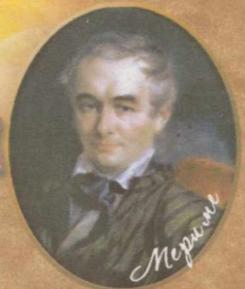
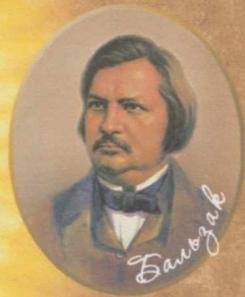


к 83.3(2Р)  
3-80

И.Л. ЗОЛОТАРЕВ

ПЛАТОН



**КОНЦЕПЦИЯ  
ФАНТАСТИЧЕСКОГО  
В РЕАЛИЗМЕ РУССКИХ  
И ФРАНЦУЗСКИХ  
ПИСАТЕЛЕЙ**

**( 30-е – 90-е годы  
XIX века )**

op  
(6/11/05)

КСЗ.З(ЗР)  
З-80

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

И.Л.ЗОЛОТАРЕВ

**ПРОБЛЕМА ФАНТАСТИЧЕСКОГО  
В РЕАЛИЗМЕ РУССКИХ  
И ФРАНЦУЗСКИХ  
ПИСАТЕЛЕЙ**

**( 30-е – 90-е годы XIX века )**

A 271833

КР-2017

Орел, 2012

БУКОО  
«Орловская областная научная  
универсальная публичная  
библиотека им. И.А. Бунина»

УДК 82.091-4 Пушкин А.С.,  
Лермонтов М.Ю.,  
Гоголь Н.В.,  
Тургенев И.С.,  
Гюго В.,  
ББК 83. 3(2)  
+82.091 Бальзак О.де,  
3-80 Мериме П.,  
Мопассан Г. де.

Печатается по решению  
редакционно-издательского  
совета ФГБОУ ВПО «ОГУ»,  
протокол № 3  
от 20.10.2011 г.

Рецензенты:

Куделько Н.А., доктор филологических наук, профессор  
Криволапов В.Н., доктор филологических наук, профессор  
Конышев Е.М., кандидат филологических наук, доцент

3-80 Золотарев И. Л. Концепция фантастического в реализме русских и французских писателей (30-е – 90-е годы XIX века). – Орел: Издатель Александр Воробьев, 2012. – 440 с.

Монография кандидата филологических наук, доцента Орловского государственного университета Золотарёва Игоря Леонардовича посвящена проблеме фантастического в реализме русских и французских писателей (30-е – 90-е годы XIX века). Автор концептуально рассматривает фантастическое в реализме русских писателей определённого периода, сопоставляя их творчество с творчеством французских писателей, акцентируя внимание на художественном методе.

Работа представляет интерес для учёных, аспирантов, студентов филологических, психологических специальностей, для всех, кто углублённо читает классиков отечественной и мировой литературы.

ISBN 978-5-91468-091-3

© Золотарев И.Л., 2012

© Воробьев А.В., 2012

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	6
<b>Глава I. Реальное и фантастическое в «двуплановых» произведениях писателей-реалистов. Бальзак и его мифологическая фантастика .....</b>	<b>31</b>
1.1. Истоки фантастики в русской и французской литературе .....	31
1.1.1. Психология творчества. Фантастика писателей-реалистов и писателей-романтиков .....	32
1.2. Бальзак и фантастика в его романах, повестях из «человеческой комедии» .....	52
<b>Глава II. А.С.Пушкин – родоначальник русской реалистической фантастики.....</b>	<b>68</b>
2.1. «Таинственное» и непознаваемое в пушкинской лирике («Анчар», «Бесы»). .....	73
2.2. Предопределенность судьбы пушкинских героев в поэме «Руслан и Людмила», повести «Гробовщик» из «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина» .....	87
2.3. Воздействие грозных иррациональных сил на «маленького» человека (поэма «Медный всадник», повесть «Пиковая дама»). .....	98
2.4. Пушкинская фантастика в лирике как средство просветления «темных» вселенских сил. ....	112
2.4.1. Проявление духовного Абсолюта во внутреннем мире поэта (стихотворения «К морю», «Брожу ли я»). .....	114
2.4.2. Противостояние злым, агрессивным силам инобытийного мира (стихотворения «Жених», «Утопленник», «Гусар»).....	120

<b>Глава III. Лермонтов – продолжатель пушкинских традиций в области фантастического.</b>	
<b>Мифологическая фантастика во внутреннем мире лермонтовских героев .....</b>	<b>125</b>
3.1. Лирика Лермонтова (стихотворения «Дары Терека», «Любовь мертвеца», поэмы «Ангел смерти», «Азраил»), ее отличие от лирики романтиков.....	127
3.2. Реалистическая фантастика в повестях «Пиковая дама» А.С.Пушкина и «Штосс» М.Ю.Лермонтова.....	133
3.3. Невероятное, фантастическое в «стиховой речи» Лермонтова. ....	145
3.3.1. Могущество рока, предопределяющего судьбу в поэме «Мцыри» Лермонтова. ....	146
3.3.2. Иррациональные силы и личность в системе «двуплановости» поэмы «Мцыри» Лермонтова и эпической поэмы «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели. ....	153
3.3.3. Идейно-художественные функции поэтики Лермонтова в поэмах «Мцыри», «Демон» .....	162
<b>Глава IV. Фольклорно-мифологическая фантастика Н.В.Гоголя. Карнавальное мироощущение, смеховая культура гоголевских героев .....</b>	<b>182</b>
4.1. Обогащение реализма фантастической тенденцией в «Петербургских повестях» («Нос», «Портрет», «Шинель»).....	185
4.2. «Таинственное» как проявление злых иррациональных сил (повести «Майская ночь, или Утопленница», «Сорочинская ярмарка», «Страшная месть» из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки»). ....	203
4.3. Типология романтического в повестях «Вий», «Вечер накануне Ивана Купалы». ....	227

4.4. Связь невероятного Гоголя со «странной», физиологической фантастикой Мериме. ....	237
<b>Глава V. Экспериментальная фантастика</b>	
<b>И.С.Тургенева и П.Мериме</b> .....	245
5.1. Воздействие злых иррациональных сил на психику человека («Собака» Тургенева, «Видение Карла XI» Мериме). ....	254
5.2. Неумолимые законы вечности в повести «Призраки» Тургенева и новелле «Джуман» Мериме .....	278
5.3. Генетическая память в рассказе «Сон» Тургенева и новелле «Локис» Мериме. ....	302
5.4. Проблема красоты в повести «Клара Милич (После смерти)» Тургенева и новелле «Венера Илльская» Мериме. ....	328
<b>Глава VI. «Студийная» фантастика поздних Тургенева и Мериме, фобии Мопассана</b> .....	357
6.1. Иррациональная стихия в тургеневских рассказах «Фауст» и «История лейтенанта Ергунова» .....	364
6.2. Мериме как переводчик фантастических произведений русских писателей. ....	373
6.3. Роковые страсти в новелле «Кармен» Мериме. Фобия страха у Мопассана. ....	382
<b>Заключение</b> .....	408
<b>Библиографический список использованной литературы</b> .....	422

## 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, 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 и французские писатели во взаимодействии реального и сверхъестественного, рационального и воображаемого, зарождают мир 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, инобытийным создает «двуплановость», за которой в реальном мире просматривается возвышенное нравственно-божественное начало, с высот идеального, абсолютного освещается земное, бытовое, реальное. Всеобщая вселенская жизнь ставит перед литературой в усложнившихся условиях бытия новые творческие задачи, достижение которых выдвигает русских писателей и их французских коллег на передовые позиции.

Актуальность темы исследования состоит в том, что фантастическое в творчестве русских писателей А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева и их французских современников О. де Бальзака, П. Мериме, Г. де Мопассана, усложняя реалистический художественный метод, востребовано временем. Став важной разновидностью литературы XIX века, фантастика не утрачивает

своих позиций и в XX, XXI веках. Обновление реализма с применением фантастического наиболее адекватно передает изменившееся состояние личности и социума, человека и человечества.

Современность требует дальнейшего обобщения трудов по многоаспектному сопоставительному исследованию фантастического как русских писателей (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева), так и их французских современников (Гюго, Бальзака, Мериме, Мопассана). Взаимосвязь русской и французской литературы не подвергается сомнению, однако интенсивное сопоставление фантастических произведений русских и французских авторов обозначенного периода проводилось только в последние четыре десятилетия XX века.

Основная трудность изучения фантастического в произведениях русских писателей ныне заключается в недостаточно углубленном осмыслении их в теоретическом плане. Требуется продолжить и развить то, что начато М.М. Бахтиным («Проблемы поэтики Достоевского»), А.И. Журавлевой («Лермонтов в русской литературе»), Г.Б. Курляндской («Таинственные» повести И.С. Тургенева»), В.С. Непомнящим («Пушкин. Русская картина мира»), О.Н. Осмоловским («Ф.М. Достоевский и русский роман XIX века»), Р.Н. Поддубной («Концепция фантастического в позднем творчестве Тургенева»), В.Н. Топоровым («Странный Тургенев») и др. Много ценных суждений о фантастическом искусстве высказано самими авторами фантастических произведений (А.С. Пушкин. Письмо к издателю «Литературных прибавлений к «Русскому инвалиду»», 1831 г., 20 мая; Проспер Мериме. Иван Тургенев // Статьи о русских писателях). Тем не менее, до сих пор не актуализированы критерии природы «фантастического», «фантастических героев» в произведениях. Много неясного в понимании самой фантастики, типологии фантастического. При обилии работ о каждом из сопоставляемых писателей возникает потребность дальнейшего изучения взаимодействия,

способов художественного синтеза, типов героев и их конфликтов в условиях невероятного, фантастических ситуаций. Сказанное обосновывает необходимость создания обобщающей работы по русской и французской фантастике, выражающей совместные усилия писателей двух стран по обновлению и развитию реализма как творческого художественного метода в литературе.

Основной предмет исследования – фантастические произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева в сопоставлении с фантастическими произведениями Гюго, Бальзака, Мериме, Мопассана, определение типологии их фантастики, специфики взаимовлияния русской и французской литературы указанного периода в разработке фантастического как средства углубленного постижения и изображения реальной действительности.

Выбор для сравнительно-исторического анализа фантастических произведений русских и французских писателей мотивирован тем, что в них воплощены итоги идейно-творческих исканий и во многом результаты совместной деятельности русской и французской литературы.

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. Перед исследователем ставятся следующие задачи, формулируются теоретические положения:

1. определить типы фантастического в произведениях русских писателей (А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова,

Н.В.Гоголя, И.С.Тургенева) и их французских коллег (О. де Бальзака, П.Мериме, Г. де Мопассана);

2. выделить узловые моменты в исторической динамике фантастического, типологические особенности фантастики каждого из писателей, их взаимовлияния на различных этапах жизни и творчества;

3. обосновать значение фантастического для обновления и развития реализма, служащего еще более углубленному исследованию и изображению действительности.

Диссертация носит историко-литературный характер, анализ фантастических произведений отечественных и зарубежных авторов проводится в объеме, который необходим для уяснения поставленных задач. Изучение теории фантастики служит методологическим основанием для осмысления конкретных произведений, помогает уточнить, а порой и переосмыслить их толкование.

Методология работы предполагает рассмотрение в историко-литературном процессе фантастических произведений, исследуемых с помощью литературно-типологического и других видов сравнительно-исторического анализа. Это позволяет соотнести функционирование фантастического в творчестве авторов данного периода с предшествующими и последующими традициями.

Новизна исследования заключается в том, что в работе реализован многоаспектный подход к изучению фантастических произведений, устанавливаются взаимоотношения между фантастическими произведениями писателей одного реалистического направления с различной индивидуальной манерой письма, более того, авторов, выступающих в разных литературах. При этом прослеживаются изменения структурных фантастических произведений писателей на протяжении данного периода. В таком аспекте проблема еще не изучалась.

Реалистическая фантастика отразила деформацию духовных ценностей своего времени. Европейский кризис потребовал от литературы применения фантастического для

углубления постижения и отображения психологии человека в усложненной условно-фантастической форме.

В работе в соответствии с новым временем рассматривается фантастика русских и французских писателей, типология фантастического в их произведениях устанавливает многозначность, смысловую и духовную глубину образной системы на основе реального и идеального, правдоподобного и неправдоподобного, уточняются признаки фантастического, доказываемся типологическое сходство и различие фантастики писателей-реалистов и романтиков.

Практическая значимость предоставляет возможность 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, в раскрытии художественного потенциала русской и зарубежной реалистической фантастики в ее стержневых и индивидуальных модификациях. Сопоставление фантастики Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева с творчеством Гюго, Бальзака, Мериме, Мопассана помогает прояснить существенные закономерности европейского литературного процесса данного периода XIX века. Разработанная методика сравнительно-исторического анализа и полученные результаты могут быть применены при дальнейшем изучении русской и французской литературы, в вузовском преподавании.

Апробация исследования. Основные положения диссертации изложены в опубликованных монографиях, статьях и докладах общим объемом свыше 70 п.л. Главные положения работы апробированы в докладах на международных и всероссийских научных конференциях, среди них: «О фантастических произведениях И.С.Тургенева» (Спасское-Лутовиново, 2003); «Реалистическая фантастика Мопассана», Орел, 2005); «Бахтин и сновидческое, фантастическое» (Орел, 2006), «Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В.Гоголя» (Москва, 2008), «Смеховая культура в «Ревизоре Н.В.Гоголя» (Париж – Буживаль, 2009).

Положения и материалы исследования применялись в спецкурсе по истории русской и зарубежной литературы XIX века, проводимом в Орловском государственном университете на базе первой и второй части монографии «Феномен фантастического в произведениях Тургенева и Мерииме (вопросы теории)».

Диссертация состоит из введения, шести глав и заключения (объем 18 усл. п. л.).

Первые элементы фантастики, появившиеся в литературе Франции, Англии, Германии в XVIII веке носили готический характер. Фантастическая литература на Западе возникает в период предромантизма, относится, если точнее, ко второй половине XVIII века. На эту область литературы оказывает влияние готика «черного» романа (Ж.Казот, Г.Уолпол, немецкий романтик Гофман). Отметим произведения этих писателей: «Влюбленный дьявол» (1788) Жака Казота, «Замок Отранто» (1764) Горация Уолпола, «Эликсиры дьявола» (1815–1816) Эрнеста Теодора Амадея Гофмана.

В русской литературе фантастическое возникает у романтиков: баллада «Людмила» (1809) В.А.Жуковского, рассказ «Последний квартет Бетховена» (1831) В.Ф.Одоевского, «Сочинение барона Бамбеуса» (1831) О.И.Сенковского. А.С.Пушкин также проявляет повышенный интерес к «таинственному», воздействующему на индивидуум как внутри его, так и из внешней среды: в поэме «Руслан и Людмила» (1817–1820), стихотворениях «Демон» (1823), «Утопленник» (1828), «Анчар», «Бесы» (1830) и др., где лирический герой испытывает давление инобытийного мира, грозных вселенских сил, существующих объективно. Поэт противопоставляет этому светлое, гармоническое начало.

Традиции Пушкина в фантастическом продолжает М.Ю.Лермонтов с его духовными религиозно-нравственными исканиями, Н.В.Гоголь – с карнавальным мироощуще-

нием героев, И.С.Тургенев – со «студийной» фантастикой, показывающей сумеречное состояние души. Раскрытие типического через единичное как «феноменологии духа» (Гегель), инобытийное, сосуществующее с реальным в русской литературе того времени, находит подтверждение мыслям французских писателей, в частности, Мериме, определяя ему в России «родственные» темпераменты. Мериме переводит в основном фантастические произведения русских писателей (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева), испытывая, в свою очередь, на себе их влияние.

Повышенный интерес современного отечественного литературоведения к фантастическому в творчестве русских писателей-классиков возникает с середины XX века, что объясняется вниманием общества к усложнившимся вопросам бытия, требующим ответов, которые можно было найти у этих писателей. Фантастическое с его реальным миром, «таинственными» вселенскими силами, с их духовно-нравственным, религиозно-философским содержанием занимает целую плеяду исследователей. Начиная с Б.Буренина (СПб., 1884), над проблемами фантастического в реализме, философского и эстетического осмысления 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, Ю.В. Манн 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.

Проблемами фантастического в западноевропейской литературы (в реализме и готике) 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 (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 («Введение». Проспер Мериме, 1965), М.Кадо («Фантастика Тургенева соотносима ли с фантастикой Мериме», 2002), Т.Освальд («Мериме – Тургенев: новые границы», 2002), Ж.Шенье-Жандрон («Сюрреализм», 2002), К.Пишуа («Введение», Ш. Бодлер», 1975) и др.

Исследователи разных стран стремятся определить основной «нерв» фантастики, ее параметры и направление развития. Чтобы проникнуть и освоить высшие идеальные, инобытийные пространства, необходимо было применить именно такое качественно новое, усиленное условное средство познания и изображения, как фантастика. Она соединяет в себе два качества: это разум, наука – в реальном познании, это эстетика, духовность – в художественном изображении. Как же все-таки официально формулируется этот термин – «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 фантастическим 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 – реаль-

ного 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.Манин), оставляющей возможность «двойного» толкования, «двойной» мотивировки фантастических происшествий – эмпирически или психологически правдоподобного и необъяснимо-реального» [132, 750].

Вот на какую высоту ставит фантастику В.Г.Белинский: «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» [27, т. 3, с. 614].

Обращение к высшим божественным сферам формирует религиозно-нравственное сознание. Свободное самопожертвование «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. Фантастическое делает более четким, ощутимым проявление потусторонних, инобытийных сил.

Поскольку вся литература развивается как единый европейский, мировой процесс, русская фантастика возникает и эволюционирует параллельно с западноевропейской. Западные писатели идут по пути показа усложнившегося социального и личностного бытия, испытывающего давление сверхъестественного, самой позиции грозного идеального мира, в то время как русская реалистическая фантастика, по словам Р.Н.Поддубной, активизирует условную природу искусства для постижения усложняющей реальной дей-

ствительности, а в ней личности, неустойчивой психики человека. «Реалистическое искусство призвано постигать и воплощать правду о человеке и мире, даже если она не укладывается в формы самой жизни» [193, 28]. И она, эта «правда», русскими писателями переносится в небесные религиозно-нравственные, светлые божественные сферы.

Осмысление романической 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. [269, 93].

Французские исследователи приходят к мысли, что «двойственность» толкования формирует 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» [286, 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.

Исследователь Ц.Тодоров, опираясь на лексические возможности речи проводит концептуальную мысль: «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» [228, 222].

Обладая тонким аналитическим умом, художественной интуицией, крупные французские писатели, подобно ученым-исследователям недр сознания и подсознания, – всем своим творческим существом ощущают необходимость обновления художественного метода, то есть реализма, с помощью применения фантастического. Таковыми художни-

ками слова в это время и являются Виктор Гюго, Оноре де Бальзак, Проспер Мериме. Фантастическое западноевропейских предромантиков, авторов «черного» романа, с их готической, замковой атмосферой, инобытийным миром привидений, «страха и тайны», не может удовлетворить богатую творческую натуру крупных писателей-реалистов. Что же видят французские авторы в русской литературе в области фантастического?

Балладную фантастику В.А.Жуковского характеризует его стихотворение «Невыразимое»:

Но льзя ли мертвое в живое передать?

Кто мог создание в словах пересоздать?

Невыразимое подвластно ль выраженью?

Исследователь Р.Иезуитова в послесловии к сборнику Жуковского «Там небеса и воды ясны» пишет о том, что произведение имеет «оссиановский колорит», «отвечающий господствующим тогда взглядам об особом характере мифологических и фантастических представлений северных народов» [101, 309].

У В.Ф.Одоевского, в его «Пестрых сказках с красным словцом, собранных Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданных В.Безгласным» (1833), мы читаем: «Не можете себе представить, как неловко быть без тела!» [180, 5].

Фантастическое русских писателей как нечто «странное», невероятное, инобытийное привлекает внимание французских авторов. Вторгаясь в привычные представления, нарушая бытовые эмпирические нормы, это «странное» усиливает познавательные и изобразительные возможности реализма. Французские писатели в той или иной степени связаны с русской действительностью. Бальзак неоднократно посещал Россию в своих поездках к Эвелине Ганской. Мериме переводил в основном фантастические произведения русских писателей (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева). Мопассан воспринял тургеневские традиции экспериментальной фантастики.

Оноре де Бальзак первым из французских писателей обратился к сверхъестественному, «странному», фантастическому. Сама жизнь великого романиста выглядит фантастически. По словам Ж.Малиньона, Бальзак неоднократно посещал столицу русского «Золотого сфинкса» - Санкт-Петербург. В Силиции Бальзак купил серебряные рудники; мечтая разбогатеть, вкладывал в них последние деньги, однако серебро в шахте нашли лишь после смерти великого фантазера. Придавая большую значимость методу, претендующему на научность, писатель в своих романах настолько развил силу воображения, что описывал дома, окраины Парижа, которых никогда не посещал, поразительно точно, до мельчайших подробностей. Роман «Письма Луи Ламбера» (1835) Бальзак переписал заново, сделав из него две новеллы - «Серафита» и «Изгнанники» - под общим названием «Мистическая книга». По словам того же Малиньона, мистического во всем творчестве Бальзака нет, но в некоторых произведениях фантастика существует бесспорно. Писатель изображает реальный и потусторонний мир, вводя понятие «сверхъестественное», когда два аспекта находятся в оппозиции - феерическое и фантастическое. Такая двойственность напоминает «двуплановость» в фантастических произведениях русских писателей. И это считается одной из самых больших удач Бальзака в его фантастической серии романов, среди которых «Шагреновая кожа» (1831) является шедевром.

Фантастический характер романа Бальзака возникает в кадре, который взят из обыденной действительности. Наблюдение, любовь к конкретному усиливает эффект от изображения сверхъестественного, но первый, бытовой план полон забот о герое самого Бальзака. Поднимаясь над реальной действительностью, чтобы устремиться в Неведомое, сверхъестественное, реальный герой не освобождает

17  
 «Орловская областная научная  
 универсальная публичная  
 библиотека им. И.А. Бунина»

А 271833

находится под тяжестью материальных забот, даже став могущественным властителем Вселенной.

В своем произведении «Девушка с золотыми глазами» Бальзак говорит о Париже как о «третьем круге Ада» у Данте; это чрево Парижа, куда устремляются все интересы города, где все шевелится, движется: <...> толпастряпчих, врачей, нотариусов, адвокатов [281, 42]. Это типичный фрагмент создания образов у Бальзака. Фантастическое у романиста рождается не из исключительного сюжета, его фантастический мир – это не таинственные «маги», не инобытие, как у романтиков. Наоборот, элементы фантастики Бальзака обыкновенны, взяты из повседневности. За фантастическим изображением мы видим реальные темы, которые повторяются, как рефрен, в романах его «человеческой комедии»: это мифологемы «золото» и «удовольствие». При изображении «странного» вмешательства в обыденный ход вещей Бальзак строит исключительные сюжеты. Доступны переживания реальных героев, повествование о людских пороках страстно и сурово. И все же это условное, фантастическое изображение, поскольку Бальзак, применяя «двуплановость», переносит акцент на «странные», нереальные образы; «вампиры», «сверхъестественные силы», да и сами названия романов говорят сами за себя: «Эликсир долголетия» (1830), «Шагреновая кожа» (1831).

Новелла Бальзака «Эликсир долголетия» (1830) содержит в себе фантастическую историю о чудодейственном эликсире долголетия, обладателем которого является богатый горожанин Хуан Бельведеро. Герой новеллы как своим именем, так и рядом характерных черт сближается с легендарным Дон-Жуаном. По-новому осмысляя образ сына богача и развратника дон Хуана, Бальзак начинает с реалистического описания пира в феррарском палаццо. После живописной оргии во дворце и небольшого экскурса в юные годы Хуана писатель раскрывает тайну за семью печатями. Отец обратился к сыну с убедительной прось-

бой: «Как только я испущу последний вздох, тотчас же ты натрешь меня всего этой жидкостью, и я воскресну» [15, т. 10, с. 241].

И тут события теряют свою причинно-следственную связь. Старик умирает, и его сын решается попробовать на нем это таинственное снадобье. Как только сын приступает к делу, отец начинает потихоньку оживать. «Он взял полотенце и, осторожно обмакнув самый кончик его в драгоценную жидкость, легонько провел им по правому веку трупа. Глаз открылся» (там же, с. 244). Но дон Хуан уже захотел получить наследство отца, и он не хочет оживлять его окончательно. Прожив свой срок и обзаведясь семьей, дон Хуан решил пожить как можно дольше. Он обращается за помощью к потусторонним силам, чтобы те помогли ему осуществить это желание. Бальзак применяет мифологическую фантастику. Мотив контактов героев с потусторонним миром положен в основу фантастической новеллы писателя. Такая же ситуация происходит и с самим дон Хуаном. Сын Хуана – Филипп смазал чудесной мазью тело еще не остывшего после смерти своего отца. Далее происходящее лишается естественного объяснения. «Трепещущая от страха толпа увидела, что дон Филипп лежит без чувств, а его держит могучая рука отца, сдавившая ему шею. Затем присутствующие увидели нечто сверхъестественное: лицо дон Хуана было юное и прекрасное, как у Антиноя: черные волосы, блестящие глаза, алый рот; но голова ужающе шевелилась, будучи не в силах привести в движение связанный с нею костяк» [там же, 252]. И здесь писатель применяет принципы необычного, невероятного, которые помогли ему написать фантастическую новеллу. Бальзак описывает контакты своего героя с потусторонним миром. Происходит следующее: сначала дон Хуан общается с мертвецом, затем его семья, толпа верующих испанцев становятся свидетелями агрессии потустороннего мира в виде восставшего мертвеца.

Действие происходит в закрытом помещении: в замке, в сан-лукарском монастыре. Фантастика не имеет рационального объяснения с точки зрения естественных явлений и событий.

Образ дона Хуана – это образ грешника. Он безудержен в удовлетворении удовольствий и наслаждений, он корыстен, расчетлив, большой лицемер. Притворяясь любящим сыном, чтобы унаследовать богатства отца, сын по сути убивает его, не став натирать чудесным эликсиром отцово тело, чтобы оживить его в нужный момент. Так, сын не выполнил волю отца. Однако за свои действия в семье, за свою беспутную жизнь дон Хуан, как и Дон-Жуан, не получает возмездия. А церковь признает его святым. Когда дон Хуан воскресает, богохульства сына принимаются толпой за божественные откровения. И это все реалии, обыденность жизни в «двуплановой», фантастической новелле Бальзака. Реалистический характер произведения подчеркивает воздействие «темных», агрессивных сил на события, героев новеллы, на размеренный естественный ход вещей. Вмешательство таких сил может быть показано только с помощью фантастики как условного художественного средства изображения, другим способом все это показать невозможно. Инобытийный мир, существующий объективно, своим вторжением в жизнь и судьбы живых, вносит в бытие хаос, приводя человека к гибели. Герои новеллы Бальзака вступают в связь с потусторонним миром в надежде искупить грехи, продлить удовольствие от жизни. Но потустороннее требует от своих жертв не только души, но и самой жизни, превращая живых в мертвецов, призраков и вампиров. Как видим, отец дона Хуана после своего частичного воскрешения становится посланцем сюда, в это бытие, из потустороннего мира. Уже позже его сын Хуан делается по сути убийцей-вампиром после воскрешения его, в свою же очередь, тоже его сыном Филиппом. Хуан – отец почти задушил своего сына Филиппа. Мертвая голова Хуана загрызла живого священника.

Необъясненные иррациональные, потусторонние силы Бальзак старается исследовать с помощью фантастики как усиленного условного средства постижения невероятной, непостижимо сложной действительности.

В своей новелле «Эликсир долголетия» Бальзак возвеличивает над всеми смертными эту чудесную жидкость, благодаря которой возможно продлевать жизнь. Поднимается на пьедестал богатство, нажитый при жизни денежный капитал – тот «Эликсир долголетия», который может отсрочить смерть, продлить годы существования. Собой, своими жизнями – вот чем по-настоящему озабочены герои новеллы. А жизнь для них – это удовольствия, спокойная старость, безбедные годы бурной эпохи.

Дон Хуан понимает, что, в отличие от выгод свыше – божественных сил, выгоды, которые сулят демоны, опасны. Об этом в своем разговоре с папой Юлием II о боге и о дьяволе дон Хуан, подразумевая свое раскаяние в содеянных грехах, говорит напрямую, ведь у него про запас целая жизнь. Тем самым Бальзак подчеркивает, что герой его новеллы не идеал, он всего-то простой, грешный человек: способен наслаждаться, развлекаться охотой накануне смерти отца. Это самовлюбленный эгоист, антигерой, Вселенная для него – он сам. Его простота заключает в себе издевательство над другими, а слезы – усмешку. И чем дольше живет он, тем больше сомневается в людях. Он видит, что храбрость – в безрассудстве, благодушие – в трусости, великодушие – в хитрости, справедливость – в преступлении. Добрые, честные люди не пользуются у него уважением.

Словом, это гротеск, тип пошлого развратника, богача, он изображен писателем неприкрыто, без всяких личных симпатий. Писатель раздвигает в новелле размеры бытового плана с помощью мифологической фантастики до гигантских, вселенских масштабов. Его антигерой Хуан, согласно легенде, вступает в сделку с дьяволом, то есть в связь, вопреки всему человеческому, с потусторонним миром, что придает фантастике новеллы мифологический

характер. Применяя фантастику для изображения Неведомого, Бальзак ставит читателя перед верой в необъяснимые явления и неверием в них. Писатель заостряет проблему выбора, предоставляя каждому находить собственное место в иерархии ценностей. Фантастическое в «Эликсире долголетия» активно подводит каждого к осмыслению необъяснимого не обычным, не традиционным, а иррациональным способом, к переоценке себя в мире чудесного и низменного с высших морально-нравственных позиций.

Одновременно с Бальзаком во французской литературе работает Проспер Мериме. Будучи реалистом, он обновляет свой творческий метод с помощью применения фантастики. Глубоко познав русскую литературу, Мериме высоко ценит русских писателей за нравственные и художественные достоинства их произведений, особенно фантастических. Берясь за переводы Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Мериме погружается в мир русской реалистической фантастики настолько, что это позволило современникам сказать о нем, что Мериме как переводчик «эмигрировал» в Россию.

Французский новеллист переносит свои оригинальные достижения в прозе в свои переводы. Он соответственно осмысляет художественный детерминизм произведений русских писателей в сфере переживаний и действий героев и, опираясь на свой язык и культуру, улавливает отличие русской реалистической фантастики от французской.

Первым из русских авторов Мериме как переводчик обращается к Пушкину. Будучи прозаиком, Мериме переводит стихотворения Пушкина, затем Лермонтова языком прозы, выбирая для перевода фантастические произведения, которые наличием первого, бытового плана и второго, духовного плана, то есть наличием инобытийного, иррационального мира, образуют «двуплановость». Так Мериме перевел пушкинское стихотворение «Гусар».

Мериме привлекает сама атмосфера фантастических произведений русских писателей-реалистов, начиная с

Пушкина и продолжающих его традиции Лермонтова, Го­голя, Тургенева. Каждый из них в фантастическом имеет свое лицо, и мы выявляем типологические сходства и различия их фантастических произведений. Фантастическое в теме игры, ставкой которой представляется любовь, счастье, сама жизнь при наличии первого, бытового плана и второго, духовного плана, создавая систему «двуплановости», формирует в произведениях Пушкина реалистическую фантастику. Это проходит через все его творчество. Роковой поединок с соперником и 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» [160, 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 инобытийным 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 историко-литературном процессе. Романти-

ческий мир М.Ю.Лермонтова типологически представляет мифологическую фантастику. Выступая как продолжатель пушкинских традиций, Лермонтов активизирует субстанциональные силы бытия (божественное, демоны, ангелы), использует древние мифологические мотивы, связи сверхъестественного с людьми и т.д. Местный колорит, фантастические средства объективизации русского поэта интересны Мериме как автору «Кармен», «Этрусской вазы», «Джуман», «Локис». Это обостряет возможности Мериме как новатора, использующего 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-переводчика привлекает в писателе-реалисте типологические особенности: темперамент, духовно-возвышенная, религиозно-романтическая стихия, очищающая низменную бытовую атмосферу. Мериме тонко и глубоко воспринимает внутренний мир, психологию автора, видит в творчестве русского коллеги связь с вселенскими законами, воздействие иррациональной сферы, высших божественных сил. Мериме переводит комедию «Ревизор», подчеркивая, как и какими средствами Гоголь оттеняет существование прекрасного в затхлой атмосфере уездного городка. Однако фантастические произведения Гоголя («Вечер накануне Ивана Купалы», «Ночь перед рождеством», «Вий», «Нос» и др.) остаются за пределами внимания французского писателя-переводчика. Уважая самобытный талант Гоголя, Мериме старается сохранить в своем переводе яркость, обильный колорит «Ревизора», окрашенного, по его мнению, в невероятные, гротескные тона.

