лермонтовское «двоемирие» [10, с. 242]. Если ощущение «прародины», предчувствия перехода в инобытие и видение загробной жизни передается в поэме «Мцыри» с помощью усиленного романтического средства – фантастики, то природа во всей ее сложности и глубине взаимоотношений с миром и человеком, действительно, представляется в символах, что характеризует причастность изобразительного средства к реальности. Вот еще пример фантастики, изображающий воздействие на героя ирреальных сил. «Он говорил: «Дитя мое, // Останься здесь со мной. // В воде привольное житье, // И холод и покой. // Я созову моих сес-

тер://Мы пляской круговой //Развеселим туманный взор //  
И дух усталый твой. //Усни, постель твоя мягка, // Прозра-  
чен твой покров. //Пройдут года, пройдут века //Под говор  
чудных снов. //О милый мой! не утаю, //Что я тебя люблю, //  
Люблю, как вольную струю, //Люблю, как жизнь мою» [там  
же, с.95-96].

В сновидениях из поэмы Лермонтова день сияет, как нимб, над головой. Сон у реки при плеске фонтана приобретает волшебный характер. Поэт любит краски: разные оттенки белого – живой, серебряный, жемчужный; любит воздушные, солнечные краски; эмаль, лазурь, бирюза у поэта – для цвета голубого. Синий цвет неба передает картины движения. «Бегущие табуны лошадей», «змея скользила меж камней», «я <...> полз и прятался, как змей», «поток, усиленный грозой, шумел», «сердитый вал, все выл, кружась», молодая грузинка «скользила меж камней», могучий барс «выскочил и слег».

Наблюдения над жизнью природы переносят поэта с внутреннего на внешний мир. Возьмем примеры из поэмы: реки и облака у Лермонтова имеют множество эпитетов, облака у него, как «белый караван» перелетных птиц. Они символизируют райскую, вольную жизнь, птицы летят отважно и спокойно. В образе облаков выражается мечта о гармонии, сказочности бытия. Одухотворена в этой поэме река Терек. «Внизу глубоко подо мной // Поток, усиленный грозой, // Шумел, и шум его глухой //Сердитых сотне голосов //Подобился. Хотя без слов, //Мне внятен был тот разговор, //Немолчный ропот, вечный спор //С упрямой грудю камней» [там же, с.85].

Чувство красоты у Лермонтова тесно связано с чувством природы. И.Ф.Анненский говорит, что поэту доставляет эстетическое наслаждение искать соединение блеска с движением. Природа для Лермонтова не случайное выражение настроения, поэт не сторонник субъективного пейзажа. Он сдержан, не подгоняя под себя природу, подчиняется ей в со-

зидании целого. Природа привлекает поэта тем, что он видит в ней гармонию, его тяготит, когда он вынужден уходить от нее. Однако природа живет у Лермонтова самостоятельной жизнью, больше всего в ней привлекает свобода и забвение, духовная независимость. По мнению Анненского, Лермонтов – истинный психолог природы.

«Любви и вниманию к природе у Лермонтова содействовало его разностороннее эстетическое образование: он играл на скрипке, на фортепиано, рисовал и писал красками, лепил» [10, с.242]. Поэт любил краски. Небо в поэме, как считает Анненский, рождает у него райские видения. Символично изображение чудных садов, напоминающих райскую жизнь, очаровательны пейзажи под синим небом и солнцем. «Кругом меня цвел божий сад.// Растений радужный наряд //Хранил следы небесных слез» [там же, с.85]. «Я видел горные хребты <...> //Вдали я видел сквозь туман, //В снегах, горящих, как алмаз, //Седой, незыблемый Кавказ» [там же, с.82].

Подобные описания вызывают глубокие раздумья. В.Г.Белинский называет время Лермонтова веком размышления. «Преобладание внутреннего (субъективного) элемента в поэтах обыкновенных есть признак ограниченности таланта. У них субъективность означает выражение личности, которая всегда ограничена, если является отдельно от общего. Они обыкновенно говорят о своих нравственных недугах, и всегда одно и то же» [25, т.3, с.253-254]. Избыток внутреннего, субъективного элемента именно в таланте. Лермонтов как великий поэт, даже говоря о самом себе, мыслит обо всем человечестве; чем человечество живо, живет во внутреннем мире поэта. Каждый узнает свою душу в грусти поэмы «Мцыри», признавая поэта существом высшим, каждый в то же время осознает в нем себя, свое родство с ним. Природа в поэме духовно богата, а Мцыри – человеческая личность, огненная душа. Герой поэмы – идеал автора, содержащий в себе могучий поэтический дух. Однако в статье «Стихотворения М.Лермонтова» Белинский считает идею «Мцыри» незрелой,

содержание художественного произведения несколько натянутым. В то же время, как замечает критик, эта романтическая поэма полна внутреннего трепета жизни, поэтических образов, поэт, кажется, хочет освободиться от этого избытка в любое время.

В самом деле, в поэме щедро представлены цвета радуги, лучи солнца, блеск молнии, громовой грохот, гул ветров. Картины изобилуют бурями духа, мятежностью, умилением, криками отчаяния, тихими жалобами, гордым ожесточением. Картины природы Кавказа создают такую фантастическую атмосферу вокруг героя, когда он, усталый, видит зримые сны в своих фантастических снах-видениях, даже смерть.

По мнению В.Г.Белинского, главная мысль поэмы «Демон» глубже и несравненно зреее, чем мысль «Мцыри» [25, т.3, с.274]. Критик считает, что, хотя реализация фантастического в этой поэме отчасти незрела, роскошь картин, богатство поэтического одушевления, превосходные стихи, высокий строй мыслей, обаятельная прелесть образов, – все это ставит ее несравненно выше «Мцыри». Белинский расценивает романтическую поэму с реалистических позиций как еще не вполне художественное создание в строгом смысле, но признает, что произведение раскрывает новые художественные ценности.

Анализ «Мцыри», можно сказать, подготовил Белинского к восприятию «Демона». При чтении лермонтовского «Демона» поневоле, тем более, еще раз вспоминаешь античного героя Прометея Эсхила, противостоящего богу – олимпийцу Зевсу. Согласно древнейшей мифологии, Прометей происходит из старых богов-титанов, он, возможно, еще из ариев авестийских, зафиксированных в древнейшем манускрипте «Авеста» еще за 26 тысяч лет до нашей эры. Спустившись с обетованного Севера авестийцы, идя от подножия Урала, волнами накрывали собой Европу и, будучи на Северном Причерноморье, ходили через Кавказ на Египет. Тут, в кавказских теснинах, и



остались они в виде аланов (ныне осетины) как предки тех, о ком и намекает, очевидно, Шелли в своем «Освобожденном Прометее», помещая Прометея на скале, где-то в «Индийском Кавказе». Недаром Шота Руставели называет Таризла – своего героя из «Витязя в тигровой шкуре» – «индийским витязем».

Будучи на Кавказе, Лермонтов, очевидно, ищет следы пребывания античного героя на горных вершинах и находит свое поэтическое вдохновение в реке Тереке, целебных источниках Кавказа, в самом Демоне, также противостоящем неистовым иррациональным силам. Однако, в отличие от античного героя, он лишен того «ореола» в знак заслуг перед человечеством, который имел в своем арсенале герой эсхилловского творения. Все силы, все составные элементы, из которых складывается жизнь и поэзия, существуют в поэмах «Мцыри» и «Демон». Лермонтов воспроизводит их с помощью разнообразных художественных средств, показывая необычные, демонические силы, будучи глубоко знакомым с внутренним миром души.

Поэма «Демон» – одно из самых загадочных творений Лермонтова. Первоначальный замысел произведения относится к 1829 году. Демоническая тема, связывая воедино ранний и зрелый периоды творчества поэта, создает впечатление «нерешенности» смыслового колеблющегося и неуловимого баланса при простоте и законченности формы. Можно предположить принципиальное отсутствие определенных ответов на такие вопросы: видит ли поэт в Демоне носителя зла, пусть и страдающего, или же мятежную жертву несправедливого приговора, в какой мере свободна воля героя, предопределена ли извне его трагическая неудача, несет ли он личную ответственность за смерть героини, что значит идея возрождения новой жизни, просит ли Демон возратить его небу или самому стать «небом», разделив прежнюю участь, обещая взамен блаженства рай, независимость от божественно-ангельских сфер, следует ли считать поворотной и фатальной для самоопределения героя его встречу с Ангелом в ке-

лье Тамары? Все это вопросы и вопросы. А если это так, то почему желание Демона проникнуть к Тамаре расценено как злой умысел еще до той встречи, которая возбудила в нем ненависть; имеет ли финальный приговор неба внутренний нравственный смысл или это тираническая сила довлеет на героя после посмертной измены Тамары, а этический итог поэмы связан с его страдальческой непримиримостью?

Поведение героя, отношение повествователя, конечная художественная цель удовлетворяют читателя сразу же несколькими объяснениями, исключаящими друг друга время от времени из-за их фантастической природы. Герой, а не героиня выступает на первый план. В основе сюжета поэмы лежит история любви духа зла к добродетельной женщине. Герой Демон – существо могучее, исполненное ненависти, добра и любви. Это фигура еще и глубоко трагическая. Демон в поэме не только дух зла, но и квинтэссенция неудовлетворенности: он недоволен миром, в котором живет, разочарован самим собой. Б.М. Эйхенбаум высказывает мысль о «Демоне» как о рапсодии из описательных и лирических эпизодов, а сюжет всего лишь криминальный предлог для создания образа героя, самого подбора эпитетов и речений, в накоплении определенных стиховых форм [255, с.223].

В фантастическом Лермонтов соединяет две антитезы, философски значимые в романтической картине мира: полярность неба и земли, контраст страшной искушенности и гармонической невинности. При этом небесное, бесплотное, абсолютное начало оказывается соблазняющим, а земное – таящим конкретное спасение. Образ Демона в литературе, а особенно в лирической поэзии как комплекс демонического мироощущения не был литературным открытием Лермонтова. Многие поэты пытались выразить в этом образе свои философские сомнения и общественную неприкаянность, высказать неудовлетворенность моралью, смешав понятия добра и зла. Сюжет поэмы так же фантастичен, как и ее герои, сам колорит произведения. Такое фантастическое изображение

позволяет охватить «демоническое» как загадку определенного остросовременного склада личности и как «демоническое внушение» – опасный источник вдохновения и творческой энергии, мучительной для человека.

Романтическая фантастика изображает героя, которым овладели иррациональные силы. Тема «непризнанных мучений» героя, проклятого и отвергнутого всем миром, раскрывает сущность демонизма как тотальное неприятие мироздания. Лермонтов использует и романтическую гиперболу, и фантастику для изображения вневременных и преходящих условий существования муки героя из-за его демонической изоляции, демоническое отрицание и демоническую потребность в положительных началах бытия при невозможности слиться с ним.

Лермонтов шагнул далеко из психологии в воображаемую «онтологию ада», в его фантастическое изображение. Исследователь И. Б. Роднянская пишет: «Как тип духовной жизни надмирный Демон не отличается от героя ранней лирики и прочих демонических героев Лермонтова, облеченных в человеческую плоть; у него иные возможности самовыявления – и только» [121, с.133]. Мязежность поэта квалифицируется как восходящее из библейской мифологии обозначение отношения к миру, предельная цель которого – разрушение существующих духовных и материальных ценностей, вплоть до обращения мира в ничто. Все это бунтарство основывается на абсолютной воле его носителя, а демонические мотивы подаются с помощью фантастического изображения. Тамара предстает пассивным персонажем, находящемся под воздействием иррациональных сил. «Ты сам заметил: //День от дня/  
/ Я вяну, жертва злой отравы?// Меня терзает дух лукавый, /  
/Неотразимого мечтой.// Я гибну, сжался надо мной» [120, т.2, с.58].

Страсти, и среди них эрос как самая сильная страсть, отличают Демона от других его отечественных и европейских двойников. Страсти, поэзия, ради чего не жаль жизни, про-

исходят у Лермонтова из «смутного» и «темного» источника, связанного с демоническим наитием. Демон появляется инкогнито. Фантастический сюжет поэмы позволяет персонафицировать и развить представление о мятежности, этой страстной творческой силы. Проблему ангельской чистоты решает создание образа Тамары как носительницы отдельного внутреннего мира, самостоятельной субъективной сферы. Если бы Лермонтов не смотрел на героя поэмы глазами Тамары, передав собственный мир ее страсти, не стало бы у Демона того неотразимого обаяния, «ореол» которого возникает в предварительных фантастических явлениях Демона Тамаре. «Ей кто-то шепчет: он придет! // Недаром сны ее ласкали, // Недаром он являлся ей, // С глазами, полными печали, // И чудной нежностью речей» [там же, с.60]. Героиня расцветает в сцене пляски, когда так свободно проявляется в ней природное любовное начало.

Тамара томится в мире земном, отголоски ирреальной музыки застигают ее в момент горя. Абреки-разбойники убивают в пути ее возлюбленного Гудала, но музыка сфер обещает ей рай. При этом образ героини приобретает фантастические черты, она вступает в контакт с демоном как мифическим существом, частью ирреального мира. Мечта героини о блаженстве освобождается от нравственных установок и воспринимается как порыв к запретной красоте, находящейся под властью злых иррациональных сил; это порыв к блаженству, несмотря на моральные запреты, он совершается благодаря тому, что фантастический образ Демона открывается Тамаре не только как мятежный страдалец, который жаждет исцеления ее любовью, но и как проводник эротической утопии, смысл которой состоит в свободе от законов цивилизации, общества, всегда несовершенных, вневременных, равнодушных к земным людям, их заботам, а вместе с тем зовущим к наслаждению цветением земли. «И для тебя с звезды восточной // Сорву венец я золотой; // Возьму с цветов росы полночной» [там же, с.70].

Тема эстетического обмана героини и ее погубления развивается вместе с темой умственного сердечного порыва, овладевшего героем в сюжете поэмы. Героиня, находящаяся под властью Демона как олицетворения агрессивного ирреального мира, по отношению к этому миру становится нечувствительной, а также невосприимчивой к архитектурной и живописной красоте природы, стройному космосу окружающего мира, гармонии мироздания, просветляющей ее душу. Что касается Демона, его «темные» иррациональные силы покоряют героиню постижением не слишком больших «тайн» цветущей жизни, мгновений, запечатленных в лексике («причина», «ночной цветок»), «веяние ветра» и т.д.) Такой мир соткан искусственно лирически окрашенным словом из «полночной росы» и «дыханья аромата», из похищенных, взятых у реального мира мгновений. Демон противопоставляет все это природе, недоступной ему в своей бытийственной цельности. «Все знать, все чувствовать, все видеть, //Стараться все возненавидеть //И все на свете презирать!.. //Лишь только божие проклятье //Исполнилось, с того же дня //Природы жаркие объятья //Навек остыли для меня» [там же, с.65].

Поскольку прозябанию, где нет «истинного счастья» и «долговечной красоты», противопоставит эффект «артистической мечты», который утопичен в связи с отсутствием в нем места для увековечивания высших жизненных ценностей, попытка перейти в него может завершиться только смертью. И героиня умирает. Это реальный переход в инобытие. Другая грань «двоемирия» изображена фантастикой. Герой преследует как бы две несовместимые цели, придавая сюжету два импульса. Если брать в расчет кругозор героя и его самооценку, осознанная невозможность жить злом в человеческой, а не вампирической любви воплощает злые иррациональные силы, представляющиеся героине соблазнительными. Это противоречие столь рельефно в фантастическом образе, примирительное желание соединено с отрешенным презрением утописта к земле и человеческой жизни.

«Двойственность» подтекста сюжетного развития не находит выхода в одном значении, она укрыта под мифологической простотой и обобщенностью художественной формы. Сфера действия Демона высока, обличая земное существование, она своим отрицанием затрагивает самого Бога. Однако лермонтовский герой не только фантастичен, он соотносится и с реальным планом. И все это дано в таких смещениях и пропорциях, что потребность добра, живущая в нем, определяется потенциально существующей в нем любовью.

По мнению Ю.В. Манна, в поэме фантастика восходит, во-первых, к языческому мифологизму, где боги «не внеприродны и не свехприродны», где есть «единый бог» (Шеллинг). Во-вторых – для фантастики, восходящей к мифологии христианства. Из фантастики, строящейся на абсолютной раздвоенности природы и духа, вытекает понятие чуда. «Персонаж – «захвачен» им, но не «удивлен»; его мироощущение настроено на ожидание чуда (ср. отношение Тамары к Демону) [121, с.594]. Очевидно, поэт устраняет мотивировки в целях создания большей фантастичности произведения. Фантастичность мифологического мира поэта тоже многозначна. Трудно сказать: кто такой герой – Сатана, с точки зрения христианской демонологии, или же, согласно новоевропейскому литературному мифу, – мятежный Ангел? Это, скорее, фантастический образ печального ангела, изгнанного за провинность из рая, однако он не подвержен злу, внутренний мир его не поработен роковым выбором. Повествователь не высказывает оценки ему – то ли Ангелу, то ли Демону, защищающему свою краткую земную юдоль от инобытийного влияния. Сам Демон так и остается «тайной», не преодолев ирреальные силы, враждебные в нем человеку, так и не раскаявшись о своем греховном поступке. Фантастическое изображение инобытия в образе падшего ангела, губящего человека, предваряет дальнейшие исследования человеческой судьбы на фоне грозного для земных героев ирреального мира.

Лермонтов продолжает пушкинские традиции в формировании реалистической фантастики, усиливая в ней романтическое начало, придавая романтическую мятежность против всего мирозданческого – за человечность. Фантастика поэта изображает реальный и ирреальный мир героев, стремящихся возвратиться в «родное» им инобытие, где они могут проявлять свои личностные качества, тогда как несовершенный земной мир оказывает на их внутренний мир губительное воздействие. Писатель применяет для этого такие романтические изобразительные средства, как ирония, гипербола, возвышенная лексика, символизм и, конечно, самое сильное средство – фантастика.

Впоследствии французского поэта-символиста Ш.Бодлера заинтересуют мотивы противоборства в лермонтовском стихотворении «Ночь. I». О влиянии Лермонтова на творчество Бодлера упоминает М.Руфф в своем предисловии к «Цветам зла» [201, с. 13]. Сам Бодлер, говоря о романтизме, заносит имя Лермонтова в свой архив. Фантастическое описание миазмов, наблюдаемое у Бодлера в «Падали», сравнимо с лермонтовским стихотворением «Ночь. II». «Вы помните ли то, что видели мы летом? //Мой ангел, помните ли вы// Ту лошадь дохлую под ярким белым светом, //Среди рыжеющей травы: //Полуистлевшая, она, раскинув ноги, //Подобно девке площадной, //Бесстыдно, брюхом вверх лежала у дороги, //Зловонный выделяя гной. //И солнце эту гниль палило с небосвода, //Чтобы останки сжечь дотла, //Чтоб елитая в одном великая Природа//Разъединенным приняла <...>// Спеша на пиршество, жужжащей тучей мухи //Над мерзкой грудой вились, //И черви ползали и копошились в брюхе, //Как черная густая слизь» (Ш.Бодлер, М.: Худ. лит., 1965. – с.58-59).

В этих строках изображение трупа лошади схоже с лермонтовским описанием посиневшего трупа возлюбленной, изображаемой, как видение, с помощью фантастики. Так и Бодлер, изображая смерть животного, рисует картину тления: она «синее до костей», «добыча гробовых костей». Изобра-

жая безобразное, Бодлер высказывает мысль о вневременной сущности красоты, тогда как в фантастике у Лермонтова нет предпочтения ни одному первоначалу в природе. Мотивировка восприятия противоречивости заключается в видениях лирического героя, которые составляют сущность фантастической атмосферы.

При помощи героев Лермонтов подчеркивает мысль о мотивированности их внутреннего мира. В то же время поэт наполняет фантастику мифологическим содержанием. Фантастическое представлено в поэме «Мцыри», а в «Демоне», где применяется мифологическая фантастика, в качестве фантастических субъектов выступают мифические персонажи, олицетворяя субстанциональные силы бытия. Русалка, представляя в поэме «Мцыри» демонические силы, демонстрирует образ, взятый из русского фольклора. Сам Демон – это, скорее, падший ангел, воплощающий в себе зло природы, наоборот, выходец из среды ангелов, за которыми стоят дружественные герою иррациональные силы.

Фантастичность лермонтовских поэм заключена в неоднозначности интерпретируемых событий. Герои ощущают гармоническую связь с природой и космосом, когда, любя мир, они терпят фиаско после попытки возвратиться в лоно природы, чтобы обрести утраченное райское состояние. Герои проходят процесс мучительного раздвоения души и отчуждения от мирового целого. Перед нами типичный романтический конфликт личности с миром. Важно еще и то, что, согласно библейской истории, мифологическая фантастика изображает «золотой» век.

Дальнейшее развитие человечества представляется Лермонтовым с помощью фантастики, с учетом библейских интересов людей, с целью придать изображению универсальный характер. Таким образом, принцип «двоемирия», предощущаемый в лермонтовских поэмах «Мцыри» и «Демон», глубже и многозначнее показан через героев с помощью таких романтических возможностей, как ирония, лиризм, гипербола,



символ, с применением такого эффективного познавательного и изобразительного средства, как фантастика. Именно фантастическое призвано изображать существование и взаимодействие реального и ирреального миров, влияние агрессивного инобытия на реальную объективность героев. Причем образ женщин показывается с ангельской чистотой, подверженной довлеющему воздействию агрессивных ирреальных сил, через ее общение с мифическими существами, что нельзя отобразить никаким другим способом, кроме как только таким условным средством изображения, каким является фантастика.

### *3.4. Типологическая близость романтической эстетики Лермонтова готике «черного» романа Мериме*

Мятежная эстетика Лермонтова и готика «черного» романа Мериме типологически близки в своем отношении к миру героев, целью которых является разрушение духовных ценностей, создаваемых личностью. Такое качество основывается на свободе воли, воспринимающей свободу как абсолютно независимую от моральных обязательств, утверждая ее как свободу проявления собственного волеизъявления в противовес общечеловеческим идеям добра, любви, выдвигая при этом идеи тотального скептицизма. Мысль о том, что мир необходимо разрушить и пересоздать на основании воли, которая абсолютна свободна, обусловлена личной обидой носителя демонизма. Такая позиция нацелена на мировое переустройство на основании того, что мир по-прежнему несправедлив и абсурден.

В проблеме мятежности следует акцентировать мысль о мести героя судьбе, божественному небу, имея ввиду еще и философскую, божественно-религиозную окраску апелляции поэта к эмпирической и философской несостоятельности вселенского мира, с критикой промысла божьего, недостаточно

поработавшего над земною юдолью. Жизнь как форма интеллектуального самоутверждения становится чередой экспериментов, требуя смелости, риска, отваги, на чем и держится привлекательность мятежа. Он зиждется на принципиальном бескорыстии эксперимента, герой в таком случае не требует от жизни ничего, кроме истины, доказуемой с помощью эксперимента, то есть эмпирически. Основное противоречие бунтарства и его носителя заключается в том, что, будучи импозантен и обаятелен в своем скептическом отношении к миру, герой выступает в «ореоле» принятого на себя страдания. Сам поэт в таком случае принципиально неконструктивен, безынициативен при всей своей активности исповедующего героическую личность.

Пути выхода из мятежа различны: это и изображение героев на пути признания гармоничного мира, и обретение райского состояния на лоне природы, это и тесное общение с людьми, познание жизни, искусства, человека, преодоление отъединенности от бытия, осознание бесплодности действий и ощущения неполноты своего существования, в конце концов, все это может привести мятежного субъекта к отказу от мятежа. Какова же все-таки сущность наивысшего проявления демонического начала в литературе готического стиля, эстетике «черного» романа? Готический стиль характеризуется, прежде всего, интересом к истории и памятникам искусства, к архитектуре и предметам старины: изображению турелей, башен, галерей с переходами, это лепные карнизы, резные панели, которые гармонируют друг с другом. Это также демонстрация витражей и гербов, девизов, рыцарских доспехов. Готический орден в архитектуре приобретает повсеместное распространение, представляя орнаменты, характерные для храмов и монументов, могущих употребляться для украшения каминов, потолков, окон и баллюстрад.

В. Скотт высказывает мысль, что писатели для своих романтических произведений заимствуют сюжеты из исторического прошлого. Подобного рода исследования скучны для

людей, лишенных воображения, не способных «оживить прошлое живым темпераментом восприятия» [213, с.185]. Писатели же, обогащенные множеством сведений, которые дает им изучение средневековой старины, и вдохновленные романтикой готического стиля, глубоко, «таинственно» передают атмосферу такого стиля в литературе. «Черный» роман соединяет рассказ о невероятных событиях и величавую манеру повествования, свойственную рыцарским романам, с ирреальным изображением персонажей и демонической борьбы чувств, отличающих «черный» роман от рыцарского романа.

Фантастическое изображение смутной потребности людей в сверхъестественном, скрытом в глубинах души, ставит целью добиться изумления человека или вызвать у него ужас перед инобытием. Если бы задача готического стиля заключалась только в этом, такая попытка всерьез бы не воспринималась. Намерение авторов «черного» романа состоит в стремлении достаточно правдоподобно изобразить картину домашнего уклада и обычаев в эпоху феодализма, которая была бы и достоверна, и при этом не исключала бы воздействия сверхъестественных сил на судьбы героев, чтобы эти иррациональные силы в произведениях все приводили в движение. Форма и содержание сверхъестественных историй должны способствовать пробуждению такого интереса к ним, драматизировать чувства. Этот колорит обязан способствовать изумлению и вере человека в сверхъестественные, невероятные силы.

Романтические истории бывают двух родов: одни сами по себе вероятные и воспринимаемые как правдоподобные, другие – невероятные с точки зрения науки, но достоверные в более далеком прошлом, отражая верования людей того времени из-за недостаточной познанности ими иррациональных сил. Таковы основные черты готического стиля, представляющего с помощью фантастики вмешательство ирреального, инобытийного мира в судьбу героев. Злой рок воздействует

на героев в фантастических произведениях, созданных в готическом стиле в основном писателями, представляющими свои образы с помощью романтического художественного метода.

Мифологическая наука делает в эпоху романтизма первые шаги. Романтики полагают, что пантеон языческих божеств Древней Руси не был полностью самобытным и числил в своем составе кумиров других, сопредельных народов. Считалось, что «в Новгороде и Киеве чтити некоторых варяжских богов и что, в частности, канонизации Перуна способствовал культ скандинавского Тора» [252, с. 282]. В.Н. Татищев в «Истории Российской» называет западные, скандинавские божества в числе славянских богов. Славяне и варяги чтити верховного бога скандинавов Одина, придерживаясь мифологии Севера. Н.М. Карамзин в своей книге «История государства Российского» поддерживает эту точку зрения, высказывая мысль о том, что балтийские славяне охотно умножали число своих богов, поклоняясь скандинавскому богу Одину, узнав о нем от германских народов.

Конечно, в такой атмосфере русской и западноевропейской мифологии и развивалось творчество Лермонтова, когда он искал обоснование выдвигаемым им своим мятежно-протестным концепциям. Вера в существующие объективно иррациональные силы, подавляющие личностные качества и разрушающие духовные и материальные ценности, создавала впечатление несправедливости миропорядка. Герои Лермонтова, помня о былой гармонической связи человека с природой, понимали, что невозможность вернуться в прежние райские кущи влияет на образование неконструктивных настроений. Мятежность в таком случае означает уже не просто стремление добиться свободы ценой отказа от человеческой морали. Герои-бунтари испытывают давление злых темных сил бессознательной природы, в борьбе они приобретают личностные качества, подавляя в себе при этом светлые нравственные начала. Протестные силы у Лермонтова изб-

ражаются в фантастических образах оживших мертвецов в стихотворениях «Сон», «Они любили друг друга так долго и нежно», «Любовь мертвеца», где герои или предчувствуют горе своих любовниц из-за их смерти, или видят разлуку из-за их измены в реальном мире.

Однако отрицательные качества переносятся на героев, находящихся и в ирреальном мире. Мотивированность внутреннего состояния героя стихотворения «Сон» (1830) достигается с помощью фантастического изображения, например, видений. «И снился мне сияющий огнями // Вечерний пир в родимой стороне». Невеселая девушка сидела среди подруг, ей снился суженый, убитый в долине Дагестана. Конкретная лексика свидетельствует о реалистическом стиле, тогда как сны выявляют существование инобытия, характерного для «двупланового» произведения.

Идея «двоемирия», реализуясь в мифологической фантастике, опирается на фольклор. Душа героини погружена в «грустный сон». Предчувствия означают протест против вселенского порядка, когда герои характеризуются невозможностью обрести былую «родину» и возвращаются к роковому участию в реальной жизни. Однако несовершенство мира, враждебная инобытийность отталкивают и даже губят героев. Фантастические образы, встретившиеся в инобытии, предстают романтическими и реалистическими характерами. Мифические существа олицетворяют сущности бытия: добро и зло, жизнь и смерть, что и свойственно фантастике Лермонтова. Трагическая судьба героев приводит к протесту против всего мироздания.

Элементы готического стиля в творчестве Мериме, как и у Лермонтова, также предполагают «двоемирие». Герои французского новеллиста, как и лермонтовские персонажи, верят в предопределенность судьбы. Атмосфера взаимного сотрудничества писателей во время переводов предполагает определенное влияние русской литературы. Мотивация поступков героев фантастических новелл Мериме в первом, бытовом плане и отсутствие мотивации натиска иррациональных сил со-

здают атмосферу тайны и ужаса, присущую «черному» роману западноевропейской литературы, произведениям романтиков. Фантастические герои Мериме подвергаются воздействию ирреального мира, который перестает быть «родным» для них, становясь демоническим.

Герой новеллы «Видение Карла XI» (1829) Мериме бросает вызов судьбе и благодаря «погружению» в онирическое состояние видит гибель будущего короля Швеции. Окровавленный труп в королевском облачении, является видением короля Карла XI благодаря вмешательству агрессивных иррациональных сил. Описание двухъярусного замка, в котором присутствуют Бог, апостолы и смерть, создает атмосферу «тайны» и заставляет испытывать благоговейный трепет перед сверхъестественными явлениями. Предопределенность судьбы благодаря доброму провидению роднит новеллу, с одной стороны, с романтическими произведениями Лермонтова «Сон», «Ночь. I», «Ночь. II», «Демон», с другой – сближает с «черным» романом, воссоздавая атмосферу тайны и страха, делающей мир зловещим.

Итак, фантастика лирики Лермонтова в таких романтических произведениях, как «Сон», «Видение», «Ангел», «Мой демон», «Любовь мертвеца», «Дары Терека», «Азраил», «Ангел смерти», а также в поэмах «Мцыри» и «Демон», изображает одновременно реальный мир и ирреальный, инобытийный в так называемом «двоемирии». Фантастика лермонтовских баллад и других поэм изображает героев как конкретных людей, так и нереальных, мифических, сверхъестественных существ. Герои олицетворяют сущность бытия, их поступки мотивируются психологически, то есть предчувствиями и сновидениями во втором, духовном плане, создавая «двупланный» характер изображения. Отсутствие же первого, бытового плана, как это бывает у романтиков, лишает фантастику познавательного значения, которое создается у реалистов при наличии первого, конкретно-бытового плана, когда можно говорить о частичной мотивации фантастического. Это происхо-

дит в таких стихотворениях, где прошлое соединяется с будущим, реальное – с ирреальным, инобытийным.

В основе романтических произведений Лермонтова лежит принцип «двоемирия», которое наиболее эффективно осуществляет фантастика как сильное романтическое средство изображения. Открытая Лермонтовым в повести «Штосс» и повестях «Тамань», «Фаталист» из романа «Герой нашего времени» фантастика придает ей романтический характер, однако частичная мотивация придает ей «двуплановость», создавая в какой-то мере первый, бытовой план, в отличие от мифологической фантастики лермонтовских же баллад и поэм, где чувства героев четко мотивированы в первом, бытовом плане. В таком случае мотивация и психологизм придают прозе Лермонтова признаки реалистической фантастики, применяемой Лермонтовым для романтизации, то есть усиления и обновления реалистического метода исследования и изображения.

Фантастика повести, как и в балладах романтическая фантастика, содержит в себе определенное мифологическое представление, хотя и не имеет мифологической истории. В «Штоссе» же портрет персонажа нарисован, как на полотне, как живой, сохраняя жизненную силу оригинала. Отличие такой фантастики от фантастики баллад и поэм заключается в детерминированности действий и поступков лермонтовских героев, их внутреннего мира. «Двуплановое» изображение в произведениях «Штосс», «Тамань» и «Фаталист» подразумевает изображение психологии и быта человека, соотносимого с его предчувствиями и видениями, что объясняется несоответствием бытовых, эмпирических норм правдоподобия и несовершенством рациональных методов познания, с одной стороны, а с другой – вторжением не познаваемых наукой того времени и существующих объективно иррациональных сил в мире фантастических героев.

Предчувствия и их объективная реальность, магнетизм неживой природы означают одновременную принадлежность

героев к реальному и ирреальному миру. Инобытие, будучи явлением романтизма, изображается только фантастикой как романтическим средством. Реалистический метод делает внутренний мир лермонтовских героев-романтиков реальным, хотя воздействие иррациональных сил, их довлеющий характер в психике героев фантастических произведений обуславливает романтическую психологию этих героев, воспринимающих мироздание романтически.

Фантастика Мериме, также имея «двуплановое» изображение, объясняет переживания и действия героев через их мотивированность, что также определяет фантастику как реалистическую. В дальнейшем Мериме разрабатывает собственные принципы реалистической фантастики. Изображение быта, обуславливающего психологию фантастических героев, в то же время требует усиления реализма введением в фантастику романтического элемента. Появление призраков перед королем – героем новеллы «Видение Карла XI» – тоже мотивировано психологически – переживаниями короля и не объясняются никак, не имея для рационального комментария естественных причин. Усиление агрессивного воздействия иррациональных сил на героев новеллы изображается усилением фантастического как романтического художественного средства.

Подобное обогащение и развитие реалистической фантастики наблюдается еще и в таких произведениях Мериме, как «Венера Илльская», «Переулочек госпожи Лукреции», «Джуман», «Локис». В новелле «Венера Илльская» статуя, оживая, душит героя Альфонса де Пейророда, что имеет рациональное объяснение. Оживление статуи воспринимается рассказчиком и жителями города Илля как суеверие в духе героев произведений стиля «черного» романа. Однако то, что Венера согнула палец, не отдав перстень этому светскому щеголю, и то, что статуя реально, тяжело ступая, пойдет затем по деревянной лестнице, ничем не мотивировано. Рассказчик снова слышит отчетливо те же шаги, тот же скрип



лестницы, какой он слышал перед тем, как заснуть. Хотя сам рассказчик не мог придумать в качестве мотивации ни этого, ни ничего другого, более правдоподобного.

Смерть Альфонса де Пейророда тоже никак не мотивирована; он лежит «мертвенно бледный» и неподвижный, тело убитого «окоченело и остыло, стиснутые зубы и почерневшее лицо» выражают страшные страдания. Второй, духовный план конкретизируется с помощью первого, бытового плана. Герой изображается под воздействием иррациональных сил в виде аллегории, что представляет пример познания закономерностей и находится ближе к реализму, чем к романтизму.

Видения в новелле «Души чистилища» (1834) Мериме мотивированы внутренним конфликтом героя дона Хуана, а также его сновидениями, чувствами. Однако они не вписываются в причинно-следственную связь, событийный ряд. Видения женщины с мечом и старика, обливающегося кровью от самоистязания, а также призрака дона Гарсии – признаки «двуплановой» фантастики.

Реалистический характер фантастики в новелле «Локис» (1869) проявляется в дурной наследственности героя. Но биологическое начало, то есть объективные иррациональные силы, агрессивно воздействующие на внутренний мир человека, не комментируется никак с позиций материалистической философии и открытий естественных наук. Инобытийность только исследуется и изображается с помощью «двуплановой» фантастики, где первый план – это маниакальные идеи героя, а второй – дурная наследственность. Однако всего этого Мериме достигнет по мере продвижения по пути развития фантастического, исходя из «двоемирия», «двуплановости» фантастических произведений, из совместных опытов в этом направлении как с Пушкиным, так и с Лермонтовым, творчески применившим в своей литературной практике пушкинские традиции в области фантастического и, в конце концов, «прозревшим» как реалистическую, так и в какой-то мере романтическую фантастику.

Создается впечатление, что «печальный» и «изгнание» – центральные словообразы лермонтовского героя из романтической поэмы «Демон», доминанта его характера. Лермонтовский Демон изгнан из рая, и это абсолютное изгнание, но не в ад, а вообще из организованного, божественного миропорядка в «эфир», то есть в пустоту, в бесконечные вселенские просторы. Постоянное присутствие бездны, звездного хаоса как зримой перспективы мироздания от одного варианта к другому усиливает осязаемость воздуха, ветра – вихря, разбегающихся пейзажей из туч и облаков, в поэме ощущаются просторство, полет крыльев.

Фантастический образ Демона выразителен, зрим, хотя облик и не вполне конкретизирован. Естественное описание: «туманный и немой пришелец», – подчеркивает его бесплотность и невыразительность. «Крылья» – единственная конкретная деталь. И мы видим «вещность» крыльев не благодаря описанию самого предмета, а через передачу функции: крылья видны из-за их жеста, движения. Иногда это только упоминание, а не изображение, рассчитанное на зримое представление. Иногда за упоминанием встает сама идея движения как преодоления воздушного пространства. Хорошо заметно это, когда Демон сталкивается с Ангелом. Тяжелая, но стремительная материальность крыльев одного, переданная лексическими прозаизмами, как бы заслоняет прозрачную, духовную и идеальную неподвижность другого, которая, впрочем, может незаметно перейти в движение – легкое, но одновременно и медленное. Тихая, светлая и яркая фигура Ангела, замершего в молитве у могилы героини, открыто противостоит молчаливому и мощному полету Демона, сверкающего во тьме.

В этой поэме Лермонтова рассматривается проблема «второй» реальности. При изображении инобытия значительна роль «таинственности». Поэту хочется оживить мотив полета, воздуха и движения. Описание движения, материализуясь, конкретизирует идею бесконечного простора, тяжелого

пространства, изгнания и вечного одиночества; фантастическое изображение высоты полета, простора – самое выразительное у Лермонтова и в русской литературе. Романтический мотив странничества и связанного с ним одиночества, в рамках темы изгнания, обретает у поэта определенную достоверность. Лермонтов реализует впервые, казалось бы, характерную черту национального сознания – национального пространственного ощущения. Все экстремально в горах. Горы можно назвать романтичным пространственным образом мироздания. Для жителей же обычной равнинной местности – это иной, фантастический мир, который для романтического сознания становится средоточием всех «тайн» бытия, знаком предельного напряжения мыслей, страстей.

Лермонтовский Демон среди Кавказа, изображенного в поэме, – масштабное и грандиозное явление. Однако герой поэмы обретает свое пространство не сразу. Принадлежа к неземным существам и олицетворяя высшую субстанциональную силу, он любит смертную женщину, что определяет любовь падшего Ангела к земной красавице как любовь обольщения и искушения. По мнению М. Тьерри, здесь виден романтический характер идеи [293, с.90]. Романтики, как считает ученый, любят сталкивать чудовища с чистой душой, невинной красотой. Романтическая идея любви как спасение от одиночества и изгнания – линия Демона, она накладывается на представления о пагубности для человека дьявольской страсти.

Художественное пространство в поэме отличается своей замкнутостью. Сама Земля представляется как безжизненное и плоское пространство. Картина меняется с появлением панорамы Кавказа. Полет Демона теперь не полет под чем-нибудь выше, а полет «над грешною землей». Угрюмы своды монастырской кельи, они разрушились, песня монахини у монастырского окна сменилась танцем Тамары на крыше дома отца Гудала, художественный мир поэмы расширился и расцвел.

Память Демона об утраченной «райской жизни», космической гармонии, «кочующие караваны» светил повторяют

ся на Земле; богатый свадебный караван движется навстречу своей гибели. А торговые караваны, идущие издалека по Кайшаурской долине, являются и деталью пейзажа, и одновременно символом обновляющейся жизни, ее движения. Такое фантастическое изображение небесного и земного, вечного и преходящего выводит поэму к тому уровню, на котором и разворачивается конфликт Демона с мирозданием. Демон воспринимает несовершенство мира как личную обиду, как свой бунт против Неведомого – акт справедливой мести за мирозданческое несовершенство.

Проблема бунта принадлежит к числу основных проблем русской общественной и философской мысли 30-х годов XIX века. Неприятие общественного быта при утрате веры в волевое преобразование жизни – одна сторона мыслящих людей той эпохи. Другая сторона – сомнения в готовых истинах и суждениях, тотальный критицизм, направленный на русскую историческую действительность и обращенный к внутреннему миру современного человека. При отсутствии всякого действия чувство неприятия социума превращается в метафизическое противопоставление мыслящего человека всему миру. Герой чувствует себя одиноким во враждебном окружении, который противостоит всему на свете, могучий и в то же время бессильный что-то совершить. Такое состояние ума и изображено Лермонтовым в качестве так называемого «демонизма».

Образ Демона – спутник лермонтовской поэзии на протяжении всей творческой жизни поэта. Эта тема усиливает свой характер, затрагивая историю «Демона». Чудесное, фантастическое приобретает еще большее значение. Гибель князя случайна, но рассказ его грузинской княжне указывает на злой рок в судьбе героя, настигший его из-за нарушения им мирового порядка, за что герой и терпит наказание.

Фатализм – особая духовно-психологическая черта лермонтовской интерпретации. Это баллада, где история гибели жениха Тамары построена с точки зрения ее героев, когда высшие силы вмешиваются в их намерения и дела, сами

оставаясь невидимыми. Поэт прибегает к изображению инобытия, условно передаваемого только фантастикой. Демон видит соперника в часовне старого Гудала и решает погубить его. Но если Демон и есть та самая «таинственная» сила, которой дано управлять людьми, вмешиваясь в их судьбы, то человек с помощью автора проникает в неведомый, ирреальный мир. Однако выход на сверхъестественный уровень дает представление об иных причинах «таинственного». Демон властвует над Землей, но власть эта не необъятна. Ограниченность могущества Демона заметна, прежде всего, в истории его отношений с Тамарой. Демон не желает смерти героини, однако он не человек, а дух, фантом. И то, какой он есть, зависит от проекции на него людских черт и возможностей.

Лермонтов пытается соединить в поэме «таинственную» балладу, «двуплановую» романтическую поэму с лирикой. Сущность эстетики поэмы состоит в синтезе балладной традиции с мифологией. Проблема изображения «второй» реальности, предощущаемой Лермонтовым, выступает как главная в утверждении реализма. Исследователь А.И. Журавлева считает «существенной задачей «становящегося» реализма особую роль «таинственного» (и как частный случай «таинственно»-фантастического элемента) в разрешении задач реализма при изображении мира и человека, наличного бытия (а не «мира иного», как у романтиков)». «Таинственное» истолковывается Лермонтовым как «недоступная пониманию другого мотивировка чувств, поступков и поведения человека» [84, с. 240]. Это побуждает к разгадыванию характера и события, проникновению в смысл и причины жизненного поведения человека и служит основанием лермонтовского психологизма. Разгадывание «тайны» влечет за собой приключение. Сюжетно-событийный ряд и психологический анализ повести «Штосс» и повестей «Тамань», «Фаталист» из романа «Герой нашего времени» исходят из этой посылки. Однако признание писателем в романе вселенской «тайны» имеет свои дальнейшие последствия.

Условно можно сказать, что в лермонтовском романе налицо средоточие первого типа: личностная «таинственность» и «таинственность» второго типа – бытия. Если «Тамань» содержит «таинственность» первого типа, то в «Фаталисте» и «Штоссе» – «таинственность» второго типа. Повесть «Фаталист» раскрывает не загадку личности, а «тайну» бытия. Художественное произведение основывается на принципах реально-бытового плана с деталями прозаического, армейского быта. Понимание «тайны» предполагает отсутствие мотивировки причины событий. Проблематика переведена из повседневного и житейского в метафизический мир. Исследователь А.И. Журавлева полагает, что автор дает ложное разрешение загадки романтической «таинственности». Максим Максимыч объясняет осечку Вулича плохой смазкой курков или слабым нажатием пальцем на спусковой крючок. Но и сам штабс-капитан не уверен в том, что находит истинное разрешение загадки. За рассказанным случаем стоит бытийное, ирреальный мир, где «тайна» неразрешима, а мотивировка трансцендентна. Лермонтовский герой признает это и остается жить со своей «тайной».

«Штосс» (1841) – последнее прозаическое произведение Лермонтова, что делает текст важным для представления об эволюции писателя. Исследователи его творчества высказывают на эту повесть различные, а порой и противоположные точки зрения. Наиболее распространен взгляд на «Штосс» как на антиромантическую повесть. А.И. Журавлева, полемизируя с Э.Э. Найдичем, считает, что Лермонтов в этой повести изображает «вторую» реальность как признак реалистической фантастики, что это не только шутка, содержащая полемику с писателями-романтиками. Сам автор относится к герою своей повести якобы с глубокой иронией. Герой этой повести – клише романтического героя. Шутка с чтением фантастической повести не означает даже иронического замысла, текст художественного произведения ради этого не был специально написан.

Свои аргументы интерпретации повести выставляет В.Э. Вацуро в статье о творчестве Лермонтова, предполагая в этой повести синтез романтических и реалистических элементов, а не пародию на романтизм, «рассматривая ее в богатом литературно-бытовом контексте» [цит.: 84, с.243-244]. Мы разделяем мнение А.И.Журавлевой о том, что перед повестью «Штосс» стоит другая, более глобальная художественная задача: показать «вторую» реальность, то есть инобытийный мир, с помощью фантастики, а не иронизировать по поводу романтизма. Однако объективно со временем повесть, на наш взгляд, выполнила и эту задачу.

В.В.Виноградов в статье «Стиль прозы Лермонтова» (1941) отмечает в нем романтическое сплетение или чередование контрастов, «оргию слов», функционально сходных с устойчивыми формулами поэтической речи. По его мнению, прерывистое, эмоционально-приподнятое повествование в прозе Лермонтова сменяет моменты высшего напряжения при описании мучительного, как бы конвульсивного переживания у писателей-романтиков. Реализм сцен из народного и профессионального быта перестал быть фоном, смешивая высокое с тривиальным, патетическое с комическим. На такой основе ставится проблема повествователя, устанавливая формы «внутренних монологов» демонического героя с повествовательной манерой «автора» [121, с.536]. Такая норма лермонтовского повествования становится характерной для других произведений писателя, в том числе и для повести «Штосс». К периоду работы над повестью «Штосс» лермонтовский голос приобретает значение и оказывается более пригодным для дальнейшего развития русской прозы. По мнению И.В. Карташовой, Р.Н.Поддубной и др., фантазмагория бытия требует нового изображения героев, порождая ту разновидность фантастики снов, которая помогает проникнуть во внутренний мир героя, в инобытие, воссоздавая обстановку романтического «двоемирия» с помощью углубленного реализма.

Повествователь – это своего рода лирический герой прозаического жанра, где все зависит от степени доверия к нему читателя. Сдержанность, доверительная, серьезная интонация оказываются универсальными в прозе Лермонтова. Сам повествователь, действительно, то возникает, то «растворяется» в объективности прозы, и это тесно связано с проблемой героя и образа повествователя, постоянно меняющегося в зависимости от решаемой задачи. Ц. Тодоров в своей книге «Введение в фантастическую литературу» пишет о гносеологии фантастического: «Это третье употребление риторических фигур, которое нас интересует все больше. В двух предыдущих случаях (восприятие образности в буквальном смысле и реализация буквального смысла и воссоздание образных выражений) троп был источником происхождения сверхъестественного элемента; отношения между ними были диахроническими; в третьем случае – троп и сверхъестественное присутствуют на том же уровне и их отношения функциональные, не «этимологические». Здесь серия сравнений образных выражений, или просто идиом, широко употребительны в бытовом языке, но означают, если принимать их буквально, сверхъестественное событие» [216, с.222].

Это форма повествования с лиризмом, характерным для лермонтовской фантастической прозы, изображающей ирреальный мир, оказывается еще одним примером проверки мироустройства лермонтовским героем. Интересно, что повествователь как герой лирического стихотворения – это конкретный человек. Национальное «я» русской прозы, то есть голос, который в творчестве Лермонтова вызывает доверие, способен отождествиться с читателем. На наш взгляд, Лермонтов наследует и развивает пушкинские традиции. Глубокая демократизация не только героя, но и (что, безусловно, важнее) авторского голоса служит дальнейшему развитию русской прозы. Классический слог формируется в прозе непосредственно от себя как от автора, но сдержанно, ответственно; многому русская проза училась у Лермонтова. По-



следняя его незавершенная повесть наталкивает на мысль о выходе идеи за рамки спора о романтизме.

Значение фантастики проявляется в эстетике «таинственного» для создания «второй» реальности. Освоении эстетики «тайны» и фантастического в русской литературе генетически связано с романтической балладой, романтической фантастикой. Однако такой специфичный жанр не мог жить долго. Лермонтову удалось создать правдоподобие фантастического жанра; «вторая» реальность в русской литературе, возникшая внутренне в человеке, начинается с Лермонтова. Острота реального, драматизм чувств обусловлены восприятием фантастического вмешательства иррациональных сил во внутренний мир героев. Лермонтову удалось добиться эмоциональной наполненности прозы, как и поэзии, провести ее через весь арсенал художественных средств, изображающих переживания, сопряженные с реальностью и «тайной». Итак, Лермонтов вырабатывает доминанты реализма, существующие в его фантастической прозе: это детерминированность событий и мотивированность переживания героев, выражение личностного начала, авторского взгляда, трагический голос лирического «я» в созданной Лермонтовым реальности, это многомерность картины окружающего вселенского мира, где герой проживает жизнь в борьбе с ирреальностью, в реальности страстей и страданий.

Начиная с Лермонтова, поэзия обращена к жизни, нет посредничества между внутренним миром героев и внешней средой. Лермонтовская поэзия – плод XIX века, когда европейская культурная традиция, привитая петровскими реформами, уходит своими корнями в национальную стихию; срастаясь с ней, русский человек европейского сознания обретает голос в литературе.

Лермонтов выступает как продолжатель пушкинских традиций, по мнению А.И.Журавлевой, и в области фантастического. Поэт выражает новое положение литературы, характерное для своего времени. Если Пушкин постоянно соотносит жизненные явления, находящиеся в сфере его внимания, с

опытом мировой литературы; постоянны сравнения и ассоциации, носящие и шуточный, и серьезный характер, то все это, еще более глубокое по смыслу, по эстетике, свойственно также произведениям Лермонтова, в том числе и фантастическим. Стилизации, переводы и подражания, оригинальные произведения, берущие материалом европейскую жизнь, – все это носит полемический характер, необходимый для эстетизации, доказательства пригодности для литературы любого жизненного материала. От этой задачи была освобождена уже ранняя лирика Лермонтова с ее задумчивой патетикой. Это не обживание, как у Пушкина, стихом речи говорения, а стремительное овладение новых сфер, этического и эстетического пространства, с применением такого мощного романтического средства усиления и обновления, как фантастика.

Лермонтов подвел итоги русской поэзии и подготовил переход к созданию новой прозы. За словами А.И. Журавлевой о «второй» реальности в прозе Лермонтова, свойственной реалистической литературе, думается, стоит другой – иной мир, инобытийный, составляющий вместе с реальным миром так называемое «двоемирие». В таком случае, термин «вторая» реальность представляется как некая копия, субъективное выражение реального мира, возникающее в воображении человека в новом качественном, отличном от реальности, состоянии. Разумеется, «вторая» реальность требует от автора – реалиста усиления романтических изобразительных средств. Сама идея «двоемирия» нуждается в таком условном средстве изображения, каким является реалистическая фантастика, носящая «двуплановый» характер.

Отмечая стилистическую четкость и простоту прозы Лермонтова в момент перехода от романтизма к реализму, мы улавливаем в ней фантастическое при сопоставлении сверхконцентрированного, сверхактивного функционирования всех уровней художественной структуры – от жанрового до языкового, результатом которого является многослойность художественного мира, с одновременным существованием как бы параллельных смыслов, линии которых тянутся, не исчезая,

лишь временами ослабляясь в пользу других, на время их отесняющих, но никогда не уничтожающих. И в этом эфемерном фантастика, или «вторая» реальность, просматривается, рождаясь на основе духовной реальности первого плана, имеющего несомненную тягу к единению со вторым, «обманным» планом, с его ирреальными силами, инобытийностью.

Лермонтов оказывается художником, открытия которого были рождены конкретными общественными и культурными потребностями 30-х годов XIX века. Он развил принципы реализма с помощью реалистической фантастики, имеющей романтическое восприятие инобытийного, синонимом которого представляется теперь еще и такой термин, как «вторая» реальность.

Итак, Лермонтов был «захвачен» иррациональными силами инобытия; вселенские демонические проявления особенно наглядны в лирике Лермонтова. Не везде поэт торжествует победу над мировым злом, над грозными вселенскими силами, однако отрицательный опыт Лермонтова полезен для литературного процесса. Далее уже Гоголь станет разрабатывать идеи «двоемирия» — гармоничного и демонического, фантастического, идущие от Пушкина, а теперь уже и от Лермонтова. И демонизм Лермонтова, преобразаясь, приобретает затем у Гоголя «темный» мистический оттенок. Гоголь также показывает «захваченность» героев злыми вселенскими силами. Творчество Лермонтова побуждает Гоголя бороться с силами мирового зла, с их антибожественной, сатанинской направленностью.

Многое Гоголь познает через художественный опыт Лермонтова, акцентируя «захваченность» человека колдовскими, инобытийными силами и стремясь духовно к освобождению от них. Однако в фантастике Гоголя, например, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», красота приобретает не только демонический, но даже сатанинский, дьявольский колорит. Воздействие агрессивных иррациональных сил на мистических героев Гоголя поддается изображению только с помощью такого сильного романтического средства, как фантастика, которая только и способна отобразить недоступ-

ное рациональному познанию, выявлению и показу инобытийности обычными, реалистическими возможностями. Это способствует дальнейшему развитию эстетико-художественных принципов и конкретики реализма как метода познания и изображения. Итак, в творчестве Лермонтова мы наблюдаем три момента: «захваченность» героев иррациональными силами, начало борьбы с ними романтических героев, перерастание этой борьбы в освобождение, присущее фантастическим произведениям. Доведя до апофеоза, особенно в поэме «Демон», «захват» человека мировым злом, демоническими иррациональными силами, Лермонтов приступает к возвращению человечества на круги своя через борьбу с «темными» иррациональными силами за торжество света, божественных сфер гармонии и красоты. Особенно ощутимо это в драме «Маскарад», а также в фантастической прозе.

Действительно, красота, изображаемая Лермонтовым, демонична, противовес ей носит мятежный, бунтарский характер. С такой ситуацией невозможно мириться, ее надо переломить, победить демонические силы. И творчество Лермонтова приобретает яркую, усиленно романтическую окрашенность. Фантастика поэта направлена не столько за божественное начало, сколько против миропорядка, созданного демоническими, сатанинскими силами. Вселенная не удовлетворяет Лермонтова, она звучит как скорбная нота по гармонии, красоте, человек оказывается жертвой демонов, во власти инобытия, против чего и выступает поэт.

Неразумная, необузданная природа вторгается во внутренний и воображаемый мир поэта, часто приводя лермонтовских героев к гибели. Поэт применяет такие формы фантастики, как мифологическую и онирическую – фантастику снов, используя в своем творчестве мифологемы и психологизм. Фантастика Лермонтова рождается из возвышенного, божественного восприятия природы, из признания «двоемрия» в эстетике реализма. Демонический характер фантастики объясняется непознавательностью и недоступностью

иррациональных сил, воздействующих на судьбы. Поэт показывает в таком случае неприятие своим лирическим героем злого рока, а не поражение героя агрессивными силами в стремлении и умении удержаться в пределах божественной гармонии, религиозно-нравственного предназначения. Лирика для поэта остается тем идеальным, воображаемым миром, где история, заостряясь, оттесняет проблемы освобождения человека от демонизма.

В.С. Соловьев видит в борьбе Лермонтова с демонизмом истоки нищепанства. Нищепанство, согласно философу, - это превратно понятое богочеловечество, которое своими демоническими силами губит поэта. По мнению Соловьева, доброе начало в творчестве Лермонтова слишком слабо в его борьбе с демонизмом, подавлено иррациональными силами и потому обречено на осуждение [цит. : 146, с.91]. Думается, такая точка зрения имеет личностную основу, а не общую оценку поэта. В дальнейшем идеи лермонтовского «двоемирия» приобретают в творчестве Гоголя еще более углубленный, эстетико-философский смысл, включая в себя конкретно-чувственный и идеальный мир. Герои фантастических произведений как Лермонтова, так и Гоголя, мотивируются в бытовом плане, но порой почти лишены мотивации во втором, духовном плане. Однако оба писателя дают понять, что художественная реальность в дальнейшем может быть представлена только с помощью «двуплановой» фантастики.

В оценке В.С.Соловьева и Д.С.Мережковского творчество Лермонтова мятежно и динамично. Герои Лермонтова, борясь с агрессивностью мирового зла, с иррациональными силами, погибают, как и сам поэт, не выдержав титанической, сверхчеловеческой борьбы, тогда как герои Гоголя чаще празднуют победу над силами зла, отделяя божественное от демонического, разграничивая добро и зло в красоте и гармонии миропорядка. Развитие реализма означает победу над «темными» силами инобытия, предопределяя судьбу мятежных фантастических героев Лермонтова, обожествляющих мир.

## ГЛАВА VI. Н.В.ГОГОЛЬ И МИСТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ ЕГО РОМАНТИЧЕСКИХ ГЕРОЕВ

Н.В. Гоголь продолжает традиции Пушкина и Лермонтова в становлении реалистической фантастики. К тому времени фантастика занимает в реалистической литературе не меньшее место, чем в литературе романтизма. Прежде всего, нас интересуют категории «реальное» и «фантастическое» не в качестве мировоззрения писателя, а как художественные оппозиции в реалистической фантастике, в которой Гоголь различает завуалированную и незавуалированную, то есть явную и неявную фантастику. Гоголь создает все формы фантастического, однако уже на другом уровне, чем Пушкин и Лермонтов, в виде достижения в фантастике мистического мироощущения. Произведения писателя, в которых имеется фантастика, делятся на два типа, которые зависят от того, к какому времени относится действие – к современности или прошлому. В произведениях о прошлом используется мифологическая фантастика, где высшие иррациональные силы открыто вмешиваются в сюжет. Во всех случаях это образы, в которых персонифицировано ирреальное, демоническое начало: черт или люди, вступающие в сговор с ним. Фантастические события сообщаются автором-повествователем или отдельным персонажем, являющимся основным повествователем иногда со ссылкой на легенду или на свидетельства предков-очевидцев.

Еще одна черта фантастики Гоголя – отсутствие фантастической предыстории. Предыстория, оказывается, не нужна, поскольку действие однородно и во временном отношении, и в отношении самой фантастики. Примеры фантастического у Гоголя представлены в цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки»: это колдун из «Страшной мести», адские гномы в повести «Вий», населяющие землю с их верховным существом, черт, который посещает Солоху в «Ночи перед рождеством», ведьма из повести «Майская ночь, или Утопленница» – мачеха девушки-русалки.

Портреты носителей демонической силы интерпретируются многозначно. Это и молодые хозяйки, которые, оказываясь, обладают сверхъестественной силой, и необыкновенные женщины, высасывающие кровь из своих жертв, вампиры, то есть земные люди, которые тоже персонифицируют злую ирреальную силу. Фантастическое подается у Гоголя с помощью слухов или легенд. Народные предания изображают коллективное сознание, представляя эпос. Фольклор показывает временное отграничение от действия, но уже с точки зрения человеческого фактора.