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 тургеневские фантастические произведения «Призраки», «Собака», «Странная история». Как и в концепции Пуш-

кина, Лермонтова, Гоголя, иррациональные силы у Тургенева-реалиста существуют как в самом человеке, внутри его, так и вовне, во Вселенной. Какие же типологические особенности отличают фантастику писателя? Сближение в реализме со своими предшественниками – русскими писателями - и в то же время открытие в фантастическом феномена «студийности» - вот параметры «двуплановости» «таинственных» повестей Тургенева.

Решая проблему идеала и действительности в целях изображения усложнившегося мира своих героев, Тургенев применяет «студийную», то есть экспериментальную фантастику. Согласно Р.Н.Поддубной, «студийность» означает исследование непознанных, открытых явлений, объективное существование идеальных сил, способ их невероятно глубокого, на грани возможного постижения и отображения.

«Таинственные» повести Тургенева («Призраки», «Собака», «Странная история», «Клара Милич (После смерти)») типологически близки фантастическим новеллам Мериме («Видение Карла XI», «Венера Илльская», «Джуман», «Локис»). Творческое лицо Тургенева, несомненно, импонирует Мериме, использующему в реализме условные средства изображения, в том числе и фантастику: немотивированность поступков и переживаний героев, нарушение причинно-следственных связей между событиями, появление призраков, предчувствий. Фантастике Тургенева и Мериме свойственна речь «творящего» сознания, оно расковывает воображение, служит отражением реалий в ярких художественных формах.

Г.Б.Курляндская пишет, что романтическое «открывалось Тургеневу не только «дионисийской», темной стороной, то также и своей светлой «аполлоновской» стороной, когда он обращался к религиозно-нравственным переживаниям человека» [125, 6].

В те же годы, во времена Бальзака и Мериме, во Франции жил и работал еще один крупнейший художник слова

– поэт и прозаик Виктор Гюго (1808-1885). Применяя фантастическое, торя свою дорогу в искусстве, он был романтиком, разрабатывал немотивированную романтическую фантастику, характерную для всей западноевропейской, в том числе и французской, литературы. В.Гюго проникал в глубины человеческой психики, показывая фантастическую природу инобытийного, создавал типы, человеческие образы, находящиеся под воздействием безликих вселенских сил, варьирующих в человеке его отношения к жизни и смерти, красоте и безобразному, богатству и нищете. Как романтик Гюго проявлялся особенно в поэзии, однако и в прозе известны его фантастические романы «Бюг Жаргаль» (1820), «Ганс Исландец» (1823), а также сборник поэтической лирики «Созерцания» (1856), а в нем - стихотворения «По поводу Горация»(1831), «В Гранвилле» (1836), «Сюита» (1855). Работая в литературе как романтик, Гюго косвенным образом помогал реалистам четче осознавать позиции в своем творческом методе, создавая авторитет литературе, укрепляя связи с другими видами искусства, живописуя словесными красками общекультурный портрет эпохи. Русские реалисты, разрабатывая фантастическое, безусловно, знакомы были с творчеством пэра Франции Виктора Гюго.

Ги де Мопассан, родившийся в середине XIX века, был самым молодым из крупных французских писателей, которые использовали в своем творчестве фантастическое для придания реализму усиления в познании и изображении действительности, особенно глубин человеческой психики, иррациональных сил инобытийного мира, воздействующих на человека. Безусловно, он был знаком с фантастикой и романтика В.Гюго, и реалиста О. де Бальзака, которые вместе с русскими писателями-классиками начинали применять фантастическое с 30- годов XIX века. Однако П.Мериме и И.С.Тургенев позднего периода, когда творил Мопассан, были писателями, с которыми Мопассан имел непосредственные, личные и творческие контакты.

Естественно, они не могли не оказать на него особенного влияния. «Студийная», экспериментальная фантастика характерна также и для Мопассана.

Такова общая картина в области фантастического, которую представляла русская и французская литература в 30-е годы XIX века, когда после романтиков за изображение фантастического в реализме всерьез взялись деятели русской и французской литературы.

Вот что пишет о диалектике фантастического 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» [111, 229-235].

«Творящая» сторона бессознательного в психике человека становится типологическим признаком фантастической литературы указанного периода XIX века. Русских писателей, как и Мериме, интересуют жизненные реалии, но в такой мере, в какой содержится в них загадочное, «таинственное». Предметом изображения в творчестве писателей становится идеальный мир, познаваемый ими и потому служащий источником для создания фантастического.

Общество в XIX веке, не получая достаточных ответов на многие сложные вопросы бытия, упорно ищет их в литературе. Приведем мнения французских и отечественных исследователей, характеризующих с различных сторон фантастику Мериме как писателя, наиболее тесно связанного с русской литературой, а значит, с учетом в какой-то мере и влияния русских писателей на его творчество. По мнению французского исследователя М.Роша, истоки фантастики Мериме лежат в области психоанализа. Ф.Шамбон, напро-

тив, анализируя манеру писателя, приходит к выводу, что фантастика Мериме носит экспериментальный характер. Исследователь Ж. Малиньон сравнивает фантастические новеллы Мериме с античными трагедиями, в которых довлеют иррациональные силы. Исследователь Э.Фагэ относит фантастические новеллы Мериме к мифологической фантастике, сравнивая их со сказками. В.Дынник пишет о занимательности фантастики Мериме. Ю.В.Вишпер 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 многие исследователи сходятся в одном: хотя французский писатель использует в своих произведениях принципы реалистической эстетики, он, вместе с тем, вносит в эти произведения стихию иррациональности, пророческого видения, роковую предначертанность событий, судеб героев, 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.

В итоге, говоря о фантастическом рассматриваемых русских и французских писателей XIX века, подчеркнем положения, выносимые на защиту диссертации по обозначенной теме. Во введении намечено стремление исследователя определить типы фантастического в произведениях А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Н.В.Гоголя, И.С.Тургенева и их французских коллег О. де Бальзака, П.Мериме, Г. де Мопассана, роль романтика В. Гюго для

их становления как реалистов. Отмечена активность Мери́ме как переводчика фантастических произведений русских авторов, особенно Тургенева. Выделены типологические особенности фантастического каждого из писателей в историко-литературном процессе, их взаимовлияние в различных моментах жизни и творчества, значение в развитии русской и французской литературы. Подчеркнута важность фантастического для обновления и развития реализма, еще более глубокого постижения и изображения действительности, проникновения в психологические глубины человека. В условиях давления грозных, агрессивных сил инобытийного мира на личность в социуме, во Вселенной аргументирована необходимость применения «двуплановости» изображения в фантастических произведениях писателей-реалистов.

Диссертантом намечен круг исследователей, перечень основных работ по обозначенной теме и в отечественном, и во французском литературоведении, нацеленных на рассмотрение «странного», фантастического в произведениях классиков русской и французской литературы. Выделим слова М.М.Бахтина о фантастическом, которое он представляет «в своем всенародном, праздничном и утопическом аспекте. Космическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое» [23, 311]. Прежде всего, по его мнению, особенности фантастики проявляются по отношению к «странному», невероятному. «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, 331].

В монографии «Проблемы поэтики Достоевского» М.М.Бахтин тип фантастического «второго» плана, то есть онирического, выводит из эстетики исключительного, функций снов: «Сон здесь вводится именно как возможность совсем другой жизни, организованной по другим за-

конам, чем обычная (иногда прямо как «мир наизнанку») [22, 171]. Жизнь, увиденная во сне, «остранняет» 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.

Таким образом, работая с произведениями русских и французских писателей, чувствуя в соотношении реалистического и фантастического «нерв» оригинала, перспективу развития, дальнейшего обогащения реалистического художественного метода, исследователь ставит перед собой цель подробнее у каждого из обозначенных авторов, востребованных и в наше время, рассмотреть произведения, отмеченные применением фантастического. Открывая новые, невероятные возможности познания и изображения инобытийных, грозных вселенских сил как в человеке, так и вне его, во внешней среде, будем иметь в виду главное: проникая в недра «темного», инобытийного мира с помощью такого условного художественного средства, как фантастика, писатели укрощают ужасное, придавая литературе все более высокий, глубокий, светлый божественно-нравственный смысл.

**ГЛАВА I. РЕАЛЬНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ  
В «ДУВПЛАНОВЫХ» ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
ПИСАТЕЛЕЙ-РЕАЛИСТОВ.  
БАЛЬЗАК И ЕГО МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ФАНТАСТИКА**

Французской фантастике в это время также свойственно изображение человека в единстве внешней и внутренней жизни, когда действительность показывается в психологически сублимированной форме – восприятии, переживании, осмыслении и оценке персонажей. Доминирующей чертой писателей-реалистов становится психологический способ познания человека и мира, раскрытие героев через их самосознание. Для русских и французских писателей важно исследовать усложнившуюся сущность сознания, мироощущение героев и показать это средствами обновленного художественного метода.

Становление русской реалистической фантастики начинается с 30-х годов XIX века, когда в связи с углублением познания человека, развитием философской мысли, приобщением личности к высшему, абсолютному началу пробуждается интерес к духовной сущности человека, литература приобретает нравственно-религиозный характер. Антропологизация и психологизация мышления значительно усиливает познание глубинных, неизведанных явлений человеческой природы, проникнуть в которые и изобразить возможно только с помощью фантастического.

**1.1. Истоки фантастики в русской  
и французской литературе**

Русские писатели, будучи тонкими психологами-аналитиками, считают, что обновление жизни возможно только через духовное возрождение человека. В свое понятие человека и общества они пытаются вложить необычное, «странное», фантастическое.

В 30-е годы XIX века 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 философского кружка Одоевский сосредоточил усилия на создании своей главной книги «Русские ночи» - 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 «тайне», реальному бытию.

После издания рассказа Одоевского «Последний квартет Бетховена», высоко оцененного Пушкиным, критиками проводится мысль о том, что автор подсказывает разнообразие прочтений, «вопросы его сильнее ответов» [180, 5]. В одном из писем В.П.Боткину Белинский отмечал в Одоевском особое качество «сродни его желанию если не быть, то слыть чудакѡм», безумцем, алхимиком, русским Фаустом, Иринеем Модестовичем Гомозейкою» [там же]. Таким образом, В.А.Жуковский, О.И.Сенковский, В.Ф.Одоевский представляли романтиков в русской фантастике. Ранее других русских авторов создал фантастические баллады («Людмила», «Светлана») Жуковский. В то же время активно работали в области фантастики западноевропейские предромантики, в том числе и французские авторы готического романа (Ж.Казот. «Влюбленный дьявол», Г.Уолпол. «Замок Отранто» и др.).

### 1.1.1. Психология творчества.

#### Фантастика писателей-реалистов и писателей-романтиков

Параллельно с русскими писателями-романтиками в области фантастического работали русские писатели-реалисты, начиная с А.С.Пушкина. Пушкинские традиции развивают Лермонтов, Гоголь, Тургенев. Безусловно, вы-

бор литературных имен в какой-то мере может иметь произвольный характер. Однако личные знакомства писателей, выбор фантастических произведений для чтения позволяют говорить о взаимовлиянии русских и французских авторов. Тем более, Мериме своими переводами в основном фантастических произведений русских писателей (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева) очертил круг и нашего исследования. И если Бальзак, создававший в 30-е годы XIX века свои фантастические романы из «человеческой комедии» («Эликсир долголетия», «Шагреновая кожа»), мог соотноситься с началом русской реалистической фантастики, то Мопассан создает свою психологически сложную, углубленную в недра сознания фантастику значительно позже (80-е – 90-е годы XIX века), испытывая непосредственное влияние Мериме и Тургенева, с которыми он состоит в личных дружественных связях.

Представим себе Бальзака – ровесника Пушкина – в литературной Франции того времени. Какую картину имеет перед собой неутомимый романист, известный своими поисками фантастического в реализме? Уже в последней трети XVIII века романтизм в активном обращении писателей к фантастике выражает 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). Трагическое осознание несправедливости готовит почву для романтических настроений и ведет не обязательно к бунту против этого уклада, однако заставляет уходить в мир «таинственного», неопределенно-фантастического и идеального.

Писатели-романтики тяготеют к истории, история существует для них там, а не здесь. В истории романтики видят основы культуры, глубинные ее источники. Историческим прошлым они не только дорожат, но и основывают на нем свои универсальные и эстетические концепции. Суще-

ственным и подлинным для них является не столько сам исторический факт, сколько поэтическое предание.

Романтики испытывают интерес к истории как к сказке, имеющей особое, субстанциональное значение и наделенной всеми «видимыми приметами реального» [139, 10]. К сказочному, в противоположность реальному, романтики всегда испытывали влечение. 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 является первоисточником романтической фантастики. Утопические ожидания, неясные порывы творимой жизни – вот область романтической фантастики. Романтики твердят 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 [там же].

Под новым, удивительным и «странным» романтики понимают вещи и способ рассмотрения вещей. Романтическая ориентация находит для вещей уже известные и еще не установленные, новые связи. «Странность», причудливость, смешение знакомого с незнакомым, известного с неизвестным, явного с «тайнственным» романтики считали особо ценными 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» [43, 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. 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, достойном человека мире, где все люди счастливы. Подобное вызывает противоречие между идеалом и действительностью.

Первыми теоретиками романтизма в Германии романтическая литература трактовалась, как универсальное средство познания жизни, постижение ее «таинственных» явлений и законов. Постигание для немецких романтиков означало интуитивную догадку, смутное предчувствие. К идеальному, мистически откровенному романтики испытывали больше интереса, доверия, чем к прямым открытиям ума.

Однако эволюция романтизма, усиление фантастического ведет к раскрытию сущности ужасной действительности. Объективную оценку фантастическому нередко давали и сами романтики, поднимая глубокие теоретические вопросы. В «Серапионовых 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» [68, 164].

Начиная с первой трети XIX века, русские писатели-реалисты открывают сложность и многозначность бытия, познавая его различные сферы в их взаимосвязях. Субъективное сознание у писателей 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.

Основным принципом исследования феномена человека становится его взаимоотношение со средой. Изучение

психики и духовного бытия в русской литературе и психологии связано с философскими, антропологическими и этическими вопросами. Писатели в своем большинстве признают 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» [124, 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 идеальный 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 пронизательность 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 боже-

ственной природы человека, его сущности и смысла жизни. Художественно-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.

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 XIX века 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.

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» [193, 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» [23, 311].

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» [95, 27].

Французские исследователи выделяют мистические настроения в литературе романтиков, 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 [280, 106-330], когда романтики показывают облик мира ужасным из-за его непознаваемости и алогичности. При этом 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 классцистской 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 фан-

тастику романтиков «природной» поэтической формой. Сущность фантастики он видит в смешении разнообразных элементов действительности, в «разрушении обычного порядка и строя мира», в свободе фантастических образов [261, т. 1, с. 483]. В. Гюго, говоря о гротеске, определяет фантастическое как что-то бесформенное и ужасное. Существенный аспект фантастического Гюго выделяет в красоте безобразного.

В готическом романе существует атмосфера тайны и страха. Местом совершения фантастических событий у У.Бекфорда, Ж.Казота, А.Редклиф, Г.Уолпола является замок. Замок – примета исторического прошлого, место обитания призраков исторических фигур. Такие замки хранят следы поколений - в архитектуре, обстановке, окружении, в портретной галерее предков, 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 якобы слышат в замках. Изображение человека в своей простоте, а также его страстей, жажды славы, богатств, естественно и в то же время неправдоподобно. Когда соотношения фантастического и реального разрушены, выступает немотивированность, характерная для романтиков.

М.М.Бахтин отмечал: «Реализм большого стиля (Стендаля, Бальзака, Гюго, Диккенса и др.) всегда был связан (прямо или косвенно) с ренессансной традицией, а разрыв с ней неизбежно приводил к измельчанию реализма и перерождению его в натуралистический эмпиризм» [23, 346]. Некоторые писатели изображают отчужденные духовные

сущности человека как отрицательный полюс человечества. И если основополагающей идеей М.М.Бахтина в его разноречивое время видится идея диалога среди людей в первом, конкретно-бытовом плане, 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 идеальными силами, духовным Абсолютом, вырабатывающим высокие нравственные идеи, нуждающиеся в реализации.

Как правило, в готическом романе герой гибнет из-за вторжения роковых 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 совершенствовать 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 необычный мир, отображая идеальные 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 грозного мира. Фантастика готического романа ведет исследование сфер подсознания, не известных дотоле ни науке, ни литературе. Впоследствии традиция, идущая

от Ж.Казота, А. Редклиф, Г. Уолпола, передается романтикам и в какой-то мере реалистам, модернистам.

Бальзак, Мериме, Мопассан понимают, что в условиях воздействия творческих законов романтиков их герои обрекаются на деградацию и гибель, они наказываются роком то за прожигание жизни, то за прагматизм, за дерзость вторжения в область бессознательного. В любом случае иррациональные силы вмешиваются в отношения между человеком и миром, человеком и Богом. Становление происходит на грани веры, научных гипотез, художественных открытий с учетом реальных и возможных способностей человека, что отображается таким условным приемом, как фантастика.

Писатели-реалисты создают «двуплановые», фантастические произведения, где первым, бытовым планом является сама действительность, а второй, духовный план представляет такое условное средство познания и изображения, как фантастика, позволяющая проникать в идеальный мир, опираясь на действительность, в исследовании которой Бальзак, Мериме, затем Мопассан обращают внимание на роль русской реалистической фантастики, на Пушкина и последователей пушкинской традиции с их типологическим разнообразием в фантастическом (Лермонтов, Гоголь, Тургенев). Русская фантастика в их лице совмещает в себе мысль о божественном предназначении личности с анализом бытия, решением философских, антропологических, нравственных проблем, утверждающих целостную личность как высокодуховную сущность. В русской фантастике Бальзак, Мериме, затем Мопассан, являясь писателями-реалистами, усматривают реалистическую фантастику, имеющую пушкинские традиции. Однако они не могут не заметить также параллельно существующую фантастику романтиков, подобную «Космораме» Одоевского.

Исследователь П.И.Гражис пишет о том, что писатели-реалисты испытывают неодолимую потребность использовать «элементы романтического образного отражения»

[59, 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» [175, 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 фантастическая 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, инобытийный 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 основу романтического типа творчества. В таком случае за принципом эстетического идеала стоит абсолютизация духовной сущности человека, которая вызывает в реализме сильные фантастические 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 ко-

того не может быть осуществлено ее образное отражение [27, т.1, с.262].

Таким образом, 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].

Реализм писателей признает объективное существование идеально-божественного мира, писатели-реалисты делают это каждый по-своему, согласно своей индивидуальности. В частности, рассматриваемые нами русские писатели Пушкин, Лермонтов, Гоголь и Тургенев видят существование идеальных сил как во внешней среде, так и во внутреннем мире человека. Сверхъестественное у одних находится во внешней среде (романы «Эликсир долголетия», «Шагреневая кожа» Бальзака), у других («Джуман» Мериме, «На реке» Мопассана) – в самом человеке, его психике. Хотя в «Венере Илльской» Мериме, в рассказе Мопассана «Рука» такие надмирные силы объективно существуют и вне сознания. Следовательно, субъективное начало реалистов подчиняется логике конкретно-исторического изображения жизни, познанию реальных жизненных закономерностей [186, 359].

Писатели-реалисты уравнивают фантастическую способность человека проникать во внутренний мир индивидуума своим интересом к объективной реальности, оста-

ваясь реалистами по методу обобщения и использования материала, то есть познания и изображения идеального мира, идеально-божественных свойств в человеке и во Вселенной.

Романтический пафос в фантастике реалистических произведениях является доминирующим в объяснении «таинственных» событий и явлений. Вместе с естественной мотивировкой «таинственных» явлений, воссоздающих первый, бытовой план, существует романтическая стихия второго, духовного плана, которую можно показать только таким сильным условным художественным средством изображения, как фантастика. Немотивированная фантастика реалистов – это проявление романтического типа художественного мышления в реализме, а не творческий метод изображения.

В «двуплановых» произведениях писателей-реалистов важную роль в познании человека - при проникновении в его невообразимо глубинные, инобытийные сферы с помощью фантастического, во все данное человеку свыше - играет духовный, фантастический фон познания и изображения. 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» [95, 27].

Первый план в «двуплановых» произведениях познает реальную действительность. Второй, духовный с помощью первого, бытового плана в своем познании поднимается уже в высшие инобытийные сферы, где действуют вселенские, идеально-божественные силы. По модели писателей-реалистов материальный мир и его исследование художниками тоже можно представить по подобию «двупланового» произведения, созданного, так сказать, высшими боже-

ственными 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 фантазматических, различных творческих замыслов, реализуемых в произведениях, находящихся в сфере идеального, во взаимодействии с иррациональными силами - божественными или демоническими. Таким образом, жизненная действительность 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, с самим Богом-Творцом.

Для изображения быта своих героев писатели-реалисты отбирают типичное. По словам исследователя Э. Фагэ, французские авторы берут сюжеты из обыденной действительности, не забывая об обусловленности характеров обстоятельствами [301, 570]. Человеческий дух изучается писателями в связях с реальным и идеальным миром, писатели предугадывают пути развития человека и общества, используя духовно-божественный и психологический потенциал.

Соотношение реального и идеального, 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.Трубецкого и др. Однако наукой еще не создана полная картина духовного мира, не уточнен до конца естественный ход познания.

В процессе познания исследователи признают огромную роль синтеза философского и художественного, диалектико-онтологического мышления, в котором высшие истины, закономерности неведомых, потусторонних сил открываются человеку диалектически: в предчувствиях, через интуицию, обновляемую реальность. Исследователь Л.Д.Бугаев считает, что фантастика реалистов является

характерной чертой, доминантой воображаемого. Достоверность фактов не доказывается писателями, а выражается сочетанием реального, земного и небесного, фантастического, с его божественным, инобытийным, предоставляя человеку возможность самому оценивать невероятное как вполне допустимое.

По мнению исследователей, писатели через редкость детали создают 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 неумеренное, резкое, отражая поэтическую «умеренность таланта» (Н.А. Добролюбов).

Фантастика романтиков, подобных Гофману, не имея «двуплановости», находится во внутреннем мире писателя. Возвышая внутреннюю, духовную сущность, абсолютную в своем содержании, автор выражает 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 Цахесе» 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»» [123, 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.

Другой особенностью романтической фантастики является постижение божественной красоты мира. Р.Н.Поддубная считает, что «постигание таинства красоты было в романтизме равнозначно проникновению в смысл бытия» [193, 10]. Красота у романтиков может быть фактором зла; мотив видения, а значит, распознавания зла приводит к избавлению от зла, освобождая красоту от демонического влияния. В фантастике романтиков она привлекает своим загадочным характером, обращает внимание на необходимость абсолютной свободы, как и абсолютной истины, которые находятся в идеальном мире. Свобода романтического героя не только возможна, но и подразумевается самой фантастикой романтиков. Именно такая фантастика предназначена для осуществления невероятных, непостижимых идей. Романтическая фантастика отрицает «низменную действительность» (Новалис, Гофман), изображая картины романтически возвышенно, с точки зрения преодоления зла и благодаря духовным силам героя-романтика. Представление об уродливой и дисгармоничной действительности, исполненной динамики борьбы, лежит в основе эстетики романтизма.

Конфликт идеала и действительности вырисовывается для романтиков в социальных контурах. В этих условиях романтическая личность, воспринимая мир, некогда открытая ему, ощущает себя одинокой. Романтическое от-

рицание, 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, но и ужасным – всем тем, что выходит за пределы обыденного и просто реального [23, 331].

Философскими учителями для русских романтиков являются не только Платон, Кант и Шеллинг, но и Фихте, Новалис, Шлегель и др. Их идеи о свободе, независимости человеческой воли были усвоены русскими романтиками, исследующими состояние человека в идеальном мире. Стремление к новому может оказываться прекрасным, красотой мира, стоящей за борьбой противоречий. Исследователь А.С.Дмитриев в своей статье «Теория западноевропейского романтизма» пишет: «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» [84, 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. 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. Изобра-

жение романтиков в области бессознательного выделяет факты вмешательства в реальную жизнь грозных идеальных сил. Художественное исследование подсознания у романтиков, связанное с инобытийностью, само условное изобразительное средство, приобретая термин «фантастика», создает разновидность подобного рода литературы, нацеленной на будущее. Согласно Ж.Малиньону, «романтики были прогрессивными художниками, но не были людьми «своего времени»» [138, т. 2, с. 357].

Романтики сами творят внутренний мир человека, уходя в область сновидений, фантазий. Идеальный мир, бесконечный дух окружают человека. Это скрыто от него, такие «тайны» очаровательны. Человек чувствует свое бессилие перед абсолютным духом, сверхъестественные силы мерещатся ему в воображаемых картинах. Неведомый 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» [239, 162].

У Гофмана сходятся все противоречия романтической души, раскрывается вся амплитуда романтического сознания, его колебания и взлеты, падения, иррациональные силы 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 способна объять целый мир, поэт становится демиургом, пророком в универсальной Вселенной, стоит ему пробудить в себе знания о высшем, идеальном, божественном.

В свою очередь, писатели-реалисты для усиления изобразительности пытаются проникнуть в идеальные сферы.

Они привлекают такие сильные условные средства изображения, как немотивированная фантастика, обращаясь к Творцу, духовным силам, которые наука не в силах постичь.

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 идеальным 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.

П.И.Гражис допускает возможность в фантастике реалистов соединения реалистического и романтического типов творчества. Г.Б.Курляндская считает, что для «двуплановых», фантастических произведений реалистов возможно использование отдельных традиций романтизма, еще более сложное сочетание реалистических и романтических принципов художественного обобщения [59, 10].

Итак, писатели-реалисты в своих «двуплановых» произведениях, познавая и изображая мир с помощью фантастического, проникают в высшие идеальные сферы. И делают это при наличии первого, бытового плана, который, будучи связанным «двуплановостью» со вторым, духовным планом фантастического произведения, 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 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, диалек-

тико-онтологический характер. Он связывает психологию героя с вопросами духовного бытия, для человека важен смысл жизни, любовь личности к ближнему, понимание Бога, способность различать добро и зло, гармонию миропорядка. Идеальные силы второго, духовного плана заставляют писателя проникать в немислимые глубины психики, во вселенский и внутренний космос, приближая себя, свою творческую сущность к Богу-Творцу. «С одной стороны – спрятавшаяся над миром тьма, а с другой стороны – усилившиеся религиозные искания, в которых 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» [95, 27].

## **1.2. Бальзак и фантастика в его романах, повестях из «человеческой комедии»**

Начало повести «Гобсек» Бальзака не содержит ничего фантастического. Реальна обстановка, реальны бальзаковские герои: графиня де Ресто, стряпчий господин Дервиль. Ростовщик Гобсек еще способен смягчиться и даже растрогаться при своем посещении бедной девушки Фани Мальво Крестин, увидев миртовую веточку в изголовье ее постели. Из-за этого он готов не только простить ей долг в тысячу франков, но и подарить драгоценность. Но дело есть дело. Бальзак показывает, что Гобсек не изменяет себе, своим ранее принятым решениям. Главный персонаж не собирается прощать своим должникам. Бесконечные испытания, подстерегающие опасности, финансовые утраты и даже удачи делают Гобсека равнодушным ко всему, кроме золота.

Когда-то, придя на выручку господину Дервилью в его денежной операции по покупке адвокатской конторы, ростовщик Гобсек, помимо кредита, стал пользоваться со-

ветами нотариуса, и это увеличило его состояние. Советы помогали ему совершать махинации, на которые не пошли бы даже самые дерзкие дельцы. Постепенно фантастический образ судьбы превращается в символ, олицетворение заката человека. «Этот высокий старикашка вдруг вырос в моих глазах, стал фантастической фигурой, олицетворением власти золота» [15, т. 2, с. 25].

Как фантастический образ Гобсек странно щедр, изливая на людей попеременно потоки добра и зла. Золото у Гобсека – это способ владеть людьми, управлять ими, повелевать. Когда графиня де Ресто приносит ростовщику свои драгоценности, его взгляд вспыхивает фанатичным блеском. «Бледное лицо его разрумянилось, глаза загорелись каким-то сверхъестественным огнем, словно в них отражалось сверкание бриллиантов. Он встал, подошел к окну и разглядывал драгоценности, подносил их так близко к своему беззубому рту, словно хотел проглотить их» [там же, 37]. Второй, духовный план фантастического произведения испытывает воздействие первого, реального плана в виде конкретных деталей, самого лица ростовщика.

Гобсек знает, как вести дела, как кредитор он способен понимать мотивацию своих должников. Ростовщик владеет секретами видных семейств, золотая молодежь, актеры и художники находятся под его неусыпным надзором. Коммерсанты, чиновники, финансисты поверяют тайны, пороки и разочарования, выдавая их ростовщику как лучшие агенты полиции.

Гобсек упивается властью. Только золото, по словам Гобсека, – единственно надежное благо из всех человеческих благ. Любовь, добродетель, жалость к людям, попавшим в трудную ситуацию – все это не для Гобсека – циника, ростовщика. А вот роскошь графини де Ресто, ее драгоценности и наряды, по мнению Гобсека, должны быть оплачены вовремя, титул требует много денег. Графиня разоряется по милости ее любовника Максима де Трайя, значит, долж-

на платить по векселю, и Гобсек забирает у нее последнюю ценность: наследственный бриллиант.

Получив драгоценность, Гобсек любит ее, как ребенок. Все это первый, реальный план изображения в повести, реальная характеристика героя, реально происходящее. Гобсек платит графине пятьдесят тысяч наличными и тридцать тысяч векселями, хотя цена драгоценностей свыше восьмидесяти тысяч. Залог изображен Бальзаком реально, а прибыль уже фантастично.

По словам господина Дервиля, Гобсек считает, что деньги – это товар, который ростовщик продает, как ему угодно, срывая за ссуду огромные проценты. Бальзак показывает Гобсека многозначно, в качестве символа фантастическое усилено самой обстановкой происходящего. Атмосфера нагнетается до неестественных пределов, когда Гобсек забирает имущество графини, а та сжигает завещание, испугавшись, что Гобсек разорит ее детей.

Коварный Гобсек ведет интригу к обоюдной выгоде, сообщая сведения об имуществе графини стряпчему – господину Дервилю. Бальзак придает образу ростовщика гротескный, фантастический характер. Действительно, граф тяжело заболел, когда увидел, как его семейное состояние: поместье, фермы, даже дом, - уплывает в руки Гобсека [там же, 45].

Дальнейшая экспозиция событий носит уже «двуплановый», фантастический характер. Графиня долго не ставит подпись под документом, граф все же добивается ее согласия. Графиня думает, что кредитные билеты лежат в шкафу у нотариуса или в банке. А может быть, муж хранит документ у себя в спальне? Она фанатично следит за мужем. И опять-таки фантастически закручивается интрига, все летит к черту: преданность, семейные реликвии, человеческое достоинство... И хотя она не сообщает господину Дервилю о смерти мужа, Гобсек приезжает в тот же день, угадав, что графа уже нет в живых. Ростовщик и тут не упустит выгоды.

Гобсек доживает последние дни. Он все еще жив, сундук его набит золотом. События здесь имеют причинно-следственные связи, что говорит об их мотивированности. Первый, реальный план изображения, второй - антидуховный, разоблачающий непомерную, фантастическую жадность Гобсека. Гобсек не хочет видеть никого, он разогнал всех в доме, только служанка – старуха и ее муж-инвалид прислуживают ему. Деньги текут к нему отовсюду: подарки в виде учетного процента, возмещение долговых обязательств, ликвидация имущества на Таити. Гобсек, как чудовище, поглощает фантастические суммы. «В этой крупной сфере Гобсек был ненасытным удавом» [там же, 60].

Отечественный ученый З.И.Кирнозе в основе разработала теорию фантастического в реализме. Можно согласиться с ее позицией. Но для нее фантастическое не является главным объектом исследования. Зарубежный ученый Ж.Малиньон – автор многих работ о французской литературе – отмечает в фантастике Бальзака «двуплановость». Соглашаясь с ним, мы подчеркиваем, что второй, «обманный», фантастический план усиливает сверхъестественное, иррациональное, выделяя типические черты, чтобы ярче отобразить общество ростовщиков и банкиров. Причем сюжет повести «Гобсек» вполне реален, даже обычен, однако, посвященный жуткой власти денег над человеком, он, безусловно, фантастичен. Таким образом, эта повесть Бальзака своей фантастичностью обязана не исключительным героям и антигероям, а «странным», невероятно диким законам общества, раскрытым с помощью реалистической фантастики для еще более глубокого постижения психологического состояния внутреннего мира героя, воздействия на него инобытийного. Сюжет повести служит постижению правды жизни, более глубокого изображения психологии человека с помощью такого условного художественного средства показа, как фантастика. «А у меня все еще звучало в ушах фантастическое перечисление богатств, которое я слышал от умершего, и я невольно смо-

трел на кучу золы в камине, увидев, что к ней устремлены его застывшие глаза. Величина этой кучи поразила меня. Я взял каминные щипцы и, сунув их в золу, наткнулся на что-то твердое, - там лежала грудка золота и серебра, и камушков. Из-за скупости и недоверчивости Гобсек не отнес эти доходы в банк, спрятав в камин» [там же, с. 62].