На Западе, в позднем немецком романтизме, наблюдается та же тенденция преобразования фантастики и форм ее проявления. Сами писатели-романтики говорят о двух видах художников. Одни нагромождают чудеса, не считаясь с принципами правдоподобия, другие дезавуируют фантастические образы, приводят «чудесное» в соприкосновение с внутренним миром героев. По мнению Э.Гофмана, уловить «двойственность» образов – значит, придать пейзажу или характеру поэтические, фантастические черты. Целью фантастики делается задача приобщить фантастическое к настоящей, реальной жизни. Граница между фантастикой и реальностью при изображении в настоящем подвижна, переход из одного состояния в другое протекает незаметно.

Говоря о вторжении демонической силы в жизнь, мы наблюдаем страшный внутренний мир гоголевских героев с их верой в ирреальную силу, тайны и ужасы, придающие «двуплановости», всей романтике произведения, его фантастическим героям мистический колорит. Прямое вмешательство фантастических образов в сюжет, повествование и т.д. уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим миром. Благодаря этому скрытые в последнем значении фантастические элементы «обогащаются новыми оттенками и широкой возможностью реальных применений». Такая «завуалированная», или «неявная» фантастика, по мнению

Ю.В. Манна, создавалась «с помощью разветвленной системы поэтических средств»: фантастической предыстории, в форме гипотез и слухов, в виде снов [131, с.58].

Романтики предполагали существование механизма, аналогичного действию иррациональной силы. Писатели-реалисты насыщают фантастику реалистическим содержанием. Фантастические произведения романтиков, не имея бытового плана, лишаются жизненного правдоподобия. Исследование конкретно-бытового плана, воздействующего на внутренний мир фантастических героев, свойственно реалистической фантастике, тогда как у романтиков действительным является возможное. Белинский говорит о фантастическом у романтиков, например, у Гофмана, что это поэтическое олицетворение враждебных «таинственных» сил, скрывающихся во внутреннем мире человека. «Автору и герою «Русских ночей» тайна дорога именно потому, что она – тайна, которую можно вечно разгадывать» [166, с.5].

Исследователь В.В. Зеньковский выделяет пророческий аспект в духотворном творчестве писателя: «Гоголь первый у нас пророк возраста в целостной религиозной культуре, пророк православной культуры <...> Для Гоголя искусство ныне является «незримиными ступенями к христианству» и эта религиозная функция искусства, это религиозное его служение не понижает для него ценности искусства <...> Вера в преображающую силу эстетических переживаний была у Гоголя и раньше <...> В картине будущего, нарисованной лишь случайными и беглыми штрихами, на Россию возлагались Гоголем особые упования» [86, с.27].

#### *4.1. Воздействие иррациональных сил на первый, реально-бытовой план «двоемрия» в фантастических произведениях писателя*

Смысл категорий «общая ситуация» и «миражная интрига», важных в гоголевской поэтике, с большой полнотой раскрывается в комедии «Ревизор». Стремление к максимальной



широте изображения в общей ситуации совмещается с его ограничением. Но именно благодаря своему ограничению театр обнаруживает сильное стремление к универсальности, созданию художественного аналога большого мира – Вселенной. В этом отношении театр похож на христианский храм, создающий совместно с небесами, землей, раем общий аналог Вселенной. Вторая категория – «миражная интрига» – имеет отношение к действию. Драма, в силу своей природы, акцентируя внимание на прошлом, экспонирует события в современности, зависимой от поступков, персонажей в соответствии с их психологическими, нравственно-религиозными и другими особенностями. Обе эти категории в комедии сливаются в единый комплекс, в повестях же синтеза не существует.

Гоголь выводит на сцену типично русские характеры, показывая комические, гротескные стороны бытия. Герои комедии живут косной, скучной провинциальной жизнью. С одной стороны, драматург подводит к пониманию разъединенности людей, лишенных участия во всеобщем деле, основанном на согласовании и бескорыстии многих индивидуальных волей. С другой стороны, меркантильность, по мнению Гоголя, – универсальное качество русской жизни. Герои живут под воздействием подавляющих законов с их запретами и ограничениями. Иерархический строй создает всевозможные формы страха, произвол благоговения, пиитеты этикета, то есть все, что определяется социальным неравенством.

Когда городничий узнает о приезде ревизора и сообщает об этом подчиненным, каждого охватывает панический страх, в первую очередь – за себя. «Так как я знаю, что за тобою, как за всяким, водятся грешки, потому что ты человек умный и не любишь пропускать того, что плывет в руки ... (остановись), ну, здесь свои... то советую тебе взять предосторожность, ибо он может приехать во всякий час, если только уже не приехал и не живет где-нибудь инкогнито» [60, т. 4, с. 10].

Герои в социальной среде испытывают давление порочных обстоятельств, которые не способствуют духовному перерож-

дению. Карнавальная жизнь с ее ярким, гротескным мироощущением представлена автором в комедии «Ревизор» игрой воображения. Карнавал как совокупность разнообразных картин имеет собственный язык символических, конкретно-чувственных форм интриг, ситуаций, от сложных массовых действий до индивидуальных манипуляций и жестов. Такой язык выражает, прежде всего, сложное карнавальное мироощущение, которое проникает во все сферы народного праздника. И этот язык народного шествия – карнавала просто невозможно перевести сколько-нибудь полно на словесный язык, язык абстрактных понятий, кроме как на родственный этому язык художественных образов. Такое транспонирование карнавала на язык литературы называется карнавализацией. Гоголь применяет в комедии этот тип художественного осмысления действительности.

В гоголевском «Ревизоре» зрелище настолько жизненно, участники действия настолько плотно примыкают к карнавальному действию, что карнавальная жизнь кажется выведенной из состояния обычного своего ритма. «В карнавале вырабатывается в конкретно-чувственной, переживаемой в полуреально-полуразыгрываемой форме новый модус взаимоотношений человека с человеком, противопоставляемый всемогущим социально-иерархическим отношениям в некарнавальном мире» [20, с. 141]. Поведение, жест и слово человека расковываются, выходя из-под власти сословия, сана, возраста, имущественного состояния, которое определяло их в докарнавальном мире, поэтому становятся эксцентричными, неуместными, с точки зрения внекарнальной жизни.

Хлестаков – эксцентричный герой-романтик, он живет по законам природы, инобытия, выявляемым у него в моменты фамильярного контакта, носящего амбивалентный, смеховой характер. Хлестаков тонко и глубоко чувствует всеуничтожающее и обновляющее время, вот он и стремится интуитивно сменить обстановку не только свою, но и всего провинциального города. Чиновники и обыватели места лишены пафоса

смен и перемен, как смерти и возрождения. Они испытывают многослойный гнет, который препятствует действиям и поступкам героев, создает атмосферу застоя, отнюдь не способствующего созданию личности, которая бы взяла на себя активизацию социума.

#### 4.1.1. «Фантазмагория» социума в комедии «Ревизор»

Гоголь говорил, что он решил собрать в «Ревизоре» все отрицательное, все несправедливости, какие совершаются на местах, в случаях, где требуется справедливость, чтобы хорошенько над всем этим посмеяться и покончить, может быть, раз и навсегда. Образ уездного города в «Ревизоре» замыкает на себя всю дикость русской провинциальной жизни. Это расширяет пределы комедии до всей беспредельной России, до вселенских масштабов. Сразу же бросаются в глаза судейские, сам суд во главе с Ляпкиным-Тяпкиным, где больше всего таких несправедливостей и творится. Даже сам городничий замечает, что судья погряз во взятках. «Вам тоже посоветовал бы, Аммос Федорович, обратить внимание на присутственные места. У вас там в передней, куда обыкновенно являются просители, сторожа завели домашних гусей с маленькими гусенками, которые так и шныряют под ногами. Оно, конечно, домашним хозяйством заводить всякому похвально, и почему сторожу и не завести его? только, знаете, в таком месте неприлично» [там, с.11-12].

Коррупцирован до бесподобия сам судья Аммос Федорович. Он считает, что кто берет настоящие взятки, так это сам городничий – глава города, а он, судья, берет так, по мелочам. И на замечание городничего в свой адрес ехидно отвечает, мол, пусть сам тот поостережется ревизора-то. «Что ж вы полагаете, Антон Антонович, грешками? Грешки грешкам – рознь. Я говорю всем открыто, что беру взятки, но чем взятки? Борзыми щенками» [там же, с.12]. Так ли? Посмотрим, как наоборот читается его имя: Аммос – Сомма – сумма. Все ясно.

Судопроизводство в «Ревизоре» занимает не самую большую часть айсберга. Город в комедии архаичен и иерархичен, его структура пирамидальна: власти, купечество, граждане; выше других, конечно, располагаются чиновники, городские помещики, а еще выше во всей этой иерархии – сам городничий. Женский пол разделяется также по рангам: выше всех стоит семья городничего, затем идут жены чиновников со своими дочерьми, например, дочери Ляпкина-Тяпкина, с которых дочери городничего «не подобает брать пример». В самом низу общества находится высеченная розгами по ошибке унтер-офицерская вдова и слесарша Пошлепкина. Такой расстановки персонажей не было до Гоголя ни в одной русской комедии, которую в свое время критик Н.И.Надеждин назвал «русской, всероссийской пьесой» [156, 31].

Выбор персонажей в «Ревизоре» обнаруживает стремление максимально охватить все стороны общественной жизни и управления. Первый и единственный конкретно-бытовой план изображения, внутри которого и возникают страсти, связанные с появлением Хлестакова, подразумевает существование некоего второго, духовного плана. В бытовой конкретике представлены и судопроизводство в лице Ляпкина-Тяпкина, и просвещение в лице Хлопова, и здравоохранение в лице Гибнера, и почта в лице почтмейстера Шпекина, и социальное обеспечение в лице Земляники, так же имеется и полиция. Русская комедия еще не изображала так широко и многосторонне панораму уездной официальной, государственной и общественной жизни. Гоголь отображает ее различные стороны и явления без излишней детализации, административных подробностей, в их общечеловеческом облике, не совсем точно воспроизводя структуру властей.

По замечанию современников, не было в российском уезде каких-либо «богоугодных заведений», как и крупных деятелей в дореформенном суде. Судья, по обыкновению, не знал законов, не вникал в судебные процедуры, а только подписывал бумаги, подготовленные писарями. Спрашивается,

зачем нужны были судьи, секретари судов, многочисленное сословие приказных, если ту сторону жизни «достойно» олицетворял один Ляпкин-Тяпкин? Однако и без попечителя богоугодных заведений Земляники в тени осталась бы существенная часть жизни города. Отступление Гоголя от реальной структуры уездного чиновничества имеет свою логику. Для Гоголя не столь важна отвлеченная общественная функция персонажа, сколько его индивидуальность, чтобы придать одному лицу сразу несколько функций. Насколько разработана система должностных функций в комедии, настолько широка амплитуда чиновных персонажей. Шкала включает в себя самые разнообразные оттенки: от добродушной наивности Шпекина до каверзости и коварства Земляники, от чванливости гордящегося своим умом Ляпкина-Тяпкина до смирения и запуганности Хлопова.

Неспособность персонажей к самосовершенствованию выражается в их негативных поступках, перерастающих в пороки, которые символизируют общественные язвы. В этом отношении уездный город весьма многогранен, как и сами образы комедии. Психологическая и типологическая дифференциация персонажей идет у Гоголя параллельно с дифференциацией общественной. Психическое различие осуществляется в соответствии с исследованием наличия ирреального в персонажах, отраженного в их привычках, действиях и поступках. Городничий берет взятки дорогим товаром, смотрит сквозь пальцы на казнокрадство и произвол, живет, очевидно, по принципу «так всегда делали», иными словами, мол, так заведено было еще предками. В меньших размерах, но подобным образом поступают и его подчиненные. Например, Ляпкин-Тяпкин травит зайцев на полях судящихся людей, в открытую берет взятки борзыми щенками. По его подобию, и стряпчие обирают просителей, подбирая гусей и все, что приносят просители. Почтмейстер вскрывает письма и, пользуясь служебным положением, выведывает чужие секреты, из интимной жизни людей.

Однако ни крестьянство, ни местное дворянство как слои общества не привлекают к себе особого внимания Гоголя. Нет у Гоголя стройной социальной структуры общества в 30-е годы XIX века, которое представляется ему конгломератом сословий. Если попытаться найти обобщающую формулу для отражения и восприятия жизни в комедии «Ревизор», такой формулой будет «путаница». И главное в ней – это то, что комедия придает обличительную остроту изображению действительности, как запутанному клубку противоречий. Гоголем осмеяны самодовольные пошляки и взяточники, самодуры и самодовольные хвастуны. Уже экспозиции первого акта показывают людей на должностях, занимающих не свои места. А ведь от них зависят жизнь и судьбы людей. Нигде не служащие Бобчинский и Добчинский ввязаны в чиновничий переполох, их психология идентична психологии остальных чиновников. «Да так, знаете, когда вельможа говорит, чувствуешь страх».

Роль городничего ярка, сложна, многофункциональна, выделяясь на общем фоне комедийных ролей. Во-первых, городничий все же объединяет коллектив как глава уездных чиновников и от лица этого коллектива вступает в отношения с Хлестаковым. Во-вторых, как уездный властитель он выступает антагонистом другого коллектива – нечиновных обывателей, то есть купечества и простых горожан. Впечатление сплоченности чиновников подчеркнуто мизансценами, в действиях, кроме второго, построением полифонического диалога. Впечатление усиливается еще и тем, что более самостоятельная функция придана лицам с наименее очерченной индивидуальностью: таковы наивный почтмейстер Шпекин, два городских болтуна Бобчинский и Добчинский. Лица же, характеристики которых более индивидуальны и при построении которых применена комбинация посложнее, лишены традиционных черт. Это Ляпкин-Тяпкин, судья – охотник, взяточник и резонер-вольнодумец. И Земляника – плут, угодник и сплетник. Однако оба они не имеют влияния на разви-

тие сюжета: попытки Земляники настроить Хлестакова против других чиновников не разрешаются ничем. В соответствии с этими возможностями исключительно индивидуальной характеристики и самостоятельной функции в сюжете выступают Хлопов, напуганный до бессловесности, и Гибнер – окончательно бессловесный, с пантомимой доктора – иностранца.

Все эти приемы служат у Гоголя одной задаче: собрать воедино все отрицательное и раскрыть содержание общества как единый отрицательный факт, а не просто представить как сумму, составляющую набор отрицательных героев. Достаточно изображение «военных», наводящих порядок внутри города. Это, прежде всего, четверо полицейских, которые образуют группу, состоящую из опорных представителей административного аппарата. Структуре чиновников в комедии противопоставлена другая группа: обижаемые чиновниками, вечно обижаемые обыватели – граждане и купечество. Самостоятельность Гоголя заключается в создании впечатления целостного коллектива на основе отдельных характерных фигур. Этот коллектив объединен общими настроениями и функционирует в замысле комедии как единое целое. И в таком виде он может противостоять другому целому – дремлющим пока инобытийным силам, которые вполне могут быть разбужены и приведены в действие, как и само уездное чиновничество, потрясенное фактом появления другого единого целого в двух ипостасях – мнимого ревизора из Петербурга и настоящего ревизора – грозу глухих российских глубин.

Попытки социальной активности обывателей города были, возможно, и ранее, однако успешно пресекались властями. Вначале событий группа горожан пассивно противостоит сплоченному коллективу уездных властителей во главе с городничим. С появлением в гостинице при трактире Хлестакова, принятого за ревизора, купцы и мещане оживают, даже являются с жалобой на городничего, на всю его братию, вследствие чего абсурд ситуации в комедии значительно усиливает

ется, все выходит наружу. «Не погуби, государь! Обижательство терпим совсем понапрасну <...> Да все от городничего здешнего. Такого городничего никогда еще, государь, не было. Такие обиды чинит, что описать нельзя. Постоем совсем заморил, хоть в петлю полезай <...> Придет в лавку и, что ни попадет, все берет» [там же, с. 75].

Униженная и оскорбленная, унтер-офицерская вдова тоже жалуется на городничего: «Высек, батюшка! <...> По ошибке, отец мой! Бабы-то наши задрались на рынке, а полиция не подросла, да и схвати меня. Да так отрапортовали: два дни сидеть не могла» [там же, с. 79]. Слесарша Пошлепкина протестует против рекрутчины, забривают в солдаты из ее семьи, и вне очереди. «Следовало взять сына портного, он же и пьянюшка был, да родители богатый подарок дали, так он и присыкнулся к сыну купчихи Пантелеевой, а Пантелеева тоже подослала к супруге полотна три штуки; так он ко мне» [там же].

В ходе развития сюжета выясняется, что обыватели города в комедии не представляют собой единства. В сознании Гоголя купечество и гражданство – различные категории. Купечество, притесняемое властями, занимает промежуточное положение и готово на открытый протест, однако идет на сделку с дворянско-чиновничьей группой во главе с городничим. «Там купцы жаловались вашему превосходительству. Честью уверяю, и наполовину нет того, что они говорят. Они сами обманывают и обмеривают народ» [там же, с. 85]. И вот что на угрозы городничего отвечает один из купцов: «Богу виноваты, Антон Антонович! Лукавый попутал. И закаемся вперед жаловаться. Уж какое хоть удовлетворение, не гневись только!» [там же, с. 92].

«Гражданство», то есть горожане, представлено совершенно незащитным. Поэтому авторский аспект каждой группы отличается друг от друга, писатель сочувствует группе граждан, а сочувствие купечеству условно, поскольку купцы и жители – носители социальных пороков и иррациональных сил. Условное сочувствие купеческой группе прекращается, ког-



да в сознании Гоголя возникает дифференция притесненных и протестующих. Выделенная из населения группа купечества попадает в обличительный, сатирический аспект, причем двусторонний. Во-первых, они выступают как союзники чиновников и в то же время являются соучастниками плутовства городничего, осужденными быть вместе, заодно с чиновниками. Во-вторых, они же подвержены резкой оценке, даже критике социально инородной, более низшей среды – со стороны обывателей. Степень самостоятельности Гоголя и некоторой зависимости его от подобного двойственного аспекта в изображении купеческих фигур, по существу, отличается только тщательной разработкой соответственного социального момента, отличительного от комедийной схемы купца-плута.

Разработка бытовых фигур из гражданских не ассоциируется с другими комедийными схемами: высеченной унтер-офицерской вдовой, слесаршей. Эта эпизодическая пара, скорее, более колоритна, чем комична, как, например, пара Бобчинского и Добчинского. Две фигуры мещанок олицетворяют собой целый слой в городе. Расстановка действующих лиц по социальному признаку не преследует в комедии ни целей специфически-социальной дидактики, ни целей нравоописательных. Такая расстановка подчинена одной организующей теме, а именно, теме должностных злоупотреблений и воздействия генетической памяти на поступки и переживания персонажей. Комедийные нормы предполагают легкий смех, безобидный сюжет. Такие нормы требуют изображения индивидуальных пороков; порочный может быть смешон, если он окружен добродетельными выразителями «нравов народа» (О.И. Сенковский), требуя также изображения «общечеловеческих» слабостей, невинно смешных, не противоречащих идеальному представлению о нравах народа.

Гоголь обходит стороной эти шаблоны, начиная с представления о народе по моральному признаку, прикрепляя комизм к обязательному материалу. Понятие «комизма» вне истори-

ческой перспективы бессодержательно. Нормы драматургов павловской поры к тому времени стали анахронизмом, Гоголь же исходит из современных ему общественных и эстетических предпосылок. Такой общественной предпосылкой для его творчества была идея мирного сотрудничества разных сословий в разрешении противоречий, воспринимаемых как сравнительно легко устранимые недоразумения, носящие не индивидуальный, а общественный характер.

Таковы реалистические выводы из романтических теорий комического: сатира и шутка переставали считаться разнородными и несоединенными. Шутка перерастала в сатиру – в свое новое качество, как только стала осознаваться общая связь частных явлений с их закономерностью: социальная функция индивидуальных лиц и, на первый взгляд, случайных событий. Гоголь должен был преодолевать сопротивление своих предшественников, уточняя выбор самого материала. Судебному материалу предпочтен административный, когда действия и злоупотребления властей рассматриваются в масштабе хотя бы уездного города. Это минимально необходимый уровень для социальной комедии. Он уже кажется достаточным для обобщений любой степени широты изображения общественной жизни. Даже Гоголь находит достаточными принципы использования административного ресурса в комической функции. Неопределенные и смягченные самообличительные реплики городничего позволяют предположить, что за ними может стоять любое содержание, а прием зашифровки сохраняет как комический, так и сатирический эффект.

Основным обличительным материалом комедии являются злоупотребления властью, причем материал остается за пределами сценического действия, в репликах, лишь изредка прикрепляясь к особым эпизодическим лицам (купцы, слесарша, унтер-офицерша). Отодвигание мотива за пределы сцены способствует усилению эффекта комического в системе обличения. Город в пьесе не аллегоричен, и сила комедии

состоит не в том, насколько административно высок изображенный уездный город, а в том, что образ этого уездного города носит особый, подвижный, переходный к смеху характер. Гоголь создает такую модель, которая в силу органического и тесного соглашения всех его компонентов вдруг оказывается способной к самодвижению, становится динамичной, ироничной, подверженной смеху. Писатель выделяет благоприятные условия, чтобы приложить минимально необходимый масштаб к другим, более крупным явлениям общероссийской жизни.

Распространение содержания комедии на более широкие сферы жизни является уже функцией читателя или зрителя. Но то, что оно могло распространяться и далее, оказалось свойством художественной мысли Гоголя. Оно возникает как из стремления самого писателя, так и из закономерностей большой группы явлений. Взбуродораженный сообщением о ревизоре город выделяется из комедии и становится эквивалентом более широких явлений, чем его конкретно-предметное содержание. Изображение города само по себе не гротескное, обобщение комедии не аллегорическое, но сама абсурдность среды, возникающая под давлением злоупотреблений, провоцируемых воздействием ирреальных сил метафизического мира, стоящих где-то над сценой, создает гротескную атмосферу вселенского масштаба всей этой гомерической чиновничье-бюрократической системы.

В.Иванов в статье ««Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана» пишет о том, что комедия изображает коллективную жизнь, целый социальный слой, русскую государственность в форме «социального космоса» [цит.: 135, с.198]. Изображение быта в «Ревизоре» приобретает универсальный характер. Персонажи в комедии живут в страхе быть наказанными в назидание другим. Широка амплитуда страха как побудительного и отрицательного мотива персонажей: от страха перед вышестоящим, перед «ревизором», до страха перед роком, космосом, инобытийностью, иррациональными силами, вер-

пащими показ деградации чиновничества этого реально изображенного города.

#### *4. 1.2. Герой-романтик в диалоге с абсурдной средой обитания*

Как уже говорилось, драматизация атмосферы придает романтическую окрашенность, казалось бы, полностью реалистической комедии Гоголя «Ревизор». В сложном сюжете протекают не только мнимые успехи персонажа – первого лица, главного героя действия Хлестакова, но и характеристика противостоящего ему другого первого главного героя антидействия – городничему Сквознику – Дмухановскому. Общественная жизнь провинциального города, изображаемая Гоголем, понимается как нерасторжимость одной цепи, ее инобытийности, отрицательных явлений множества злых воль. Приезд Хлестакова в патриархальную глушь воспринимается не просто как появление романтического героя, способного высветить затхлую атмосферу, но в глобальном смысле как явление инобытийное, иррациональных сил в лице героя, заявляющего о возможности кардинально изменить обстановку. Как проводник вселенского инобытия Хлестаков масштабно воздействует сразу на весь этот комплекс, на город, на всех его жителей. Все слои и сословия возбуждены, приведены в действие, к ожиданию перемен. Космические, инобытийные силы влияют на обитателей, формируя у каждого на базе прежнего комплекса наследственности новый комплекс в виде обещания перемен прямо-таки на глазах, сложного синтеза воздействия реальных и ирреальных сил.

Обыватели всех слоев и сословий города, от чиновников до купечества и горожан, реагируют на появление такого шокирующего возбудителя общественного спокойствия, как, если вдуматься, этот совершенно романтический, с инобытийно глобальным смыслом герой Хлестаков. Родовой тип сознания обывателей, базируясь на опыте предков, что интересно, не

отторгает новые ирреальные силы, воспринимая их мнимо, как венец старого мира, - этого чиновника из Петербурга. Можно предположить, что тема страха, воплощенная в персонажах, отражает страх перед «нечистой» силой, а сила Хлестакова в своем отрицании, в смехе «чиста», непорочна. Такую ситуацию М.М. Бахтин сравнивает с карнавальным мироощущением: «Таковы все карнавальные символы: они всегда включают в себя перспективу отрицания (смерти) или наоборот. Рождение чревато смертью, смерть – новым рождением» [20, с. 144].

Символические моменты церемониала развенчания имеют пафос смен и обновления. Образ смерти становится базовым, зиждущим. Персонажи чувствуют в конце разоблачения собственное развенчание, не желая от страха раскрытия сути комической, за которой к чиновникам подступает к горлу трагическое. Природа их ощущения инобытийности происходит на уровне подсознания, создавая тревогу, даже страх перед враждебным метафизическим миром. Люди вступают в связь с «мефистофельским» бытием, но все это будет потом, после значительной паузы – «немой сцены», отделяющей этот мир «ревизора» от неведомого, инобытийного, в котором неизвестно еще чем ирреальные силы заменят Хлестакова.

Ю.В. Манн пишет: «У Гоголя же никогда фантастические образы (черта, ведьм и т.д., а также людей, вступивших в связь с ними), то есть персонифицированные сверхъестественные силы, не выступают в современном плане, но только в прошлом» [131, с. 77]. Исследователь объясняет это существованием двух типов фантастических произведений в творчестве писателя. Гоголь, отодвигая, переводит носителя фантастики в прошлое, оставляя его за действием в будущем. Справедливо мнение ученого о том, что приоритетом Гоголя является прозаически бытовая подача фантастики как мифологической. Однако считаем, что фантастические образы выступают не только в современном плане, но и в прошлом, и даже, как мы констатировали, за чертой «немой сцены» как за будущим.

Действительно, фантастическое вводится Гоголем в настоящее время, сам герой в современности реализует принцип параллелизма фантастического и реального, изображая действие, таким образом, с помощью «двуплановой» фантастики. Главный герой появляется в комедии в то время, когда город живет ожиданием приезда ревизора. Случай с появлением Хлестакова необычен, способен сыграть роковую роль в судьбах всех. Сваливаясь, как снег на голову, Хлестаков, по мнению самого Гоголя, являет обывателям как бы неизбежный рок в стиле античных трагедий, а так же в стиле классических драм с их единством – места, времени, действия, когда все происходит почти в одни сутки. Рок в образе Хлестакова – это справедливое осуждение общества за его закоренелые пороки.

А внешне как все это выглядит? Живет себе Хлестаков, этот проезжий чиновник, в гостинице при трактире, не платит за обеды и за ночлег. И вот что говорит о нем слуга Осип: «Второй месяц пошел, как уже из Питера! Профинтил дорогоу денежки, голубчик, теперь сидит и хвост подвернул, и не горячится. А стало бы, и очень бы стало на прогоны нет; вишь ты, нужно в каждом городе показать себя!» [60, т.4, с.26]. Таков портрет «простого елистратишки», который порой доиграется в карты до того, что платить за обеды и за комнату нечем. Пришлет отец денежки в Петербург, а сын то как станет кутить, билеты покупать в театр каждый день, то ездить на извозчике, а через неделю спустит новый фрак дорогой по дешевке.

Как видим, Хлестаков изображен как вполне реальный человек. Однако нелепость ситуации, созданной в комедии появлением в городе Хлестакова, ирреальность момента мотивируется недоразумением, ошибкой: принятием героя за ревизора из Петербурга, что не только оттеняет абсурдные отношения в обществе, но и усиливает фактический колорит комедии. Ситуация недоразумения, распространяющаяся до последнего акта - финала пьесы, придает всей истине изнутри, всему образу власти фантастико-сатирический характер.

Параллельно с основным сюжетом, который воспринимается как истинный, развивается «ложный», мнимый, существующий как бы за сценой. Здесь своя внутренняя система ролей: 1) главные агенты – группа городничего; 2) их враги – группа обывателей, 3) за кадром настоящий ревизор – с невыясненными ситуационными возможностями. Этот «ложный» сюжет развивается на основе динамики состязания «добродетельной» группы чиновников с «отрицательной» группой обывателей, то есть на основе динамики, типичной для догоголевской «чувствительной комедии». Гоголь заставляет воспринимать розыгрыши персонажей и «чувствительную комедию» как веселую комедию.

В бытовом плане «ложный» сюжет дифференцируется и переосмысливается. В истинном сюжете конфликт между двумя противостояниями остается в силе. Положительный и отрицательный аспекты меняются местами в соответствии с авторским замыслом: то на первый план выдвигается разоблачение Хлестакова как развенчание верховного лица в карнаваловой, мифологической фантастике, то Хлестаков как нулевая величина исполняет функцию не то союзника, не то оппонента в «ложном» сюжете. Этим и решается проблема сатирической направленности комедии. Абсурд как стержневой фактор действия объясняется индивидуально-психологическими чертами героев: показной глуповатостью городничего, наивной доверчивостью Бобчинского и Добчинского, откровенной рассеянностью Ляпкина–Тяпкина.

В.В. Гиппиус считает комедию чисто реалистической, в которой вместе с психологической мотивировкой характеров существует и простое стечение обстоятельств. «Апелляция же к индивидуальным злым волям и соответственные моралистические выводы – в динамике недоразумений естественно исключены» [56, т.2, с.189]. Исключительность вмешательства сверхъестественных сил реалистически открывает простор для социально-психологических мотивировок, особенно в моментах, когда ложность аспекта основана на сме-

щении социального не личными качествами заблуждающихся, а путаницей в общественной иерархии. Страх чиновников объясняется в общественно-сатирическом плане. Но это только рациональное объяснение и стечения обстоятельств, и случая, «рокового» в судьбе городничего и прочих чиновников.

Динамика состязания в «ложном» сюжете предстает в своем подлинном виде, не прекращая борьбы и чиновников со «злыми волями», и «добрых волей» с ними. Таким образом, истинный и «ложный» аспекты не существуют порознь, а представляют собой единство, систему взаимодействия. Прием единства противоречивых аспектов является решающим для комедии, в которой осуществляется единство сатирической и комической функции при отсутствии авторской оценки. По мнению В.Я. Брюсова, В.В. Розанова, Д.С. Мережковского, в религиозном понимании черт есть мистическая сущность и реальная сущность, вечное зло, отрицающее бога.

Еще одна важная особенность фантастики Гоголя состоит в том, что в своей концепции фантастического писатель исходит из представления о двух противоположных началах – божеского и дьявольского. Карнавальная, мифологическая амбивалентность злой ирреальной силы (например, в гоголевском образе «Вурдалака» – черта) – это особое явление в фантастике, возможно, завуалированное также и в образе Хлестакова. Гоголевская фантастика не знает разветвленной системы мифа с противоположными полюсами – божественных и демонических сил, это фантастика одного злого, демонического направления. На этом пути Гоголь избирает один, но важный аспект. Божественное, по мнению писателя, – это мир, который развивается естественно, закономерно. Демоническое же, сверхъестественное выявляется там, где мир выходит за рамки естественности.

Хлестаков вмешивается в уклад города с его абсурдным, на сторонний взгляд, бытием. Гоголь использует фантастику снов в целях изображения героев, предчувствующих страшную зависимость своих судеб от ирреального мира. Вот



как об этом сообщает городничий своим подчиненным: «Я как будто предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы. Право, таких я никогда не видывал: черные, неестественной величины! пришли, понюхали – и пошли прочь». В.В. Виноградов же считает, что Гоголь отвергает мотивировку сном, существующим как литературный штамп [45, с.37], представляя, что сновидческое не чуждо Гоголю. Писатель углубляет реалистическую фантастику Пушкина и Лермонтова в поэзии и прозе. Фантастика предшественников изображается Гоголем чисто поэтически-ми средствами, выражая крайнюю степень романтизации, демонизации, вплоть до применения мистического.

Мистика доводит тайну и ужас до апогея, не давая всему объяснения. Хлестаков как носитель ирреальной силы отягчает пороки персонажей. Земляника пускается в лживые объяснения о состоянии больных и больницы, пропахшей кислой капустой. Человек десять осталось в ней, не больше того, а прочие «выздоровели». «Это уж так устроено, такой порядок. С тех пор как я принял начальство, - может быть, вам покажется даже невероятным, - все как мухи выздоравливают. Больной не успеет войти в лазарет, как уже здоров; и не столько медикаментами, сколько честностью и порядком» [там же, с.48]. Городничий «расписывает», по замечанию Земляники, всякую всячину: «Столько лежит всяких дел, относительно одной чистоты, починки, поправки... словом, наиумнейший человек пришел бы в затруднение, но, благодарение богу, все идет благополучно» [там же].

В бытовом плане герои все больше погрязают в пороках. Встречая мнимого ревизора, они стараются прикрыть пороки системы, хотя и знают, что это никак невозможно. Тогда чиновники прибегают к испытанному способу: выгородить себя перед лицом, принятым за ревизора, при помощи взятки. Тема «взятки» придает «двуплановой» фантастике сатирическую, абсурдную, даже комическую направленность. Судья Ляпкин-Тяпкин характеризует себя как награжденно-

го орденом Владимира четвертой степени «с одобрения со стороны начальства» и тут же сует принесенные деньги этому «демону» в образе Хлестакова. Акт погубления души свершен, и судья, не выдержав искушения, полностью отдается во власть стихии, за которой стоят уже более-менее явно многозначные ирреальные силы.

Или другой пример. Почтмейстер Шпекин в реальной жизни любит вскрывать письма с целью использования информации в собственных интересах, такова «мотивированность» его поступков в быту. В разговоре с Хлестаковым почтмейстер, как и все, дает ему взятку размером в триста рублей, нисколько не задумываясь о нравственной стороне дела. Право, персонажам неизвестно, что их искушает сам сатана в человеческом облике. Однако слова городничего об увиденном им вещем сне настораживают всех, ситуация для персонажей становится страшной и неожиданной, рассказ инного из них теряет даже логическую нить. Речевые характеристики персонажей выражают уже постижение происходящего с ними с помощью интуиции, что от страха уже недоступно разуму и языку логических понятий.

Судья Ляпкин-Тяпкин признается, что он красноречив в разговоре о собаках и может потерять даже взятку. Бобчинский, рассказывая о Хлестакове, пускается в подробности за чем-то, говоря о трактирщике Власе. «Я будто предчувствовал и говорю Петру Ивановичу: «Здесь что-нибудь неспроста-с. Да. А Петр-то Иванович уж мигнул и пальцем подозвали трактирщика-с, трактирщика Власа: у него жена три недели назад тому родила, и такой пребойкий мальчик, будет так же, как и отец, содержать трактир» [там же, с. 19]. В психологии это называется полным воспроизведением, а позднее представители различных течений Г. Аполлинер, Д. Джойс, М. Пруст и И. Шоу и др. назовут «потокосом сознания».

Одним словом, употребленные неправильно смысл и формы слов представляют абсурд, идущий от коллективного сознания уездного городка. Однако алогизм речи не исключает

ет, а, скорее, предполагает внутреннюю мотивированность персонажей, выражая бессознательные движения души, что можно отобразить только с помощью фантастического. Конечно, персонажи по-разному реагируют на вмешательство в их судьбы агрессивных ирреальных сил. Смотритель училищ Хлопов решает про себя, что это «робость перед заезжим человеком сгубила его». А Хлестаков начинает вдруг выпытывать про пороки Луки Лукича: кто ему больше нравится - брюнетки или блондинки? Хлопов теряется и не может выговорить ни слова. Впрочем, сам Хлестаков говорит еще ранее, что и высокие-то чины стояли всегда перед ним навзятяжку. И повторяет Хлопову ту же мысль: «Оробели? А в моих глазах точно есть что-то такое, что внушает робость. По крайней мере, я знаю, что ни одна женщина не может их выдержат, не так ли?» [там же, с.67].

Бобчинский просит принять его для участия в будущем устройстве детей Петербурга. Но тут же обвиняет почтмейстера в задержке посылок, судью – во взятках собаками и волокитстве за женой Добчинского. Но ведь и сам Бобчинский дает взятку размером в четыреста рублей. Земляника и говорит: «Вот здешний почтмейстер совершенно ничего не делает: все дела в большом запущении, посылки задерживаются... извольте сами срочно разыскать. Судья тоже, который только что был пред моим приходом, ездит только за зайцами, в присутственных местах держит собак» [там же, с.68-69].

Это реальная сторона фантастики Гоголя в «Ревизоре». Однако как абсурдно все, фантастично, с точки зрения реального содержания жизни, действия персонажей по отношению к естеству, да и к неестеству, – в движении к Хлестакову. Мотивированность факторами, определяющими их внутренний мир, приобретает под влиянием обстоятельств нереальные, в каком-то смысле, фантастические черты.

Ю.В. Манн считает, что поэтика романтической «тайны» вобрала в себя опыт авантюрного романа и романа ужасов, с приемами усложнения «тайны», ретардации, узнавания

[131, с.94-99]. У Гоголя можно встретить все отмеченные формы «тайны», кроме узнавания, «тайна» узнавания раскрывается с помощью причинно-следственного объяснения. Однако Манн находит правомерным, что алогизм и хаос у Гоголя связаны с демоническими силами, эта связь оказывается решающей для эволюции фантастики, развития фантастических и реальных планов.

Усложнение амбивалентности – постоянный мотив в эстетике Гоголя. В народных представлениях счастливому событию предшествует дурной сон. Это свидетельствует о том, что здоровый организм сопротивляется, ирреальные силы полностью еще не «захватили» внутренний мир героя. Что же происходит в «Ревизоре»? Городничему снятся «две огромные черные крысы». Казалось бы, это к положительному разрешению ситуации. Однако события в бытовом плане принимают для городничего трагический характер, отмечая полный «захват» внутреннего мира героя злыми ирреальными силами в облике тех самых двух крыс, которые, с точки зрения инобытийности, и представляют якобы нечистую силу, возможно, ревизоров – мнимого и настоящего. Оказывается, и городничий общается с ирреальным миром – это в мифологическом плане. Дурной сон и дурная встреча, как обещается народным поверьем, сулит, в конце концов, еще более тяжкие беды. А это, как полагает Ю.В. Манн, означает «процесс изменения карнавального мироощущения», выраженного мифологической фантастикой [там же, с.18].

Действительно, городничий убеждается в совпадении плохих предзнаменований в сочетании с плохими реалиями, что дает возможность понять и всем остальным, что все они во власти иррациональных сил. Веселая атмосфера сменяется не просто грустью, но чем-то тяжелым, давящим, окрашенным, пожалуй, в мистические тона. Движение по спирали приостанавливается из-за сложности комплекса чувств, когда персонажи узнают из письма истинный облик Хлестакова как плута и мошенника – это в реальности, а в метафизичес-

ком смысле, в «двуплановости» - того же Хлестакова как представителя ирреальных сил. Значит, недоразумение в фантастическом плане не снимается, над героями комедии звучит амбивалентный смех, демонические силы не побеждены. Процесс демонизации в мифологической фантастике пьесы, ощущение страха перед иррациональными силами не устраняется смехом, иронией, юмором, поскольку смех принадлежит читателям и зрителям, а тайна и ужас – самим персонажам, что со всей очевидностью подтверждается финалом комедии.

Итак, установлено, что мифологическая фантастика «Ревизора» проникнута карнавальным мироощущением. Вот что пишет о карнавале М.М. Бахтин: «Карнавал не созерцают, - в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него никуда не уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» [21, с.298]. Мифологическая фантастика, проникнутая карнавальным мироощущением, устанавливает во время карнавала, изображенного с помощью фантастики, новые человеческие отношения.

По своему конкретно-чувственному характеру и по наличию игрового элемента карнавальные формы близки к зрелищным, театральным формам. То есть карнавал – это сама жизнь, оформленная игровым образом, когда человек перерождается для нового мира, новых отношений. Осуждение на время исчезает, и человек среди людей возвращается к самому себе. Все формы страха, благоговения, пиетета, связанные с иерархическим построением, оттесняются, всякая династия между людьми упраздняется, устанавливая между людьми вольный контакт. Полуреальная конкретно-чувственная форма новых взаимоотношений человека как представителя

народа - это игра не только с ревизором, но и с роком, она захватывает чиновников и обывателей, всех обитателей провинциального города. Участие женщин эмоционально обогащает ситуацию, в которую вовлечены все сферы внутренней жизни героев.

С точки зрения многомерности и многозначности таких сфер, образ Хлестакова, по признанию самого Гоголя, представляет самый сложный образ в комедии, ибо в него одного автором вложена идея ирреальности, инобытийности, воздействующая на персонажи. Никто другой в комедии не появляется без знака порока или какого-либо психологически ущербного свойства. Ни один не может быть отнесен к одному определенному психологическому качеству, соотношенному с определенностью в диапазоне душевных движений. Все герои, кроме Хлестакова, явно реальны; их поступки мысли также насквозь реальны, ибо они выслуживаются и завидуют друг другу, как говорится, без обиняков, в любой момент. А вот образ Хлестакова – духовный, ирреальный, «двуплановый». При всем богатстве и глубине содержания других образов, в отличие от них, его диапазон просто не ограничен, располагаясь в различных проекциях и диапазонах, врозь и вместе с другими персонажами.

В.В. Гиппиус полагает, что встреча с романтическим образом Хлестакова дает возможность увидеть его фантастические черты, и это улавливает Мериме, отмечая комедию «Ревизор» своим вниманием и переводом [56, с.22]. Смех сквозь страх звучит в этой комедии Гоголя. Первоначально довольно безучастные к жизни чиновники, обычно равнодушные, выведены из себя грядущей ситуацией – приездом Хлестакова, а объявление о настоящем ревизоре и вовсе обращает всех в шок. Страх как эмоция общества взят уже в извращенной форме. «Немая сцена» с настоящим ревизором способна довести всеобщую тревогу и страх до апогея, за которым следует, очевидно, или смерть кого-то, или очищение всех.

Такова особенность мифологической фантастики Гоголя, отличающаяся от фольклорной фантастики как его собственной, так и других писателей.

Многозначность такой фантастики в комедии «Ревизор» подчеркивается наличием в ней фантастических героев, доведенных до результата вплоть до высшей степени мифологизации, до перехода демонических качеств героев от реальности до мистического состояния, угрожающего самому существованию этих героев. Хотя мистическое у Гоголя не имеет явной карающей силы, она несколько завуалирована, но вмешательство злых ирреальных сил вытекает из самого принципа их существования. На героев, живущих в реализме и предощущаемом «двоемирии», существующем в гоголевском «Ревизоре», действуют объективно ирреальные силы, сосредоточенные в Хлестакове как в героереомантике, за которым провидится бытийный и инобытийный мир со всей его карающей иерархией.

В других фантастических произведениях Гоголя, инобытийность атакует героев сразу с трех сторон, оказывая глобальную силу воздействия, доводя ситуацию до мистического проявления. Во-первых, это активность непосредственно самих агрессивных ирреальных сил. Во-вторых, давление стоящего за ними всего инобытийного мира, включающего в себя целый комплекс ирреального, а также всего приближенного к нему. И, в-третьих, активность и самого мира реального, реалистического со всеми своими ирреальными возможностями, подтвержденными воздействием этих ирреальных сил инобытийного мира, в котором, приобретя романтически злую окрашенность, иные из явлений, персонажей сами начинают влиять на свой первый, реально-бытовой план в «двоемирии» фантастического произведения, находясь в недрах его реально-конкретной, доведенной до крайности апологетики.

#### 4.2. Обогащение реализма романтической тенденцией в эстетике петербургских повестей «Нос», «Портрет», «Шинель»

Гоголь чувствовал недостаточность реалистического метода при познании и изображении взаимодействия реального и идеального, романтического. И.Ф. Анненский, говоря об идеализации творчества Гоголя, замечает: «Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек являет их высоко – юмористически (в философском смысле) и логически – непримиримым соединением» [10, с. 217]. Далее Анненский развивает мысль о том, что любое произведение Гоголя поражает не только стремлением к наглядности, но и передачей жизни с необыкновенной зоркостью наблюдателя. Правдоподобие вырабатывается у Гоголя постепенно, как и высокий «идеализм» - художественным образом. Таким образом, Анненский склоняется к интерпретациям Мережковского, Розанова и Брюсова, видя в творчестве Гоголя изображение инобытия, хотя Мережковский, Розанов и Брюсов видят в Гоголе символиста, а не реалиста, тогда как Анненский оценивает творчество Гоголя как реалистическое. Заметим, во времена Гоголя существовало определенное представление о соотношении духовных и физических возможностей человека. В европейском идеологическом, культурном и художественном мышлении духовное, интеллектуальное ставилось всегда выше физического.

Гоголь признает, что для изображения «двоемрия» в его фантастических произведениях «Нос» (1836), «Портрет» (1842), «Шинель» (1842) понадобились уже романтические изобразительные средства. Для показа воздействия ирреальных сил на внутренний мир героев писатель использует такие романтические средства, как «бесконечная ирония», оппозиция реального и идеального, фантастика как самое эффективное романтическое средство изображения. Таким образом, система реалистических возможностей, дополнен-



ная романтическими ценностями, дает представление о реалистическом этапе литературы, о методе, усиленном романтическими элементами, соотношением реалистического и романтического. То, что принято считать реализмом Гоголя, – это не столько точность, сколько разумность и целесообразность изображения, заставляющая сосредоточивать вокруг происходящей сцены множество дополнительных романтизированных актов миропонимания и самосознания читателя.

Итак, главный герой «Ревизора» Хлестаков изображен с помощью мифологической, «двуплановой» фантастики, где город живет обычной, реальной жизнью. Появление же Хлестакова играет роковую роль в судьбах всех. Рок в образе Хлестакова – это справедливое осуждение общества, его закоренелых пороков. Предыстория героя выглядит вполне реально. Хлестаков вроде бы конкретный, реальный человек, который по дороге в свое имение задержался в гостинице города на какой-то срок за неимением денег, проигранных где-то в карты. В дальнейшем пребывание Хлестакова в уездном городе представляется уже как нечто сновидческое, настоящий абсурд. В своей концепции фантастического писатель исходит из мысли о двух противоположных началах – божеском и дьявольском, но его творчество не знает доброй фантастики. Мифологическая амбивалентность агрессивной силы – это особое явление в фантастике Гоголя. Возможно, данное явление завуалировано даже ирреальной силой в образе Хлестакова. Онирическое сознание, не чуждое Гоголю, углубляет это направление фантастики Пушкина и Лермонтова, проявленное в их поэзии и прозе. Фантастика предшественников развивается Гоголем чисто поэтическими средствами, выражая крайнюю степень романтизации, демонизации, вплоть до применения мистического, существующего где-то над сценой, за пределами действия, осуществленного известными словами городничего о двух огромных «черных крысах», увиденных им накануне во сне. Кстати, у А.М. Ремизова в статье «Ведьмы – блохи», «Ревизор» включен в число семи снов Гоголя,

из «морока» которых и возникли затем «сны Достоевского, Толстого, Тургенева» [196, с.131].

Детерминированность героев помогает писателю объяснить поступки героев во внешней среде. При изображении эмоционального мира фантастических героев духовное берет верх над телесным, физическим, выступая как идеальная система ценностей. Новая иерархия проявляется в группе образов, означающих духовную, интеллектуальную деятельность, остальному в эмоциональной системе реалистических, материальных ценностей отводится второстепенная роль. В новой иерархии реальное протекание духовной деятельности персонажей неадекватно ее характеру. Тип сознания, который агрессивно противопоставляет себя новому, не привлекается к познанию «таинственного» в природе.

Эстетическое воззрение Гоголя – романтическое. Романтично восприятие Гоголя, убеждение в божественной идейности истинного искусства, признание его свободной, вдохновенной творческой силы. Романтично также восприятие мира – в противопоставленности идеального мира художника реальному миру пошлости.

Обратимся к петербургским повестям «Нос», «Портрет» и «Шинель». Повесть «Нос» (1833) с самого начала ставит загадку перед читателем. «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие» [60, т.3, с.45]. Персонаж Иван Яковлевич, разрезая хлеб напополам, увидел в середине нос и тут же подумал о невероятности факта: «А совсем по приметам должно быть происшествие необычное: ибо хлеб – дело печеное, а нос совсем не то» [там же, с.46]. Необходимость разъяснения усилена многократным упоминанием «тайны». По ходу фантастических событий персонажи невероятной истории ведут себя сообразно своим характерам, при этом повествователь не забывает о несбыточности происшествия. «Черт знает что, какая дрянь! – произнес он, плюнувши. – Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!..» [там же, с.51].

Гоголь не комментирует пропажу носа как недоразумение или галлюцинацию персонажа, а создает впечатление ирреальности с помощью восприятия факта другими. Действительно, цирюльник Иван Яковлевич обнаруживает в хлебе у себя этот злосчастный нос. Чиновник газетной экспедиции тоже удивлен крайне. «В самом деле, чрезвычайно странно! – сказал чиновник, – место совершенно гладкое <...> до невероятности ровное» [там же, с. 60]. И.Ф. Анненский говорит, что фантастическое не создает иллюзии. Нет у майора Ковалева галлюцинаций, аллегорий или какого-нибудь намека на это. Образы Гоголя принадлежат реалистической фантастике, изображающей воздействие ирреального мира на героя – коллежского асессора, они связаны с чувствами, мыслями и идеалом писателя.

Повествователь соглашается с героями, что ирреальные силы существуют объективно, если они активно вмешиваются в жизнь и судьбу героев. «Вот какая история случилась в северной столице нашего обширного государства!»

Хотя рассказчик и сомневается в достоверности происшедших событий, два мира – реальный и ирреальный – так же несовместимы, как и две сюжетные плоскости в этой повести. Нос как часть тела существует в одной плоскости, в своем естественном виде. Дается мотивация отделения носа от лица. Персонаж Иван Яковлевич оказывается если не виновником события, то причастным к нему. ««Хорошо, черт побери!» – сказал сам себе майор и щелкнул пальцами. В это время выглянул в дверь цирюльник Иван Яковлевич, но так боязливо, как кошка, которую только что высекли за кражу сала. – Говори вперед: чисты руки? – кричал еще издали ему Ковалев.

– Чисты.

– Врешь!

– Ей богу-с, чисты, сударь» [там же, с. 71].

Вечно грязный – цирюльник Иван Яковлевич заставляет – таки собственный нос покинуть своего хозяина. Однако такой аргумент не имеет реального обоснования, воздействие

ирреального мира показано в виде изображения условным романтическим изобразительным средством – фантастикой. Хотя писатель и намекает на галлюцинации персонажей, но не дает никакого реалистического комментария видениям персонажей, как и в других фантастических произведениях.

Гоголь исследует существование идеального, инобытийного мира, закономерности реальности с помощью фантастики, усиливая познание с помощью романтических художественных средств. В другой плоскости – нос существует сам по себе, у хозяина рангом повыше. «Через две минуты нос действительно вышел. Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника» [там же, с.52]. Вина персонажу Ивану Яковлевичу вменяется в том, что нос исчез у него через два дня после бритья. Повествователь, который мог бы сыграть определенную роль, с точки зрения совмещения обеих плоскостей, отводится автором в сторону. «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно» [там же, с.49].

Ковалев, увидев «важного господина», то есть свой собственный нос в мундире статского советника, не знает, что и подумать о таком невероятном происшествии. Нос, который был еще вчера на лице у него, коллежского асессора, теперь разъезжает в коляске в виде статского советника, каково? Гоголь ищет изобразительные средства для универсального показа подобного рода явлений. Чтобы выставить всю пошлость случая, писатель применяет реалистическую фантастику, допуская рациональное объяснение в реальном плане. Только одна фантастика и способна изобразить усиление пошлости перед натиском инобытийного вмешательства в судьбу отрицательного героя, каким является Ковалев. Остается загадкой вопрос: как нос, став человеком, или живым существом, мог остаться носом и почему Ковалев догадался, что это именно его

нос? Очевидно, автор повести «Нос», используя фантастику, изображает определенный тип сверхсознания героя.

Во время эпизода, когда цирюльник бросает нос, завернутый в тряпку, в реку Неву, Гоголь создает игру двумя сюжетными плоскостями. Полицейский, стоявший в начале повести в конце Исаакиевского моста, говорит, что принял нос за господина, затем сквозь очки он разглядел-таки его, как следует. Этот переход из бытового плана в инобытийный остается неразъясненным, но с помощью «двуплановости» все же реальным, зримым.

По мнению Ю.В. Манна, это, скорее, демоническое наваждение, которое повествователь объясняет «тончайшей иронией в том, что он все время играет на ожидании разгадки романтической тайны, пародируя ее поэтику» [131, с.87]. Исследователь творчества Гоголя считает, что писатель порывает со всевозможными формами снятия романтической «тайны», устраняя носителя фантастики, в идентификации которой – прямой или завуалированной – заключается разгадка этой «тайны». И это верно, как верно и то, что сама эта фантастическая повесть не потребовала фантастической предыстории. Однако ученый высказывает мысль, что «Гоголь отказывается от снятия тайны реальным планом, с помощью реально-причинных мотивировок» [там же].

Исследователь замечает, что ведь и сам герой как воплощение пошлости виноват в таком происшедшем с ним чрезвычайном событии. Гоголь снимает вину с носителя фантастики, преобразуя «тайну» переводом в другую плоскость. Фантастическое, накапливаемое в повести, постепенно идентифицируется с инобытием, с его иррациональной, сверхъестественной силой.

Такое же реальное прочтение возможно и для повести «Шинель» Гоголя. Ю.В.Манн полагает, что эпилог в повести «Шинель» фантастичен, когда констатируется факт параллелизма миров – реального и ирреального [131, с.98]. Во-первых, для передачи событий используются слухи, которые но-

сятся по городу, трезвоня о несчастье, происшедшем с героем Акакием Акакиевичем. Во-вторых, повествователь сообщает об этом якобы реальном факте, однако не дает при этом никакой определенности. Автор использует реалистическую мотивировку и условное изображение как факт вмешательства ирреальных сил в судьбу героя. «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и под видом стащенной шинели сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате енотовые, лисьи, медвежьи шубы – словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной» [60, т.3, с.164].

«<...> вдруг почувствовал значительное лицо, что его ухватил кто-то весьма крепко за воротник. Обернувшись, он заметил человека небольшого роста, в старом поношенном вицмундире, и не без ужаса узнал в нем Акакия Акакиевича. Лицо чиновника было бледно, как снег, и глядело совершенным мертвецом. Но ужас значительного лица превзошел все границы, когда он увидел, что рот мертвеца покривился и, пахнувши на него страшно могилую, произнес такие речи: «А! так вот ты наконец! наконец я тебя, того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек, – отдавай же теперь свою!» [там же, с.168]. Однако идентификация такого «таинственного» лица, как Акакий Акакиевич, повествователем далее нигде не проводится. Только место в повести о нападении «мертвеца» переработано на «значительное лицо»: значительное лицо узнает Акакия Акакиевича в состоянии аффекта, ужаса.

Следует заметить, что дурные предчувствия у героев голевской фантастики сбываются, ибо они уже полностью поглощены агрессивными силами. Далее возникает фантастическая ситуация, выражающая романтическое восприятие героем инобытийного, с помощью фантастики. «Значитель-

ное лицо» не слышит реплики «мертвеца», однако видит его, хотя глагол, выражающий акт слушания, и опущен. Реплика озвучена внутренним, потрясенным чувством другого персонажа. Реплика, можно сказать, немая. Мифологическая мотивировка «встречи» проведена исподволь, незаметно.

Читатель узнает о добрых намерениях «значительного лица», ему доступны движения сердца, несмотря на то, что высокий чин не дает им в себе обнаружиться. «Впрочем, он был в душе добрый человек, хорош с товарищами, услужлив, но генеральский чин совершенно сбил его с толку. Получивши генеральский чин, он как-то спутался, сбился с пути и совершенно не знал, как ему быть» [там же, с.159]. Повествователь говорит о впечатлении, какое произвела на генерала смерть его подчиненного Акакия Акакиевича. «Прежде всего долг справедливости требует сказать, что одно значительное лицо скоро по уходе бедного, распеченного в пух Акакия Акакиевича почувствовал что-то вроде сожаления. Сострадание было ему не чуждо» [там же, с.165]. Упоминание о вине не забыто. Благодаря этой детали фантастика придвинута к границе реального. Такая мотивированность характерна для реалистической фантастики, видение же персонажа свойственно романтическому способу изображения.

Слухи, всевозможные сплетни в повести «Шинель» изображены, как и в повести «Нос»: никто отдельно не виновен в сплетне, среда виновата. И.Ф. Анненский замечает, что Гоголь не мог выбрать для этого более лучшего изображения, чем фантастического. Сплетня – субстракт фантастики. Форма фантастической повести «Нос» – бытовая. А вот в повести «Шинель» это тень, оказывается, самого Акакия Акакиевича снимает с героя его шинель. Гоголь дает такой фантастический финал на фоне слухов, которые возникают по поводу рассказа о несчастном чиновнике.

Анненский как критик считает, что фантастическая форма смягчена рассказом о случае. Слух создает в повести вроде бы непринужденную атмосферу. Но чувство мистического

страха развивается с самого начала произведения. Обида за человека, угнетенного давлением несправедливости служебных отношений, вызывает в нас их отрицание. По ходу события развивается двойная градация того, как глож в герое жизненный интерес и как его прозябание оживлялось под влиянием идеала – сшитой шинели. По мнению Анненского, «Гоголь великолепно выбрал фантастическую форму момента, когда пошлость на мгновение прозрела. Синтетическая форма творчества натолкнула Гоголя и здесь на фантастическое» [10, с.215].

Тот момент, который заставил генерала провести тревожную ночь и потом долго сдерживаться в отношениях с подчиненными, не мог быть простым реальным моментом, а несоответствие этого момента с настроением начальника в тот момент, неожиданность момента и реакция на него придали ему карательный характер, что и создало фантастику. Потому роль фантастического тут сложнее обычной функции завуалированной фантастики. Объяснение поступков и переживаний персонажей как фантастическое, непонятное с точки зрения здравого смысла, воспринимается на фоне реального явления – смерти героя, хотя эпизод ограбления героя своей тенью аналогичен финалу произведения. Контраст бедной жизни и ее фантастического завершения воспринимается как нереальность, сулившая бедному герою, заявившему о своих правах, «награду» в виде шинели с генеральского плеча в момент, когда завуалированная фантастика оставляет все на проблематичном уровне, изображая ощущения романтически настроенного героя, как считает Анненский, в области инобытийного.

Уже после опубликования своих фантастических произведений, в тот же год, что и «Шинель» (1842), Гоголь, переделав, публикует повесть «Портрет» с романтической атмосферой инобытия, делая фантастику тут более завуалированной. В произведении уже нет загадочного появления портрета в комнате художника Чарткова, он забирает его с собой. Старик не



обращается к нему с речью – увещанием в сновидении, он только считает деньги. И таких изменений немало. Усилен реально-психологический план эволюции Чарткова; еще до обнаружения гибельного действия портрета художнику вводится предупреждение профессора: «Смотри, брат <...> у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь. Но ты нетерпелив. Тебя одно что-нибудь заманит, одно что-нибудь тебе полюбится – ты им занят, а прочее у тебя, прочее тебе нипочем, ты уж и глядеть на него не хочешь. Смотри, чтобы из тебя не вышел модный живописец» [60, т.3, с.80-81].

Дается объяснение быстрой славе художника: визит к журналисту, статья в газете. «На другой же день, взявши десяток червонцев, отправился он к одному издателю ходячей газеты, прося великодушной помощи; был принят радушно журналистом, назвавшим его тот же час «почтеннейший», пожавшим ему обе руки, расспросившим подробно об имени, отечестве, месте жительства, и на другой же день появилась в газете вслед за объявлением о новоизобретенных сальных свечах статья с таким заглавием: «О необыкновенных талантах Чарткова»» [там же, с.94].

Наконец, Гоголь изображает на картине образ ростовщика как носителя ирреальной силы. «<...> Художник вдруг задрожал и побледнел: на него глядело, высунувшись из-за поставленного холста, чье-то судорожно искаженное лицо. Два страшные глаза прямо вперились в него, как бы готовясь сожрать его; на устах написано было грозное повеленье молчать» [там же, с.82]. Наряду с реалистическим объяснением талантливого изображения старика на портрете, такое изображение происходит наяву, и до того живо, что разрушает гармонию рисунка.