Для оттенения человеческой жадности, безумного желания овладеть этим золотом Бальзак и применяет фантастическое, подчеркивая странное поведение человека в данной ситуации. «В первой же комнате, которую я отпер, я нашел объяснение его речам, казавшимся мне бессмысленными, и увидел, до чего может дойти скупость, превратившаяся в безотчетную, лишенную всякой ласки страсть, примеры которой мы так часто видим в провинции. В комнате, смежной со спальней покойного, действительно оказались и гниющие паштеты, и груды всевозможных припасов, даже устрицы и рыба, покрывшаяся тухлой плесенью <...>. Комнату загромодила дорогая мебель, и серебряная утварь, лампы, картины, вазы, книги, превосходные гравюры без рам, свернутые трубкой и самые разнообразные редкости» [там же].

Мрачно описание кладовой с продуктами: всему там приходит конец. Фантастически описана смерть самого Гобсека, наводящая на мысль, что именно эти богатства и умертвили Гобсека, доведя его до моральной деградации. Таким образом, повесть «Гобсек», как и роман «Шагреновая кожа», написана Бальзаком с углублением психологического элемента в изображении человека как неотъемлемой составной реалистической фантастики. Золото, дав Гобсеку баснословную власть над людьми, сделало его носителем демонического, сверхъестественного начала, губящего человека, человеческие судьбы. Она же, эта демоническая власть, оказалась смертельной и для самого Гобсека. Сложно и всесторонне показывает Бальзак своих героев в повести, обновляя художественный метод с помощью фантастического, более рельефно изображая общество, самого

человека. Повесть «Гобсек» сурова и гуманистична, в ней нет сентиментальности, идеализации.

Деятельность ростовщика обладает реальной экспозицией событий. Однако мания накопительства, доводящая антигероя до сумасшествия, при изображении приобретает фантастический характер. Прибыли и сверхприбыли превращают капиталы, товары Гобсека в груды хлама. Вторжение сверхъестественного в реальную действительность объясняется маниакальный, губительной страстью ростовщика. Бальзак дает реальное объяснение происходящему, показывая события и явления многозначно, давая им глубокое, иррациональное толкование.

«Гобсек» Бальзака – «двухплановая», фантастическая повесть, где экспозиция событий остается без мотивированности. Обогащение ростовщика естественно для рода его деятельности, ведущей к моральному опустошению. Наличие первого, бытового и второго, духовного плана определяет реалистический характер произведения. Мифологическая фантастика подчеркивается контактом персонажей со сверхъестественными силами. С помощью такого условного изобразительного средства, как фантастика, Бальзак создает изображаемую картину мощными мазками, яркими красками.

Гобсек изображен как источник зла, урод, разрушающий судьбы людей, целые состояния. Господин Дервиль говорит, что сначала жертвы Гобсека кричат, потом замолкают. Из-за своего фантастического могущества над этими жертвами Гобсек страшнее всех его должников. Соответственно изображение ночного Парижа. Город освещается неестественно – каким-то «желтоватым», фантастическим светом. Именно под таким светом Гобсек упивается своим богатством, могуществом, зависимостью людей от его «желтого дьявола», сверхъестественного состояния.

«Дервиль помолчал, собираясь с мыслями, затем начал так:

– Сегодняшний вечер мне напомнил об одной романтической истории... Не знаю, можете ли вы представить себе с моих слов этого человека, которого я, с дозволения Академии, готов назвать лунным ликом, ибо его желтоватая бледность напоминала цвет серебра, с которого слезла позолота» [там же, 10].

«Шагреновая кожа» (1831) – это драма человеческой жизни, шедевр Бальзака о жизни Рафаэля де Валантена, талантливый итог работы писателя в период его фантастического творчества. Вместе с тем это и один из важных этапов создания «человеческой комедии». По своему жанру «Шагреновая кожа» – роман, он возглавляет серию фантастических романов, повестей и новелл классика французской литературы. По словам французского критика Ф. Шаля, Бальзак в этом произведении открыл фантастику нового времени.

Через судьбу молодого поэта романист показывает игру страстей, иррациональность действительности, обнаруживает причудливый, «странный» характер жизни под бременем общества, элемент ужасного и жесткого, трагического существования под «тайной» буден, оболочкой обыденности.

В «Шагреновой коже» Бальзак приблизился к одному из существенных противоречий современного ему общества, показав несовместимость труда и наслаждения. Реальность нищеты и неутоленных желаний становится уделом тружеников, в то время как другая часть общества гонится за наслаждениями. Шагреновая кожа в произведении – это символ роковой обреченности на пути утления эгоистических желаний и страстей человека. Однако отказ от страстей и желаний, как и бешеная погоня за ними, одинаково пагубны для человека. Вся логика развития бальзаковских образов позволяет сделать вывод о том, что гармоничное развитие личности недостижимо в обществе, где царят деньги, разврат, эгоизм. Все в жизни препятствует человеку, уродует его моральные качества. Эта мысль рас-

крывается в истории Рафаэля Валантена, представленной в сюжете романа Бальзака.

История жизни героя свидетельствует о моральной деградации и физической гибели молодого обедневшего дворянина, соприкоснувшегося с миром денег и удовольствий. В начале романа Рафаэль обрисован как человек, далекий от финансовых выгод. Бедный студент находится в плену идеи о том, как бы разбогатеть. Под влиянием богатой красавицы Феодоры он отказывается от занятий наукой, начинает мечтать о щегольских нарядах, атласных туфлях, коврах, каретах, особняках, откровенно заявляя, что добродетель – это порок. В нем просыпаются самые дурные мысли, проявляются самые низменные наклонности. Перерождение Рафаэля завершается его встречей с хозяином антикварной лавки. Антиквар передает поэту чудесную шагреновую кожу, уверяя, что она поможет Рафаэлю удовлетворить все его желания и мечты.

Рафаэль становится богачом и вместе с богатством усваивает характерную для общества философию индивидуализма, эгоцентризма. В фантастической форме писатель показывает, как каждое желание соразмеряется у героя с его личной жизнью. Удовлетворение желаний означает у Рафаэля сокращение его «я», как и символа его «эго» – шагреновой кожи. Дав Рафаэлю возможность стать обладателем всего, что только он пожелает, антиквар направляет бальзаковского героя по особому, обособленному от всех пути, что, в конце концов, и приводит Рафаэля де Валантена к гибели.

Как и в других своих фантастических произведениях, писатель применяет «двуплановость». Герой не выходит за пределы своей среды, его действия обусловлены обществом, положением, обстоятельствами. Человек зависит от самой жизни, и, когда наступает расплата за исполнение всех его прихотей и желаний, он должен покинуть мир. Рафаэль думает теперь только о смерти.

Однако процесс умирания – это длительный, мучительный путь. Эгоистическое сознание героя, индивидуали-

стические принципы приводят Рафаэля к деградации, самоуничтожению. Таков результат знакомства бедного студента с антикваром из мира денег и наслаждений. А ведь до встречи со стариком – антикваром Рафаэль думал не только о богатстве, различных способах обогащения, он был проникнут философским, подвижническим отношением к жизни. Создавая трактат по теории воли, он был уверен, что перед его волей не может устоять никто и ничто. В самом деле, человек должен научиться владеть собой, уметь направлять себя на осуществление своих замыслов, уметь строить человеческие отношения. Воля служит переустройству не только действительности, человека, но и преобразованию природы, достижению успехов, важных не только для каждого человека, но и для всего человечества. По мнению Рафаэля, человеческая воля – это материальная сила, она как пар, что движет паровозом. Обладая волей, человек может изменить мир вокруг к лучшему. Это первый, реальный план «двупланового» произведения.

И вот земля обетованная как бы сосредоточилась в самом герое. Рафаэль думает теперь только о себе, своем растворении в объективной действительности. Эгоизм Рафаэля, безраздельное обладание шагреновой кожей не имеет ничего общего с теми мыслями, какие он высказывал ранее. Создавая трактат, Рафаэль де Валантен не думал о реализации желаний только для себя самого, а мыслил и действовал для всеобщего блага. Погоня за деньгами вкорне изменила его.

Молодая девушка Полина противостоит антиквару, обществу. Графиня Федора под влиянием денег уже проникнута индивидуализмом и эгоизмом. Под давлением ее – Федоры – и хозяина антикварной лавки Рафаэль изменяет свой облик, прекращаясь в стяжателя и эгоиста. Первоначальные убеждения поддерживаются в Рафаэле его возлюбленной Полиной, она борется за его душу. Фантастические возможности шагреновой кожи не действуют на Полину. В противоположность Федоре, она не имеет ника-

кого интереса к роскоши и богатству. Полина живет своим трудом, помогает матери, заботится о Рафаэле. Кроткая и молчаливая, сосредоточенная и уравновешенная, она всегда за работой. Смиренная бедность, патриархальная простота освежают душу Рафаэля. Подле Полины Рафаэль забывает обо всем, что уготовано ему обществом. Именно тут бедный студент может обрести силы для занятий наукой, для жизни на благо человечества. Чувствуя свою близость к Полине, Рафаэль испытывает вину за то, что в мире существует бедность, переживает, что пропасть между бедняком и богачом растет. До своего фантастически внезапного обогащения Рафаэль был критично настроен к верхушке общества, теперь же все выглядит по-другому. Однако постепенно Рафаэль начинает осознавать, что наивысшего духовного расцвета он достиг, когда был еще бедным студентом, то есть до того, когда сравнительно легко перешел в круг богачей.

Фантастические элементы в романе, жизненные наблюдения Бальзака чрезвычайно продуманы. Принципы, усиливающие главный конфликт, лежат в основе композиции бальзаковского произведения. Экспозиция событий выстроена по контрасту, имеет причинно-следственную связь до вмешательства в жизнь сверхъестественного, после чего события становятся объяснимы только отчасти. Совершенно немотивировано фантастическое в романе. Тихий полумрак, философские раздумья героя в лавке антиквара сменяются буйным разгулом, каскадом пустого острословия, разнузданностью страстей в сцене оргии у банкира. Контрастны и действующие лица. Философу – созерцателю, старому антиквару противостоят участники разврата: куртизанка Анилина, банкир Тайфер, обогатившийся на крови, путем убийства. В контрастности сцен и бальзаковских образов, как в зеркале, отражаются два противоположающихся принципа жизненного поведения героев, глубокие противоречия, существующие в самой действительности: богатство сталкивается с нищетой, честность – с бесчести-

ем и продажностью, высокие идеалы и прекрасные мечты разбиваются об эгоизм, который царит в мире Тайферов, Федор и Растиньяков.

Дворянское происхождение не в состоянии укрыть героя ни от трагедии в обществе, ни от переживаний в нем самом. Именно с целью преодоления «сословных иллюзий 20-х годов» в качестве иллюстрации примиренческого взаимоотношения имущих и неимущих в свойственной ему манере, например, в «Доме кошки» (1829), Бальзак вводит в роман фантастическое. Образ шагреновой кожи показателен как образ сверхъестественной силы, губительно воздействующей на судьбу, уродующей, калечащей, отравляющей человеческое существование. Если жизнь Рафаэля до встречи с хозяином антикварной лавки, его первоначальные отношения с Полиной, с Федорой, Растиньяком изображаются как реальность, без всякой фантастики, то жизнь того же героя после введения фантастического уже лишена причинно-следственных связей.

Жизнь Рафаэля, ставшего обладателем куска кожи, приобретает совершенно сказочные, неправдоподобные очертания, «никак на согласующиеся, на первый взгляд, с общей атмосферой действия» [там же]. Шагреновая кожа не просто сказочный образ, это фантастический образ, наполненный глубоким жизненным содержанием, гигантское обобщение реального исторического процесса, приведшего Францию к Июльской монархии.

Фантастика «Шагреновой кожи» Бальзака реалистическая. Проявление иррациональности после посещения героем романа антикварной лавки образует «вторую» реальность – «двуплановость» этого фантастического произведения Бальзака. Оно способно выразить невероятные общественные противоречия, противостояния, контрасты. Мифологическая фантастика французского писателя, исследующего психологию героев, отражает главные болевые точки общества. Хозяин антикварной лавки предсказывает Рафаэлю де Валантену, что все его желание будут

выполнены благодаря куску этой шагреновой кожи, в которой заключена сверхъестественная сила. Человек, по его словам, истощает себя поступками, из-за чего и иссякают источники его бытия. Все формы жизни, как и причины смерти, сводятся к двум словам: «желать» и «мочь». Между этими двумя пределами лежит пространство с иной формулой жизни. Этой формулой обладают мудрецы и он сам, ей лично он обязан еще двумя годами жизни и, можно сказать, своему долголетию. Именно со слов о долголетьи начинается в романе отсчет фантастического. «Я видел распутный двор регента. Я был тогда в нищете, я просил милостыню, тем не менее я дожил до ста лет и стал миллионером; несчастье одарило меня богатством, несчастье научило меня» [там же].

Глубокий смысл имеют мифологемы: «желать» - сжигает, «мочь» - разрушает, «знать» - дает смертному возможность пребывать вечно в спокойствии. Желание, как и хотение, убито в смертном мыслью о том, что всю свою жизнь он сосредоточил не в сердце, которое может быть разбито, но в мозгу, который не изнашивается, проживая. Пиршества антиквара заключаются в созерцании людей, народов, лесов и гор. Переживания людей для хозяина лишь повод к мыслям, превращенным в мечтания. Его миллионы – это воспоминания, увиденные картины. Они воскрешают в нем целые страны, живописные местности, виды океана, прекрасные образы истории. В куске шагреновой кожи существуют две «таинственные» силы, воплощенные в словах «желать» и «мочь». В них заключены социальные идеи, чрезмерные желания, невоздержанные радости, которые убивают людские скорби. Разбивая сердца, они заставляют жить напряженно, укорачивая годы, эпохи, жизнь.

Первым желанием Рафаэля было желание роскошного пира, вакханалии, достойной века. Круг дней жизни Рафаэля вместе с шагреновой кожей сжимается по мере того, как исполняются желания героя. Некий брамин объяснил ему, что между судьбой и желанием существует «таин-

ственная» связь. Хозяин мог бы удовлетворить претензии Рафаэля и сам, но вместо него это делает потусторонний мир с помощью сверхъестественной силы. И платой этому будет деградация Рафаэля, приводящая к смерти.

Бальзак вводит в роман образ шагреневой кожи как сверхъестественного, фантастического, вокруг которого вращаются все. И вот первое желание Рафаэля исполнено. Трое молодых людей и друзья героя встречают его на улице и ведут к банкиру Тайферу на пирушку, где автор подтверждает на практике могущество сверхъестественного. «Поверить в магическое влияние он (Рафаэль) не мог, но его изумляли случайности человеческой судьбы» [там же, 40]. После жалобы Рафаэля другу о своей несчастной доле, неразделенной любви бедного студента к графине – миллионерше Феодоре, он – поэт, ставший, по ее милости, эгоистом, кутилой, закатывает этот пир, пожелав получить в придачу в качестве подарка еще двести тысяч франков годового дохода. И тут же ему приносят известие о наследстве, завещанном Рафаэлю майором О'Флаэрти, который скончался в августе тысяча восемьсот двадцать восьмого года в Калькутте. Этой деталью Бальзак подтверждает существование фантастики, идущей от потустороннего мира. Но ведь за все надо платить своей жизнью. «Рафаэль вскочил и сделал такое резкое движение, как будто его ранили <...> Сразу отрезвев от внезапной услужливости судьбы, Рафаэль быстро разостлал на столе салфетку, на которой он недавно отметил размеры шагреневой кожи. Не слушая, что говорят, он положил на нее талисман и невольно вздрогнул, заметив небольшое расстояние между краями кожи и чертежом на салфетке» [там же, 151]. Рафаэль увидел, что за договор, заключенный им с «темной», демонической силой в образе этого куска шагреневой кожи, он, действительно, должен швырнуть под ноги свою жизнь, как какую-то «козью шкуру». Вспомним, что-то наподобие этого положили некогда к стопам Александру Македонскому десять софов, а вскоре он там, в Вавилоне, и умер, якобы отравленный царедворцем.

Реально желание человека, однако оно оплачиваемо мифическим золотом. Это мотив, характерный для всего творчества Бальзака, для всей его «человеческой комедии» в целом. Уже не рок предопределяет жизнь Рафаэля в погоне за эгоистическими наслаждениями, разрушая его морально и физически, а золото, деньги. Писатель демонстрирует в данном случае это конкретно и в то же время с помощью символа – шагреневой кожи, сокращающейся на глазах у героя. Как только герой испытывает желание обратиться к «золотому тельцу», так его мечта становится уже не мифом, а действительностью, самой его жизнью. Растиньак и подобные ему члены общества, писатели и банкиры, хвалили Рафаэля как поэта не за отсутствие таланта, видя в нем не соперника, а, скорее, из желания досадить своим более способным конкурентам.

В предысторию романа для характеристики общества Бальзак вводит образ – символ в виде шагреневой кожи, демонстрируя воздействие сверхъестественного с помощью применения фантастического. Тем самым писатель усиливает иррациональность происходящего, мотивируя то, что происходит в романе, частично, не полностью. Нет детерминированности, например, такого события, как получение героем наследства. Не мотивировано исполнение желания Рафаэля предоставить учителю Перрико место инспектора. Это, как иронично замечает писатель, вместо того, чтобы попросить для учителя пожизненную ренту в тысячу экю. «Рафаэль увидел тоненькую белую полосу между краем черной кожи и красной чертой и испустил крик столь ужасный, что бедняга учитель испугался» [там же, 164].

Экспозиция событий в бытовом плане, на первый взгляд, поддается реальному объяснению. Замкнувшись в мире своих эгоистических желаний, Рафаэль ведет образ жизни, подобный тому, как живут будущие члены общества Тайфер, Растиньак, Феодора, антиквар – хозяин лавки. Бывший студент хочет, чтобы Полина продолжала любить

его. Однако потусторонний мир бессилен помочь ему в деле столь гуманного свойства. Кусок шагреновой кожи не сокращается, потому что не исполняется желание Рафаэля, Полина и без того любит его. Но сама она не поглощена иррациональными силами, ведущими к деградации, моральному и физическому опустошению как Растиньяка, так и самого ее возлюбленного Рафаэля. Рафаэлю кажется, что в случае с Полиной все это было шуткой, далее он будет жить, как и жил. И, став богатой аристократкой, Полина не изменится, она по-прежнему будет любить его – Рафаэля, не уподобится своей сопернице Феодоре, для которой богатство важнее человеческих чувств. Полина готова продать черту, дьяволу, чтобы только снять печать бедности с любимого человека. Она не позволит хаосу воцариться в его душе. Рафаэль стал бы, возможно, и возрождаться, выходить из положения, созданного в его душе социумом, агрессивными инобытийными силами, однако страхи перед этими безликими силами затмили в нем все человеческое: любовь, верность, доброту, сострадание.

Писатель показывает, что эгоизм и индивидуализм, созданные иррациональными силами сверхъестественного мира, не могут уберечь личность, человека от морального опустошения, жизнь Рафаэля все равно обречена. Моральные и физические силы его подорваны бешеной гонкой за деньгами и наслаждениями, он уже не способен на лучшие человеческие чувства. Сократив до предела шагреновую кожу, иррациональные силы подточили его здоровье. Бальзак оттеняет в романе абсурд, иррациональность бытия изображением фантастического, сверхъестественного, губящего человека.

Рафаэль де Валантен заключил договор с потусторонним миром, он вроде бы могущественен, является носителем сверхъестественной силы, таящейся в куске шагреновой кожи. И все же не он сам, а «темные», сверхъестественные силы предопределяют его жизнь. После исполнения желаний у Рафаэля остаются считанные дни. Шагреновая

кожа сокращена до предела, приходит конец брэнному существованию эгоиста и индивидуалиста. С помощью фантастики Бальзак показывает, как иррациональные силы, внося хаос в душу героя, обрекают его на гибель. В реализме финала и заключен смысл шедевра Бальзака, его фантастического произведения, означающего важный этап в жизни и творчестве французского писателя. «Шагреневая кожа» - один из наиболее известных романов Бальзака, написанных с применением фантастического, что обновляет и мощно усиливает реалистический художественный метод, поворачивая его в русло будущих высших достижений во французской и русской литературе.

«Двуплановость», фантастические элементы в изображении человека служат усилению психологического эффекта. Это делает конфликт более жизненным, убедительным, подчеркивая реальный характер происходящего. Присутствие в реализме фантастики усиливает иррациональное начало, вводит в мир надреального. И в этом нет противоречия, поскольку Бальзак изображает жизнь неоднозначно, двупланово, как хороший знаток человека и общества в необычных, «таинственных» обстоятельствах.

Таким образом, французский писатель Бальзак, как и русские писатели-реалисты того времени Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, применяет антропологические, физиологические знания в исследовании психики человека. И это сближает русскую фантастику с французской фантастикой, означая их общую типологию в сложной биологической иерархии духовной сущности Вселенной.

## ГЛАВА II. ПУШКИН – РОДОНАЧАЛЬНИК РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФАНТАСТИКИ

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 и др., использовали пушкинские традиции фантастического в познавательных и изобразительных целях. Французские писатели Гюго, Бальзак, Мерииме, переводивший фантастические произведения Пушкина и его последователей, затем Мопассан, усматривали в русской фантастике то, чего они не находили в западноевропейской литературе. Чем же был интересен Пушкин для французских писателей, что они находили в его творчестве, в произведениях наследников его традиций в области фантастического, какие элементы фантастики как условного средства реального постижения действительности привлекали французских авторов к русской литературе?

У истоков русской фантастики фантастическое в традиционном смысле пока 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 в рассматриваемый период является активнейшим усиленным 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 – это Г.Уолпол, Саути, А.Редклиф, во Франции – Ж.Казот и др. Зарождение фантастики

вызывается необходимостью глубже проникнуть в психику человека, исследовать его внутренний мир на основе накопившихся научных знаний в отношении инобытийного мира, неведомых сил, существующих объективно, и зла, агрессивно воздействующих на человека. Западноевропейская фантастика имеет при этом замковую атмосферу тайны и ужаса, содержит в себе готические черты. Русская же фантастика возникает как романтическая реакция на стремление общества проникнуть в мирозданческие «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, пройдя 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 в разных типах познания и изображения – романтическом и реалистическом, значительно увеличивая возможности реализма. Это и привлекает к фантастике Пушкина внимание как других русских писателей, так и французских авторов, в том числе и Мериме как переводчика фантастических произведений русских писателей.

В основе гармонии мира, мирозданческих «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 [108, 121]. Известному московскому критику 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 верный термометр жизни человечества!» [170, 455]. Такое глубоко внутреннее – содержательное – осуществлялось с помощью внешнего – заключения в соответствующую форму, то есть усиления реалистического художественного метода с помощью фантастического начала.

Одним из сильнейших условных средств усиления познания и изображения, безусловно, являлось фантастическое. С помощью его Пушкин мог проникать столь глубоко и эффективно в божественно гармонические сферы, улавливая и поэтически осмысляя тот факт, что фантастика, иными словами, необычное, вроде бы неправдоподобное, – это взгляд на форму отсюда, со стороны людей. Со стороны Творца это в то же время обычные, рядовые явления, служащие возвышению человека, созданного им же, Богом, «по своему образу и подобию». Пушкинское фантастическое мы определяем как тип реалистической фантастики в поэтических и прозаических произведениях Пушкина. В них уже тогда намечалась «двуплановость» – первый, реально-бытовой план и второй, духовно-возвышенный, нравственный, отражающий осознание мира земного и мира небесного, божественного. Реалистическая фантастика Пушкина стала основанием для возникновения традиции последующих русских писателей Лермонтова, Гоголя, Тургенева и др., которые на базе пушкинской реалистической фантастики создали ее типологическое разнообразие (мифологическую, фольклорно-мифологическую, сказочную, «студийно»-экспериментальную фантастику). Далее постараемся определить и выделить фантастические произведения из всего творчества каждого автора, обозначить типологически место каждого произведения в системе фантастики русской и французской литературы.

Следы фантастического обнаруживаются у Пушкина в лирике, в таких его стихотворениях, как «Анчар», «Бесы», в поэме «Медный всадник», «маленькой» трагедии «Каменный гость», в повестях «Гробовщик» (из цикла

«Повести покойного Ивана Петровича Белкина»), «Пиковая дама». Фантастический колорит этих произведений подтверждает мысль о том, что фантастика становится для Пушкина своеобразным углом зрения на реальную действительность.

Вот что пишет В.Г.Белинский: «Античная пластика и строгая простота сочетались в нем с обаятельною игрою романтической рифмы; все акустическое богатство, вся сила русского языка явились в нем в удивительной полноте» [27, 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 лирика, но и каждое чувство, каждая мысль в стихотворениях поэта преисполнены красотой и природным совершенством.

Фантастические произведения Пушкина своей «двуплановостью» являют основной признак реалистической фантастики. Это первый, бытовой план, где сама действительность, отдельные детали создают впечатление правдоподобия. И второй, духовный план, где все показывается как следствие постоянно обновляемого начала, в том числе и фантастического, помогая познанию вселенских, космических «тайн».

Поэзия Пушкина верна действительности, изображая русскую природу, русские характеры. Поэт взывает к природным силам, инобытийному миру. В такой атмосфере, 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, безмерное, фантастическое начало. Чувства, лежа-

щие в основе фантастических произведений Пушкина, гуннаны, 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 фантастика в литературе того времени еще недостаточна. Не совсем воспринимая 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» [там же].

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, 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 внутренней свободы Мережковский выводит из потребности 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. Синтетический характер творчества обогащает реалистический метод Пушкина такими ощущениями, компонентами, что Мережковский говорит о внутренней свободе поэта как об установке 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 поэтическим представлениям, порождая привычные для осознания реальности мысли и чувства. Герои фантастических произведений Пушкина – люди земные, конкретно эмпирического восприятия и в то же время существа небесные из идеального, вселенского мира.

Из-за своей причастности к инобытийному пушкинские образы приобретают фантастическую окрашенность. Принцип «двуплановости», лежащий в основе фантастических произведений Пушкина, содержит в себе противопоставление идеала действительности. Часто, может быть, и неосознанно Пушкин ведет свое творчество к фантастическому, которое в то время еще не владеет умами. Аполлон Григорьев не находит в пушкинской поэзии «ничего романтического» [61, 748]. Позже в своей статье «По случаю открытия памятника Пушкину» А.Н.Островский говорит о том, что Пушкин освободил литературу от сентиментальности, условности романтизма, сделал ее близкой к действительности. На наш взгляд, авторитеты смотрят на Пушкина односторонне, отмечая в нем то, что им самим было угодно и интересно в литературе.

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

Герои Пушкина осознают свою сопричастность с идеальным, инобытийным. Герои пушкинских фантастических

произведений видят в метафизическом мире божественные сферы, чувствуя влияние «темных» вселенских сил, воздействующих на человека разрушительным образом. Современники Пушкина рассматривают роковые страсти как демонические. Таково их мнение об иррациональных силах, которые Пушкин изображает в своем творчестве, о роковых страстях, которые делают человека игрищем страстей. Пушкин применяет фантастику интуитивно, в целях исследования и изображения, в сложных ситуациях придавая своим героям фантастическую окраску. 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» [30, 20]. Поэт воспитался на почве рационализма XVIII века и, пройдя школу романтизма, понял в своем творчестве его недостаточность, ограниченные возможности.

Идеальный мир в фантастических произведениях Пушкина имеет на судьбы людей роковое влияние. Как полагает Е.А. Маймин, Пушкин распространяет фантастическое на все свое творчество, начиная с первой половины 20-х годов XIX века [139, 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 бытие. 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 фантастическими художественными средствами.

Конкретный человек у Пушкина наделен реальными чертами, объяснен в пределах бытийного обстоятельствами. Реально-бытовой план способствует познанию и исследованию иррациональных сил, существующих в инобы-

тийном мире объективно. Такой мир оказывается основой фантастически настроенного героя с его сложной душой. Пушкин сохраняет психологию и индивидуальность, идущую от романтизма, создавая реалистические принципы конкретности. Пушкин развивает идеи реализма творчески, не отказываясь от романтических завоеваний. Поэт не может забыть свободолюбивых деклараций романтиков, не отказывается он от идей романтизма, дорожит художественной и всякой свободой, которой так не хватало ему в период романтических увлечений. Характеризуя реалистический метод Пушкина, Г.А.Гуковский отмечает влияние романтиков на поэта: «Пушкин не отказался от наследия Жуковского даже в 1830-х годах, но использовал его, включив в новую, реалистическую систему» [71, 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» [139, 105]. В.В.Воровский, поддерживая критика, замечает: «Поэт-романтик не просто воспринимает в художественных образах окружающий его мир, а воспринимает его в преувеличенных линиях, в сгущенных красках, в потенцированных формах» [52, 256]. Пушкин воспроизводит эстетические образы не так, как воспринял их, а усиленно, фантастично.

Демоническая тема входит в творчество поэта, однако гармонический дух Пушкина свободно реет над демонизмом, иронией, тоской. В фантастических произведениях Пушкина нет разочарования. Его герои побеждают несовершенство мира благодаря высоким свойствам души, божественности ее предназначения. Пушкин предоставляет героям понятие реального и идеального. Конечно, судьба их зависит от иррациональных сил, от инобытийного 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 фантастических стихотворениях, как «Демон», «Анчар», «Бесы», «Жених». Большое идейно-художественное обобщение Пушкин вложил в фантастику «Анчара» (1828); фантастическое «Бесов» (1830) отражает демонический мир, губящий человека.

По мнению Г.А.Гуковского, поэтически настроенная личность несет идею единственно важного, ценного и реального, проявляемого в индивидуальном самоощущении, «в переживании своей души как целого мира и всего мира» [71, 42]. Человек, изображенный с помощью фантастики, свободен в своей внутренней жизни.

Культ свободной личности – основа поэта, который видит в человеке душу как орудие духа, воздействия на нее Бога-Творца. Душа человека остается свободной от конкретно-исторических условий. Однако в реалистическом методе Пушкин изображает уже не субъективную единичную реальность, а объективную действительность. В то же время «двуплановость» в фантастических произведениях Пушкина выражает внутреннее противоречивое единство и независимость, свободу 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.

Тему свободы Пушкин драматизирует антитезами добра и зла, реальным и сверхреальным, жизнью и смертью. Для фантастики Пушкина характерны роковое предсказание и роковая гибель. Эти мотивы будут исследоваться Пушкиным как наблюдателем за проявлениями иррациональных сил, существующих как во внутреннем мире его героев, так и в окружающей среде.

Пушкин решает художественные задачи с помощью обогащения реализма таким эффективным условным средством познания и изображения, как фантастика. Пуш-

кинские герои пытаются преодолеть несвободу сознания, в таком случае интерес проявляется к поэту как к человеку, вступающему в поединок с роком, к судьбе личности, трагической из-за воздействия на нее рокового начала.

Д.Д.Благой отмечает, что «романтическое восприятие жизни и художественно-романтическое ее воспроизведение в это время не исчерпывают всего отношения поэта к действительности» [31, 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 в реализме, изображая человека как игральные роковых страстей.

Принцип «двуплановости» 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, страдания. Гегель говорит о положительном значении, которое это явление получает в искусстве: «Смерть лишь непосредственной единичной жизненности есть рождение духа» [54, т. 1, с. 409], то есть это факт духовного, инобытийного мира.

Пушкин пишет о смерти как о возвышенном явлении, решая как реалист тему роковой зависимости человека от идеального мира. Реализм в лирике Пушкина – это правда человеческих чувств в их общем значении, свободное проявление субъективности.

В стихотворении «Анчар» Пушкин разрабатывает принцип «двуплановости», показывая влияние демонических сил, в данном случае, существующих в самом человеке. Выстраивая сюжет, поэт опирается не только на национальные традиции, но и на предшествующий мировой опыт.

Поэт Катенин изобразил себя в образе сурового русского воина в состязании с греческим певцом, восхвалявшем

князя, тогда как русский певец отказался петь о венценосных особах. Под греком Катенин разумел Пушкина и призывал поэта вернуться к романтическому свободоложию. 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, а именно, 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 стихотворение аллегорией 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. Описывая некое древо, 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 как бы царит в грозном ореоле, в своих зловещих качествах и тонах; среди обитателей пустынь и степей он «стоит один во всей вселенной». Словосочетание «дерево яда», данное первоначально в заглавии стихотворения, повторяется в четвертой строфе сочетанием «дерево смерти». Дерево, переполненное ядом, отравляет и убивает всех, кто только посмеет приблизиться к нему. «К нему и птица не летит //И тигр нейдет» [203, т.2, с.160]. «Темные», иррациональные силы характеризуются фантастической атмосферой. Даже воздух отравлен вокруг дерева. «<...> лишь вихорь черный// На древо смерти набезит - //И мчится прочь, уже тлетворный//».

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

Переход от первого, бытового плана - при описании ко второму, духовному плану - к фантастике совершается по-этом 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 прежде всего люди, какое расстояние ни лежало бы между ними. И они не перестают быть людьми из-за противоестественности социальных 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 агрессивной сущности, власти. С другой стороны, раб покоряется воле тирана, забывая, что он человек.