Гоголь усиливает реалистический план с помощью фантастики, воссоздающей атмосферу ирреального мира. «И видит: старик пошевелился и вдруг уперся в рамку обеими руками. Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рамы ...Сквозь щелку ширм видны были уже

одни только пустые рамы. По комнате раздался стук шагов, который наконец становился ближе и ближе <...> Старик сел почти у самых ног его и вслед затем что-то вытащил из-под складок своего широкого платья. Это был мешок. Старик развязал его и, схвативши за два конца, встряхнул: с глухим звуком упали на пол тяжелые свертки в виде длинных столбиков; каждый был завернут в синюю бумагу, и на каждом было выставлено: «1000 червонных». Высунув свои длинные когтистые руки из широких рукавов, старик начал разворачивать свертки. Золото блеснуло. Как ни велико было тягостное чувство и обеспамятевший страх художника, но он вперился весь в золото, глядя неподвижно, как оно разворачивалось в когтистых руках, блестело, звенело тонко и глухо и заворачивалось вновь» [60, т.3, с.85].

Как реалист Гоголь мотивирует видение сном героя, в котором герой видит портрет и деньги, нужные ему для жизни. Найденные деньги находятся в тайнике картины, что объясняет их существование рационально. «Полный отчаянья, стиснул он всю силою в руке своей сверток, употребил все усилие сделать движенье, вскрикнул – и проснулся» [там же, с.86]. И герой задается риторическим вопросом: было ли это просто сновидением или явью? Однако пророческий смысл сна говорит, скорее, об ирреальном, которое существует объективно и оказывает агрессивное воздействие на героя повести. Художник получил изображение, как только ростовщик ушел в раму, герой заметил также, что он не лежит в постели, а стоит на ногах прямо перед портретом. Изображенный старик ожил и придвинулся к нему, как будто хотел высосать из него кровь. Фантастика снов показывает внутренний мир героя в момент переживания воздействия на него инобытийного мира. «Неужели и это был сон? Да, он лежит на постели в таком точно положенье, как заснул. Пред ним цель ширмы; свет месяца наполнял комнату. Сквозь щель в ширмах виден был портрет, закрытый как следует простынею, – так, как он сам закрыл его» [там же, с.87].

Реалистическая фантастика усиливается с помощью использования изображения иррациональных сил. «Итак, это был тоже сон! Но сжатая рука чувствует донныне, как будто бы в ней что-то было. Биение сердца было сильно, почти страшно; тягость в груди невыносимая. Он вперил глаза в щель и пристально глядел на простыню. И вот видит ясно, что простыня начинает раскрываться, как будто бы под нею барахтались руки и силились ее сбросить» [там же]. Герой опять просыпается от ужаса. Гоголь делает вывод, но оставляет многозначность объяснения реальным существованием иррациональных сил. «Он вскочил с постели, полоумный, обеспамятевший, и уже не мог изъяснить, что это с ним делается: давление ли кошмара или домового, бред ли горячки или живое виденье» [там же].

Гоголь вводит нас во внутренний мир героя, который хочет считать ночные видения результатом душевного волнения и разгоряченной крови. Герой открывает даже форточку в окне и освежает свою голову холодным ветром. Но утром он чувствует головную боль, видение не исчезает из его памяти. Галлюцинации повторяются, что характеризует реальное существование инобытия.

Неопределенность появления ростовщика, его чудесных поступков изображается во второй части видения. «Этот ростовщик отличался от других ростовщиков уже тем, что мог снабдить какую угодно суммою всех, начиная от нищей старухи до расточительного придворного вельможи <...> Молва, по обыкновению, разнесла, что железные сундуки его полны без счету денег, драгоценностей, бриллиантов и всяких залогов, но что, однако же, он вовсе не имел той корысти, какая свойственна другим ростовщикам. Он давал деньги охотно, распределяя, казалось, весьма выгодно сроки платежей; но какими-то арифметическими странными выкладками заставлял их восходить до непомерных процентов. Так, по крайней мере, говорила молва. Но что страннее всего и что не могло не поразить многих – это была странная судьба всех тех, кото-

рые получали от него деньги: все они оканчивали жизнь несчастным образом. Было ли это просто людское мнение, нелепые суеверные толки или с умыслом распущенные слухи – это осталось неизвестно» [60, т.3, с.119].

Мотивация происходящего отчасти отсутствует, когда художник обнаруживает тысячу червоных после ночного видения. Да и образ самого ростовщика, изображенного на портрете, ассоциируется со сверхъестественными силами в рассказе о Коломне. Гоголь, если и называет прямо дьявола своим именем, ущемляя его права, то и не устраняет его как персонифицированного носителя фантастического. Все эти примеры свидетельствуют о возможности существования у Гоголя параллелизма миров – реального и ирреального. Фантастика служит познанию бытия, усиливая и изображая воздействие инобытия на героев повести.

Вот что пишет по этому поводу Г.А. Гуковский: «Фантастика гоголевских повестей о Петербурге, лишенная субъективизма, предназначенная раскрыть смысл и характер объективной социальной действительности, окружающей автора, не имеющая ни малейшего отношения к порываниям мечтательного духа поэта в «ту сторону» и, наоборот, направленная на углубление в «эту сторону», – не имеет отношения и к романтической фантастике в целом <...>

Для романтиков фантастическое – это в принципе непременно нечто более высокое, прекрасное, чем обыденное; для Гоголя фантастическое – это суть самого обыденного. Значит, для романтиков фантастическое (мечта!) предстает как благо, для Гоголя – как зло, как суть зла.

Разумеется, не все петербургские повести Гоголя в данном отношении, как и в других, совершенно одинаковы; так, например, очевидно (я уже упоминал об этом), что «Портрет» стоит ближе к романтической традиции, «Нос» или «Шинель» – дальше от нее» [69, с.274-275].

Говоря об этом, исследователь выделяет мысль о том, что в гоголевских петербургских повестях, как и во всей трактов-

ке творчества Гоголя, ни о каком стремлении изобразить высшую реальность, парящую над обыкновенной действительностью, в применении к этим повестям не может быть и речи. Наоборот, писатель не покидает «видимого им мира вполне земной и весьма обыкновенной реальности». Он выражает ее «в портрете суммарного, более того – интегрального единства города, как социального бытия множества людей; он хочет изобразить не просто ряд признаков жизни этого города, ряд картин бытия ряда отдельных людей, а изобразить единую суть многоликого, противоречивого, разрозненного существования и города и людей, его составляющих; и эта суть есть суть современного ему общественного уклада вообще» [там же, с.276]. Г.А. Гуковский делает вывод, что «фантастика» безумия возникает у Гоголя из темы Петербурга 1830-х годов, понятой им в свете проблем исторической действительности. Отсюда тема денег, жажды богатства, отчаяния бедности у Гоголя в «Портрете», а в «Шинели» – «тема обмана, лжи, нравственной гибели, рядящейся в одежды высокого» [там же]. Считаю самой невероятной, фантастической из всего гоголевского цикла повесть, построенную на абсурде, исследователь относит ее к произведениям, где существует не просто шутка, а резкая сатира основ бытия и самосознания.

Сказанное И.Ф. Анненским о поэме в прозе «Мертвые души» Гоголя можно отнести также и к его фантастическим повестям «Нос», «Шинель», «Портрет». В этих произведениях заключена невероятная идеалистическая энергия. «То, что мы называем реализмом Гоголя, есть нечто высшее: это не столько точность, сколько красота изображений, их высшая разумность и целесообразность; это та исключительная сила художественного внушения, которая заставляет нас сосредотачивать вокруг проходящей мимо нас сцены множество фактов» [10, кн. 1, с.223]. Отрицательная болезненная сила муки от воздействия инобытия в фантастических произведениях Гоголя является противовесом силам муки и самоограничения. Жизнь является предлогом поэтической фантазии, и

человек, делая ее содержательной, и серьезной, и глубокой, живой, заботится о душевном равновесии когда воспринимает фантастику. «Отрицательная, болезненная сила муки уравновешивается в поэзии силою красоты, в которой заключена возможность счастья» [там же, с. 130].

Красота, по мнению Анненского, близка к несчастью, горю; страдальческий, отдаленно дразнящий отпечаток лежит на красоте у Гоголя. Любовь не дает наслаждения в творчестве. Естественное развитие человека, согласно закономерностям природы, представляется писателю проявлением красоты бытия. Оценить красоту мира – значит, для Гоголя то же самое, что и для романтиков постичь тайны мироздания, понять законы развития бытия. Однако красота у романтиков демоническая, таково же во многом понимание красоты и у Гоголя. Такая красота, как полагает Анненский, не дает героям фантастических произведений счастья, представляя всегда в будущем времени.

После статей В. Г. Белинского принято считать, что мысли о красоте, самой природе искусства основываются на изучении законов действительности и искусства. В самом деле, изображение действительности и творческого процесса в повести «Портрет» наполнено глубоким реалистическим содержанием, однако противоречит условным романтическим теориям красоты и искусства 20-30-х годов XIX века. Чартков не возвышается над толпой как романтический избранник, он лишь впоследствии становится в ряды той же самой толпы из-за соблазнов, в силу действия психологических элементов, порожденных влиянием окружающей среды.

Демонические мотивы присущи позднему Гоголю. Как реалист Гоголь изображает внутренний мир простых людей, обусловленный их переживаниями и действиями, детерминированными обстоятельствами. Гоголевские герои наделены человеческим началом. Акакий Акакиевич относится к своему скромному труду бескорыстно, даже восторженно, артистически. Униженный обществом, он строит из своей

работы воображаемый мир, что дает ему возможность не терять человеческого достоинства. Герой наделен положительными нравственными качествами; с потерей шинели у Акакия Акакиевича нарушается гармония бытия. Это лишает его идеала, хаос поселяется в душе Акакия Акакиевича из-за подавления его человеческого начала агрессивными иррациональными силами. Утрата шинели, переживаемая как катастрофа, приводит к конфликту с окружающей средой. Ощутив незнакомые иррациональные силы, герой, в конце концов, погибает. Но Гоголь показывает его протест перед смертью, в предсмертном бреду. Чиновники воспринимают призрак Акакия Акакиевича как страшную иррациональную силу, которая напоминает им о совести.

Другой пример разграничения добра и зла через красоту мы находим в гоголевской повести «Нос». Обычное существование героя Ковалева показано уже не как гармоничная жизнь, а как пошлое существование мелкого чиновника – коллежского асессора. Мотив пропажи носа является романтическим средством художественного анализа, представляется возможностью с помощью этого факта раскрыть дисгармонию жизни. Конечно, Гоголь допускает иронию по поводу нравов петербургского общества в духе романтической литературы того времени, изображающей «таинственное», невероятное связанным с ирреальным.

Сатирическая направленность фантастики помогает писателю победить агрессивность злых сил. Сам смех произведения преодолевает разлад, хаотическое состояние в душе героя, создаваемое инобытием, способствуя проявлению ощущения красоты, устранению безобразного. Тем самым Гоголь борется с уродством бытия, используя сатирическую фантастику в борьбе за красоту внутри и вне человека. Усложнение понятия такой красоты происходит путем разграничения добра и красоты с демоническим ореолом. Исследователь А.В. Гулыга пишет: «Соразмерность мер – это гармония, важнейшая предэстетическая категория, подводящая нас вплотную

к пониманию мира красоты, хотя и не раскрывающая всей его специфики» [71, с.30].

Гармония выражает сложность реалистической системы, согласованное взаимодействие составляющих ее элементов, то, чем воображение может играть свободно и сообразно. Хаос ужасен, но и сверхорганизация, не знающая отношения к развитию, приводит к застою, в конце концов, к дисгармонии, противостоянию красоте. Гоголевские герои стремятся к гармонии, однако ирреальные силы доводят их до комического и безобразного. Выявляя красоту в мироздании, человек удерживает себя в мире природы. Красота как проявление природы и человечности в творчестве Гоголя естественна и постоянна, не давая переступить через меру. Высшую форму целесообразности эмоции перед красотой создают настроения очищения, просветление чувств, когда красота воспринимается уже не умозрительно, а в конкретно-чувственной форме. Катарсис положителен для Гоголя, это сфера гуманного. Уродство бытия существует за пределами ценностного, гуманизированного, только преодоление агрессивных иррациональных сил может вызывать катарсис как освобождение от пороков и язв. Реалистическая система ценностей выявляет безобразное как социальное явление, глобально ставит вопрос о его существовании.

То, что раньше в литературе у «чистых» романтиков считалось средством изображения болезненных явлений, в частности, психики героев, через фантастику реалистов становится средством изучения и показа вторжения инобытийных сил в жизнь и судьбы. Применение в фантастическом красоты предполагает и нравственный смысл, и эстетический аспект. Осуждая и высмеивая безобразное, Гоголь возвышает нравственные ценности, утверждает идеалы. Как художник, раздвигающий возможности реалистической фантастики, писатель добивается преодоления демонического характера красоты путем ее реалистического осмысления и преображения через мотивированность героев. Внешнее бытие перехо-



дит во внутренний мир, способствуя преодолению страдания и страха, удерживая идеалы, которые могут быть поколеблены иррациональными силами. И. Гердер выдвинул идею взаимного перехода возвышенного в моральный аспект. Само это, изменяясь вместе с человечеством, наполняется соответственно все более нравственным содержанием. Гоголь также приходит к кардинальной для него идее безграничного значения природы красоты. Писатель убежден, что человек способен увидеть диссонанс между эстетическим совершенством облика героев и несовершенством их этической сущности. Распознавание прекрасного и безобразного происходит с помощью рациональных, реалистических изобразительных средств, а может осуществляться и с помощью фантастики снов, мифологической фантастики.

Мифология для Ф. Шеллинга – необходимый этап осознания человечества, состояние своеобразного неведения [243, с.139]. Она же путь к истине, а не сама истина, которая, по его мнению, дается лишь в откровениях. Согласно Шеллингу, мифология создается совокупным человечеством на определенном этапе его развития. Поэтому в мифах разных народов обнаруживаются общие мотивы. Мифология возникает как индивидуальное сознание народа, когда оно выделяется из всеобщего сознания человечества. Основной принцип его – тождество бытия и мышления – помогает понять природу мифологии. В мифе сливается воедино реальное и идеальное, причем реальное преобладает.

Согласно А.Ф. Лосеву, «миф не есть бытие идеальное», но жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность [126, с.25]. Миф – это образ, воспринимаемый как реальность и как состояние духа, реалии, имеющие поведенческий характер. В человеческом поступке сливаются воедино идеальное и реальное, осуществляется их взаимопереход, когда миф становится образом действия. Мифологическая фантастика Гоголя передает смысл мифологическими средствами, учитывая еще одну особенность: миф не знает различия между

естественным и сверхъестественным, реальным и ирреальным. Принцип «двоемирия», при наличии фантастического, злых иррациональных сил осуществляется Гоголем как реакция гармоничного мира на явления безобразного.

Мистический страх перед инобытием парализует гоголевских героев. Соответственно и красота изображается писателем с помощью реалистического метода как ирреальная сила, обогащенная романтической, демонической тенденцией, в том числе и фантастикой. Многосторонность творчества писателя заключается в реалистическом изображении естественного и разумного, в диалектике действий его героев и романтическом изображении агрессивных иррациональных сил, вторгающихся в их жизнь и судьбы, в показе таких сил путем применения фантастического, что, в конце концов, и обуславливает в пределах «двупланового», фантастического произведения переход в первом, конкретно-бытовом плане от веселого и беззаботного смеха к грусти. Однако фантастические образы у Гоголя мотивированы психологически, смехом только отчасти, и в этом заключен определенный смысл фантастических произведений писателя. Гоголь нигде не превышает чувства меры. Целесообразность его реальных картин придает красоту художественным произведениям, фантастическое же изображение инобытия способствует постановке проблем.

Реалистический метод изображения осложняется романтическими элементами, которые сохраняются в творчестве Гоголя до конца его дней. Мы согласны с Ю.В.Манном в том, что Гоголь двигался по направлению от романтического к реализму. Но и, наоборот, в качестве противотока этому движению романтические традиции, многократно усиливаясь и укрупняясь, дополняют реалистическую манеру писателя в изображении героев. Мифологическая фантастика Гоголя может отображать параллелизм миров только с помощью фантастических образов, подобно тому как невозможно передать смысл мифологии без мифологем, не мифологическими средствами. Писатель изображает внутренний мир героев в обра-

зующемся «двоемирии» «тайнственно» и в то же время реалистично как среду обитания человека и общества. В конце концов, детерминированность событий и мотивация поступков напоминают, что перед нами все-таки писатель-реалист. «Странные» происшествия, часто необъяснимые в романтических произведениях, получают у Гоголя мотивацию, рациональное объяснение то галлюцинациями, то сновидением.

К середине 30-х годов XIX века Гоголь осознает демоническое уже не как зло вообще, а как дисгармонию природы, идущую от абсурда к бытию. Однако, в отличие от писателей-романтиков, Гоголь считает демонической не саму земную жизнь или земное существование, его языческое, чувственное начало, а разрушение естественного хода жизни. Такое противостояние иррациональных сил и естественного, конкретно-чувственного опыта мог оценить и отобразить только реалистический метод, усиленный и обновленный романтическими элементами. Фантастика как прогрессивное изобразительное средство была усовершенствована Гоголем в целях исследования и изображения явлений, новых для науки и искусства того времени. При этом амбивалентность фантастического, осложняясь, не теряет реалистических позиций, насыщаясь прозаическими, бытовыми реалиями, что также характеризует сущность творчества Гоголя как исключительно новаторскую.

#### *4.3. Тайна и ужас в фантастике Гоголя как проявление злых иррациональных сил (повести «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть» из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки»)*

Учеными неоднократно высказывалась мысль о карнавальном мироощущении, создающем предпосылки для формирования мифологической фантастики в повестях Гоголя из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Отмечено, что повествователь восхищен народным весельем, единством и согласи-

ем. И в то же время оставленный наблюдатель являет собой диссонанс к нерасчлененному карнавалному началу. Ю.В. Манн прав, высказывая мысль, что такая нагруженность означает механическую имитацию жизни, предвещающая для зрелого Гоголя моменты автоматизма и омертвения. Это одно направление мысли, другое – томящаяся и страдающая духовность. Гоголевские «заколдованные» места являются реализацией фольклорных мотивов. У Лермонтова мы видим процесс борьбы героев с ирреальными силами, когда демонгерой из одноименной поэмы полностью «захвачен» злыми ирреальными силами. У Гоголя же народные представления о путях преодоления демонических сил претерпевают изменения. Перераспределение компонентов фольклорно-мифологического мотива «видения – распознавания» приводит к разрушению народных представлений о злых ирреальных силах. Р.Н. Поддубная считает, что «за перераспределением компонентов этого мотива кроется разрушение народно-поэтических представлений о зле и путях его одоления» [181, с.11]. Ученый объясняет так исследование фольклорной фантастики гоголевского творчества после повести «Вий».

Усложнение амбивалентности – постоянный момент в творчестве Гоголя, как и в его народных представлениях. Изменение смехового начала заметно у Гоголя в процессе высвобождения героев от злых ирреальных сил. Народная смеховая культура выработала прочные традиции опрощения мифологических образов. Характеристика чертовщины у Гоголя построена на откровенной или полузавуалированной аналогичности бесовского и человеческого. Таков образ Солохи, которая похожа на скверную соседку. Таков и Пацюк, который изображен «сродни черту», но реально ленивым, обжорой, пузатым, с лукавым сочувствием автора. Тенденция к дедемонизации прослеживается уже в ранних произведениях Гоголя: черт охотится за душой и посрамляется, хитрость его похожа на мелкие проказы. Так снимается ощущение страха перед инобытием.

И. Ф. Анненский пишет, что поэту «надо было заставить читателя почувствовать тот мистический страх, который послужил психической основой предания. Явление смерти, представление о жизни за гробом всегда особенно охотно расцвечивались фантазией. Мысль и воображение нескольких тысяч поколений пристально и безнадежно устремлялись в вечные вопросы о жизни и смерти, и эта пристальная и безнадежная работа оставила в душе человека одно властное чувство – боязнь смерти и мертвецов» [10, кн. 1, с. 213].

Амбивалентность в фантастических рассказах модифицируется за счет усиления страшных явлений из-за их непознаваемости в будущем. Одоление злой ирреальной силы в цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» имеет оборотной стороной несмягчаемость агрессивных ирреальных сил. Радикальное средство против этого – вмешательство противоположно направленной высшей воли, способной оказать противодействие. Ю. В. Манн считает, что «ортодоксальность» Гоголя происходит от могущества «темной» стихии и ее одоления высшими силами. Отношение к смерти – важнейший критерий, позволяющий увидеть атмосферу тайны и ужаса как проявление злых ирреальных сил в гоголевских произведениях «Майская ночь, или Утопленница» (1831), «Ночь перед рождеством» (1832), «Страшная месть» (1832). Реакция на смерть – повторяющийся момент в эволюции гоголевских героев.

Амбивалентность усложняет вопрос о личном бытии и его зависимости от бытия и инобытия. Потому переосмысление мотивов, образов, сцен, связанных с фольклором, контраст индивидуальной смерти и жизни Вселенной, трагическое ощущение этого контраста заставляет видеть в мифологической фантастике Гоголя не только фольклорные темы, но и эстетику фантастики «черного» романа, романтическую эстетику тайны и ужаса. В повести «Майская ночь, или Утопленница» Гоголь использует народные предания о ведьмах, утопленницах, сказках о загробной жизни. Однако писа-

тель тут совершенно самостоятелен. Фантастическое в форме преданий или слухов приурочено к далекому прошлому. «Мало ли чего не расскажут бабы и народ глупый. Ты себя только потревожишь, станешь бояться, и не заснетя тебе покойно» [60, т. 1., с. 66].

Герой повести Левко предваряет такими словами свой рассказ о злой мачехе – ведьме и утопленнице – русалке. Фантастический план возникает в «Майской ночи, или Утопленнице» вторично в форме сновидения. Переход от яви к сну замаскирован; только по фантастическому колориту, вводимому в повесть, можно догадаться, что это сон. «Притаивши дух, не дрогнув и не спуская глаз с пруда, он, казалось, переселился в глубину его и видит: наперед белый локоть выставился в окно, потом выглянула приветливая головка с блестящими очами, тихо светившими сквозь темно-русые волны волос, и оперлась на локоть. И видит: она качает слегка головою, она машет, она усмехается... Сердце его разом забилося... Вода задрожала, и окно закрылось снова» [там же, с. 85-86].

В дальнейшем достижении романтической фантастики были преобразованы Гоголем. Пародируя романтическую «тайну», писатель сохраняет «таинственность», делая предмет иронической игры форму слухов, например, в повести «Майская ночь, или Утопленница». Тем самым достоверность происшествия укрепляется, но вопрос о страшной «тайне» остается открытым. Неизвестно, что страшнее – «тайна», скрывающая конкретного носителя злой иррациональной силы, или «тайна», прячущаяся везде в жизни, сама иррациональность.

Вот Левко просыпается, в его руках оказывается записка от панночки-русалки, очутившаяся у него невероятным образом. Помимо фантастического колорита, повесть «Майская ночь, или Утопленница» демонстрирует во временном плане материальный фактор, как бы улику фантастического – эту записку. Происходит перенос результата из фантастической сферы в реальную – процесс, предвосхищаемый в легенде о

панночке-русалке. «С криком оторвавши от себя, кинула ее на пол; опять крадется страшная кошка. Тоска ее взяла. На стене висела отцовская сабля, схватила ее и бряк по полу – лапа с железными когтями отскочила, и кошка с визгом пропала в темном углу. Целый день не выходила из светлицы своей молодая жена; на третий день вышла с перевязанной рукой. Угадала бедная панночка, что мачеха ее ведьма и что она ей перерубила руку» [там же, с.66-67].

Далее время воздействия демонического мира на утопленницу – панночку, бросившуюся в воду с высокого берега, по прихоти отца, временно прекращается. «В одну ночь увидела она мачеху свою возле пруда, напала на нее и с криком утащила в воду. Но ведьма и тут нашлась: оборотилась под водою в одну из утопленниц и через то ушла от плети из зеленого тростника, которой ее хотели бить утопленницы. Верь бабам! Рассказывают еще, что панночка собирает всякую ночь утопленниц и заглядывает поодиночке каждой в лицо, стараясь узнать, которая из них ведьма; но сих пор не узнала» [там же]. Мифологическая фантастика повести «Майская ночь, или Утопленница» способствует разграничению добра и зла. Мачеха предстает как носитель злой воли. Миф в повествовании не противоречит сказанному – основному действию и в последующих повестях «Ночь перед рождеством», «Страшная месть», «Вечер накануне Ивана Купалы», «Вий». Финал повести «Майская ночь, или Утопленница» становится завязкой следующего художественного произведения, образующих общий цикл повестей, называемый «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Повесть «Майская ночь, или Утопленница» содержит в себе народные представления о путях преодоления агрессивных иррациональных сил с помощью высшей божественной воли. Вот что говорит героиня этой повести Гоголя: «Посмотри, вон-вон далеко мелькнули звездочки: одна, другая, третья, четвертая, пятая... Не правда ли, ведь это ангелы божии поотворяли окошечки своих светлых домиков на небе и гля-

дят на нас? Да, Левко? Ведь это они глядят на нашу землю» [там же, с. 65]. Левко рассказывает девушке, что как только Бог ступит на первую ступень лестницы, идущей с неба на землю, так все нечистые духи полетят стремглав кучами, попадают в пекло, и оттого в светлые праздники ни одного злого духа не бывает на земле.

Как видим, мифологическая фантастика опирается на слухи и легенды, имеющие реально-причинное объяснение. Однако существование злых иррациональных сил никак не объясняется; не мотивируется превращение русалки в земную, реальную девушку. Внутренний мир панночки-русалки детерминирован ее переживаниями. Но она пассивный персонаж, всего-то земной человек, оказавший сопротивление злым ирреальным силам. Страшная «тайна» не разгадывается с помощью реалистического, рационального ключа.

Панночка-утопленница умоляет казака отыскать ей мачеху, виновницу ее смерти. Ситуация представляется не простой, ведьма-мачеха изображена как носитель агрессивных иррациональных сил. «Она здесь! она на берегу играет в хороводе между моими девушками и греется на месяце» [там же, с. 87].

Мачеха приняла когда-то вид утопленницы-русалки, сделав падчерицу своей жертвой. В чем же сложность такой ситуации? Мачеха – это ведьма, но находится она в реальном мире, а падчерица, утонув, переходит в мир ирреальный, и ее отомщение уже можно считать воздействием злых потусторонних, ирреальных сил на эту действительность, где находится и мачеха – ведьма. Теперь сама утопленница изображается как сверхъестественное существо из инобытийного мира.

«Левко посмотрел на берег: в тонком серебряном тумане мелькали легкие, как будто тени, девушки в белых, как луг, убранный ландышами, рубашках». И вот девушки-русалки стали играть в ворона, и одна девушка взялась ловить свою жертву. «Тут Левко стал замечать, что тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виделось что-то черное. Вдруг



раздался крик: ворон бросился на одну из вереницы, схватил ее, и Левку почудилось, будто у ней выпустились когти и на лице ее сверкнула злобная радость» [там же, с.88].

Видение героя объясняется сновидениями. Сновидения героя – реальное объяснение его реальной принадлежности. Но онирический пейзаж и ирреальный мир, увиденный героем во сне, исключают абсолютно рациональное объяснение видения как галлюцинации. Эстетика романтической «тайны» с приемами ретардации позволяет Гоголю универсализировать миф, а прием узнавания ведьмы-мачехи придает реалистической фантастике повести романтический колорит. Проснувшись, герой обнаруживает у себя деталь реального мира – записку, что тоже никак не объясняется в следующей главе.

Остается еще один комментарий – «захваченность» героя иррациональными силами, потому он и был погружен в сон и с помощью предчувствий различал зло в форме иррациональных сил.

В этой повести носители злых ирреальных сил - русалки выступают как представители демонического мира. Персонафицированный носитель ирреальной силы – мачеха-ведьма, которая может быть побеждена только с помощью распознавания в ней сверхъестественного, демонического существа. Р.Н. Поддубная считает, что мотив «видения – распознавания» дает возможность различить под личиной суть, отделив демоническое от божественного. Распознавание сущности «тайны» с помощью отделения добра от зла сводит все к освобождению от зла в этом романтическом, фантастическом цикле повестей Гоголя, в том числе и в повести «Майская ночь, или Утопленница». Мы не совсем согласны с Р.Н. Поддубной, которая как и Г.А.Гуковский, полагает, что фантастика всего цикла повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» носит романтический характер. Скорее, мы разделяем точку зрения Ю.В.Манна, считающего, что фантастика писателя эволюционировала, не утрачивая соотношения фанта-

стического и реального, однако двигалась также от конкретного к идеальному, «непонятному, инородному» [131, с.18-19].

То, что говорилось о поэтике тайны и ужаса, романтической поэтике в повести «Майская ночь, или Утопленница», можно отнести и к поэтике повести «Ночь перед рождеством». В этой повести также широко использован фольклор. Образ черта, крадущего месяц, история его чудесного полета с Вакулой за черевичками в Санкт-Петербург восходят к народным преданиям. Фантастическое в повестях Гоголя выражает представления самого народа, его веру в сверхъестественное, надмирное. Подобно тому, как в фольклоре враждебные человеку явления показаны в образе «нечистой силы», так и носителями зла в повестях Гоголя выступают черти, ведьмы, русалки. Злые ирреальные силы изображены в большинстве повестей в бытовом плане. Фантастическое используется Гоголем, например, в целях преодоления зла, для комического изображения быта. Народные источники, сказочное изображение нравов характеризуют повесть «Ночь перед рождеством» как реалистическое произведение с романтическими приемами сновидения, узнавания, принципом «двоемирия», включающих в судьбы героев иррациональные силы и заставляющих человека относиться к ним не просто как к суеверию героев в стиле «черного» романа, но еще и как к реальной действительности.

Эта повесть относится ко второй половине XIX века, что видно из описания поездки кузнеца Вакулы, героя произведения, в Петербург, в царский дворец за черевичками для возлюбленной. Встреча запорожских депутатов с Екатериной Великой, стремившейся привлечь запорожцев к борьбе против турок, жалобы запорожцев на притеснения со стороны правительства отражают реальные исторические события. Правительство принимало охотно помощь запорожцев, но стремилось всячески ограничить вольность Сечи, подчинить полностью ее своему влиянию. Запорожцы жалуются на такие напасти, как постройка правительственных крепостей

вокруг Сечи, проекты вообще ликвидировать Сечь и «поворотить» запорожцев в регулярные войска. Казацкая депутация, протестуя против притеснений, указывает на верность запорожцев государственным интересам – все это первый, реально-бытовой план, который, однако, не оставляет второго, духовного плана, сосуществуя совместно с первым, реальным в этом «двуплановом», фантастическом произведении Гоголя.

Сильна тенденция к снятию атмосферы тайны и ужаса в повести «Ночь перед рождеством», где глупый черт изображен посрамленным, герои побеждают злые ирреальные силы. Черту не удается завладеть душой героя. Наивные хитрости черта и его непосредственные чувства изобличают его более как мелкого проказника, чем врага человечества. Снижение демонологической традиции становится главной темой этого произведения Гоголя. Мать кузнеца Вакулы Солоха вначале изображена нереально: «А ведьма между тем поднялась так высоко, что одним только черным пятнышком мелькала вверху. Но где ни показывалось пятнышко, там звезды, одна за другою, пропадали на небе. Скоро ведьма набрала их полный рукав» [там же, с. 112]. После Гоголь дает описание Солохи как обыкновенной женщины: «Однако ж она так умела причаровать к себе самых степенных казаков (которым, не мешает между прочим заметить, мало было нужды до красоты), что к ней хаживал и голова, и дьяк Осип Никифорович (конечно, если дьячихи не было дома), и <...> ни одному и в ум не приходило, что у него есть соперники» [там же, с. 122].

Мистическая атмосфера в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» постоянно развенчивается и вызывает смех. Ирреальный мир в творчестве писателя И.Ф. Анненский характеризует как «карающий идеализм Гоголя – это победный золотой луч солнца в затхлом подвале» [10, с. 223]. Ю.В. Манн выделяет иную сторону инобытия – его демонизм, разрушающий естественное течение жизни [131, с. 79]. Рассмотрим этот вопрос на примере двух персонажей из повести «Майская ночь, или Утопленница». Мать-ведьма спровоцировала

по сути самоубийство падчерицы. И падчерица, обратившись в русалку, уходит из этого мира, пересекая границу того, инобытийного мира и уже как носитель иррациональной силы ирреального мира стремится оттуда наказать мачеху, оставшуюся в пределах этого, реального мира. И, хотя мачеха является тоже носителем злой демонической силы, она находится ведь тут, в этой реальной действительности.

Иррациональные силы, инобытие мира падчерицы, находясь в одном ирреальном мире с мачехой, оказываются противостоящими, враждебными друг другу. И это в бытии всякий раз повторяется, обновляясь в связи со смертью героев, и потому зло, агрессивные силы никуда не деваются, внушая живым страх и ужас, которых страшится и сам Гоголь, борется с ними и ничего не может поделать. Народная смеховая культура использует различные формы одоления злых ирреальных сил. Гоголь изображает в повести героев, полностью «захваченных» ирреальными силами, таких, как черт и грешники, кипящие в аду. «Не мудрено, однако ж, и смерзнуть тому, кто толкался от утра до утра в аду, где, как известно, не так холодно, как у нас зимою, и где, надевши колпак и ставши перед очагом, будто в самом деле кухмистр, поджаривал он грешников с таким удовольствием, с каким обыкновенно баба жарит на рождество колбасу» [там же, с. 121].

Гоголь хочет пересилить страх и ужас комизмом героев, всесилием ситуации. Таково изображение спуска Солохи и черта по трубе в ее хату ночью перед рождеством. «Ведьма сама почувствовала, что холодно, несмотря на то, что была тепло одета; и потому, поднявши руки кверху, отставила ногу и, приведши себя в такое положение, как человек <...> спустилась по воздуху, будто по ледяной покато́й горе, и прямо в трубу. Черт таким же порядком отправился вслед за нею. Но так как это животное проворнее всякого франта в чулках, то не мудрено, что он наехал при самом входе в трубу на шею своей любовницы, и оба очутились в просторной печке между горшками» [там же].

Гоголь использует смех, чтобы освободить человека от иррациональных сил, но страх перед этими иррациональными силами, вторгающийся в судьбы героев, остается, и ситуация не разряжается.

В повести «Майская ночь, или Утопленница» русалка борется с мачехой-ведьмой, когда иррациональные силы русалки, ее инобытие противопоставляются иррациональным силам в земном мире ведьмы-мачехи, существующей как конкретной носитель иррациональных сил и вступающих в союз с чертом, то есть вообще с ирреальным миром.

Из семьи чертей или их родственников Гоголь выделяет в своих фантастических произведениях одного – это образ Пацюка. Это он чуть было не заставил Вакулу оскоромиться, съесть кутью, однако Солоха помогает Вакуле в его любовных злоключениях. Пацюк изображен при помощи мифологической фантастики, с немалым чувством юмора. «Этот пузатый Пацюк был точно когда-то запорожцем; но выгнали его или сам убежал из Запорожья, этого никто не знал <...> Сначала он жил, как настоящий запорожец: ничего не работал, спал три четверти дня, ел за шестерых косарей и выпивал одним разом почти по целому ведру; впрочем, было где и поместиться, потому что Пацюк, несмотря на небольшой рост, в ширину был довольно увесист» [там же, с. 135]. Другой пример того, как иррациональные силы овладевают героем, это невероятная картина того, как Пацюк ест вареники. Вакула думает, как это Пацюк будет есть те самые вареники из миски без вилки? «Только что он успел это подумать, Пацюк разинул рот, поглядел на вареники и еще сильнее разинул рот. В это время вареник выплеснул из миски, шлепнул в сметану, перевернулся на другую сторону, подскочил вверх и как раз попал ему в рот» [там же, с. 138].

Кузнец нарисовал черта в церкви на стене. Ребенок плачет, увидев черта, нарисованного благочестивым художником. Тема страха воплощена в ребенке как в естественном, становящемся, преодолевающим любые препятствия суще-

стве. Восприятие у самого Гоголя исключительно, в данном случае по-детски обострено, оно почти такое же, как у ребенка в этой повести, больше нацелено на предчувствие доброго, чем злого.

Тема сохраняющегося страха перед ирреальным миром раскрывается также в повести «Страшная месь». Дети и тут выступают как предвестники недоброго, они острее других чувствуют агрессивные иррациональные силы. И потому страшное проверяется восприятием ребенка во всех повестях цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки».

А. Белый считает «Страшную месь» самым характерным произведением первого этапа творчества Гоголя. «Все здесь подано наиярчайше, нигде нет прописей; все, надлежащее быть прочитанным, показано как бы под вуалью приема, единственного в своем роде. Не осознав его, – ничего не прочтешь; и только ослепнешь от яркости образов. Сила достижений невероятна в «Страшной мести» [26, с.54]. Яркость гоголевского художественного письма в повести способна ввести в заблуждение, оно кажется простым до плакатности. Отсюда и разделение произведения на два контрастных плана: с одной стороны – героиня, с другой – отщепенчество. Первое – эпически широкое, приподнятое, второе – сниженное, ужасное.

Вот что говорит А. Белый о «двоемирии», изображаемом фантастикой: «Если основная патриотическая тема повести раскрывается в образах Данилы, Катерины, казаков и осуществлена стилизованными средствами народно-героического эпоса, то образ предателя-колдуна разрешен Гоголем в плане романтически-ужасного гротеска... Мысль о вине человека, отпавшего от коллектива, изменившего своему народу, Гоголь в «Страшной мести» выразил в романтически условных образах, удалившись от той реалистической основы, которая определяла жизненность повестей «Вечеров»» [там же].

Ю.М. Лотман и А. Белый писали о проявлении особого типа сознания – родового, в котором понятие индивидуаль-

ности растворяется в понятии рода. А. Белый считает, что повесть «Страшная месть» выражает родовое начало; если же она делает это неубедительно или противоречиво, то вопреки намерениям автора. «Адвокат родовой патриотики, Гоголь топтит «клиента» (род) почище прокурора: патриархальная жизнь приводит к бессмыслице явление на свет без вины виноватого» [там же, с.46]. Личное, по мнению А. Белого, мелко и не эстетично, оно, выписавшись из дворянства, крестьянства, казачества, «мервенеет» в мещанском сословии.

Однако выдвигание индивидуального для Гоголя не случайно. Все художественные системы развивались в этом направлении, ведя к поэтизации атмосферы вокруг гибели индивидуального начала. Это видно и на отношении к родовой вине. Ю.М. Лотман полагает, что сама «сущность архаического мировоззрения» со свойственной ей «системой категорий» отразилась в повести «Страшная месть» с пониманием вины. «Злодей Петро, убив побратима... становится зачинателем нового небывалого зла. Преступление его не уходит в прошлое: порождая цепь новых злодейств, оно продолжает существовать в настоящем и непрерывно возрастать. Выражением этого представления становится образ мертвеца, растущего под землей с каждым новым злодейством» [цит.: 131, с.46-47].

Фантастика, по мнению Ю.В. Манна, преодолевает древнюю «систему категорий», сталкивая повествование с современностью страстей от физического до интеллектуального и духовного [там же, с.130]. Иррациональные силы вторгаются в судьбу персонажа в каком-то поколении и определяют вину потомков виновного. А. Белый впервые намечает нетрадиционный подход к вине отца Катерины. Рассказ Данилы Бурульбаша о том, как не приехал на пир отец жены, живущий на другом берегу Днепра, предшествует появлению колдуна. Гости удивляются бледности лица Катерины больше потому, что старый отец не приехал с ней. Отец же изображен с помощью отсутствия, то есть просто упоминанием о нем.

По мнению А. Белого, страшные, колдовские, непонятные деяния чужака видны всем, и это создает предпосылку для создания атмосферы тайны и страха в фантастике произведения. И Белый относит действия колдуна к конфликту личности с дикарями деградировавшего рода, реагирующего на возрождение. По мнению Ю.В. Манна, это снижает романтическое произведение: «фантастики «Страшной мести» до уровня возрожденческой темы, таинственных знаков – до французского текста, неизвестного черного напитка и до кофе и т.д.» [там же, с.40-41]. Прием изображения носителя иррациональной силы можно видеть в системе отрицаний, то есть с помощью иронии, как и в системе исключений. То, что принадлежит колдуну в единственном роде и характеризует колдуна, может быть или отрицание, или определенность признака.

Колдун отчуждается от казаков даже своим внешним видом. Вот его портрет: нос, выросший и наклоненный в сторону, глаза из карих становятся зелеными, нереальными; карие, иногда черные глаза – признак родовой общности, а тут они зеленые, необычные, тоже как пример исключения.

Прием исключения указывает на мифологическую фантастику. Таково изображение фамильного кладбища колдуна. «Вот где живет этот дьявол! <...> Мы сейчас будет плыть мимо крестов – это кладбище! тут гниют его нечистые деды. Говорят, они все готовы были себя продать за денежку сатане с душою и ободранными жупанами <...> Крест на могиле зашатался, и тихо поднялся из нее высохший мертвец. Борода до пояса; на пальцах когти длинные, еще длиннее самих пальцев. Тихо поднял он руки вверх. Лицо все задрожало у него и покривилось. Страшную муку, видно, терпел он <...> Зашатался другой крест, и опять вышел мертвец, еще страшнее, еще выше прежнего» [60, т.1., с.165].

Вина предков изображается в повторившейся у потомков колдуна ситуации фантастического. Колдун не ест пищу людей – галушки, не пьет мед, а ест лепешку с молоком да пьет



какой-то черный напиток. Сверхъестественна сила и у его оружия. «По стенам чудные знаки. Висит оружие, но все странное: такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский» [там же, с.175]. Фантастическое видение Данилы не объясняется опять-таки галлюцинациями, а изображается как предчувствие героем агрессивных иррациональных сил. «Он пришел пасмурен, не в духе, сдернул со стола скатерть – и вдруг по всей комнате тихо разлился прозрачно-голубой свет. Только не смешавшиеся волны прежнего бледно-золотого переливались, ныряли, словно в голубом море, и тянулись слоями, будто на мраморе <...> И чудится пану Даниле (тут он стал щипать себя за усы, не спит ли), что уже не небо в светлице, а его собственная опочивальня: висят на стене его татарские и турецкие сабли» [там же, с.176-175].

Вся атмосфера замка у поляков знает фантастическую атмосферу «тайны», вызывающую мистический страх, атмосферу, свойственную готическому стилю. Такой же страх нагнетается с помощью описания колдуна как носителя иррациональных сил. «Пан Данило стал вглядываться и не заметил уже на нем красного жупана <...> Глянул в лицо – и лицо стало переменяться: нос вытянулся и повиснул над губами; рот в минуту раздался до ушей; зуб выглянул изо рта, нагнулся на сторону и стал перед ним тот самый колдун, который показался на свадьбе у есаула» [там же].

Фантастика «черного» романа позволяет раскрыть границу между мирами, чтобы с помощью мифологии изобразить ощущение реальности иррациональных сил, вторгающихся в жизнь и судьбы героев и губящих их. Такова функция мифа в повести «Страшная месть». Освобождение от агрессивности ирреального мира осуществляется Гоголем с помощью образов смеющихся героев или видимости смеха. «Говорят, что он родился таким страшным... и никто из детей сызмала не хотел играть с ним. Слушай, пан Данило, как страшно говорят: что будто ему все чудилось, что все смеются над ним.

Встретится ли под темный вечер с каким-нибудь человеком, и ему тотчас показывалось, что он открывает рот и выскакивает зубы» [там же, с. 164]. Впоследствии осмеяние колдуна как носителя ирреальной силы повторится в эпизоде с конем, схимником и всадником. Человеческое действие переносится на живую природу, когда божественная сила в виде схимника и всадника отступает от старика.

Первый эпизод как момент страшного инобытия усиливается естественной схожестью и зримостью образа: конь ржет, а значит, смеется над носителем агрессивных иррациональных сил. «Уже он хотел перескочить с конем через узкую реку, выступившую рукавом среди дороги, как вдруг конь на всем скаку остановился, заворотил к нему морду и – чудо, засмеялся! белые зубы страшно блеснули двумя рядами во мраке. Дыбом поднялись волосы на голове колдуна» [там же, с. 198]. Во втором эпизоде страшное еще более усиливается. Колдун приезжает в Киев к схимнику, но тот отказывается молиться за него, потому что на нем лежит его родовая вина, отягощенная его преступлениями. «Нет, нет! ты смеешься, не говори... я вижу, как раздвинулся рот твой: вот белеют рядами твои старые зубы!..» [там же, с. 199].

Видение колдуном смеющегося всадника изображается и как галлюцинация, и как смеющийся рок, карающий его за пороки. Петро, далекий предок колдуна, позавидовал своему брату Ивану и убил его. И вот он наказан, как и весь его род когда-то, высшей силой. Вина ложится на все поколения. Иван восстает из гроба и убивает потомка брата за гибель своего сына. Это один из смыслов названия «Страшная месть»; другой смысл – месть ирреального мира, высшей иррациональной силы, которая ни на стороне пострадавшего, ни на стороне виновного, она надмирна.

Фантастика повестей «Майская ночь, или Утопленница» и «Страшная месть» Гоголя – особая, не детерминированная, представляющая атмосферу тайны и страха, свойственную готическому сознанию, эстетике романтической «тайны».

Психологическая же мотивация героев придает мифологической фантастике Гоголя реалистический характер. Сближение таких фантастических произведений с фантастикой тайны и страха в романтическом варианте нарушает прежнее соотношение реального и фантастического в пользу фантастического. Немотивированность событий, действий героев Левко, Катерины, Вакулы, Данилы и Оксаны позволяет изобразить судьбы на фоне грозного, часто карающего ирреального мира. Писатель показывает, как индивидуальная судьба растворяется в родовой вине. Мировое зло проходит через один и тот же цикл в судьбах героев.

Обозревая другие художественные произведения Гоголя, например, «Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», обнаруживаем в таких, казалось бы, реалистических произведениях элементы «завуалированной фантастики» (Ю.В. Манн). Оба героя во второй повести носят почти одинаковые имена, живут почти одинаково по всем своим невысоким духовным запросам и материальному обеспечению, а вот одна деталь выявляет все настроение, действуя на восприятие, окрашивает его инобытийностью. У Ивана Никифоровича голова, как «редька, хвостом кверху», а у Ивана Ивановича «редька хвостом книзу». Книзу-то да, редька растет так, хвостом в землю. А вот редька хвостом кверху, в небо, – так не бывает, это уже абсурд, гротеск. Это и настораживает, заставляет думать, что пустейший конфликт, происшедший с бывшими закадычными друзьями, спровоцирован чертом-дьяволом, инобытийностью, стоящими за этим абсурдом – «редькой хвостом вверх», растущей в таком случае совершенно фантастическим образом.

Что касается повестей «Майская ночь, или Утопленница», «Ночь перед рождеством», «Страшная месть», то мифологическая фантастика открывает тут еще более глубокую перспективу для эволюции фантастического у Гоголя. Усложнение амбивалентности мифологической фантастики этих повестей происходит с помощью усиления изображения на-

родной жизни, заметим, писатель отступает при этом от общепринятых правил. Возникает новый тип людских отношений, в пределах реализма которых легче приживаться и действовать фантастическому.

Карнавальное мироощущение, проникающее в мифологическую фантастику, помогает писателю преодолевать мистический страх перед агрессивными иррациональными силами. Человеческая сущность, назначение и реальное существование – это пример «выпрямления» художественной философии через очевидные точки соприкосновения гоголевского творчества с древними, не карнавальными формами комического. По мнению А.Ф. Гуревича, в этих формах «не происходит амбивалентное снижение сакрального, высокого, страшного и т.д.. Наоборот, «низовое» воспринималось «в контексте серьезного, придавая последнему новое измерение»; «в этой системе сакральное не ставится смехом под сомнение, наоборот, оно упрочивается смеховым началом» [70, с.327]. Ощущение страха перед метабиологическим миром остается из-за непостижимости иррациональных сил, несущих в себе неизживаемую «карательную» функцию. Контраст индивидуальной смерти и продолжающейся части целого придает фантастической атмосфере художественных произведений Гоголя характер поэтического стиля, поэтики романтической «тайны». При постоянстве страшного комизм Гоголя приближается к внекарнавальной форме комического, амбивалентность приобретает самостоятельное значение.

#### *4.4. Типология мистики Гоголя и готики Мериме в атмосфере реального и фантастического (повести «Вий», «Вечера накануне Ивана Купалы» и новеллы «Кармен», «Локис»)*

Ирреальные силы, относясь к ирреальному миру, напрямую указывают на его инобытийность, потусторонность, характеризуя непознаваемостью и непредсказуемостью свое

воздействие на героев в «двуплановых», фантастических произведениях Гоголя и Мериме. Иррациональные силы, имея такое же значение инобытийности, выделяют другой аспект – психологический, определяя область подсознания, которое изображается в виде мифологем в мифологической фантастике, а также в качестве сновидений, предчувствий в фантастике снов. Иррациональные силы, соотносимые с инобытийностью, используются для психоанализа героев, действующих в реальном мире. Ирреальные же силы существуют и в реальном мире, и в инобытийном, находясь в структуре «двуплановых», фантастических произведений и входя во второй, духовный план изображения.

Мачеха-ведьма в повести «Майская ночь, или Утопленница» Гоголя является носителем грозных неведомых сил на земле, ею спровоцирована падчерица – утопленница. Перейдя черту после своей смерти, она делается представителем уже другого мира, где так же становится обладателем всех качеств, набора таких сил, которые, под влиянием новой цели – отмщения мачехе, приобретают тоже зло, агрессивность. Гоголь показывает, как противостоят теперь эти силы: одни – у мачехи, в этом мире, на земле, другие – у падчерицы, в ином мире. Борьба не кончается, переносясь из области противостояния реального в область противодействия инобытийному, ирреальному.

Фантастические произведения Гоголя изображают злые неведомые силы и в самих героях, и в инобытийном мире, а у Мериме в основном внутри человека, хотя они существуют также и вовне (например, в «Локисе»). Такие ирреальные силы находятся во внешнем инобытийном круге и обладают как бы родовым понятием по отношению к иррациональным силам, существующим внутри, в психике человека. Исследование внутреннего мира героев, мотивированного переживаниями, то есть психологически, способствуют познанию второго, духовного плана косвенным образом, при наличии бытового плана, нацеливаемого, таким образом, на исследование инобытийности.

Мистицизм в фантастических произведениях Гоголя означает крайнюю степень непознаваемости, существование неведомых, иррациональных явлений в мифических и сверхъестественных образах, открывающихся героям в откровениях. Как уже говорилось, «ортодоксальность Гоголя» (Ю.В. Манн) идет от могущества, особенно в повести «Вий», «темных» сил ирреального мира, придающих человеку и естественной природе демоническую окрашенность. Сама вера в ирреальный мир предполагает существование демонического мистицизма, суть которого сводится к представлению о «двойственности» мира. Это объясняется тем, что человек в познавательном устремлении к постижению реальности постоянно сталкивается с непознанным, которое воспринимается как непознаваемое.

Коллизия, угнетающая героев в их познавательной деятельности, составляет гносеологическую и психологическую основу мистики в фантастических произведениях Гоголя и Мериме. Однако представление писателей о «двоемирии» претерпевает эволюцию, подходя к осознанию дуализма, то есть осмыслению разъединенности души и тела, автономного существования материального и духовного, бытия и инобытия. Всякое ортодоксальное учение носит мистический характер. В.С. Соловьев относит к реальной мистике совокупность явлений и действий, которые связывают человека с «тайными» силами мира. В реальной мистике выделяется всякое прорицание: ясновидение, гадание, гипноз. С помощью мистики, демонизма, где предстают видения демонических сил, Гоголь и Мериме изображают своих героев на грани существования двух миров – реального и ирреального. Герои представляют интуитивное познание как мистический акт постижения сущности жизненных процессов.

Образом интуитивного познания Гоголь и Мериме считают художественное творчество, которое связано с эстетикой, способностью, основанной на интуиции, представляя непосредственное постижение сущности жизненных явлений.

Писатели выражают действительность в основном с помощью реалистической фантастики, когда герои изображаются не в отрыве от реального мира. Параллелизм миров как копия такого мира, отрицая его старые качества, утверждает в творчестве обоих писателей объективную реальность на новом этапе, не устраняя ощущения агрессивности неисследованных природных аномалий. Мериме допускает существование ирреального мира, враждебного человеку. Герои Гоголя постигают себя и сущности с помощью интуиции. Дуализм души и тела героев предопределяет мистический колорит фантастических произведений «Вечер накануне Ивана Купала», «Вий» Гоголя и «Кармен», «Локис» Мериме. Оба писателя объясняют существование ирреального мира слухами и народными преданиями, суевериями, допуская объективную сущность, непостижимую для рациональных способов познания и изображения.

В основу сюжета повести «Вечер накануне Ивана Купала» положены древние, еще языческие, народные поверья и предания об Иване Купале. Художественное произведение Гоголя окрашивает легенда о том, что папоротник цветет красным цветом только в полночь, под Иванов день; кто успеет сорвать его, устояв против нечистой силы, тот и отыщет клад. Мотивы призрачности богатства проходят через всю повесть, эстетика «тайны» характеризуется реалистическими и романтическими чертами. Принцип «двоемирия» означает реальный и ирреальный миры, в которых живут герои, изображенные с помощью фантастики. Носитель ирреальных сил также представляется фантастическим. «В этом-то хуторе показывался часто человек, или, лучше, дьявол в человеческом образе» [60, т. 1, с. 48].

Образ этого человека интерпретируется многозначно. Никто не знает, откуда он приходит и с какой целью: то гуляет, то пропадает вдруг, одаривает девушек, покупая им серьги и мониста; правда, девушки кое-когда задумываются, каким это образом подарки проходят через «нечистые» руки. А

к тому, кто бросит эти подарки в воду, они назад возвращаются, плывя прямо по воде. Потому человек и предчувствует беду от общения с демоническим миром. Видения же ирреального мира, предвещающая беду и являясь следствием «захваченности» души ирреальными силами, предсказуемы; мистическое настроение отражено в фантастических эпизодах, в фантастическом образе дьявола. Да и сам персонаж, завладевший богатством нечестным путем, наделен демоническим характером. Внутренний мир такого пришельца мотивируется психологически – жаждой обогащения.

Персонаж Басаврюк также обладает внутренне ирреальными силами, которые противоречат его религиозным представлениям. Он не ходит в церковь, также являясь носителем злых неведомых сил, чтобы не пугать собой всех смертных. Когда иерей Афанасий хочет наложить на Басаврюка церковное покаяние за то, что тот ни разу не бывал в церкви, Басаврюк и ему угрожает залепить горло горячей кутьей. Этот же Басаврюк раскрывает секрет клада герою Петру в ночь под Ивана Купала, когда в лесу цветет папоротник. Фантастическое изображение героев усиливается «таинственностью», необычным видом природы. Пока ирреальный мир для героев только враждебен; Басаврюк предупреждает Петра о неминуемой беде, если тот не дай бог сорвет цветок из зеленого мира. Мистически окрашенные произведения Гоголя близки фантастическим новеллам Мериме, то же самое обладающим чертами «таинственности», готического сознания.

Слухи, народные предания, отражающие ирреальный мир, воспроизводят атмосферу, близкую к изображению внутреннего мира героев фантастических произведений писателя с элементами готики, стиля «черного» романа. Фантастика Мериме изображает атмосферу тайны и страха перед непознаваемым, ирреально-инобытийным миром. Суеверие героев с болезненным, «смертным» сознанием создает предпосылку для изображения правдоподобия психологии этих героев, их внутреннего состояния. Однако сам факт постиже-



ния ирреального мира с помощью откровений и предчувствий ставит героев Мериме перед реальностью инобытия. Потому правомерно говорить о типической близости «двуплановой» фантастики Гоголя и фантастики Мериме с мистическими элементами.

Борьба героев в повестях Гоголя и новеллах Мериме с агрессивными ирреальными силами происходит по воздействию того же ирреального, инобытийного мира. Герой тянется к цветку, и руки чертей тянутся вслед за ним. Гоголь вводит «страшную» обработку ирреального мира. Если Басаврюк является персонификацией конкретного человека как пришедший к людям с чертом под ручку, то и далее предстают примеры фантастики, имеющей мистический колорит. Сама собой напрашивается параллель между повестями «Страшная месть» и «Вечер накануне Ивана Купала». Уже не раз отмечался конфликт между бытом казаков и чужака, вторгающегося в чужие пределы. В «Вечере накануне Ивана Купалы» отчуждение, а вместе с ним и конфликт возникает в рамках событийного времени, фиксируемого в повести. Конфликт происходит на глазах читателя, у этого процесса есть внешнее обоснование и психологическая мотивация.

Петро – бедняк, изгой, а Коржу, отцу Пидорки, нужен богатый жених. Стимулятором такого положения является Басаврюк, по версии рассказчика, – дьявол, принявший человеческий облик. Конфликт у Гоголя разворачивается с помощью вмешательства ведьмы как носителя агрессивных сил. Ведьма угрожает герою, превращаясь то в собаку, то кошку, но все же открывает ему секрет клада. Она бросает в ночи где-то папоротник, и Петро должен отыскать то место, куда упал брошенный ведьмой цветок. Однако герой никак не может отыскать ни цветок, ни сам папоротник. Для этого он должен пролить кровь человеческую, совершив жертвоприношение, что указывает на древний характер обрядов, изображенных мифологической фантастикой этого произведения. И герой совершает преступление, отрубив голову шестилетнему ре-

бенку Ивасю, а затем впадает в летаргический сон из-за мистического страха перед обернувшимся к нему ужасным лицом ирреальным, демоническим миром. Гоголь дает понять, что это все иллюзорно: видения, галлюцинации, но откровение героев, никак необъясненное писателем, не вызывает сомнения в объективном существовании иррациональных сил.

Мотив продажи души, овладения ею агрессивными рациональными силами обуславливают поведение героя. С помощью фантастики Гоголь изображает воздействие ирреального мира. Работник у Коржа, можно сказать, батрак. Родители его умерли от чумы, сам он носит дырявую одежду и не имеет более ничего. Из-за желания разбогатеть он и совершает убийство, изображенное с помощью фантастики, вызывая у героя противоречивые чувства, что указывает на реальность его существования.

В «Страшной мести» нет субъективных или внешних оснований действиям колдуна, нет моментов проявления его злой воли. Изначальность злых действий, отсутствие стимулов со стороны носителя агрессивной силы придают образу колдуна как герою повести смысл суверенной инстанции зла. Гоголь подводит к проблеме с изначальных позиций, присоединяя к прошлому предпрошедшее время, чего нет в более ранней повести «Вечер накануне Ивана Купала».

И что же мы видим у Мериме? Французский новеллист представляет героиню Кармен в одноименном произведении тоже с помощью условных форм изображения. Исследователь С.М.Петров на этот счет замечает: «В век романтизма в европейской литературе образовался богатый арсенал условных форм и приемов, источником которых нередко была фантазия поэтов и писателей-романтиков, мистически и немистически настроенных, но корни которых уходят в литературу средневековья» [173, с.188]. Новелла «Кармен» (1845) создана Мериме как реалистическое произведение, однако сильно обогащенное романтической тенденцией. Писатель при-

меняет романтический тип творчества, создавая произведение в составе реализма как художественного метода. Писатель показывает предопределенность судьбы героини, тема «тайны» раскрывается под воздействием ирреального, инобытийного мира, обрекающего Кармен на гибель от ножа Хосе, ее любовника.

Фантастика новеллы как эффективнейшее романтическое усиление реалистических возможностей зависит от носителя фантастического Кармен, за образом которой просматриваются остранные, невероятные силы. Ее портрет необычен не только благодаря романтическим изобразительным возможностям, но усилен еще и отождествлением героини с людьми, причастными к инобытию.