Фантастика показывает, как иррациональные силы вытесняют во владыке все человеческое, усиливая его жестокость, тиранические качества, развившиеся 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. Образ умирающего раскрывается в таких выражениях, как «пот на бледном челе», «хладные ручьи пота». Простота, спокойствие тона помогают автору глубже проникнуть в психику человека, в инобытийное. Протест против тирана, порабощающего и убивающего ближнего для удовлетворения своего эгоизма и властолюбия, проявляется в стихотворении с необычной 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, 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 поблизости этих слов. Вместе с тем Пушкин откровенно заявляет, что нельзя понимать под словом «дерево 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, исходя из замкнутого психологического пространства во внешней окружающей среде обитания.

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, характеризующего могущество 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 толкает // Одичалого коня; // Там верстою небывалой // Он торчал передо мной.»

И далее демонический мир, примерившийся 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 собрались // 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, формированию того или иного порядка вещей.

Трагическое звучание «Бесов» является результатом антропоцентричности 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 «двуплановости» раздвигает границы познания и изображения. Конкретно-эмпирический план исследуется и изображается Пушкиным при помощи обычных персонажей и обстоятельств. Таким образом, в стихотворениях «Анчар» и «Бесы» пушкинская фантастика тоже участвует в познании закономерностей реальной и идеальной 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» [202, 482]. Внимание Пушкина к фантастике в этом отзыве о произведении Гоголя очевидно. Представления и инстинкты одних персонажей передаются другим. Фантастика стихотворения «Анчар» отражает достоверность внутрен-

него мира поэта, переживающего, когда властитель, разрушаемый 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 идеальный мир как во внутреннем мире своих героев, так и вовне, в небесных, божественных сферах. При этом фантастика представляет реальное существование инобытийного, отражая 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 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 «двуплановость», изображающую 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 поэт не мог

познать и изобразить реалистическим, он открывает для себя в видениях. «Двуплановая» фантастика Пушкина как усиленное средство исследования и изображения инобытийного мира выявляет высокий, живой гуманизм лирики поэта, в том числе в «Анчаре» и «Бесах», оттеняя возвышенное, божественное предназначение человека.

Пушкин признает романтическую тенденцию объективного существования идеального мира как во внутреннем мире человека, так и вовне. Иррациональные силы, находящиеся в самих героях 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 идеальные 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 средство изображения, существуя при наличии первого, бытийного плана и второго, духовного плана, стала «двуплановой» как во внутренней, так и во внешней зоне инобытийного, воздействующего на героев.

В стихотворении «Анчар» соотношение реального и идеального, 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 иррационального, идеального мира как в самом лирическом герое, так и во всей Вселенной. Слова ямщика, отдельные от лирического героя, не служат примером закрепления мифологических представлений и преданий за сознанием другого человека. Осмысление мифологии происходит пу-

тем общего восприятия иррационального мира как несомненной реальности.

Таким образом, реальное и идеальное пушкинского стихотворения «Бесы» изображается при наличии «двуплановой» фантастики. Реальное находится в первом, бытовом плане: это описание природы, мировосприятия ямщика, лирического героя. Фантастические образы бесов – это олицетворение агрессивных сил в инобытии, угрожающем 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, действующие в мире, столь сложны и многосторонни, 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.

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 ездоку, 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. 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. Фантастика как средство изображения инобытийного мира подготавливает героев к познанию и исследованию во многом благодаря предощущениям и предчувствиям. Принцип «двуплановости» придает всему художественному произведению фантастическую окраску. 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, освещаемый 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.

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 сил.

Пушкинские герои испытываются иррациональными силами. Литература становится областью предчувствий, догадок, результатом художественных, научных открытий и наблюдений над воздействием 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 инобытийное изображается мифологической фантастикой. Бесы у Пушкина показаны 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 окружающем мире, укрепляет решимость сопротивляться. В борьбе со злом, во имя добра и проявляются личности, выражая в поступках свое духовно-нравственное, божественное предназначение.

## **2.2. Предопределенность судьбы пушкинских героев в поэме «Руслан и Людмила», повести «Гробовщик» из «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина»**

Для пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» (1817-1820), как и для других фантастических произведений, характерна «двуплановость» изображения. Иными словами, во втором, духовном плане поэмы для усиленного постижения реальности фантастика используется как углубленное условное 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, идеальных сил, но в реальный момент, скажем, разлуки, любящие герои остаются 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 отразились в сказочной поэме его молодости «Руслан и Людмила»» [70, 353]. Исследователь высказывает предположение, что фольклор не воспринимался в тот период так глубоко, мысль Пушкина нуждалась в опоре на народную стихию. Соглашаясь с исследователем, заметим, что у Пушкина герои изображаются не в сказочной манере, а как обычные люди, живущие и действующие в реальном, бытовом плане. Поэма создавалась, когда фантастика еще не занимала в литературном процессе первой трети XIX века должного места.

Предопределенность героев «двуплановой» поэмы Пушкин выражает во втором, духовном плане, где просматриваются элементы фантастики. Интуиция подводит поэта к использованию фантастического для изображения воздействия злых иррациональных сил. Давление злого рока создает впечатление равноправия двух миров – реального и идеального, попеременное доминирование одного мира над другим. Идеальный мир создается как некая копия реального мира в воображении рассказчика, как противопоставление инобытийному миру объективной реальности. Принцип «двуплановости», лежащий в основе поэмы, предопределяет фантастику 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 и русских романтиков.

Безусловно, реализм и романтизм как художественные методы имеют каждый свою целенаправленность и необходимость. У реализма второй план вызывается необходимостью постижения индивидуально-психологической глу-

бины характера, художественного исследования человека, предопределяется историческими закономерностями, социальной конкретностью. В романтизме состояние судьбы, трагичность ее, психологическая глубина усиливаются воздействием инобытийного мира.

Лирика Пушкина выражает достаточно самого поэта, но не совсем многосторонне и широко отображает 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 субъективности, когда «Пушкин <...> желал придать герою свои собственные черты» [229, т.2, с.24]. «Автопортретность», осязаемая в лирике, заметна также в пушкинских поэмах. Е.А.Маймин придерживается такой же точки зрения. «Субъективна в большей или меньшей степени всякая лирика, несубъективной лирика просто не может быть» [139, 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» (1820) содержит в себе изображение объективного существования инобытийного 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 гряднице 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 //Смиранный 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 демонических сил. Пушкин сразу же придает реалистическому изображению жизни киевлян необычную, фантастическую окрашенность.

Элементы фантастического меняют картину, усиленные изобразительные средства овладевают подсознанием, 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 <...> // Людмилы нет во тьме густой, // Похищена безвестной силой». Фантастические элементы, сливаясь в общую картину, придают фантастический характер всему событию. Идеальный мир предстает то в образе злого колдуна Черномора, то в виде доброго волшебника. Мифологемы раскрывают вселенское добро и зло. Волшебница Наина, как и Черномор, является носителем демонических сил. Мешая герою, она ведет Фарлафа по пятам следом за Русланом. Агрессивные иррациональные силы одного человека приводят в действие такие же силы другого. Фантастическое создает эмоциональный фон, общий настрой, эмоциональное отношение к потустороннему. По мнению исследователя Д.Д.Благого, сновидения Руслана и Людмилы, предсказания Финна, Наины и других 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 демоническим миром, становясь сопричастной к борьбе добра со злом, за красоту и гармонию. Оказываясь игралищем страстей Черномора, Ратмира и Фарлафа, героиня взирает на картину сражения, которое разыгрывается из-за нее. Пушкин использует сюжеты легенд, народных преданий, придавая фантастическому

мифологическую окраску. Инобытийный мир выступает с чертами рая. Вот детали, говорящие о райских кущах 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, льстя 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 лишить сил коварного 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 мифологическом сознании. Людмила исчезает с поля зрения демона благо-

даря своей находчивости, спасаясь тем, что надевает волшебную шапку. Сцена смерти великана, брата Черномора, изображена в мрачных тонах.

Трагичны сцены, где показаны лежащими в полях погибшие воины. Реалистичен образ Фарлафа, который развигивается 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 онирического сознания. Предчувствуя свою гибель, Руслан после смерти головы великана засыпает прямо на коне и видит во сне похищение его Людмилы Фарлафом. «И снится вещей 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.

Фантастика поэмы «Руслан и Людмила» во втором, духовном плане выражает идеальный мир, подвергающий героев опасности. Немотивированная фантастика романтиков, в отличие от немотивированной фантастики реалистов, располагает только изобразительными возможностями, выражая более глубокую и многостороннюю психологическую правду о человеке. Предчувствия и предсказания Финна в этой поэме – знак «тайных» душевных порывов героя. 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. Инобытийный мир выявляет качества героев, немотивированная фантастика изображает их эмоциональное отношение к неведомому 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 от высших божественных сил кары, 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. Поэт изображает торжество добра средствами мифологической фантастики.

После «Евгения Онегина» Пушкин признается, что теперь мир его – это век прозы, по сравнению с предыдущим веком поэзии. Он пишет цикл произведений, названных «Повестями покойного Ивана Петровича Белкина», которые и создают пушкинские традиции в русской прозе первой трети XIX века, в том числе и в фантастике. Пушкинские повести, основанные на «странных» совпадениях, раскрывают тему загробного мира. Произведения, подобные «Гробовщику», сразу же включаются в собрание русской прозы того же века, где фантастическое проявляется в реализме наиболее ярко.

Будучи реалистом, Пушкин выдвигает в повестях тему «маленького» человека. Правдивостью изображения, проникновением в характер человека, отсутствием морализаторства Пушкин открывает новое направление в прозе. Идеализированные картины сменяются у него изображением реалистических картин, характеров, бытовыми подробностями. В своих «Повестях Белкина» Пушкин высту-

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

Об изменении с возрастом своего творческого кредо Пушкин говорит иронично: «Лета к суровой прозе клонят, лета шалунью рифму гонят». Пушкин так и остался поэтом. Однако, делая прозу менее «суровой», Пушкин оставляет в ней возможности, доставшиеся ему от поэзии, в том числе и фантастические. В результате роль такой прозы растет. Герои, судьба которых предопределена иррациональными силами, показаны обусловленными обстоятельствами.

«Двуплановость» включает в себя как чисто реалистические возможности изображения быта в первом плане, так и усиленные средства применения фантастического во втором, духовном плане. Пушкин определяет идеальный мир как «прародину» героев – носителей абсолютного начала. Байронические мотивы в романтизме раннего Пушкина постепенно сменяются реалистической прозой, появляются элементы фантастики как усиленного средства познания и изображения, светлой божественной гармонии, духовности, ниспосланной свыше. Демонические мотивы Байрона с реалистической мотивацией отображаются Пушкиным уже в зависимости от обстоятельств, то есть по сути реалистически. «Двуплановая» фантастика подразумевает изображение быта и инобытийного в двух планах – реальном и духовном, в единой системе. Раздельно, традиционным способом, то есть рационально, исследовать инобытие в связи с усложнившимся социумом было уже невозможно.

Предчувствия у героев имеют «двойную» интерпретацию; 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.

В фантастике повести «Гробовщик» (1830) Пушкин мотивирует инобытийное снами героя. Видение во время сна – это уже не реальная действительность, а нечто иное – онирическая, сновидческая реальность на грани инобытийного. Атмосфера снов как переходное состояние между бытием и инобытием, даже серия снов героя повести – гробовщика Андрияна Прохорова - образует сквозной сюжет, который создает духовную историю личности в противоборстве идейно-нравственных начал, в контакте с социально-историческим бытием. Впоследствии онирические традиции фантастического из повести Пушкина «Гробовщик» продолжают Лермонтов, Тургенев, Лесков, Достоевский.

Действие в «Гробовщике» усиливает «двойное» значение событийного ряда. Гробовщик изображен реалистически, его характер соответствует мрачному его ремеслу. «Адриан Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив. Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей, когда заставал их без дела глазающих в окно на прохожих, или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а иногда и удовольствие) в них нуждаться» [203, т.5, 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 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 сно-

видческое, но это все реальная действительность, иррациональные силы, существующие как вовне, так и в самом человеке. Конфликт в «Гробовщике» 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 ничуть не хуже, такая же добрая, честная. Однако чувство собственного достоинства не позволяет ему этого. Буря в душе обусловлена 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, 68].

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

Поскольку Прохоров не готов к напряженной работе, сон его, воплощающий онирическое сознание, должен подтвердить или опровергнуть его нравственное самоутверждение. Онирическое сознание у Пушкина способствует рождению фантастического, которое, создавая «двойное» изображение, осуществляет такое 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 еще и 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, 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. Пушкин и тогда уже показывал существование иррациональных сил как внутри человека, так и в окружающем мире, существующем независимо от психики индивидуума. Развивая принципы мифологической фантастики, Пушкин применяет фантастические элементы в целях изображения психологического состояния героев в наивысший, напряженный момент перед смертью или накануне ее всех тех, кто стремится преодолеть страх перед ней. Поэт в своих поэтических произведениях придает происходящему фантастическую окрашенность, обновляя и углубляя реалистический метод. Реализм в более крупной поэтической форме предполагает уже не субъективизм, как в лирике; драма близка поэту своими объективными характеристиками, изучаемыми Пушкиным с помощью

такого усиленного средства изображения, как фантастика. Пушкинские характеры в «Гробовщике» психологически правдивы, достоверны, обусловлены обстоятельствами, в то же время они наполнены ощущением сверхъестественного, инобытийного. Это – фантастика.

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

Теме «маленького» человека Пушкин впервые в литературе придает правдивый, реалистический характер, осуществляя эту идею 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 страхи обуславливаются социальной незащищенностью, усиленной агрессивным характером инобытийного, врожденного, бессознательного, которое сдерживается, возвышая индивидуум высшим божественным началом, религиозно-нравственным сознанием.

Элементы фантастики, примененные в поэме «Медный всадник», Пушкин стремится отразить в те моменты, какие прежде не удовлетворяли его. Карамзин, по мнению Пушкина, освободил язык от ненужного, сделал его более свободным, обратив к истокам народного творчества. Цена демократический пафос «Путешествия из Петербурга в

Москву» Радищева, Пушкин замечает, что проза Карамзина – лучшая на данном этапе, однако слишком близка стихотворному искусству. Пушкин выдвигает требование к прозе писать просто, точно. Сам Пушкин не отказывается от такого эффективного условного средства изображения инобытия, как фантастика; применяя ее, он придает ей психологическую убедительность в обрисовке 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. 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, поставленную тут, в устье реки Невы, из соображений военно-стратегического характера, экономических интересов, для культурных связей с Европой. Пушкин восхваляет город Петра. Как пишет Д.С.Мережковский, Пушкин дает единственный ответ, достойный великого вопроса, заданного Петром, об участии русского народа в мировой культуре.

Пушкин, если и не находит в Петре «наиболее полного воплощения героизма, дохристианского могущества русских богатырей» [154, 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» [203, 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, она представляется воплощением 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, хотя и ощутим мистический налет, связанный с мотивами Потопа, Апокалипсиса. Не выдержав душевного потрясения, герой истерически хохочет. 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 фантастического, 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, заключается 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, 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, 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, соотносением ее с гуманистическими идеалами. Герой поэмы вступает в конфликт с социально-историческими закономерностями, не отрывными 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. Мереж-

ковский), то есть «маленьких» людей, через радость или сострадание. Пушкин понимает, конечно, что это вопрос высшей мудрости.

В поэме отражены два противоположных начала: поэт показывает судьбу неизвестного коломенского чиновника, напоминающего последующих героев 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. «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, 267]. А после событий всю ночь герой видит в галлюцинациях этого скачущего коня.

Реалистическое объяснение видения Евгения - это и есть первый план, в котором конкретно-эмпирический мир, переживания героя подаются через психологическую мотивацию. Однако сама погоня Медного Всадника за простым смертным не мотивируется никак. Воздействие грозных 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 в виду 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 поэме, Пушкин имеет в виду реализм, усиленный таким сильным 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 «двуплановости» подразумевает «двойную» интерпретацию изображения – реальную и идеальную, фантастическую. Видения Евгения подаются через фантастику, 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 колмоленский 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-реформатор, царь-созидатель – основатель столицы, прорубающий «окно в Европу», с другой – император, принесший неисчислимые беды «маленькому» человеку,

простому человеку, 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» [154, 622]. То есть, возможно, концептуально другими были бы Гоголь и Достоевский, Белый и Блок, Ахматова и Цветаева.

Другую поэму Пушкина – «Руслан и Людмила» – В.Г.Белинский причисляет к обновленному классицизму. 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 [229, т.2, с.21]. «Руслан и Людмила» дает, прежде всего, «автопортрет» поэта. Духовная субъективность поэмы опирается на фантастику, которая является структурообразующей.

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

Возвышенное ощущение в поэме достигается не только с помощью фантастических, но также и символических средств (например, сам памятник Медный Всадник – символ Власти, стихия Невы – стихия разбушевавшейся природы). Пушкин изображает свои реальные прозрения в осмысленном образе Петра фантастически, в символическом «ореоле».

Психологическая сущность творческого метода, который Пушкин применяет в «Евгении Онегине», заключает-

ся в смешении объекта и субъекта, реалистического с усиленным, инобытийным. Д.Д. Благой высказывает мысль о том, что в романе в стихах перед нами предстают объективные образы героев, подчеркнута отделяемые от автора, присутствующего здесь же. 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 наиболее полного представителя века [31, 224].

Море, свинцовые волны, Нева в гранитных берегах выступают как олицетворение России. Пушкин приветствует преобразования Петра, и символика отражает эту закономерность в реальной действительности. Протестное инобытие изображается с помощью фантастики.

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. Пушкин и создает реалистическую художественную прозу как более соответствующую запросам эпохи.

В то время одной из важнейших особенностей его мировоззрения, основ его метода 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 сближением с действительностью, стремлением соединить социально-исторические приемы изображаемых 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 как художественная система реалистической фантастики.

Что же происходит в это время во французской литературе с точки зрения фантастического? Отмечая наличие «двуплановости» русского автора при переводе его произведений, осуществленном Мериме, выделим тот факт, что переводчик и свои оригинальные фантастические образы мотивирует 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 сказать, 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 области реалистической фантастики.

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

Пушкинские традиции, идущие от «Пиковой дамы», реализуются затем в отечественной словесности, например, в «Игроке» Ф.М.Достоевского. По мнению З.И.Кирнозе, событийный ряд повести Пушкина имеет причинно-след-

ственные связи, обозначающие судьбу простого человека, петербургского инженера Германна [115, 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».

«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» [203, 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.

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 нас в дом графини. Реальная обстановка выписана в конкретных деталях, характеры также реалистичны. Вот портрет старой графини, сидящей 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

– эпохи 70-х годов, им строго следовала и одевалась так же долго, так же старательно, как и 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?» [203, т. 5, с. 201].

Автор дает графине оценку, 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. 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 ночи и застаёт графиню одну. Он просит старуху назвать три карты, чтобы 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 отыграть-ся» [там же, 209].

Пушкин продолжает исследовать характер героя, представленный 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, реалистическое повествование прерывается, начинается «странный» Пушкин. «Этот Германн, – продолжал Томский, – лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния» [там же, 211].

Пушкин мотивирует признание Германна желанием разбогатеть, то есть признаком явного прагматизма. Рас-

каяние 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 ощущению инобытия. 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, 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 них – обоих сразу, живых. «Восставшая» из мертвых символизирует инобытийный мир с его демонизмом. Агрессивные, злые иррациональные силы, напугав Германна и Лизавету Ивановну, доводят их до крайней степени проявления чувств, до обморочного состояния.

Основной конфликт перенесен Пушкиным 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 Германна прерываются предчувствием видения другого мира – потустороннего, 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 отворилась, 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 подсказанные его воображением три заветных слова: «тройка», «семерка», «туз».

Депрессивное состояние героя объясняется рационально. Германн ведет интригу по правилам 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 обладает 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

идеального мира. Такие ощущения особенно характерны для людей, связанных с искусством. Как художник слова 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.Кирнозе считает, что реальный план оказывается предпочтительнее вымысла, образуя уже иную систему [115, 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 в данном случае 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, принимая 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» [203, т. 5, с.216].

Пушкин опять-таки прибегает к психологическому анализу. Предчувствия изображаются писателем как явление невероятное и в то же время как явление вполне 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, 219]. Злой рок, довлеющий над героем, 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 1783 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 рациональном и иррациональном вариантах [47, 386]. Название карт является символом личности, событий и движущей силы гадательного арга. Знамения 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 Германа, а через карты губят его окончательно. Герой «Медного всадника» Евгений, этот коломенский чиновник, тоже беден, тоже «маленький» человек, но даже перед самим царем – властителем, изображаемым в фантастическом образе, он пытается не потерять достоинства, как-то держаться. Атмосфера игры, погоня за удачей, которая может принести много денег благодаря трем выигрышным картам, ставят героя «Пиковой дамы» в зависимость от роковых страстей, являются атрибутикой реального мира, усложненного применением фантастического для исследования мира инобытийного.

#### **2.4. Пушкинская фантастика в лирике как средство просветления «темных» вселенских 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 духовные мотивы своими земными соответствиями. Поэт стремится к различным 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 первоизданной ясности созерцания, к истинным первоначалам, от которых веет верой, христианской нравственностью [154, 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» [124, 17].

Пушкин старался приобщиться к простоте древних греков, он являлся сыном своего века и в то же время был прост и ясен в своей античной законченности стиха. Поэзия Пушкина - светоносная, 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 неви-

димого 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 – создателя 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 небесного, 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 и отрицанием извращений чудесного.

#### **2.4.1. Проявление духовного Абсолюта во внутреннем мире поэта (стихотворения «К морю», «Брожу ли я»)**

В этих пушкинских стихотворениях, на наш взгляд, наиболее показательное присутствие высших божественных сил как в лирике, так и в самом 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 и Воды.

В 1824 году Пушкин создает элегию «К морю», являющуюся парой в оппозиции стихий Земля – Вода. Марина Цветаева пишет, что это самое романтическое из всех из-

вестных ей стихотворений: море, любовь, неволя, Наполеон, Байрон, обожание. Духовная атмосфера элегии утверждает и прославляет человека в одной из четырех стихий – стихии Моря, Воды, составляя идейно-тематическую основу стихотворения. А. Слонимский называет элегию 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, выходит 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 цельному впечатлению, держащемуся не на логических, а на тонких ассоциативных связях. Воспоминание о «свободной стихии» - о море (пять первых строк) 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, существующую по законам не формальной, а музыкальной логики, о другом, еще более сильном порыве, другой, противоположной стихии – о страсти, которую испытывает поэт при виде моря и которая не позволяет ему избавиться от его «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 – исток жизни, Море – символ свободы и жизни. Море, как у Анаксимандра, беспредельно, бессмертно, непреходяще. Пушкину, разумеется, известен был милетский материализм, милетские идеи 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, 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 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 [154, 622]. Содержание 13-й строфы 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 соотносится со сложно представленным образом моря. И дело не в том, что у моря, на острове, Наполеон провел последние годы своего уединения, что он 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 горячие чувства. Для Пушкина, как и для других поэтов-романтиков, он, прежде всего, певец свободы: «Исчез, оплаканный свободой, //Оставя миру свой венец. //Шумы, взволнуйся непогодой: //Он был, о море, твой певец».

Интересна еще одна особенность 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 выражать одушевленность в несравненно большей степени, нежели формы среднего рода.

Море для поэта – друг, значит, оно живое, одушевленное. Скорее всего, неосознанно Пушкин переносит мужской род

с себя на море. Кажущаяся ошибка находит объяснение в законах поэтического 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 иррациональных 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 Пушкин, очевидно, испытывал 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» [31, 302]. Е.А.Маймин разделяет мнение о том, что стихотворение «К морю» явилось для Пушкина своеобразным прощанием не только с романтизмом. Это было прощание с тем, что для Пушкина-поэта уже изжило себя и неизбежно должно было уйти в прошлое, но что осталось, тем не менее, в его памяти очень дорогим воспоминанием [139, 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 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, 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 мифологемы.

В стихотворении «Брожу ли я» (1829) Пушкин рассуждает о бренности бытия, о жизни и смерти, за кадром звучит отдаленная грусть по бессмертию перед фантастически равнодушной природой, которая будет вечно сиять своей красотой.

Гляжу ль на дуб уединенный,  
Я мыслю: патриарх лесов  
Переживет мой век забвенный,  
Как пережил он век отцов.

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

Иррациональные силы, объективно существующие в инобытийном мире, воздействуют на психику извне, из окружающей среды. Пушкин противостоит 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 лицее заметны в творчестве Пушкина два начала: одно, определяемое его собственным стремлением, другое – подсказанное ему «суетой»» [229, т.2, с.21]. Идеальные 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 изображения с фантастическими элементами. Поэт показывает демонические, агрессивные силы, нарушающие гармонию бытия, с обратным давлением этой трансформированной гармонии. Светочностью своего творчества Пушкин стремится ослабить «темные», агрессивные силы, изменить в какой-то мере их злую природную сущность.

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 идеальных, 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 «темные», грозные 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 молодым промчалась перед Наташей. Пушкин дает оценку происходящему. Молодец взглянул на героиню, и та, узнав его как злодея из прежних своих видений, вся так и помертвела (строфа 4). И она кричит, просит родителей, чтобы те вместе с людьми остановили 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 указывает всем на кольцо, что на руке разбойника: «А это с чьей руки кольцо?» – //Вдруг молвила невеста, //И все привстали с места». Так сбываются предчувствия героини, она побеждает темные силы, воплощенные в образе разбойника. В мире героини Пушкин противопоставляет демоническим силам высшие божественные силы.

Стихотворение «Утопленник» (1828) В.Г.Белинский относит к произведениям, содержащим мифологическую фантастику, пронизанную необыкновенно сильным лирическим чувством [27, 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»» [203, 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 воет; вдруг он внемлет: //Кто-то там в окно стучит».

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

В стихотворении «Гусар» (1833) Пушкин в балладной форме предвосхищает мифологическую фантастику Гоголя в «Ночи перед рождеством», используя реалистические моменты (образы, ситуацию).

Ранее критика не придавала фантастике литературного статуса, не рассматривала ее всерьез, фантастика в литературе в то время никак не мотивировалась. Вероятно, Пушкин и не находился тогда среди тех, кто придавал действиям, героям в фантастике мотивацию человеческими чувствами. Учредив психологический статус, поэт сделал фантастику реалистической, открыв существование «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»» [172, 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.Шестов и др. Уже из-

начально в области фантастического Пушкиным был заложен целый узел проблем, 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 – творческий, активно развивающийся процесс. Бытие для поэта – это объективное существование иррациональных сил, которые должны быть светлы, гармоничны для человека, эсхатологическое разрешение дуализма двух миров отрицается поэтом. Свойства русского религиозного сознания создают атмосферу, противоположную демонической. Пушкину как русскому человеку был свойственен поиск божественного смысла жизни, неиссякаемого источника поэтического вдохновения.

### ГЛАВА III. ЛЕРМОНТОВ – ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ПУШКИНСКИХ ТРАДИЦИЙ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РЕАЛИЗМЕ. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ФАНТАСТИКА ВО ВНУТРЕННЕМ МИРЕ ЛЕРМОНТОВСКИХ ГЕРОЕВ

Пушкинские традиции в развитии реализма, его обогащении и обновлении, в том числе и в области фантастического, продолжает Михаил Юрьевич Лермонтов. Однако творчество и сама личность поэта представляют несколько иной характер – сильно романтизированный, подверженный большому, нежели у Пушкина, воздействию агрессивных иррациональных сил инобытийного мира. Это вызывает в лермонтовском творчестве противодействие, ответную реакцию в виде усиления духовного начала, которое носит божественный, 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 выбор, не сделанный в вечности. Эти ангелы – души людей, посылаемых 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» [155, 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 пре-  
допределяют лермонтовскую судьбу, которая, по мнению В.Ф. Асмуса, обращена от настоящего 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 «двуплановости» привлекает романтиков, которые, как и Лермонтов, связывают дуализм человеческой природы с противоречивым отношением сознательной и бессознательной жизни. Романтики переосмыслиют 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 наследству, «до своего рождения». Прометей несет священный огонь таким же, как Пушкин; Лермонтов освобождает людей от всевластия безумных иррациональных сил, продвигая человека по пути свободы, добра, очищая души от зла. Угроза смерти пытается низве-

сти людей, «оккупировать» мир личности инобытийными, иррациональными силами.

Ярче другого это выражено у Лермонтова в драме «Маскарад». 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 потустороннему 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» почти полностью; протестуя, поэт предпринимает попытки освободиться от злых, демонических сил инобытийного мира, противоречащих высоким божественно-нравственным силам религиозно-философского самосознания.

### **3.1. Лирика Лермонтова (стихотворения «Дары Терека», «Любовь мертвеца», поэмы «Ангел смерти», «Азраил»), ее отличие от лирики романтиков**

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 и последующей эпох. По мне-

нию исследователей, Лермонтов оставался крупнейшим представителем русского и мирового романтизма, даже когда его творчество зрелого периода развивалось в сторону реализма. Современники отмечали в ранней поэзии Лермонтова сильное воздействие раннего, романтического Пушкина. Однако его «<...>связи с разнообразными романтическими литературными традициями совсем не мешали резкой определенности и индивидуальности его поэтических исканий» [139, 113].

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. Лермонтов, имея собственное лицо, возвышается порой до гармоничного слияния с космосом, изображая героев тоскующими по Абсолюту.

Лермонтов сближается с романтиками в понимании бытия, человеческой судьбы и самой природы трагического. Однако в борьбе с иррациональными, демоническими силами, изначально предопределяющими «человеческое существование», поэт выступает на стороне Творца. Через образы своих героев Лермонтов раскрывает воспринятые им от Пушкина понятия и идеи, соразмеряя их с опытом романтиков в отечественной и западноевропейской литературе, утверждая влияние на реалии действительности высших божественных сил. Поэт формирует целую систему противостояния мировому злу, грозной демонической агрессии, выступающей против человеческого бытия.

В стихотворении «Дары Терека» (1839) Лермонтов раскрывает тему «человек и природа», где лирический герой находится в постоянной борьбе с иррациональными силами. Фантастика тут носит мифологический характер. 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» [128, 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.

Кстати, пушкинская «Песнь о вещем Олеге» (1822) типологически близка лермонтовским «Дарам Терека» (1839). 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, казалось бы, здравому смыслу. Олег принимает неблагоприятную весть этого кудесника, безусловно, обладающего генетической памятью. Хотя князь и не доверяет его словам, однако подколотая змея 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» [203, т.1, с.188]. Это считанная с «диска памяти» наследственная информация. Картина изображается поэтом с помощью реалистической фантастики.

В стихотворении «Любовь мертвеца» (1841) Лермонтов развивает пушкинские принципы мифологической фантастики, раскрывая через фантастического героя воздействие иррациональных сил. Лирический герой Лермонтова подчиняет своим страстям возлюбленную - это первый, реальный план изображения. Воскрешение мертвеца пред-

ставляет инобытийность – это второй, духовный план. А все вместе - это уже «двуплановость» фантастического произведения. «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!» [128, т.1, с.99].

Воздействие предков, показанное через область подсознания, также 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 идеального, 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 опыта предков наблюдался в поэзии и ранее, еще до Лермонтова; он был зафиксирован в русской литературе, например, в лирике Пушкина, Жуковского и др. 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» [203, т.1, с.494]. Герой видит свою возлюбленную в будущем и с помощью предчувствий объясняет свою страсть, находясь как бы рядом. Осмысливая идею «двуплановости», 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».

Мифологическая фантастика, идущая от романтиков, передается лирике Пушкина, а через него и лирике Лермонтова, становясь устойчивой традицией в литературе. В эпоху раннего Пушкина, а также раннего Лермонтова Жуковский воспринимался современниками не просто как романтик, но и как первооткрыватель романтизма в русской литературе [70, 42-89]. Поэтический антураж в поэзии Жуковского носит романтический характер: ночь, луна, экзотический пейзаж. Идея «двуплановости» реализуется в устойчивом комплексе понятий и представлений, которые формируют сюжеты, своеобразные композиции, определяющие свойства романтического героя. Этот комплекс понятий и представлений Жуковского находит все большее число сторонников. Романтический характер такой поэзии проявляется в особенностях стилистики, своеобразии языка. Поэзия призвана музыкальным звучанием слова открывать «тайны» человеческого духа, оттеняя объективный, предметный смысл этого слова. В.А.Жуковский, будучи поэтом-романтиком, 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, а душа поэта причастна к инобытийному.

Вот как представляются такие традиции Лермонтовым в поэме «Азраил» (1831), изображающей злого демона как олицетворение агрессивных иррациональных сил. «Уж хладные белеют кости, //И скоро пир кровавый сей //Незванные оставят гости. // Так точно и в душе моей» [128,

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. Мифологический, фантастический герой обречен идеальным миром на одиночество. Злые инобытийные силы изгоняют героя из «родного» ему идеального мира. Лермонтов показывает агрессивное воздействие таких сил, предопределяющих 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 конец. 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» [98, 67]. Иррациональные силы представляются поэтом в образе возлюбленной - живой девушки. Смерть не пугает лирического героя. Девушка, сравниваемая с ночью, холодна, голос ее низок, но приятен, глаза красивы. 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 остается верна ему. Таким образом, у Мюссе, как и у Жуковского, инобытие становится «родным», притягательным для поэта.

Строки о душе, охваченной желанием «чуда», раскрывают тему возвращения героя в «родной» ему идеальный 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. в «Ангеле смерти» предваряет мысль о настоящей жизни в идеальном мире. «Явись мне в грозный час страданья, //И поцелуй пусть будет твой //Залогом близкого свиданья //В стране любви, в стране другой!» [128, 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, 214]. Ангел смерти проходит путь от добра к злу. Он презирает и ненавидит людей из-за несовершенства мира и слабости человеческой натуры. Однако этим фантастический образ лишен мятежного, демонического начала. Другой персонаж - Зораим обладает всеми качествами такого героя.

### **3.2. Реалистическая фантастика в повестях «Пиковая дама» А.С. Пушкина и «Штосс» М.Ю.Лермонтова**

Об активом воздействии безликих агрессивных сил потустороннего мира Пушкин знал еще тогда, когда писал в

поэме «Цыганы» (1824): «И всюду страсти роковые, и от судеб спасенья нет» [203, т.3, с.159]. Пушкин демонстрирует возможности реалистической фантастики, изменяющие облик человека, придающие ему демонические черты, а изображению – «двойственный» характер. За сильными страстями стоит мотивация поступков и переживаний, выражая реальность происходящего. С самого начала Германн не выдерживает психологически сложной, бездуховной атмосферы, порожденной состоянием внушаемости, острого восприятия Неведомого, доводящего героя до морального опустошения. Пушкин изображает Германна все более поработанным грозными силами, недаром в качестве эпиграфа к повести приведены слова из гадательной книги о пиковой даме как символе «тайной недоброжелательности».

В тесной связи с пушкинской повестью существует повесть М.Ю. Лермонтова «Штосс», названная по одноименной игре в карты. Под таким именем призрак символизирует инобытийные силы, существующие во внешней среде. Оба героя – пушкинский Германн и лермонтовский Лугин – становятся жертвами агрессивных сил, изображаемых с помощью фантастического.

А.И. Журавлева считает существенной задачей «становящегося» реализма особую роль «таинственного» (и как частный случай «таинственного» - фантастического элемента) в разрешении задач реализма при изображении мира и человека, наличного бытия [91, 280]. «Таинственное» истолковывается Пушкиным как недоступная мотивация чувств, поступков, побуждает к разгадыванию характера, события, проникновению в смысл и причины поведения человека, служит основанием пушкинского психологизма. В «Штоссе» Лермонтова Лугин, в отличие от пушкинского Германна, не одержим страстью денег.

Он – demiurge, равен самому Богу-Творцу и потому страшен в поединке с роковыми, грозными силами.

Сопоставим обе повести с точки зрения фантастического как условного средства изображения действительности.

Повесть «Пиковая дама» (1834) носит «двупланный» характер изображения. В созданной позже повести «Штосс» (1841) существует смешение реалистического и романтического стилей, характеризующих сложность лермонтовского изображения. Обе повести посвящены теме игры в карты. Проблема предопределенности судьбы создает накал человеческих страстей. Как и в «Пиковой даме», фантастика «Штосса» погружена в психологию и быт человека нового времени. С помощью применения фантастики в повестях исследуется глубинная сущность главных героев. Германн из «Пиковой дамы» жаждет богатства, но не знает, как этого добиться. Его товарищи тоже не прочь решить проблему с помощью игры в карты. Разговор заходит о «таинственных» явлениях, загадочных характерах.

Игра в «тайну» автора «Пиковой дамы» вызывает в повести своеобразие всей изобразительной системы фантастического, бытовой конкретики сюжета. Узнав от приятеля - офицера, что старая графиня владеет тайной «трех верных карт», Германн проникает в покои графини с целью выведать эту «тайну». В драматической сцене графиня признается, что это была только шутка, и умирает от страха, ничего не сказав. Однако Германну чудится ночью, что графиня все же называет карты. Обладая «тайной», Германн решается на игру. Дважды выиграв, в третий раз вместо «верной» карты (туза) он вытаскивает пиковую даму.

Герой «Штосса» Лугин, как и Германн в «Пиковой даме», в подобной ситуации видит перед собой призрак и вступает в игру с этим призраком по имени Штосс, но не затем, чтобы разбогатеть, а чтобы, в конце концов, создать свой шедевр, завершить портрет женщины – своего идеала, находя вдохновение в контактах с Неведомым. Садясь за карточный стол, Лугин каждый раз проигрывает неведомому миру, заключенному в образе призрака. В последнюю ночь Лугин задумывается: что же все-таки происходит?

Герои обеих повестей обладают явными признаками фантастического. Портрет пушкинского Германна сначала

реалистичен, насыщен бытовой конкретикой, затем он драматизируется. На похоронах графини герой ужасается, увидев графиню в гробу. «Ему показалось, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» [203, т.5, с. 215]. Одновременно на папёрть вынесли бесчувственную Лизавету Ивановну. Пушкин демонстрирует повышенную энергетику, возбудимость молодых людей, падающих в обморок под «взглядом» мертвой графини, их восприимчивость к воздействию злых иррациональных сил.

Лермонтов прибегает к фантастике как средству усиления изобразительных возможностей реалистического метода. Явным признаком фантастического в «Штоссе» является тот факт, что под давлением Неведомого у Лугина происходит аберрация зрения, герой начинает видеть людей в желтом свете. Вспомним Бальзака, в его «Гобсеке» также упоминается лицо «лунного», «желтого» цвета, с которого как бы сошла позолота. Лермонтов, кажется, обращается к европейскому опыту в фантастическом. Пушкин в той же области фантастического обходится своими реалистическими, рациональными средствами. Он переносит конфликт во внутренний мир героя и тем самым осуществляет глубинное психологическое исследование характера.

Ночью, после похорон старой графини, маниакальная одержимость Германна вступает в новую фазу, прерываемую предчувствием «таинственного» мира. «Кто-то с улицы заглянул к нему в окошко и тотчас отошел <...> Через минуту услышал он, что открыли дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. <...> Белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним, и Германн узнал графиню. – Я пришла к тебе против своей воли, – сказала она твердым голосом, – но мне велено исполнить твою просьбу!» [там же].

Германн слышит от призрака три слова: «тройка», «семерка», «туз». Депрессивное состояние героя объясняется

рационально, реалистически. Интрига ведется по правилам романа XVIII века; не выходя за рамки общества, она не переступает традиционную черту в области нравственности, божественного сознания.

Германн живет в мире страстей, раздвоенном по своей природе, гонится за химерами. Однако сумасшествие его начинается не с проигрыша, уже все его прежние действия сами по себе безумны, эгоцентричны. Даже любовь не скрывает стремления Германна к обогащению. Пушкин изображает эгоистичную натуру героя, его рационализм и в то же время безудержность, страсть, образующие нерасторжимое единство. Расчет и жажда денег продвигают героя к роковому исходу. Пушкин показывает безмерные, невероятно опасные глубины человеческой психики, обнаруживая иррациональное в сферах генетической памяти, в инобытийном мире. Мысли Германна прямолинейны, нацелены на одно: как воспользоваться тайной «трех верных карт»? Прибегая к психологизму, Пушкин предчувствует невероятное и в то же время реальное как вполне возможное. Явление призрака мертвой графини на карте в виде пиковой дамы объясняется галлюцинациями, возникшими то ли в результате полубморочного состояния героя от разбушевавшейся страсти, то ли от агрессии иррациональных сил.

Своей повестью «Штоссе» Лермонтов устанавливает диалог с Пушкиным, со всем тем, что Пушкин сказал ранее в «Пиковой даме». Улавливается идентификация как бы ответа Лермонтова всему сказанному Пушкиным: «Что-с?» Получается, штосс – это не только название карточной игры.

Соотношение реального и иррационального у Лермонтова с самого начала направлено в сторону большего воздействия сил Неведомого. Цель лермонтовской повести «Штосс», перекликающейся с «Пиковой дамой», состоит в развитии пушкинской темы. Лугин так же, как и Германн, увлечен карточной игрой с призраком, воплощающим «та-

инственный», неведомый мир. И эта игра, этот поединок требуют от лермонтовского героя невероятных усилий, страстей, высшего напряжения сил. Однако, как верно отмечает А.И.Журавлева, «таинственность» означает не сразу понятую мотивацию чувств и действий героев. Как и у Пушкина, это являет основу лермонтовской образительности, психологизма. Лермонтов разрешает загадку бытия, а не личности, стремится показать быт, внутренний мир человека нового времени в грозной обстановке Неведомого.

«Штосса» Лермонтова с пушкинской «Пиковой дамой» в фантастическом сближает многое, в том числе и мифология. В обеих повестях изображена потусторонняя, иррациональная инобытийность. У Пушкина старая графиня выступает носителем демонических сил, это устоявшаяся образительная форма. В лермонтовском же «Штоссе» персонаж, олицетворяющий рок, предстает в виде призрака, то есть фантастически, с помощью обновленного средства изображения. Герой повести Лугин, видя людей, окрашенных в желтый цвет, подтверждает свою «захваченность» грозными, иррациональными силами. Допустимо и «двойственное» осмысление факта. С одной стороны, можно предположить, что это действительно аберрация зрения, миражи, которые мерещатся расстроенному воображению Лугина. С другой - подобным образом автор заявляет о загадочной избирательности случая, нацеленного на мысль о реальном существовании инобытийного мира. «Вообразите, какое со мной несчастье: что может быть хуже для человека, который, как я, посвятил себя живописи!- вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми».

И еще пример вмешательства Неведомого в судьбу героя: возникновение слуховых галлюцинаций. «Таинственный» голос слышится Лугину, создавая особое настроение. В повести существуют и другие пласты вторжения инобытийного. Это сцена музыкального вечера, когда исполняется

баллада Шуберта на слова Гете «Лесной царь». А после Лутину слышится адрес «таинственного» советника Штосса: «Кто-то твердит мне на ухо с утра до вечера - и как вы думаете что? - адрес: вот и теперь слышу: в Столярном переулке, у Кокушкина моста, дом титулярного советника Штосса, квартира номер 27». Мир фантастического вторгается в круг героя, невероятные чувства охватывают его душу. Звучание баллады предвосхищает признание голоса свыше как «таинственного», невероятного.

Фантастика лермонтовской повести делает встречи героя «странными», как некое предзнаменование. При описании Петербурга ощутимы ассоциации, идущие от Пушкина, они связаны с историей города, его географией, археологией. Это рождает мифологию, придающую фантастическому конкретно-бытовой колорит, что характерно как для пушкинской «Пиковой дамы», так и для лермонтовского «Штосса». Фантастическое в повестях особо заметно в эстетике «таинственного», создающего «вторую» реальность. Истоки такой эстетики в русской литературе связаны с романтизмом, романтической балладой (В.А.Жуковский). Двигаясь в таком направлении, Лермонтов создает жанр фантастической повести, само понятие «второй» реальности.

Острота, драматизм человеческих страстей обусловлены вмешательством иррациональных сил в реальный внутренний мир героя. Добываясь эмоциональной наполненности, Лермонтов проводит сюжет через арсенал всевозможных художественных средств, изображающих переживания, сопряженные как с реальностью, так и с «тайной» бытия. «Штосс» - последнее прозаическое произведение Лермонтова, что делает текст важным для представления об эволюции художника.

В своей статье об этой повести В.А.Вацура говорит о синтезе романтических и реалистических элементов. В.В.Виноградов в статье «Стиль прозы Лермонтова» отмечает чередование контрастов, «оргию» слов, функциональ-

но сходных с устойчивыми формулами поэтической речи [129, 784]. По его мнению, прерывистое, эмоционально-приподнятое повествование в прозе Лермонтова сменяет моменты высшего напряжения, особенно при описании мучительного, как бы конвульсивного переживания. Бытовые сцены, реализуясь из народного и профессионального сознания, перестают быть фоном, смешивая высокое с тривиальным, патетическое с комическим.

Лермонтовский стиль с его внешней манерой письма, бытовой конкретикой, приобретая значение, оказывается более пригодным для дальнейшего развития. По мнению И.В.Карташовой, Р.Н. Поддубной и др., фантазмагория, требуя нового изображения, помогает глубже проникать во внутренний мир героя, познавать человека. В повести «Штосс» романтическая стихия создает обстановку «странного», инобытийного, воплощаясь в тип героя, который представляет в сознании вечную драму борьбы, человеческого существования. Лермонтов переосмысляет принцип личной деятельности, творческое состояние становится для него проявлением самосознания. Исследуя связь людей с «таинственным» миром, Лермонтов противопоставляет иррациональным силам высшее божественное предназначение человека, его творчества, связывает совершенствование личности с усилием воли.

Страсти, питающие деятельную натуру Лугина, представляют подготовительную ступень к усилению мысли, развивающей границы познания до безмерных, вселенских масштабов. Для Лермонтова как крупнейшего представителя русского и мирового романтизма постижение жизни происходит через осознание личности, понимание неповторимости судьбы каждого, например, Лугина как субъекта реального мира. Другой мир мыслится Лермонтовым как результат чувственного восприятия и воображения, воплощаясь в каждом индивидуально.

Как и другие романтические герои, Лугин тоскует по божественному Абсолюту. Однако на его пути стоит рок, пре-

допределяя судьбу. Лермонтов считает, что герой способен формировать себя независимо от неодухотворенной природы и обстоятельств, так как человек является самостоятельным существом. Такая позиция Лугина характеризуется как бессознательное влечение к самоутверждению. Каждый раз проигрывая призраку, Лугин не бросает игру в карты. Он живет страстями, представляющими индивидуальный механизм развития личности. И все же лермонтовский герой зависим от Бога-Творца в виде духовного Абсолюта, от иррациональных сил, которые символизируют этот призрак. Лугин доведен до крайней степени «захваченности» Неведомым, однако подающим ему надежды обрести творческое лицо, стать художником, создать свой шедевр.

Пушкин же воздействие рока на человека показал еще в лирике, в частности, в стихотворениях «Анчар», «Бесы». Пластика образа тут движется от внутреннего мира героя к воздействию рока извне, создавая достоверность фантастического. Осмысление мифологии происходит путем восприятия «бесовского» как несомненной реальности. Трагическое звучание «Бесов», кружение бесов в виде метели в степи является результатом неантропоцентричности Вселенной, грозного давления на человека. В «Анчаре» фантастическая картина порабощения человека человеком раскрывает глубочайшую аморальность абсолютной власти. Пушкин стремится привести внутренний космос героев к гармонии с внешним, инобытийным. Преодолевая роковое, Пушкин пытается продвинуть лирического героя в сторону духовности, в лоно прекрасного, высших божественных сфер. В прозе, в частности, в «Пиковой даме», воздействие рока Пушкин изображает как неизбежное, неотвратимое и в то же время как результат пагубных человеческих страстей.

Развивая традиции Пушкина, Лермонтов борется с демонизмом в самом человеке, показывает, как злое, агрессивное «захватывает» человека, овладевает его внутренним

миром. Фатализм у Лермонтова – это позиция вызова, непримиримости, постоянного отрицания, осознание личной моральной устойчивости. Однако, не освобождая души от «захвата» потусторонними силами, осознание себя, своей предначертанности удерживает человека от разочарования, подталкивает к сомнениям. Лугин предчувствует неизбежность рокового, зависимость от вселенских, неведомых сил, которые, в конце концов, достигают его. Таким образом, лермонтовские герои находятся в реальной зависимости от другого, инобытийного мира. И автор, возвышаясь духовно, противостоит агрессии иррационального усилением своего нравственного, религиозно-божественного потенциала.

Пушкин в «Пиковой даме», показывая соотношение рока и человеческих страстей, возникающих под воздействием вселенского, инобытийного, не дает однозначного ответа на вопрос: чего больше в тексте: рокового свыше или низменного, инстинктивного? Уже сами названия пушкинской «Пиковой дамы» и лермонтовского «Штосса» подразумевают наличие в них злой воли, означая недоступность мотивации чувств и поступков. Это создает в повестях основу для психологической мотивации. Психологизм Пушкина, предлагая «тайну» бытия, выражает «вторую» реальность, которая требует нового, усиленного изображения. Психологизм Лермонтова порождает свою, новую разновидность фантастического: фантастику снов, дающих возможность глубже проникнуть в психику человека, фиксируя в его судьбе необъяснимые, «странные» случаи. В характере «таинственных» явлений и переживаний, поступках устанавливается определенное соотношение рока и человеческих страстей. Лермонтов склоняется в сторону борьбы с мятежными, роковыми страстями, видя их, как и Пушкин, в самом человеке, развивая тему до вселенских масштабов. Если пушкинский Германн воспринимает графиню как колдунью, которая своей тайной «трех верных карт» сводит героя с ума, то лермонтовский Лугин

в карточном мире, меряясь силами с призраком, ожившем на портрете, всякий раз после проигрыша решается на реванш. Оба героя испытывают давление злых, потусторонних сил, изображаемых с помощью фантастического. В «Штоссе» рок преследует Лугина, которому так и не удается обрести гармонию, полноценную связь с «прародиной», небесными сферами.

Воплощая в себе агрессию Неведомого, призрачный Штоссе мешает собственным замыслам, каждый раз разрушая планы Лугина при очередной игре в карты. Лермонтов не демонстрирует пассивности Лугина, однако благодаря иронии показывает становление героя, его самосовершенствование. Не сдаваясь роковому, предначертанному, Лугин рискует. Нетрудно догадаться, чем окончился бы его последний, решающий шаг к картежному столу, если бы не баллада Гете на музыку Шуберта. Придавая обстановке фантастическую окраску и в то же время мотивируя ее слуховыми галлюцинациями как голосами из другого мира, баллада Шуберта создает у Лугина ощущение объективности этого мира. И Лугин, оставаясь художником, не покидает реальности, не теряет творческой высоты.

Лермонтов надеется, что обращение к высшим божественным силам, борьба за божественную красоту поможет изменить мир, судьбу, победить роковое. Демонстрируя в своих повестях стремление «захватить» героев агрессией злого, иррационального, Пушкин и Лермонтов предвосхищают Гоголя в его борьбе с мистически «темными», дьявольскими проявлениями рока. Продолжая пушкинские и лермонтовские традиции, Гоголь в «Вие» показывает полную «захваченность» Панночки и Хомы Брута демоническими силами. И Гоголь подводит к мысли о необходимости качественно иного подхода к усилению борьбы со вселенским злом, иррациональными силами; подобно Пушкину, он призывает на помощь себе Веру, обращаясь к самому Богу-Творцу. Только Бог-Творец, создавая божественную духовность, способен спасти душу, отвести ее от

грозных демонических сил. По словам Д.С. Мережковского, Пушкин - светлый, гармоничный поэт. Этимология слова «свет» предполагает человека, «посвященного» в «тайны» Вселенной. В изображении личности, подверженной воздействию иррациональных сил, Пушкин борется за гармонию, за внутреннее просветление, изгнание «темных», злых иррациональных сил как внутри, так и вне человека. Таков Пушкин как поэт, освещающий мотивы творчества своими земными, духовными соответствиями. Пушкин всегда чувствовал потребность освободиться от всяческих догм, необходимость вернуться к первозданной ясности и простоте, к истинным ценностям, обладающим христианской нравственностью.

Красота героя как создателя будущего и красота первобытного человека как хранителя прошлого представляют два идеала, которые привлекают Пушкина, возносят его творчество во вселенские гармоничные сферы. За фантастичностью, «двуплановостью» произведений просматривается христианская мораль. У Лермонтова, как и у Пушкина, невероятны сочетания духа земного и небесного, высшего, вселенского. Это - два критерия: один - от Бога знания, от солнца и света, другой - идущий от демонов «тайны», страстей, всех семи библейских грехов, не покидающих душу. Время от времени они воскресают в поэте гармонией чуда, неприятием зла. Обладая обширным арсеналом проблем, Лермонтов в своих фантастических произведениях показывает героев, противопоставляющих свою духовность низменной действительности, отрицательному в природе человека. Благодаря высокому идейно-эмоциональному духу герои Пушкина хорошо чувствуют гармонию небес, совершенствуя с ними земные связи. Большинство героев выдерживают гнет рокового, осмысляя свой жребий, свой выбор и, пройдя испытания, не оставляют борьбы.

Наследуя традиции своего гениального предшественника, Лермонтов также борется за гармонию, высокие божественные идеалы, изображая объективное существование

иррациональных, демонических сил и самого Бога-Творца, противостоящего демонизму в мире природы и в душе человека. И если Пушкин подводит к мысли о непокорности личности, восходящей на небо через Слово до высших религиозно-божественных сфер, то фантастическое у Лермонтова направлено против миропорядка, создаваемого демоническими силами, за утверждение божественных идеалов. Неведомое, сама Вселенная без таких идеалов не удовлетворяют писателей. Наоборот, фантастическое у них, исходя из возвышенного, божественного начала, показывает неприятие рока, стремление отстоять себя в пределах гармонии, утвердиться в религиозно-нравственном сознании, высоком духовном предназначении себя как человека. Обе повести - пушкинская «Пиковая дама» и лермонтовская «Штосс» - и в наше время стремятся удержать индивидуум от погружения в мир инстинктов и прагматизма. Являя пример божественно-нравственного идеала, оба писателя сохраняют в нашем сознании критерии гармоничного, наполненного содержания жизни.

### **3.3. Невероятное, фантастическое в «стиховой речи» Лермонтова**

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.

Действительно, Лермонтов усиливает лирическую напряженность поэзии, насыщает и обновляет реализм

сильнодействующими романтическими средствами. Идеальный 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 преимущества [139, 123]. В статье «Стиль прозы Лермонтова» В.В.Виноградов отмечает в поэте такое сложное, стилистически невероятное сплетение, когда поэт перенял манеру эмоционального и приподнятого повествования, которое передает у писателей-романтиков момент наивысшего, мучительного напряжения [48, 533].

### 3.3.1. Могущество рока, предопределяющего судьбу («Мцыри» Лермонтова)

«Мцыри» (1840) – поэма не просто положительного, но идеального героя. Представляя одну из вершин лермонтовского гения, она органична для самого поэта, утверждает высокое жизненное призвание человека, его право на достоинство, гордость, свободу. Герой поэмы – монах, попав в монастырь, стремится вырваться на свободу. Это не значит, что поэма посвящена теме монастырской жизни, проблеме послушничества. Слова «божество», «бог» связаны не столько с религиозной сферой, сколько со сферой творчества. 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, который сообщает поэту множество фактов и примет из монастырской жизни, кавказской природы. Поэтика максимально поднята над обыденностью, кажется вне привычных измерений, действие происходит в незнакомом, «таинственном» мире. Такое изображение инобытия свойственно романтическому методу. Возникает ощущение

ние 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 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» [128, т.2, с.83]. Образ играющего ребенка видится герою в последние часы его жизни. 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 на отмечена сознательной мыслью. Это первоначальная стадия универсума. В основе сюжета поэмы Лермонтова лежит романтическая ситуация. 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 изображен не только как герой, но еще и как сказочник. Его исповедь является средством глубокого раскрытия психологии человека. Его монолог состоит из первой части (главы 3-8) – исповеди 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: внимание сосредоточено не на внешней, а на внутренней, духовной сути. Романтический конфликт задан нереальностью 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 не свойственным ему мироощущением и образом жизни ради возвращения к самому себе, первоосновам собственного бытия.

Бегство Мцыри – это порыв к воле, непреодолимый 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 его 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 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, //Одно - но пламенную страсть» <...> // «Она мечты мои звала //От келий душных и молитв //В тот чудный мир тревог и битв, //Где в тучах прячутся скалы, // Где люди вольны, как орлы» [128, т.2, с.80].

«Родина» для Мцыри – 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 мо-

лодой, //Так безыскусственно живой, //Так сладко вольной» [там же, с.87]. В упругой музыке стиха поэмы, в возвышенных и экзотических пейзажах, в резких контрастах природы, в мужественности лексики, как и в признаниях самого героя, чувствуется поэзия вольной и деятельной жизни.

Обобщенное символическое значение приобретают три дня жизни Мцыри на воле, что усиливает 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 природы неизбежно, его судьба predeterminedена иррациональными силами, воплощающимися в образе злого рока. Ведь готовность заменить «райскую» жизнь в идеальном 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 свободы в литературе - Прометеем, нетрудно отметить, что судьба Прометея не predeterminedена иррациональными силами. Герой трагедии Эсхила не чувствует своей разьединенности с природой. Бог огня Гефест приковывает Прометея к скале, делая это по приказу

Зевса. Эта 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 драматическими 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 ссылки, проезжая по старой Военно-грузинской дороге, Лермонтов встретил в Мцхете странствующего монаха и узнал от него, что тот, горец, еще ребенком был 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 по своей художественной манере к поэтам «эмоциональным». Исследователь считает, что в данном случае «поэт не создает нового материала, а оперирует готовым» [266, 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 художественных средств. Поэт черпает их из «готовых» литературных запасов, продолжая быть самобытным поэтом.

Во второй половине 30-х годов XIX века, как считает исследователь, господствующее направление выражает борьбу всех существующих направлений, вмещающая 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. Эйхен-

баум 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. 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» [128, т.2, 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» – часть текста, где говорится, что страсти прожгли живым огнем свой алтарь. Ранее говорилось о «ненужном 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 показ судьбы героя, подвергающейся воздействию агрессивных для него иррациональных сил, что является изображением генотипа человечества, predeterminedного природными космическими силами.

Б.М.Эйхенбаум в своей статье о Лермонтове считает, что распадение жанров и формы – это разрыв между сюжетным материалом и стилистическим рядом. Лермонтов отказывается от старых тем и ситуаций и изобретает но-

вые, сохраняя эти элементы и перенося их из одного произведения в другое [266, 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 свойственны 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» [139, 143].

«Мцыри» – лирическая поэма, в отличие от других остро сюжетных поэм Лермонтова. Герой погибает из-за агрессивности стихийных сил, принимающих вид злого рока и обуславливающих мятежность героя. Мцыри – олицетворение человеческого духа; будучи обреченным на гибель, он не отступает перед судьбой. В сложной системе «двуплановости» он образует в поэме духовность героя перед лицом грозно довлеющих сил.

### 3.3.2. Злые иррациональные силы и личность в системе «двуплановости» поэмы «Мцыри» Лермонтова и эпической поэмы «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели

Лермонтов показывает своего героя в поэме «Мцыри» чистым и непосредственным, по-юношески обаятельным. Обаяние распространяется на мысли и мечты Мцыри. Идеи, которые высказываются таким героем, соотносятся с ним и представляются положительными. Мцыри любит природу тех мест, где он родился и вырос. Мысль о том, что он был когда-то вольным, активным в родном селении, убеждает, 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 свежеею 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, 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 идеальном 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, 83]. Тогда люди были счастливы на лоне природы, не будучи «захвачены» агрессивными иррациональными силами.

Не случайно местом действия поэмы выбрана Грузия: Лермонтов, очевидно, хорошо знает эпос грузинского на-

рода, произведение Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Герой грузинского эпоса Тариэл не теряет присутствия духа, когда властитель разлучает его с возлюбленной Нестан-Дареджан. Тариэл искренен, честен, вот его клятва на священной книге: «Солнца лик да отвернется // От меня – я все снесу, // Если здесь перед тобою // Слово лжи произнесу» [215, 403]. В XII веке Грузия, освободившись от гнета турок, переживала бурный национальный подъем. Грузинские историки поздних веков называли то время «золотым» веком, когда правила блиставшая государственным умом царица Тамара. 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 герой грузинской поэмы Тариэл, сражается с барсом, то есть с дикими природными силами, за утверждение себя, своей личности. Утвердясь таким образом, оба героя стремятся слиться с космосом, стихийными силами, чтобы приручить эти силы, стать там, в инобытийном мире, своими. Необузданные страсти, присущие Тариэлу, поддававшемуся наговорам героини, толкают его на убийство хорезмского царевича. «Я схватил его за ноги // И о столб шатра с размаха // Головой его ударил» [там же].

Но, когда двое слуг индийского царя похищают царевну, Тариэл, 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, разбивая иноземное войско, спасает царевича Фридона от превосходящего численностью врага. 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!.. //Но великий наш творец, // Посылая смертным горе, /Даст и счастье, наконец. //Бог, создавший стан, герой, //Словно дерево алоэ, //Поразив героя в сердце, //Отведет копые златое» [там же].

Единая цель, единая настрой обеих поэм. Герои борются с судьбой, 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 из-

бежал поражения, плена, выиграл битву и собрал дань. Поэт изображает героя опытным, мудрым и расчетливым полководцем. Герой показан великодушным другом, спасающим 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. Человеколюбие 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 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 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, приобретая 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» идеальный мир. Но и идеальный 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 во Вселенной, и образ космического, философского, утопического смысла, страха, будущих идеальных человеческих отношений. Лермонтов пытается искать опору патриотического чувства в реальных, жизненных ценностях. Любовь проявляется как жизнеутверждающее чувство, соединяющее человека с природой, людьми. 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 природы. К тому же иррациональные силы подталкивают его к постоянной борьбе, способствуя гибели. Природа перестает быть для него родной, как и общество людей, заперших 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 идеальные силы не дают ему этой возможности. Они не подпускают героя к инобытийному миру, где он хотел бы освободиться, сделавшись, как и некогда предки, своим в дикой стихии. А так он просто земной человек, терпит поражения в борьбе с иррациональными силами, которые принимают вид довлеющего 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 иррациональную окраску, Мцыри перестает быть личностью.

Мцыри движется в противоположную сторону - от героя поэмы Руставели. Если Тариэл приобщается к Богу, космосу, благодаря любви становится рядом с Творцом, а согласно взглядам романтиков - демиургом, то 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, судьба Мцыри связана с их неприятием. Личностные качества, подавленные в нем иррациональными силами, воздействие которых испытывает герой, приводят его к демонизму в схватке с природой, предопределяют фатальность его бытия. Однако дух романтической борьбы и протеста не примиряет героя с мыслью о своем бесследном исчезновении из жизни, способном возратить 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» [128, 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 в судьбу его вмешиваются иррациональные силы. Однако лермонтовский герой не смиряется, человеческие отношения, являясь источниками иррационального бунта, ощутимы в поэме, они переносят этот бунт в бесконечность, инобытие. Идеальный мир подавляет личность героя, готова поэта к усилению, обновлению реализма, «прозреванию» реалистической фантастики. Мотивы забвения и воспоминания дают толчок к исследованию проблемы предопределенности человеческой судьбы.

Первый план памяти в лермонтовской поэме иллюстрируется воспоминаниями Мцыри. Нечто отрадное, светлое, как детский идеал, стоит за «припоминанием» родного аула, того, как Мцыри вырвался из монастырской неволи. Герой чувствует свою неразрывную связь с природой, ощущаемой им 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 неприменным условием памяти. Поэма проникнута утопией побега от бодрствующей, активной памяти к «прапамяти». 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 необходимостью выбрать небо или остаться на земле. Порабощающие героя низменные, унижающие отношения между людьми представляют один из аспектов земного. Лермонтов наделяет героя ценностями свобододлюбивого духа, характерными для любого порядка. Мятежным страстям не дается предпочтения 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» как 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 выступление против вселенских 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. Б.М.Эйхенбаум в слове о Лермонтове отмечает становление творческого метода поэта в борьбе двух стилей: экспрессивного, патетического и предметно-точного стиля, связанного у реалиста Лермонтова с изображением демонического героя [266, 540]. 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 по вопросам исследования творчества Лермонтова. Они связывали проблему метода с проблемой личности, образом лирического героя, показывали, что новое единство личности является предпосылкой всей поэтической системы Лермонтова, обуславливая ее особый стилистический строй, прежде всего, отказом от канонических жанров. Оказывается, поэма гражданского пафоса не требует лексической стилизации в духе высокого слога XVIII века.

Раннему Лермонтову еще нужен высокий романтизированный слог, но в своей основе он уже не строит лексической иерархии. Исследователи отмечают близость Лермонтова к

пушкинскому языковому мышлению, что помогает поэту освободиться от романтического гиперболизма и самостоятельно развить принципы позднего Пушкина. Движение Лермонтова к реализму рассматривается 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 отменяет стилистическую условную среду, стоящую между поэтом и миром. В исследованиях отмечается, что романтическая ирония изменяет характер раннего романтического метода Лермонтова, становясь реалистической.

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 [47, 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, вовлекает в стиль автора романтические элементы. По мнению исследователя, Лермонтов синтезирует мотивировки героев с новым, реалистическим отношением к изображаемой жизни [139, 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 грозных сил инобытийного мира и организующих борьбу с «темными», демоническими силами за просветление, обожествление человека, за духовность, высшую нравственность. Новаторство Лермонтова состоит в интенсивности лермонтовского стиля, способного создавать синхронное многомирие

в поэзии и прозе. Романтические элементы помогают Лермонтову создавать возможности для изучения и изображения героев на грани реального и идеального, романтического взаимоусиления и взаимообновления.