Кармен обладает даром прорицательницы, почему расказчик и называет ее «колдуньей». Но не только внешний облик наводит на мысль о странности Кармен; из-за своего характера, жизни в глазах всех остальных, заполнивших площадь, она представляется дикой, дикаркой, как вольная птица, свободное дитя природы. Внешний, казалось бы, зловещий облик Кармен соответствует ее внутреннему миру, определяемому злым роком. Применяемый тип фантастики порождает страх перед воздействием на ее судьбу иррациональных сил инобытийного мира. Заметим, что такие сильно обогащенные романтизмом элементы фантастики в новелле «Кармен» у Мериме располагаются в плане ирреальном, отличаясь от реалистической фантастики гоголевской повести «Вечер накануне Ивана Купалы», хотя «вторая» реальность повести Гоголя и романтическая фантастика новеллы Мериме по эстетике типологически близки, связаны одним мистическим мироощущением.

Мериме переносит проблемы, которые он ставит в новелле, во внутренний мир героев, в область духа. Кармен изображается как героиня, когда-то лишенная своей обители – инобытия и поэтому предчувствующая свой трагический жребий, означающий одно – возвращение в прежние «рай-

ские» сферы. С.М. Петров отмечает, что «во французской литературе XIX века творчество Мериме знаменует классическую пору реализма, становясь основным направлением в общем литературном процессе. Вопросы реализма получают теоретическую разработку не столько у профессиональной критики, все еще находившейся под влиянием романтизма, сколько у самих писателей-реалистов» [177, с.205]. В этой новелле поэтика «тайны» Мериме-реалиста опирается, скорее, на поэтику романа ужасов с приемами перенесения взгляда в прошлое, многозначного объяснения «тайны», романтической поэтики «тайны» как зависимости героини от злого для нее рока.

Рассказчик признается, что он побоялся бы встретиться с таким человеком лет пятнадцать назад. Вот как автор характеризует героиню: «Нет нужды рассказывать вам о предсказаниях гадалки, что же касается ее приемов, то они и впрямь изобличали в ней колдунью» [143, т.3, с.63]. Поступки героини лишены мотивации. Она живет в реальном мире не просто, ее жизнь находится под воздействием ирреальных сил, неподвластных разуму, что, в конце концов, и выливается в трагедию.

Изображение Кармен как роковой женщины означает такой тип фантастического, при котором усиливается романтический характер пересоздания действительности. Как и у Гоголя, фантастика Мериме показывает агрессивные иррациональные силы, довлеющие на психику героев. Такой ирреальный мир, изображенный писателем, страшен не только для реальных, конкретных персонажей: бригадира Хосе, солдат, монахов, торреадора, самой Кармен, но и для всей атмосферы страха перед инобытием, образующем мистическое настроение. Другой характерной чертой этой новеллы Мериме является созданное автором «двойное» изображение, система двух миров – «двоемирие». Ощущение нереальности характера героини и событий, происходящих с ней, дает представление о «чуде», «таинственном», обусловленном

существованием противопоставления метабиологического, ирреального мира миру реальному. Зависимость от инобытия делает героиню трагической личностью.

Сама Кармен ранее уговаривала Хосе бежать с ней, как только он поможет ей выйти из тюрьмы, куда Кармен попала за раненную ею девушку с фабрики. Впоследствии и сам Хосе тоже был освобожден контрабандистами. Какие страсти, перипетии присутствуют реально в новелле! По словам самой Кармен, Хосе в ее лице «встретил дьявола», хотя внешне Хосе вроде бы и не подпал под ее влияние.

Будучи солдатом, Хосе пропускает Кармен и контрабандистов с товаром ночью сквозь пролом в городской стене. Однако, несмотря на такие, казалось бы, доверительные отношения, Кармен, создавая романтическую ситуацию, заявляет в открытую, что она уже не любит Хосе. На следующий день слова героини о том, что она опасна, как «дьявол», подтверждаются событием на площади, происшедшем перед всеми воочию. Когда-то на дуэли Хосе убил лейтенанта, и героиня предостерегает Хосе, что и она может принести ему несчастье. Немотивированность героини, совпадение ее предчувствий с последующими драматическими действиями являются результатом мистической атмосферы ирреального, инобытийного мира новеллы.

На другой день, перевязав рану Хосе, цыганка предлагает ему бежать вместе с ней и контрабандистами. Кармен еще раз напоминает Хосе сказанное ею прежде о способности ее приносить только страдания. «Разве я не обещала привести тебя на виселицу? Это все же лучше, чем расстрел» [там же, с.82-83]. Сам Хосе признается рассказчику, что он почувствовал жуткий внутренний холод, идущий от Кармен, влияющей на него роковым образом. Значит, герой уже находится во власти Кармен, ее роковых, иррациональных сил. «Вот в каком заманчивом свете эта чертовка обрисовала мое новое поприще, единственное, по правде сказать, которое мне оставалось, коль скоро я подлежал смертной казни <...> Она уговорила меня без

особого труда. Мне казалось, что эта беспокойная жизнь, эта жизнь вне закона, свяжет нас еще теснее» [там же].

Мериме описывает влияние Кармен как носителя иррациональных сил на Хосе: он был слабодушен с героиней, исполнял любую прихоть любовницы. И она сперва в присутствии Хосе вела себя благопристойно, заставляя поверить, что уже отказалась от всех своих дурных привычек. Ночью, когда Хосе лежал у костра, она начала его опять-таки очаровывать. «Кармен сидела на корточках возле меня и время от времени щелкала кастаньетами. Потом, наклонясь, словно для того, чтобы пошептать со мной, она чуть ли не насильно целовала меня, и так раза два-три» [там же, с.86]. Она заслужила от Хосе кличку «дьявол», а от рассказчика – кличку «колдунья». Сам Хосе расценивает свои поступки, как действия мерзавца. Хорошая девушка сводит его с ума, он ввязывается в драку из-за любви к ней. Случится непременно несчастье, злой рок преследует его. Он уже стал жить в горах, сделался грабителем, контрабандистом.

Отправившись на поиски Кармен как лазутчик, Хосе видит в городе ее с офицером. Кармен зазывает Хосе в дом к англичанину и ласкает, целует его, уговаривая, однако, тайно ограбить и убить англичанина. Не в силах подавить ее волю, он уходит от нее на постоялый двор. После ограбления англичанина Кармен вновь проявляет свои феноменальные способности, заявив, что если уж лейтенант убит этим Хосе, то его час тоже пробит, смерть близка и к нему. В ответ она слышит, что он, Хосе, убьет и ее, как только она перестанет его любить.

Под воздействием Кармен как носителя ирреальной силы Хосе в состоянии аффекта изображается с помощью фантастики. Неправдоподобные действия вольнолюбивой цыганки характеризуют ее фатальную зависимость от ирреального мира, что внушает ужас перед инобытием, ощущаемым в откровениях героев, то есть мистически.

Предчувствия смерти не обманули Кармен. Она сообщает, что, если Хосе убьет ее за любовь к матадору, умрет и он

сам. И, действительно, Кармен погибает от ножа Хосе. Это как бы злой рок губит ее. Слова рассказчика о дикой, какой-то зловещей внешности героини, действительно, выдают мистическую настроенность Мериме как автора этой новеллы.

В это время Гоголь создает повесть «Вий» (1835), где, по мнению И. Ф. Анненского, навсегда прощается с чертовщиной народных сказок, недавно безраздельно владевшей его фантазией [10, с. 221]. Хома Брут оказывается у него последней жертвой фантастического мира. Царство небесное в повести мучило Хому три дня и три ночи. Гоголь показывает, как ужас в герое этой фантастической повести растет фатально, начинаясь со смутных предчувствий.

Персонажи Хома Брут с Тиберием Горобцом останавливаются на ночлег у одной убогой старушки. Но вот что странно, старушка в хлеву вдруг идет на Хому прямо, неотвратимо. Дрожь прошла по коже Хома – это же ведьма! Писатель с помощью мифологической фантастики изображает человека как носителя иррациональных, инобытийных сил. «Философу сделалось страшно, особливо когда он заметил, что глаза ее свернули каким-то необыкновенным блеском» [там же, т. 2, с. 173]. Герой не может сопротивляться, страх перед ирреальным ликом парализовал его. С ужасом Хома обнаруживает, что его руки не двигаются, слова произносятся беззвучно. Ведьма же как носитель фантастического и ирреального уже сложила ему руки, нагнула голову, вскочила с быстротой кошки ему на спину, ударила метлой по боку, и полетел Хома над хутором и над лесом.

Далее перед Хомой открывается картина ирреального мира. «Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему – и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем вторгающимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось, – и вот она опрокинулась на спину» [там же, с. 174].

Гоголь не дает однозначного ответа на такое воздействие иррациональных сил. Сновидение может быть вызвано галлюцинациями или воздействием колдуньи как носителем инобытийности. Герой испытывает наслаждение от утреннего пробуждения благодаря своему эмоционально-психологическому восприятию мира. Изменившееся соотношение фантастики и реальности в описании трех ночей Хомы и изображении бурсы и бурсаков утверждает романтический конфликт как разрушение у героя нормативного мироотношения, свойственного бурсакам, и пробуждение личностного начала.

Восприятие вторжения ирреального мира сквозь эмоциональную призму определяет развитие фантастического уже в сюжете. Герой вглядывается в лицо панночки – ведьмы, стараясь преодолеть страх и рассмотреть высшую и сопричастные с ней силы, затем сравнивает красоту мира как эстетически совершенно реального и волшебно преобразованного, прекрасного лика земли.

Для романтиков постижение «тайнства» красоты означает проникновение в смысл бытия (Р.Н. Поддубная). Гоголь ставит вопрос о природе красоты, отличной от понимания романтиков; оказывается, в самом деле, красавица – панночка принадлежит к демоническому миру, чарующему страшной своей, ночной красотой. Диссонанс между совершенством облика героини и ее демонической сущностью ставит проблему трагического разрыва между красотой и добром.

Хома способен видеть, что кроется за красотой: добро или зло. Тема «видения – распознавания» имеет функцию освобождения истинного обличия ирреального мира из-под маски чарующей, демонической красоты. Герой вскакивает ведьме на спину, бьет ее поленом и та, сбросив чары с себя, превращается обратно в молодую прелестную панночку.

Следующая ступень страха перед ирреальным миром – социальная, из реальной жизни, это приказ и угроза ректора бурсы. Перед смертью панночка высказала пожелание, что



бы Хома Брут читал после ее смерти отходную и молитвы по ней три дня и три ночи. Ректор сообщает об этом Хоме, добавляя, что сотник уже прислал за ним людей и возок. «Философ вздрогнул по какому-то безотчетному чувству, которого он сам не мог растолковать себе. Темное предчувствие говорило ему, что ждет его что-то недоброе» [там же, с. 177]. И.Ф. Анненский сообщает, что тот человек, в общем-то сильный и бесстрашный, в одну ночь поседел от ужасов, призраков – проявления мистицизма в церкви, где стоял гроб с покойной панночкой.

Исследователь считает, что первая цепь из страха и ужасов, в их неизбежной фатальности, существует в повести «Вий» объективно, звенья ее таковы: смутные предчувствия, пьяная гульба бурсаков, страшные угрозы ректора, разгульная сцена в корчме, интимное свидание с сотником, неудачный побег, надвигающиеся «таинственные» сумерки, бурсацкие разговоры в застолье – первая ночь, вторая ночь, новая беседа с сотником, наконец, появление Вия и смерть.

Следующая ступень мистического страха – сам вид мертвой панночки – ведьмы. Мертвая, она лежала в гробу и, казалось, готова была усмехнуться. Иррациональные силы доводят Хому, читающего молитвы перед покойной, до одуряюще болезненного состояния, буквально до психоза.

Перед Хомой лежала красавица, которая испугала его в первый раз. Молодой овчар укрепляет уверенность героя в том, что панночка была носителем иррациональных сил. Рассказ о Шепчихе и панночке подготавливает изображение героини как носителя ирреальных, мистических сил. «Однако ж думает, дай-ка я ударю по морде проклятую собаку, авось либо перестанет выть, – и, взявши кочергу, вышла отворить дверь. Не успела она немного отворить, как собака кинулась промеж ног ее и прямо к детской люльке. Шепчиха видит, что это уже не собака, а панночка» [там же, с. 191].

Здесь Дорош рассказывает о том, как ведьма, став оборотнем, убивает и ребенка, и мать. Другие рассказы о других ведь-

мах перед первой ночью, проведенной в церкви, устрашают Хому еще больше. Тогда Хома Брут пытается освободить ангельский облик панночки – ведьмы от агрессивных иррациональных сил тем, что усердно читает молитвы. Ирреальный мир в образе мертвой панночки продолжает преследовать бурсака. Хома очерчивает вокруг себя круг и еще более истово читает заклинания против ведьм, колдунов, чертей и т.д.

В первую ночь страх перед иррациональным миром еще не так парализовал волю героя. Вторая ночь происходит с таким усилением чувства страха перед неведомыми, сверхъестественными силами, что Хома становится на «крылос», наконец-то очерчивает вокруг себя круг и начинает нести Богу молитвы без остановки. Вскоре он еще раз взглядывает робко на гроб, видение повторяется. «Труп уже стоял перед ним на самой черте и вперил на него мертвые, позеленевшие глаза. Бурсак содрогнулся, и холод чувствительно пробежал по всем его жилам» [там же, с.197].

Смертельный страх создает в воображении героя привидение, которое он старается победить с помощью черной магии. Хома встречает утро на сей раз едва живой от страха.

Следующая стадия страха – еще один разговор героя с сотником. Хома жалуется, что это дочка сотника – панночка как жилец инобытийного мира напускает на него иррациональные, ирреальные силы. Осип же не хочет верить бурсаку, умершая – ведьма говорит в ответ, что это она хотела изгнать молитвами из себя все эти дурные, неведомые силы дурного мира. Разговор в корчме и неудачный побег создают условия для мистического настроения повести, изображенного с помощью фантастики.

В третью ночь, наконец-то, Вий со всеми своими ужасами убивает Хому. Не выдержав искушения, Хома перед тем все же взглянул на лицо мертвой панночки и на самого Вия, как на сатану, стремясь понять сущность иррационального мира, и это стоило ему жизни. Р.Н. Поддубная считает, что освобождение демонического обличья из-под маски как ореола

красоты разрушает магический предел круга, очерченного Хомой. Мифологический мотив смертельности взгляда мертвеца, или сатаны, модифицируется в повести «Вий» в узнавание героем своей судьбы благодаря призракам и видениям. Однако Ю.В.Манн считает, что герой просто не одолевает страха перед взглядом ужасного. Ведьма как носитель иррациональных, ирреальных сил настолько подавила психику героя, что он не выдерживает ужасов и умирает от веры в мистический мир.

Мифологическая фантастика отражает творящее сознание человека, верящего в ирреальный мир. Вот что пишет В.В.Виноградов по этому поводу: «Гоголь в начале 30-х годов, выдвигая принцип контраста как основу романтического творчества, пытался сочетать просторечные стили «среднего сословия с книжным языком романтизма» [45, с.283]. Внимание писателя приковано к романтическим стилям русского литературного языка, питавшимся стиховой культурой предшествующей эпохи. Тут и отголоски традиций сентиментальных стилей, и церковно-архаические формы выражения, смешиваемые с романтическими неологизмами. Происходит напряженный процесс освоения западноевропейской фразеологии, западноевропейской художественной тематики, образов, синтаксических приемов, композиционных схем. В системе романтических стилей происходит столкновение русских национальных элементов разных исторических пластов и эпох с «европеизмами».

Для Гоголя характерно эклектическое отношение к разным видам романтического языка первой половины 30-х годов XIX века. В языке писателя фиксируется характерное для романтиков преобладание «индивидуализирующих» эпитетов, метафорических определений, отвлеченных форм качественной оценки, роднящих язык романтизма с сентиментальным стилем, порождающим эмоциональное напряжение, с обилием семантических антитез и метафорических противоречий. В.В. Виноградов считает, что, проходя трудный путь

преодоления штампов, Гоголь, не сумев избавиться от них до эпохи создания «Мертвых душ», после них изображал воздействие на героев ирреальных сил, характеризуя их с помощью романтических языковых средств.

Сопоставляем гоголевский принцип «двоемирия», придающий мистические черты, с фантастикой Мериме. Мистическая тенденция достигает своего апогея в его последней новелле «Локис» (1869). Мериме создает в новелле миражную интригу, используя тему «странность – тайна». Проблема дуализма души, не имеющая разрешения в философском плане с позиций естественных наук того времени, предполагает, с одной стороны, дурную наследственность, вследствие чего герой – граф Шемет унаследовал маниакальные идеи и большую психику матери, пребывая в среде, которая способствует ухудшению его душевного состояния. С другой стороны, Мериме отвергает рациональные методы познания на уровне современной науки.

Познание действительности невозможно из-за абсурдности, иррациональности проникновения в абсурд только через посредство даже такой сильной романтической возможности, как фантастика. В эстетике новеллы «Локис» Мериме вторгаются черты натурализма. В связи с этим мистические элементы усиливаются, доводя фантастичность произведения до предела, за которым начинается уже ирреальное. Однако, передав народное литовское предание мифологической фантастике, Мериме как реалист не переступает в методе черту, за которой начинается идеальное. Писатель ищет обоснование причинных связей не в социальных законах, а в законах психики, биологии. Натурализм в новелле отражает возможности, охарактеризованные как специфическая форма восприятия действительности.

Физиологизм натуралистов в значительной степени был обусловлен влиянием на литературу 60-80 годов XIX века, в том числе и на творчество Мериме, позитивистской философии Огюста Конта, теории «экспериментальной медицины»

Клода Бернара. Труд Бернара «Введение в экспериментальную медицину» выходит в 1865 году, где позитивистская философия приравнивает общественные явления к явлениям физиологического порядка, объявляя экспериментальную науку панацеей и в области естествознания, и в социальных вопросах. Теория И. Тэна о том, что человек и его искусство являются продуктом трех факторов: расы (наследственность), среды и момента, – оказывает влияние и на Мериме.

Однако нельзя сказать, что реалистические и натуралистические тенденции попеременно одерживают вверх в творчестве Мериме, в зависимости от его мировоззренческих пристрастий и интересов. Принципы натуралистической и одновременно фантастической новеллы «Локис» Мериме заключаются в том, что изображение среды осмысливается уже не только в социальном, но и в физиологическом плане. Герой является не просто характером, образом, обусловленным обстоятельствами, а биологической особью. Философия в то время не могла объяснить это, и Мериме, как Золя и Гонкур, переносит биологические законы на общественную жизнь.

Граф Шемет в «Локисе» не может выявить смысл своих противоречивых желаний на уровне подсознательной жизни. Физиологизм в повести приводит Мериме к признанию всемогущей силы наследственности, что ставит героя в зависимость от «темных» инстинктов. Агрессивные иррациональные силы изображены как наследственность, приведшая героя к духовной смерти. Граф Шемет звереет из-за своей порочной природы, тем самым роль исключительного заменяется ролью патологического сознания. История зависимости героя от метафизического мира – это история болезненного характера, находящегося под влиянием мистического ужаса перед неизвестными иррациональными силами, заключенными в самом герое. Мериме – реалист допускает многозначность интерпретации агрессивности инобытийного мира, заключая историю болезни в рамки легенды с целью придать фантастике больше правдоподобия. Таким образом, оба писа-

теля - и Гоголь, и Мериме – сохраняют принцип детерминированности действий своих героев, мотивируя их переживаниями, в то же время придавая своим фантастическим произведениям «Вечер накануне Ивана Купалы», «Вий» (Гоголь), «Кармен», «Локис» (Мериме) реалистические черты. Отсутствие причинно-следственных связей в фантастических событиях сохраняет «тайну» инобытийного мира, где носитель иррациональных сил, представляя судьбы, вмешивается в действия реального мира.

Писатели применяют такую распространенную форму изображения, когда фантастика, вводимая Гоголем и Мериме в реалистические произведения, идентифицируется со сверхъестественной силой, срачивая все в единый сильно романтизированный комплекс. И все же писатели оставляют возможность реального прочтения, когда фантастический план уступает место бытовому плану, а «тайна» разоблачается с помощью причинно-следственных связей. Таким способом писатели-реалисты борются с непознаваемым в лирике вне героев – у Гоголя, с иррациональными силами в самом человеке – у Мериме. Однако и Гоголь, и Мериме полностью не снимают «тайны» с помощью реально-причинного объяснения, атмосфера «таинственности» только усиливает ощущение зависимости человека от инобытийности, от действия злых ирреальных сил.

На Мериме с молодости влияет такое явление, как немецкий романтизм (Э.Гофман), в котором ощутимо давление ирреального мира. Однако его все больше интересует соединение, казалось бы, несоединимого, которое создает ту самую обстановку, недоступную разуму, благодаря чему фантастический колорит вбирает в себя мистические элементы. Это Мериме и находит в творчестве Гоголя, что привлекает его к изображению фантастического, ирреального мира как реально существующего и уже реализуемого русским писателем.

Видя в Гоголе продолжателя пушкинских и лермонтовских традиций, Мериме «разглядел» их глубокий, «закадровый», ис-

тинный смысл и осуществляет перевод комедии «Ревизор», где романтический герой преобразует мир как среду обитания, придавая реальности фантастичность. Мериме хорошо понимает роль и значение Гоголя в эволюции фантастики, когда сама идея существования «идеального мира» (И.Ф. Анненский) создает предпосылки для веры в иррациональные и ирреальные силы в видениях, сновидениях, откровениях. Демонический мир повестей Гоголя отражает в какой-то мере и мистическую атмосферу готической «тайны», «черного» романа, где реалистическая фантастика при наличии бытийного плана изображает роковую зависимость судеб от агрессивного неведомого, ирреального мира.

Признание иррациональных сил, еще не открытых наукой и не объясненных философией, сближают фантастику Гоголя и Мериме типологически, в эстетике крайне романтизированного реализма. Гоголь и Мериме видят единственную возможность познания и изображения неведомых иррациональных сил и ирреального мира именно в реалистической фантастике. Иррациональность в осмыслении бытия только усиливает мистические тенденции в фантастических произведениях обоих писателей.

Будучи писателем-реалистом, Гоголь воспринимает пушкинские и лермонтовские романтические традиции в развитии русской реалистической фантастики, прежде всего, как уроки пушкинской гармонии. Ирреальный мир является для Гоголя частью инобытия, изображенного с помощью принципа «двоемирия», утверждаемого в реальности. Однако Гоголь добивается правдоподобия именно благодаря изображению быта и мотивированности внутреннего мира фантастических героев, например, психологически или сновидениями. В то же время Гоголь в мифологической фантастике изображает родовой тип сознания, то есть наследственные черты. А миф обращен к праисторическому времени, когда неявная фантастика уже после повести «Вий» представляет у писателя процесс становления личности, обусловленной внутренними переживаниями, что и привлекает Мериме, отстаивающего в

Европе реалистические ценности. Французский новеллист также «прозревает» реалистическую фантастику, объясняя детерминированность действий своих героев средой, а мотивацию внутреннего мира героев – их переживаниями.

Современники Гоголя, в свою очередь, отмечают типологическую близость его фантастики к фантастике романтиков. Н.И. Надеждин в своей рецензии еще 1831 года указывает на сходство повести «Вечер накануне Ивана Купалы» Гоголя с фантастической новеллой Л. Тика «Чары любви». Спустя несколько лет в «Московском наблюдателе» критик напишет о связях Гоголя с Л. Тиком и Э. Гофманом. Одни ученые объясняют отмеченные случаи типологией фольклорных сюжетов, которыми пользовались Тик, Гофман, Гоголь. Другие исследователи тратят немало внимания на заимствование у Гоголя из Тика. Н.М. Тихонравов, комментируя варианты, отмечает схожесть ситуации в повести «Вечер накануне Ивана Купалы» с психологической ситуацией повести Тика «Чары любви».

Усиление многозначной роли красного цветка и света усматривается после знакомства писателя с этой повестью. Красное приобретает символическое значение и в повести Гоголя «Страшная месть». То же самое наблюдается в тех повестях Л. Тика, которые были уже известны читателю: «Чары любви», «Бокал», «Пиетро Апоне». Но едва ли эти моменты сходства являются непременно свидетельством прямого заимствования. Г.Ю. Данилевский считает: «Очевидно, перед нами случай творческого стимула, полученного одним крупным писателем от другого, который работал с принципиально однотипным материалом. Это были похожие сюжеты о колдунах, выросшие из фольклорной волшебной сказки, соединенной с книжным, «готическим» элементом» [76, с.95]. Похожим был и способ обработки материала. Для раннего Гоголя, как и для Тика, характерен нетрадиционный подход к фольклору – не поиск философского смысла или моральной поучительности, а интерес к художественной яркости, романтической живописи.



Ночные пейзажи в повестях «Вий» и «Вечер накануне Ивана Купала», изображение инобытия, романтически воспринятого писателем с помощью реалистической фантастики, придают фантастическим произведениям Гоголя романтическую окрашенность. Однако Гоголь является основателем той линии реалистической фантастики, которую продолжили затем И.С. Тургенев и Ф.М. Достоевский. По этому поводу И.Ф. Анненский говорит: «Гоголь – реалист и сам по себе и как глава целой школы реалистов, шедших непосредственно по его стопам <...> Фантазия Гоголя весьма разнообразна и отличается страшной силой <...> Наконец, трудно найти в русской литературе более тесное сплетение фантастического с реальным, чем у Гоголя» [10, с.207]. Разграничение реального и фантастического позволяет говорить, что реальное – это существующее в настоящем и в то же время типическое. Фантастическое – это то, чего нет в природе или что не исследовано и невозможно исследовать, изобразить обычными художественными средствами; чем мощнее ум, тем он стремится к большей свободе в области неразгаданных и неисследованных «тайн» в природе.

Вымысел в фольклоре облекается у Гоголя в миф, а миф – в фантастику. Это «незавуалированная» (Ю.В. Манн) мифологическая фантастика, которая весьма продуктивна у Гоголя. Другая форма гоголевской фантастики – это, наоборот, закрытая, «завуалированная», неявная фантастика. Гоголь развивает принцип параллелизма фантастического и реального миров, который является общим законом эволюции фантастического жанра, особенно в романтизме как методе. И гоголевская фантастика до поры развивается параллельно с фантастикой романтика Гофмана. Интерес к формам неявной фантастики, укрепление субъективно-психологического плана подтверждают стремление Гоголя сблизить мир вещей с миром духовным, очищая, просветляя и возвышая бренную телесную жизнь божественным проникновением в нее мира идеального.

В таком случае, Гоголь оказывается родоначальником русского «фантастического» реализма. Его исследование и отображение быта создает наглядную картину жизни героев, фантастические образы выявляют ее романтический смысл. Фантастика углубляет представление о правдоподобии, создавая синтез идеального с реальным в непосредственной фантастической форме, что повторится затем в творчестве Тургенева и Достоевского. Новаторство Гоголя выражается в сочетании идеального и реального, изображенного в виде мотивированной, а порой и мистически продвинутой фантастики, которую Гоголь развивает после Лермонтова и подвигает как духовное, ирреальное по грани реального в перспективу дальнейшего усиления романтизации эстетики реализма.

## ГЛАВА V. «ДВОЕМИРИЕ» В ФАНТАСТИКЕ И.С.ТУРГЕНЕВА И П.МЕРИМЕ

Писатели-реалисты познают и изображают инобытийный мир, иррациональные силы, применяя фантастику, поскольку традиционные реалистические средства оказываются бессильными перед Неведомым. Внимание парадоксальным, «смутным» явлениям придает фантастике Тургенева «студийный», экспериментальный характер. Мериме, после Пушкина, Лермонтова и Гоголя, переводя еще и тургеневские произведения, тоже исследует воздействие неведомых сил на психику человека через его «смутное», даже болезненное состояние.

Л.В. Пумпянский объясняет фантастику Тургенева интересом к «европейским суевериям», когда «вера в таинственные явления вступает в противоестественный союз с <...> позитивизмом, <...> когда явление, с одной стороны, признается сверхъестественным, а с другой признается не только его наличность, но и доступность опытному познанию и даже экспериментированию, следовательно, «естественность». Таинственное перестает быть фантастикой, становится оккультной эмпирией и уж как таковая входит в литературу» [187, с.9]. Г.А. Бялый придерживается такой же точки зрения: «Тургенев всегда говорил о том, что он совершенно равнодушен к мистицизму <...> теологическому, но в своих «таинственных повестях» отдал дань мистицизму эмпирическому» [40, с.221].

Вряд ли можно согласиться с определением характера фантастики Тургенева как позиции вульгарного естественно-научного позитивизма и страха перед «агрессивностью метабиологического мира» – мысли, высказанной Л.В. Пумпянским. Получается противоречивое сочетание: Тургенев как эмпирик допускал опытное познание сверхъестественного и как писатель-реалист в то же время утверждал романтически Неведомое, которое не познаваемо. Скорее, в вопро-

сах «таинственного» писатель был трезвым эмпириком, опираясь на данные точных наук. Л.Н.Осьмакова считает: «Таинственное у Тургенева имело качество психического феномена, подлежащего художественному анализу и воплощению. Оно было объектом исследования, и писатель постоянно подчеркивал внутреннюю связь таинственного и психического, соответствующим образом выстраивая повествование и организуя систему изобразительно-выразительных средств» [170, с.231]. Роковое происшествие сводится к тому, что герои вступают как бы в общение с потусторонними силами. Социальные реалии усиливают иллюзию достоверности «таинственных» событий. По мнению ученого, что происходит в жизни, то и видится героям Тургенева, ощущающим реальность «таинственного» как раз в силу своего душевного склада и психического состояния.

Безусловно, творческие связи Тургенева и Мериме носили длительный, творческий характер. Однако «таинственные повести» русского писателя и фантастические новеллы его французского коллеги и переводчика отличаются друг от друга не только художественной манерой, но и особенностями «странных» историй, фантастическому в них и посвящают свое творчество писатели-реалисты. Эволюция фантастического в «странных» явлениях подводит к мысли, что эти исключительные явления из психики, быта героев тургеньевских «таинственных повестей» однозначно, реальными средствами истолковать невозможно. Вера в «чудо» – реакция человеческого духа, самих художников на законсервированность, механичность жизни, стремление с помощью романтического пафоса творить новый мир. И это не менее значимо, чем сама бытовая реальность.

Ощущая недостаточность реалистического метода, Тургенев и Мериме расширяют изобразительные возможности применением фантастики как одного из самых сильных романтических средств, моделирующих материальный мир в сочетании с идеальным, изменяя баланс в соотношении ре-

листического и романтического в пользу романтического. Предметом внимания Тургенева и Мериме становится ирреальное, непостижимое, являясь благоприятным материалом для фантастики.

Исследователи утверждают, что «двоемирие» реалистов и «двоемирие» романтиков различны по характеру изображения [112, с.3]. Соглашаясь с этим, попытаемся разграничить их по своей природе, составу, функциональности. «Двоемирие» у Тургенева состоит из идеального, божественного мира, заданного извне, и мира конкретно-чувственного, реально-эмоционального в самом человеке, а у Мериме – только в самом человеке. Иными словами, «двоемирие» выражается в двух состояниях – идеальном, ирреальном во Вселенной и конкретно-чувственном в человеке. «Двоемирие» у Тургенева существует объективно внутри и во вне, а у Мериме – оно существует в основном во внутреннем мире человека.

Фантастические произведения у реалистов – это «двуплановые» произведения. Первый, бытовой план, отражая реальность, участвует в исследовании действительности косвенным образом, своим присутствием стимулируя и усиливая второй, духовный план в его познании инобытийного мира, ирреальных вселенских сил. Такова первая функция реально-бытового плана. Вторая функции его состоит в том, что через посредство второго, духовного плана, наличие всей системы «двуплановости» он придает «двоемирию» особый, реалистический статус. Искусство романтиков без первого, реального плана вообще не имеет «двуплановости», а с тем и познавательной функции, остается лишь изобразительная тенденция. Следовательно, функция познания у реалистов аккумулируется в первом, конкретно-бытовом плане, который, активизируясь, придает «двуплановости», а через нее всему реалистическому «двоемирию» исследовательский характер.

Именно земное у писателей-реалистов конкретно и стимулирует второй, духовный план в его проникновении в ме-

табиологический космос, провоцирует сближение с ирреальными силами. И так, земное, реальное – бытовое, усиливая второй, духовный план в его познании Вселенной, небесных, космических сил подвигает человека в его стремлении снова вернуться на небо, в «райские кущи», где он якобы был некогда и откуда, согласно древнейшим мифам и религиозным легендам, за грехи был сброшен на землю, где душа, отделившись от тела, и создала прецедент смерти, существование человека в этом мире и якобы души его в мире потустороннем. Так вот, функция реально-бытового плана и заключает в себе отдаленный божественно-внутренний смысл: стремление человека не только вернуться на небо, но и снова воссоединить душу с телом, создать из себя единую одухотворенную систему, опять войти туда, где был человек, снова стать частицей вселенского, духовно-обожествленного мира.

Такая панорама, полная глубочайшего внутреннего смысла, открывается первым, конкретно-бытовым планом, а с ним при всей «двуплановой» атрибутике реалистов таков фантастический, духовно-исследовательский замысел, заложенный в познании, стоит за реалистическим «двоемирием». Змея, обвивающая чашу, представляет эмблему не только медицины, но и вообще «тайных» человеческих знаний с древнейших времен, конечным итогом которых и является это стремление человека вернуться на небо, материализовав душу и одухотворив тело, обрести себя в едином и бесконечном – в бессмертии души.

Мотив глубоко укорененной, вселенски космической «тайны» характерен для обоих художников - и Тургенева, и Мериме. Об этом пишет исследователь И.В. Карташова, говоря «об их сходных воззрениях на искусство», находя у них «отдельные близкие мотивы в их произведениях». В частности, она отмечает удивительное сходство сюжетно-фабульных и образных мотивов в некоторых их повестях и новеллах, в частности, в повести «Три встречи» Тургенева и «Переулочек госпожи Лукреции» Мериме, когда «мотив тайны и странных

совпадений, пронизывающий оба произведения, разрешается лишь в самом конце, придавая таким образом их сюжету драматическую остроту и напряженность» [100, т. 9, с. 231].

Романтическое «двоемирие», при отсутствии «двуплановости», телесно помещает самих писателей-романтиков в реальном мире, а их идеи, творчество, героев – в мире инобытийном, управляя ими посредством космических, ирреальных сил. Романтическая борьба с земным опосредована, реального плана нет, земное только подразумевается. Однако, не будь его даже в помыслах, все у романтиков замерло бы на месте, а так у романтиков все в движении, в диалектике, а диалектика есть борьба противоположностей, источник движения. Значит, противоположное инобытийному есть земное, хотя бы в помыслах у романтиков оно осознается на уровне интуиции.

Фантастическое у писателей-реалистов связано с романтическим типом творчества, а тип творчества зависит еще и от психологического склада личности, от эпохи. На перемене времен в литературе учитывается творческое, личностное, романтическое начало. И Тургенев обращается к духовным ценностям, созданным романтиками. Однако, хотя тип его творчества и романтический, подчеркнем, художественный метод писателя остается реалистическим.

«Двоемирие» в фантастических произведениях Тургенева помогает полнее раскрывать сущность человека, так как конкретные обстоятельства не дают возможности проникнуть во внутренний космос человека. Поскольку объективная действительность – внешнее проявление жизни Вселенной – не доступна познанию до конца, герои фантастических произведений Тургенева чувствуют себя существами трагическими, обреченными на непознаваемость иррациональных сил.

В «двоемирии» у Мериме действительность расширяется до космических масштабов, объясняя все в человеке неуправляемостью инстинктов из-за их неосознаваемости. Реально-бытовой план служит фоном, позволяющем неоднозначно

интерпретировать неведомые, иррациональные силы, необъяснимые явления. «Двоемирие» Тургенева допускает многозначное толкование «таинственного», за признанием неведомых сил стоит рациональное объяснение загадочных явлений. В одних фантастических произведениях отсутствие повествователя, как у Тургенева, означает некую недоговоренность, в других, как у Мериме, – стремление выразить себя более отчетливо. А именно, стоя на реалистических позициях, глубоко проникать в жизнь, используя в качестве романтического средства фантастику, и в то же время отрицать всякую мистику. Иными словами, наличие повествователя дает возможность в реалистическом методе с его романтической устремленностью в будущее полнее проявиться фантастике.

Ирреальный мир в фантастических произведениях Тургенева, являясь своего рода повторением отдельных моментов реального мира, выступает в качестве стимулятора, в одно и то же время отрицающего реальность и утверждающего ее на новом витке повторения. Современные исследователи считают, что проблему идеала и действительности Тургенев решал всегда с реалистических позиций, используя идейно-художественные достижения романтического искусства в изображении идейно-эмоционального реального мира героев в своих фантастических произведениях. Связь Тургенева с романтическим искусством сказалась не только в идеализации «высоких» душевных порывов нравственных идеалистов, но и в несомненном интересе к мятежным стихиям страсти, которые представлялись ему «роковыми» и «темными» [112, с. 7]. «Таинственное» в фантастических произведениях, по мнению Г.Б. Курляндской, выступает фантастикой. Сущность и сфера «чудесного» побуждает Тургенева к рациональному осмыслению этой сферы.

Писатель ощущает зависимость внешнего и внутреннего мира человека от недобрых, роковых сил, неподвластных человеческому разуму, что можно изобразить только фантасти-



кой. Обращаясь к непознанному в своих фантастических произведениях, Тургенев и Мериме выражают воздействие иррациональных, инобытийных сил на психику человека, оказавшегося на пороге неизвестного. Типологическая близость «таинственных повестей» Тургенева фантастическим новеллам Мериме демонстрирует переключение художественного внимания писателей с мира внешнего на мир внутренний, в проникновение и описание психологической обстановки в самом человеке. Авторские комментарии обнаруживаются при переходе от обыденных, бытовых вопросов к вопросам глобальным, духовно-вселенским. «Двоемирие» писателей-реалистов, способствуя изображению бессилия личности перед наследственно присущими ей качествами характера и психики, возможностью подавить их в себе или в другом усилиями воли, выявляет, в конце концов, инобытийное. Фантастика у Мериме и у Тургенева возникает в результате наблюдения за ирреальным миром и не всегда объяснима реалистически как в тургеневских произведениях, так и в новеллах французского писателя.

Именно непознанное, необходимость определить место человека во вселенской космической жизни и вызывают у писателей большое романтическое чувство и его воплощение в форме фантастики. Писатели избирают те состояния человека, когда он находится между бодрствованием и сном, когда границы яви сливаются со сновидческими границами, что позволяет говорить о странных соотношениях реального и ирреального в «двоемирии». Бытовой план дает писателям-реалистам возможность исследовать объективные закономерности действительности в их произведениях «Призраки», «Сон», «Джуман», где второй, духовный план подчеркивает мысль о сопричастности человека с природой и его подчинении законам неведомых сил.

На Международной Тургеневской конференции, посвященной 180-летию писателя, исследователь А.Н.Иезуитов называет тенденцию обогащения реализма романтическими

элементами, в том числе и таким эффективным средством, как фантастика, «философией взаимодействия», когда естественное и сверхъестественное в самом человеке необъяснимы с точки зрения материалистической философии и могут быть объяснены только через взаимодействие материального и духовного [91, с.8]. Субъективное начало одухотворяет материальное и одновременно испытывает его воздействие, являясь отображением взаимовлияния духовного и материального в самом человеке. По мнению Иезуитова, Тургенев в своих фантастических произведениях изображает новых героев нового времени с точки зрения именно такого взаимопроникновения материального и духовного. В этом случае исследователь выступает как реалист, не берущий в расчет существование Неведомого.

На той же Международной Тургеневской конференции исследователь Л.Д. Бугаева в своем докладе «Модальная перспектива поздних повестей Тургенева» говорит: «Когда мир произведения сигнализирует о двойственности или неоднозначности своего референциального статуса – реальность и(или) ирреальность – и как следствие двойственности и неоднозначности существования в воображаемом мире произведения, становится необходимым подход, отличный от подхода, принятого по отношению к текстам, основанным исключительно на реалистических или исключительно на фантастических мотивировках. Психомиметический процесс, пробуждая некий иной тип понимания приводит к тому, что динамика вещей наделяет объекты «одушевленностью» и «неодушевленностью» и начинает «полную внутреннюю форму жизни»» [37, с.54].

Романтические тенденции в реализме Тургенева во многом определяются творческим сочетанием социально-исторического, морально-этического плана повествования с планом вселенским. Исследователи направляют научную мысль на то, что Тургенев сопрягает конкретно-историческое содержание с универсальным, метафизическим. И Тургенева, и

Мериме объединяют устремления к вселенским и общечеловеческим категориям, желание уловить отблески высшей реальности в динамичной действительности. Реалисты хотят найти опору человеку, какие-то абсолютные законы в драматических внутренних конфликтах. Однако русские писатели не сводят «тайну» человеческой личности к физиологии; в отличие от французских реалистов, Тургенев трактует социальность как трансцендентное начало.

А.И. Батюто отмечает такую особенность реалистического «двоемирия» Тургенева: «Эта скоротечная <...> истина неизбежно грешила бы известным эмпирическим, не обладай Тургенев, даже при его огромном изобразительном таланте и человеколюбии, глубоко философским мышлением, неизменно включавшем как будто обычные социальные и психологические явления своей эпохи в вечный поток мировой жизни» [17, с.144]. Г.А. Бялый пишет об этом следующее: «Рассказ «Сон» (1877) и родственная ему «Песнь торжествующей любви» (1881) свидетельствуют о стремлении Тургенева придать теме «таинственный» оттенок всеобщности, универсализировать ее» [40, с.221]. В.М. Маркович ставит перед собой в исследовании творчества Тургенева задачу «изучения соотношения и связи универсально-философского начала с другими элементами реалистического изображения действительности» [136, с.6].

Злободневные события, социально отточенные характеры и конфликты в фантастических произведениях Тургенева поставлены перед миром вечности. И Тургенев, и Мериме рассматривают вопросы человеческого бытия сквозь временное и конечное, укрупняя характеры героев и выводя проблематику произведений за пределы времени. «Двоемирие» у Тургенева проявляется в двух формах: во-первых, в активно романтическом возвышении над суетным и преходящим, в экстатическом слиянии с гармонически прекрасным как сущностью вселенской жизни, когда герой фантастических произведений приобщается к инобытийному.

Соотнесенность человека и иррациональных сил как мирового целого, проявляет себя настроениями мировой скорби, когда человек, сознающий в себе непреходящую духовность, противостоит слепорожденной природе, лишенной личностного начала. Однако Тургенев преодолевает философский пессимизм благодаря ощущению нравственного смысла жизни. Тема человеческого трагизма сменяется темой вселенной природной жизни как гармонии, исходящей из «разъединения» и «раздробления». Романтическое ощущение жизни как чуда и бессмертной гармонии сопровождается признанием всемогущего Неведомого.

У Мериме высшая форма гармонии заключена в красоте «с демоническим ореолом» (Р.Н.Поддубная). Впоследствии «двоемирие» и демоническое у Мериме приобретает готические очертания. По мнению французских исследователей М.Кадо, А.Пажеса, Э.Фаге и др., Мериме показывает патологические случаи в области физиологии, в частности, очевидную бесчувственность одного человека, ненавидящего другого как свою жертву. Отсутствие виновности изображается как показная набожность. Такой тип героя, ощущающий неслыханную вину и осознающий себя абсолютно невиновным, создает в фантастике Мериме шедевр побеждающей невинности. Критические и гуманистические тенденции в его фантастических новеллах воплощаются в этической тематике. Мериме отображает нивелировку личности, условий, воспитывающих мелкие интересы, насаждающих лицемерие и эгоизм. Общество враждебно формированию людей цельных и сильных, способных на бескорыстные чувства. Мериме проникает во внутренний мир человека, показывая обусловленность его характера внешней средой. Мериме глубоко исследует патологическое состояние в своих «двухплановых» произведениях, используя достижения готики, «черного» романа.

И Тургенев, и Мериме романтически заостренно вскрывают пороки общества, враждебного проявлению настоящего

чувства. Однако в способах воспроизведения жизни и архитектонике произведений оба писателя остаются реалистами. Они не упраздняют ни главного героя, ни его характерологии, детерминированности внешними обстоятельствами. И все-таки фантастические произведения Тургенева и Мериме существенно отличаются от их же реалистической прозы. Прежде всего, такие произведения характеризуются «двуплановостью», состоящей из первого, реально-бытового плана и второго, духовного плана. В сопоставлении с миром романтиков «двоемирие» реалистов сложно, оно бывает конкретно-чувственным (в самом человеке) и идеально-метафизическое (в инобытийных сферах, во Вселенной).

Сохраняя признаки героя как факт обусловленности внешними обстоятельствами, Тургенев существенно меняет угол зрения, точку изображения. Если раньше писатель ориентировался, прежде всего, на восприятие общественно-социального лица своего героя и соответственно ставил акценты на социальных параметрах образа, то в «таинственных повестях» он сокращает их до того количества, какое лишь объясняет психологическое своеобразие героя. А всю силу фантастики нацеливает на устремленность к исследованию той или иной «тайны» во внутреннем мире человека, во взаимоотношении людей и природы.

Таким образом, «двоемирие» у Тургенева выражает главную зависимость человека – от Вселенной, ее идеально-метафизических законов, ирреальных, высших божественных сил. Бытовой план создает впечатление реальности, правдоподобия, как и в фантастических новеллах Мериме. Отличительная черта «двоемирия» Мериме заключается в изображении сильных страстей, в исключительных характерах и исследования физиологии человека. Итак, у Тургенева метафизический мир находится в самом человеке и вне его. У Мериме идеальный мир существует только во внутреннем мире, в психике человека. Если Тургенев показывает человеческую натуру просветленной, гармонизированной природными си-

лами, то Мериме стремится изобразить ее первозданной, страстной и деятельной в своей нацеленности на вселенские, космические миры. А вместе, общими усилиями, как писатели-реалисты они продвигают эстетику своего художественного метода к новым достижениям, сильно романтизируя его и таким образом «удесятеряя» его познавательные и изобразительные возможности.

### *5. 1. Воздействие злых иррациональных сил на психику человека («Собака» Тургенева, «Видение Карла XI» Мериме)*

Обращаясь к непознанному в своих «таинственных повестях», И. С. Тургенев выражает воздействие агрессивных иррациональных сил на психику человека, оказавшегося на пороге Неведомого. Человек стремится на небо, в божественные сферы, где был он когда-то. Теперь там он чужой, вселенские силы злы для него, агрессивны. Его задача вновь освоить «потерянный рай», приручить эти силы, стать там снова «своим». Все эти катаклизмы происходят во внутреннем мире человека и вовне его, в мире инобытийном.

Необходимо обратить внимание на то, что Тургеневым называется «странным», т. е. «темным» и даже «ночным», но при этом признается, что «светлое», «дневное» является преобладающим на всех уровнях, начиная с языкового (В. Н. Топоров).

Второй, духовный план «двупланового», фантастического произведения, где присутствует высшее божественное начало, сама идея «двоемирия» помогают Тургеневу глубже познавать религиозно-нравственную сущность человека, поднимать выше духовную, эстетическую сторону литературы, приводить ее в соответствие со все усложняющимися запросами своего времени. «Двоемирие» у Тургенева в рассказе «Собака» – сложная категория. И тут идеальный, ирреальный мир находится в человеке и вне его, а у Мериме –

только в самом человеке. В этом рассказе Порфирию Капитонычу слышится, что в его комнате, под кроватью, скребется животное. «Знающий» человек объясняет это действием «нечистой» силы. Далее перед Порфирием Капитонычем предстает другое видение: как собака спасает его.

«А из сена-то, как лев, мой Трезор – и вот он! Пасть с пастью так и вцепились оба – да клубом оземь! Что уж тут происходило – не помню; помню только, что я как бы кубарем через них, да в сад, да домой, к себе в спальню!» [220, т. 7, с. 59]. Первый случай можно объяснить слуховой галлюцинацией. Во втором же случае Тургенев воспроизводит не только фантастические образы в сознании героя, но и подводит к мысли о реальном существовании неведомых сил. Здесь фантастика носит экспериментальный, то есть «студийный» характер. Тургенев исследует воздействие иррациональных сил на психику человека через его «смутное», даже болезненное состояние. Тургенев познает и изображает конкретно-чувственный мир героев и инобытийный, метафизический мир с применением фантастики, как сильного романтического средства, поскольку реалистические возможности тут бессильны.

Для сравнения возьмем новеллу «Видение Карла XI» Мериме. Герой произведения – шведский король предчувствует грядущее. Он входит в тронный зал и видит кровавые события, которые еще только произойдут с его потомками. Анализируя психологию героев, писатель показывает воздействие внутренних, иррациональных сил, то есть сил, заключенных в самом человеке. Мериме применяет немотивированную фантастику «черного» романа для изображения готической архитектуры дворца. Готика служит также для изображения тайны и страха перед реальным существованием ирреального мира. И «Видение Карла XI» Мериме, и «Собака» Тургенева относятся к «двуплановым», фантастическим произведениям. Критика называет такие произведения Тургенева, как «Призраки», «Собака», «Сон», «Клара Милич (После смерти)», «таинственными повестями». Сюда же мы

относим и «Странную историю». По мнению исследователя А.Н.Иезуитова, «повестями» их можно считать условно, поскольку повестью является лишь «Клара Милич (После смерти)», все остальные принадлежат к жанру рассказа. Причем список тургеневских произведений, в которых есть фантастика, элементы инобытийного, расширяется ученым до одиннадцати, включая «Несчастную», «Историю лейтенанта Ергунова», «Рассказ отца Алексея», «Стук... стук... стук!..», «Песнь торжествующей любви».

У Мериме «Видение Карла XI» - новелла, которую принято считать разновидностью рассказа или повести, характерными для русской литературы, склонными к лирическому повествованию. Возникнув на базе мифов, обращенная к деятельной, а не к описательной стороне человеческого бытия, западноевропейская новелла разработала драматический сюжет, построенный на антитезах и метаморфозах, резких переходах ситуации в свою противоположность. Новелла объективно, многосторонне, крупным планом изображает действия и сознание людей, их «частные» поступки и переживания как личные, интимные отношения. Действие новеллы разворачивается в обычной, повседневной жизни, но сюжет тяготеет к необычности, нарушая размеренное течение будней. Художественное своеобразие новеллы коренится в противоречивом сочетании картин прозаического, повседневного бытия и острых, необыкновенных, иногда даже фантастических событий и ситуаций.

Сказанное в какой-то мере относится и к «Видению Карла XI» Мериме. Драматизм новеллы вытекает из «двуплановости» изображения. Появлению инобытийных сил предшествует подробное описание реального бытия в конкретных деталях. «На возвышении стоял трон, с которого король обычно обращался к собранию, и на нем они увидели окровавленный труп в королевском облачении <...> В зал вошли молодые люди привлекательной внешности, в богатой одежде и со связанными за спиной руками <...> Тот, что шел впереди дру-



гих, и был, по-видимому, главным узником, остановился посреди зала перед плахой и посмотрел на нее с горделивым презрением. В то же мгновение труп, казалось, свела судорога, а из раны его потекла свежая, яркая, алая кровь» [143, т.2, с.21-22].

С момента, когда «труп» сводит «судорога», идет нагнетание драматизма. Поток льющейся по подмосткам крови, отрубленная голова, которая падает, подпрыгивая, вызывает ощущение уже не столько «таинственного», инобытийного, сколько перехода к ужасному. И, чувствуя это, Мериме возвращает сюжетную историю в реальное русло, демонстрируя обстановку бытия: тронное возвышение, мантию короля, отношения между людьми в виде «известной формулы», проносимой королем. Все это должно сменить время, перевести ужасное зрелище в нормальную, реальную ситуацию, охладить пыл не только персонажей, но и самого автора.

Видение и привидения в новелле - характерный признак злого рока как неотъемлемой атрибутики готики. Призраки пророчествуют, олицетворяя судьбу, которая окажется трагической для династии шведских королей. «Ужасное зрелище развязало ему язык, он сделал несколько шагов к тронному возвышению и, обратившись к фигуре, облаченной в мантию правителя, смело произнес известную формулу: «Если ты послан богом, говори. Если другим – отыди от нас».

Призрак ответил ему медленно и торжественно: - Король Карл! Кровь эта прольется не при тебе (тут голос его стал менее вятым), но спустя еще пять царствований. Горе, горе, горе дому Ваза!» [там же].

Мериме так же, как и Тургенев, использует немотивированную фантастику. Поскольку фантастика у Тургенева входит в «двоемирие», находящееся во внутреннем мире человека и вне его, герою тургеневского рассказа «Собака» в конкретно-чувственном мире мерещится собака, это иррациональные силы из метафизического мира в виде галлюцинации предупреждают о грядущей беде. Когда-то купленный

щенок вырастает и становится верным стражем героя. И вот впоследствии, став черной собакой, бывший щенок спасает хозяина от смерти ценой своей жизни.

Происходит психологический процесс, движущийся в двух разных направлениях, навстречу друг другу: отторжение героя от природы и в то же время помощь природы в виде собаки этому человеку. Беспокойства и страхи суеверного героя сменяются уверенностью в безопасности своей жизни. Г.А. Бялый объясняет фантастику «Собаки» сочетанием естественно-биологических вопросов с социальными. По его мнению, были известны попытки перевести достижения дарвинизма прямо и непосредственно на общественные явления. Один из этих методов исходил из постановки проблемы подчинения воли одного человека воле другой [40, с.215].

Темы гипноза в России в семидесятые-восьмидесятые XX века были актуальны. На этом основывалась теория «героя и толпы». Загадочные явления, связанные с законами коллективного поведения, активно изучались социологами. Позже, в восьмидесятые-девяностые годы, учение французского психолога Г.Тарда о гипнотическом состоянии человека в обществе под влиянием внушения ему представлений и норм поведения стало вызывать различную реакцию и в России. Тургенев откликнулся на веяние времени своим рассказом «Собака». В эпизоде с призраком собаки, по мнению Г.А.Бялого, нет ничего мистического.

Вначале Тургенев вскрывает реальные суеверия ограниченного человека. На наш взгляд, фантастика проявляется с момента посещения Порфирием Капитонычем раскольника. Однако вот что говорит Бялый: «Вопреки измышлениям Д.С.Мережковского, истолковавшего в свое время этот рассказ в мистическом духе, в действительности, здесь речь идет просто о суевериях, и эпизод с призраком собаки ничего таинственного в себе не заключает» [там же]. Иррациональные силы, которыми обладает старик, прямо-таки подавляют героя. Порфирий Капитоныч ощущает себя полностью подчи-

ненным воле раскольника. «И что еще удивительнее: чувствую я вдруг, что робею, так робею... просто душа в пятки уходит. Не то он меня глазами насквозь, да и полно!» Герой видит не только свое ничтожество перед могуществом ирреального мира, он просто бессилён проникнуть в тайны мироздания. И потому боится его, иррациональные силы злы к его судьбе, неумолимы по отношению к переживаниям героя. «Я поклонился в землю – и так уж не поднимаюсь; такой в себе страх к тому человеку ощущаю и такую покорность, что, кажется, что-бы он ни прикажи, исполню тотчас же!» [221, т. 7, с. 54].

Г.А. Бялый сообщает, что персонажи произведения, отнесшиеся суеверно к рассказу о призраке собаки, обнаруживают скепсис в момент повествования о действительной западне. Покорность, трепет, полная готовность – все это результат непонятной, но, с точки зрения Тургенева, вполне реальной силы, которая давала власть над людьми раскольникам, пророкам, юродивым, сектантам и пр. в том понимании, которое выкристаллизовалось впоследствии в теории Михайловского. Фантастический образ Прохорыча и весь приведенный эпизод разработан явно с учетом социально-биологических идей Михайловского, Тарда и др.

В исследовании подавленного состояния человека в «Собаке» сказывается «студийность», экспериментальность фантастики. Герой осознает себя полностью подчиненным иррациональным силам и несчастен из-за этого. Когда-то сопричастный с вселенским миропорядком, теперь он отвергнут им. В герое происходит раздвоение личности, Порфирий Капитоныч теряет физические и духовные силы. А отпадение от мира природы губительно для него, по словам Прохорыча, который является как бы пророком, человеком с большим жизненным опытом.

Порфирий же Капитоныч не наделен ясновидческим даром предугадывать зашифрованное; предупреждение метафизического мира он разгадать не в состоянии. Контакт и сеанс гипноза, а затем последовавшее откровение, разгадка

«тайны» из идеального мира, являются очередной попыткой человека осмыслить закономерности природы. Конкретно-чувственный мир, проникая в божественные сферы, усиливает познавательную возможность «двуплановости» в фантастическом произведении. Этот конкретно-чувственный мир в «двоемирии» стоит ближе к реалиям бытия как основе реалистического художественного метода, тогда как метабиологический мир в реалистическом «двоемирии» говорит о романтических тенденциях.

В том же рассказе «Собака» Тургенев лаконично характеризует свои «студийные» произведения как «странные», «фантастические», «полуфантастические», «полуфизиологические» для указания на своеобразие их содержания в сравнении с другими своими реалистическими произведениями, а не для того, чтобы подчеркнуть их мистический, иррациональный смысл. Сам Тургенев в полемике с оппонентами постоянно обращает внимание на реальное содержание загадочного. В своем фантастическом произведении «История лейтенанта Ергунова» Тургенева говорит, что там нет ничего мистического, так как хочет представить незаметность перехода из действительности в сон. В «двоемирии» у Тургенева конкретно-чувственное переплетается с инобытийным, образуя сложную романтико-реалистическую художественную ткань повествования.

В «Видении Карла XI» французским новеллистом также представлено «двоемирие». Вот что говорит об этом рассказчик, создавая иллюзию правдоподобия: «Над видениями и сверхъестественными явлениями принято смеяться. Тем не менее некоторые из них подтверждены такими показаниями, что не доверять им невозможно: в противном случае, если уж быть последовательными, надо огулом отвергнуть всякие исторические свидетельства» [143, т. 2, с. 17].

В этой новелле фантастика выражается в завуалированной форме. Привидения из ирреального мира, с которыми герой входит в контакт, предчувствия гибели потомков короля и

как подтверждение этого пророчество призрака - убийцы Анкарстрема – все это приметы инобытийной сферы фантастического «двоемирия». «Вернувшись в свой кабинет, король приказал записать рассказ обо всем, что он видел, велел своим спутникам подписать его и подписался сам <...>.

«А если то, что я здесь изложил, – пишет король, – неистинная правда, я отрекаюсь от надежды на лучшую жизнь за гробом» <...>

Если вспомнить смерть Густава III и суд над его убийцей Анкарстремом, то можно обнаружить немало общего между этими событиями и обстоятельствами данного удивительного пророчества.

Молодой человек, обезглавленный в присутствии представителей сословий, обозначал бы в таком случае Анкарстрема.

Венчанный королевской короной труп – Густава III.

Мальчик – его сына и преемника Густава-Адольфа IV. Наконец, старик – герцога Судерманландского, дядю Густава IV, который был регентом королевства, а затем, после низложения своего племянника, сам стал королем» [там же, с.23-24].

В этом отрывке из новеллы «Видение Карла XI» наглядно демонстрируется «двуплановость» фантастического изображения. Вся сцена кажется достоверной, подана автором естественным образом. Имеется утверждение самого короля, что изложенное – «истинная правда», и подтверждение представителей сословий, что видение длилось «десять минут».

Однако убийство монарха, казнь убийцы, горе дому Ваза еще не свершено; оно будет только через «пять царствований», однако убийство это неотвратимо и драматизирует ситуацию. Манипулируя двумя планами изображения – реальным и духовно-фантастическим, Мериме достигает яркости, высокой степени достоверности, психологической убедительности, проводя параллель в описываемых событиях между настоящим и будущим. Сложное переплетение конкретно-чувственного мира и метабиологического, немотивированного – это уже фантастическое, в котором действия героев не обусловлены.

При рациональном объяснении событий нарушение соотношения реального и фантастического сохраняется, что характерно для фантастики «черного» романа. Впрочем, эти же элементы есть и в других фантастических произведениях Мериме, где писатель прибегает к романтическим средствам изображения идейно-эмоционального мира героев. Объяснения же событий автором дают читателю возможность поверить не только в достоверность событий, но и в само реальное существование иррациональных сил, как это явствует в позднем творчестве писателя.