Постоянная эмоциональная драматургия, идеальность внутреннего мира героев характерны как для Лермонтова – романтика, так и для Лермонтова – реалиста. Обогащая реалистический метод такими усиленными условными элементами, как фантастика с ее демонической окрашенностью, Лермонтов переосмысляет эстетические стили, стилиобразующие художественные принципы. В таком сложном синтезе и формируются лермонтовские герои, выступающие как личности, несмотря на воздействие злых иррациональных сил. Эволюционируя, система грозных сил в виде рока, предопределяющего судьбу, в конце концов, изменяет характер соотношения реального и идеального в творчестве Лермонтова в пользу идеального, организуя движение личности по направлению к духовному, божественному идеалу.

### **3.3.3. Идеино-художественные функции поэтики Лермонтова в поэмах «Мцыри», «Демон»**

Поэзия Лермонтова изображает героев, борющихся в идеальном мире за то, чтобы остаться в реальности, сохранить в себе личностные черты. Лермонтов развивает не просто пушкинские традиции. То неповторимое и значительное, что связывается с поэзией в целом, чувство общности с природой, вселенской жизнью, заставляет человека видеть свое назначение в «таинственном». По мысли Белинского, поэзия – это общее выражение жизни, познаваемой с помощью искусства. Поэзия есть выражение красоты как результат вдохновения.

Энергия, культ энергии, присущий романтикам, художественное богатство форм, простота образов, могучий язык, разнообразие идей, глубина содержания – все это приметы

лермонтовской поэзии. Произведения поэта обладают не-сокрушимой силой духа и огромной степенью выражения, в то же время они поражают безотрадностью, неверием в личностные качества индивидуума при огромной жажде жизни и избытке чувств. Поэзия Лермонтова – это воспоминание о «родном» идеальном мире, канувшем в вечность. Повторяя образы, поэт как бы припоминает что-то, пока не вспомнит, припоминая опять и опять. Есть авторы, которые чувствуют, что поэзия их прекрасна, потому что такого не было раньше. Лермонтов же осознает это, потому что это было всегда. Это припоминание будущего, прошлое бросает на поэзию Лермонтова свой «странный», общевселенский 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» [155, 97-113].

Этический идеал Лермонтова, то есть воплощение его представления о совершенной личности, связано в сознании поэта с представлением о совершенном мироустройстве. Основой лермонтовского мирозерцания является личностный принцип. Поэт проявляет обостренный интерес к внутреннему миру индивидуума 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 бескомпромиссный характер. Поэт мечтает о рае земном, рае небесном, божественном, о прорыве духа, его возвращении на небо, и это занимает в его поэзии приоритетное место.

Вопрос состоит в том, чтобы выявить, какими художественными средствами поэт этого достигает, каковы идейно-эстетические функции лермонтовской фантастики, какова сама эстетика ее абсолютного начала. Рассмотрим

возможности, которыми обладает поэт, делая поэтику фантастической. Тот или иной набор элементов окрашивает его творчество в иррациональные, вселенские тона, определяя тип фантастического. Прежде всего, как нечто фундаментальное за этим стоит признание Лермонтовым объективного существования идеальных сил инобытийного мира. С этого начинается борьба реально земного с агрессивно небесным, и, наоборот, агрессия небесного выступает против земного, а отсюда и образование «двуплановой» художественной системы, явный признак наличия фантастического. Художественные средства, с помощью которых производится обогащение реализма, - это лиризм, ирония, гиперболизация и т.д. Символическое и фантастическое представляются главными средствами такого обогащения и усиления, причем символ тяготеет к реализму, а фантастика - к романтизму. Это характерно для Лермонтова при представлении его творческого лица.

«Земное» у Лермонтова - это нечто вроде синонима психологизма, в котором господствуют измена, несправедливость при отсутствии чистоты и благородства. Поэтом запечатлено сознание, потрясенное несовершенством мира. Однако «земное» связано не только с наращиванием зла, но и с личностными духовными ценностями, соотношенными с определением полноты бытия, глубокой мыслью, страстями, вызовом судьбе, провидению, жаждой познания и действия. «Небесное» вступает в борьбу как антипод земного бытия в целом. «Небо», «рай» в эстетике Лермонтова, 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, находящейся высоко под влиянием «рая», душа человека являет собой порыв к идеальному, 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 выступает 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 отказ 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 [266, 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 в сознании поэта уживается с демонизмом. «Собранье зол его стихия; //Носясь меж темных облаков, //Он любит бури роковые, //И пену рек, и шум дубров» [128, т.1, с.327].

Поэт изображает борьбу лирического героя с идеальным миром за сохранение земных благ, духовных ценностей. Поскольку небесный мир невозможно изобразить обычными художественными средствами, основанными на ло-

гическом 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», в борьбе за исключительное, духотворное, происходящее с ним.

Борьба с демонизмом становится главным мотивом опозитизированного творчества поэта. Стиль характеризуется такой абстрактной лексикой, как «собрание зол», «носясь меж дымных облаков», «сидит уныл и мрачен на недвижимом троне меж листьев желтых». Фантастика этого стихотворения вытекает из романтизма, изображающего внутренний мир романтического героя и идеальный 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 условное средство изображения – 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 нем проявляются иррациональные силы.

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 идеального и реального миров приобретают фантастический колорит. «И два противных диких звуков, // Два отголоска целья природы, // Боролися – и ни один

из них //Не мог назваться побежденным» [128, 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, 199].

Лирический герой наблюдает жизнь одних существ и смерть других. Он жалеет, что не может оживить умершую возлюбленную хотя бы на минуту. Тогда лирический герой признается, что злые, агрессивные иррациональные силы овладели им, и он «хотел изречь хулы на небо». Так восстает в поэте несмиримое, духовное против гибели личности из-за враждебности идеального мира, что можно передать только фантастикой. Атмосфера сновидений, заключающих мотивировку восприятия природы и немотивированность изображения инобытия, являют признак романтической фантастики стихотворения. Лирический герой теряет дар речи под впечатлением картины инобытия; его предчувствия реальны, хотя психический процесс протекает во сне.

В стихотворении «Ночь. II» (1830), выражающем идею инобытийного с помощью такого сильного средства познания и изображения, 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, 202].

Драматизм фантастики, воплощенной в сюжете стихотворения и его стилистических особенностях, говорит об инобытийном характере изображения, воздействии ирра-

циональных сил. Образ смерти принимает космический характер, тематика стихотворения оттеняет идею «таинственного». Вселенная вселяет в поэта ужас, человек представляется поэту «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, 203]. Воля рока придает стихотворению трагическое звучание. Фантастика, являясь основным изобразительным средством, выражает мироощущение самого поэта-романтика. Экспрессивная лексика стихотворения «Ночь. II» способствует фантастическому ощущению инобытия, присутствия идеальных сил.

В фантастическом стихотворении «Видение» (1831) изображается предчувствие лирическим героем воздействия злых сил во время 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 идеального мира свойственно романтической фантастике. «К чему мне приписать виденье это? //Ужели сон так близок может быть //К существенности хладной? 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, 352]. Кроме фантастики, поэт применяет также иронию как средство обогащения в изображении реального и идеального 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 разнообразных средств постижения и 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 [266, 191]. Стилистика Лермонтова принимает патетический характер; ее эмоциональное содержание выражается сильными изобразительными средствами. Для того, чтобы преодолеть ложь раздвоения, следует смотреть не в прошлую вечность, где борьба началась из-за колебания воли, а вперед, в будущее, укрепляя волю.

Категория цели, свободы от грозного 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» (1837-1841) 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 поэта, так и его поэм.

Герой Лермонтова 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 показаны реально, как и сама природа; «груды темных скал, деревья разросшиеся, кругом снега», «горящие, как алмазы», «поток реки в ущелье». Мцыри знает и другой образ: его «прародина» – небесный мир с «караваном белых облаков». Видение представляется Мцыри в предсмертном бреду. Ему снится река как граница перехода в инобытие, русалка как существо из инобытия, манящая его в идеальный мир.

Лермонтов использует мифологическую фантастику. Русалка изображена с помощью такой лексики: «наяда, по-

крытая золотой чешуей» (русалки, согласно фольклору, – это полурыбы, полулюди). «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» [128, 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; как замечает И.Ф.Анненский, эпитеты превращаются в символы, характеризую лермонтовское инобытие [10, 242]. Если ощущение «прародины», предчувствия перехода в инобытие и видение загробной жизни передается в поэме «Мцыри» с помощью такого усиленного средства, как фантастика, 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 того, как в фантастике показано воздействие на героя идеальных сил. «Он говорил: «Дитя мое, //Останься здесь со мной. //В воде привольное житье, //И холод и покой. //Я созову моих сестер://Мы пляской круговой //Развеселим туманный взор //И дух усталый твой. //Усни, постель твоя мягка, // Прозрачен 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» [128, т.2, с.95-96].

В поэме Лермонтова в сновидениях 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 является оттенком 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» - все эти образы передают динамику бытия.

Наблюдения над жизнью природы переносят поэта из внутреннего во внешний мир. Возьмем примеры из поэмы: реки и облака у Лермонтова имеют множество эпитетов, они как «белый караван» перелетных птиц. Облака 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, 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 подгоняет под себя природу, подчиняется ей. Природа влечет поэта тем, что он видит в ней гармонию, его тяготит уход от нее. Однако природа живет у Лермонтова самостоятельной жизнью. Больше всего в ней привлекает свобода и забвение, духовная независимость. По словам 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, 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]. «Я видел горные хребты <...> //Вдали я видел сквозь туман, //В снегах, горящих, как алмаз, //Седой, незабываемый Кавказ» [там же, 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» [27, т.3, с.253-254]. Избыток внутреннего, субъективного элемента заключается именно в таланте. Лермонтов как великий поэт, даже говоря о самом себе, мыслит обо всем человечестве; то, 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 года.

В самом деле, в поэме щедро представлены цвета радуги, лучи солнца, блеск молнии, громовой грохот, гул ветров. Картины природы изобилуют бурями духа, мятежностью, умилением, криками отчаяния, тихими жалобами, гордым ожесточением, то есть переживаниями, страстями чувств. Картины природы Кавказа создают такую фантастическую атмосферу вокруг героя, когда он, усталый, видит яркие,

зримые сны в своих фантастических видениях, даже собственную смерть.

По мнению В.Г.Белинского, главная мысль поэмы «Демон» (1837-1841) глубже и несравненно зрелее, чем мысль «Мцыри» [там же, 274]. Критик считает, что, хотя реализация фантастического в этой поэме отчасти не совершенна, роскошь картин, богатство поэтического одушевления, превосходные стихии, 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, но признает, что произведение раскрывает новые, неведомые ранее художественные ценности.

Анализ «Мцыри», можно сказать, подготовил Белинского к восприятию «Демона». При чтении лермонтовского «Демона» 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, двигаясь 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», поместив Прометея на скалу 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 в поселеньях Закавказья, 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, Демон

- в знак заслуг перед человечеством – лишен того «ореола», который имел в своем арсенале герой эсхилоского 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 инобытийные, демонические силы, будучи глубоко знакомым с внутренним миром человеческой 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 вернуть его небу или самому стать «небом», разделив прежнюю участь, обещая взамен блаженства рая, независимость от божественно-ангельских сфер, следует ли считать поворотной и фатальной для самоопределения героя его встречу с Ангелом в келье 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 над героем 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 вре-

мя 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 разочарован в самом себе, недоволен миром, в котором живет. Б.М. Эйхенбаум высказывает мысль о поэме «Демон» 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 [266, 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, 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, как сам колорит произведения. Такое фантастическое изображение позволяет счесть «демоническое» загадкой определенного остросовременного склада личности и «демоническим внушением» – опасным источником вдохновения и творческой энергии, мучительной для человека.

Романтическая фантастика изображает героя, которым овладели иррациональные силы. Тема «непризнанных мучений» его, проклятого и отвергнутого всем миром, раскрывает сущность демонизма как тотальное неприятие мироздания. Лермонтов использует и всеобъемлющую ги-

перболу, и фантастику для изображения вневременных и переходящих условий существования. Герой мучается сознанием своей демонической изоляции, демонического отрицания и демонической потребности в положительных началах бытия при невозможности слиться с ним.

Лермонтов шагнул из психологии в воображаемый ад, в его фантастическое изображение. Как тип духовной жизни надмирный Демон не отличается от героя ранней лирики и прочих демонических героев Лермонтова, облеченных в человеческую плоть. Мятежность 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, находящимся 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» [128, 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, возникают у Лермонтова в недрах души, связанных с демоническим наитием. Демон появляется инкогнито. Фантастический сюжет поэмы позволяет персонифицировать 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, 60]. Героиня расцветает в сцене пляски, когда так свободно проявляется в ней природное любовное начало.

Тамара томится в мире земном, отголоски небесной 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 идеального 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 образ мятежного страдальца, который жаждет исцеления ее любовью, но и как проводник эротической утопии. Смысл ее состоит в свободе от законов цивилизации, общества, всегда несовершенных, вневременных, равнодушных к земным людям, их заботам, но вместе с тем зовущих к наслаждению цветением земли. «И для тебя с звезды восточной //Сорву венец я золотой; //Возьму с цветов росы полночной» [там же, 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 мира, по отношению к этому миру становится нечувствительной, 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, словосочетаний, запечатленных в лексике («причина», «ночной цветок»), «веяние ветра» и т.д.).

Такой мир соткан искусственно лирически окрашенным «логосом» 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, 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 изображена фантастикой. Герой преследует две как бы 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 смешениях и пропорциях, что потребность добра, живущая в нем, определяется потенциально существующей в нем любовью.

По мнению Ю.В.Манна, фантастика в поэме восходит, во-первых, к мифологизму, где есть «единый бог» (Шел-

линг). Во-вторых – фантастика близка 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» (сравните отношение Тамары к Демону – И.З.) [129, 784]. 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 поработчен 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 идеальные силы, враждебные в нем человеку, так и не раскаявшемуся в своем греховном поступке. Фантастическое изображение инобытия в образе павшего ангела, губящего человека, предвещает дальнейшие исследования человеческой судьбы на фоне грозного для земных героев инобытийного мира.

Лермонтов продолжает пушкинские традиции в формировании реалистической фантастики, усилив в ней романтическое начало, придав духовность всему мирозданию. Фантастика поэта акцентирует идеальный мир героев, стремящихся возвратиться на «родное» им небо, в инобытие, где они могут проявлять свои личностные качества, тогда как несовершенный земной мир оказывает губительное воздействие на их внутреннее состояние. Писатель применяет для этого такие изобразительные средства, как ирония, гипербола, возвышенная лексика, символизм и, конечно, самое сильное условное средство познания и отображения – это фантастика.

Впоследствии французского поэта-символиста Ш.Бодлера заинтересуют мотивы противоборства в лермонтов-

ском стихотворении «Ночь. I». О влиянии Лермонтова на творчество Бодлера упоминает М.Руфф в своих комментариях к «Цветам зла» [213, 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 слитая 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» [35, 58].

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 тленья: она «синеет до костей», «добыча гробовых костей». Изображая безобразное, Бодлер высказывает мысль о вневременной сущности красоты, тогда как в фантастике у Лермонтова нет предпочтения ни одному первоначальному в природе. Мотивировка восприятия противоречивости заключается в видениях лирического героя, которые составляют сущность фантастической атмосферы.

При помощи своих героев Лермонтов 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 не зло природы, а, наоборот, он выходец из среды ангелов, за которыми стоят дружественные герою идеальные 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 «двойственности», предощущаемой в лермонтовских поэмах «Мцыри» и «Демон», глубже и многозначнее выражаем через героев с помощью таких изобразительных возможностей, как ирония, лиризм, гипербола, символ, с применением такого эффективного познавательного и изобразительного средства, как фантастика. Именно фантастическое призвано эффективно изображать существование и взаимодействие реального и идеального миров, влияние агрессивного инобытия на реальную объективность лермонтовских героев.

#### ГЛАВА IV. ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ФАНТАСТИКА Н.В.ГОГОЛЯ, КАРНАВАЛЬНОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ, СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА ГОГОЛЕВСКИХ ГЕРОЕВ

Гоголь чувствовал недостаточность реалистического метода при познании и изображении взаимодействия реального и идеального, инобытийного. И.Ф. Анненский, говоря об идеализации творчества писателя, 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, 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. Анненский склоняется к интерпретациям Мережковского, Розанова и Брюсова, видя в творчестве Гоголя изображение инобытия, хотя Брюсов, Мережковский и Розанов видят в Гоголе символиста, тогда как Анненский оценивает творчество Гоголя как реалистическое. Заметим: во времена Гоголя в русской литературе существовало определенное представление о духовных и физических возможностях человека. В европейском идеологическом, культурном и художественном мышлении духовное, интеллектуальное ставилось всегда выше физического.

Во многих фантастических произведениях Гоголя инобытийность атакует героев сразу с трех сторон, оказывая глобальную силу воздействия, доводя ситуацию до иррационального проявления. Во-первых, это активность непосредственно самих агрессивных сил. Во-вторых, давление стоящего за ними всего инобытийного мира, включающего в себя целый комплекс идеального, вселенского, а также

всего приближенного к нему. И, в-третьих, активность и самого мира реального, реалистического со всеми своими идеальными возможностями, подтвержденными воздействием грозных сил инобытийного мира, в котором, приобретая злую окрашенность, иные из явлений, персонажей сами начинают влиять на свой первый, реально-бытовой план всего фантастического произведения, находясь в недрах его реально-конкретной, доведенной до крайности апологетики.

Продолжая традиции Пушкина и Лермонтова в становлении фантастики, Гоголь видел, что фантастика к тому времени занимает в реалистической литературе не меньшее место, чем в литературе романтизма. Нас, прежде всего, интересуют категории «реальное» и «фантастическое» не в качестве мировоззрения писателя, а как художественные оппозиции в фантастике, существующей в реализме писателя и 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 идеального, сверхреального мироощущения. Произведения писателя, в которых имеется фантастика, делятся на два типа, что зависит 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 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 такой фантастики Гоголя – отсутствие фантастической предыстории. Предыстория, оказывается, не нужна, поскольку действие однородно и во временном

отношении, и в отношении самой фантастики. Примеры подобного фантастического у Гоголя представлены в цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки»: это колдун из «Страшной мести», адские гномы (повесть «Вий»), населяющие землю с их верховным существом, черт, который посещает Солоху в «Ночи перед рождеством», всякая чертовщина из «Сорочинской ярмарки», ведьма из «Майской ночи, или Утопленницы».

Портреты носителей демонической силы интерпретируются многозначно. Это и молодые хозяйки, которые, оказывается, обладают сверхъестественной силой, и необыкновенные женщины, высасывающие кровь из своих жертв, вампиры из земных людей, которые тоже персонафицируют злую силу. Фантастическое подается у Гоголя с помощью слухов или легенд. В таком случае народные предания изображают коллективное сознание, представляя эпос. Фольклор показывает временное отграничение от действия уже с точки зрения реального человеческого фактора.

В то же время на Западе в позднем немецком романтизме писатели-романтики говорят о двух видах художников. Одни из них нагромождают чудеса, не считаясь с принципами правдоподобия, другие дезавуируют фантастические образы, приводя «чудесное» в соприкосновение с внутренним миром героев. По мнению Э.Гофмана, уловить «двойственность» образа – означает придать пейзажу или характеру поэтические, фантастические черты. Целью фантастики у романтиков делается задача приобщить фантастическое к настоящей, реальной жизни. Граница между фантастикой и реальностью при изображении настоящего делается менее резкой, более подвижной, переход из одного состояния в другое протекает незаметнее.

Очевидно, испытывая влияние европейской литературы, русский писатель, говоря о вторжении демонической силы в жизнь, показывает страшный внутренний мир своих фантастических героев с их верой в злую силу, прида-

ющую «двуплановости», всей эстетике произведения, невероятный, инобытийный смысл. Прямое вмешательство фантастических образов в сюжет, повествование и т.д. временами уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим миром. Благодаря этому скрытые в подсознании фантастические элементы «обогащаются новыми оттенками и широкой возможностью реальных применений». Такая «завуалированная», или «невяная» фантастика, по мнению Ю.В.Манна, создавалась «с помощью разветвленной системы поэтических средств»: фантастической предыстории, в форме гипотез и слухов, в виде снов [141, 58].

#### **4.1. Обогащение реализма фантастической тенденцией в «Петербургских повестях» («Нос», «Портрет», «Шинель»)**

Обратимся же к «Петербургским повестям» Гоголя. Повесть «Нос» (1833) с самого начала ставит загадку перед читателем. «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие» [63, т.3, с.45]. Персонаж Иван Яковлевич, разрезая хлеб пополам, 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, 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, 51].

Гоголь не комментирует пропажу носа как недоразумение или галлюцинацию персонажа, а создает впечатление достоверности с помощью восприятия факта другими. Действительно, цирюльник Иван Яковлевич обнаружива-

ет 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, 60]. И.Ф.Анненский говорит, что фантастическое не создает иллюзии. Нет у майора Ковалева галлюцинаций, аллегорий или какого-нибудь намека на это. Образы Гоголя тут принадлежат реалистической фантастике, изображающей воздействие идеального мира на героя - коллежского асессора, они связаны с чувствами, мыслями и идеалом самого писателя.

Повествователь соглашается с героями, что идеальные силы существуют объективно, если они активно вмешиваются в их жизнь и судьбу. «Вот такая история случилась в северной столице нашего обширного государства!»

Детерминированность героев помогает писателю объяснить их поступки во внешней среде. При изображении эмоционального мира фантастических героев духовное берет верх над телесным, физическим, выступая как идеальная система ценностей. Иерархия в этой системе проявляется в образах, означающих духовную, интеллектуальную деятельность в системе реалистических, материальных ценностей.

Гоголь признает, что для создания «Петербургских повестей» («Нос» - 1833, «Портрет» - 1842, «Шинель» - 1842) понадобилось такое усиленное средство познания и изображения, каким является фантастика. Для показа воздействия духовных сил и реальной действительности писатель использует и другие средства художественной выразительности, такие, как «бесконечная ирония», оппозиция идеального и материального и др. Фантастика представляет самое эффективное средство познания и изображения мира. Система новых возможностей, открывшихся в литературе, дает представление о реалистическом методе, берущем немало от прежнего романтизма. То, что принято считать реализмом Гоголя, - это не столько точность, сколько разум-

ность и целесообразность изображения, заставляющая сосредоточить вокруг происходящего множество дополнительных актов миропонимания и самосознания писателя.

Хотя рассказчик и сомневается в достоверности происшедших событий, два мира – реальный и идеальный – так же несовместимы, как и две сюжетные плоскости в этой повести. В одной плоскости нос как часть тела существует 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, 71].

Вечно грязный цирюльник Иван Яковлевич заставляет-таки собственный нос покинуть своего хозяина. Однако такой аргумент не имеет реального обоснования, воздействие идеального мира показано в виде изображения условным изобразительным средством – фантастикой. Хотя писатель и намекает на галлюцинации персонажей, но не дает никакого комментария видениям персонажей, как и в других фантастических произведениях. Гоголь рассматривает идеальный, инобытийный мир, закономерности его объективности с помощью фантастики, усиливая познание с помощью этого сильного художественного средства.

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,

52]. Вина персонажа Ивана Яковлевича состоит в том, что нос у него исчез 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, 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 фантастика способна изобразить усиление «пошлости» перед натиском инобытийного, его активного 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 в таком случае 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 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» [141, 87].

Исследователь творчества Гоголя считает, что писатель порывает со всевозможными формами «романтической тайны», устраняя носителя фантастики, в идентификации которой – прямой или завуалированной – заключается загадка этой «тайны». И это верно, как верно и то, что сама 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 гоголевской повести «Шинель». Ю.В.Манн полагает, что эпилог в этой повести фантастичен, когда констатируется факт параллелизма миров – реального и идеального [там же, 98]. Во-первых, для передачи событий используются слухи, которые носят 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 идеальных 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» [63, т.3, с.164].

«<...> Описание мелкого чиновника начинается с того, что он 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 могилою, 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, 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 восприятие героем инобытийного с помощью фантастики. «Значительное 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, 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 почувствовало что-то вроде сожаления. Сострадание было ему не чуждо» [там же, 165]. Упоминание о вине не забыто. Благодаря этой детали фантастика придвинута к границе идеального мира. Однако мотивированность оставляет события и героев в реалистической фантастике, не дав переступить порог романтического как метода 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 фантастическое. 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 создает 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 порождает в повести вроде бы непринужденную атмосферу. Но чувство невероятного страха развивается с самого начала произведения. Обида за человека, угнетенного давлением несправедливости служебных отношений, вызывает в нас их отрицание. По ходу события действует «двойная» градация того, как глосс 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, 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, 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, хотя эпизод ограбления героя своей тенью аналогичен финалу произведения. Контраст бедной жизни и ее фантастического завершения воспринимается как нереальность, сулящая бедному герою, заявляющему о своих правах, «награду» в виде шинели с генеральского плеча в момент, когда завуалированная фантастика оставляет все на проблематичном уровне, изображая настроение героя, как считает Анненский, в области инобытийного на пороге реальности.

Уже после опубликования своих фантастических произведений, в тот же год, что и «Шинель» (1842), Гоголь, переделав, публикует повесть «Портрет» (1835) с инобытийной атмосферой, делая фантастику здесь 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 губительного 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» [63, 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 «почтен-

нейший», 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, 94].

Наконец, Гоголь изображает на картине образ ростовщика как носителя демонической 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, 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, воссоздавая атмосферу второго, духовного плана. «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» [63, 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 всею силою в руке своей сверток, употребил все усилие сделать движение, вскрикнул – и проснулся» [там же, 86]. И герой задается риторическим вопросом: было ли это сновидением или явью? Кстати, и мы заметим: чем это не бальзаковская картина в «Гобсеке»: груды золота как символ в руках ростовщика? Однако пророческий смысл сна гоголевского героя говорит, скорее, об иррациональном, которое существует в повести Гоголя объективно, оказывая 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 положении, как заснул. Пред ним щель ширмы; свет месяца наполнял комнату. Сквозь щель в ширмах виден был портрет, закрытый как следует простынею, – так, как он сам закрыл его» [там же, 87].

Реалистическая фантастика усиливается с помощью воздействия на изображение 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 оставляет многозначность в объяснении реального 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 счета 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, которые получали от него деньги: все они оканчивали жизнь несчастным образом. Было ли это просто людское мнение, нелепые суеверные толки или с умыслом распушенные слухи – это осталось неизвестно» [63, т.3, с.119].

Мотивация происходящего отчасти отсутствует, когда художник обнаруживает после ночного видения тысячу червонных. Да и образ самого ростовщика, изображенного на портрете, ассоциируется со сверхъестественными силами. 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 реального и идеального. 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 объективнейшей 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» [71, 274-275].

Говоря об этом, исследователь выделяет мысль о том, что в гоголевских петербургских повестях, как и во всей трактовке творчества писателя, ни о каком стремлении изобразить высшую реальность, парящую над обыкновенной действительностью, в применении к этим повестям не может быть и речи. Наоборот, Гоголь 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 обще-

ственного уклада вообще» [там же, 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]. Считая самой невероятной, фантастической из всего гоголевского цикла эту 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 этим его фантастическим повестям «Нос», «Шинель», «Портрет», в которых 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 болезненность от воздействия инобытия в фантастических произведениях Гоголя является противовесом самоограничению. Жизнь являет поэтическую фантазию, и человек, делая ее содержательной, 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, 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 реальной действительности. Однако красота бывает зла, если она демоническая, - таково во многом понимание красоты и у Гоголя. Такая красота, как полагает Анненский, не дает героям фантастических произведений счастья, представляя его всегда в будущем времени.

После статей В.Г.Белинского принято считать, что мысли о красоте, самой природе искусства основываются на изучении законов бытия и искусства. В самом деле, изображение действительности и творческого процесса в повести «Портрет» наполнено глубоким реалистическим содержанием, оно противоречит условным романтическим теориям красоты 20-30-х годов XIX века. Чартков не вышпается над толпой как романтический избранник, он впоследствии становится в ряды той же толпы в силу действия психологических законов, 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. Под воздействием близких иррациональных сил герой, в конце концов, погибает. Гоголь показывает протест Акакия Акакиевича перед смертью, в предсмертном бреду. Чиновники воспринима-

ют призрак Акакия Акакиевича как страшную иррациональную силу, которая напоминает им о неотвратимости Божьего суда.

Пример разграничения добра и зла через красоту мы находим также и в гоголевской повести «Нос». Обычное существование героя Ковалева показано уже не как гармоничная жизнь, а как пошлое, некрасивое существование мелкого чиновника – коллежского асессора. Мотив пропажи носа является фантастически усиленным средством художественного анализа, представляется возможностью с помощью этого факта раскрыть антикрасоту, дисгармонию жизни. При этом Гоголь по поводу нравов петербургского общества допускает иронию в духе романтической литературы того времени, изображая «таинственное» как совершенно невероятное.

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 предъэстетическая категория, подводящая нас вплотную к пониманию мира красоты, хотя и не раскрывающая всей его специфики» [74, 30].

Гармония выражает сложность реалистической системы, согласованное взаимодействие составляющих ее элементов, то, чем воображение может играть и свободно, и сообразно обстоятельствам. Хаос ужасен, но и сверхорганизация, не имеющая отношения к развитию, приводит к застою, в конце концов, к дисгармонии, противостоянию красоте. Гоголевские герои стремятся к гармонии, однако иррациональные силы доводят их до комического и безоб-

разного. Выявляя красоту в мироздании, человек удерживает себя в мире природы и целесообразности. Красота как проявление этого в творчестве Гоголя естественна и постоянна, она обозначает меру гармонии и человечности. Высшую форму целесообразности эмоции в сравнении с красотой создают настроение очищения, просветления чувств, когда красота воспринимается уже не умозрачительно, а в конкретно-чувственной форме. Катарсис положителен для Гоголя, это сфера гуманного. Уродство бытия существует за пределами ценностного, гуманизованного, 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.

Изображение болезненных явлений, в частности, психики героев через фантастику реалистов становится средством изучения и показа вторжения инобытийного в жизнь и судьбу. Применение в фантастическом красоты предполагает не только эстетический, но и нравственный смысл. Осуждая и высмеивая безобразное, Гоголь возвышает нравственные ценности, утверждает идеалы. Как художник, раздвигающий возможности реалистической фантастики, писатель добивается преодоления демонического характера красоты путем ее осмысления и преобразования через мотивированность героев. Внешнее бытие переходит во внутренний мир, способствуя преодолению страдания и страха, удерживая идеалы, которые могут быть поколеблены иррациональными силами. Гоголь приходит к кардинальной для него идее безграничного значения красоты. Писатель убежден, что человек способен увидеть диссонанс между эстетическим совершенством облика героя и несовершенством его этической сущности. Распознавание прекрасного и безобразного происходит обычно с помощью рациональных изобразительных средств, а может осуществляться и с помощью фантастики снов, средствами мифологической фантастики.

Мифология для Ф.Шеллинга – необходимый этап осознания человечества, состояние своеобразного неведения [255, 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 (и в исландских, скандинавских сагах, и в преданиях индейцев из Южной Америки, в легендах, передаваемых из уст в уста где-нибудь у папуасов, в джунглях Индонезии) мифология возникает как индивидуальное сознание народа, когда оно выделяется из всеобщего сознания человечества. Основной принцип его – тождество бытия и мышления одних народов другим – помогает понять природу мифологического. В мифе сливается воедино реальное и идеальное, причем реальное, земное, преобладая, существует под неусыпным, невыразимо-божественным знаком с неба.

Согласно А.Ф.Лосеву, «миф не есть бытие идеальное», но жизненно ощущаемая и творимая вещественная реальность [135, 25]. Миф – это образ, воспринимаемый как реальность и как состояние духа, - реалии, носящие 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 одну особенность: миф не знает различия между естественным и сверхъестественным. Принцип «двуплановости», при наличии фантастического, злых иррациональных сил, осуществляется Гоголем как реакция гармоничного мира на явления безобразного, вносящие в него диссонанс, дисгармонию.

Невероятный страх перед инобытием парализует гоголевских героев. Соответственно и красота изображается писателем с помощью реалистического метода как сила, обогащенная идеальной тенденцией, в том числе и в области фантастического. Многосторонность творчества пи-

сателя заключается в реалистическом изображении естественного и разумного, в диалектике действий его героев, глубинном изображении агрессивных иррациональных сил, вторгающихся в их жизнь и судьбы, в показе таких сил путем применения фантастического. В конце концов, в пределах «двупланового», фантастического произведения это и обуславливает переход от веселого, беззаботного смеха к грусти. Однако фантастические образы у Гоголя мотивированы психологически, смехом только отчасти, и этим определено невероятное в фантастических произведениях писателя. Гоголь нигде не превышает чувства меры. Целесообразность реальных картин придает его художественным произведениям красоту, фантастическое изображение инобытия способствует постановке проблем.

Мифологическая фантастика Гоголя отображает мир с помощью фантастических образов, подобно тому как мифология передает смысл мифологическими средствами. Писатель изображает внутренний мир героев «таинственно» и в то же время реалистично как среду обитания человека и общества. В конце концов, детерминированность событий и мотивация поступков напоминают, что перед нами писатель-реалист. «Странные» происшествия, часто необъяснимые в романтических произведениях, получают у Гоголя мотивацию 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 возможно оценить и отобразить только с помощью реалистического метода, усиленного и обновленного фантастическими элементами. Фантастика как прогрессивное изобразительное средство была усовершенствована Гоголем в целях иссле-

дования и изображения явлений, новых для науки и искусства того времени. При этом амбивалентность фантастического, со временем осложняясь, не теряет реалистических позиций, насыщаясь прозаическими, бытовыми реалиями, что также характеризует сущность творчества Гоголя как исключительно новаторскую.