По мнению французского исследователя Т. Освальда, проблема виновности характерна для «Видения Карла XI», впрочем, как и для других произведений Мериме. Исследователь полагает, что ужас, царящий в фантастической атмосфере готики, настолько велик, что он не имеет даже названия. Осуждение священного ужаса перед субстанциальными силами характерно почти для каждой новеллы Мериме. В этой новелле Карл XI испытывает угрызения совести, страх стимулирует его предчувствия. Смерть жены заставляет короля бояться возможности лишиться трона не только самому, но и его потомкам. «Он потерял свою жену, Ульрику-Элеонору. Хотя его суровость к этой королеве приблизила, говорят, ее кончину, он питал к ней уважение и, казалось, был огорчен ее смертью больше, чем можно было ожидать от человека с таким черствым сердцем» [там же, с. 18]. Поэтому он отпускает графа Браге и камергера Баумгартена в поздний час. Угрызения совести вселяют в него страх перед расплатой за свои проступки. Эта канва событий создает основу для конкретно-чувственного мира в «двоемирии» новеллы.

Предостережение герою, напоминание ему о совести и милосердии рисует мрачную картину смещения с трона потомка короля. Мериме использует элементы готики для нагнетания атмосферы переживаний, ночных кошмаров, проникновения их в подсознание, которое дает Карлу XI богатый материал для предчувствий, осознания вины. «Сейчас окна

этого зала были словно озарены ярким светом. Королю это показалось странным. Сперва он подумал, что свет распространяется факелом в руке кого-то из слуг. Но что стал бы делать слуга в такой поздний час в зале, который уже давно не открывался? К тому же один факел не мог дать столь яркого света» [там же, с. 19].

Инфернальное озарение как бы приоткрывает герою произведения завесу над входом в инобытийный мир. Герой стремится разгадать и понять «тайны» идеального, ведь он был когда-то в высших сферах, на небе. Однако в дальнейшем как земной человек он утратил органическую, гармоническую связь с природой. Душа разъединилась с телом, сознание перестало быть слитым с подсознанием. И вот герой погружается в область предчувствий, догадок, одним словом, в сферу бессознательного. Иррациональные силы отвергают героя, внося беспокойство в его душу. Королю видится убийство его потомков и казнь убийцы. И Карл XI спрашивает об этом призраке, словно самого себя, и воображает себя в облике убийцы Анкарстрема.

Герой желает соединить душу с телом, но испытывает еще большее раздвоение личности из-за своего сомнамбулического состояния. Онирическая атмосфера оттеняет активность бессознательного. Герой вторгается в запретную зону инстинктов, которую сознание как-то контролировало раньше. После попытки соединить конкретно-чувственный, внутренний мир с идеальным, иррациональным герой оказывается бессильным перед могуществом инобытийного мира.

Сам Мериме отдает предпочтение фантастике, изображающей разнообразие психологические состояния. Исследование психики героя и ее реакции на воздействие инобытийного мира обуславливает экспериментальный характер новеллы. Психика реагирует на стремления, не укладывающиеся в традиционные пределы познания. Мериме ищет и находит в новеллах необычную ситуацию, позволяющую полнее раскрыть внутренний мир человека. Экспериментальный

характер фантастического видоизменяет и тип героя, и конфликт, открывая новые возможности в принципах мышления самого писателя. В ситуации возрастает приобщение бессмертия души ценой соединения материи и духа.

Л.П. Гедемин расценивает фантастическую новеллу из сборника «Мозаика» как «суровое напоминание представителям реакционных кругов Франции» [52, с.423]. Король Карл XI созерцает страшное зрелище собственной казни. Новелла как бы напоминает о недавнем прошлом, о событиях французской революции XVIII века, приведших на плаху Людовика XVI и Марию-Антуанетту. Мериме выступает с разоблачением прагматизма реакционного общества. Однако писатель не пытается ставить большие социальные проблемы. Он обращается к вопросам частной жизни, показывая своего героя, например, в этой новелле, вне значительных общественно-политических событий.

У Тургенева же, по словам Р.Н. Поддубной, фантастический характер «таинственных повестей» заключается в необъяснимых наукой фактов, «того, что сознание еще не одолело» (Ф.М.Достоевский). По мнению Поддубной, авторы оставляют возможность для объяснения «загадочных» явлений за будущим, когда наука представит такую возможность. Однако, на наш взгляд, в том-то и дело, что иррациональный мир не подлежит рациональному познанию и «таинственные» явления природы не могут быть объяснены рационально.

Типологическая близость фантастики «таинственной повести» «Собака» и новеллы «Видение Карла XI» демонстрирует взаимодействие конкретно-чувственного и инобытийного миров. Герои обоих произведений стремятся понять универсальные законы бытия. Для этого они обращаются не только к здравому смыслу, но и прислушиваются к своим предчувствиям, ощущениям людей, наделенных возможностью испытывать воздействие иррациональных сил. Ю.В. Виппер, интересуясь вопросами психологии и физиологии человека в фантастических произведениях Мериме, прихо-



дит к выводу о том, что Мериме-новеллист «значительно углубил в литературе изображение внутреннего мира человека» [46, с.21]. Психологический анализ в новеллах французского писателя неотделим от раскрытия тех общественных причин, которыми порождены переживания героев.

Тургенев и Мериме совершают открытия, имеющие историко-литературный резонанс. Проблема иррационального, «таинственного» в их фантастических произведениях «Собака» и «Видение Карла XI» не случайна. Это мировоззренческая позиция писателей, необходимая составная часть художественного метода, с помощью которого познаются иррациональное, неведомые силы, неизведанные явления природы и человеческой психики. Фантастика писателей как одно из важнейших средств постижения вселенских, необычайных истин выявляет в «двуплановых» произведениях также реально-бытовые, духовно-психологические факторы, вытекающие из реализма, обогащенного романтической стихией, окрашивая идеал в фантастические тона. Решая проблему идеала и действительности в целях усложнившегося идейно-эмоционального изображения мира своих героев, Тургенев и Мериме придают реализму такое романтическое усиление, такую озаренность, с помощью которой фантастика полнее выражает иррациональное, служа одухотворению материального мира.

Фантастика в бытовом плане, где поступки и переживания героев поддаются мотивации, носит реалистический характер; фантастика же, обращенная к «таинственным», необычайным силам, действие которых невозможно мотивировать, обретает романтическую окрашенность. Согласно А.Шопенгауэру, созерцательное познание, недоступное науке, рассматривается как сон. Поэтому все в мире иллюзорно, преходяще; возможности человека раскрываются лишь во сне. Тургенев и Мериме вводят мотив сна в произведения «Собака» и «Видение Карла XI» с целью слить в одно сон и реальность, идеальный, ирреальный мир и мир конк-

ротно-чувственный, подвести «двоемирие» к стиранию граней. Писатели применяют сновидческий прием, открывая мир «таинственного», непознаваемого, изображая глубинно психические процессы во взаимодействии сознания и бессознательного, отражения в снах иррационального в привычных, узнаваемых формах.

3. Фрейд считает, что такое видение обнаруживает непреложную связь между всеми частями скрытых мыслей того, что соединяет весь этот материал в одну ситуацию, выражая логическую связь сближением во времени и пространстве. «Немногие из образованных людей сомневаются в том, что сновидения являются продуктом психической деятельности самого видящего сон. Но с отпадением мифологической гипотезы сновидение стало нуждаться в объяснении. Условия возникновения сновидений, отношение последних к душевной жизни во время бодрствования, зависимость их от внешних раздражений во время сна, многие чуждые бодрствующему сознанию странности содержания сновидений, несовпадение между его образами и связанными с ними аффектами, наконец, быстрая смена картин в сновидении и способ их смещения, искажения и даже выпадения из памяти наяву – все эти и другие проблемы уже много сотен лет ждут удовлетворительного разрешения» [229, с.310]. И наука, и литература доступными средствами ставят вопросы о психологическом значении сновидения, связанного с другими душевными процессами, с биологической функцией организма, стараются выяснить, возможно ли толковать сновидение и имеет ли каждый элемент его содержания какой-либо смысл, как мы привыкли находить его в других психических актах.

Триединство в «таинственных повестях», состоящее из «полуфизиологичности», «полуфантастичности» и «студийности», создает иную идейно-художественную атмосферу в фантастике Тургенева, в том числе и в сновидческой, направленной к «тайне» личности и «тайнам» Вселенной. Забираясь в глубины психических актов и личностных взаимосвя-

зей с инобытийным, Тургенев делает опорным человека, его природную гуманистическую сущность. Соотношение фантастики и реалий бытия выявляет у писателей фантастику «поэтической правды» (Р.Н.Поддубная), фиксирует степень ее немотивированности. Расковывая творческие возможности, она создает притягательную силу романтикам, принимающим сновидность как данность «смутных», неустойчивых внутренних состояний, психической реальности человека, позволяющих активизировать условную природу искусства для постижения усложняющейся жизни, все более открывающихся «тайнств» человека, самой Вселенной.

Событийный ряд новеллы «Видение Карла XI» построен на соприкосновении сознания героя со сферой универсального, в отличие от универсальной сферы в «Собаке», связанной со стихийными общечеловеческими законами жизни и судьбы, которые врываются в жизнь героя произведения в конкретно-чувственной форме. Во втором, духовном плане инобытийный мир отторгает героя, нарушающего мирное существование первозданной природы. Первый план содержит конкретно-бытовые детали, а конкретно-чувственный мир включает в себя общественно-исторические реалии. Действие происходит в Швеции, в годы правления короля Карла XI, но событийно-бытовой ряд отобран писателем так и в таком количестве, что лишь экспонирует психологическую ситуацию, способствующую герою исследовать свой внутренний мир, свою психику. Новелла построена на мотиве «странность-тайна» и вводит одновременно и в событийную атмосферу произведения, и в тип психической организации героя, обозначая «двоемирие» произведения.

В начале новеллы мотив «таинственной странности» выражает противоречие в сознании героя между реальным положением вещей и надреальным, «тайным» смыслом явлений и фактов. Это противоречие возникает не вследствие сверхчуткой натуры героя, а также наличия «двоемирия»; галлюцинации героя не результат плохого самочувствия ко-

роля из-за бессонницы и угрызений совести, а, скорее, давления иррациональных сил потустороннего мира на физическое и духовное состояния человека. Герой чувствует и ужас, и отвращение к агрессивному, инобытийному миру, заклинает призрак уйти, если тот – злой рок – присутствует тут из любопытства. Ведь разгадка своего убийцы и убийцы своих потомков при наблюдении за призраками обеспечит королю уверенность в своем правлении, своей правоте, обретении бессмертных качеств демиурга, допущения к высшим космическим силам, к их ирреальным «тайнам». Но герой ощущает лишь раскаяние от содеянного зла, предчувствие своей гибели. Он не осознает, что является жертвой закономерных проявлений идеального, иррационального мира.

Герой верит только в достоверность естественного, в события, составляющие внешние приметы конкретно-чувственного мира. Входя в инобытийное, герой мысленно заглядывает в будущее, однако инобытийность отвергает его. Универсальные законы не доступны ему, а испорченный характер, в силу привычки, мешает реализоваться как личности. Идея гармоничной личности недостижима для героя, это отражение его слабости перед потомками, она взята в бытовом плане, создана с помощью реалистического метода изображения. В то же время это безволие героя перед иррациональными, инобытийными силами можно считать проявлением романтической тенденции, ее признаком.

Мыслительный процесс в новелле и полное бездействие героя обусловлены воздействием бессознательного на внутренний мир и психическую организацию человека. Поэтому предчувствия не могут реализоваться и найти какое-нибудь применение в его деятельности, перерасти в творческую работу сознания. Если учесть роль сновидений в исследовании инобытийности, новелла представляет принципы искаженного восприятия действительности. Мериме отмечает в герое сложное соотношение сознания и бессознательного. Сферы подсознания не укладываются в рационально-логические

рамки художественного изображения. Мир подсознания, ирреальный мир, порожденный романтическими тенденциями в мировоззрении и методе Мериме, горя неестественным светом, воплощает явления психической жизни на грани идеального, субстанционального, которое находится в сфере бессознательного. И это, можно сказать, гносеологический подход к изображению «двоемирия».

Условная природа фантастики позволяет показывать бессознательное как противящееся работе сознания. Эта точка зрения не очередная мистификация писателя, как считают некоторые французские ученые, а факт феномена подсознания, недоступного науке и сегодня. И только писатели-реалисты изображают этот феномен как психическую реальность. У Мериме – герой не апофеоз личности с ее безграничными возможностями, как в фантастике новеллы «Кармен», а частица самой природы, испытывающая воздействие высших иррациональных сил. В то же время герой новеллы Карл XI – носитель конкретно-чувственного мира, наделенный человеческими эмоциями, характером; порой он не в меру суров, даже деспотичен, однако запуган смертью жены и не может быть доволен своим правлением, как и властью всего иррационального, потустороннего. Бессознательное ужасает монарха, призраки давят его идеей свержения. Но Мериме не доверяет интуиции, которая напоминает королю о грядущей смерти, падении трона, всей династии.

Психологи считают, что познание неосознаваемого психологического опыта не может быть достигнуто при опоре на осознаваемый опыт. Бессознательное опережает сознание при столкновении с наиболее сложными сторонами действительности, которые многокомпонентны. При наличии определенных психических условий, с помощью предчувствий появляется «нерасчлняющее подсознание». Мериме применяет принцип опережения бессознательного, более пассивного сознания героя как выражения образного подсознания, отсюда сновидные, онирические образы. Событийный ряд

подготавливает причинно-следственные связи; ведет к разгадке увиденных невероятных и сверхъестественных фактов, что говорит о наличии реализма в произведении хотя бы и в «смутной», едва угадываемой форме.

Мериме объективен в создании конкретно-чувственного мира. У него нет ничего искусственного, необдуманного, неосознанного. Писатель придерживается реалистического метода в объяснении галлюцинаций героя, его переживаний, предчувствий свержения трона, что было вполне реально в Швеции, о которой повествует автор. Рациональное объяснение видений, призраков, привидений указывают на психологическую характеристику персонажей. Перед нами предстает панорама общественной жизни страны того времени. «Карл XI, отец знаменитого Карла XII, был одним из наиболее деспотических, но зато и наиболее мудрых правителей Швеции. Он ограничил чудовищные привилегии знати, уничтожил могущество сената и собственной властью издавал законы. Одним словом, он изменил олигархическую догму конституцию страны и принудил представителей сословий вручить ему самодержавную власть <...> Перед самым событием, о котором пойдет речь, он потерял свою жену Ульрику-Леонору. Хотя его суровость к этой королеве приблизила, говорят, ее кончину, он питал к ней уважение и, казалось, был огорчен ее смертью больше, чем можно было ожидать от человека с таким черствым сердцем» [143, т. 2, с. 18].

Мериме исследует закономерности действительности, определяя становление самосознания героя, находящегося в первом, бытовом плане. Психологическая мотивация в его конкретно-бытовом мире исключает роль воображения, необходимого для представления грозного вселенского мира. В художественном творчестве писателя нет романтической риторики, лиризма, экзальтации, прежде всего, он объективен тут как исследователь. Мериме ироничен и по отношению к эмоции обладает высоким чувством меры. По собственному признанию, его ироничное и скептическое отношение к реаль-

ности объясняется прозаическим складом характера. Преобладание анализа над изображением страстей – еще одна ипостась реализма Мериме.

Мериме избегает всякой надуманной системы, общепринятой идеи, какой-либо предвзятости в области чувств. Писатель и историк в нем чередуется в этой его фантастической новелле «Видение Карла XI». По мнению Мериме, как ученый-историк он должен быть объективным, беспристрастным. Как писатель при изображении быта он не упускает ни малейшей детали, приметлив и точен. Убранство замка в описании Мериме походит на его владельца – короля так же, как и все его королевство. Вот в нескольких словах интерьер этого замка. Трофейные знамена и траурный креп, затянувший места изображения людей, галерея, обитая дубовыми панелями, недостроенный старый дворец в виде подковы. Король Карл XI стремится стать частицей желаемого им божественного, идеального мира.

Романтики делают такой мир родным для своих героев. Романтические герои чувствуют себя там привычно, высокоодаренными личностями, благодаря чему осознают себя пророками, демиургами. Так и герой новеллы пытается предугадать свою судьбу. Однако идеальный, иррациональный мир чужд и страшен королю из-за своей ирреальности, неосознаваемой власти. Писатель отбирает самые важные детали для уравновешивания страха, усиления реализма, неизбежны описания, необходимые для более зримого понимания всей фантастики новеллы. Чтобы раскрыть характер, писателю достаточно несколько строчек. Смысл сюжета он заключает в динамику, действие и взаимодействие, сохраняя реалистическую манеру. По словам исследователя Б.Г.Реизова, Мериме «в суждениях и в оценках современной живописи постоянно указывал на то, что описание мешает действию, расхолаживает читателя и ничего не прибавляет содержанию. Он боялся пояснений и прибегал к ним в самых редких случаях» [195, с.404].

В эстетике романтизма теория «черты» занимает одно из главных мест. Мериме творчески применяет эту теорию, развив ее в реалистическом методе, обогатив новым романтизированным содержанием. Приведем мнение Е.Г. Эткинды на этот счет: «Таковы важнейшие принципы искусства Мериме: отбор характерной черты, заменяющей подробное и утомительное описание, и целеустремленность повествования, в котором все частные элементы подчинены общей задаче» [253, с. 161]. Мериме использует принцип «черты» в своих художественных целях. Характерная черта в описании природы или портрета персонажа является самым кратким средством для определения ситуации, личности и психологии героя.

Как пишет Л.Пти-де-Жюльвилль, Мериме предваряет изображение галлюцинаций болезненным состоянием героя, который не может обрести покой и в конкретно-чувственном мире.

В реальной действительности Мериме показывает то, что «согласуется с характером его рассказа или впечатления, которое он желает производить, - темный густой лес и обнаженные скалы. Когда же пейзаж становится совершенно необходимым, он описывает его с точною краткостью. Его воображение похоже на воображение реалиста, ничего не сочиняющего, ничего не прибавляющего к природе, но сохраняющего от виденных им предметов точный и живой образ» [185, с. 469]. Реалистическая теория «черты», лаконичность проявляется как во внешнем облике героев, так и в изображении души.

Способность отвлекаться и сосредотачиваться говорит о склонности писателя к созданию простых историй. Мериме пишет только то, что сам лично знает. Все события логичны, одно событие сменяет другое. Как реалист писатель не допускает ничего бесполезного и случайного. Внутренний конфликт героя обусловлен законами Вселенной. Герой как наиболее характерный представитель общества достигает своего могущества в этом мире и жаждет приобрести нечто подобное в мире



метабиологическом. Но высшие божественные формы природы, сублимированное христианское смирение не позволяют ему освоить демонические силы. Конфликты в обществе переходят во внутренние: борьбы плоти с духом, конкретно-чувственного мира с миром ирреальным, не преодолевающим дуализма души и тела. Реалистическое решение проблемы власти и ответственности за судьбы людей переходит в проблему человека и общества. Таково идейно-эстетическое содержание новеллы «Видение Карла XI».

Изображение злого рока, предваряющего гибель и свержение трона, окрашено у Мериме фантастикой «черного» романа. Мериме экспериментирует болезненными поисками смысла жизни, обретения бессмертия, высших духовных ценностей. Реально-бытовой реализм взаимодействует в фантастической новелле с готикой. Бездушные общества и страх его представителей перед непонятными явлениями жизни приводят к страху перед инобытийными силами. Деграция личности усугубляет потерю человеческих качеств. Идеал кажется не только недостижимым, но и служит карой за аморальные поступки. Герой оказывается слишком самонадеянным, он терпит крах в попытке соединить в себе реальный, концептуально-чувственный мир и мир потусторонний, метабиологический. Вечные вопросы, вбирая в себя смысл жизни, усиливают чувство вины, а психологическая мотивация дает толчок к развитию дуализма.

Мериме применяет принципы реализма тем более творчески, чем крупнее задачи выдвигает освоение территории высших сфер в новеллах. Фантастические мотивы, отображая реальную действительность, обретают наивысший духовный смысл. Мериме использует фантастику не только для исследования закономерностей развития действительности. С помощью такого условного романтического средства, как фантастика, писатель продвигает героя в тонкие миры, к иррациональным силам, надеясь освоить-таки территорию, смягчить агрессию злой ирреальной апологетики.

Писатель считает, что традиционные рациональные средства хороши только для бытописания, фантастика же служит «двоемирию» для изображения неба, божественных сфер и человека, подступающего к такой среде обитания. Изображение духовного климата Швеции, характеров жителей замка, описание замкового пространства, его архитектуры и идеального мира во внутреннем космосе человека определяет конкретно-бытовой, земной мир и идеально-божественную, инобытийную сферу Вселенной.

Прибегая к романтическим изображениям такого загадочного, ирреального мира, Мериме создает реальные произведения, основанные на воображении, даже с готической окрашенностью. В.М. Жирмунский характеризует фантастику «черного» романа как игру. Следовательно, фантастическое изображение «двоемирия» в новелле выражает эстетические ощущения человека, пытающегося воссоединиться с высшими метабиологическими, субстанциональными силами. Однако, если брать в расчет этическую, нравственную функцию, страх означает разрушение гармонии, а дисгармония есть выражение безобразного. Эстетика как учение о красоте в таком случае приобретает демонический характер, сама красота становится демонической.

Мериме создает хаос и в обществе, и в душе Карла XI. Врач, верящий только в естественные науки, например, в медицину, и придворный граф Броле подвержены чувству ужаса и раскаянию, поскольку они соратники, единомышленники своего сюзерена – короля. Немотивированность образов мертвого короля, регента, судей, заговорщиков, убийцы представляет попытку писателя не только вынести приговор эгоистичному и деспотичному обществу, но и создать предпосылки для предполагаемого проникновения в ирреальный, инобытийный мир.

Безусловно, для правдивого изображения жизни Мериме придерживается самой строгой реальности. Его правда реалиста отличается от правды романтиков, изображающих героев на грани реального и ирреального. Герои Мериме также

находятся на грани конкретно-чувственного, реального мира и мира иррационального, идеального. Писатель выбирает исключительную ситуацию, герои созерцают в себе инобытийный мир в сомнамбулическом состоянии.

В создании фантастики сказывается пристрастие к исключительным и экзотическим сюжетам. Однако писатель не ставит перед героем задачи бесконечного развития. Его герой в новелле – жертва своих эгоистических желаний и инстинктов. Можно сказать, что неведомые миры для Мериме – это неосуществимый идеал, который побуждает верить в необъяснимые наукой феномены.

Новелла «Видение Карла XI», как и вся остальная часть фантастической прозы писателя, определяется двумя факторами: это правдивое изображение конкретно-чувственного мира героев и предвосхищение науки и литературы XX века в наименее правдивом, но в гипотетически условном, романтически «удесятеренном» по изобразительным возможностям внутреннем мире человека. Реалистическое изображение Карла XI, фон Браге, Баумгартена, наконец, двора – все это усиливается фантастикой. Второй план – ирреальный мир дополняется мотивами фантастики «черного» романа. Полная немотивированность событий на уровне второго, духовного плана не отрывает Мериме от реалистических традиций. Мериме ставит проблему идеала и действительности с позиций реализма, творчески развитого и обогащенного фантастикой как значительно усиливающего романтического средства.

Исследователь П. Жоссран утверждает, что Мериме отвергает романтизм в этой новелле. По его мнению, новелла написана в реалистическом духе. «Спиритизм привлекал сильные характеры, вкус к лучшему и мистификации, его этика и эстетика не эволюционируют, еще в меньшей степени «тайна» «Локиса» не одна и та же, чем «тайна» новеллы «Видение Карла XI» [83, с.484]. В самом деле, новелла эта имеет реалистические черты, с помощью фантастики Мериме изображает героев, стремящихся осознать свою слитность с природой, подавить в себе злые

иррациональные силы. Но те же грозные стихийные силы, разрушая планы героев, обрекают их на бездействие, а саму природу – на дисгармонию. А это чисто романтическая черта «литературы воображения» (П. Жюссран). В целом характеры в этой новелле раскрываются через познание реальной действительности, поскольку Неведомое, агрессивный потусторонний мир недоступны для исследования.

Фантастика изображает человека в различных психологических состояниях, в данном случае, в трансе. Такое состояние героев в фантастических произведениях «Собака» и «Видение Карла XI» находится на грани «двоемирия». Тургеневский герой Порфирий Капитоныч чувствует, что ему грозит гибель. Раскольник открывает причину его страхов. Порфирий Капитоныч предошущает беду, но не знает, откуда она придет, когда и в какой форме. И раскольник посылает его за советом к другому мудрецу Прохорычу. А тот, опираясь на предчувствия Порфирия Капитоныча, на опыт своего товарища, советует купить собаку. Собака и мерещится герою, она-то и спасет, защитит его в минуту опасности.

Метабиологический мир и конкретно-чувственный мир у Тургенева находятся вовне и в самом человеке. В новелле «Видение Карла XI» Мериме герой – король также чувствует опасность. Однако, в отличие от героев Тургенева, он обращается непосредственно к самому себе, к демоническим силам, заключенным внутри самого себя. Демонические силы преследуют героя Мериме, вторгаясь в его судьбу, он оказывается перед ними бессильным. Рок возвещает ему судьбу, которая должна завершиться трагически. Злой иррациональный мир внутри героя губит его окончательно. Еще одна попытка реалистов в фантастической литературе слить своих героев с небесными ирреальными силами терпит крах.

Фантастика произведений «Собака» Тургенева и «Видение Карла XI» Мериме носит экспериментальный, «студийный» характер. «Студийность» рассказа «Собака» реализуется «двуплановостью» изображения. Герою из-за его

суеверия всюду видятся призраки. Порфирий Капитоныч – человек ничтожной жизни, лишенный общественных интересов. Психологическая детерминированность конкретными обстоятельствами характеризует действия этого персонажа Тургенева в конкретно-чувственном мире.

Мериме же исследует природу человека, зависящую от инобытийного мира в виде злых иррациональных сил, которые находятся в самом человеке. Такие агрессивные субстанциональные силы могут быть отображаемы только с помощью фантастики как романтически усиленного изобразительно-го средства. «Студийность», экспериментальный характер фантастического в рассказе Тургенева помогает глубже проникнуть и познать закономерности Вселенной.

Фантастика новеллы Мериме тоже экспериментальна, исследуя человека на грани реального и ирреального. Однако, если Тургенев опирается на мифологические, фантастические традиции русской литературы, то Мериме применяет готические элементы, фантастику «черного» романа. Изображение тайны и ужаса нарушает гармонию, что приводит Мериме в «Видении Карла XI» к изображению безобразного, в отличие от поиска красоты жизни в рассказе Тургенева «Собака».

## *5.2. Неумолимые законы вечности в повести «Призраки» Тургенева и новелле «Джуман» Мериме*

Содержание, романтический колорит тургеневской повести «Призраки» А.Б. Муратов связывает с литературной традицией, идущей от английской школы прерафаэлизма, от романтиков Э. По, А.Ф. Вельтмана, Н.В. Гоголя, немецких легенд о Шварцвальде. Фантастические произведения в свое время были восприняты как своеобразная поэтическая философия пессимизма. Пессимизм «Призраков» обусловлен конкретно-исторической эпохой, именно в шестидесятые годы

XIX века были осуществлены замыслы Тургенева. Кризисное состояние общества приводит писателя к убеждению, что современность не слагается в единую целостную систему. И это ощущение неустойчивости русской жизни выражается в «студийном», фантастическом произведении, исследующем «смутные» состояния человека.

Переходное время, начало шестидесятых годов, оказывается питательной средой для создания подобного рода художественных произведений. Фантастическая повесть «Призраки» во многом превосходит другие тургеневские произведения «Сон» и «Клару Милич (После смерти)». Эти, так называемые «таинственные повести» представляют собой относительно самостоятельную линию в творчестве писателя. Однако общественные предпосылки появления этой линии возникают именно в шестидесятые годы, определяя особый характер первых фантастических произведений Тургенева.

Эпоха, последовавшая за 1861 годом, становится для Тургенева временем разочарования в надеждах, которые он возлагал на отмену крепостного права и перспективы развития России. Писатель внимательно следит за деятельностью различных общественных слоев в новых условиях и убеждается, что ни один из них не имеет исторической значимости. Под воздействием безотрадной действительности Тургенев укрепляется в мысли, что характер его творчества должен измениться, он может теперь создавать произведения, носящие автобиографический характер. Писатель дает понять, что лирический характер «Призраков» вызван, прежде всего, неопределенностью русской жизни. Личность ощущает свою беспомощность перед лицом стихийных сил, видя вечные мирозданческие проблемы в мрачном свете.

Фантастический колорит и образ призрака Эллис смущают Тургенева. Для него дорого мнение П.В. Анненкова, который видит в повести историю души писателя, преисполненной грусти и теплоты. Сам писатель говорит о том же в письмах своим корреспондентам, намекая на отрывочные ду-

шевные впечатления, отразившие «смутные» состояния его психики. Образ Эллис – один из наиболее фантастических и непонятных в творчестве художника. В нем угадывается следование традициям романтической литературы [9, с. 11]. Критики отыскивают у них аллегорический и мистический смысл, множество проведенных аналогий не решает вопроса об истоках этого образа, также и сам Тургенев не дает сознательного ответа на вопрос, что такое Эллис. Писатель оставляет объяснение образа как душу, скитающуюся по свету, вампира или сильфиду, не мотивируя этот образ.

«Голова моей спутницы наклонилась.

– Я тебя не понимаю, – шепнула она» [251, т. 7, с. 13].

Ф. М. Достоевский пишет Тургеневу, что повесть не совсем фантастична. По его мнению, призрак Эллис объяснен как упырь. Тургенев признает справедливость критики, но, сняв в беловом автографе намек на вампиризм Эллис, не устраняет черты вампира в заключительном рассуждении о призраке. Толкование образа как вампира не отрицает критики этого образа. Достоевский имеет ввиду эпизод разговора героя с Эллис о любви. Многочисленные упоминания героя о телесных чертах призрака давали повод принять Эллис за упыря. Приведенные факты творческой истории повести указывают на тенденцию сделать образ Эллис неопределенным. Призрак важен для Тургенева тем, что пытается сделать этот образ выразителем печали автора. Однако истоки образа находятся не только в романтическом восприятии, образ Эллис можно сравнить с подобными образами всей фантастической литературы.

Шварцвальдские легенды входят в число первоисточников повести. Одна из легенд является темой фрески на стене галереи лечебного корпуса в Баден-Бадене. На фреске помещен рыцарь, коленопреклоненный перед парящей женщиной – призраком, над птицей вблизи – на старом дубе. Это может быть сценой из Вальпургиевой ночи, второй части «Фауста» Гете. Подобных соответствий немало, однако достоверность их относительна.

Сновидение, использованное в повести, кажется правдоподобным, несмотря на то, что ощущение реальности в повести теряется. Сон не просто художественная схема, он привлекает писателя как состояние, в котором обнаруживаются сферы идеального, инобытийного мира. А.Б.Муратов полагает, что сон выявляет загадочные акценты всеобщей жизни, частицей которой является человек [152, с. 76].

Мотив сна в творческом сознании Тургенева составляет основу опыта фантастической литературы. Эллис фантастична, потому что может быть объяснена, это плод воображения героя, вызванного спиритическим сеансом, как сон и как ирреальное, существующее объективно, как «смутная» реальность. «Спустия немного я заснул – или мне казалось, что я заснул. Мне привиделся необыкновенный сон. Мне чудилось, что я лежу в моей спальне, на моей постели – и не сплю и даже глаз не могу закрыть. Вот опять раздается звук... <...> Передо мной, сквозь как туман, неподвижно стоит белая женщина» [221, т. 7, с. 7]. Сомнение, которое выражает герой в этих словах, - определяющее. Если это сон, то он настолько реален, что заставляет героя верить в существование призрака женщины.

Герой постоянно занят мыслями, ночь кажется ему откровением, полной «тайного» значения. Он чувствует, что божественные, космические силы подчиняют себе его волю. «Смутное» состояние отражает объективное существование ирреальных сил. Повесть заканчивается ощущением болезненности героя. Предчувствие чего-то страшного вызывает мысль о ничтожестве всего сущего. Эта мысль и составляет итог повести, который слагается из совокупности видений и картин, открывающихся взору героя, парящего над миром. М.К.Азадовский обращает внимание на стремление писателя составить точное описание ряда картин действительности [2, с. 147]. Достоверность таких картин делает фантастику более реалистической. С другой стороны, реальность описаний воспринимается как органическое целое с фантастической фабулой, потому что



полеты Эллис объясняются как фантастические и достоверные одновременно.

Построение повести, сменяемость отдельных картин и видений подчинены художественной и философской концепции. При этом в ее развитии важны три момента. Во-первых, чередование общих тем: «природа – история – современность – природа» как бы приводит автора к пессимистическому заключению о суетности человеческого существования. Во-вторых, подробность этих тем, построенных на прямой антитезе прекрасного и ужасного и в то же время на повторении ситуаций, особенно в центральных главах, которые связывают явления одной тональности в единое целое, подчеркивают однообразие и повторяемость ужасного в жизни. В-третьих, налицо явная ориентация всего повествования на Россию, благодаря чему повесть становится произведением о жизни природы и, прежде всего, о жизни русского общества. Размышления Тургенева отражают «переходное состояние» писателя, вызванное русскими проблемами.

Повесть открывается лирическим описанием среднерусского пейзажа (в VI и VIII главах), напоминающего рассказ «Бежин луг». Природа спит, полна тихого одушевления, и река, и птицы, и лес живут своей непонятной, мирной жизнью, как будто ничто не напоминает о грозных, скрытых силах, враждебных или безразличных ко всему живому. Однако тишина обманчива. В любой момент природа может вмешаться в судьбу человека. Описание острова Уайта контрастирует с мировым пейзажем. «Над головой тяжелые дымные тучи; они теснятся, они бегут, как стадо злобных чудовищ... а там, внизу, другое чудовище: разъяренное, именно разъяренное море <...> раздирающий визг и скрежет прибрежных гольшей, внезапный крик невидимой чайки, на мутном небосклоне шаткий остов корабля – всюду смерть, смерть и ужас» [221, т.7, с.15].

В.Н. Тихомиров разделяет точку зрения А.Б.Муратова: ««Разрыв с действительностью» и одновременно тоска по гар-

монии принимают в повести различные формы <...> неприятие личностью грубости и жестокости мира и, как следствие этого – сознание своей незащитности перед неумолимыми законами вечности» [215, с.98]. Все та же мысль приходит герою в другое время, в его видениях, объединенных одной темой, когда говорят о круговороте истории и низменности, жестокости ее законов, столь же стихийных и страшных, как и стихийные силы природы. Сам Тургенев считает, что человеку трудно бороться с законами природы, будь они физиологического, патологического или политического свойства.

Унылы итальянские ночные пейзажи: понтийские болота; эмоционально введение к предыдущим сценам. «Да и равнина та не походила на наши русские равнины. Это было огромное тусклое пространство, по-видимому не поросшее травой и пустое» [там же, с.17]. Итальянская земля, напоминающая о Древнеримской империи, своими развалинами вселяет ужас в героя. Следующее видение усиливает этот ужас: долина оживает, разбуженная криками. Появляются фантастические образы Цезаря и его легионеров. «Последние отзвучия моего голоса не успели еще замереть, как мне послышалось... Мне трудно сказать, что именно. Сперва мне послышался смутный, едва уловимый, но бесконечно повторявшийся взрыв трубных звуков и рукоплесканий. Казалось, где-то, страшно далеко, в какой-то бездонной глубине, внезапно зашевелилась несметная толпа <...> лучи луны дробились мгновенными синеватыми искорками на этих копьях и шлемах» [там же, с.19]. Легионеры кричат: «Цезарь, Цезарь идет!» Цезарь олицетворяет тиранию, жестокость, власть и легионы императора. Толпа оправдывает и поддерживает тиранию. Это вызывает не меньший ужас, чем грозная стихия моря у острова Уайта. «Эллис! – простонал я. – Я не хочу, я не могу, не надо мне Рима, грубого, грозного Рима... Прочь, прочь отсюда!» [там же]. Но человек может найти умиротворение, успокоение от жестокости цезарской Италии только в мире красоты, вечной красоты, высокого искусства и вели-

кой страсти. И символ его – Изолла Белла, молодая женщина, поющая песнь любви. «Женский голос все громче, все ярче раздавался во дворце; меня влекло к нему неотразимо... я хотел взглянуть в лицо певице, обладавшей такими звуками в такую ночь. Мы остановились перед окном.

Посреди комнаты, убранной в помпеевском вкусе и более похожей на древнюю храмину, чем на новейшую залу, окруженная греческим изваяниями, этрусскими вазами <...> сидела за фортепьянами молодая женщина» [там же, с.20]. Очарованный красотой природы, звуками и запахами ночи, потрясенный образом красивой молодой женщины, поющей песню любви, герой хочет верить в гармонию и реальность счастья, вечную ценность красоты. Но ирреальный мир в образе призрака Эллис возвращает его к грозной действительности. Русская песня напоминает герою о стремлении к прекрасному, о враждебности иррациональных сил в природе и человеке.

Г.А. Бялый, А.Б. Муратов, В.Н. Тихомиров видят враждебность человеку, жаждущему счастья, в великих грозных, стихийных, разгулявшихся силах природы. По мнению Муратова, нет разницы между императорским Римом и русской казачьей вольницей в видениях Степана Разина. Кровь и жестокость всегда сопровождали историю человечества [153, с.11].

И вновь возглас озвучивает видение, призывает атамана вольницы. «Крикни: «Сарынь на кичку!» – шепнула мне Эллис. Я вспомнил ужас, испытанный мною при появлении римских призраков, я чувствовал усталость и какую-то странную тоску <...> Я оглянулся: никого нигде не было видно, но с берега отпрянуло эхо – и разом и отовсюду поднялся оглушительный гам. Чего только не было в этом хаосе звуков: крики и визги, яростная ругань и хохот, хохот пуще всего, удары весел и топоров, треск, как от взлома дверей и сундуков, скрип снастей и колес, и лошадиное скакание» [221, т. 7, с.22-23].

Крестьянская война обрывает, по мнению В.Н. Тихомирова, картину счастья «образованного и развитого человека»

[215, с.98]. «Социальным источником этой тоски является несоответствие феодально-крепостнических порядков <...> запросам духовно развитой личности» [там же]. Сцены сближаются по злободневности смысла. Многочисленные крестьянские бунты напоминают Тургеневу «разинщину», подобно тому как русский и европейский абсолютизм заставляют вспоминать цезарский Рим.

В повести герой анализирует причины страха писателя: «Ну, Разин – это дело другое. В качестве дворянина и землевладельца... Впрочем, и тут, чего же я собственно испугался? Малодушный, малодушный» [221, т. 7, с.24]. В авторском сознании крестьянский бунт Разина ассоциируется с жестоким Древним Римом. Толпа, ликуя, подтверждает императорскую власть из-за своей дикости, кровожадности.

Связь исторического и современного материала подчеркнута Тургеневым в последующих XVII-XIX главах повести. Такая связь объясняется впечатлениями от целого комплекса увиденного и неувиденного героем: это описания итальянских пейзажей, барской усадьбы средней полосы России, Парижа, швейцарского сада, гор Шварцвальда, петербургской ночи, острова Уайта. Эпизод с видением Цезаря наверняка имеет своим источником случай, о котором Тургенев рассказал в своих воспоминаниях о Станкевиче, эти рассуждения при виде журавлей могут быть соотнесены с одним из писем 1850 года, а появление Степана Разина связано с семейными преданиями и чтением исследования историка Н.И. Костомарова «Бунт Стеньки Разина». Полет Эллис напоминает письмо Тургенева к П. Виардо.

Важно отметить два момента: разнообразие жизненных впечатлений, вхождение в фантастические произведения писателя и большой временной промежуток (1840-1860-е годы), который они охватывают. И то, и другое подтверждает автобиографический характер повести. В творчестве Тургенева нет другого такого мемуарно-биографического произведения, как эти «Призраки». Однако это еще и история

души художника, фантастическое произведение, изображающее героя на грани реального и ирреального. В повести отражаются воспоминания, душевные поиски и раздумья самого Тургенева, акцентированные на переживаниях в разные моменты и под влиянием разнообразных впечатлений. Оригинальность и в то же время непохожесть отдельных сцен наводят на сюжеты, которые были первообразом. Наполненные новым содержанием, они осложнялись постепенно, при анализе невозможно ограничиться простой констатацией факта, не беря в расчет другие литературные и исторические источники.

Введение призраков ирреального мира изображается с использованием такого условного средства, как фантастика. При этом сопоставление ирреального мира с реальным становится средством романтического изображения бытия. Соприкасаясь со стихией «таинственного», Тургенев соединяет идеальный, метабиологический мир с конкретно-чувственным миром. В рассказе-фантазии есть сюжет, который с помощью введенного в него рассказчика (повествователя) до известной степени вуалирует непосредственную связь изображаемого с фигурой самого автора и как следствие позволяет автору говорить откровеннее о том, что лишь на последней глубине может быть отнесено к нему, а до этого соотносится с тем, кому отдано «я» рассказа [45, с.176]. Несомненно, писатель увидел в деяниях Цезаря соответствие новой эпохе диктатуры и реакции; исторические сведения из мемуаров, и реальные факты соединяются у него с идеями, навеянными современностью. Сцена – видение Цезаря соотносится с картиной современного Парижа. «Минуя дворец, минуя церковь св. Роха, на ступенях которой первый Наполеон в первый раз пролил французскую кровь, мы остановились высоко над Италианским бульваром, где третий Наполеон сделал то же самое и с тем же успехом» [221, т.7, с.26].

Мысль о полном соответствии тирании всех времен присутствует в «Призраках» благодаря близкой соотнесенности

исторических и современных сцен. Картина Парижа, с которой начинается новая часть «Призраков», вводится напоминанием о кровавой миссии двух Наполеонов. И тотчас же Тургенев говорит об Итальянском бульваре, наводненном людьми. «Толпы народа, молодые и старые щеголи, блузники, женщины в пышных платьях теснились по панелям; раззолоченные рестораны и кофейные горели огнями; омнибусы, кареты всех родов и видов сновали вдоль бульвара; все так и кипело, так и сияло, все куда ни падал взор» [там же].

Она, эта толпа, сама и по-своему оправдывает жестокость тиранов. Тургенев называет толпу «человеческим муравейником». Толпе нет дела до крови, пролитой Наполеоном III, который занят мнимыми удовольствиями, представляющимися ему истинным выражением жизни. «Я тотчас представил себе каменное, скуластое, жадное, плоское парижское лицо, ростовщицьи глаза, белила, румяна, взбитые волосы и букет ярких поддельных цветов <...> Я представил себе также и нашего брата степняка, бегущего дрянной припрыжкой за продажной куклой» [там же, с. 27]. Отвратительные образы умной куртизанки, русского степняка-помещика, ухаживающего за ней, изображены с помощью фантастики. Фантастика переносит героя из одной эпохи в другую, сравнивая в разное время однозначность тирании и разгул толпы. Другая функция фантастики состоит в стремлении показать безразличие, самодовольство общества и отвращение ко всякой ответственности. Неслучайно вслед за изображением панорамы одной стороны Парижа появляется другой Париж – игроков на бирже, солдат, это и есть казарменная империя Наполеона III.

На смену отвратительному и ужасному приходит картина в элегических тонах. Реальность гармонично сливается с такой изысканной обстановкой: «Какой это парк с аллеями стриженных лип, с отдельными елками в виде зонтиков, с портиками и храмами во вкусе помпадур, с изваяниями сатиров и нимф Берниниевской школы, с тритонами рококо на сре-

дине изогнутых прудов, окаймленных низкими перилами из почерневшего мрамора?» [там же, с.28]. То же чувство вызывает мирная природа. Наслаждение ее красотой и великолепием иллюзорно. Шварцвальдский лес, развалина башни, уже не создающая впечатления о смерти, говорят о прошедшей жизни и, может быть, о страстях, надеждах, желаниях. «Мне чудятся другие звуки, длинные, томные, подобные звукам золотой арфы... Вот она, страна легенд!». Все полно задумчивости и заставляет человека понять свое ничтожество. Отсюда и эмоциональный вывод: «Мне самому легко и как-то возвышенно спокойно и грустно» [там же, с.29].

Человек испытывает тягу к свободе в своих устремлениях к сильным духом журавлям. Эта глава – вывод из всего баденского эпизода. Рукопись повести дает много для понимания ее смысла. Первоначальный вариант содержал противопоставление сильной жизни, несокрушимой уверенности летящих вперед журавлей. Рукопись датирована концом 1861 года. Однако во второй половине 1863 года Тургенев одним штрихом меняет смысл всего отрывка, добавляя фразу о том, что птицы думают, что они долетят до цели, несмотря ни на какие трудности. Тем самым трагическая сторона человеческой жизни в обществе с ее сомнениями, неудержимым желанием выжить, с титаническим усилием проникнуть в мир природы и соединиться с ним изображается, в первую очередь, как героическое желание преодолеть Неведомое [153, с.24].

Трагизм тургеневской философии складывается из противопоставления человека как члена социума силам природы, которые воздействуют на него. А.Б.Муратов объясняет этот трагизм присутствием неразумных существ, испытывающих на себе гнетущее влияние законов природы, а также человека, понимающего свое несовершенство перед этими законами и потому стремящегося освободиться от них. Люди как члены социума, изображенные на грани реального и идеального, ощущают божественные, космические силы, кото-

рые вместе с иррациональными силами, находящимися в человеке, давят на психику, на его внутренний мир.

«Двоемирие» становится центральной темой в фантастической повести «Призраки». Трагическое вызывается странными видениями, представляющими отвратительные картины прошлого, настоящего в образах природы, красоты, созданной человеком, в образе смерти, венчающем все произведение. Все подчинены этим всеобщим, вселенским законам: и призрак, и птицы, и человек. По мнению исследователя Ж. Зельдейи-Деак, Тургенев хотел бы сделать более мотивированным финал произведения. Об этом свидетельствует такая добавленная концовка: «Но что значат те пронзительно чистые и острые звуки, звуки гармоникки, которые я слышу, как только заговорят при мне о чьей-нибудь смерти? Они становятся все громче, все пронзительней... И зачем я так мучительно содрогаюсь при одной мысли о ничтожестве?» [221, т. 7, с. 35].

Намек и напоминание начала произведения создают впечатление тревоги перед смертью, хотя писатель в «Призраках» не дает ответа на поставленные вопросы. «Таинственные» звуки струны ассоциируются со смертью, изображенной в виде призрачной женщины. «В творчестве Тургенева белый цвет (в некоторых случаях вместе с холодом) часто символизирует смерть» [87, т. 19, с. 352]. В.Н. Топоров разделяет точку зрения венгерского ученого Ж. Зельдейи-Деак: «Впрочем, будь спутник Эллис внимательнее, он еще ранее имел бы основание задуматься о природе – уж не смерть ли она или кратчайший путь к смерти. Во всяком случае символика белого в сочетании с женским в русской традиции прочно связывается со смертью, а Эллис – белая» [218, с. 100]. Сам вид Эллис внушает мысль о призрачности, нематериальности бытия, о реализуемости смерти. И тем увереннее человек и люди чувствуют себя при виде летящих журавлей. «Туго вытянув голову и ноги, круто выставив грудь, они стремились не удержимо и до того быстро, что воздух свистал вокруг. Чудно было



видеть на такой вышине, в таком удалении от всего живого такую горячую, сильную жизнь, такую неуклонную волю. Не переставая победоносно рассекать пространство, журавли изредка перекликались с передовым товарищем, с вожаком, и было что-то гордое, важное, что-то несокрушимо – самоуверенное в этих громких возгласах, в этом подоблачном разговоре» [221, т.7, с.30].

Люди стремятся к счастью. Писатель заключает, что людей, подобных журавлям, немного на свете. Картина Петербурга XIX века подтверждает мысль о том, что нет в имперской России блеска Парижа: «Не бледный, не больной ли это день? Я никогда не любил петербургских ночей; но на этот раз мне даже страшно стало <...> Эти пустые, широкие, серые улицы; эти серо-беловатые, желто-серые, серо-лиловые, оштукатуренные и облупленные дома, с их впальными окнами, яркими вывесками, железными навесами над крыльцами и дрянными овощными лавчонками <...> Все видно кругом; все ясно, до жуткости четко и ясно, и все печально спит» [там же, с.31]. Такой Петербург отвратителен Тургеневу как столица казарменного государства. Протяжный крик перекликающихся голосов часовых символизирует деспотию, усиливая фантастическое изображение русской действительности. Однако петербургское сообщество не отличается от парижского. «Подпоручик Столпаков седьмой!» – крикнул вдруг спросонку солдат, стоявший на часах у пирамидки ржавых ядер, а несколько подалее, у раскрытого окна высокого дома, автор увидел девицу в измятом шелковом платье, без рукавчиков, с жемчужной сеткой на волосах и с папироской во рту. Она благоговейно читает книгу: это был том сочинений одного из новейших Ювеналов.

Тургенев упоминает об образах представителей так называемой «общественной силы». Эти представители света похожи на другую часть молодежи, посещающую танцклассы. Такие герои не чувствуют никакой гражданской ответственности за состояние общества. Эта сцена важна для концепции

повести «Призраки», она показывает глубину скептицизма Тургенева, вызванного русскими событиями шестидесятих годов. Недаром эта глава предшествует кульминационной двадцать третьей главе, в которой содержится пессимистический вывод повести.

Снова, как и в шестой, седьмой, восьмой главах «Призраков», взору открывается пейзаж средней полосы России. Но и эта обширная территория – родная земля героя - вселяет в душу его совсем другие чувства. «Мы летели тише обыкновенного, и я имел возможность уследить глазами, как постепенно разворачивалось передо мною, подобно свитку нескончаемой панорамы, обширное пространство родной земли <...> Грустно стало мне и как-то равнодушно скучно. И не потому стало мне грустно и скучно, что пролетал я именно над Россией. Нет! Сама земля, эта плоская поверхность, которая расстилалась подо мною; весь земной шар с его населением <...>, как это мне вдруг все опротивело!» [там же, с.32]. Значит, видения прошлого, красота старого мира, величие природы и современные стремления человека вызывают у героя отвращение к человеку и человечеству. Это все – «незначительные картины» (И.С. Тургенев) подводят к мысли о хрупком, конечности бытия.

Довольно долго считалось, что философский пессимизм Тургенева объясняется воздействием учения А.Шопенгауэра, идеи которого были популярны в России в пятидесятые-шестидесятые годы. Следует отметить, что обобщенные тургеневские характеристики и философия жизни самого писателя, даже если и допустить ее созвучность отдельным размышлениям немецкого философа, не восходят к его трудам. Они вбирают в себя целый ряд пессимистических идей и картин, подсказанных русскому писателю его начитанностью, большим кругозором.

Соотношение концепций Тургенева и Шопенгауэра толкуется учеными по-разному. Л.В. Пумпянский [187, с. 9] и М.Н. Клеман [105, с. 710] все-таки обнаруживают зависимость повес-

ти от пессимистической философии Шопенгауэра, автора «Мира как воля и представление». Однако М.К. Азадовский, анализируя, категорически отвергает идею сравнения [2, с. 147]. По его мнению, Тургенев воспринял философию пессимизма Шопенгауэра сквозь призму своих мыслей и настроений.

Исследователь И.А. Винникова отрицает практическую реализацию идей Шопенгауэра в творчестве Тургенева, когда говорит о том, что в 60-е годы происходит несомненный сдвиг интересов писателя в сторону психологического анализа, внимания к глубоким внутренним движениям личности, стремлений показать «душу» героя в ее постоянном движении и изменении, в борьбе противоположных чувств и настроений [43, с. 114]. По словам А.Б. Муратова, правомерность этой темы не вызывает сомнения в интересе Тургенева к Шопенгауэру, существовавшем в России того времени. Отвечая на пятую статью Герцена, Тургенев в подтверждение «мизантропической» мысли, по словам издателя «Колокола», ссылается на Шопенгауэра. Это – единственное упоминание имени Шопенгауэра в переписке и произведениях Тургенева, которое стимулировало поиски конкретных соответствий и аналогий, приведя к установлению некоторых беспорных извлечений из трудов философа.

Однако не следует придавать большое значение высказыванию Тургенева. По мнению А.Б. Муратова, Герцен был обеспокоен тлетворным влиянием западноевропейской цивилизации на Россию, веря в российский самобытный путь развития [153, с. 144]. Тургенев соглашался с характеристикой «безобразной» (А.И. Герцен) Европы, но доказывал, что Россия как европейская страна не может представлять исключения и что ей свойственны те же пороки, которые столь верно отмечены Герценом.

Развивая мысль в шутиливом тоне об отсутствии принципиальных различий между образованной Европой и необразованной Россией, Тургенев говорит о более внимательном чтении Шопенгауэра. Герцен воспринимает ссылку Тургенева все-

рьез, видя в апелляции Тургенева к трудам Шопенгауэра пессимизм, усталость и безнадежность. Тургенев же в письме заявляет Герцену, что он упрекает напрасно его в поклонении философу-пессимисту. Исследователь заключает, что Тургенев не придает своей рекомендации столь серьезного значения, как это делает Герцен, а лишь ссылается на немецкого философа, допуская в его концепции мысль, подтверждающую его собственный пессимистический вывод. Ссылка же на Шопенгауэра случайна, конкретные наблюдения Шопенгауэра над человеческой жизнью, по мнению И.А. Винниковой, могут быть сопоставлены с тургеневскими или, как считает А.Б. Муратов, пессимистические выводы русского писателя оказываются общими для всей мировой литературы.

Наиболее подробное обоснование взаимосвязей Тургенева и Шопенгауэра дает исследователь М.Н. Азадовский. Обоснование это содержит следующие положения: Тургенев, как и Шопенгауэр, утверждает ничтожество всемирной истории и отрицает исторические универсальные законы, а в поэзии и искусстве, в философии даже больше, чем в истории. В подтверждение своей мысли ученый приводит двадцать третью главу. И.А. Винникова и Е.И. Кийко также рассматривают эту главу как отражение идей Шопенгауэра. Другой тезис М.Н. Азадовского касается автобиографического метода Тургенева, который рассматривается как художественное воплощение философии А. Шопенгауэра: «Родство философии и искусства в «Призраках» <...> в известной мере есть тургеневская специфика мирового шопенгауэрства» [2, с. 147].

Последний тезис относителен уже потому, что мысль ученого о родстве философии и искусства столь же правомерно относить к Шекспиру, как и к Шопенгауэру. Кроме того, автобиографический метод, поэзия воспоминаний и философии, художественное переосмысление своего жизненного опыта – характерная черта творчества Тургенева, сложившаяся еще в сороковых годах, вне воздействия Шопенгауэра. «Этот тезис не доказывает существования связей между Тур-

геновым и Шопенгауэром. Что касается конкретных сопоставлений повести с Шопенгауэром, то они не убедительны» [153, с.28]. Гораздо естественнее в поисках тургеневского пессимизма обратиться к В.Шекспиру или Б.Паскалю, как это сделал исследователь А.И.Батюто, который пришел к выводу, что Тургенев переосмыслил в своем творчестве художественные и философские положения английского драматурга и французского мыслителя.

Второе сопоставление, проведенное М.Н. Азадовским, поддержано учеными в более поздних трудах. Но обращает на себя внимание то, что различные тексты Шопенгауэра, в подтверждение мысли о той или иной зависимости, приводятся именно в двадцать третьей главе. Другие же главы повести с Шопенгауэром не сопоставляются. Можно найти рассуждения о людях, ничтожных перед безучастной природой, героях отечественной и мировой литературы. Они не заключают в себе ничего специфически шопенгауэровского, однако Д.Н. Овсяннико-Куликовский одним из первых обозначает тему «Тургенев и Шопенгауэр»: «И прежде всего мы встречаемся здесь с мыслью или точкой зрения на вещи, которая неизменно повторяется у всех пессимистов или вообще у людей, когда они пессимистически настроены. Одно из древнейших выражений этого взгляда, сделавшееся классическим и вошедшее в поговорку, мы находим у Экклезиаста, этого Шопенгауэра древности: «Ничто не ново под луною, - суета сует и всяческая суета» [167, с.58].

Правомерно соотнести двадцать третью главу с одним из писем Тургенева 1850 года, которое обычно рассматривается как первоначальный вариант двадцать первой главы, где говорится о летящих журавлях. Неудержимость полета журавлей, утомительного и опасного, подчеркивает, подобно людям, нежелание смириться перед судьбой, жалким прозябанием обреченных на страдание слепыми, грозными иррациональными силами, находящимися в самом человеке. Таков смысл высказывания писателя Полине Виардо. Но есть и мотив, ко-

торый проходит через двадцать третью главу – это терпение, которое необходимо людям, подавленным нуждой, горем и болезнями. Глава двадцать третья развивает мысль и настроения предшествующей двадцать первой главы. Это еще раз свидетельствует о том, что мотив повести, который рассматривается как шопенгауэровский, сложился без шопенгауэровского влияния. Можно указать на конкретный литературный источник – это поэма Гете «Фауст». Противопоставление жалких и слабых людей сильным в своем стремлении журавлям, а потому и мотив о ничтожестве человека – своеобразное переосмысление строк Гете, когда через равнины, через моря журавль стремится на родину. Можно найти и другие аналогии.

Исследователь А.С. Орлов видит возможность сравнения двадцать третьей главы с романтической литературой, в частности, с «Сильфидой» В.Ф. Одоевского [168, с.51]. Исследователь А.И. Батюто приводит убедительные параллели с Марком Аврелием в книге «Тургенев-романист» [17, с.144]. Можно сослаться и на «Гамлета» Шекспира, где та же мысль о ничтожестве человека, вообразившем себя высшим созданием природы, ее венцом, выражена в словах о человеке, облагороженном разумом, беспредельном в своих способностях и действии. В своих глубоких постижениях он похож на ангела или бога. Гете, Шекспир, Паскаль, Экклезиаст, Марк Аврелий – далеко не исчерпывающий перечень авторов, которые как бы стали «прообразами» для создания этой фантастической повести. В таком случае Д.Н. Овсяннико-Куликовский прав: Тургенев выразил точку зрения пессимистически настроенных людей.

Однако мысль о ничтожестве человека перед лицом идеального, метабиологического мира выражена в двадцать третьей главе «Призраков» только как часть общей идеи. Окончательно эта мысль сформулирована в заключительных главах, где она предстает в своем высшем воплощении – образе смерти.

Смерть рисуется воображению героя как слепая сила, нечто было тем страшнее, что не имело определенного образа.

«Что-то тяжелое, мрачное, изжелта-черное, пестрое, как брюхо ящерицы, - не туча и не дым, медленно, змеиным движением, двигалось над землей. Мерное, широкое колебание сверху вниз и снизу вверх, колебание, напоминающее злоеший размах крыльев хищной птицы, когда она ищет свою добычу; по временам неизъяснимо противное приникание к земле, – паук так приникает к пойманной мухе» [221, т. 7, с.33]. Образ смерти приобретает черты птицы, преследующей выбранную жертву. И ее образ – апокалиптический всадник на «бледном» (В.Брюсов) коне, символизирующий конец мира.

А.Б. Муратов полагает, что Эллис становится жертвой смерти. Однако, как мы уже говорили, призрак символизирует еще и саму смерть, как следует из исследования Ж. Зельдхей-Деак («Тургенев о финалах» – Будапешт, 1997) и В.Н.Топорова [217, с.192]. На наш взгляд, ученые правы, так как фантастический образ ассоциируется и с вампиром, и со смертью, поражающей свою жертву, как слепая инобытийная сила, хотя писатель изображает призрак подвластным разрушению. Исследователь П.Л. Лавров видит в пессимистической концепции повести одно из древнейших выражений взгляда «живых личностей», которых он создал в «Нови» перед глазами читателя «<...> перед целой литературой грязных ругателей этой молодежи он выставил ее, эту революционную молодежь, как единственную высокого нравственного начала» [118, с.359].

Люди думают о величии, гонятся за счастьем, красотой, но все это иллюзорно; история человечества знает страшные и светлые мгновения, однако все они призрачны и конечны. Герои находятся на грани реального и идеального, потустороннего миров. Тургенев говорит, что страшен не ирреальный мир поэтов-романтиков, страшны космические, иррациональные, субстанциональные силы, болезненно действующие на психику человека и обрекающие его на смерть. Люди, подавленные нуждой и горем, не одухотворяют природу, как

и в фантастическом произведении «Призраки». Они трагически переживают разьединение с ней, свое бессилие в этом мире.

В новелле «Джуман» Мериме также стремится изобразить подсознание человека, его взаимодействие с сознанием, которое проявляется в поведении индивидуума. Для таких произведений, как эта новелла, характерен стиль, воссоздающий многогранность, многоцветность стихии бытовой жизни. В то же время этому жанру свойственно острое, напряженное действие, драматизм сюжета, когда личность сталкивается с неизвестными, «таинственными» явлениями. Исследуя «Джуман» Мериме, мы попытаемся установить в ней степень «таинственности», реакцию персонажей на объективные явления в существующем мире, выяснить, переходит ли реакция на них черту реального, то есть установить в художественном произведении наличие или отсутствие фантастики.

Новелла экспонирует события, которые объясняются естественным образом. Это значит, что событийный ряд имеет причинно-следственную связь. Герой новеллы рассказывает о своем участии в военных кампаниях, и тут начинается «таинственное». Главный персонаж художественного произведения возвращался в гарнизон после тридцатисемидневной военной кампании. Герой, как и все в таком случае, собирался отдохнуть, словом, мечтал о мирной жизни. Полковник объявил офицерам об ужине у него, затем после захода солнца, эскадрон должен был продолжить экспедицию.

На ужине местный факир после заклинаний под стук барабанов извлекает змей из корзины и бросает актерам, которые тут же принимаются раздирать их зубами. Герой следит за девочкой тринадцати-четырнадцати лет; танцую, она неловко опрокидывает корзину, оттуда выползает огромная змея. Девочка нечаянно придавила ее ногой, та укусила ее, и девочка упала. Герой позвал на помощь доктора, однако доктор ответил, что это хитро рассчитанный трюк. Старый колдун подбежал и попытался схватить змею, но та поползла в сторону вместе со своей



жертвой. Факиру все-таки удалось схватить змею за хвост, и он с нею обошел вокруг площадки. Извиваясь, змея так и не ужалила факира из-за ущемленного им хвоста. Наконец, факир бросил змею в корзину и занялся девочкой. Он положил на рану щепотку белого порошка и произнес какое-то заклинание, девочка перестала биться в конвульсиях.

Эпизод со змеиным укусом дополнил эмоциями и без того насыщенный событиями и нервными потрясениями день. Дальнейшие события, действуя на героя, взвинчивали его все более, офицер чувствовал то усталость с жаром в теле, то ему было холодно; невнимательно слушая товарищей, он полностью сосредоточился на лицемерии природы, которая при свете Луны и в тумане стала казаться ему весьма фантастической. Наконец, показался скачущий на коне араб, офицер погнался за ним, чтобы схлестнуться с ним в поединке. Однако араб исчез, а герой тут же провалился в пропасть и оказался в реке. Придя в себя, он видит перед собой женщину; идя вслед за ней, герой приходит в пещеру, где перед ним открывается подземный город. В одной из галерей города неистовствует толпа с факелами, в которой герой узнает того самого факира, которого видел на ужине у полковника. Герой впивается взглядом в процессию, движущуюся под галереей, и что видит? Старик приказывает двум десяткам арабов открыть плиту, лежащую на колодце, берет за голову ту самую девочку, участвующую в представлении, и начинает произносить как заклинание чье-то имя.

Из воды показывается змея. Старик сталкивает ее в колодец. Арабы заваливают колодец камнем и уходят, проклиная все. Герой пытается выбраться отсюда, однако попадает в зал, где обнаруживает молодую женщину, которая тут же превращается в полкового квартирмейстера. И тот объясняет лейтенанту, что лейтенант заснул в седле, значит, все ему примерщилось.

По мнению французского ученого Э.Фагэ, Мериме любит создавать подобные мистификации. «Одна из его радостей –

выдумывать сюжеты («Аббат Обэн», «Хроника времен Карла IX»). Испанскую комедию он превратил в одно из самых любопытных произведений и заставил поверить в него («Театр Клары Газуль»), он выдумал сербское произведение с биографией авторов, литературной критикой, моралью, переводом самых красивых произведений («Песни западных славян»). Это значит, что Мериме сохраняет реалистическую манеру письма. Герои новеллы «Джуман» обусловлены воздействием внешней среды. Как солдаты они каждый день находятся в экстремальной ситуации. В одной из кампаний полк возвращался с военной добычей, измотанный после погони за местным шейхом, предводителем какого-то племени. «Мы везли с собою быков, баранов, верблюдов, пленников и заложников. После тридцатисемидневной кампании или, вернее, непрерывной охоты наши лошади похудели, бока у них впали <...> С самого утра я уже мечтал о тех маленьких удовольствиях, которые меня ожидали.

Как хорошо высплюсь я на своей железной кровати после тридцати семи ночей, проведенных на грубой подстилке! За обедом я буду сидеть на стуле, у меня будет вдосталь хлеба и соли!» [143, т.3, с.194]. Мериме изображает реалии с рациональным объяснением. Все драгуны в эскадроне хотели провести мирно вечер. «Не было ни одного человека в эскадроне, который не строил бы каких-нибудь планов на вечер» [там же, с.195]. Реалистичен портрет полковника, заботящегося о солдатах и во время отдыха, и в бою. Однако за всем этим у полковника стоит дальний прицел: разбить неприятеля. «Полковник встретил нас как родной отец и выразил нам свое одобрение. Затем отвел в сторону нашего командира и минут пять что-то говорил ему вполголоса, должно быть, не особенно приятное, судя по выражению их лиц.

Мы наблюдали за движением усов: у полковника они поднимались до бровей, а у нашего командира они раскрутились и уныло свисали на грудь» [там же].

Мериме дает характеристики героев через их действия, участие в событиях, контакты с другими героями. Лейтенант,

как и весь его полк, характеризуется не слишком-то положительным отношением к приказам начальства. Солдаты проявляют недовольство всем радужным обликом главнокомандующего, всеми военными действиями. Герой не хочет садиться в кресло, чтобы не заснуть от переутомления. Все это – факты, детали, герои – реальный мир, в котором поступки мотивированы, объяснены. Писатель допускает также иррациональное объяснение сновидений героя, который то видит чудеса, то ощущает гнетущее проявление идеального, метабиологического мира из-за усталости или под воздействием гипноза факира.

Иррациональные природные силы, находясь внутри самого героя, приводят в действие реальные функции, осуществляющие биологические и психологические акты внутри самого человека. Тем самым Мериме дает многозначное объяснение загадочных событий вокруг героев, используя исключительную ситуацию: усталое состояние героя и гипнотический сеанс. Герой изображен как исключительная личность, лейтенант выполняет добросовестно приказы командира полка и валится с ног от усталости. В результате он испытывает потрясение от ужасов войны, из-за которых ему мерещатся кошмары. Мериме вводит мотив сна в «Джуман», как и ранее в «Видение Карла XI», чтобы изобразить «темные уголки» сознания.

В новелле «Видение Карла XI» король чувствует свою вину, мрачные видения посещают его из-за страха потерять власть, порой ему мнится даже собственная казнь. Чувство вины властителей, осознание правоты народа изображены Мериме как проявление грозных иррациональных сил в подсознании героя. Король находится в подавленном состоянии, переживая глубокий внутренний кризис, отсюда галлюцинации, мучения совести, сказываются большие эмоциональные перегрузки.

Точно так же и в новелле «Джуман» Мериме, где герой в пустыне вместе с полком испытывает усталость. Поведение

социума определено глубоким конфликтом каждого индивидуума. Драгуны мысленно недовольны войной, и забота полковника о них – это, в конечном счете, забота о победе. Драгунам же не хочется погибать неизвестно из-за чего. И если в начале произведения они думают о себе как о героях, то впоследствии писатель показывает становление самосознания, личностного начала. Антивоенная тема становится мотивацией героев, нацеливая их на гуманистические идеалы. «Мы, конечно, не признались в этом и молча отдали честь, в душе посылая его и полковника по всем чертям» [там же].

Мериме как реалист не верит в потусторонний, ирреальный мир. Писатель исследует психические явления, которые уже изучались наукой того времени. Но сфера бессознательного не может быть достаточно объяснена психологией с ее рациональной методологией. Традиционное реалистическое изображение внутреннего мира героя также не раскрывает его. И Мериме использует фантастику как условное художественное средство для изображения неизведанных глубин подсознания. Исследование неизвестных сфер сознания предполагает гипотетическое изображение, поскольку Мериме предвосхищает науку, предполагая какие-то феномены, недоступные обычному реалистическому методу. Сновидения героя имеют и рациональное объяснение, и в то же время они фантастичны, поскольку отражают «таинственный», романтически окрашенный мир.

Экспозиция новеллы «Джуман» как отображение конкретно-бытовых и общественно-исторических реалий входит, в отличие от рассказа «Сон» Тургенева, в реальные события, нацеливая их на «двуплановость». Она построена на мотиве «невероятное – тайна» и представляет тип психической организации. Герой – рассказчик ощущает противоречие между привычными представлениями о реальности и неизвестными явлениями, которые кажутся неестественными из-за их многозначности. По мнению французских ученых, материалом для создания новеллы послужило путешествие Мериме в

Алжир. Другим источником явилась книга о генерале Дома, отдельные положения которой ощутимы в этой новелле.

Исследователь П. Жоссран в своих комментариях новелл Мериме, базируясь на мнении М. Роша, предполагает психоаналитическую интерпретацию фактов. Якобы источник сновидения героя состоял в желании, которое он испытал, к юной девушке. Ф. Шамбон источник фантастики Мериме видит в картине, висящей у писателя на стене «Невинность, кормящая змею». М. Кадо соглашается с этой точкой зрения. По его мнению, аналогия сюжета картины очевидна и связана со сценой в новелле, когда змея выползает из корзины и оцепывает ноги девочки. Далее П. Жоссран предлагает мифологическую интерпретацию, основанную на северной легенде о борьбе дракона с противником, которого никто не может победить, «падение в подземелье, пещеру, девушка – пленница, змея-чудовище» [83, с. 484].

Процесс познания у героя происходит через подсознание, когда поступки и переживания не мотивированы. Мериме демонстрирует «двуплановость» изображения, где реальное прерывается ирреальным, то есть фантастикой. «Когда от усталости и головокружения люди эти потеряли последний остаток разума, главный колдун вынул из корзины, стоявших около него, скорпионов и змей и, показав, что они живые, бросил их своим актерам, а те кинулись на них, как собаки на кость, и стали раздирать их, простите, прямо зубами» [143, т. 3, с. 196].

Мотив бессилия героя проходит через всю новеллу «Джуман», как и в рассказе «Сон» Тургенева. Наследственность заставляет героя Тургенева находить своего отца, хотя главный персонаж не видел его в лицо ни разу. Информация, полученная из «архива памяти» и от матери, помогает ему сделать правильный выбор. Личность в «Джумане» также восприимчива к скрытым сферам подсознания. Перечисленные в начале художественного произведения события – это внешний фактор, вызвавший сновидения героя, хотя усталость его также играет значительную роль в психической де-

тельности личности. События выстроены таким образом, что одно событие предопределяет другое. Однако если усталое состояние героя и его внутренний протест мотивируются двухмесячным изнурительным походом, а эпизоды факира со змеями, гипнотическим сеансом усиливают сонливое состояние, то последовательность фантастических картин не обусловлена ничем. Мериме изображает ощущения героя, используя романтическую фантастику, акцентируя внимание на реальном существовании иррациональных сил в самом герое. Вот как описывает писатель галлюцинацию, когда герой падает в пропасть и чудесным образом избавляется от страшных, демонических сил:

«Над моей головой свисал толстый корень, и я надеялся, ухватившись за него, выбраться на берег. Отчаянным усилием я хватаюсь за него, но вдруг... корень извивается и ускользает от меня с отвратительным шипением... Это была огромная змея...

Я снова упал в воду. Змея проползла у меня между ног и бросилась в реку, причем мне показалось, что она оставляет за собою огненный след...

Минуту спустя я оправился от испуга, но этот дрожащий след на воде не исчезал. Я разглядел, что это – отражение от зажженного факела <...> Мне показалось, что я заметил мрачное углубление, служившее входом в длинные галереи, сообщавшиеся с главной залой. Это было похоже на подземный город с улицами и перекрестками» [там же, с.202]. В.Дынин отмечает, что обстановка одного из залов: бархатный турецкий ковер, диван, серебряный кальян с курильницей на ковре, словом, комната в арабском вкусе; на диване лежала красавица - все это романтические мотивы. Змея, или дракон, которую колдун называет «Джуман», запоминается герою во время фокусов факира с заклинаниями змей на ужине у полковника. Это реальное объяснение.

Не менее реально объяснение и фантастического описания природы ночью, когда арабы мерещатся герою, находя-

щемуся на грани реального и ирреального. «Всходила луна, когда мы пустились в путь. Небо было ясно, но легкий белый туман стлался по земле, и казалось, что она покрыта хлопьями ваты. На эту белую поверхность луна бросала длинные тени, и все предметы принимали фантастический вид. То мне казалось, что я вижу арабских всадников в засаде; подъезжаешь ближе – и видишь куст цветущего тамариска» [там же, с.199].

Экспериментальный характер фантастики новеллы «Джуман» заключается в исследовании и изображении воздействия идеального, инобытийного мира на духовные силы героя. Герой, находясь в «пограничной» ситуации (Ж.-П. Сартр), не демиург, обладающий нечеловеческими способностями. Он реальный, живой человек, подверженный физическому истощению в походе, его транс углубляется факиром при помощи оркестрового шума. Все это черты конкретно-чувственного мира, воздействующего на героя. «Оркестр, помещавшийся возле него (факира – И.З.), состоял из двух флейт и трех барабанов – они производили адский грохот, вполне достойный предстоящего зрелища» [там же, с.196].

Запомнившиеся фокусники, актеры, змеи становятся реальной основой для видений героя, факир с актерами да к тому же воюющие арабы – прототипами колдуна с подземными жителями, змеи – прообразами подземных чудовищ. Герой оказывается во власти ирреальных сил, которые губят другого героя, девочку, а самого героя спасают, давая ему созерцать красоту. Финал новеллы вполне реалистичен: Мериме объясняет, что это другой персонаж подкрепляет силы рассказчика чашкой кофе. Все это гипноз, способность человека ощущать на себе воздействие невероятных, иррациональных сил.

Мериме в своем фантастическом произведении показывает активность «темных» уголков сознания, то есть бессознательное. Тургенев в том же рассказе «Сон» обращается к генетической памяти, когда с помощью фантастики в герое проявляют

ся такие качества в таких ситуациях, которые происходили с его предками. Тургеневский герой получает наследственную информацию от отца, это помогает ему представить своего отца и узнать его в натуральной действительности.

Исследование Тургеневым генетической памяти осуществляется с помощью интуиции, что выражает «двуплановость» фантастического произведения. Оба плана в «двуплановом», фантастическом произведении при контакте с идеальным, метабиологическим миром вносят хаос во внутренний мир человека. Военные действия и ужасы по поводу пролитой крови, казалось бы, подавляют волю героя; гипноз в новелле усиливает транс, ирреальное доводит героя до сомнамбулического состояния. Изображая исключительную ситуацию, Мериме сводит все к реалистическому объяснению.

Однако восточная экзотика выявляет признаки романтического мироощущения. А неизвестные стихийные силы, проникая в ирреальные глубины инобытийного мира, многозначны в своем отображении и могут быть изображены только с помощью такого сильного романтического средства, как фантастика, которая считается экспериментальной.

### *5.3. Генетическая память в повести «Сон» Тургенева и новелле «Локис» Мериме*

Проблема генетической памяти в этих фантастических произведениях Тургенева и Мериме подводит к вопросу о соотношении реального, бытийного и ирреального, метабиологического, фантастического: чего больше в их произведениях, каков характер системы взаимодействия? Обратимся к открытиям последнего времени в области психики, психологии, функционирования мозга человека. Сначала о просто памяти индивидуума, сосредоточенной в нервных клетках, в височной части головы. Человек наблюдает за происходящим, увиденное в картинках передается по нервным каналам в «архив память». В мозгу человека есть такие глубокие уровни



памяти, где знания откладываются надолго. Долговременная память – надежная основа интуиции, а интуиция прокладывает дорогу в иные миры, где память способна проявить себя по-особому. В кризисной ситуации, в минуту смертельной опасности, даже при клинической смерти, мозг мечется, ищет выход, подыскивает схожую ситуацию, бывшую когда-либо в жизни индивидуума; не находя ее, он обращается к информации рода, архипредков, глубоко закодированной в «архиве памяти», память выдает эту информацию в целях сохранения и продолжения вида, рода.

Бывает, память возвращает человеку накопленную в предках позитивную информацию. Так, естественным образом, через «архив памяти», закрепляются и совершенствуются отдельные черты, особенности, даже выводятся новые виды, подвиды растительного и животного мира. Когда же человек терпит бедствие, с ним происходит стресс, память самосохранения блокирует «жесткий диск», ведающий «архивом» накопленной человеком информации о себе, из своей биографии. Болезнь, связанная с потерей памяти, так называемая амнезия, выключает человека из социума, ведет к преждевременной гибели. Если же человек долго помнит увиденное и пережитое, он способен жить продуктивно до конца своих дней.

С функцией генетической памяти все обстоит гораздо сложнее. Генетическая память – наследственная, родовая память, голос предков, время от времени проявляющийся в потомках. Это, скорее, последовательность картинок из прошлого, зафиксированная в виде кода и переданная потомкам, которые затем расшифруют запись этой информации предков и используют в диалектике организма. От пассивного пребывания в банке информации, сосредоточенном в мозге человека, до активного действия, от естественной эволюции животного или растительного организма под влиянием длительной информации из «архива памяти» до принудительной ситуации, создаваемой по прямому указанию свыше, идущей

му от идеальных, метабиологических сил. Как видим, функция генетической памяти направлена от реально-бытового до идеального, божественного, существующего в «двоемирии», которое характерно для «двуплановых», фантастических произведений.

Человек опирается на память как на информацию, заложенную предшествующими поколениями, генетическая память подчиняется универсальным, космическим законам, действующим в иррациональном, метабиологическом мире. Рассмотрим конкретнее проблему генетической памяти на примере фантастических произведений «Сон» Тургенева и «Локис» Мериме. По Тургеневу – неведомые иррациональные силы находятся в самом человеке и вне его. Одна концепция отдает память на волю Бога, другая версия определяет сложную материально-духовную систему воздействия на память, чтобы она считала информацию с «жесткого диска» и выдала человеку данные из его же «архива памяти». Космические, инобытийные законы диктуют правила игры неведомым, иррациональным силам, поскольку эти силы являются частицей космоса, затем уже они, эти иррациональные силы, воздействуя на «архив памяти», выдают информацию, принадлежащую предкам. Метабиологическое напрямую давит на «архив предков», в итоге человек видит картинки, какие он не переживал, а переживали предки. Иррациональные силы, находясь в самом человеке, непосредственно влияют на мозг, заставляя выдавать генетическую информацию. Вот пример из новеллы «Видение Карла XI», где король видит картину своего обезглавливания, суда над убийцей Анкарстремом. Все это событие не реально, ибо оно или уже состоялось, или только произойдет. Цепочка происходящего разворачивается по сценарию, записанному в памяти еще предками. Мотив бессилия личности перед бессознательным проходит также через все фантастическое произведение «Сон» Тургенева.

Событийно-психологическая основа этой «таинственной повести» раскрывает новые стороны отношения между поко-

лениями на грани «двоемирия». Рассказ связан с предшествующим и последующим творчеством писателя и выявляет существенные признаки концепции фантастического, которое, занимая особое место в тургеневских произведениях позднего периода, воздействует на среду в виде иррациональных сил в форме наследственности. Писатель показывает разрушительную роль наследственных качеств, неподвластных воле человека, рациональному осмыслению.

Тургеневское произведение «Сон» возникает как «студийный» этюд, исследующий родовые проявления в психике человека, в судьбе личности. В повести нет социальной тематики, характерной для бытового плана. Проявление генетической памяти – основная особенность этого фантастического произведения. Подсознание выдает информацию из «архива памяти», от предков – потомку. Под воздействием божественных, космических сил ирреального мира герой, во-первых, разгадывает «тайну» своего рождения и причину «странных» взаимоотношений с матерью, а во-вторых, раскрывает причину «странного» влечения барона к матери героя. Художественное исследование загадки любви между бароном и матерью героя развивает эффективность мотива «фатальных браков», а размышления о феномене наследственности в «студийности» проявляют исследовательский характер рассказа.

По мнению Р.Н. Поддубной, «решение подобной задачи требовало героя определенной психической организации, способного предельно чутко откликаться на присущее человеку стремление познать свои кровные связи с целым, выявить явления, которые не объясняются рационально» [180, с.67]. Обращение к герою с рефлектирующим сознанием, мечтающему разгадать загадки бытия, в частности, своей наследственности, связано не только со стремлением писателя к изображению неустойчивости психики личности и изменчивости форм быта, но и со «студийностью» всего позднего творчества Тургенева.

Тургенев отходит от устойчивого для него повествователя с наличием повествователя, устанавливающего отношения между рассказчиком, или героем, и автором. Исследователи признают, что присутствие такого повествователя создает систему корректирующих оценок и реализует художественно активное функционирование авторской позиции, выстраивает объективную картину как общезначимую истину на пересечении субъективных состояний героев. На фоне устойчивой традиции отказ Тургенева в «таинственной повести» «Сон», как и в других фантастических произведениях, от фигуры повествователя воспринимается как факт мировоззренческий.

Писатель допускает многозначное толкование романтизированных событий и образов. Вопрос об авторской позиции в этом произведении осложняется использованием формы исповеди героя о событиях прошлого, отделенного от момента рассказа о них точно не названной, но значительной временной дистанцией. Иными словами, повествование произведения – это повествование от первого лица исповедального, ретроспективного типа. Однако такой тип повествования не является в творчестве Тургенева ни новым, ни, тем более, неожиданным. В. М. Маркович замечает случаи совпадения позиции рассказчика с точкой зрения героя в романах и повестях 50-60-х годов XIX века, говоря о контактах индивидуального сознания с движением времени, основами стихийной жизни рационального или космического целого. «Включение универсального плана в реалистическую картину мира – явление, при всей его естественности, неизбежно сложное, предполагающее некий стилистический и смысловой скачок, преодоление каких-то сопротивляющихся сил и, в известной мере, – «инерции» нижележащих слоев образной структуры. Ведь появление универсального плана означает переход к реальностям совершенно иного рода... Это выход к сверхисторическим, невыразимым в обычных сюжетно-образных формах мировым сущностям» [136, с. 6].

По мнению Р.Н. Поддубной, событийный ряд этого тургеневского произведения построен именно на соприкосновении индивидуального сознания центрального героя со сферой универсального, с общечеловеческими стихийными законами жизни и судьбы, которые грозно врываются в жизнь человека. Идеальный мир влияет на память героя, «архив» которой помогает ему угадать в себе наследственные черты. Если ситуации такого рода, по мнению В.М. Марковича, в других традиционных произведениях приводили к совпадению позиции повествователя и героя, то распространение подобной ситуации на проблемный и сюжетный, фабульный ряд влечет за собой преобладание избыточной его фигуры или совпадение позиции повествователя и героя. Передача повествования в рассказе герою-рассказчику закономерно вытекает из проблематики произведения.

Тургенев применяет «двуплановое», фантастическое изображение внутреннего мира героя. В других реалистических произведениях повествователь вводит в событийный ряд произведений общественно-исторические реалии. По многочисленным, но специально отобранным деталям можно судить об изображении быта. Фантастическая повесть «Сон» не имеет конкретно-бытовых и общественно-исторических реалий. А из событийно-бытового ряда жизни представлено лишь то, что позволяет изобразить психологическую ситуацию. Экспозиция рассказа построена не только на принципе изображения психической организации героя-рассказчика, но и на мотиве «странность-тайна», характеризующемся «двоемирием» (А.Б. Муратов).

В начале экспозиции вышеуказанный мотив выражает в сознании героя противоречие между очевидным и «тайным» смыслом явлений и фактов. Это противоречивая двойственность возникает вследствие «двоемирия» изображенной действительности. Эмоционально-психическая сверхчуткость героя определяется воздействием иррациональных сил на его душевный мир. Герой ощущает «странность» своего образа

жизни, своего отношения к матери не из-за их противоестественности, а из-за несводимости объяснения бессознательно-го с рациональными причинами. «Тайная» печаль матери не объясняется одной только мыслью об отце, тут кроется еще одна причина, не известная герою. Любовь матери к сыну, граничащая с отвращением, пугает героя не своей туманностью, противоречивостью, а необъяснимостью рассудком познать на себе агрессивность иррациональных, инобытийных сил.

Одновременно экспозиция рисует личность, обладающую фантастической, психологической чуткостью, максимально обостренной повышенной восприимчивостью. Личность ощущает глубинные психические процессы и ирреальный мир, но не может объяснить их. Исследуемые особенности воспитания, довольно обычного (в начале второй главы) и вредного по своим последствиям для молодого человека, образуют внешние факторы, содействующие формированию типа мечтателя. Ряд таких ученых, как Г.А. Бялый, Л.В. Пумпянский и др., отмечает, что Тургеневым воспроизводится психология мистики.

Изображение героя, бесцельно мечтающего на уровне бытового плана, характеризует его мечты как бессюжетные. «Я пуще всего любил читать, гулять наедине – и мечтать, мечтать! О чем были мои мечты – сказать трудно: мне, право, иногда чудилось, будто я стою перед полузакрытой дверью, за которой скрываются неведомые тайны, стою и жду, и млею, и не переступаю порога – и все размышляю о том, что там такое находится впереди, – и все жду и замираю... или засыпаю. Если бы во мне билась поэтическая жилка – я бы, вероятно, принялся писать стихи; если б я чувствовал склонность к набожности, я бы, может быть, пошел в монахи; но у меня ничего этого не было – и я продолжал мечтать... и ждать» [221, т.8, с.265].

Одна деталь обращает на себя внимание в этом признании. Герой рассказа ощущает себя перед скрытыми «тайнами», перед «закрытой дверью» (И.С. Тургенев), так что проникнуть в «тайны» иррационального, инобытийного мира – в его власти. Герой же ожидает чего-то неизвестного. Это означает

не безволие личности, как в других произведениях писателя, а невозможность проникнуть в ирреальный мир с помощью Разума.

Мечтания героя рассказа «Сон» порождены давлением космической, вселенской инобытийности. Герой изображен реалистично, испытывающим воздействие иррациональных сил на свою духовную сущность через поколения. Это первый план изображения, поскольку герой – частица природы, он подвергается воздействию глубоких космических сил идеального мира, в том числе и на его генетическую память. Такой идеальный, потусторонний мир не поддается осознанию и отторгает старания героя включить в работу сознание. Исходя из принципа «двоемирия», мечтательность героя становится не просто психическим свойством героя, но и состоянием романтически настроенного человека, находящегося между сном и бодрствованием. Сновидения и мечтательность представляют предмет исследования психических процессов и тип личности, который воспринимается как «искаженное» преломление мира.

«Я сейчас упомянул о том, как я засыпал иногда под наитием неясных дум и мечтаний. Я вообще спал много – и сны играли в моей жизни значительную роль» [там же, с.266]. Создается дистанция между героем-рассказчиком и автором, который берет за предмет изображения героя, находящегося на грани двух миров. Исследователи отмечают стремление Тургенева проникнуть в «тайны» сознания и подсознания в позднем периоде творчества. Глубины сознания и подсознания, прочие явления, стоящие на грани бессознательного и принадлежащие этой сфере личности человека, не укладываются в логические рамки художественного изображения не только в силу их непознанности, но и из-за специфики форм их перехода в сферу сознания. Поэтому странный, онирический, фантастический мир «таинственной повести» «Сон» порожден романтическими тенденциями в самом мировоззрении и методе Тургенева, а не только поисками писателем

изобразительных средств, способных выразить явления бессознательного, как верно считает Р.Н. Поддубная. «Странный, мерцающий в поле «мечта-явь-сон» художественный мир «Сна» порожден не романтическими тенденциями в мировоззрении и методе Тургенева, а поисками писателем художественного языка (в широком смысле), позволяющего воплотить в искусстве явления психической жизни, граничащие с бессознательным» [180, с. 71].

Гносеологический подход к исследованию изображаемой действительности Поддубная относит к признакам реализма. Позиция автора и дистанция между ним и повествователем заменяет принципы эстетики романтизма реалистическими принципами. Субъективное «преломление» мира героем выдвигает в центр рассказа феномен психической реальности как микрокосмос, а не личность повествователя – безвольного, лишенного активного сознания. Романтики не показывают такой тип героя, Поддубная в этом смысле права. Однако «двоемирие» подразумевает интуитивное проникновение исследователя в метабиологический мир, а это уже принципы романтизма. Поддубная права и когда утверждает, что художественный мир фантастического произведения «Сон» – это гимн природе, а не личности как творцу.

Герой изображается опять-таки «двупланово»: как носитель генетической памяти – реально и как сверхчуткий медиум – фантастически. Ирреальные, инобытийные закономерности делают резонатором иррациональные силы, эти силы и вторгаются в душевную жизнь. Судьбы героев сублимируются через судьбу главного персонажа. Его предчувствия и прозрения связаны с доверием человека к своему внутреннему миру в области предчувствий и догадок, этих сфер космической жизни. Достоверность интуитивного познания не противоречит современной психологии, с одной стороны. С другой – способность памяти расшифровать закодированное – увиденный предмет – относится к вполне реальному восприятию. Эти качества героя говорят о реалистическом методе,



исследующем конкретно-чувственный мир реалистически и эмоционально, а изображение метабиологических сил инобытийного мира дается фантастически. Это в повести «Сон» составляет второй план изображения как пример романтических тенденций в реалистическом методе.

События, изображенные в этой «таинственной повести», можно считать проявлением подсознания или опережающей бессознательной активностью сознания, неразложимого на компоненты и недостижимого на основе рационального опыта (Р.Н. Поддубная). Отсутствие автора повествования связано с неадекватностью изображаемых явлений любому вербализующему осознанию, а не с колебаниями между научно-эмпирическим и мистическим объяснением фактов.

А.Б. Муратов полагает, что «таинственное» в художественном произведении имеет множество объяснений [152, с.82]. Введение загадочного сна в фантастический рассказ мотивировано самим характером героя. Герой – болезненный, нервно возбужденный человек, одинокий, предающийся с удовольствием чтению и мечтам. Мечты не связаны с его желаниями и идеалами. Предчувствия чего-то «таинственного», образ «закрытой двери», за порог которой герой не проникает и за которой скрывается «тайна», – исходные моменты для понимания дальнейших событий. Это, скорее, символ двух миров: реального и «таинственного», конкретно-чувственного и метабиологического. Это два мира: понятный и недоступный сознанию человека, они отделены друг от друга зыбкой чертой. Впоследствии герой сможет проникнуть за эту черту бытия ценой собственной жизни.

По мнению ученого, важнее, что образ – символ создан воображением героя, и, когда герой засыпает, он видит воображаемое в сновидениях. Неведомое, «таинственное», фантастическое вполне объяснимо рационально. Однако исследователь допускает, что в рассказе это одно из многочисленных объяснений фантастического. Ощущения героя и образы сна – это не только фантазии героя. Герой считает сны пророческими, пытается разгадать их смысл И он прав, предчувствия его под-

тверждаются: один сон вдруг становится явью. Герой видит во сне своего настоящего отца и потом неожиданно встречается в кофейне человека, который называет себя бароном. Барон, как две капли воды, похож на отца героя, увиденного сыном во сне. Здесь авторская позиция не может быть выражена ни вербально, ни персонифицировано. Сферой ее выражения являются законы эпической конструкции. Идеино-художественное содержание рассказа, заключенное в совпадении повествовательной позиции автора и героя, скорректировано в эстетике повести структурной дистанцией между ними, которая прослеживается в «двуплановости» произведения.

Исследование писателем проблемы генетической памяти могло быть вызвано особенностями жизни и личности А.Ф. Отто-Онегина, который был прототипом героя в этой «таинственной повести» «Сон». Тургенев был близок к нему и его окружению в течение 1870-х годов, легенды о происхождении этого человека были ему известны. Как сказано выше, первая, вторая и третья главы произведения представляют собой экспозицию, восемнадцатая глава – эпилог, а непосредственные события приходятся на остальные, центральные четырнадцать глав - с четвертой по семнадцатую. Структурная граница между ними проходит через одиннадцатую главу и обозначает важные содержательные отличия художественных принципов, на которых построены главы IV-X и с XII по XVII. Событийный ряд IV-X глав основан на причинно-следственной связи, где каждое последующее событие при всей его «таинственности» подготовлено предшествующим. Барон как будто узнает в герое своего сына (вторая глава). Болезнь матери и ее испуг из-за увиденного отца героя (главы VII-VIII) подготовлены расспросами барона, выяснением фамилии и адреса молодого человека (в пятой главе). Логическая последовательность событий ведет к разгадке «тайны» в девятой главе. Идентификация «ночного отца» (И.С.Тургенев) как истинного, не оставляя никаких сомнений, происходит в десятой главе.

В бреду мать рассказывает «тайну» рождения сына, который пытается найти барона и попадает на улицу, увиденную во сне, узнает дом, где тоже во сне он встречал своего отца. Хотя ему говорили, что его отец уехал в Америку, какие-то неизвестные силы сами приводят юношу на берег моря, и он видит там труп барона – отца. Когда же мать и сын возвращаются на то место, где лежал мертвый барон, его там уже нет, только следы идут по песчаному пляжу через дюну и пропадают, достигнув кремнистого откоса. Все это происходит в одиннадцатой главе. Сон и реальность смыкаются, загадка наследственности разрешена в той же главе. Здесь обусловлены особенности памяти героя. Событийный ряд всех этих четырнадцати глав, отличаясь от житейской повседневности, не выходит, однако, за рамки рационального объяснения, это бытовой план. Так же рациональное обоснование получает и событийная основа предыстории матери. Мать героя – молодая, красивая, печальная женщина. Постоянная грусть в ее неподвижных глазах вызвана не столько скорбью по умершему мужу, которого она страстно любила, сколько ее горем, связанным с сыном, присутствие которого иногда не выносит и к которому порой даже испытывает отвращение.

Ее сын тоже несет «тайну» в себе. Он чувствует внутренне враждебные иррациональные силы, которые не может понять. В результате каждый из героев живет в своем замкнутом мире и отчужден от общества. Разъединенность их определена изначально роком и не может быть объяснена ни условиями воспитания сына матерью, ни особенностями ее характера. Это в повести изначальная ситуация, которая хранит в себе «тайну» и становится причиной трагедии матери, побудительным мотивом злых, «странных» чувств ее сына.

Настоящий отец героя повести «Сон» - офицер и игрок. Он воплощение преступления и порока. Этот человек проник обманом в дом героини, друзья помогли ему в этом преступном деянии, пригласив мужа в клуб и задержав его там до двух часов ночи. Влюбленный офицер овладевает молодой женщиной,

однако сама трагедия начинается с того, что женщина, осознав себя преступницей, воспринимает все это не как роковой случай, а как наказание за неизвестную ей вину. Любовь изображается Тургеневым как насилие, осуществляемое при помощи «таинственной» силы. Тургенев говорит о странном вмешательстве в жизнь человека злых и бездушных сил, разрушающих счастье. Они мстят человеку, преследуют его, не давая приспособиться к «всеобщей» (И. С. Тургенев) жизни.

Отец героя находится между сном и явью, между жизнью и смертью, что придает художественному произведению фантастический характер. Сон предугадывает события, делая их необъяснимыми. Эти события имеют двоякий характер, они реальны и в то же время фантастичны. Реальны – из-за реальных деталей. Кольцо, исчезнувшее с руки матери в ту роковую ночь, оказывается на руке барона. Сын снимает это кольцо с пальца трупа на берегу. Реально также объясняется желание сына найти отца, реально, может быть, и само совпадение фактов. Нервозностью и болезненностью объясняется то, что герой испытывает гипнотическую галлюцинацию, предшествующую сну и сопровождающую пробуждение. Повесть изобилует совпадениями и случайностями.

Такое истолкование слуховой галлюцинации юного героя недостаточно. Все эти объяснения относятся к реальному миру, предчувствие встречи с отцом подтверждается. Живущий в нервном напряжении и в магнетическом, сомнамбулическом состоянии, герой натывается на труп барона, признав в нем родного отца. Герой решает, что неведомые силы управляли им и до обнаружения трупа. Но что это за силы такие, в повести рационально не объясняется, остается неясным, вообще-то умер ли отец героя или нет. Мать рассказывает сыну, что его отца убили после ночного свидания за игрой в карты. Подробности, которые она сообщает сыну, не дают повода сомневаться в правдивости ее сообщения. Мать, действительно, видела отца на носилках с разрубленной головой (глава одиннадцатая).

И вот спустя много лет она с сыном видит барона. Выходит, он тогда не был убит, а только ранен. Встреча с бароном объясняется естественным образом. «Таинственный» отец гибнет во второй раз; опять же сын то видит его мертвым на берегу, а то труп исчезает. Расшифровка мотива «странность-тайна» завершается к началу одиннадцатой главы. Реалистическое объяснение проникновения барона в спальню через тайную дверь в стене – деталь, предохраняющая реалистическую манеру от мистического иррационализма или психопатологии.

Рационально объясняется так же намек на болезненное и нервное состояние героя. Он узнает, что барон уехал в Америку и находит труп как бы вместо чего-то «таинственного», обыкновенных слуг и обыкновенный двор. «А отец уехал в Америку! И что мне теперь остается делать?.. Рассказать все матери или навек схоронить самое воспоминание об этой встрече? Я решительно не был в состоянии помириться с мыслью, что к такому сверхъестественному, таинственному началу мог примкнуть такой бессмысленный, такой ординарный конец» [там же, с.277]. Однако, начиная с конца XI главы – с ночной бури, зова, к которому герои влекутся, характер событийного ряда и структура повести меняются. Событийный ряд – с двенадцатой по семнадцатую главу – распадается на последовательность отдельных событий. Ни одно из них не подготовлено предшествующими и не мотивировано: улица движется во сне в тринадцатой главе, встреча с бароном в главе пятой, столкновение с трупом барона в главе тоже пятой, четырнадцатой и пятнадцатой, исчезновение трупа в семнадцатой главе.

Структура глав с двенадцатой по семнадцатую отличается от предшествующей части повести «Сон» не смещением причинно-следственных связей, а вообще их отсутствием. Особенно выразительно соотношение вещего сна и его «реализации». По мнению А.Б.Муратова, «отсутствие границ между реальным и ирреальным, возможность и одновременно недостаточ-

ность рациональных истолкований событий <...> особенность рассказа «Сон»» [152, с. 77]. Соотнесение этого произведения с романтической литературой свидетельствует о том, что романтические идеи о сопредельности человека с ирреальным миром и общими законами бытия имели для писателя важное значение. Муратов признает существование в произведении ирреального мира. В то же время исследователь допускает психологическую мотивированность поступков героя. Хотя он и говорит, что для усиления фантастического начала и вместе с тем, чтобы сохранить определенное соотношение фантастики с реальностью, И. С. Тургенев вводит в эту «таинственную повесть» фантастический образ араба, причастного к судьбе своего хозяина, барона. Восточный слуга обладает загадочной силой, покоряющей чужую волю.

Во сне герой отыскивает отца в одном из домов города. «Особенно смущал меня один сон. Мне казалось, что я иду по узкой, дурно вымощенной улице старинного города, между многоэтажными каменными домами с остроконечными крышами. Я отыскиваю моего отца, который не умер, но почему-то прячется от нас и живет именно в одном из этих домов. И вот я вступаю в низкие, темные ворота, перехожу длинный двор, заваленный бревнами и досками, и проникаю наконец в маленькую комнату с двумя круглыми окнами [там же, с. 266]». В событийном ряде повести сюжетное единство сна распадается на составные; встреча с отцом, обстановка сна; солнечный день, шумная толпа, кофейня. «Я любил тогда бродить по набережной, мимо кофейных домов и гостиниц, засматриваться на разнородные фигуры матросов и других людей, сидевших под полотняными навесами, перед небольшими белыми столиками, за оловянными кружками, налитыми пивом. Вот однажды, проходя перед одной кофейной, я увидел человека, который тотчас же приковал к себе все мое внимание» [там же, с. 267]. В пятнадцатой главе происходит совпадение деталей реального и ирреального, «таинственного». В тринадцатой главе герой узнает улицу и дом, но не на-

ходит увиденного отца. «Я был уверен, я был убежден, что я увижу в этом доме знакомую мне комнату, – и посреди ее моего отца, барона, в шлафроке и с трубкой... А вместо того – хозяином дома столяр, и его можно посещать сколько угодно» [там же, с.277].

Сновидное опознание тоже неадекватно реальному, оно не совпадает с ним ни в частности, ни по сюжетному потенциалу. Р.Н. Поддубная объясняет авторскую позицию в реальном изображении реалистической манерой, а не мистической символикой или романтическим «двоемирием». «Мне не нравилась улыбочка, с которой г.барон меня расспрашивал; не нравилось также выражение его глаз, когда он их словно вонзал в меня... в них было что-то хищное и покровительственное... что-то жуткое. Этих глаз я во сне не видел. Странное лицо было у барона! Поблеклое, усталое и в то же время моложавое, неприятно моложавое! У моего «ночного» отца не было также того глубокого шрама, который пересекал весь лоб моего нового знакомого и которого я не заметил до тех пор, пока не подошел к нему поближе» [там же, с.268-269].

Исследователь полагает, что несовпадение корректирует субъективное преломление действительности. Встреча же героя с отцом, увиденным во сне, закрепляет за сном вещей смысл, прогнозирует развитие событийного ряда, разгадывая «тайну» по линии «герой-барон». Но Поддубная разрешает проблему генетической памяти рационально, не в результате встречи с бароном, а исповеди матери, по линии «герой-мать», вне событийной связи со сном.

Узнавание героем отца происходит благодаря принятию зла за действительность. Исчезновение трупа отца не было прекращено сном и не имеет отношения к загадке генетической памяти. По мнению исследователя, автор исключает онтологические объяснения, свойственные герою. Несовпадения между ожидаемым и действительным развитием событий выражают отличия в объяснении событий на уровне реального автора и героя.

Герой рассказа ожидает столкновения с фактом после каждого сна, допуская причинно-следственную связь между сновидением как предчувствием другой жизни и явью. Герой объясняет специфику своего эмоционально-психологического состояния, выводя ее на вселенский уровень, воспринимая свое поведение в мировоззренческом плане. Герой осознает развитие событий, неподвластных разуму как проявление злого рока. «Двуплановые» особенности этой фантастической повести Тургенева подчеркивают бессознательное в психике героя. Сначала герой убежден, что увидит во сне своего отца «в шлафроке и с курительной трубкой». И вот он видит его и на основе информации, заложенной в «архиве памяти» отцом, узнает его в увиденном городе, доме, на увиденной улице. «Посредине комнаты стоит мой отец в шлафроке и курит трубку. Он нисколько не похож на моего настоящего отца: он высок ростом, худощав, черноволос, нос у него крючком, глаза угрюмые и пронзительные; на вид ему лет сорок» [там же, с. 266]. Подтверждение отцовства происходит как раз по линии «герой-барон», а не по линии «герой-мать». А.Б. Муратов интерпретирует фантастику как тему вмешательства «таинственного» в жизнь героя, сокрушающей ее чужой воли.

Герой погружен в сомнамбулическое, бессознательное состояние, что подчеркивается на протяжении XII-XVII глав. Герой знает, что его настоящий отец-офицер. Он видит его во сне. Предчувствие говорит ему, что это именно его отец, хотя его черты ему незнакомы. Фантастическое изображение отца во сне и узнавание его приводит к мысли о проявлении ирреального, которое управляет героем. Наследственные черты отца обуславливают личность героя, который находит все-таки и улицу, и дом, и кофейню, где и отыскивает родного отца.

Это фантастическое обеспечение функционирования генетической памяти. Бессознательная исповедь матери выявляет воздействие ирреальных сил на иррациональные силы в героине. Она выдает сыну свою «тайну», вопреки своей воле.



Герой рассказа ощущает злые, губительные ирреальные силы, которые воздействуют на его подсознание роковым образом. Даже когда загадка разгадана, герой чувствует присутствие агрессивных ирреальных сил, хотя они говорят ему о наследственности. Воля героя во сне ослаблена, герой чувствует грозные ирреальные силы в мире и в себе. Бессознательное поведение героя указывает на его судьбу, на вторжение в нее ирреальных сил, находящихся во внешнем, инобытийном мире и в самом человеке. Голоса, слышащиеся герою, само ожидание реализации предчувствий – это и есть погружение в подсознание, в состояние, позволяющее проникнуть в недра человеческой психики.

Онирический пейзаж души выражает ассоциативные связи между событиями и картинами, образами, их немотивированность, повышенную агрессивность, не подлежащую логическому осмыслению. Онирические образы в рассказе – эквивалент глубинного состояния психики человека. Улица сна, которую герой узнал, вспоминая ее в сновидениях, – это типично онирический пейзаж с тусклым светом, пустотой и безлюдием. Призрачное освещение улицы дается с четкостью архитектурного рисунка и бытовых деталей. Необычность и нереальность колорита этого пейзажа С.Е. Шаталов рассматривает как признаки романтического мировосприятия героя рассказа, знаки ирреального мира (цит. по: 114, с. 4).

Ю.В. Манн высказывает мысль о том, что фантастический колорит в ряде произведений – единственный художественный признак переключения событий в сферу сновидного действия (цит. по: 180, с. 73). Многие моменты онирического пейзажа Тургенева выражают художественную манеру фантастов XX века. Любой пейзаж несет в себе долю настроения, иначе художник не писал бы его, если бы тот его не волновал. Настроение окрашивает собой реальность, не искажая ее восприятия, пейзаж – это «иероглиф» души. Р.Н. Поддубная полагает, что пейзаж у Тургенева насыщен обертонами, но, гранича с «псевдонимом» глубинных слоев психики, нахо-

дится на черте, за которой и превращается в этот «иероглиф» души.

Пейзаж в рассказе – сновидная реальность, которая по своей экспрессивно-стилистической, изобразительной фактуре выражена фантастикой. Еще одним подтверждением тому служит тот факт, что онирическое действие является характеристикой состояния героя, которое недоступно его сознанию. Таково состояние матери в реальном, бытовом плане во время ее бредовой исповеди. Как бы объясняя этот фантастический эпизод, Муратов представляет неведомые, иррациональные силы в виде чужой воли, которые подавляют мать, заставляя ее признаться в несуществующей вине [там же].

Р.Н. Поддубная интерпретирует этот эпизод как немотивированную «двуплановую» фантастику [там же]. По мнению исследователей, явления психической жизни человека, событийные и психические формы выражения существуют в реальности, в первом плане. Во втором плане – они фантастичны из-за отсутствия мотивации. Фантастическое как форма выражения реального находится в пределах эстетики тургеневской фантастики. Однако «двуплановое», фантастическое изображение характеризуется реальным миром с причинно-следственными связями и инобытием, представленным немотивировано. Мотивированность, придав инобытию онтологический характер, лишила бы фантастические образы их ирреальных особенностей.

Фантастическое произведение не требует правдоподобия, оно нуждается в ином поэтическом языке, каким может быть только фантастика. Фантастическое в повести «Сон» становится для И.С. Тургенева художественной правдой. Событийный ряд этого произведения не имеет мотивации, что возможно изобразить только таким сильным художественным средством, как фантастика. Фантастика помогает писателю выразить романтическое мироощущение, его отношение к метабиологическому, ирреальному миру. Поэтому так важна в структуре художественного произведения последовательность поэтиче-

ских планов – от реального к онирическому. Перемещение идет от бытового плана с объясненными феноменами к необъясненному. Автор повести ведет исследование косвенным образом – от конкретно-чувственного мира, реального плана ко второму плану, инобытийному миру. Писатель сопоставляет проблему наследственности, существующей реально в герое, с проблемой воздействия ирреальных сил на подсознание героя, существующих как в самом человеке, так и вне его.

Мотив «тайны» изменяется в эпилоге повести, в восемнадцатой главе. Состояние смятения и тревоги перед «тайной», которую испытывает герой в экспозиции, остается в эпилоге. Отец найден, сновидения больше не беспокоят героя, хотя мертвый отец властно напоминает о себе. Однако хаос в стихийных силах природы, в инобытийном, вселенском мире и в психике самого героя ужасает его. Герой видит новую «тайну», но уже иного содержания.

Финальный сон мотивирован столкновением с отцом и исчезновением его труппа, и смысл сна становится уже другим. Герой находится перед недоступными ему бытийными «тайнами». Как и в свои семнадцать лет, уже в зрелом возрасте он так и не проник в эти «тайны» инобытия. Ювенальное предчувствие подтверждается реальными и конкретными фактами сейчас, в более зрелом возрасте.

Герой узнает отца по наследственным качествам, запомнив рассказ матери. Сновидения изображают отца, который реализуется на грани «двоемирия». Сбывшиеся предчувствия подтверждают «странность» сна, «странные» отношения с матерью объяснены благодаря генетической памяти. Герой раскрывает причину отворачивания матери к нему, своему сыну, иррациональные силы дают возможность герою отыскать своего отца. И только соединяясь с природой, человек обретает душевное равновесие.

Однако инобытийный, иррациональный мир так и не познан героем. «Таинственное» изображается писателем как ирреальная сила, угадываемая только с помощью интуиции. Фантастика

финального сна, как и предыдущего, означает непостижимые инобытийные силы. Исследователи Г.Б. Курляндская, А.Б. Муратов, Р.Н. Поддубная определяют фантастику как две стихии жизни: одна - ясная, логически гармоничная в своих проявлениях, с рациональным мировоззрением, другая – иррациональная, с отрицательной атрибутикой в познании, злая и смертельная в этическом отношении. Эта характеристика – явный пример фантастического, «двупланового» изображения «двоемирия» в повести Тургенева «Сон», как и в других его фантастических произведениях. Ирреальное предстает в этом произведении как проявление иррациональной генетической памяти.

Проблема наследственности поставлена также в новелле «Локисе» Мериме. Ю.В. Виппер пишет о несомненном интересе французского писателя «к миру народных представлений, чувств, верований» [46, с.21]. Ученый допускает мысль, что Мериме почерпнул сведения о литовском фольклоре и поэтическом облике природы Литвы в поэме Мицкевича «Пан Тадеуш». Мастерство новеллиста в авторе «Локиса» реально и многозначно. Характерный образ немецкого ученого-лингвиста профессора Виттенбаха, который рассказывает историю, запоминается легко, также зримы образ обаятельной, юной и избалованной героини панны Ивинской, заядлого скептика – доктора. Однако высказывается мнение, что мастерство тут служит не столько идейно-эстетическим целям, сколько предназначено для изображения «таинственного», в целях развлечения читателя.

Герой в новелле, как и в повести Тургенева, ощущает на себе воздействие иррациональных сил. Странные поступки героя объясняются естественным образом – маниакальностью и дурной наследственностью, полученной от отца – графа. События в новелле получают причинно-следственную связь. Первая глава повествует о приезде профессора Виттенбаха к графу Шемету в его литовский замок. Там он видит, как слуги вместе с доктором привозят мать героя привязанной к сидению, в коляске домой, и отвязывают ее, а затем вносят в дом.

Судя по рассказу доктора, мать сошла с ума от страха, будучи с мужем на охоте. Медведь схватил ее, казак убил животное, но рассудок уже не вернулся к графине. И, когда она родила сына, ей думалось, что его отец – зверь. Умопомешательство объясняется еще одной вполне реальной причиной – побоями доктора, от которых больной становится все хуже. Другая аналогичная ситуация усиливает вероятность происходящего. Сын графа Шемета также попал в лапы медведице, но притворился мертвым, и зверь бросил свою добычу. «Граф бросился на нее (медведицу – И.З.) с рогатиной. Не тут-то было; ударом лапы она откинула рогатину, схватила графа и повалила его на землю <...> Медведица понюхала его, понюхала, а потом, вместо того чтобы растерзать, лизнула. У него хватило присутствия духа не шелохнуться – и она пошла прочь своей дорогой» [143, т.3, с.148].

Вторая глава представляет знакомство с хозяином замка. Она написана в реалистической манере, невероятность событий начинается в третьей главе. Охотничьи собаки и все домашние животные боятся графа. «Собака уже привыкла к слуге и весело прыгала, живая, как огонь. Но в нескольких шагах от графа она вдруг поджала хвост и стала пятиться, словно на нее напал внезапный страх» [там же, с.156].

Романтические тенденции в новелле Мериме окрашивают рациональное объяснение в фантастические тона. Описание помешательства героев – графини и графа – рождает мысли о демонических силах, разрушающих личность. Рациональный план экспонирует события на протяжении всех глав художественного произведения. В новелле Мериме постепенно раскрывает загадку наследственности. Герои – граф и ученый-лингвист – узнают от старухи-прорицательницы, что граф – родственное зверю существо, что он якобы из животного мира. Посещение панны Ивинской изображено в реальных деталях. Кстати, панна Юлька в ответ на его поцелуй напоминает графу о его звериной натуре.

Это усугубляет мрачные воспоминания графа о семейных преданиях и усиливает его навязчивые идеи об отце-медведе. Получается, что сын не избежал участи матери. Когда ученый говорит о вампиризме вождя индейского племени, граф, заражаясь общим настроением, тут же спрашивает, в каком именно месте лошади нужно сделать надрез, чтобы напиться живой крови. В следующей, шестой, главе, под впечатлением рассказа ученого, граф рычит ночью, как зверь, не желая признаваться в любви к невесте и как бы предугадывая характеристику героини, данную ей доктором: легкомысленная и ветренная. Доктор получает приглашение на свадьбу, предчувствуя трагедию. Уже в последней главе граф загрызает невесту и убегает из замка.

Порочные обстоятельства создают герою репутацию демона, и он принимает демоническое обличье. Даже звери боятся самого его вида, внутренней жестокости. События бытового плана переплетаются с неизвестными человеку явлениями психической жизни. Фантастика у Мериме становится «двуплановой». Первый, рациональный план включает мотивированное изображение событий, реалистическое описание замка и его окрестностей. Реалистично нарисованы также портреты доктора, ученого-лингвиста, панны Ивинской. Экспериментальность фантастики новеллы определяется творческой раскованностью, изображением границы реального, за которой начинается грозный ирреальный мир.

«Двоемирие» обозначает внешний – конкретно-чувственный мир и мир внутренний – идеальный в самих героях, которые не объясняются никакой философской системой, никаким рациональным познанием. Старуха-гадалка обладает иррациональными силами. Поднимаясь из глубины психики, эта неведомая сила проявляется в определенный момент. «Локис» – это «зверь», а не человек, что в переводе с литовского означает «медведь». В одноименной новелле «Локис», как ни в каком другом произведении, автор подходит к грани, за которой во втором плане начинается фантастическое,

подводящее к готике, элементам «черного» романа. Писатель выявляет биологические, неизвестные человеку силы. Эти силы существуют объективно в самом человеке, они и реальны, и фантастичны. Приведем примеры инобытийного – готического, как иррациональные силы воздействуют на человека. «Мы уже спускались с холма <...> как вдруг увидели, что навстречу нам идет какая-то старуха с клюкой и корзиной на руке.

<...> И я протянул руку, чтобы выбрать один из самых ядовитых грибов, но старуха проворно отдернула корзину <...> Грибы начали приподниматься. Черная змеиная голова показалась из-под них и высунулась из корзины по крайней мере на фут.

– Вот, – сказал мне граф по-немецки, – образчик местного колорита: колдунья зачаровывает змею у подножия кургана в присутствии ученого профессора» [там же, с. 160].

Правдоподобному объяснению «колдовских» чар старушки служит ирония ученого по отношению к самому себе, которая сочетается с реалистическим пейзажем местного леса. «Местами нам попадались глубокие болота, покрытые водяными лилиями и ряской. Дальше встречались лужайки, где трава сверкала, как изумруд. Но горе тому, кто ступил бы на них: богатая и обманчивая растительность их обыкновенно прикрывает топи, готовые поглотить навеки и коня, и всадника <...> На вершине я заметил остатки каменного строения; некоторые камни были обожжены. Большое количество золы, перемешанной с углями, и валявшиеся там и сям осколки грубой глиняной посуды свидетельствовали, что на вершине кургана в течение долгого времени поддерживали огонь. Если верить народным преданиям, некогда на капасах происходили человеческие жертвоприношения. Но ведь любой из угасших религий приписывают эти ужасные обряды, и я сомневаюсь, чтобы подобное мнение о древних литовцах можно было подтвердить историческими свидетельствами» [там же, с. 158-159].

Ирония проявляется в том, что Мериме как автор характеризует жертвоприношения, которые он лично не воспринимает. Ирреальное же существует в подсознании героя, выражаемое только с помощью фантастического. Фантастика в «Локисе» связана с больной психикой персонажа, болезнью его сознания. Граф Шемет якобы считает своим отцом медведя. В реализме проявляются натуралистические, модернистские изобразительные начала. Впервые подобные мотивы у Мериме отмечаются уже в новелле «Венера Илльская», когда статуя богини Венеры, ожив, душит героя. Натуралистические тенденции усиливаются в «Джумане», когда змеи выползают из воды, угрожая жизни офицера. И, наконец, модернистские тенденции достигают своего апогея в новелле «Локис», где для изображения звериной сущности человека писатель вводит натуралистические элементы. Это уже клинизм, который рассматривается Мериме как патологическое явление в психике человека.

Мотив «тайна-неизвестное» подчинен разрешению физиологических проблем. Диалог графа с профессором о дуализме души подтверждает мировоззренческую позицию Мериме. «Как вы объясняете, профессор, – вдруг спросил меня граф к концу обеда, – да, как вы объясняете дуализм, или двойственность нашей природы? <...>

– Не случилось ли вам, оказавшись на вершине башни или на краю пропасти, испытывать одновременно искушение броситься вниз и совершенно противоположное этому чувство страха?..

– <...> Возьмем другой пример. У вас в руках заряженное ружье. Перед вами стоит ваш лучший друг. У вас является желание всадить ему пулю в лоб. Мысль об убийстве вызывает в вас величайший ужас, а между тем вас тянет к этому.

– Вы так уверенно говорите о разуме! Но разве он всегда, как вы утверждаете, на страже, чтобы руководить нашими поступками? » [там же, с.172]. Герой бессилен перед наследственными законами. Ирреальное проявление качеств больной, маниакальной матери, передано сыну Михаилу Шеме-



ту. Он чувствует, что бессознательное неподвластно ему, разум не в силах контролировать его поведение. Ужас постепенно заполняет его внутренний мир, распространяется на окружающую среду. Мериме использует немотивированную фантастику «черного» романа для изображения атмосферы тайны и страха. Ни вульгарный материализм доктора, ни в какой-то мере идеализм профессора не способствуют раскрытию всей гаммы и сложности переживаний героя. Доктор оговаривается, что «графиня страдает манией, а маниакальность может передаваться по наследству» [там же, с.171].

Допускается мысль, что конкретно-бытовые реалии вводят события, необходимые для правдоподобия фантастических сцен, вернее, создавая «двойственность» объяснения происходящего. Болезненно-маниакальное состояние графини не мотивировано писателем, немотивирована также маниакальность ее сына. Герой является резонатором неизвестных иррациональных сил, заложенных в его психике, в подсознании. Все это возможно объяснить как физиологией, так и «двоемирием». Реальный и ирреальный миры находятся в самом герое, не способном осмыслить ни свои поступки, ни поступки матери. В главах третьей-восьмой подтверждается стремление писателя исследовать ирреальное с помощью фантастики как романтически сильного условного средства изображения.