#### **4.2. «Таинственное» как проявление злых иррациональных сил («Майская ночь, или Утопленница», «Сорочинская ярмарка», «Страшная месть» из цикла повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки»)**

Учеными неоднократно высказывалась мысль о карнавальном мироощущении Гоголя, создающем предпосылки для формирования мифологической фантастики в повестях из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки». Отмечено, что повествователь восхищен народным весельем, единством и согласием. Вместе с тем существующий рядом с ним наблюдатель являет собой диссонанс в восприятии нерасчлененного карнавального начала. Ю.В.Манин 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 писателя, «заколдованные места» в повестях этого цикла являются реализацией фольклорных мотивов. У Пушкина делается акцент на гармонизации, просветлении божественного бытия, у Лермонтова – это процесс борьбы героев с иррациональными силами, когда демон-герой из одноименной поэмы полностью «захвачен» злыми силами. У Гоголя же народные представления о путях преодоления демонических сил претерпевают изменения. Перераспределение компонентов фольклорно-мифологического мотива «видения – распознавания» приводит к изменению народных представлений о злых силах. Р.Н.Поддубная считает, что «за перераспределением компонентов этого мотива кроет-

ся разрушение народно-поэтических представлений о зле и путях его одоления» [193, 11]. Ученый так объясняет фольклорную фантастику после повести «Вий».

Усложнение амбивалентности – постоянный момент в творчестве Гоголя, как и в его народных представлениях. Изменение смехового начала заметно в процессе высвобождения героев от злых сил. Народная смеховая культура выработала прочные традиции опрощения мифологических образов. Характеристика чертовщины построена на откровенной или полузавуалированной аналогичности бесовского и человеческого. Таков образ Солохи, которая похожа на скверную соседку. Таков и изображенный с лукавым сочувствием автора Пацюк «сродни черту», но реально ленив, пузатый обжора. 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 «надо было заставить читателя почувствовать тот мистический страх, который послужил психической основой предания. Явление смерти, представление о жизни за гробом всегда особенно охотно расцветивались 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 иррациональной силы в цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» имеет оборотной стороной несмягчаемость агрессивных сил. Радикальное средство против этого – вмешательство противоположно направленной высшей воле, способной оказать противодействие. Ю.В.Манн считает, что ««ортодоксальность» Гоголя происходит от могущества «темной»

стихии и ее одоления высшими абсолютными силами. Отношение к смерти – важнейший критерий, позволяющий увидеть атмосферу «тайны» как проявление злых сил в гоголевских произведениях «Майская ночь, или Утопленница» (1831), «Сорочинская ярмарка» (1831), «Ночь перед рождеством» (1832), «Страшная месть» (1832). Реакция на смерть – повторяющийся момент в эволюции гоголевских героев.

Амбивалентность усложняет вопрос о личном бытии и зависимости человека от смерти в бытийной жизни и от инобытия. Потому переосмысление мотивов, образов, сцен, связанных с фольклором, контраст индивидуальной жизни и смерти, трагическое ощущение этого контраста заставляет видеть в мифологической фантастике Гоголя страшное и ужасное. В повести «Майская ночь, или Утопленница» Гоголь использует народные предания о ведьмах, утопленниках, сказках с их верой в загробную жизнь. Писатель 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 заснется тебе покойно» [63, 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 глазами, 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, 85-86].

Пародируя романтическую «тайну», Гоголь сохраняет «таинственность», делая предметом иронической игры форму слухов. Достоверность происшествия укрепляется, но вопрос о страшной «тайне» остается открытым. Неизвестно, что страшнее – «тайна», скрывающая конкретного носителя злой иррациональной силы, или «тайна», которая прячется всюду в жизни, сама иррациональность.

Вот Левко просыпается, в его руках оказывается невероятным образом попавшая к нему записка от панночки-русалки. 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, 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.

Повесть 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 глядят на нас?» [там же, 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, попадут 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. Согласно взглядам Д.Фрезера, Н.Куна, А.Лосева, К.Кедрова и др., мифология представляет попытку людей с древности поэтически объяснить непонятные, непознанные явления в природе и обществе. Мифология – это слово, берущее начало в религиозно-поэтическом, мифотворческом сознании человека, эволюционирующем вместе с мифологией. 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 силам. Страшная «тайна» не открывается 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.

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 идеальный, и

ее отомщение уже можно считать воздействием злых потусторонних сил на эту действительность, где находится и мачеха – ведьма. Теперь сама утопленница изображается как сверхъестественное существо из инобытийного.

«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, 88].

Видение героя объясняется сновидениями. Онирический пейзаж и идеальный мир, увиденный героем во сне, исключают абсолютно рациональное объяснение видения как галлюцинации. Эстетика «тайны» с приемами ретардации позволяет Гоголю универсализировать миф, а прием узнавания ведьмы-мачехи придает повести фантастический колорит. Проснувшись, герой обнаруживает у себя деталь реального мира – записку, что тоже никак не объясняется в следующей главе повести.

Носители злых сил – русалки выступают как представители демонического мира. Персонифицированный носитель иррациональной силы – мачеха-ведьма, которая может быть побеждена только с помощью распознавания в ней сверхъестественного, демонического существа. Р.Н. Поддубная правильно 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 фантастическом цикле повестей Гоголя, в том числе и в повести «Майская ночь, или Утопленница».

Миф в повествовании не противоречит сказанному – основному действию и в последующих повестях этого цик-

ла: «Сорочинская ярмарка», «Ночь перед рождеством», «Страшная месть», «Вечер накануне Ивана Купалы», «Вий». Финал повести «Майская ночь, или Утопленница» становится завязкой следующего художественного произведения, входящего в общий цикл повестей, называемых «Вечера на хуторе близ Диканьки».

«Сорочинская ярмарка» (1831) в большей степени, чем другие повести этого цикла, связана с местными народными традициями, с украинской литературой. Ощутимо влияние комедии В.А.Гоголя – отца «Простак, или Хитрость женщины, перехитренной солдатом». В повести Гоголя сына широко использованы мотивы украинского фольклора, народные легенды и сказки о черте, изгнанном из ада, о поисках чертом своего имущества и т.д. Гоголь показывает целую страну, свет по закону оппозиции большого света, где человек не верит в народные легенды, ему противостоит хуторянин, искушенный в знаниях, однако с наивным сельским сознанием. Напрашивается в этой повести и другая оппозиция: «настоящее – прошлое». Колдование, фантастические события в «Сорочинской ярмарке» относятся к прошлому, как и во всех гоголевских повестях этого цикла. Морок определен к тому времени, когда черт заложил персонажу свою красную свитку. До того у хуторян жизнь была веселой и беззаботной.

Надоело хуторянину ожидать черта, взял он и продал свитку какому-то пану. А цыган обокрал пана на дороге и продал свитку перекупщице. Только потом никто не стал покупать у нее ту самую свитку. Тогда перекупщица смекнула, что свитка – это имущество нечистой силы. И когда эта перекупщица надевала ее, чувствовала, как что-то давит ее. Тогда она стала жечь ее в огне, но та не горела. Перекупщица подбросила свитку в воз одному мужику, но из-за нечистой силы никто не стал покупать у него масло. Крестьянин изрубил в куски свитку. Глядь – лезет один кусок к другому, и опять получилась целая свитка. «Перекрестившись, хватил мужик топором в дру-

гой раз по свитке, и куски разбросал потом вокруг, по всем местам, и уехал. С той поры как раз во время ярмарки черт со свиным рылом ходит по всей площади, хрюкает и подбирает куски той свитки. Теперь, говорят, нет одного только левого рукава. А люди с тех пор открещиваются от того места, и вот уже лет с десятков, как не было на нем ярмарки» [63, т. 1, с. 34].

Реализация второй оппозиции в «Сорочинской ярмарке», как и во всех «Вечерах», существенно осложняет положение первой оппозиции. Их совмещение происходило бы при одинаковой традиционной направленности, к примеру, «историческое» и «народное» к «цивилизованному и современному». А здесь прошлое контрастирует с современным в пределах национального. Обе части нейтрализуют друг друга. В литературе начала XIX века народное сознание, принимая форму гротеска, имело тенденцию возрастать до масштаба целого историко-географического региона или даже мира. В «Сорочинской ярмарке» Гоголя хутор представлен как модель мира. Тенденция эта предельно возрастает. Диканька, действительно, стоит в центре большого света, а значит, Петербург и она – антиподы. Мир «Вечеров» один, но он двои́тся, троится, что отражено в множественности рассказчиков, а это является знаком множественности судеб.

Обращаясь к прошлому, к событиям примерно столетней давности, мы можем теперь свободно узнать историю «заколдованного» места, красной свитки, историю сговора шинкаря с нечистой силой - естественных, человеческих связей. По правилам оппозиций – чем древней, тем добрей. У Гоголя же мир чем древней, тем ужасней. Мир писателя имеет свое прошлое и настоящее, свои коллизии между персонажами и рассказчиками, свои конфликты романтического отчуждения в мифологизированной, фантастической форме. Это не сокращенный Эдем, а сокращенная Вселенная, имеющая свой рай и ад. Как модель мира, как суверенный фантастический мир повесть «Сорочинская

ярмарка», как и весь цикл повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки», имеет тенденцию к безграничному расширению. Со своими противоречиями и конфликтами он заменяет эмпирический, видимый мир Вселенной. Для предромантических оппозиций уже не остается места: благодаря реалистической фантастике все предстает в более сложном, преобразованном виде. В «Сорочинской ярмарке» демонологическое суждение стремится к суверенности. Авторская ирония направлена в сторону народных легенд, персонажи, верящие в ад и в рай, являются носителями народного сознания. Со своим восприятием они стоят несколько поодаль от «цивилизованного» человека.

Экспозиция событий в повести начинается с поездки на Сорочинскую ярмарку. Казаки разговаривают о нечистой силе, которая якобы околдовала это торговое место. И тут все начали вспоминать черта с красной свиткой. Разговоры селян, как и само действие в повести, потекли размеренно и естественно, как и сама жизнь сорочинцев. Пригорюнился Голопупенков: цыган обещал помочь, если Грицько продаст ему волов по выгодной цене.

События на ярмарке детерминированы, а переживания персонажей мотивированы. Все реально, обыкновенно в самом течении дней. Но вот из-за «обморочного места» повесть приобретает фантастический характер. Событие становятся чрезвычайными, сверхъестественное вмешивается в судьбы людей, разрушая привычный уклад. Казаки не могут продать пшеницу из-за этого проклятого «обморочного места» и сетуют на неодолимую «темную» силу.

«— То-то и есть, что если где замешалась чертовщина, то ожидай столько проку, сколько от голодного москаля, — значительно сказал человек с шишкой на лбу.

— Какая чертовщина? — подхватил человек в пестрядевых шароварах.

— Слышал ли ты, что поговаривают в народе! — продолжал с шишкой на лбу, наводя на него искоса свои угрюмые очи.

– Ну!

– Ну, то-то ну! Заседатель, чтоб ему не довелось обтирать чую после панской сливянки, отвел для ярмарки проклятое место, на котором, хоть тресни, ни зерна не спустишь. Видишь ли ты тот старый, развалившийся сарай, что вон вон стоит под горою? <...> В том сарае то и дело что водятся чертовские шашни; и ни одна ярмарка на этом месте не проходила без беды <...> Того и жди, что опять покажется красная свитка!» [там же, 22-23].

Фольклорно-мифологическая фантастика Гоголя характеризуется такими признаками, как темное закрытое помещение, контакт с потусторонними силами, что подтверждает мысль о неодносторонности иронии автора по отношению к персонажам, верящим в загробный мир. Автор не дает однозначного объяснения нечистой силе, подавая чертовщину с помощью слухов, особенно в своих более поздних фантастических произведениях. Вот как Гоголь изображает народное сознание, отражающее сверхъестественные силы: «На ярмарке случилось странное происшествие: все наполнилось слухом, что где-то между товаром показалась красная свитка. Старухе, продававшей бублики, почудился сатана в образине свиньи, который беспрестанно наклонялся над возами, как будто искал чего-то» [там же, с. 30].

Страх заставил одних не спать целую ночь, других вовсе уехать домой. В хате Черевик с Хиврей, с кумом, дочерью и другими слушали рассказ о черте, изгнанном из пепла и лишившемся своей свитки, всего своего имущества. И вот, когда всех охватил ужас, цыган сунул им в окно свинью, и все перепугались насмерть. Черевик бежал, но, услышав, как что-то гонится за ним, остановился – и оно стоит посередине дороги. Далее автор применяет завуалированную фантастику. Когда цыган пришел к хозяину купить лошадь, тот держал в руке кусок рукава красной свитки. Демоническая сила свитки у черта совпадает с куском красного рукава у хозяина. Цыгане изображаются носителями

агрессивной иррациональной силы. Они еще и обвинили его в том, что он, видите ли, колдун. Черевика вместе с кумом связали по рукам и ногам. Только один Грицько Голопуненков вступился за него, сказал, что надо дать Черевiku волов за Голопуненко. Цыгане, получив волов, только усилили путаницу.

Карнавал с мистификацией нечистой силы, со всеми этими цыганами, проказами и парубками означает смену верха и низа. Глава семейства Черевик меняется местами с Грицько, осмеянный Грицько приходит на помощь Черевiku. Праздничная атмосфера, карнавал уравнивают всех, создавая новые отношения между людьми. Женившись, Грицько становится человеком. Вольный, фамильярный контакт упраздняет иерархические отношения, создает на ярмарке такой тип общения, который ранее, в обычной жизни, был невозможен.

Таким образом, праздник на ярмарке становится торжеством смеховой культуры, превращается в цель высшего человеческого существования, обновления социума. Сверхъестественное придает гротеску в повести фантастический характер. Благодаря «гротескному реализму» (М.М.Бахтин) Гоголь показывает всенародность универсального, амбивалентность как часть всенародной культуры. Фантастический гротеск в «Сорочинской ярмарке» подчеркивает смех, действующий на всех, высмеивающий даже признанное существование «темных», иррациональных сил. Мир, представая смешным, познается в смеховом аспекте, а люди на ярмарке проявляются во всей своей веселой соотносительности. В отличие от «Ночи перед рождеством», смех тут расковывающий, высмеивающий. Он отрицает страх перед потусторонним миром, например, перед красной свиткой самого черта. Утверждая человеческие ценности, он способен похоронить комплексы, возродить веру как в самого Бога, так и в человека. И, наконец, смех направлен на самих смеющихся. Люди, которые никогда не улыбались до того, улыбаются друг другу на свадьбе Грицько и Параски.

Фантастический «гротеск» в повести хоронит старушек, равнодушных к молодой чете, и утверждает рождение молодой семьи. Писатель хочет сказать, что цикл жизни еще не завершен: народ не умирает, он, обновляясь, живет.

В повести «Пропавшая грамота» (1831) Гоголь, следуя многим источникам, объединяет различные фольклорные мотивы, создавая яркие художественные образы и картины из жизни народа. Рассказ о путешествии деда к чертям за украденной шапкой напоминает одну из широко известных легенд о кумовой кровати или о разбойнике Мадее. Согласно шутливому характеру бытового колорита повести, дед отправляется в пекло не за душой, как в легенде, а за своей шапкой. По манере изложения эта повесть Гоголя становится все ближе к народным поверьям, рассказывающим о пребывании у чертей музыкантов, сапожников, портных. По своему сюжету и характеру повествования «Пропавшая грамота» неоднозначна. Рассказчик Фома Григорьевич вводит слушателя в «таинственный», потусторонний мир. Вельможный гетман решает послать грамоту царице, поручив это деду. Дед, зашив грамоту в шапку, садится на коня и отправляется в путь. И вот он – этот дед рассказчика Фомы Григорьевича - уже в Конотопе, где встречает другого казака. Когда они оба выехали в поле, попутчик притих, он сказал: «Знаете ли, что душа моя давно продана нечистому» [там же, 95].

Далее элементы «таинственного» нарастают. Казаки останавливаются переночевать у шинкаря. Утром не стало ни запорожца, ни дедовой шапки с грамотой. Понял дед, что это дьявол проделал с ним злую шутку. Так с помощью фольклорной фантастики Гоголь изображает черта в виде человека. Чумаки не смогли ничего посоветовать деду, так как не знали других таких случаев, когда бы черт крал у кого-нибудь грамоту. И только шинкарь, умудренный опытом, знал, где искать дедову шапку. Писатель противопоставляет демоническому миру божественные откровения в лице верующего как носителя высшей силы. «Смотрите

же! Близко от шинка будет поворот направо в лес. Только станет в поле примеркать, чтобы ты был уже наготове <...> Много будет стуку по лесу, только ты не иди в те стороны, откуда заслышишь стук; а будет перед тобою малая дорожка, мимо обожженного дерева, дорожкой этою иди, иди, иди <...> Там и увидишь кого нужно» [там же, 98]. Автор дает фантастическое изображение нечистой силы. «Ведьм такая гибель, как случается иногда на рождество выпадает снегу: разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке. И все, сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали какого-то чертовского гопака» [там же, 100].

Неведомое довлеет над героем. Стал дед есть, а еда попадает в рот соседке – ведьме. Чтобы выручить грамоту, стал дед играть с ведьмами в карты. Сначала «темная» сила одолевала деда. А после того, как дед потихоньку перекрестил карты под столом, он выиграл и вернул себе грамоту. Черт дал ему своего коня, и тот понес казака через реки, провалы, болота. Очнулся дед на крыше своего дома.

Заканчивается повесть изображением прибытия героя к царице в столичный город. В конце повести бытовой фон, на первый взгляд, не содержит уже ничего «таинственного». Но в наказание за то, что после прибытия от ведьм и чертей домой герой не освятил хату, жена героя, словно ведьма какая, пускается в пляс. Воздействие неодолимой силы изображено Гоголем с помощью мифологической фантастики.

Повесть «Заколдованное место» (1832) восходит к традиционным мотивам местного фольклора. И в ней Гоголь использует народные легенды и сказки. Встречающиеся в этой повести чудеса широко распространены в тех местах, особенно легенды о нажитом нечистым путем богатстве. Писатель показывает в фантастических образах губительную власть денег. Все начинается со слов дьячка о том, что демоническая сила всевластна, когда дело касается денег. Дьяк вспоминает, что его отец как-то повез табак на продажу, и что из этого вышло. И вот дед помылся в купели,

что рядом с дорогой, и засеял баштан кавунами. Ему нравилось, что тут было много проезжих, они вечно рассказывали ему всяческие истории. Однажды захотелось деду и самому прихвастнуть перед чумаками, сплясать старому захотелось. Хотел разгуляться, «<...> не поднимаются ноги, дошел до середины – не берет, что хошь делай: не берет, да и не берет! ноги как деревянные стали! Вишь, дьявольское место! вишь, сатанинское наваждение! внушает же ирод, враг рода человеческого!» [там же, 237].

Писатель применяет «двуплановую» фантастику, изображая второй, «обморочный» план для показа сверхъестественного с помощью фольклорной фантастики. Иррациональные силы овладевают героем. Дед выругался на сатану и тут же услышал смех сзади, обернулся, но не увидел никого. Дед заметил в лесу одну свечу, пошел – обнаружил другую. Положил он на дорожку для заметки ветку, где была свеча, и пошел искать дорогу домой. На другой день хотел вернуться сюда с лопатой, да встретил у огорода попа – не к добру. Гоголь показывает, как Неведомое довлеет над героем. Ситуация подается в развитии. Вскоре дед понял, что нужно идти другой дорогой. Гумно стало видно, зато не стало видать голубятни. Подошел к голубятне - потерял из виду гумно, и дед вернулся домой вроде бы из-за дождя. Только на другой день дед нашел «заколдованное место». Копая землю, наткнулся он на котел. Копнул разок и услышал птичий голос, баранье бляенье, передразнившее его. Дед принес котел домой, а в котле - всякая грязь. Дед забросал мусором «обморочное» место и загородил плетнем. Вот вроде бы и вся история. Однако посмотрим на все с точки зрения фантастического.

Демоническая сила тут показана Гоголем не только с помощью закрытого помещения, но и даже на открытом участке земли, где если и засеют его, то, что взойдет - разобрать невозможно. В таком случае автор говорит словами рассказчика, какая демоническая сила того мира «висит» над человеком. Человек бессилен перед ней. И она, эта

сила, губит человека не только с помощью вампиров, но и особенно с помощью всего, что касается денег, какие добыты нечестно. Тема нечестно нажитого богатства в первом, бытовом плане раскрывается с помощью мифологической фантастики, цель которой - показать грозные иррациональные силы природы, губительно воздействующие на человека.

То, что говорилось о мифологической поэтике предыдущих повестей Гоголя из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», можно отнести и к поэтике повести из того же цикла «Ночь перед рождеством». В этом произведении тоже широко использован фольклор. Образ черта, крадущего месяц, история его чудесного полета с Вакулой за черевичками в Санкт-Петербург также восходят к народным преданиям. Фантастическое у Гоголя выражает представление самого народа, его веру в сверхъестественное, надмирное. Подобно тому, как в фольклоре враждебные человеку явления показаны в образе нечистой силы, так и в этих повестях Гоголя носителями зла выступают черти, ведьмы, русалки. Злые силы изображены в большинстве повестей в бытовом плане. Фантастическое используется Гоголем в целях преодоления зла, для комического изображения быта. Народные источники, сказочное изображение нравов характеризуют «Ночь перед рождеством» как произведение с приемами сновидения, узнавания, включающих в судьбы героев действие иррациональных сил, заставляющих человека относиться к ним не просто как к суеверию, но, прежде всего, как к необычной, невероятной действительности.

Действие этой повести Гоголя относится ко второй половине XVIII 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 ре-

альные исторические события. Правительство принимало охотно военную помощь запорожцев, но стремилось всячески ограничить вольность Сечи, подчинить ее полностью своему влиянию. Запорожцы жалуются на такие напасти, как возведение правительственных крепостей вокруг Сечи, официальные проекты вообще ликвидировать Сечь и «поворотить» запорожцев в регулярные войска. Казацкая депутация, протестуя против таких притеснений, указывает на верность запорожцев государственным интересам – все это первый, реально-бытовой план.

Сильна тенденция к снятию атмосферы «таинственного», когда глупый черт изображается посрамленным. Черту не удастся завладеть душой героя. Наивные хитрости черта, его греховная непосредственность изобличают в нем больше мелкого проказника, чем врага человечества. Снижение демонологической традиции становится главной темой этого произведения. 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, 112]. После Гоголь дает описание Солохи как обыкновенной женщины: «Однако ж она так умела причаровать к себе самых степенных казаков (которым, не мешая 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, 122].

Исключительно необычная атмосфера в цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» постоянно развенчивается и вызывает смех. Идеальный мир писателя И.Ф.Анненский характеризует как «карающий идеализм Гоголя – это победный золотой луч солнца в затхлом подвале» [10, 223]. Ю.В.Манн выделяет иную сторону инобытия – его демонизм, разрушающий естественное течение

жизни [141, 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 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. И все это происходит в воображении писателя, но вроде как факт, что позволяет оценить происходящее как реалистическую фантастику.

И далее. Иррациональные силы, инобытие мира падчерицы, находясь в одном идеальном мире с мачехой, оказываются противостоящими 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 воль. Гоголь изображает в повести героев, полностью «захваченных» иррациональными 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, 121].

Гоголь хочет пересилить страх и ужас комизмом героев. 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 тру-

бу. 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 иррационального, но страх перед этими силами, вторгающимися в судьбы героев, остается, и ситуация не разряжается.

В повести «Майская ночь, или Утопленница» русалка борется с мачехой – ведьмой; в таком случае иррациональные силы русалки, ее инобытие противопоставляются иррациональным силам в земном мире ведьмы – мачехи, существующей как конкретной носитель иррациональных сил, как нечистая сила. Из семьи чертей или их родственников Гоголь в своих фантастических произведениях выделяет Пацюка. Это он чуть было не заставил кузнеца Вакулу оскоромиться, съесть кутью. 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, 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, 138].

Кузнец нарисовал черта в церкви на стене. Ребенок плачет, увидев черта, нарисованного благочестивым худож-

ником. Тема страха воплощена в ребенке как в естественном, становящемся юном существе. Восприятие ситуации самим Гоголем 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 страха перед потусторонним миром раскрывается также в повести «Страшная месть». Дети и тут выступают как предвестники недоброго, острее других чувствуя агрессивные силы. Страшное проверяется Гоголем через восприятие ребенка во всех повестях этого цикла. А.Белый считает «Страшную месть» самым характерным произведением первого этапа творчества Гоголя. «Все здесь подано наипрочайше, 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»» [28, с.54]. Яркость гоголевского художественного письма в повести способна ввести в заблуждение, оно кажется простым до плакатности. Отсюда и разделение повести на два контрастных плана: с одной стороны – героическое, с другой – отщепенчество. Первое – эпически широкое, приподнятое, второе – сниженное, ужасное.

Вот что говорит А.Белый о «двуплановости», фантастике этого произведения: «Если основная патриотическая тема повести раскрывается в образах Данилы, Катерины, казаков и осуществлена стилевыми 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 индивиду-

альности 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 топит «клиента» (род) почище прокурора: патриархальная жизнь приводит к бессмыслице явление на свет без вины виноватого» [там же, 46]. Личное, по мнению А.Белого, мелко и не эстетично, оно, выписавшись из дворянства, крестьянства, казачества, «мервенеет» в мещанском сословии.

Однако выдвижение индивидуального для Гоголя не случайно. Все художественные системы развивались в этом направлении, ведя к поэтизации атмосферы вокруг гибели индивидуального начала. Это видно и в отношении Гоголя 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.: 141, 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, 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 живущий на другом берегу Днепра отец жены, предшествует появлению колдуна. Гости удивляются бледности лица Катерины больше потому, что старый отец не при-

ехал с ней. Отец же изображен с помощью отсутствия, то есть просто упоминания о нем.

По мнению А.Белого, страшные, колдовские, непонятные деяния чужака видны всем, и это создает предпосылку для создания атмосферы страха в фантастике произведения. Исследователь относит действия колдуна к конфликту личности с дикарями деградировавшего рода, реагирующего на свое возрождение. По мнению Ю.В.Манна, это снижает впечатление «от фантастики «Страшной мести» до уровня возрожденческой темы, таинственных знаков – до французского текста, неизвестного черного напитка и до кофе и т.д.» [там же, 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 и характеризует его, 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 будем 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» [63, 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 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, 175]. Фантастическое видение Данилы не объясняется опять-таки галлюцинациями, а изображается как предчувствие гроем 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, 176-175].

Всей атмосфере замка у поляков свойственна фантастическая атмосфера «тайны», вызывающая невероятный страх, атмосферу ужасного. 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 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 инобытийного мира осуществляется Гоголем с помощью образов смеющихся героев или видимости смеха. «Говорят, что он родился таким страшным... и никто из детей сызма-

ла 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 выскаливает зубы» [там же, 164]. Впоследствии осмеяние колдуна как носителя злой 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, 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, 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 Петро, как и весь его род когда-то, наказан 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 идеального 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 детерминиро-

ванная, представляющая атмосферу тайны и ужаса. Психологическая мотивация героев придает мифологической фантастике Гоголя реалистический характер. Экспозиция событий, действий героев Левко, Катерины, Вакулы, Данилы и Оксаны позволяет изобразить судьбы на фоне грозного, часто карающего идеального 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, но одна деталь определяет все настроение, действуя на восприятие, окрашивая 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», «Страшная месть», то мифологическая фантастика открывает тут еще более глубокую перспективу для эволюции фантастического. Усложнение амбивалентности мифологической фантастики этих повестей происходит с помощью усиления изображения народной жизни, заметим, писатель отступает при этом от общепринятых пра-

вил. Возникает новый тип людских отношений, в пределах реализма которых легче развиваться и действовать фантастическому.

Карнавальное мироощущение, проникающее в мифологическую фантастику, помогает писателю преодолевать первобытный 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». Наоборот, «низовое» воспринимается «в контексте серьезного, придавая последнему новое измерение»; «в этой системе сакральное не ставится смехом под сомнение, наоборот, оно упрочивается смеховым началом» [72, 327]. Ощущение страха перед инобытийным 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 поэтики тайны и ужаса, ограничиваемых смехом. При постоянстве страшного комизм Гоголя приближается к внекарнавальной форме амбивалентности, в таком случае смеховая культура приобретает самостоятельное значение.

### **4.3. Типология романтического в повестях «Вий», «Вечер накануне Ивана Купалы»**

Вслед за Пушкиным и Лермонтовым Гоголь оказался в зоне внимания французского новеллиста П.Мериме, который перевел его «всероссийскую комедию» (Н.И.Надеждин). Однако интерес, проявленный французским писателем к «Ревизору», побуждает его сопоставить творчество обоих представителей русской и французской

литературы, рассмотреть особенности их фантастики с точки зрения времени.

Иррациональные силы, относясь к идеальному миру, напрямую указывают на его инобытийность, потусторонность, характеризуя непознаваемостью и непредсказуемостью свое воздействие на героев в «двуплановых», фантастических произведениях Гоголя. Иррациональные силы, имея такое же значение инобытийности, выделяют другой аспект – психологический, определяя область подсознания, которое изображается в виде мифологем в мифологической фантастике, в качестве сновидений, предчувствий в фантастике снов. Иррациональные силы, соотносимые с инобытийностью, используются для психоанализа героев, действующих в реальном мире. Идеальные 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, переносась из области противостояния реального в область противодействия инобытийному.

Фантастические произведения Гоголя изображают злые неведомые силы и в самих героях, и в инобытийном мире. Такие иррациональные 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 психоло-

гически, способствуют познанию второго, духовного плана косвенным образом, при наличии бытового плана, нацеленного, таким образом, на исследование инобытийности.

Невероятное в фантастических произведениях Гоголя означает крайнюю степень непознаваемости; существование иррациональных явлений в мифических и сверхъестественных образах открывается героям в откровениях. Как уже говорилось, «ортодоксальность Гоголя» (Ю.В.Манин) идет от могущества, особенно в повести «Вий», «темных» сил идеального мира, придающих человеку и естественной природе демоническую окрашенность. Сама вера в идеальный мир предполагает существование мятежного начала, суть которого сводится к представлению о «двойственности» мира. Это объясняется тем, что человек в устремлении к постижению реальности постоянно сталкивается с непознанным, которое воспринимается как непознаваемое.

Коллизия, угнетающая героев в их познавательной деятельности, составляет гносеологическую и психологическую основу невероятного в фантастических произведениях Гоголя. Однако представления писателя претерпевают эволюцию, подходя к осознанию дуализма, то есть осмыслению разъединенности души и тела, автономного существования материального и духовного, бытия и инобытия. В.С.Соловьев относит к реальной вере совокупность явлений и действий, которые связывают человека с «тайными» силами мира. В суеверии выделяется всякое прорицание: ясновидение, гадание, гипноз. С помощью демонизма, где предстают видения демонических сил, Гоголь изображает своих героев на грани существования реального и идеального. Герои представляют интуитивное познание как акт постижения истинной, глубинной сущности жизненных процессов.

Фактом интуитивного познания Гоголь считает художественное творчество, которое связано со способностью, основанной на интуиции. Писатель выражает действительность с помощью реалистической фантастики, когда

герои изображаются не в отрыве от реального мира. Дуализм души и тела предопределяет веру в «чудо» в качестве колорита в таких фантастических произведениях Гоголя, как «Вечер накануне Ивана Купалы», «Вий». Писатель объясняет существование идеального мира слухами и народными преданиями, суевериями, допуская объективную сущность, непостижимую для рациональных способов познания и изображения.

В основу сюжета повести «Вечер накануне Ивана Купалы» положены древние, еще языческие народные поверья и предания об Иване Купале. Повесть Гоголя окрашена легендой 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 «тайны», все произведение характеризуется «двуплановостью». Реальный мир, в котором живут герои, изображен с помощью фантастики, носитель злых сил также представляется фантастическим. «В этом-то хуторе показывался часто человек, или, лучше, дьявол в человеческом образе» [63, т.1, с.48].

Образ этого человека интерпретируется многозначно. Никто не знает, откуда он и куда, с какой целью тут? Он то гуляет, то пропадает вдруг, одаривает девушек, покупая им серьги и мониста; правда, девушки задумываются, каким образом подарки проходят через «нечистые» руки. А к тому, кто бросит эти подарки в воду, они назад возвращаются, плывя прямо сюда к нему по реке. Видения идеального мира, предвещающая беду, являются следствием «захваченности» души инобытийными силами, они предсказуемы; иррациональное 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 – жадой обогащения.