Экспериментальность фантастики «Локиса», представляя «двоемирие» в самом человеке, Мериме усиливает тем фактом, что герой – граф Шемет неволен в своих поступках, наследственные качества переданы ему в наследство вместе с маниакальностью матерью. Сама мать видит в сыне звериные качества. И, когда сын приезжает домой с невестой, она кричит людям, что нужно спасти девушку от медведя. Этому нет естественного объяснения, однако, действительно, граф затем убивает невесту. «Молодая графиня лежала мертвая на своей постели; ее лицо было растерзано, а открытая грудь залита кровью. Доктор осмотрел ужасную рану молодой женщины.

– Эта рана нанесена не лезвием! – вскричал он. – Это укусу!» [там же, с. 180]. Погружение героя в глубины подсознания предполагает агрессию бессознательного. Наследование качеств матери с больной психикой превращает героя в больного человека, социальное окружение усугубляет его болезнь, как и болезнь его матери. И Мериме приходит к мысли, что героя в его поступках можно изобразить с проявлениями генетической памяти, за которой стоит конкретно-чувственный и иррациональный, инобытийный миры, что диктует новелле немотивированную фантастику «черного» романа, показывая, насколько невероятной может быть наследственность, пугающая человека своей непредсказуемостью.

Тургенев ставит проблему генетической памяти как явление реального и как существование ирреального мира в самом человеке и вне его, в природе. Рациональное объяснение событий невероятно; сны героя, образы рассказов фантастичны и воспринимаются как ирреальные, соответствия сна относительны и «таинственны». Наличие – по Мериме – иррациональных сил только в самом человеке провоцирует мысль о движении от реального к ирреальному, инобытийному в «двомирии» «Локиса» – этому «двуплановому», усиленному романтически, фантастическому произведению Мериме.

#### *5.4. Проблемы красоты в повести «Клара Милич (После смерти)» Тургенева и новелле «Венера Ильская» Мериме*

Существенную роль в эстетике фантастических произведений обоих писателей играет проблема Красоты, особенно в «Кларе Милич (После смерти)» Тургенева и «Венере Ильской» Мериме. «Клара Милич» – одна из «таинственных повестей», где наиболее ярко проявляется идея «двомирия». По мнению Г.Б. Курляндской, эта повесть развивается в двух эмоциональных противоположнонаправленных планах, включающих возможность единой целостной концепции

мира. Рядом с изображением общения живых с умершими стоит естественное объяснение мистических «прозрений» Аратова как болезненных состояний психики. Явление Клары интерпретируется автором как плод раздраженного воображения Аратова, человека, наследственная склонность которого к мистицизму становится болезненной в условиях, кажется, по его вине совершившейся гибели возлюбленной. Таким образом рядом с естественной мотивировкой торжествует свою победу мощная романтическая стихия, связанная с признанием реальности тайных сил в природе и в человеке [162, с. 65].

Сам Тургенев уверен, что действительность богаче всякой фантазии. Писатель создает образ, имея перед собой прототип. Реальность выступает живым жизненным материалом, который Тургенев реализует в образе под определенным углом зрения. Авторский замысел, связывается с двумя действующими лицами: дворянином, русским по национальности, и молодой женщиной Сабиной Мональдески. В самой Сабине бросается в глаза укрупненный психологический рисунок облика героини, обогащенность его психофизиологическими подробностями, детерминированность ее действий, выявляющих национальные и наследственные черты. Писатель отмечает процентное содержание в ней русской, французской и итальянской крови.

Основой повести служит история актрисы Кадминой, рассказанная кем-то. Исследуя личность героини, Тургенев отмечает влияние ирреального мира на ее внутренний мир. Главное в повести – даже не личность талантливой артистки, покончившей жизнь самоубийством, а сложный процесс перерастания тревожной эмоциональности в осознанную страсть. Обращаясь к психологическим проблемам и душевным переживаниям, к процессу зарождения чувства превращения бессознательного в факт сознания, Тургенев остается реалистом, раскрывающем социально-историческую определенность содержания.

В лице Аратова дается вариант «лишнего человека» из разночинной демократической среды. Ученый-отшельник, романтик и мечтатель, он посвящает себя научным изысканиям, не связанными с проблемами современности. Как романтик, который находится в постоянном эстетическом возвышении над будничной жизнью, Аратов погружен в свои раздумья. Он – человек мечты, тихих созерцаний, весь в книгах, живущий уединенно. Социум не интересует его, сосредоточившегося на проблемах трансцендентного содержания бытия, полностью ушедшего в интеллектуальные раздумья, мистические предчувствия. Он стоит вне современной жизни, веря, что в мире существуют «тайны», неведомые силы.

Фантастический герой наделен особой чуткостью к иррациональному, непознаваемому рациональным способом, но постигаемому чувствами, унаследованными психофизиологической организацией человека. В произведении говорится, что еще отец Аратова был склонен к идеальному, метафизическому ощущению. Как реалист Тургенев показывает это в полном соответствии с законами психологии, согласно которым особенности темперамента как психические свойства проявляются при определенных внешних условиях. Качества, унаследованные от отца, перешли к сыну и определили его болезненное состояние под воздействием внешних обстоятельств – трагической гибели возлюбленной. Это яркая характеристика конкретно-чувственного мира. С другой стороны, неизвестные силы изображаются романтически как, сами по себе, загадочные и «таинственные». По мнению П.Г. Пустовойта, «романтическое начало, возникнув в ранних произведениях Тургенева, не исчезло из его творчества до последних дней жизни писателя» [190, с.63]. «Странные» явления романтизируют конкретно-чувственный мир героев, делают его фантастическим.

Первый выход героя в свет – посещение княгини, покровительницы артистов и художников, имеет для героя серьезные последствия; застенчивый и молчаливый, Аратов впервые встречается на вечере с Кларой Милич. Результатом этой встре-

чи становится «смутное» душевное состояние, которое писатель изображает с помощью экспериментальной, «студийной» фантастики. Герой продолжает жить по-прежнему, однако что-то, по словам автора, «запало» ему в душу. Зарождение чувства оказывается тревожным и болезненным, не поддающимся рациональному объяснению. Аратов не связывает это свое душевное состояние с понравившейся ему девушкой, он напоминает что-то, что обозначается как иррациональная сила, находящаяся в подсознании. Тяжелое впечатление производит эта его встреча с Кларой Милич, что становится очевидным через шесть недель, во время разговора с Купфером, предложившем билет на музыкально-литературный вечер. В нем должна была принять участие Клара, необыкновенный человек. Потребовалось немало времени, чтобы герой, медлительный из-за своего темперамента, осознал свои чувства к Кларе.

Аратов постоянно колеблется в объяснении своих ощущений, воспринимая их то как «таинственные» силы, то как галлюцинации, доступные научному объяснению. Влечение героя к Кларе Милич интерпретируется писателем как бессознательное. В момент второй встречи на музыкально-литературном вечере, устроенном у княгини, он сразу же заметил Клару, и она посмотрела на него пристально несколько раз. Эта вторая встреча вносит разлад в душу героя. Лицо ее «цыганского типа», «глаза небольшие, черные, под густыми, почти сросшимися бровями, нос прямой, слегка вздернутый, тонкие губы с красивым, но резким выгибом, громадная черная коса, тяжелая даже на вид, низкий неподвижный, точно каменный лоб, крошечные уши... все лицо задумчивое, почти суровое» [221, т.8, с.364-365].

Образ Клары расходится с представлениями героя об идеальной женщине, сформировавшимися ему еще с облика его матери, он хотел бы, чтобы его возлюбленная походила на его мать. Страсть врывается в сердце Аратова насильственно, вопреки его представлениям об идеальной девушке. Любовь возникает как болезненное чувство, не подвластное разуму. Ара-

тов вступает в конфликт со своей душой, желая противостоять стихии. Демоническая красота, созданная дисгармонией в бытовом плане, покоряет героя. Герой рвется в ирреальный мир, но космические, иррациональные, а может, и божественные силы не пускают его туда, в небеса, откуда он как человек был сброшен некогда, по библейской легенде, на землю.

У Тургенева и Мериме – красота и гармоническая, и демоническая, отражающая одновременно обе действительности – и реальную, и ирреальную. Оба писателя-реалиста видят перед собой опыт, наполненный духом русской и французской литературы. К тому же Мериме прежде писал еще и статьи о переведенных им русских писателях. Гармоническая красота относится к Пушкину, а у Лермонтова она уже демоническая, у Гоголя в ней проявляются даже мистические, готические элементы. Мериме знает все это, испытывая влияние романтического идеала на свое творчество, склонное к подобной романтизации, воздействующей и на его переводы. Мериме так и воспринимает тургеневского Якова Аратова, чувствующего власть любви как грозную стихию, которая угрожает его спокойному существованию.

Тургеневский герой жаждет новой встречи с Кларой и в то же время раздосадован предстоящим свиданием. Ее резкость, порывистость, отсутствие грации – все, кажется, противоречит представлениям Аратова о женской скромности. И, тем не менее, он приходит на свидание, так как ее красота, хотя и роковая, притягивает его, заставляет действовать вопреки его воле. Любовь приходит к герою не как высокое чувство, а как воздействие иррациональной силы, покоряющей жертву. Герой не может сопротивляться, инобытийность в нем неколебима. А.Б. Муратов отмечает трагизм последствий свидания Аратова с Кларой Милич [152, с. 103].

Когда влюбленные расстаются, Клара кончает жизнь самоубийством, а Аратов заболевает. Драматизм ситуации, полный внутренний разлад ведут к решению Аратова перестать

любить Клару, пока родившееся чувство не переросло в глубоко осознанное, всепобеждающее. Милич остается гордой при последних словах укоризны, брошенных героем. Но тут «Клара внезапно к нему обернулась, – и он увидал такое испуганное, такое глубоко опечаленное лицо, с такими светлыми большими слезами на глазах, с таким горестным выражением вокруг раскрытых губ – и так было это лицо прекрасно, что он невольно запнулся и сам почувствовал нечто вроде испуга – и сожаления и умиления» [221, т.8, с.373-374].

Что касается бытового плана, то писатель изображает ситуацию, когда недостаточная осознанность чувства становится причиной трагического разрыва между любовниками. Предвосхищая научные открытия в области психологии, Тургенев показывает, что темперамент героев, определяющий ритм их внутренней жизни, зависит не только от полученной ими наследственности, но и от внешних обстоятельств. Герой не может осознать свое чувство не только из-за медлительности, вялости своего темперамента. Пройденная школа воспитания и связанные с ней представления о женской красоте мешают в нем этому осознанию.

Яков Аратов и Клара Милич – антиподы по своему душевному складу и по школе воспитания. Он – человек созерцательных постижений, меланхолического темперамента, уважающий нормы устоявшегося быта. Она – гордая, своевольная, независимая представительница артистической среды. По словам ее сестры, она противоречивая натура. Но герои сближаются в главном – постоянстве чувства и его глубине, устойчивости и силе эмоций. Клара Милич полюбила Якова Аратова не случайно, она заметила в нем, как и его приятель Купфер, духовность, человеколюбие, видя свой идеал в его правдивости и духовности. Тем не менее, встреча героев завершается разрывом из-за различия их темпераментов и жизненного опыта.

Спустя три месяца Аратов возвращается к своим занятиям. Однако чувствует, что сильное впечатление осталось в нем навсегда. Внутренний, духовный план оказывается роковым

для героя. Самоубийство Клары переводит историю их интимно-личных отношений на новый этап, отвлекая героя от привычных ему созерцаний. Сначала ему кажется, что девушка интересуется его как психологическая загадка, о чем он говорит сестре актрисы, когда просит у нее дневник Клары или ее карточку. «Я ее всего два раза видел... верьте мне!.. и если бы меня не побуждали причины, которые я сам ни понять, ни изъяснить хорошенько не могу... если бы не была надо мною какая-то власть, сильнее меня... я не стал бы вас просить... я бы не приехал сюда» [там же, с. 392].

Изображая «двоемирие», Тургенев показывает недобрую власть инобытийных сил над своим героем. Еще до приезда в Казань к Аратову является видение. «Ему снилось: он шел по голой степи, усеянной камнями, под низким небом. Между камнями виляла тропинка; он пошел по ней. Вдруг перед ним поднялось нечто вроде тонкого облачка. Он вглядывается; облачко стало женщиной в белом платье с светлым поясом вокруг стана. Она спешит от него прочь. Он не видел ни лица ее, ни волос... их закрывала длинная ткань» [там же, с. 382-383]. Ирреальный мир отторгает героя, властно напоминая о божественных, иррациональных силах, которые находятся в самом Аратове и одновременно в идеальном, метабиологическом мире.

Спокойный отдых, реалистически описанный Тургеневым, сменяется фантастическим изображением сновидений как свидетельством «двоемирия». «Двуплановое», фантастическое можно объяснить рационально, видя одновременно исследование действительности и показ воздействия ирреального мира на героя. Автор относит это на счет чрезмерности воображения Аратова, его наследственной склонности к прозрениям, усилившимся после смерти Клары Милич. За фантастическим изображением ирреального мира наступает переход в другую - в психологическую, ирреальную атмосферу. А.Б. Муратов считает, что повесть строится таким образом, что поступки и мысли героя поддаются интерпретации. Однако



естественное объяснение «таинственного», выражающее реалистическую картину этого «таинственного», не единственно, ибо развивается в двух планах. Вместе с детерминацией ощущения и мощь романтической стихии как признание существования «тайных» сил в природе и в самом человеке.

Первый план раскрывается через поступки героя, мотивируемые автором. Герой ощущает свою невольную вину перед возлюбленной за ее смерть. Постоянные напряженные размышления о загадочной девушке приводят его к почти осязаемому ее присутствию. Герой, по мнению ученого, видит образ запомнившейся ему девушки, как с фотографии. Тургенев изображает галлюцинацию больного воображения. Сам герой понимает, что это – результат его воображения. С другой стороны, Яков Аратов убежден, что злые инобытийные силы вмешиваются в его жизнь, а постоянные мысли о воображении подтверждают догадку относительно реального существования ирреального мира: «Он погасил свечку – и мрак водворился в его комнате <...> И вот ему почудилось: кто-то шепчет ему на ухо <...> Ни одного отдельного слова нельзя было уловить... Но это был голос Клары!

Аратов открыл глаза, приподнялся, облокотился <...> это, несомненно, голос Клары! <...>

– Ты ли это? – спросил тем же шепотом Аратов. Голос вдруг смолк.

Аратов подождал, подождал – и уронил голову на подушку. «Галлюцинация слуха», – подумал он. – Ну, а если... если она точно здесь, близко?.. Если бы я ее увидел – испугался ли бы я? Или обрадовался? Но чего бы я испугался? Чему бы обрадовался? Разве вот чему: это было бы доказательством, что есть другой мир, что душа бессмертна. Но, впрочем, если бы я даже что-нибудь увидел – ведь это могло бы тоже быть галлюцинацией зренья» [там же, с. 397].

Сон Аратова после известия о смерти Клары Милич и разговора о ней с Купфером А.М. Ремизов объясняет как «вызывающий голос живого пола, не изжитого в жизни, рвущегося

из застывшей крови мертвой Клары и действующего без всякого посредника <...>, а своей живой волей в напряженную среду другого пола» [196, с. 162]. В этом отрывке соединены две линии: физические отношения мужчины и женщины и взаимоотношения Клары и Аратова, которые раскрывают идею «двоемирия». Сама идея выражается в том, что мертвая Клара во сне Аратова рвется к нему, и тем, что сама Клара Милич во сне героя, в его воображении, тоже представляется как бы «двупланово», а именно, Клара-то мертва, но в его осознании она представляется реальной, «рвущейся» «своей живой волей» сюда к нему, в «напряженную среду» его существования. И далее изображается уже сон самого Аратова. Пробужденное чувство страсти Клары Милич воспринимается и героем, и автором как недобрая, не известная человеку сила, поработившая его волю.

По мнению Г.Б.Курляндской, понимая сферу Неведомого как одну из стихий «тайных» жизненных сил, Тургенев выступает художником-психологом, с умелым изображением проявлений этой сферы бытия [114, с.66]. Писатель показывает зарождение и развитие процесса, когда возникают вершинные, кульминационные точки психического акта, бессознательное становится фактом сознания. Художник открывает закономерности во внутренней душевной жизни человека благодаря интуиции. И.С.Тургенев прослеживает процесс превращения неясных возможностей на переходе в реальность. Примером тому является встреча героев, создающая непонятное, тяжелое впечатление.

Сцена имеет «двойственную» интерпретацию. «Двоемирие» изображено как реальное и одновременно ирреальное. Отказавшись от непосредственного показа психического процесса средствами литературной имитации, Тургенев улавливает движения эмоциональности в невольных реакциях на внешнюю среду, в мимике и жестах, неподвластных контролю. Писатель выявляет связь между сознательным и бессознательным, реальным и ирреальным, выражая мысль, что

осознание эмоциональных состояний зависит не только от особенностей темперамента, но и от характера, культуры человека. Предрассудки среды, воспитанные в нем понятия мешали герою сблизиться с Кларой Милич. Только случайность, закончившаяся трагически, помогает понять, как близка была ему гордая Клара.

Галлюцинации преследуют Аратова по ночам. Экспериментальность «двуплановой» фантастики характеризуется «смутным» состоянием героя в первом, бытовом плане и его контактом с ирреальным миром во втором плане. В первую ночь после известия о смерти Клары Милич герой чувствует себя во власти неизвестных сил. «Ему казалось, что с ним что-то свершилось с тех пор, как он лег; что в него что-то внедрилось... что-то завладело им. «Да разве это возможно? – шептал он бессознательно. – Разве существует такая власть?» [221, т.8, с.383-384].

Божественные, инобытийные силы грозно заявляют о себе. Тургенев применяет фантастику для изображения вмешательства ирреального мира в жизнь героя. Вернувшись из Казани, герой опять-таки ощущает рядом другое существо, иной мир. «Но как только Аратов очутился один в своем кабинете – он немедленно почувствовал, что его как бы кругом что-то охватило, что он опять находится во власти, именно во власти другой жизни, другого существа <...> Нет, он не влюблен, да и как влюбиться в мертвую, которая даже при жизни ему не нравилась, которую он почти забыл? Нет! но он во власти... в ее власти... он не принадлежит себе более. Он – взят» [там же, с.393].

Тургенев понимает, что нельзя передать нравственное состояние Аратова, ощутившего власть над собой каких-то потусторонних сил, обычными художественными средствами, и прибегает к фантастике. Аратов не может назвать власть потустороннего мира любовью, поскольку он воспринимает воздействие призрака как власть враждебных сил над собой. При жизни Клары он ощущал тоже ее власть над ним как насилие.

Образ Клары расходится с его представлениями об идеале женской красоты. «Лицо ее внезапно вспыхнуло – и также внезапно приняло злое и дерзкое выражение» [там же, с.374].

Герой ощущает демоническую натуру героини. Предчувствия Аратова подтверждаются его видениями. Герой все больше попадает под власть ирреального мира. Аратов пытается осмыслить феномен идеального, инобытийного мира рационалистически. Он допускает естественно-научное объяснение и даже вспоминает спиритические учения. «Взят до того, что даже не пытается освободиться ни насмешкой над собственной нелепостью, ни возбуждением в себе если не уверенности, то хоть надежды, что это все пройдет, что это – одни нервы, ни приискиваньем к тому доказательств, ни чем иным! <...>

Да ведь она – мертвая? Да; тело ее мертвое... а душа? Разве она не бессмертная... разве ей нужны земные органы, чтобы проявить свою власть? Вон магнетизм нам доказал влияние живой человеческой души на другую живую человеческую душу... Отчего же это влияние не продолжится и после смерти – коли душа остается живою? Да с какой целью? Что из этого может выйти? Но разве мы – вообще – постигаем, какая цель всего, что совершается вокруг нас?» [там же, с.393-394]. Мотив, проходящий через всю повесть о пагубном влиянии среды на человека, дополняется мотивом подчинения героя еще и идеальному, метабиологическому миру. Поэтому писатель и применяет фантастику для изображения «двоемирья», находящегося во внутреннем мире героя. Мысль о любви, которая сильнее смерти, – основная для повести Тургенева. «Библейский мотив получает у Тургенева «естественно-научное» истолкование» [40, с.221].

Писатель объясняет власть умершей женщины над живым человеком воздействием магнетизма. Герой, действительно, говорит словами автора о бессмертии любящих друг друга и начинает думать о бессмертии души: «Разве не сказано в Библии: «Смерть, где жало твое?» А у Шиллера: «И

мертвые будут жить!» Или вот еще, кажется, у Мицкевича: «Я буду любить до скончания века... и по скончании века!» А один английский писатель сказал: «Любовь сильнее смерти!» » Библейское изречение особенно подействовало на Аратова. Тургенев опять-таки двояко интерпретирует мысли героя о бессмертии души и о загробной жизни.

Вот что пишет в этой связи Г.Б. Курляндская: «Библейское откровение о человеке, созданном по образу и подобию Божьему, объясняет нам возможность бесконечного духовного развития. Люди чувствуют в себе эту запредельную глубину <...> Излагая христианское учение о человеке, Вл. Соловьев утверждает существование неразложимой основы человеческой нравственности, которая и определяет различие между человеком и другими животными. Это различие он находит в прирожденном чувстве стыда, которое проявляется с незапамятных времен <...> Преобладание духа над плотью необходимо для сохранения нравственного достоинства человека» [116, с.19-20].

Аратов – человек совести и болезненного воображения. Переживая из-за того, что Клара Милич умерла якобы по его вине, он оказывается в плену этой мысли. Потому он и вспоминает библейское изречение «Большее сея любве никто же искать, да кто душу свою положит за други своя» (Ев. от Иоанна, XV гл., 13 ст.) Он подумал: «Не так сказано. Надо было сказать: «Большее сея власти никто же имать» » [там же, с.396]. Слова героини о том, что Аратов не понял ничего, укрепляют героя в мысли, что Клара Милич погибла из-за любви к нему.

И вот, после первой ночи утром, после поездки в Париж, Аратов видит в своих воспоминаниях Клару Милич, ее образ в себе. Это естественное объяснение писателем видения героя. «Зато, как только он проснулся, она снова вошла в его комнату – и так и осталась в ней, точно хозяйка; точно она своей добровольной смертью купила себе это право, не спрашивая его и не нуждаясь в его позволень» [221, т.8, с.394].

Ирреальный мир поработщает героя, который стремится проникнуть в его «тайны». Аратов идет навстречу плахе, делая ее предметом поклонения, обычая как источника красоты. Однако красота уводит его в иные миры, вызывая к прекращению земного существования. Первый сон, как и другие сновидения, окутан романтической атмосферой, за которой стоит непостижимое, ирреальное как нечто бесспорное. Изображая инобытийное, существующее объективно, Тургенев сохраняет как изначальную данность «тайну» неизвестных явлений. Под покровом этой «тайны» тургеневский герой многократно переходит границы из реальности в небытие. В свою очередь, Клара делает то же самое, переходя, наоборот, в реальность из своего инобытия, где она, умершая, находится теперь постоянно. Заметим особо: все эти «переходы» из одного мира в другой происходят не только наяву, но и во сне у Аратова. А сон, являясь особым рода реальностью, «испытывает» (М.М.Бахтин) человека. Именно благодаря сну, Аратов и осознает себя в своих чувствах к умершей Кларе.

«Двуплановость», выражающая «двойственность» позиции автора, особенно четко проявляется в сценах галлюцинаций Аратова, являющихся продолжением сновидений, всего тревожного и невероятного. Просыпаясь в страхе, Аратов ощущает рядом присутствие Клары. Клара, сидящая в кресле, – это и реальность, и результат воспламененного воображения. И еще один сон Аратова иллюстрирует «двуплановость» тургеневской образительности.

«А вот и озеро, – лепечет управляющий, – какое оно синее да гладкое! Вот и лодочка золотая... Угодно на ней прокатиться?... Она сама поплывет». – «Не сяду! – думает Аратов, – быть худу!» – и все-таки садится в лодочку. На дне лежит, скорчившись, какое-то маленькое существо, похожее на обезьяну, оно держит в лапе стеклянку с темной жидкостью. «Не извольте беспокоиться, – кричит с берега управляющий... – это ничего! Это смерть! Счастливого пути!» Лодка быстро мчится... но вдруг налетает вихрь <...> Аратов видит Клару в

театральном костюме: она подносит стюклянку к губам, слышатся отдаленные: «Браво, браво!» – и чей-то грубый голос кричит Аратову на ухо: «А! ты думал, это все комедией кончится? Нет, это трагедия, трагедия!» [там же, с. 402].

Бытовой план во втором, вещем сне Аратова – это богатый помещичий дом, якобы недавно купленный героем, как было куплено и прилегающее к дому имение. Здесь конкретны детали: и сам маленький человек, управляющий, суевающийся вокруг хозяина, всякий раз пытающийся грозить ему, подхихикивающий при каждом слове, себе на уме, когда показывает хозяину его имение, где «все отлично устроено». Эта обстановка могла запомниться герою из реальной жизни. Реакция же героя обратная: «Хорошо, теперь хорошо, а быть худу!» Налетевший ветер вызывает появление умершей Клары и голоса, вещающие трагедию. Они усиливают в Аратове ощущение тревоги, когда даже внешне благополучные реалии, присоединяясь к внутреннему ощущению, начинают менять в герое свой облик, превращаясь в противоположность, готовя и себя вместе с героем-хозяином к переходу в ирреальный мир, где все с противоположным знаком. Если здесь, когда Аратов проходит мимо, добротные лошади начинают скверно скалить зубы, а чудесные, красные, круглые яблоки, морщась, падать, как только Аратов взглядывает на них, то можно не сомневаться, что там, куда Аратов идет вслед за Klarой, этим реалиям будет вместе с ним лучше, чем здесь. «Черный вихрь», налетевший на «золотую лодочку» Аратова, призван сменить все качества сущего, всю земную юдоль, плюс обратить в минус, реальное сделать ирреальным, ввести Аратова в идеальный мир, где он и встречается в театральном костюме умершую Klarу. И тогда ясен становится смысл последних слов вещего сна Аратова: «Это трагедия! трагедия!»

Присутствие Милич каждой ночью становится для героя все более реальным. Герой отдается видениям, каждый раз просыпаясь и возвращаясь в реальный, бытийный мир. «Послышались более протяжные звуки... как бы стоны... все одни и те же. А там начали выделяться слова...

«Розы... розы... розы» <...>

Аратов подождал... подождал – и уронил голову на подушку. «Галлюцинация слуха», – подумал он <...> Аратов решил заснуть на этот раз... Но в нем возникло новое ощущение. Ему показалось, что кто-то стоит посреди комнаты, недалеко от него – и чуть заметно дышит. Он поспешно обернулся, раскрыл глаза <...> Он стал отыскивать спичку на ночном столике... и вдруг ему почудилось, что какой-то мягкий, бесшумный вихрь пронесся через всю комнату, через него, сквозь него – и слово «Я!» явственно раздалось в его ушах <...> «Я!.. Я!...» [там же, с.327]. Жуткое ощущение ирреального мира преследует Аратова и в третью ночь. «Из губ его исторгается крик:

– Клара, ты здесь?

– Да! – раздается явственно среди неподвижно освещенной комнаты.

Аратов беззвучно повторяет свой вопрос...

– Да! – слышится снова.

– Так я хочу тебя видеть! – вскрикивает он и соскакивает с постели» [там же, с.402].

Болезненное ощущение присутствия героини рождает галлюцинацию, о чем и думает сам Аратов. Она вызывает потребность общения с инобытийным миром, и герой вступает в контакт с потусторонними силами. «На его кресле, в двух шагах от него, сидит женщина, вся в черном. Голова отклонена в сторону, как в стереоскопе... Это она! Это Клара! Но какое строгое, какое унылое лицо! <...> Клара пристально смотрела на него, но ее глаза, ее черты сохраняли прежнее задумчиво-строгое, почти недовольное выражение <...> И так же, как в тот раз, она вдруг покраснела, лицо оживилось, вспыхнул взор – и радостная, торжествующая улыбка раскрыла ее губы <...> Он ринулся к ней, он хотел поцеловать эти улыбающиеся, эти торжествующие губы – и он поцеловал их, он почувствовал их горячее прикосновение, он почувствовал даже влажный холодок ее зубов – и восторженный крик



огласил полутемную комнату» [там же]. Второй обморок на следующую ночь сменяется предсмертным бредом.

По мнению Л. В. Пумпянского, во всех «таинственных по-вестях» Тургенева изображение метабиологического мира сочетается с естественным объяснением происходящих событий [187, с. 9]. Видение героя можно объяснить воспоминаниями об образе Клары Милич, запомнившейся ему при жизни, как позже на фотографии, показанной через стереоскоп. Герою и раньше казалось, что он не обратил внимания на Клару Милич у княгини, устроившей благотворительный вечер. Это галлюцинации, и герой сам себе признается в этом. «Клара, – заговорил он слабым, но ровным голосом, – отчего ты не смотришь на меня? Я знаю, что это ты... но ведь я могу подумать, что мое воображение создало образ, подобный тому... (Он указал рукою в направлении стереоскопа)». Он как бы создает образ героини из тех черт, которые запомнил на эстраде, в сновидении, в стереоскопе: наклоненная голова, взгляд такой, каким был на эстраде. «С этим именно выражением на лице явилась она на эстраду в день литературного утра прежде, чем увидела Аратова» [там же, с. 403-404].

И она подошла к Якову Аратову такой же походкой, как и на бульваре. Или другие детали из реалистических комментариев этого произведения. «Клара! И на этот раз она прямо смотрит на него, подвигается к нему... На голове у ней венок из красных роз <...> Перед ним стоит его тетка, в ночном чепце с большим красным бантом и в белой кофте» [там же, с. 398].

Или еще такая деталь: люди нашли женскую прядь волос у Аратова после второго обморока. Тургенев объясняет находку догадкой героя о сестре, которая заложила прядь в дневник актрисы. Мысль о реальности предмета дается в виде риторического вопроса, активизирующего читателя.

Ни рациональная интерпретация, ни своеобразная ирония, ни научное объяснение происходящего не снимают вопроса о фантастичности событий. Ирреальный мир существует для писателя не как оккультная эмпирия, с чем можно вступить в

непосредственное общение, но это и не рассказ об аномальной психике человека, хотя фантастическое произведение изображает человека с усиленным сознанием той эпохи. «Двоемие» существует для писателя как несомненная реальность, недоступная для человеческого разума, возбуждающая чувство страха и вызывающая душевное потрясение. Естественная трактовка ирреального не единственна, ибо романтическая стихия находится где-то рядом с естественной мотивировкой. Такая «двойственность» интерпретации подтверждается следующими деталями: «И вот ему почудилось: кто-то шепчет ему на ухо... «стук сердца, шелест крови...» – подумал он. Но шепот перешел в связную речь. Кто-то говорил по-русски, торопливо, жалобно и невнятно» [там же, с.396].

Необычно психическое состояние героя в противоречивую эпоху. Тургеневские фантастические герои – это люди, поддающиеся воздействию неизвестных, загадочных, космических сил. Они склонны к восприятию жизни путем чтения книг, размышляя о сложных явлениях социума, сами же не способны к непосредственному познанию, легко принимая воображаемое за реальность.

И.Ф. Анненский увидел в герое романтика 40-х годов XIX века, «что-то вроде Фауста, забывшего помолодеть» [10, с.39]. Тургенев в своем фантастическом произведении изображает процесс зарождения такой любви, которая становится выше жизни. Однако писатель не хочет, чтобы читатели воспринимали его произведение как чистый вымысел. Он документирует повесть реальным событием: история актрисы Кадминой была хорошо известна людям того времени. Тургенев подчеркивает мысль о том, что романтическое мироощущение в сознании людей той эпохи еще не изучено, потому герои обостренно воспринимают мир. Романтическое восприятие инобытийного и его злых потусторонних сил остается в повести доминирующим.

Сновидения героя – результат продолжения галлюцинаций Аратова. Призрак актрисы лишен жизни, в то же время

он из явной, реальной действительности. Общение Аратова с призраком возлюбленной изображается как вполне возможное, пугая человека своим вторжением. И смертельный вихрь, и призрак актрисы – трагедия для живущего героя, пребывающего еще в этом, реальном мире. Но для Аратова, уже прозревающего Клару в ее «театральном костюме», в том ее ирреальном мире, где ему слышится отдаленные: «браво, браво!» – это уже театр теней, где все реальное, трагичное ирреально. Это вещий сон Аратова, предрекающий смерть, которая представлена явственно, зримо. Сама она показана в виде обезьяны на лодке, перевозящей – по древней мифологии – в иные миры. А в лапах этой обезьяны – реальная деталь: «стеклянка», под которой разумеется отравы, несущая гибель. И всему предшествует картина усиления страха: огненный вихрь, угрожающий оскал лошадей, падающие и увядающие красные яблоки.

И если «переходы» из мира реальности в инобытие – ключ первого сна Аратова, то во втором сне Аратова автором готовится окончательный переход героя в инобытие, то есть от жизни к смерти. В этом сне решается соотношение реального и ирреального, бытия и инобытия с перспективой в пользу инобытийного.

И последний сон Аратова – это роковое разрешение двух предыдущих снов. И вот он (Аратов) заговорил негромким голосом, но с торжественной медлительностью, как произносятся заклинания. «Клара, - так начал он, - если ты точно здесь <...> если эта власть, которую я чувствую над собой – точно твоя власть – явись! Если ты понимаешь, как горько я раскаиваюсь в том, что не понял, что оттолкнул тебя, – явись! <...> если ты знаешь, что я после твоей смерти полюбил тебя страстно, неотразимо, если ты не хочешь, чтобы я сошел с ума, – явись, Клара» [там же, с. 403].

В этом третьем сне Тургенев усиливает присутствие Клары. Аратов ищет контакт с Милич, хочет сделать его постоянным, каждый раз вызывая Клару и удостовериваясь в ее при-

существом рядом, в нем самом. И, когда это случается, меркнет реальный план сцены, выражаемый через реальный свет от ночника. Все эти реальные детали: и ночник в углу, заслоненный листком бумаги, и запах ладана, и сама постель Аратова – источник всех его снов и бодрствований, все это тоже меркнет, отходит в сторону с появлением Милич, которая, являясь с того света, уже своим присутствием тут, перед Аратовым, готовит как бы его уход из этого мира в небытие. «Рука Клары медленно приподнялась... и упала снова – Клара! Клара! Обернись ко мне! – И голова Клары тихо повернулась, опущенные веки раскрылись, и темные зрачки ее глаз вперились в Аратова» [там же]. Так, на большом эмоциональном накале, сценой полной лиризма, когда герой целует Клару и чувствует прикосновение призрака, заканчивается третий сон Аратова, а вместе с ним и вся онирическая эпопея Тургенева в «Кларе Милич (После смерти)».

Как художник Тургенев, давая изображение инобытия, углубляет фантастику, дополняя ее другими возможностями, например, иронией. Третий сон предвосхищает переход героя в инобытие. И теперь смерть уже не страшит Аратова, напротив, он считает, что только там, в инобытии, соединясь с Klarой, он – Аратов – обретет счастье.

Фантастическое произведение определяет романтический тип творчества Тургенева, когда указываются запредельные начала, тайны самой жизни, ее романтической природы. Реализм же открывает закономерности развития действительности, познавая жизнь во всех ее проявлениях. «Двуплановость» выступает как структурообразующий прием, подтверждая идею «двоемирия» «Клары Милич (После смерти)». Вот что пишет на этот счет В.Н. Топоров в своей книге «Странный Тургенев»: «Аратов уже вошел, пока не отдавая себе вполне отчета в этом, в то состояние одержимости, в котором выбора у него уже не было, и он неудержимо двигался в сторону Клары и смутно вырисовывавшейся их общей судьбы. Но само это встречное движение, его начало зависели не от воли Аратова, а

от Клары и его безволия, уступчивости этой вошедшей в него чужой воли – воли и власти, воли и обладания» [218, с. 100].

В своей повести Тургенев изображает главных героев умеренно укрупненно, подчеркивая безволие и пассивность Аратова и магнетизм, всевластность Клары, втягивающей в свою орбиту Аратова. Такое сочетание Клары – медиума и Аратова как объекта ее воздействия отсылает нас к сфере магического, инобытийного в этой «таинственной повести». Подобного рода взаимоотношения героев выражают «двуплановость» изображения, где Аратов, выходец из обедневших дворян, представляет первый, реальный, естественный план, а умершая Клара Милич принадлежит уже к другому, ирреальному миру.

Следует сказать, что определённые черты пассивности, созерцательности, уступчивости свойственны и самому Тургеневу. Мотив «чужой воли», обыгрываемый в «Кларе Милич (После смерти)», по своему духу близок писателю. «И если все-таки в «Кларе Милич» тема воли, власти и обладания звучит чаще и ярче, то это происходит потому, что воля и власть активны, и они отданы Кларе, а медиум пассивен по определению и в этом случае является достоянием «страдательно-го» персонажа – Аратова, готового отдаться в чью-либо власть» [там же]. В.Н. Топоров определенным образом связывает Клару Милич с Полиной Виардо, которая, оставаясь в тексте нереализованной, «проясняется лишь при выходе за пределы данного текста» [там же].

В конце жизни, будучи в болезненном состоянии, видимо, еще и под влиянием сильных лекарств, писатель испытывает обострение сновидений и, прежде всего, видений, галлюцинаций, которые и ранее, хотя и менее ярко, были свойственны Тургеневу от природы. Такая «наследственность» сказывается на всем его сновидческом творчестве, в частности, на изобразительной палитре, психологической глубине всех трех снов Аратова. Оперировав двумя планами, Тургенев создает полнее картину всеобщей жизни, глубже

проникая в психику человека. Все вторжения Клары Милич в жизнь Аратова Тургенев объясняет не только галлюцинацией в бытовом плане, но и воздействием злых потусторонних сил, из-за которых красота в образе призрака Клары демонична.

Ощущая в герое как в человеке реальность инобытийных сил, писатель смиряется перед ирреальным миром. Явления Клары перед Аратовым представляются «ароматом» жизни. Сомневаясь в появлении умершей Клары в реальности и требуя от нее постоянного подтверждения о себе, Аратов, в конце концов, приходит к уверенности в ее существовании и находит в этом свое счастье. Умирая, Аратов думает о соединении с ней. Тургенев оставляет естественной мотивацию, вытекающую из реалистического воспроизведения жизни, которая сочетается с наличием слепых иррациональных сил, воздействующих на человека.

Такие герои, как Аратов, психологически близки эпохе. Современник героя чувствует, что нравственные понятия смещаются, идеалы рушатся, зло в обществе не исчезает, и современник ощущает брэнность своего существования, подверженного самым разнообразным случайностям. Все эти противоречия обостряют общественный интерес и вечные вопросы к вопросам жизни и смерти, гармонии и красоты. Тургенев улавливает и отражает это, характерное для тех лет, психологическое настроение.

Аратов отрешается от обыденных забот и предощущает общие истины, обретая уверенность, которой ему не хватало ранее в жизни, где много зла и все враждебно ему. Не умея разрешить кричащие противоречия, люди приходят в отчаяние. Мысль о потусторонних силах, управляющих судьбой человека, который стремится к счастью, ведет их к гибели. Добро и красота оказываются тесно сплетенными со злом.

Будучи реалистом, писатель показывает социальное лицо героя. Аратов – сын дворянина, он напоминает «лишних людей» своими реалиями жизни, преданным изучением уни-

верситетских наук. После смерти Клары Аратов оказывается во власти страха перед бессознательными влечениями, противоречащими его традиционным представлениям. Самоубийство актрисы поработает его. Герой так и не смог справиться с трагедией личного чувства из-за своего одиночества, отсутствия нравственного идеала, который возвысил бы его и укрепил. Тургенев показывает бессилие некоего «осколка» общества – социального типа перед неизвестными, иррациональными силами. Гибель героя определяется еще и влиянием злых, демонических сил.

Добро и зло в романтике Аратова ассоциируется с красотой. Аратов преодолевает зло в действительности благодаря осознанию красоты, через красоту и любовь он пытается преобразить себя, возвыситься над уродливыми формами бытия. Ирреальный же мир доводит его до самоубийства, происходящего в восемнадцатой, заключительной главе. Красота, спасая героя от одиночества, в конце концов, губит его. Наследственность взывает в Аратове к ирреальному, познаваемому с помощью фантастики. А стремление к идеалу в ирреальном мире грозит Кларе Милич гибелью, губит ее.

Демонична красота и в новелле Мериме «Венера Иллесская». Она глубоко вторгается в судьбу человека, также неся ему смерть. Как мотив агрессивных сил ирреального мира проводится идея такой красоты в «двуплановых», фантастических произведениях обоих писателей. Иррациональные, инобытийные силы грубо нарушают душевное равновесие, подвергая опасностям и даже гибели человеческую жизнь. Тургеневская героиня Клара Милич – это сама идея, символ красоты и любви, весь ее трагизм состоит в том, что идеалы не воплотились в жизнь. По мнению И.Ф. Анненского, «в Аратове расположился старый больной Тургенев <...> это его утомленный ум, который не хочет больше тешить себя романтизмом» [10, с.37].

У Мериме, стоящего на одних с Тургеневым художественных позициях, важнейший из принципов романтизма выражен через проникновение таинства красоты в смысл бытия.

Символ красоты в новелле связан с демоническими силами, что вообще-то характерно для романтической литературы. Идея зла выражена у Мериме в таких формах: «у него недоброе выражение»; «это была действительно Венера, притом дивной красоты»; «это была не спокойная и суровая красота греческих скульпторов, которые по традиции всегда придавали чертам лица величавую неподвижность. Здесь художник явно хотел изобразить коварство, переходящее в злобу». Рассказчик удивлен: «Такая дивная красота может сочетаться с такой полнейшей бессердечностью»; «выражение сатанинской проныи». Латинская надпись переводилась так: «Берегись того, кто любит тебя, остерегайся любящих» [143, т. 2, с. 289].

Экспериментальность фантастики новеллы выражается в романтическом мироощущении писателя. События не мотивируются, первый план изображает вмешательство ирреального мира в повседневную жизнь. Герой произведения Альфонс де Пейрорад – типичный буржуа. «Это был высокий молодой человек, двадцати шести лет, с лицом красивым и правильным, но маловыразительным <...> В этот вечер он был одет элегантно, по картинке последнего номера «Модного журнала» <...> Самое главное, она очень богата. Ее тетка из Прада оставила ей все свое состояние. О, я буду очень счастлив!» [там же, с. 283-294]. Реалистичен портрет и невесты героя: «Мадемуазель де Пюигариг было восемнадцать лет, и ее гибкая и тонкая фигура являла полный контраст мощному телосложению ее жениха. Она была не только красива, но и пленительна. Я восхищался полнейшей естественностью всех ее ответов, а выражение доброты, не лишённое, однако, легкого оттенка лукавства, невольно заставило меня вспомнить Венеру моего хозяина» [там же, с. 295]. Реалистично изображены также и другие героини новеллы, их прагматичное отношение к красоте говорит о нравах города Иллы.

Вот характеристика проводника. «А все-таки лицо этого идола мне не нравится. У него недоброе выражение ... да и сама она злая <...> Принялись мы вчетвером тащить ее, и гос-



подин де Пейрорад, милейший человек, тоже тянул веревку, хотя силы у него не больше, чем у цыпленка. С большим трудом поставили мы ее на ноги. Я уже взял черепок, чтобы подложить под нее, как вдруг – трах! – она падает всей своей тяжестью навзничь. «Берегись!» – кричу я, но слишком поздно, потому что Жан Коль не успел убрать свою ногу <...> Переломила начисто ему, бедному, ногу, словно щепку!» [там же, с.281-282].

Раздражение местного жителя, вызванное падением статуи, показывает меркантилизм проводника и его суеверие. Или другой пример: портрет господина Пейрорада, разговор о надписи на статуе выявляют его внутренний облик. Вот как перевод латинской надписи, осуществленный персонажем: «Позвольте мне объяснить <...> В одной миле отсюда, у подножия горы, находится деревня, которая называется Бультернера. Это искажение латинского слова <...> Такого рода инверсия – вещь обычная. Бультернера, сударь, была римским городом <...> Эта Венера была местным божеством Бультернерской общины. И это имя Бультернера, античное происхождение которого теперь мною доказано, свидетельствует о другом, еще более любопытном обстоятельстве, именно что Бультернера, прежде чем стать римским городом, была городом финикийским» [там же, с.291-292].

Дилетантство господина Пейрорада заставляет рассказчика, а вместе с ним и автора, допустить иронию в отношении восприятия искусства и знания латинского языка. Невежество Пейрорада – отца под стать невежеству проводника и остальных жителей города Илля. Герои проявляют себя через свои же поступки. Один из жителей бросил камень в статую, что характеризует вандализм его как обывателя. Разворачивающиеся затем события не поддаются интерпретации и становятся фантастическими.

Накануне свадьбы Пейрорад – сын играл в мяч с арагонцами. В ответ на слова Альфонса де Пейророда о будущем выигрыше гигант-испанец после поражения пробормотал:

«Ты мне за это заплатишь». После свадьбы рассказчик услышал ночью в доме Пейрорадов, как что-то тяжелое ступает по лестнице. Утром родители и слуги нашли жениха мертвым.

Экспериментальность фантастики создается и ее реалистическим объяснением, и немотивированностью изображаемого ирреального мира. Уже, слыша шаги, рассказчик думает о том, что это пьяный жених идет по лестнице. «Вот увалень! – мысленно воскликнул я. – Еще, пожалуй, свалится». «Потом рассказчик подумал об убийцах». «Мне казалось несомненным, что Альфонс стал жертвой злодеяния и что убийцы нашли способ проникнуть ночью в комнату новобрачных. Однако эти кровоподтеки, опоясывавшие все тело, очень смущали меня, - их нельзя было причинить палкой или ломом. Внезапно я припомнил рассказы о том, что валенсийские наемные убийцы пользуются длинными кожаными мешками, набитыми мелким песком, чтобы приканчивать людей, за смерть которых им заплачено» [там же, с.304-305]. Рассказчик вспоминает угрозу арагонца. Мериме не верит в реальность демонических сил и как реалист приводит аргумент в пользу естественного объяснения.

Писатель, однако, изображает мир красоты переходящим в уродливые формы, что связано с воздействием «таинственных», инобытийных сил. Существование этих сил реализуется через их влияние на красоту, на самих людей. Подобная атмосфера подводит к мысли об ирреальном мире, не противостоящем объективной действительности, а как у Тургенева копии реальности на новом витке. «Двуплановость» изображения четко прослеживается в картине брачной ночи и преступлении, совершаемом в эту ночь. Эти тяжелые шаги и скрип ступенек создают чуткие слуховые ощущения происходящего и вместе с тем другой план художественного изображения – ирреальный, фантастический.

Герой понимает, что это слуховые галлюцинации и принимает шаги статуи за шаги увальня-жениха. Это реальный, бытовой план изображения. Рассказчик позже догадывается

ся, что это демон в облике статуи шел по лестнице к новобрачным. Эпизод с напрасной попыткой снять кольцо с руки жениха не объясняется никак. «Вы будете надо мной смеяться... Но я не знаю, что со мной... Я околдован, черт меня поberi! <...> - Вы помните мое кольцо? – продолжал он после небольшого молчания <...> Я не мог снять его с пальца этой чертовки Венеры <...> Венера... согнула палец» [там же, с.301-302].

Мериме не дает прямого указания на рациональное объяснение, хотя и намекает на реальность события. «Что за басни! – воскликнул я. – Вы слишком глубоко надвинули его на палец. Завтра вы снимете его клещами» [там же]. Таким образом, писатель интерпретирует событие как вполне реальное, находя естественные причины: герой надел слишком глубоко кольцо на палец статуи или не хочет его снимать, а выдает желаемое за действительное. А ведь он надел перстень на руку Венеры как раз в день этой богини, в пятницу, что говорит о его невольном обручении со статуей красоты, и этим как бы подкрепляется реалистическое объяснение. «Бездельник вдребезги пьян, – подумал я <...> – Глупо идти проверять рассказы пьяницы, - сказал я себе. – В конце концов он просто хотел надо мной подшутить, чтобы позабавить своих недалеких земляков» [там же, с.302]. Но Мериме изображает богиню красоты еще и с помощью фантастики. «Палец Венеры изменил положение; она сжала руку, понимаете?.. Выходит, что она моя жена, раз я надел ей кольцо... Она не хочет его возвращать» [там же].

Рассказчик потрясен и напуган не меньше героя: «Я вздрогнул, и по спине моей пробежали мурашки» [там же]. Предчувствия всех персонажей сбываются, ирреальный мир наказывает их всех за кощунственное отношение к красоте и божественным, космическим силам. Герои пытаются использовать ирреальный мир в своих утилитарных целях и несут за это наказание. Новобрачная передает сцену губительного вторжения инобытийного в жизнь семьи таким образом: «И увидела, как она говорит, своего мужа, стоящего на коленях

перед кроватью <...> в объятиях какого-то зеленого гиганта, сжимающего его со страшной силой» [там же, с. 306].

Сравним, как одно и то же явление, сама идея «двоими-рия» изображаются Мериме в «Венере Илльской» и Тургеневым в «Кларе Милич (После смерти)». Наследственность в «Кларе Милич» вызывает в Аратове к ирреальному, познаваемому с помощью фантастики. А в «Венере Илльской» (отец и сын Пейрорады, как две капли воды) – это равнодушие к красоте, пусть и демонической, постоянство интереса к материальному, голый расчет, бездуховность. Фантастические элементы в произведениях Тургенева и Мериме расширяют понятие быта до вселенских масштабов. Вводя фантастику, писатели более глубоко изображают личность в социально-историческом аспекте, в ее взаимоотношениях с мирозданными законами, божественным провидением.

В «Кларе Милич (После смерти)» уродливы формы быта, однако центральной проблемой является стихийная страсть. В «Венере Илльской» такие уродливые формы быта выражаются в невосприятии красоты. «Госпожа де Пейрорад после смерти мужа немедленно распорядилась перелить ее (статую – И.З.) на колокол», «с тех пор, как в Илле звонит новый колокол, виноградники уже два раза пострадали от мороза» [там же, с. 308]. Применяя «двуплановое», фантастическое изображение, писатель стремится проникнуть в будущее, показывая суеверие жителей в надежде на изменение нравов в городке, где происходят события. Пейрорад-отец, преисполненный провинциального самомнения, лишен всякого эстетического вкуса и потому не способен воспринимать красоту. Его сын вызывает даже отвращение. Бестактный и ограниченный, Альфонс де Пейрорад признает только деньги и растаптывает красоту в человеческих отношениях, за что ирреальный мир в образе богини демонической красоты и мстит, отталкивая его. Другая причина – это грубое вторжение героев в ирреальный мир. Герои чувствуют враждебное отношение к себе демонических сил, однако не могут этого объяснить. Они суеверны

даже и без влияния ирреального мира, когда горожане приписывают все свои несчастья потусторонним силам.

Итак, проблема иррационального в фантастических произведениях Тургенева и Мериме не случайна. Это мировоззренческая позиция писателей, составная часть их художественного метода, с помощью которого они изображают идеальный мир. Фантастика писателей – одно из важнейших средств постижения психологических, вселенских инобытийных истин. И, хотя у Мериме налицо несомненные качества художника, Тургенев еще и как мыслитель иного масштаба втягивает Мериме в круг своих интересов. Огромный, многомерный художественный мир русского писателя периода его работы над «таинственными повестями» воздействует на Мериме не только как на оригинального художника слова, но, естественно, еще и как на переводчика тургеневских произведений.

Вера Тургенева в природную сущность человека, могущество разума, неисчерпаемые возможности реализма становятся у Мериме частью нравственного идеала. В драматизме тургеневских «таинственных повестей» Мериме улавливает отголоски собственного отношения к действительности, того, что и сам он выражает в своих новеллах. И «тайны» ирреального мира, и их психологическое объяснение у Тургенева импонируют Мериме-переводчику. Это сближает писателей, делает их единомышленниками не только как писателей-реалистов, но еще и как реалистов-новаторов, раздвигающих рамки реального своим романтическим видением, совместным вхождением в круг фантастического, невероятного, существующего, по их мнению, объективно. В связи с этим концептуально современной является мысль Н.Я. Берковского, поныне представляющая несомненный интерес: «Мериме своими русскими изучениями определил своих современников на целых полвека, он был первым среди европейских художников, ставших под русское влияние. Он рано дошел до границ западной культуры, ощутил их полноту и поэтому прежде других оценил значение русской мысли и русской эстетики» [27, с. 21].

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество русских писателей-реалистов Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Тургенева направлено именно в сторону романтического усиления познания и изображения действительности. Однако писатели не переступают черты, за которой метод представляет новое, иное качество в стремлении углубить исследовательские возможности литературы, двигаться далее историко-литературный процесс. Способ изображения остается прежний – реалистический, но в художественном постижении писатели создают такое сочетание реалистического и романтического, которое с помощью фантастики как эффективного романтического средства изображения помогает решать возросшие художественные задачи, придавая литературе через осознание высшего божественного начала усиление ее нравственного, философско-эстетического потенциала.

Романтизация реализма, применение при этом такого сильного романтического изобразительного средства, как фантастика, значительно углубляет божественно-нравственное начало, утверждая два основных философских направления: теоретическое и естественно-научное (антропологическое). И если первое из них характерно для западноевропейских мыслителей, то русская просветительская идея способствует усилению духовности русской литературы, придавая ей высокий божественно-нравственный смысл.

Интерес к иррациональному, силе снов и воображения ведет к появлению фантастики. Как известно, внимание к сверхъестественному в литературе появилось во Франции ранее, еще в творчестве Казота, и значительно отличалось от сказок. В сказке чудеса являются привычными, это мир, населенный феями, колдунами, насыщенный необычными явлениями, превращениями, ассоциациями. В фантастическом же рассказе действие происходит в обычном реальном, в котором случается что-то необъяснимое, неведомое. Здесь нет

четкой границы между реальным и нереальным, между этим миром и потусторонним. Живое и неживое, жизнь и смерть, странные персонажи, двойники, призраки, вампиры, демоны, роковая женщина, предметы-обманщики: зеркало, картина, закрытые места, комната, старый дом, подвал и т.д.; тревога, беспокойство души, связь с потусторонним миром, кошмары, проклятье, потеря чувства реальности, своей собственной идентичности (своего «я»), сговор с дьяволом или с силами ада и т.д., и т.п. – вот чем населен мир фантастический, инобытийный, интригующий реального читателя.

Есть два типа возможной интерпретации такого типа рассказов. Во-первых, допускается существование сверхъестественного, в судьбу персонажей вмешиваются потусторонние силы, власть демона. Во-вторых, непонятное, неведомое, необъяснимое, персонаж в состоянии аффекта, впавший в безумие, в конце концов, объясняется клиническим способом. Рациональная гипотеза способна интерпретировать явления беспокойства как следствие иллюзии, случайности, совпадения. Не всякий читатель под влиянием такого чтения верит в эти объяснения, однако мир фантастического создает в нем атмосферу странного беспокойства, ощущение сложности, противоречивости мира, в котором следует разобраться.

Фантастическое на Западе рассматривают как литературное предвосхищение открытий Фрейда, его психоанализа; иррациональное позволяет выразить косвенным способом всякого рода табу, подавленные в себе. И все это, в основном, XIX век. Уже в XX веке фантастика в романе и кино – это уже отдельный жанр, который покорила широкую публику. Самая обычная реальность становится странной, фантастичной, ибо весь наш мир с его технологиями, открытиями, прозрениями сам уже стал фантастическим. В бытовом плане, кажется, нет границ между реальным и фантастическим. Например, мобильный телефон из области фантастики стал явью, необходимостью. Что-то другое, что было в нашей жизни постоянным, ушло и кажется в прошлом тоже уже фантастическим. Напри-

мер, керосиновая лампа. Однако тончайшая нить – граница между миром реальным и ирреальным – в сознании человечества остается, подтверждая «двойное» изображение.

Именно Пушкин первый из реалистов воплощает в русской литературе изображение ирреального мира с помощью такого сильного романтического приема, как фантастика. Гармоничное творчество поэта, осмысленное с философских позиций, привлекает возможностью реалистического изображения, романтизированного применением фантастики в стремлении познать и показать то, чего нельзя сделать в инобытийном рационалистическим способом. Зависимость пушкинских героев от ирреального мира, когда герои живут страстями, поддаваясь злему року, красота мира как высшая форма проявления гармонии делает творчество Пушкина одухотворенным, притягательным.

Пушкин учредил в фантастике психологический статус, сделав ее реалистической, открыв «двойственность» в сюжетосложении и характере. Поэт побеждает демонические силы благодаря вере в высокое, божественное предназначение человека. Пушкинское восприятие христианских заповедей – творческий, саморазвивающийся процесс. Бытие для поэта – это объективное существование иррациональных сил, которые должны быть светлы, гармоничны; эсхалогическое разрешение конечности мира отрицается поэтом. Духовность, религиозно-нравственное сознание человека создает атмосферу противоположную демонической, характерную для романтизма.

Концептуальная сущность «двоемирия» Пушкина, «двойное» изображение в его фантастических произведениях, предполагает наличие первого, бытового плана вместе со вторым, духовным планом. Создавая систему «двойного» изображения, Пушкин показывает, как его фантастические герои, мотивированные психологически, борются с демоническими, «темными» силами, утверждая в жизни светлое, гармоническое начало.



Традиции Пушкина в области фантастического, живут и развиваются, создавая и романтизируя реалистический метод, усложняя его, приспособлявая к запросам времени. После 30-х годов XIX века фантастика в русской литературе постоянно переосмыслиется, занимая в творчестве писателей все более достойное место.

Наследуя пушкинские традиции в жанре фантастики, писатели-реалисты в то же время развивают и свои, особые черты. Отрицание зла во имя красоты, представленное на вселенском уровне, выявляет у Лермонтова повышение роли первого, бытового плана в фантастическом изображении до космических, вселенских масштабов. Исследуя Лермонтова, такие ученые, как В.Э. Вацуро, Н.Я. Дьяконова, А.И. Журавлева, Е.А. Маймин, Е.Н. Михайлова, причисляют поэта к романтизированной литературе. О его эволюции до наших дней писали и пишут А.А. Гаджиев, В.А. Гусев, С.Б. Латышев, Ю.В. Манн, В.М. Маркович, П.Е. Селегей, Г.М. Фрилендер, Б.М. Эйхенбаум, Е.И. Яковкин и др. Большинство ученых сходится во мнении, что фантастика как сильное романтическое средство дает возможность изобразить героя носителем абсолютного начала в человеке, установить тонкие, едва уловимые взаимосвязи его душевного склада, духовного мира со стихийными природными силами, показать давление на человека инобытийного мира с его злыми, агрессивными иррациональными силами.

Рождаются мятежные, романтически демонические герои Лермонтова, «страшные» фантазии Гоголя, например в «Вие», «Портрете», продолжающие тему «Пиковой дамы», тургеневские «студийные» повести – фантазмагория реальной действительности.

Давление ирреального мира создает впечатление «двойственности», референциального статуса, равноправия двух миров – реального и ирреального. Принцип «двоемирия», лежащий в основе фантастики, предопределяет ее. Второй, духовный план служит познанию действительности благода-

ря наитию первого, бытового плана. У Пушкина фантастика мотивируется первым, бытовым планом. Фантастика Лермонтова характеризуется чем-то необходимым в реальном мире, появляются мифологические, демонические существа, восставшие против человека в его обетовании, не имеющем четкой границы между реальным и ирреальным. Лермонтовские герои пытаются идти на контакт с божественными силами против сил зла, воплощая в сознании и судьбе вечную драму существования. Однако у Лермонтова и у Гоголя все это значительно отличается от готической традиции «черного» романа, где высшие небесные силы, сближаясь с силами ада, выступают против человека. Фантастические герои Лермонтова и Гоголя предопределены ирреальными силами, воплощенными в опыте предков, предыдущих поколений. И этот опыт помогает прозревать вселенские истины. Такие герои ощущают себя зависимыми от иррациональных сил, живущих жизнью подсознания и жизнью сознания, выражая противоречия своей эпохи, предыдущих и последующих эпох.

По мнению многих исследователей, Лермонтов являлся крупнейшим представителем русского и мирового романтизма, творчество которого развивалось в сторону реализма, особенно в прозе, где фантастическое в то же время эволюционировало особенно продуктивно (повести «Фаталист», «Штосс»).

Романтики считают субъект подлинной реальностью, другой мир мыслится ими как результат чувственного восприятия и воображения. Они изображают героев тоскующими по Абсолюту, считая высшим творческим состоянием способность формировать себя независимо, как бессознательное влечение к самоутверждению.

Имея отчетливые связи с романтизмом, Гоголь включает в свой мир множество значений романтической фантастики, утверждая духовность и противостоя рационализму действительности. Борьба Гоголя с демонизмом означает борьбу за естественное развитие бытия, а обращение к религиозно-божественным силам помогает побеждать демонизм и укреп-

лять духовность. Романтическая фантастика у Гоголя не мотивирована, однако выражает неведомые субстанции, существующие объективно, например, в повестях из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», в повести «Портрет», комедии «Ревизор». Эволюция гоголевской фантастики тесно связана с эволюцией его фантастики, немотивированность которой означает случайное вторжение демонических сил. В то же время изображение событий происходит через психологизм героя, на фольклорной основе, часто обозначая признаки фольклорно-мифологической фантастики (повести «Вечер накануне Ивана Купалы» и «Страшная месть»). В гоголевской фантастике изнутри коллективного сознания уже просматривается личностное начало. В петербургских повестях «вторая» реальность, отходя от мифологичности, приобретает более бытовой, социально-критический характер. Одновременно происходит и своеобразная концентрация фантастического, чрезвычайно повышается его интенсивность и роль в реализации авторского замысла.

Фантастическое показывает определенные явления действительности, как бы выхватывая их из жизни и ставя в центр читательского интереса. Гоголь глубоко постиг сущность и структуру романтического образа, искусство создания зыбких связей, взаимопереходов, реального и фантастического, введение сверхъестественного в обыкновенную действительность на основе обширного опыта русских писателей (В.А. Жуковской, В.Ф. Одоевский) и зарубежных романтиков (Э.А.Т. Гофман).

После написания повести «Портрет» Гоголь устраняет носителя фантастики – персонифицированное воплощение ирреальной силы – и трансформирует тайну фантастического. Хотя все призраки и двойники с их внутренней мотивировкой и остаются. Фантастической становится сама действительность, выражаемая через галлюцинации героев.

Романтический пафос в творчестве Гоголя включает его в круг последователей Пушкина. Критики выделяют в Гоголе

изображение безобразного во имя красоты в космических масштабах с помощью такого эффективного приема, как фантастика. Ряд ученых, например В.Ерофеев, Р.Н. Поддубная, прослеживая в творчестве Гоголя последовательный реализм, считают, что романтизация познания с помощью ирреальных сил помогает писателю раздвигать рамки реалистического способа изображения. По мнению Р.Н. Поддубной, романтизированный реализм выявляется у Гоголя в произведении «Вий» с размышления о разделенности добра и зла в красоте, тогда как в романтизме добро и зло в красоте нерасторжимы. На наш взгляд, герой комедии Гоголя «Ревизор» Хлестаков – это, прежде всего, романтический герой. Своими страстями, пылким воображением он романтизирует бытовой план, который разрастается, благодаря Хлестакову, до космических масштабов. Сказочно-мифологическая фантастика писателя включает в себя демонические образы, что характерно для готического сознания. Фантастические мотивы свойственны повестям «Портрет», «Записки сумасшедшего». Тему абсурда, пошлости и враждебности окружающей среды дополняет повесть «Нос», где безумие героя, нелепость обстоятельств изображается уже без довлеющего злого рока, с реалистических позиций.

Для позднего Гоголя также характерно резко контрастное восприятие жизни. С одной стороны, – высокие идеальные устремления, с другой – врожденная им иррациональная сущность. В двух противоположных аспектах и изображается Гоголем действительность, например, в произведениях первой половины 30-х годов XIX века, когда романтизм, по мере эволюции, романтическая фантастика наполняется все более глубокими общественным содержанием.

«Таинственные повести» И.С. Тургенева обращаются к «странным» явлениям в природе и обществе, в самом человеке, что придает фантастике писателя «студийный», экспериментальный характер. Эволюция фантастического в таких явлениях подводит к мысли, что эти «смутные» явления из

психики, быта героев рационально истолковать невозможно. Вера в чудо – реакция писателя на механичность жизни, стремление с помощью романтического пафоса творить новый мир. Ощущая недостаточность реалистического метода, Тургенев расширяет его изобразительные возможности с помощью одного из самых сильных романтических средств, каким является фантастика. Она моделирует материальный мир в сочетании с идеальным, изменяя баланс в соотношении реалистического и романтического в пользу романтического.

Предметом внимания Тургенева становится Неведомое, являясь благоприятным материалом для фантастики. «Двоемирие» у Тургенева состоит из идеального, божественного мира, заданного извне, и мира конкретно-чувственного в самом человеке; иными словами – ирреальном во Вселенной и конкретно-чувственном в самих героях. Фантастические произведения у Тургенева – это «двуплановые» произведения. Первый, бытовой план, отображая реальность, участвует в исследовании действительности косвенным образом, своим присутствием стимулирует и усиливая второй, духовный план в его познании инобытийного мира, ирреальных сил. Такова первая функция реально-бытового плана. Вторая функция его состоит в том, что через посредство второго, духовного плана, наличие всей системы «двуплановости» «двоемирию» придается реалистический статус. Следовательно, функция познания у Тургенева аккумулируется в первом, бытовом плане, который, активизируясь, придает «двуплановости». а через нее всему реалистическому «двоемирию» исследовательский характер.

Именно земное у писателя конкретно и стимулирует второй, духовный план в его проникновении в метабиологический космос, провоцируя сближение с ирреальными силами. Злободневные события, социально значимые характеры и конфликты в фантастике Тургенева поставлены перед миром вечности. Писатель рассматривает вопросы человеческого бытия сквозь временное, укрупняя характеры, выводя про-

блематику фантастических произведений за пределы времени. Именно непознанное, необходимость определить место во Вселенной и вызывает у Тургенева большое романтическое чувство и его воплощение в форме фантастики. Тургенев избирает те «смутные» состояния человека, когда он находится между бодрствованием и сном, когда границы яви сливаются со сновидческими, что позволяет говорить о взаимопроникновении реального и ирреального в их общей системе «двоемирия».

Процесс обогащения художественного метода Мериме усиливает своей переводческой работой над «таинственными повестями» Тургенева. Проблема непознанного, иррационального у обоих писателей не случайна, это мировоззренческая позиция, неотъемлемая часть художественного метода. С помощью фантастики Тургенев и Мериме как писатели-реалисты познают ирреальное и иррациональное, неизведанные явления природы, человеческой психики. Фантастика у них вытекает из реализма, окрашенного в романтические тона. Главное, что объединяет русских писателей, вошедших в круг интересов Мериме как переводчика их фантастических произведений, - это обостренное внимание к человеку, выходящее за пределы бытового плана - в романтические сферы. Использование фантастики как усиленного романтического средства создало новую разновидность в отечественной литературе - реалистическую фантастику, значительно усилившую изобразительные возможности реализма как художественного метода. Благодаря фантастике писатели-реалисты глубже проникают при изображении человека в мир внешний - объективный и в мир внутренний - субъективный.

Проблемы, поднятые писателями в свое время, и по сей день вызывают несомненный интерес философов, психологов, литературных исследователей различных школ и направлений. Воспринимая от русских писателей их творческий гений, Мериме развивает собственные способности, наполняя фантастические новеллы новыми, символическими элемен-

тами, окрашивая их в яркие романтические тона. Творческие принципы обогащенного романтикой реализма Мериме переносит из своих оригинальных произведений в свои же переводы фантастических произведений русских писателей. Однако если фантастика Мериме, имея свои корни, опирается на французский романтизм, в частности, на «черный» роман, то фантастика русских писателей исходит из своего национального характера, его духовно-божественного, религиозно-гармонического начала. Демонические мотивы в фантастических произведениях русских писателей в какой-то мере имеют точки соприкосновения с готикой, в основном же соответствуют темам, взятым из национального фольклора, самой реальной действительности. Такие фантастические произведения русских писателей-реалистов при наличии первого, бытового плана являются «двуплановыми», привлекающая правдивостью сюжетов и одновременно загадочностью самих фактов.

Исследователи связывают фантастику романтиков с проблемой личности, считая, что именно в личности романтики видят средоточие неограниченных творческих возможностей, определяющих закономерности существования и развития духовной деятельности индивидуума. Однако в столкновении с реальностью они осознают иллюзорность этого, видя, что личность не достигает абсолютной свободы, художник не сможет выразить себя полностью; противоречие возникает как неразрешимое, как конечность человеческого бытия при данных условиях его развития. Отсюда порождение у некоторых романтиков намерения уйти от действительности в мир фантазии, собственных размышлений, иллюзий и грез.

Историко-сопоставительный подход к анализу фантастических произведений писателей-реалистов подтверждает мысль о единстве мирового литературного процесса, общих закономерностей в мировоззренческих и творческих поисках писателей при всей их самобытности, индивидуальном подходе к решению проблем, способствующих обогащению ре-

листического метода, самой литературы своими эстетическими, психологическими и философскими открытиями, отражающими запросы времени.

Подводя итоги, следует отметить, что поставленные историко-литературные философские, психологические задачи, теоретические положения в области исследования эстетики ирреального, высшего божественного порядка в «двуплановых», фантастических произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, входящих в круг переводческого внимания Мериме, в основном выполнены. В главах представлены вопросы теории, проведен конкретный анализ фантастики как в реализме, так и в романтизме, типологических и индивидуальных признаков «двоемирия» в соотношении реального и фантастического, исследуемых в творчестве русских писателей-реалистов и Мериме как их переводчика и автора собственных оригинальных произведений. В работе прослежена динамика фантастического в становлении принципов эстетики романтизированного реализма, рассмотрено и обосновано определяющее значение концепции фантастического в соотношении с символом для модернизации поэтики фантастического. Относясь к историко-литературным трудам, данное исследование продолжает линию на развитие и углубление познания отечественной и зарубежной литературы XIX века, осуществляя переход к современным проблемам, осложняющемуся осмыслению самого человека как такового, выявлению и изображению бытийного и инобытийного в условиях нашего «постиндустриального» времени.

«Фантастический» реализм – термин, который все более утверждается ныне, формируется с начала XIX века. В последние десятилетия разрушение прежних устоев бытия, общественного устройства вызывает также ломку психологии, идеалов, снижение уровня духовных ценностей. Вопрос о нравственном самоопределении личности, свободе от индивидуалистической психологии в эпоху исторических перело-



мов особенно актуален; абсурд бытия, трагизм человеческой жизни, моральный релятивизм не могут быть воспроизведены традиционным способом. Процесс выработки новых форм и поэтики происходит с изменением лица мира, личности, самого человека. Изменение формы и содержания отечественной и зарубежной литературы становится устойчивой тенденцией.

Герои фантастических произведений проявляют себя через поступки в нетрадиционной, фантастической форме. Иррациональные, инобытийные силы, постоянное давление рока на судьбу – приметы кризисного времени. Возникая, «фантастический» реализм тут же расширяет границы познания, устанавливая беспрецедентные мистические связи человека с инобытийностью, со Вселенной. Писатели предпочитают романтически обостренное, интуитивно художественное прозрение рационалистическому познанию. Гармоническую Вселенную, гармонию жизни, стоящую за слепыми ирреальными силами, которые жаждут власти над человеком, вслед за Пушкиным, Лермонтов противопоставляет социуму, противоречивому обществу. Гоголь изображает красоту миропорядка благодаря размещению добра и зла в одном образе красоты и гармонии, не преуменьшая значимости злого рока, иррациональных сил. Тургенев рассматривает исторические явления на фоне вечных законов жизни и судьбы личности. Герои его фантастических произведений страдают от предопределенности природой, ирреальные силы сковывают инициативу, судьба их часто бесперспективна и завершается трагически.

Герои фантастических произведения Мериме также проходят через горнило испытаний «темными» иррациональными силами. Эволюция фантастического в творчестве Мериме часто решается на грани балансирования между романтической фантастикой и фантастикой реалистической, оставляя художника в пределах реализма как способа изображения. Демоническая красота романтиков, вопросы добра и зла по отношению к красоте, атмосфера «тайны» ирреального мира

и страха перед ним, немотивированность фантастики готического характера и ее трансформация в косвенную мотивированность в реалистическом методе – вот область интуиции, подсознания, где «божественный дар» находит благодатную почву для совместного становления русских писателей и Мериэме, отдавших ему немало сил переводу их произведений, литературному взаимопониманию и сотрудничеству.

Реализм, связанный с лучшими достижениями романтического искусства, сама романтическая тенденция порождается идейно-эстетической позицией писателя. Романтическое, в том числе и фантастика, приобретает особое качество в литературе, сочетая идеальное с социально-исторической конкретностью. Любой тип художественного мышления представляет собой диалектическое единство объективного и субъективного. В реализме наблюдается преобладание объективного, «воссоздающего» начала, а в романтизме – субъективного, «пересоздающего». Субъективное начало в искусстве определяется представлениями о прекрасном, идеальном.

В произведениях писателей-реалистов авторская субъективность происходит из осознания исторических процессов, связанных с выражением идеала, развитие которого означает реализацию творческих потенций действительности. Личностное начало в художественном методе не утопическая иллюзия, а мечта, тесно связанная с реальностью. Именно фантастика является одним из основных приемов изображения личностного начала, романтизированной действительности. Эстетический идеал в романтическом искусстве представляет могущественный фактор нравственного воздействия, однако он находится в трагическом противоречии с реальностью, его осуществление предполагается как преодоление последней стадии в духовном мире идеальных героев, в их неустанном, подвижническом, нравственном служении литературе, искусству, Богу-Творцу.

Существенной чертой писателей-реалистов является восприятие произведения духовной жизни в ее типических, божествен-

ных проявлениях. Изображение действительности зависит от глубины и полноты ее материального познания и постижения идеала. Обладая такими качествами, писатели создают характеры с помощью интуиции, по законам реальной действительности. Для них важно изображение героев во всей их абсолютной полноте. А это влечет к романтизации познания, привлечению таких сильных условных изобразительных средств, как фантастика, приводящей через связь с иррациональными силами к проникновению в божественный космос, более глубокому, всестороннему воспроизведению духовной жизни человека и общества. Писатели-реалисты создают в своих «двуплановых», фантастических произведениях объективные типические характеры, совмещая в какой-то мере законы реальности с субъективным изображением. Объективность движет писателей-реалистов в сторону романтической субъективности. Их покоряет само содержание сверхличностного идеала, в реализме – они дорожат исторически-конкретным исследованием действительности, а в романтизме – поисками идеального, эмоционального самосознания, выходами во вселенские открытые ими миры, интуитивно синтезируя исторически-конкретный анализ с романтическим исследованием и постижением духовного Абсолюта.

Романтизируясь, реализм Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, а также их французского коллеги и переводчика Мериме отображает действительность не только в ее социально-типических проявлениях, но и, прежде всего, как высшую реальность, абсолютное начало в человеке, психике организма, психологии личности, нацеливая ее на высшие божественные проявления, поднимая нравственный, духовный статус литературы. Такое изображение может быть реализовано только романтическими средствами, с помощью фантастики как одного из важнейших функционально-содержательных, познавательных и изобразительных средств романтической эстетики.

Писатели-реалисты предвосхищают зарождение и быструю эволюцию фантастического. Уже с середины XIX века

возникают такие его модификации, как научно-популярная фантастика, фэнтези. Последующие поколения писателей, наследуя традиции Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, а также Мериме, уже в XX веке, все шире опираясь на науку, раскрывают новые, поистине фантастические возможности литературы, прокладывая такие направления, как мифологическая, сказочно-мифологическая фантастика. Фантастика, связанная с «черным» романом, развивает идею «студийности» – эксперимента, где правдоподобие граничит с гипотезами, очевидное – с невероятным. «Фантастический» реализм побуждает человеческую мысль к новым открытиям в космической сфере, исследованиям в области биоэнергетики человека. То, что вчера еще казалось несбыточным, фантастическим, ныне привычная атрибутика в банке уже изведенного человечеством и того, что еще предстоит.

Повышение интереса к философской антропологии в XX веке связано с обострением кризиса личности и общественных отношений. Однако в художественной литературе антропологический принцип утверждается раньше, чем в философской и психологической науке, но не становится самодовлеющим. Психология, возникшая в России в конце XIX-начале XX века как самостоятельная наука, отделяется от философии и религии, теряя субстанциальную ориентацию в познании человека, переставая давать целостное представление о личности, ее природной общественной и духовной сущности. Эмпирическая психология изучает психофизиологические основы жизнедеятельности людей, отдельные психические акты вне их связи с целостным бытием личности. Психологизм в философии конца XIX века усиливается в связи с развитием экспериментальной психологии, стремлением обрести научную основу в логике и теории познания.

Идеи психологизма, свойственные Т. Липпсу, В. Вундту, Э. Маху, Р. Авенариусу и др., наиболее последовательно выражаются в работах А. Бергсона, который признает психологический детерминизм человеческой жизнедеятельно-

сти. Э. Гуссерль противопоставляет психологизму феноменологическое познание, рассматривая человека в родовых свойствах, игнорируя его индивидуальность. Русские писатели-реалисты XIX века и Мериме сознают большую роль психологического фактора в личной и общественной жизни, однако относятся критически к идее абсолютизации психологизма, то есть к признанию психологического фактора как первоосновы поступков людей, усматривая, прежде всего, влияние рока, иррациональных сил, высших божественных сфер на человека, литературу, обогащающих духовный, нравственно-божественный, религиозный потенциал человечества.

Процесс формирования фантастических тенденций в литературе продолжается, находя самобытное выражение современных творческих связей с предшественниками, что объясняется востребованностью временем и пушкинской традицией, которая устанавливалась постепенно, занимая ныне определенное место, хотя в свое время появление реалистической фантастики было воспринято неоднозначно. Считалось, что фантастика, с ее обращением к агрессивным, иррациональным силам, представляет культивирование зла, однако писатели-романтики доказали собственную жизненность и необходимость. Для писателей-реалистов, и ныне создающих свои фантастические произведения в виде фэнтези, научно-популярной литературы, также характерно неприятие чересчур прагматического, бездуховного мира, что является одной из лучших традиций еще со времен Пушкина и его последователей.

Способность ставить проблемы, изучение природной и духовной сущности человека, детерминированной научно-техническим прогрессом, создает в современных фантастических произведениях опасность потерять важнейшие ориентиры традиционного познания и изображения человека, высшего божественного предназначения литературы как одного из главных движителей прогресса. Начиная с Пушкина

на, писатели-реалисты в своих фантастических произведениях заложили основы обновленной эстетики будущего, создали в пределах реализма «вечный двигатель» романтического познания и изображения – эту беспредельную, фантастическую мечту человека и человечества. И литературе важно, кто и с каким содержанием духа находится на корабле, связь которого с традиционно возвышенным, божественно-нравственным словом видится неиссякаемой.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С.С. Символ //Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти Т. –Т.6. –М., 1971. –С.827-828.
2. Азадовский М.К. Три редакции Призраков //Муратов А.Б. Тургенев после Отцовидедей. –Л.: Изд-во ЛГУ, 1972. –С.9-35, 147.
3. Айзеншток И.Я. К вопросу о литературных влияниях (Г.Ф.Квитка и Н.В. Гоголь) //Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Худ.лит., 1988. – 190с.
4. Алексеев М.П. Русская культура и романтический мир. –Л.: Наука, 1985. – 542 с.
5. Алексеев М.П. Мировое значение Записок охотника Тургенева. – Орел: Изд-во Орловская правда, 1955. – С.68-73.
6. Андреев-Кривич С.А. Всеведенье поэта. –М.: Сов. Россия, 1973. – 253с.
7. Андреев Л.Г. По направлению к прошлому //М. Пруст. У Германтов. –М.: Худож. лит., 1980. –646с.
8. Анненков П.В. Мысли о литературе. – Современник. - №1, 1855.
9. Анненков П.В. Станкевич Н.В. Переписка и его биография. –М., 1987. –С.11, 29–204.
10. Анненский И.Ф. Книги отражений: В 2-х Т. –М.: Наука, 1979. -Кн. 1. – С.29-249.
11. Аношкина В.Н. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия /Ф.Тютчев. Под редакцией В.Н.Аношкиной и В.П.Зверева. –М.: Изд-во Пашков дом, 2006. -639с.
12. Арсентьева Н.Н. Русский символизм как художественное направление //Русская и зарубежная литература конца XIX – начала XX веков. –Орел: ОГУ, 1998. – 277с.
13. Асмус В.Ф. Круг идей Лермонтова //Избранные философские труды: В 2-х Т. –М., 1969, –Т.1. – С.3-27.
14. Артамонов С.Д. //П.Мериме. Избранное. –М.: Худ. лит., 1974. – С.5-45.
15. Бальмонт К.Д. Избранное: В 2-х Т. –Можайск: Терра, 1994. – Т.1. –831с. – Т.2. – 703с.

16. Баррэ Анни. Вступ. статья // Антология франц. поэзии. – П., 1998. – С.6-11.
17. Батюто А.И. Тургенев-романист. – Л.: Наука, 1972. – 389с.
18. Батюто А.И. Творчество Тургенева и эстетико-критическая мысль его времени. – Л.: Наука, 1990. – 297с.
19. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 444с.
20. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – 316с.
21. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худ. лит., 1986. – 541с.
22. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965. – 525с.
23. Безносков В.Г. Смогу ли уверовать? // Ф.М.Достоевский и нравственно-религиозные искания в духовной культуре России конца XIX – начала XX века / Осмоловский О.Н. Ф.М.Достоевский и русский роман XIX века. – Орел, 2001. – 336с.
24. Бердяев Н.А. Философская истина и интеллигентская правда // Ю.В. Манн. Поэтика Гоголя. – М.: Худ. лит., 1988. – 412 с.
25. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9-ти Т. – М.: Худ. лит., 1976-1978. – Т.1. – 735с. – Т.3 – 614 с. – Т.6. – С.291. – Полн. собр. соч. – Т.1. – С.262.
26. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. – М.; Л.: ОГИЗ, 1934. – С.54-57.
27. Берковский Н.Я. Мериме и русская литература. – Л.: Ленинград, 1946. – №9. – С.8, 21.
28. Благой Д.Д. Пушкин – великий русский национальный поэт. – М.: Правда, 1947. – 23с.
29. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. – М.: Сов. пис., 1967. – 723с.
30. Благой Д.Д. Душа в заветной лире. – М.: Сов. пис., 1977. – 542с.



31. Блок А.А. О романтизме //Собр. соч.: В 6-ти Т. –Л.: Худ. лит., 1982. –Т.4. –С.352-364.
32. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. –М.: Наука, 1974. –С.32-37.
33. Бодлер Ш. Лирика. –М.: Худож. лит., 1960. –184с.
34. Бонди С.М. Черновики Пушкина. –М.: Просвещение, 1971. –231с.
35. Бритиков А.Ф. Русский научно-фантастический роман. –Л.: Наука, 1970. –448с.
36. Брюсов В.Я. От переводчика //Ш.Бодлер. Цветы Зла. –Мн: Харвест; М.: АСТ, 2001. –368с.
37. Бугаева Л.Д. Модальные перспективы поздних повестей Тургенева. – С.-Петербург; Орел: Международная Тургеневская конференция, 1998. –С.49-54.
38. Будагов Р.Л. Из истории слов «романтический» и «романтизм» // Известия АН СССР. –Серия литературы и языка. – 1968. –Т.27. –Вып.3. – С.246-254.
39. Буренин Б. Литературная деятельность Тургенева // Критический этюд. –СПб., 1884. – 103с.
40. Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. –М.-Л.: Сов. писатель, 1962. – С.245.
41. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. –М.: Искусство, 1966. – С.80.
42. Вацуро В.Э., Мануйлов В.А. Вслед за Лермонтовым. – М.: Звезда, 1978. -№8. -С.181-195.
43. Винникова И.А. И.С.Тургенев в 60-е годы. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1965. – С.114-116.
44. Видяева Н.Н. Категория иронии К. В.-Ф. Зольгера в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс»// Учебные записки научно-исследовательской и учебной лаборатории комплексного изучения проблем романтизма. –Тверь, 2003. – С.104-113.
45. Виноградов В.В. Язык и стиль русских писателей от Карамзина до Гоголя. – М.: Наука, 1990. – 386с.
46. Виппер Ю.В. П.Мериме. Предисловие //Собр. соч. П.Мериме: В 4-х Т. – М.: Правда, 1983. – Т.1. – С.3-25.

47. Войталовская Э. Комедия Гоголя Ревизор. Комментарий. – Л.: Просвещение, 1971. – 367с.

48. Волков А. Очерки русской литературы конца XIX и начала XX веков. – М.: Худ. лит., 1955. – 563с.

49. Воровский В.В. Литературная критика. – М.: Худож. лит., 1971. – 256с.

50. Гаджиев А.А. Романтизм и реализм: теория литературно-художественных типов творчества. – Баку: Элле, 1972. – 347с.

51. Гегель. Собр. соч.: В 3-х Т. – М., 1974. – Т.1. – 452с. – Т.2. – 630с. – Т.3. – 471с.

52. Гедемин Л.П. Проспер Мериме // История французской литературы. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – Т.2. – С.407-441.

53. Гельвеций. Сочинения: В 2-х Т. – М.: Мысль, 1974. – Т.1. – 647с. – Т.2. – 687с.

54. Гершензон М.О. Мечта и мысль Тургенева. – М., 1919. – С.104-106.

55. Гершензон М.О. Творческое самосознание // Вехи. – М.: Новое время, Горизонт. – 1990. – 211с.

56. Гиппиус В.В. Проблематика и композиция Ревизора / Н.В.Гоголь. Материалы исследования: В 2-х Т. – М. – Л.: АН СССР, 1936. – Т.2. – С.22-189.

57. Гражис П.И. О сочетании реалистического и романтического в образном отражении // Тургенев и романтизм. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1966. – 52с.

58. Гречешкин С.С. и Лаврова А.В. Брюсов о Тургеневе // Тургенев и его современники. – Л., Наука, 1977. – С.170-190.

59. Григорьев Аполлон. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Пушкинская энциклопедия. – М.: АСТ, 1999. – С.748-749.

60. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7-ти Т. – М.: Худож. лит., 1966. – Т.1. – 381с. – Т.3. – С.46, 81, 85, 164. – Т.4. – 494с.

61. Головенкина Е.В. Поэтика двоемирия в формировании художественной концепции личности у М.Ю.Лермонтова. –

Автореф. кандидат. филолог. наук // Тамбов. гос. университет. – Тамбов, 1997. – 18с.

62. Головкин В.М. Тема частного человека в позднем творчестве И.С. Тургенева // Шестой межвузовский Тургеневский сборник. – Курск, 1973. – С.136-154.

63. Горький А.М. Поль Верлен и русские декаденты // Собр. соч.: В 19-ти т. – М.: Правда, 1973. – Т.16. – 368 с.

64. Готье Т. Ш. Бодлер // Цветы Зла. – Мн: Харвест; М.: АСТ, 2001. – 368с.

65. Гофман Э.А.Т. Собр. соч. ч., – IV. – СПб., 1896. – С.164.

66. Гриб В.Р. Избранные работы. – М.: Гослитиздат, 1956. – С.294-295.

67. Галактионов А.А., Никандров П.Ф. Русская философия XI-XIX веков. – Л.: Наука, 1970. – 651с.

68. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. – М.: Худож. лит., 1965. – 355с.

69. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.; Л.: Худ. лит., 1959. – 448с.

70. Гуревич А.Я. К истории гротеска верх и низ в средневековой латинской литературе // Ю.В.Манин. Поэтика Гоголя. – М.: Худ. лит., 1988. – 412с.

71. Гулыга А.В. Принципы эстетики. – М.: Политиздат, 1987. – 285с.

72. Гуляев Н.А., Карташова И.В. Современное литературоведение о соотношении реализма и романтизма // Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы. – Л.: Наука, 1975. – 66с.

73. Гумилев Н.С. Поэзия Бодлера // Ш.Бодлер. Цветы Зла. – Мн: Харвест; М.: АСТ, 2001. – 368с.

74. Гумилев Николай в воспоминаниях современников. – М.: Вся Москва, 1990. – 317с.

75. Гусляров Е.Н., Карпухин О.И. Лермонтов в жизни. – Калининград: Янтарный сказ, 1998. – 405с.

76. Данилевский Г.Ю. // Эпоха романтизма. – Л.: Наука, 1975. – 282с.

77. Данилин Ю.И. Предисловие //Проспер Мериме: В 2-х Т. –Худ. лит., -М., 1956. – С.3-28.

78. Дмитриев А.С. Теория западногерманского романтизма // Литературные манифесты западноевропейских романиков. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – С.5-47.

79. Десницкий В.А. Задачи изучения жизни и творчества Гоголя //Н.В.Гоголь. Материалы и исследования. –М.; Л.: АН СССР, 1936. – Т.2. – 629с.

80. Дынник В. Предисловие //П.Мериме. Собр. соч.: В 6-ти Т. –М.: Правда, 1963. – Т.1. – С.3-21.

81. Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. –М.: Наука, 1972. – С.38-40.

82. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. –Л.: Наука, 1979. – 494с.

83. Жоссран П. Введение //П.Мериме. Кармен и тринадцать новелл. – П.: Галлимар, 1965. – 485с.

84. Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. – М.: Прогресс. Традиция, 2002. – 280с.

85. Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева. –М.: Дружба народов, 1998. –160с.

86. Зеньковский В.В. Н.В.Гоголь //Русские мыслители и Европа. – М.: Республика, 2005. – С.27-37.

87. Зельдхей-Деак Ж. Таинственные повести Тургенева и русская литература XIX века. – Будапешт: Штудия Славика, 1973. – Т.19. – 352с.

88. Зельдхей-Деак Ж. Сон Тургенева. К проблеме поэтики таинственных повестей. – Будапешт: Штудия Славика, 1973. – Т.1. – С.285-298.

89. Золотарев Л.М., Золотарев И.Л. Антология французской поэзии. – Орел, 2003. – С.67.

90. Иванов Вяч. Ревизор Гоголя и комедия Аристофана // Театральный октябрь. – Л.; М., 1926. – С.89-90.

91. Иезуитов А.Н. Философия взаимодействия в фантастических произведениях И.С.Тургенева. –С.-Петербург; Орел: Международная Тургеневская конференция, 1998. – 8с.

92. Каган В.Е. Психотерапия для всех и каждого. – М.: Эксмо-пресс, 1998. – 384с.

93. Кадо М. Фантастическое Тургенева соотносимо ли с фантастическим Мериме? // Фантастическое Тургенева. – П.: Тетради, 2004. – №27. – С.97-106.

94. Каминский В.И. Романтические течения в русской литературе переходного периода // Русский романтизм. – Л.: Наука, 1978. – С.209-210.

95. Камю А. Бунтующий человек: философия, политика, искусство. – М., 1990. – 415с.

96. Кант И. Критика чистого разума. – Мн.: Литература, 1998. – 959с.

97. Касаткина В.Н. Поэзия Ф.И. Тютчева. – М.: Просвещение, 1978. – С.173.

98. Касаткина В.Н. Романтическая муза Пушкина. – М.: Изд-во Московского университета, 2001. – С.639.

99. Карташова И.В. Традиции романтической иронии в прозе Тургенева // Этюды о романтизме. – Тверь, 2002. – С.157-167.

100. Карташова И.В. Об одной загадке творческих взаимоотношений И.С.Тургенева и П.Мериме // Мир романтизма. – Тверь: Материалы конференции (XI Гуляевских чтений), 2003. – Т.9. – С.229-235.

101. Карташова И.В. и Штырова А.Н. Герои нашего времени и их исторические судьбы в творчестве Тургенева и Лермонтова // Романтизм: грани и судьбы. – Тверь, 2005. – С.33-42.

102. Карельский А.В. Предисловие // Собр. соч. Гофмана: В 6-ти т. – М.: Худ. лит., 1991. – Т.1. – С.5-26.

103. Кедров К.А. Параллельные миры. – М: АйФ Принт, 2001. – 460с.

104. Кирнозе З.И. Мериме – Пушкин. – М.: Радуга, 1987. – С.5-26.

105. Клеман М.К. И.С.Тургенев и П.Мериме // Литературное наследство. – 1934. – Т.31. – С.701-711.

106. Конышев Е.М. Образ нигилиста и байроническая традиция в русской литературе // Спасский вестник. – Орел: Государственный мемориальный и природный музей – заповедник И.С.Тургенева Спасское-Лутовиново, 2004. – 220с.

107. Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 512с.

108. Костомаров Н.И. Бунт Стеньки Разина. – 2 изд., СПб, 1859; Сп.: Чарли, 1994. – 640с.

109. Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь // Очерк из истории русской повести и драмы. – Типография М.М.Стасюлевича, 1911. – 580с.

110. Кошелев В.А. Поэт с открытой душой // Игорь Северянин. Лирика. – М.: Сов. Россия, 1988. – 464с.

111. Крутоус В.П. О мелодраматическом / Вопросы философии. – М., 1981. – №5. – С.125-136.

112. Курляндская Г.Б. Концепция любви в творчестве Тургенева / Спасский вестник, 2005. – №12. – 266с.

113. Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста. – Тула: Приокское кн. изд-во, 1972. – 344с.

114. Курляндская Г.Б. Таинственные повести И.С.Тургенева / Третий межвузовский сборник. – Орел, 1971. – С.3-75.

115. Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева: итоги и задачи изучения / Тургенев и современность. – М., 1997. – С.112-118.

116. Курляндская Г.Б. Христианская идея в русской литературе / Библиотека историко-культурного наследия Орловского края. – Орел: Изд-во Орлик, 2006. – С.17-29.

117. Курляндская Г.Б. / И.С.Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции. // Религиозно-философские искания И.С.Тургенева. – Тула, 2001. – С.5-35.

118. Лавров П.Л. И.С.Тургенев и развитие русского общества / И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х Т. – М.: Худ. лит., 1983. – Т.1. – 151-385с.

119. Лермонтов М.Ю.Штосс / Страницы русской таинственной прозы. – М.: Современник, 1987. – 221-235с.

120. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4-х Т. – М.: Худ. лит., 1975. – Т.1. – 95-96, 648с. – Т.2. – 582с. – Т.4. – 542с.
121. Лермонтовская энциклопедия. – М.: Совет. энциклопедия, 1981. – 784с.
122. Лесков Н.С. Белый Орел (фантастический рассказ) / Собр. соч.: В 12-ти Т. – М.: Правда, 1989. – Т.5. – С.441-460.
123. Ли Ханг Зе. Таинственные повести Тургенева в оценке русской и зарубежной критики /Тургенев и современность. – М., 1997. – С.34-37.
124. Лосев А.В. Мифология греков и римлян. – М.: Мысль, 1996. – 975с.
125. Лосев А.Ф. Символ вещи и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367с.
126. Лосев А.Ф. Диалектика мифа /Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – С.21-187.
127. Лотман Ю.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. – Л.: Наука, 1974. – 350с.
128. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова //Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – 351с.
129. Лосский Н.О. История русской философии. – М.: Сов. пис., 1991. – 479с.
130. Малиньон Жан. Вольтер /Словарь франц. писат.: В 2-х Т. – П.: Сей, 1995. – Т.2. – 357с.
131. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Худ. лит., 1988. – 413с.
132. Маймин Е.А. О русском романтизме. – М.: Просвещение, 1975. – 240с.
133. Макашин С.А., Вацуро В.Э. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х Т. – М.: Худ. лит., 1983. – Т.2. – 557с.
134. Малинин В.А. Диалектика Гегеля и антигегельянство. – М.: Мысль, 1983. – 240с.
135. Мануйлов В.А. Роман М.Ю.Лермонтова Герой нашего времени. – Л.: Просвещение, 1975. – 280с.
136. Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистиче-

ский роман XIXв. –Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. –208с.

137. Материалы и исследования. Н.В.Гоголь: В 2-х Т. –М.; Л.: АН СССР, 1936. – Т.1. – 502с. –Т.2. – 629с.

138. Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. – М., 1971. – С.284-285.

139. Мелихова Л.С. Стиль. Проза /Лермонтовская энциклопедия. – М.: Совет. энциклоп., 1981. – С.539-541.

140. Мериме П. Пушкин. – М.: Радуга, 1987. – 430с.

141. Мериме П. Письма незнакомке. – П.: Антикварная лавка Оноре Шампюна, 1932. – Т.2. – С.8, 15, 56.

142. Мериме П. Иван Тургенев. Пушкин /Статьи о русских писателях. –М.: Худ. лит., 1998. – С.44-62.

143. Мериме П. Собр. соч.: В 4-х Т. – М.: Правда, 1983. – Т.1. – 320с. –Т.2. 448с.–Т.3. – 303с.

144. Мериме П. Литература и рабство в России /Ревю двух миров. – П., 1954. – С.192.

145. Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.: Республика, 1995. – 622с.

146. Мережковский Д.С. М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. –М.: История литературы, 1989. – С.97-113.

147. Мережковский Д.С. Гоголь и о.Матвей /Н.В.Гоголь. Материалы исследования: В 2-х Т. –М.; Л.: АН СССР, 1936. –Т.2. – С.22-23.

148. Мережковский Д.С. Судьба Гоголя. – Новый путь, 1903. – 53с.

149. Мережковский Д.С. Акрополь. – М.: Книжная палата, 1991. – 351с.

150. Монго А. Введение //П.Мериме. Этюды о русской литературе: В 2-х Т. – П., 1931. – Т.1. – С.7-141.

151. Монго А. Неопубликованный перевод Пиковой дамы /Ревю сравнительной литературы. – П., 1937. -№1. –С.33-80.

152. Муратов А.Б. Тургенев-новеллист. –Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1985. – С.119.

153. Муратов А.Б. Тургенев после Отцов и детей. –Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1972. –144с.



154. Набоков В.В. Иван Тургенев /Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 2001. –435с.

155. Нагорная Н.А. Поэтика сновидений и стиль прозы А.М.Ремизова //Автореф. кандидат. филолог. наук (Самар. госпедун-т). – Самара, 1997. –17с.

156. Надеждин Н.И. История поэзии. Чтения адъюнкта Московского университета Степана Шевырева //Литературная критика. Эстетика. – М.: Худ. лит., 1972. – С.445-470.

157. Невзоров Н.И. И.С.Тургенев и его последние произведения: Стихотворения в прозе, Клара Милич. – Казань: В университетской типографии, 1988. – 42с.

158. Непомнящий В.С. Пушкин. Избранные работы 1960-х – 1990-х г.г. –М.: МАО Московские учебники, 2001. – Т.1. – С.27-28.

159. Непомнящий В.С. Пушкин. Русская картина мира. – М.: Наследие, 1999. – С.260-265.

160. Нигматуллина Ю.Г. Комплексное исследование художественного творчества. Проблемы прогнозирования. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1990. –148с.

161. Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. –Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1970. – С.27-28.

162. Ницше Ф. Сочинения: В 2-х Т. – М.: Мысль, 1990. – Т.1. – 831с. – Т.2. – 830с.

163. Новалис. Фрагменты /Хрестоматия по зарубежной литературе XIX века. – М., 1955. – Ч. I. – С.34 (цит. по: 136, с.10).

164. Новикова К.М., Шепилова Л.В. Русская литературы XX века. – М.: Высш. школа, 1966. – 378с.

165. Оболенский Л.Е. Критические заметки Созерцателя /Русское богатство, 1883. – №.1. –С.463-468.

166. Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. – М.: Худ. лит., 1988. – С.5-10.

167. Овсяннико-Куликовский Д.Н. И.С.Тургенев. -Собр. соч. – СПб., 1910. – Т.2. – 272 с.

168. Орлов А.С. Призраки Тургенева // Одоевский-Гоголь-Тургенев / Родной язык в школе. – М., 1927. – Кн.1. – С.50-51, 114.

169. Осмоловский О.Н. Ф.М. Достоевский и русский роман XIX века. – Орел, 2001. – 336с.

170. Осьмакова Л.Н. О поэтике таинственных повестей Тургенева / И.С. Тургенев в современном мире. – М.: Наука, 1987. – С.220-231.

171. Палиевский П.В. Пути реализма. – М.: Современник, 1974. – 222с.

172. Петров С.М. Критический реализм. – М.: Высшая школа, 1980. – 359с.

173. Петров С.М. И.С.Тургенев. Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1968. – 367с.

174. Петров С.М. Реализм. – М.: Просвещение, 1964. – 490с.

175. Петровский М. Таинственное у Тургенева // Творчество Тургенева. – М., 1920. – С.71-72.

176. Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. – М.: Гослитиздат, 1961. – 367с.

177. Писарев Д.И. Собр. соч.: В 3-х т // Литературная критика. – Л.: Худ. лит., 1981. – Т.1. – 384с.

178. Писатели Франции о литературе. – М.: Прогресс, 1978. – 470с.

179. Платон. Диалоги. – М.: Мысль, 1998. – 607с.

180. Поддубная Р.Н. Концепция фантастического в позднем творчестве Тургенева. Идеино-художественная структура рассказа Сон / Восьмой межвузовский Тургеневский сборник. – Курск, 1980. – С.67-75.

181. Поддубная Р.Н. Идеино-художественные функции фантастики и развитие творческих принципов реализма в русской литературе XIX века // Автореф. диссерт. доктора филолог. наук. – Киев, 1990. – С.19, 28.

182. Поддубная Р.Н. Творчество И.С.Тургенева: проблемы метода и мировоззрения / Межвузовский сборник научных трудов. – Орел: ОГПИ, 1991. – С.87-98.

183. Полякова Е. Реальность и фантастика Пиковой дамы // В мире Пушкина. – М.: Сов. пис., 1974. – 386с.
184. Поляк Л.М. История Клары Милич Тургенева // Творческая история. Исследования по русской литературе. – М., 1927. – Кн.2. – С.115-158.
185. Пти-де-Жюльвилль Л. История французской литературы в XIX веке. – М.: Изд-во М.Н.Прокоповича, 1908. – 469с.
186. Потапова З.М. Марсель Пруст // История французской литературы: В 4-х Т. – М.: АН СССР, 1963. – Т.4. – С.97-120.
187. Пумпянский Л.В. Группа таинственных повестей // Собр. соч. Тургенева. – М.; Л.: Гослитиздат, 1929. – Т.8. – С.9, 10.
188. Пустовойт П.Г. Слово и образ в художественном произведении. – М.: Знание, 1963. – 32с.
189. Пустовойт П.Г. Творческий путь Тургенева. – М., 1977. – 126с.
190. Пустовойт П.Г. Слово – стиль – образ. – М: Знание, 1980. – 466с.
191. Пушкин А.С. Примечания к повести Нос // А.С.Пушкин – критик. – М.: Сов. Россия, 1978. – 669с.
192. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10-ти Т. – М.: Худ. лит., 1974. – Т.1. – 744с. – Т.2. – 293, 688с. – Т.3. – 486с. – Т.4. – 520с. – Т.5. – 576с.
193. Пушкинская энциклопедия. – М.: АСТ, 1999. – 807с.
194. Реизов Б.Г. Между классицизмом и романтизмом. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1962. – 255с.
195. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. – Л., 1958. – 567с.
196. Ремизов А.М. Огонь вещей. – М.: Просвещение, 1992. – С.35-231.
197. Ренов Д. Традиция романтической иронии в романе М.Ю. Лермонтова Герой нашего времени // Мир романтизма. Материалы Международной научной конференции Мир романтизма (XI Гуляевские чтения). – Тверь, 2003. – С.210-215.

198. Родзевич С.И. К 100-летию И.С.Тургенева. – Киев, 1918. – 133с.

199. Русская литература. Жизнь и творчество Пушкина. – М.: Худ. лит., 1987. – 415с.

200. Розанов В.В. Легенды о великом инквизиторе Ф.М.Достоевского. Опыт критического исследования с приложением двух этюдов Гоголя // Несовместимые контрасты жития. – М.: Искусство, 1990. – 605с.

201. Руфф М. Предисловие к Цветам зла Бодлера. – Париж: Сэй, 1968. – С.13-15.

202. Руднев В. Тургенев и Чехов в изображении галлюцинации / Клинический архив гениальности и одаренности. – Л., 1927. – Т.3. – Вып. 3. – С.181-202.

203. Руставели Ш. Витязь в тигровой шкуре. – М.: Биб-ка миров. лит., 1982. – С.397-535.

204. Самарин Р.М. Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950-60 г.г. – М.: Худ. лит., 1972. – 397с.

205. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – 398с.

206. Сент-Бев Ш. Литературные портреты. – М.: Худ. лит., 1970. – 582с.

207. Симонов П. Предыстория души. – М.: Наука и жизнь, 1984. – №2. – С.112-123.

208. Сканию А. Романтизм и фантастика в процессе французской литературы //Семинар истории идей. Революционный романтизм. – П.: Студия Болонского ун-та, 2004. – С.2-25.

209. Соболевская О. Этюды и воспоминания /Новое ревью. –1 сентября 1885. – С.3-5.

210. Смирнов А.А. Проспер Мериме – жизнь и творчество //П.Мериме – Соч.: В 3-х Т. – М.: Терра, 1995. – Т.1. – С.19-20.

211. Скафтымов А.П. О психологизме в творчестве. Нравственные искания русских писателей // Статьи и исследования. – М.: Худ. лит., 1972. – 544с.

212. Струкова Т.Г., Филюшкина С.Н. Приключения, фантастика, детектив. – Воронеж: Изд-во ВГПУ, 1996. – 210 с.

213. Скотт В. О Замке Отранто Уолпола // Влюбленный дьявол. – Смоленск: ИПФ Смолин, 1992. – С.181-196.
214. Суньига Х. Загадка Тургенева. Орловская телерадиовещательная компания. – Орел, 1998. – 332с.
215. Тихомиров В.Н. Тургенев и просветительство. – Киев: Высш. школа, 1984. –118с.
216. Тодоров Ц. Сверхъестественное рождается из языка /Литература во Франции с 1968. –П.: Бордас, 1982. – С.222-223.
217. Томашевский Б.В. Пушкин: В 2-х Т. – М.: Худ лит., 1990. – Т.1. –367с. – Т.2. – С. 21-219.
218. Топоров В.Н. Странный Тургенев. –М., 1998. –Вып. 20. –192с.
219. Трофимова Т.Б. Тургенев и Лермонтов. К проблеме реминисценций в цикле Стихотворения в прозе. – Орел: Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И.С.Тургенева Спасское-Лутовиново, 2004. –232с.
220. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. –Л.: Наука, 1960-1966. – М.; Л.: Наука. – Т.1. – 507с. Т.7 – С.7. Т.9. – 560с. – Т.10. – 606с. – Т.11. – 527с. – Т.12. – 813с.
221. Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12-ти Т. – М.: Худ. лит., 1975. – Т.7. – 334с. – Т.8. – 526с.
222. Трофимов Е.А. Метафизическая поэтика Пушкина. – Иваново: Изд-во ИГУ, 1999. – 355с.
223. Тургенев Иван Сергеевич. – М.: Просвещение, 1966. – 399с.
224. Тургенев И.С. Письмо к Лонгинову от 7 марта 1857 года /Сборник Пушкинского дома. – Париж, 1922. – С.187-188.
225. Тургенев И.С. Письмо к Анненкову от 10 марта 1857 года /Наша старина, 1914. – Кн. 11. – 992с.
226. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь /Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С.212-214.
227. Уланд Г.Л. О романтическом /Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – 638с.

228. Удерецкий Ю.В. И.С.Тургенев и Проспер Мериме. К истории личных и творческих взаимоотношений. – М.: Филологические науки, 1977. – №3. – С.26-33.

229. Фрейд З. О сновидении // Психология бессознательного. – М.: Просвещение, 1989. – С.310-346.

230. Фрейд З. Художники фантазирования. – М.: Республика, 1995. – С.17-135.

231. Фрейд З. Будущее одной иллюзии / Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – 398с.

232. Федоров А.Ф. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988. – 455с.

233. Флоренский П.А. Соч. в 4-х т. – М.: Мысль, 1998. – Т.1. – 491с. – Т.2. – 446с. – Т.4. – 796с.

234. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина // Творческая эволюция. – Л., 1986. – С.190-191.

235. Фридман Н.В. Романтизм в творчестве А.С. Пушкина. – М.: Просвещение, 1980. – 191с.

236. Храпченко М.Б. Николай Гоголь. Собр. соч.: В 4-х т. – М.: Худ. лит., 1980. – Т.1. – 711с.

237. Чиж В. Тургенев как психопатолог. – Вопросы философии и психологии, 1899. – Кн.50. – С.753-772.

238. Шамбон Ф. Заметки о Проспере Мериме. – П., 1958. – С.261.

239. Шарыпкин Д.М. Скандинавская тема в русской романтической литературе / Эпоха романтизма. – Л.: Наука, 1980. – 322с.

240. Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С.Тургенева. – М.: Просвещение, 1969. – С. 22-190.

241. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева. – Л.: Наука, 1979. – С.130-290.

242. Шелли П.Б. Предисловие // Освобожденный Прометей. Избранные произведения. – М.: Рипол-классик, 1998. – 800с.

243. Шеллинг Ф.-В. Философия искусства / Под общей редакцией М.Ф. Овсянникова. Вступит. статья П.С. Попова и М.Ф. Овсянникова. – М.: Мысль, 1966. – С.139-450.

244. Шенрок В.И. Материалы для биографии Гоголя. – М., 1855. – Т.1. – С.278-507.
245. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 414с.
246. Шестов Л. Из неоконченной книги о Тургеневе // Вестник русского христианского движения. – Париж-Нью-Йорк-Москва.: Изд-во русск. студ. христ. движ., 1978. – С.70-80.
247. Шестов Л. Только верую. – П.: Имка-пресс, 1966. – 295с.
248. Шиллер И.Х.Ф. О трагическом искусстве /Отрывки из лекций по эстетике. – Собр. соч.: В 8-ми Т. – М.; Л.: Гослитиздат, 1950. – Т.6. – 762с.
249. Шлегель Ф. Разговор о поэзии //Собр. соч.: В 2-х Т. – М., Искусство. – Т.1. – 483с.
250. Шопенгауэр А. О свободе воли. – М.; Харьков: Эксмо-пресс, Фолио, 1998. – С.196-292.
251. Штырова А.Н. М.Ю.Лермонтов и Ф.Г. де Шатобриан /Мир романтизма. Материалы международной научной конференции Мир романтизма (XI Гуляевские чтения). – Тверь, 2003. – С. 128-145.
252. Эпоха романтизма. – Л.: Наука, 1975. – 282с.
253. Эткин Е.Г. Проспер Мериме //Семинарий по французской стилистике. – Л.: Наука, 1960. – 273с.
254. Эткин Е.Г. Александр Пушкин //История русской литературы. XIX век – эпоха Пушкина и Гоголя. – П.: Файяр, 1965. – С.245-370.
255. Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М.: Сов. пис., 1948. – 540с.
256. Юнг К.-Г. О феноменологии духа в сказках //Боже-ственный ребенок. – М.: Олимп, 1997. – С.291-345.
257. Ярошевский М.Г. История психологии. – М.: Мысль, 1976. – 575с.
258. Bréchon R. Surréalisme. – P. Armand Collin, 1971. – P. 93-94.

259. Bricaut B. Littérature pour la jeunesse //Le Français dans le monde. – Paris, 1982. – N171. – P.8-10.

260. Barès Colognat Annie. Anthologie de la poésie française. – Paris, 1998. – 128p.

261. Cadot M. Le fantastique de Tourguéniev est-il réductible au fantastique de Mérimée? / Prosper Mérimée et Ivan Tourguéniev : deux ambassadeurs de l'Europe culturelle. – P., 2003. – N27. – P.97-107.

262. Chambon F. Notes sur Prosper Mérimée. – P., 1958. – 261p.

263. Char R. Recherche de la base et du sommet. – Paris: Gallimard, 1971. -184p.

264. Charpentreau J, Georges J. Dictionnaire des poètes et de la poésie. – Paris.: Gallimard, 1983. – 427p.

265. Clancier G.-E. De Rimbaud au surréalisme. – Paris.: Seghers, 1970. – 445p.

266. Decaunes Luc. Charles Baudelaire. – P.: Seghers, 1968. – 192p.

267. Deleuze G. Michel Tournier et le monde sans autrui // Tournier. Vendredi ou les limbes du Pacifique. – Paris.: Gallimard, 1972. – P.7-13.

268. Dutourd J. Les plus beaux poèmes de la langue française. – Paris: Différence, 1984. – 128p.

269. Ecrits sur l'art et manifestes des écrivains français. – M.: Progrès, 1981. – 668p.

270. Jossrand P. Introduction //Prosper Mérimée. –Paris: Gallimard, 1965. – 489p.

271. Letourneur M. Les cent plus beaux sonnets. –Paris.: Saint-Germain-des-Prés, Le Cherche Midi éditeur, 1982. –167p.

272. Malignon J. Mérimée P. //Dictionnaire des écrivains français – Paris : Seuil, 1995. – Volume 2. –P.106-330.

273. Malignon J. Baudelaire Ch. /Dictionnaire des écrivains français. –Paris.: Seuil, 1995. – Volume 2. – 357p.

274. Malignon J. Hugo V. /Dictionnaire des écrivains français. –Paris.: Seuil, 1955. – 357p.



275. Mérimée P. Etudes de la littérature russe. – Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1932. –V.1. –455p. –V.2. –457p.
276. Ozwald Thierry. Mérimée - Tourguéniev: Nouvelles – frontières: –Paris, 2003. -N27. –P.84-96.
277. Pagès A. Lettres. –Paris: Nathan, 1996. –V 1. –P.493.
278. Pagès A. A mots ouverts. –Paris: Nathan, 2002. –P.76-384.
279. Pichois C.Introduction //Baudelaire. Les Fleurs du Mal. –Paris: Gallimard, 1972. –P.8-26.
280. Pichois C. Introduction //Baudelaire. Oeuvres complètes. –Paris: Gallimard, 1975. –P.8-24.
281. Pomo R. Notes sur «Micromegas» //Voltaire Roman et contes. –P.: Garnier – Flammarion, 1996. –P.126-128.
282. Pompidou G. – Introduction //Anthologie de la poésie française. –Paris.: Hachette, 1961. –562p.
283. Rilke Rainer Marja: Gedichte. –Moskau: Progress, 1988. –519p.
284. Reboul A. –M. Unité et dualité dans l'oeuvre de Prosper Mérimée. –Universidad Computense de Madrid. – Madrid, 1977. –P.5-277.
285. Raymond M. De Baudelaire au surréalisme – Paris.: José Corti, 1940. –367p.
286. Rimbaud. Poèmes. – Paris.: Gallimard, 1960. – 202 p.
287. Ricardou J. Le nouveau roman. -Paris.: Seuil, 1978. – 192p.
288. Sartre J.-P. Introduction //Mallarmé. – Paris.: Gallimard, 1952. –P.5-15.
289. Thierry M. M.Lermontov. Le Démon. –M.: Progrès, 1972. –P.474.
290. Todorov T. Introduction à la littérature fantastique / La littérature en France depuis 1968. –Paris.: Bordas, 1982. – P.222-223.
291. Vercier B., Lecarme J., Bersani J. Le nouveau roman / La littérature en France depuis 1968. – Paris, Bordas. – 320p.

292. Verlaine P. Poèmes saturniens. -Paris.: Booking international, 1993. - 159 p.

293. Faguet. E. P.Mérimée. Etudes, le XIX. -P.: Boiven, 1988. - 570p.

## Содержание

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА I. РЕАЛЬНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ</b> .....	32
1.1. Реалистическая фантастика А.С.Пушкина и ее традиции в романтической фантастике М.Ю.Лермонтова, Н.В.Гоголя, в романтизированном реализме И.С.Тургенева. Русские авторы в кругу переводческих интересов реалиста П.Мериме .....	32
1.2. Роль первого, бытового плана при «двойном» изображении .....	51
1.3. Соотношение фантастики и символа в «двуплановых» произведениях .....	71
1.4. «Студийность» русской реалистической фантастики .....	89
<b>ГЛАВА II. МИР ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ А.С.ПУШКИНА</b> .....	116
2.1. «Таинственное» и непознаваемое в пушкинской лирике («Анчар», «Бесы») .....	122
2.2. Предопределенность судьбы пушкинских героев из поэмы «Руслан и Людмила», драмы «Пир во время чумы», «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина» («Выстрел» и «Гробовщик») .....	137
2.3. Воздействие грозных иррациональных сил на «маленького» человека (поэма «Медный всадник» и повесть «Пиковая дама») .....	156
2.4. Романтизация пушкинской фантастики как средство просветления «темных» иррациональных сил .....	171
2.4.1. Проявление высших божественных сил во внутреннем мире поэта (стихотворения «Телега жизни», «К морю», «Пророк», «Брожу ли я») .....	173
2.4.2. Противостояние злым иррациональным силам внешнего инобытийного мира (стихотворения «Демон», «Жених», «Утопленник», «Гусар») .....	182
2.5. «Двуплановость» фантастических произведений Пушкина и Мериме .....	186

<b>ГЛАВА III. ДУХОВНОЕ, РЕЛИГИОЗНО-БОЖЕСТВЕННОЕ НАЧАЛО ФАНТАСТИКИ</b>	
<b>М.Ю. ЛЕРМОНТОВА</b> .....	<b>209</b>
3.1. Мятельные страсти поэта, их отличие от предначертанности судьбы у романтиков (лирика, повесть «Фаталист» из романа «Герой нашего времени») .....	212
3.2. Романтическое усиление реализма в познании и изображении .....	232
3.2.1. Могущество рока, предопределяющего судьбу («Мицыри» Лермонтова – «Прикованный Прометей» Эсхила) .....	234
3.2.2. Злые иррациональные силы и личность в системе «двоемирия» поэмы «Мицыри» Лермонтова и эпоса «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели .....	241
3.3. Идеино-художественные функции религиозно-божественной фантастики Лермонтова (поэмы «Мицыри», «Демон») .....	251
3.4. Типологическая близость романтической эстетики Лермонтова готике «черного» романа Мериме .....	271
<b>ГЛАВА VI. Н.В. ГОГОЛЬ И МИСТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ ЕГО РОМАНТИЧЕСКИХ ГЕРОЕВ</b> ....	<b>292</b>
4.1. Воздействие иррациональных сил на первый, реально-бытовой план «двоемирия» в фантастических произведениях писателя .....	294
4.1.1. «Фантазмагория» социума в комедии «Ревизор» .....	297
4.1.2. Герой-романтик в диалоге с абсурдной средой обитания .....	306
4.2. Обогащение реализма романтической тенденцией в эстетике петербургских повестей «Нос», «Портрет», «Шинель» .....	318
4.3. Тайна и ужас в фантастике Гоголя как проявление злых иррациональных сил (повести «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть» из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки») .....	337
4.4. Типология мистики Гоголя и готики Мериме в атмосфере реального и фантастического (повести «Вий», «Вечера накануне Ивана Купалы» и новеллы «Кармен», «Локис») .....	354

## **ГЛАВА V. «ДВОЕМИРИЕ» В ФАНТАСТИКЕ**

<b>И.С.ТУРГЕНЕВА И П.МЕРИМЕ .....</b>	<b>377</b>
5.1. Воздействие злых иррациональных сил на психику человека («Собака» Тургенева, «Видение Карла XI» Мериме) .....	388
5.2. Неумолимые законы вечности в повести «Призраки» Тургенева и новелле «Джуман» Мериме .....	411
5.3. Генетическая память в повести «Сон» Тургенева и новелле «Локис» Мериме .....	438
5.4. Проблемы красоты в повести «Клара Милич (После смерти)» Тургенева и новелле «Венера Илльская» Мериме .....	464
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>492</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>509</b>

Игорь Леонардович Золотарев

**ПРОБЛЕМА ФАНТАСТИЧЕСКОГО  
В РУССКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ XIX в.**

Корректурa автора.

**Издатель Александр Воробьев**

Лицензия ИД №00283 от 1 октября 1999 г.,  
выдана Министерством Российской Федерации  
по делам печати, телерадиовещания и  
средств массовых коммуникаций.

Подписано в печать 24.01.2008 г. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага офсетная. Усл. печ. л. 33,25.

Тираж 500. Заказ № 446.

[60-00]