Персонаж Басаврюк также обладает внутренне сверхреальными силами, которые противоречат его религиозным

представлениям. Он, являясь носителем злых неведомых сил, не ходит в церковь, чтобы не пугать собой смертных. Когда иерей Афанасий хочет наложить на Басаврюка церковное покаяние за то, что тот ни разу не бывал в церкви, Басаврюк угрожает залепить горло ему горячей кутьей. Этот же Басаврюк раскрывает секрет клада герою Петру в ночь под Ивана Купалу, когда в лесу цветет папоротник. Фантастическое изображение героев усиливается «таинственностью», необычным видом природы. Басаврюк предупреждает Петра о неминуемой беде, если тот не дай бог сорвет цветок в лесу, изымет его из зеленого мира.

В повестях Гоголя борьба героев с агрессивными силами происходит под воздействием инобытийности. Герой тянется к цветку, и руки чертей тянутся вслед за ним. Гоголь вводит «страшную» обработку идеального. Если Басаврюк является персонификацией конкретного человека как пришедший к людям с чертом под ручку, то далее предстают примеры фантастического, имеющего инобытийный, иррациональный колорит. Сама собой напрашивается параллель между повестями «Страшная месть» и «Вечер накануне Ивана Купалы». Уже не раз отмечался конфликт между бытом казаков и чужака, вторгшегося в чужие пределы. В «Вечере накануне Ивана Купалы» отчуждение и конфликт возникает в рамках событийного ряда в повести. Конфликт на глазах читателя – это и есть внешнее обоснование, психологическая мотивация происходящего.

Петро – бедняк, изгой, а Коржу, отцу Пидорки, нужен богатый жених. Стимулятором выхода из 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, наконец, она открывает ему секрет клада где-то в лесу. Она оставляет в ночи где-то папоротник, а Петро должен отыскать местечко, 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 в этом произведении Гоголя. И герой совершает преступление, отрубив голову шестилетнему ребенку Ивасю, а затем впадает в летаргический сон из-за невероятного страха перед обернувшимся к нему ужасным ликом из демонического мира. Гоголь дает понять, что это все иллюзорно: видения, галлюцинации, но откровение героев, никак не объясняемое писателем, не вызывает сомнения в объективном характере существования иррациональных сил.

Мотив продажи души, овладения ею агрессивными рациональными силами обуславливают поведение героя. С помощью фантастики Гоголь изображает воздействие идеального мира. Работник у Коржа - это, 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.

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 «таинственный», мифологический смысл. Гоголь подходит к проблеме со стороны предания, древности, присоединяя к прошлому предпрошедшее время, чего нет в более ранней повести «Вечер накануне Ивана Купалы».

В повести «Вий» (1835) Гоголь, по мнению И.Ф.Анненского, навсегда прощается с чертовщиной народных сказок, безраздельно владевшей его фантазией [10, 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.

Бурсаки 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 инобытийных сил. «Философу сделалось страшно, особенно когда он заметил, что глаза ее свернули каким-то необыкновенным блеском» [63, т.2, 173]. Герой не может сопротивляться, страх перед инобытийным ликом парализовал его. С ужасом Хома обнаруживает, что его руки не двигаются, слова произносятся беззвучно. Ведьма же как носитель фантастического 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 идеального 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 пенем вторгающимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось, – и вот она опрокинулась на спину» [там же, 174].

Гоголь не дает однозначного ответа на такое воздействие иррациональных сил. Сновидение может быть вызвано галлюцинациями или воздействием колдуньи как носителя инобытийности. Герой испытывает наслаждение от утреннего пробуждения благодаря своему эмоционально-психологическому восприятию мира. Увеличение фантастического в реальности трех ночей Хома у гроба панночки, изображение бурсы и бурсаков утверждают конфликт в повести Гоголя как разрушение нормативного мироотношения, свойственного бурсакам, пробуждение личностного начала.

Восприятие вторжения идеального 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 ее с красотой мира как совершенно реального и волшебно преобразованного, прекрасного лика земли.

Гоголь ставит вопрос о природе красоты; оказывается, в самом деле, красавица – панночка принадлежит к демоническому миру, чарующему ночной, страшной своей 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 иррационального мира из-под маски 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 идеальным миром – социальная, из реальной жизни, это приказ и угроза ректора бursы. Перед смертью панночка высказала пожелание, чтобы 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, 177]. И.Ф. Анненский сообщает, что тот человек, в общем-то сильный и бесстрашный, в одну ночь посидел от ужасов, призраков – проявления суеверного страха, мистицизма в церкви, где стоял гроб с покойной панночкой.

Исследователь считает, что первая цепь событийного ряда из страха и ужасов 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 неизбежного, невероятно нагнетаемого страха – сам вид мертвой панночки – ведьмы. Умершая, 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 страшных иррациональных 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, 191].

Здесь Дорош рассказывает о том, как ведьма, став оборотнем, убивает и ребенка, и мать. Другие рассказы о других ведьмах 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. Иррациональный мир в образе мертвой панночки продолжает преследовать бурсака. Хома очерчивает вокруг себя круг и еще более истово читает заклинанья против ведьм, колдунов, чертей и т. д.

Впервую 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 снова очерчивает вокруг себя круг и начинает

нести Богу молитвы без остановки. Вскоре он еще раз робко взглядывает 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, 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 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 другого, дурного мира. Разговор в корчме и неудачный побег создают условия для предчувствий героя, изображенных с помощью фантастического.

В третью ночь наконец-то Вий 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 смертности взгляда мертвеца модифицируется в повести «Вий» в узнавание героем своей судьбы благодаря призракам и видениям. Однако Ю.В.Манин считает, что герой просто не одолевает страха перед взглядом ужасного. Ведьма как носитель иррациональных сил настолько подавила психику героя, что он не выдерживает ужасов и, переполняясь страхом, умирает от веры в загробный мир.

Мифологическая фантастика отражает творящее сознание человека, верящего в идеальный мир. Внимание писателя приковано к различным стилям русского литературного языка, питавшимся стиховой культурой

предшествующей эпохи. Тут и отголоски традиций сентиментальных стилей, и церковно-архаические формы выражения, смешиваемые с неологизмами. Происходит напряженный процесс освоения западноевропейской фразеологии, западноевропейской художественной тематики, образов, синтаксических приемов, композиционных схем. В системе стилей происходит столкновение русских национальных элементов разных исторических пластов и эпох с «европеизмами», в том числе и немецких, английских романтиков, таких французских писателей, как Бальзак, Мери́ме, переведившего его произведения.

Для Гоголя характерно эклектическое отношение к разным видам отечественного литературного языка первой половины 30-х годов XIX века. В языке писателя фиксируется преобладание «индивидуализирующих» эпитетов, метафорических определений, отвлеченных форм качественной оценки, роднящих язык реалистов с сентиментальным стилем, порождающим эмоциональное напряжение, с обилием семантических антитез и метафорических противоречий. В.В. Виноградов считает, что, проходя трудный путь, Гоголь не сумел избавиться от эклектики до эпохи создания поэмы «Мертвые души», которую он писал, как известно, находясь в Италии. Видимо, не без воздействия римского карнавала, который он видел собственными глазами, Гоголь и изображал типизированные в карнавал идеальные, чарующе колдовские, инобытийные силы, характеризую их с помощью инновационных художественных средств, в том числе и таких, особенно сильных по выразительности, как фантастика.

#### **4.4. Связь невероятного Гоголя со «странной», физиологической фантастикой Мери́ме**

Окрашенные элементами невероятного произведения Гоголя близки фантастическим новеллам Мери́ме, также обладающим чертами «таинственного», ужасного.

Фантастика Мериме также изображает атмосферу страха перед непознаваемым, инобытийным миром. Суеверие героев с болезненным, «смертным» сознанием создает предпосылку для изображения деформированной психики героев, их внутреннего острого, взвинченного состояния. Сам факт постижения идеального мира с помощью открытий и предчувствий ставит героев Мериме перед реальностью признания инобытия. Потому правомерно говорить о типологической близости фантастики Гоголя и Мериме.

Сопоставляя принцип «двуплановости» в гоголевской фантастике, придающей стилю «странные», невероятные очертания, с «двуплановостью» фантастики Мериме, мы устанавливаем, что тенденция «остраннения» достигает своего апогея в последней новелле Мериме «Локис» (1869). Французский новеллист 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. Герой пребывает в среде, которая, тем более, способствует ухудшению его душевного состояния. С другой стороны, Мериме отвергает рациональные методы познания, не удовлетворяющие писателя уровнем современной ему науки.

Познание действительности невозможно из-за абсурдности, иррациональности проникновения в абсурд только через посредство даже такой сильной условной возможности познания и показа, как фантастика. В эстетику новеллы «Локис» Мериме вторгаются черты натурализма. В связи с этим иррациональные элементы, усиливаясь, доводят фантастичность произведения до предела. Однако, передав литовское народное предание мифологической фантастике, Мериме как реалист не переступает в методе черту, за которой начинается романтизм. Писатель ищет обоснование причинных связей не на небе, а на земле, в законах

психики, биологии. Натурализм в новелле отражает возможности, охарактеризованные как специфическая форма воспроизведения 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, позитивистская философия автора 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 верх 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 исключительно-

го заменяется ролью патологического сознания. История зависимости героя от инобытийного мира - это история болезненного характера, находящегося под влиянием ужаса перед неизвестными иррациональными силами, заключенными в самом герое. Мериме - реалист допускает многозначность интерпретации агрессивности Неведомого, заключая историю болезни в рамки легенды с целью придать фантастике больше правдоподобия. Таким образом, оба писателя - и Гоголь, и несколько позже 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 «двухплановый», фантастический комплекс. И все же писатели оставляют возможность реального прочтения, когда духовный 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 потусторонних сил.

На Мериме с молодости влияет такое явление в литературе, как английская традиция в романтическом (Шекспир, Саути, В. Скотт), немецкая традиция, романтизм (Бюргер,

Гете, Шиллер, Гофман, Шпик, Ламотфуко), у которых ощутимо давление духовного, идеального, инобытийного мира. Однако Мериме все больше интересует соединение, казалось бы, несоединимого, выражая обстановку, недоступную Разуму, благодаря чему создается фантастическое, вбирающее в себя романтические немотивированные иррациональные элементы. В творчестве русских писателей, начиная с переведенного им Пушкина, Мериме привлекает изображение фантастического мира как реально существующего и уже реализуемого в «двуплановых», фантастических произведениях.

Видя в Гоголе продолжателя пушкинских и лермонтовских традиций, Мериме, переводя «Ревизора», разглядел глубокий, «закадровый» смысл «всероссийской комедии», где идеализированный герой преобразует мир как реальную среду обитания. Мериме хорошо понимает роль и значение Гоголя в эволюции реализма как метода, когда сама идея существования «идеального мира» (И.Ф. Анненский) создает предпосылки для веры в иррациональные силы, объективно существующие в видениях, сновидениях, откровениях. Демонический мир повестей Гоголя в какой-то мере отражает такую невероятную атмосферу, где фантастика при наличии бытового плана изображает роковую зависимость судьбы от агрессивного неведомого мира.

Признание иррациональных сил, еще не открытых наукой и не объясненных философией, сближают мифологическую фантастику Гоголя и Мериме типологически, в составе реализма. Гоголь и Мериме видят единственную возможность познания и изображения неведомых сил в мифах, народных легендах, преданиях. Иррациональность в осмыслении истории бытия усиливает невероятные тенденции в фантастических произведениях обоих писателей.

Будучи писателем-реалистом, Гоголь воспринимает пушкинские и лермонтовские традиции в развитии русской фантастики, прежде всего, как уроки гармонии. Идеальный мир является для Гоголя частью инобытия,

утверждаемого в реальности. Однако Гоголь добивается правдоподобия 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 после повести «Вий» представляет у писателя уже процесс становления личности, обусловленной внутренними переживаниями, что и привлекает к Гоголю Мери-ме, отстаивающему в Европе реалистические духовные ценности. Французский новеллист также «прозревает» в фантастике Гоголя детерминированность действий героев средой, мотивацию их внутреннего мира психологией переживаний.

Современники Гоголя отмечают типологическую близость его фантастики к фантастике других западноевропейских писателей. Н.И.Надеждин в 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 общей типологией фольклорных сюжетов, которыми пользовались Тик, Гофман, Гоголь. Другие исследователи уделяют немало внимания заимствованиям у Гоголя из Тика. Исследователь Н.М.Тихонравов, комментируя варианты, также 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 мо-

менты сходства являются неперенным 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»» [80, 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, языковой живописи.

Ночные пейзажи в повестях «Вий» и «Вечер накануне Ивана Купалы», изображение инобытия, воспринятого писателем с помощью реалистической фантастики, придают произведениям Гоголя фантастическую окраску. Гоголь является основателем той линии русской 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, 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, скрытая, «завуалированная», неявная фантастика. Интерес к формам неявной фантастики, укрепление субъективно-психологического плана подтверждают стремление Гоголя сблизить мир вещей с миром духовным, очищая, просветляя и возвышая бытийную жизнь божественным идеалом.

Гоголь оказывается в истоках русской фантастики в ее реалистическом, пушкинском понимании. Исследование и отображение писателем объективной реальности создает наглядную картину жизни, художественные образы Гоголя выявляют невероятный, «таинственный» смысл вселенного человеческого бытия. Гоголевская фантастика, углубляя представление о правдоподобию, создает синтез идеального с реальным в непосредственной, живой фантастической форме. Новаторство Гоголя выражается в тесном сплаве реального и невероятного, образованного мифологической фантастикой, которую писатель применяет как «вторую» реальность в целях усиления реализма как творческого метода познания и изображения, в том числе и самого невероятного, для прозрения гротеска бытия, постижения смысла амбивалетного смеха всей «комедии» человеческой жизни.

## ГЛАВА V. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ФАНТАСТИКА И.С. ТУРГЕНЕВА И П.МЕРИМЕ

Внимание к непонятым, парадоксальным явлениям в природе и человеке придает фантастике Тургенева экспериментальный характер. Мериме после переводов из Пушкина, Лермонтова и Гоголя обращается и к тургеневским произведениям, исследуя воздействие Неведомого 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 наличие, но и доступность опытному познанию и даже экспериментированию, следовательно, «естественность». «Таинственное» перестает быть фантастикой, становится оккультной эмпирией и уж как таковая входит в литературу» [199, 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» [42, 221].

Вряд ли можно согласиться с высказыванием Л.В.Пумпянского, с его определением характера фантастики Тургенева как позиции вульгарного естественнонаучного позитивизма и страха перед «агрессивностью метабиологического мира». Получается противоречивое сочетание: Тургенев как эмпирик допускал опытное познание сверхъестественного и в то же время как писатель-реалист утверждал Неведомое, которое не познаваемо. В вопросах «таинственного» писатель был, скорее, трезвым эмпириком, опираясь на данные точных наук. Л.Н.Осьмакова считает: «Таинственное у Тургенева имело качество психического феномена, подлежащего худо-

жественному 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» [184, 231]. Роковое происшествие сводится к тому, что герои вступают 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 тургеневских «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 средств, моделирующих материальный мир в сочетании с идеальным. Предметом внимания Тургенева и Мериме становится непостижимое, являясь благоприятным материалом для фантастики.

Исследователи утверждают, что «двуплановость» реалистов фантастична сама по себе, по своему характеру изо-

бражения [123, 3]. Соглашаясь с этим, попытаемся разграничить их по своей природе, составу, функциональности. «Двуплановость» 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, она выражается в двух состояниях: идеальном - во Вселенной - и конкретно-чувственном, - в человеке. Неведомое 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, вселенских сил. Такова первая функция реально-бытового плана. Вторая функции его состоит в том, что через посредство второго, духовного плана, наличие всей системы «двуплановости» ему придается особый, познавательный статус. Функция познания у реалистов, аккумулируясь в первом, конкретно-бытовом плане, активизирует «двуплановость», ее исследовательские возможности.

Именно земное у писателей-реалистов конкретно и стимулирует второй, духовный план в его проникновении в Неведомое, провоцирует сближение с иррациональными силами. Итак, 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 тела человека в этом мире и якобы души его в мире потустороннем. 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. При этом выделяется желание человека создать из себя единую одухотворенную Абсолютом систему, опять войти туда, где некогда был человек, снова ему стать частицей вселенского, духовно-обожественного мира.

Такова панорама, полная глубочайшего внутреннего смысла. Она открывается первым, конкретно-бытовым планом, а с ним при всей «двуплановой» атрибутике реалистов таков фантастический, духовно-исследовательский замысел, заложенный в познании, стоит за реалистической «двуплановостью». Змея, обвивающая чашу, представляет эмблему не только медицины, но и вообще «тайных» человеческих знаний с древнейших времен. Конечным итогом их и является стремление человека вернуться на небо, в «родные» ему пределы, материализовав душу и одухотворив тело, обрести себя в едином и бесконечном – в бессмертии души самого человека.

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 «Переулок 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» [111, т.9, с.231].

«Двуплановость» в фантастических произведениях Тургенева помогает полнее раскрывать сущность человека, так как конкретные обстоятельства не дают возможности проникнуть во внутренний космос индивидуума. 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 «двуплановости» у Мериме действительность расширяется до космических масштабов, объясняя все в человеке неуправляемостью инстинктов из-за их неосознаваемости. Реально-бытовой план служит фоном, позволяющим неоднозначно интерпретировать неведомые, иррациональные силы, необъяснимые явления. «Двуплановость» Тургенева допускает многозначное толкование «таинственного», признается, что за неведомыми силами 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, глубинно проникать в жизнь, в человека, используя в качестве средства постижения фантастику, и в то же время отрицать всякую мистику.

Идеальный 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 в действительности Тургенев решал в своих фантастических произведениях всегда с реалистических позиций, используя идейно-художественные достижения реального мира героев. 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» [122, 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 фантастикой. 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. «Двуплановость» у 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 и у Мериме, и у Тургенева возникает в результате наблюдения за идеальным 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, в которых он находится между бодрствованием и сном, когда границы яви сливаются со сновидческими границами, что позволяет говорить о «странностях» в сочетании реального и идеального. Бытовой план дает Тургеневу и Мериме как писателям-реалистам возможность исследовать объективные закономерности действительности в их произведениях «Призраки», «Сон», «Джуман», где второй, духовный план подчеркивает мысль о единении человека с природой и его подчинении законам неведомых сил.

На Международной Тургеневской конференции, посвященной 180-летию писателя, исследователь А.Н.Иезуитов назвал тенденцию обогащения реализма романтическими элементами, в том числе и таким эффективным средством, как фантастика, «философией взаимодействия», когда естественное и сверхъестественное функционируют в самом человеке. Необъяснимые с точки зрения материалистической философии, они могут быть объяснены только через взаимовлияние материального и духовного [100, 8]. Субъективное начало одухотворяет материальное и одновременно испытывает его воздействие, являясь отображением духовного и материального в самом человеке. По мнению Иезуитова, Тургенев в своих фантастических произведениях показывает героев нового времени с точки зрения именно взаимопроникновения материального и духовного. В таком случае исследователь выступает как реалист, не берущий в расчет существование Неведомого.

Романтические тенденции в реализме Тургенева во многом определяются творческим сочетанием социально-исторического, морально-этического плана с планом вселенским. Исследователи направляют научную мысль на то, что Тургенев сопрягает конкретно-историческое содержание с универсальным, метабиологическим. И Тургенева, и Мериме объединяют устремления к вселенским и общечеловеческим категориям, желание уловить отблески высшей объективности в динамичной действительности. Реалисты хотят найти опору человеку, абсолютные законы в драматических ситуациях. 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 Тургенева: «Эта скоротечная <...> истина неизбежно грешила бы известным эмпирическим, не обладай Тургенев, даже при его огромном изобразительном таланте и человеколюбии, глубоко философским мышлением, не-

изменно включавшем как будто обычные социальные и психологические явления своей эпохи в вечный поток мировой жизни» [19, 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» [42, 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» [144, 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. «Двуплановость» у Тургенева проявляется в двух формах: во-первых, в активном возвышении над суетным и преходящим, во-вторых, в слиянии гармонически прекрасного с 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 вселенской природной жизни как гармонии, исходящей из «разъединения» и «раздробления». Ощущение жизни как чуда и бессмертной гармонии сопровождается признанием всемогущества Неведомого.

У Мериме высшая форма гармонии заключена в красоте «с демоническим ореолом» (Р.Н.Поддубная). Впоследствии демоническое у Мериме приобретает иррациональ-

ные 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. Французский исследователь глубоко исследует патологическое состояние, используя в своих «двуплановых» произведениях достижения фантастики.

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, детерминированных 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. «Двуплановость» у реалистов сложна, она бывает конкретно-чувственной (в самом человеке) и идеальной (в инобытийных сферах, во Вселенной).

Сохраняя признаки героя как факт обусловленности внешними обстоятельствами, Тургенев существенно меняет угол зрения. Если раньше писатель ориентировался

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, «двуплановость» у Тургенева выражает главную зависимость человека – от Вселенной, ее идеально-метабиологических законов, высших божественных сил. Бытовой план создает впечатление реальности, правдоподобия, как и в фантастических новеллах Мериме. Отличительная черта «двуплановости» у Мериме заключается в изображении сильных страстей, в исключительных характерах и исследовании физиологии человека. У Тургенева инобытийный вселенский мир находится в самом человеке и вне его. У Мериме идеальный мир существует в основном внутри человека, в его психике. Если Тургенев показывает человеческую натуру просветленной, гармонизированной природными силами, то Мериме стремится изобразить ее первозданной, страстной и деятельной в своей нацеленности на вселенские, космические миры. А вместе общими усилиями как писатели-реалисты оба автора продвигают эстетику своего художественного метода к новым достижениям.

### **5.1. Воздействие злых иррациональных сил на психику человека («Собака» Тургенева, «Видение Карла XI» Мериме)**

Обращаясь в своих «таинственных» повестях к непознанному, И.С. Тургенев выражает воздействие агрессивных иррациональных сил на психику человека, оказавшегося на пороге Неведомого. Человек стремится на небо, в божественные сферы, где был когда-то. Теперь там он чужой, вселенские силы злы для него, агрессивны. Его зада-

ча вновь освоить «потерянный рай», приручить эти силы, стать там снова «своим».

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, помогает Тургеневу глубже познавать религиозно-нравственную сущность человека, поднимать выше духовную, эстетическую сторону литературы, приводить ее в соответствие со все усложняющимися запросами своего времени. «Двуплановость» у Тургенева в рассказе «Собака» - сложная категория. И тут идеальный мир находится в человеке и вне его. 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: 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!» [233, т.7, с.59]. Первый случай можно объяснить слуховой галлюцинацией. Во втором случае Тургенев воспроизводит в сознании героя не только фантастические образы, но и подводит к мысли о реальном существовании неведомых сил. В таком случае фантастика носит «студийный», то есть экспериментальный характер. Тургенев исследует воздействие иррациональных сил на психику человека через его «смутное», даже болезненное состояние. Тургенев познает и изображает конкретно-чувственный мир героев и мир инобытийный, с применением фантастики как сильного условного средства постижения и изображения.

Для сравнения возьмем новеллу «Видение Карла XI» Мериме. Герой произведения – шведский король – пред-

чувствует 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 для изображения готической архитектуры дворца. Готика служит также для изображения тайны и страха перед реальным существованием идеального 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, которая представляет разновидность рассказа или повести, характерных для русской литературы, склонных 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 других, 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» [151, 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», произносимой 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 инобытийного. 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 внятным), 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 «двуплановая», инобытийное существует во внутреннем мире человека и вне его; герою тургеневского рассказа «Собака» мерещится в конкретно-чувственном мире собака. Это иррациональные силы из «таинственного», метабиологического мира в виде галлюцинации предупреждают о грозящей беде. Когда-нибудь купленный щенок вырастет и станет 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 другого [42, 215].

Темы гипноза в России в семидесятые-восьмидесятые годы 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 западноевропейских психологов о гипнотическом

состоянии человека в обществе, под влиянием внушения ему представлений и норм поведения, стало вызывать неоднозначную реакцию и в России. Тургенев откликнулся на веяние времени своим рассказом «Собака».

Вначале Тургенев вскрывает реальные суеверия ограниченного человека. По мнению Г.А.Белого, в «эпизоде с призраком» собаки нет ничего «таинственного». 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» [там же]. И что же мы видим? Иррациональные силы, которыми обладает старик, прямо-таки подавляют героя. Порфирий Капитоныч ощущает себя полностью подчиненным 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 идеального 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!» [233, т.7, с.54].

Г.А.Бялый сообщает, что персонажи произведения, отнесшиеся к рассказу о призраке собаки суеверно, 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 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 герою происходит раздвоение личности, Порфирий Капитоных теряет физические и духовные силы. А отторжение от мира природы губительно для него, по словам Прохорыча, который является как бы «пророком», человеком с большим жизненным опытом.

Порфирий Капитоных не наделен ясновидческим даром предугадывать зашифрованное; предупреждение «таинственного», инобытийного мира он разгадать не в состоянии. Контакты 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 всей системы «двуплановости» в фантастическом произведении. Конкретно-чувственный мир стоит ближе к реалиям бытия как основе реалистического художественного метода, тогда как инобытийный, «таинственный» мир говорит о романтических тенденциях художественного мышления, характеризуемого как тип реалистического метода изображения.

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 вселенский иррациональный смысл. Сам Тургенев в полемике с оппонентами постоянно обращает внимание на реальное содержание загадочного. К примеру, в своем фантастическом

произведении «История лейтенанта Ергунова» Тургенев говорит, что там нет ничего мистического, так как хочет представить незаметность перехода героя из действительности в сон. В «двуплановости» у Тургенева конкретно-чувственное переплетается с инобытийным, образуя сложную реалистическую с романтическим пафосом художественную ткань повествования.

В той же новелле «Видение Карла XI» Мериме также представлено фантастическое. 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 поверить им невозможно: в противном случае, если уж быть последовательными, надо огулом отвергнуть всякие исторические свидетельства» [151, т.2, с.17].

В этой новелле фантастика выражается в завуалированной форме. Привидения из идеального 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. «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, 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».

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.

Впрочем, элементы фантастического есть и в других произведениях Мериме, где писатель прибегает к условным средствам изображения идейно-эмоционального мира героев. Объяснения автором событий 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 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, 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 страх, который стимулирует его предчувствия. Смерть жены заставляет короля бояться возможности лишиться трона не только самому, но и его потомкам. Он отпускает графа Браге и камергера Баумгартена в поздний час, при этом возникает опять-таки страх перед расплатой за свои проступки. Канва событий создает основу для конкретно-чувственного мира в новелле.

Предостережение герою, напоминание о милосердии рисуют мрачную картину смещения с трона потомка короля. Мериме использует элементы иррационального 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, 19].

Озарение как бы приоткрывает герою произведения завесу над входом в инобытийный мир. Герой стремится разгадать и понять «тайны» идеального, ведь он был сам когда-то в высших сферах, на небе. Однако в дальнейшем как земной человек этот герой утратил органическую, гармоническую связь с природой. Душа разъединилась с телом, сознание перестало быть слитным 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 призрак, 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 запрет-

ную зону инстинктов, которую сознание контролировало ранее. После попытки соединить конкретно-чувственный, внутренний мир с идеальным, иррациональным герой оказывается бессильным перед могуществом инобытийного.

Сам Мериме отдает предпочтение фантастике, изображающей разнообразные 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 Мериме из сборника «Мозаика» как «суровое напоминание представителям реакционных кругов Франции» [55, 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 фактах, «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 воз-

можность. Однако, на наш взгляд, в том-то и дело, что иррациональный мир не подлежит рациональному познанию и «таинственные» явления природы не могут быть объяснены.

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.Вишпер, интересуясь вопросами психологии и физиологии человека в фантастических произведениях Мериме, приходит к выводу о том, что Мериме-новеллист «значительно углубил в литературе изображение внутреннего мира человека» [49, 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, инобытийных истин выявляет в «двуплановых» произведениях также реально-бытовые, духовно-психологические факторы, вытекающие из реализма, окрашивая его в фантастические тона. Решая проблему идеала и действительности в целях усложнившегося идейно-эмоционального изображения мира своих героев, Тургенев и Мериме придают реализму такое усиление, такую озаренность, с помо-

щью которой фантастика полнее выражает иррациональное, служа одухотворению материального мира.

Фантастика в бытовом плане, где поступки и переживания героев поддаются мотивации, носит реалистический характер; обращение к «таинственным», инобытийным силам, которые невозможно мотивировать, обретает фантастическую 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 мир и мир конкретно-чувственный, подвести их 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.

З.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 решения» [241, 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.

В «таинственных» повестях триединство, 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. Исследуя глубины психических актов и личностных взаимосвязей с инобытийным, Тургенев делает опорным человека, его природную гуманистическую сущность. Соотношение фантастики и реалий бытия выявляет у писателей фантастику «поэтической правды» (Р.Н.Поддубная). Раскрывая творческие возможности, она создает притягательную силу, характеризуя сновидность как данность «смутных», неустойчивых состояний, психической реальности человека, позволяющих активизировать условную природу искусства для постижения усложняющейся жизни, все более открывающихся «таинств» 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 пси-

хологическую ситуацию, способствующую исследованию героем своего внутреннего мира, своей психики. Новелла построена на мотиве «странность-тайна» и вводит одновременно и в событийную атмосферу произведения, и в тип психической организации героя.

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 в нем галлюцинаций, не как результат плохого самочувствия короля из-за бессонницы, а, скорее, в результате давления иррациональных сил потустороннего мира на физическое и духовное состояния человека в реальном, бытийном мире. Герой чувствует и ужас, и отвращение к агрессивному, инобытийному миру, заклинает призрак уйти, если тот – злой рок - присутствует тут из любопытства. Ведь открытие своего убийцы и убийцы своих потомков при наблюдении за призраками обеспечит королю уверенность в своем дальнейшем правлении, своей правоте, обретении бессмертных качеств демиурга, допущения к высшим космическим силам, к их «тайнам», «таинственным» знакам. Но герой ощущает лишь раскаяние от содеянного зла, предчувствие своей гибели. Он не осознает, что является жертвой закономерных проявлений грозных сил 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 фантастической тенденции, ее несомненным 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 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, порожденный фантастически обусловленными тенденциями в мировоззрении и методе Мериме, воплощает явления психической жизни на грани идеального, субстанционального, которое находится в сфере бессознательного. И это, можно сказать, гносеологический подход к изображению.

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 иде-

ей 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 выражение образного подсознания, отсюда сновидные, онирические образы. Событийный ряд подготавливает причинно-следственные связи, ведет к разгадке увиденных невероятных и сверхъестественных фактов, что говорит о наличии нереального 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, предчувствия свержения трона, что было вполне реально в Швеции, о которой повествует автор. Рациональное объяснение видений, призраков, привидений указывает 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 дотоле 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 суро-

вость 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» [151, 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 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 реальности 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 чередуются в 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. 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. 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

страшен и чужд королю из-за его 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 персонажей, 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» [205, 567].

В эстетике романтизма теория «черты» занимает одно из главных мест. Мериме творчески применяет эту теорию, развив ее в реалистическом методе, обогатив новым содержанием. Приведем мнение Е.Г.Эткинда 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» [264, 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 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 точной краткостью. Его воображение похоже на воображение реалиста, ничего не сочиняющего, ничего не прибав-

ляющего к природе, но сохраняющего от виденых им предметов точный и живой образ» [197, 469]. Реалистическая теория «черты», лаконичность описания проявляется как во внешнем облике героев, так и в изображении его 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 другом, инобытийном. Но высшие божественные формы природы, сублимированное христианское смирение не позволяют ему освоить демонические силы. Конфликты в обществе переходят во внутренне: борьбы плоти с духом, конкретно-чувственного мира с миром идеальным, не преодолевающим дуализма души и тела. Реалистическое решение проблемы власти и ответственности за судьбы людей переходит в проблему взаимоотношений человека и общества. Таково идейно-эстетическое содержание новеллы «Видение Карла XI».

Изображение злого рока, предвещающего гибель и свержение трона, окрашено у Мериме фантастикой. Мериме экспериментирует в области болезненных поисков смысла жизни, обретения человеком бессмертия, высших духовных ценностей. Бытовой реализм взаимодействует в новелле с фантастическим. Бездушные общества и страх его представителей перед непонятными явлениями жизни приводят к страху перед инобытийными силами. Деградация 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, инобытийный. 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 высших сфер, объективно существующих в его новеллах. Фантастические мотивы, отображая реальную действительность, обретают наивысший духовный смысл. Мериме использует фантастику не только для исследования закономерностей развития действительности. С помощью такого условного средства, как фантастика, писатель продвигает героя в тонкие миры, к иррациональным силам, надеясь освоить территорию, смягчить агрессию злой апологетики.

Писатель считает, что традиционные рациональные средства хороши только для бытописания, фантастика же служит для неба, божественных сфер и человека, подступающего к такой среде обитания. Изображение духовного климата Швеции, характеров жителей замка, описание пространства замка, его архитектуры и идеального мира во внутреннем космосе человека определяют конкретно-бытовой, земной мир и идеально-божественную инобытийность Вселенной.

Прибегая к изображению загадочного, идеального мира, Мериме создает реальные произведения, основанные на воображении. В.М.Жирмунский характеризует такую фантастику как игру. Следовательно, фантастическое изображение в новелле выражает эстетические ощущения человека, пытающегося воссоединиться с иррациональными, 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, и 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 Браге подвержены чувству

ужаса и раскаянию, поскольку они соратники, единомышленники своего сюзерена – короля. Образы мертвого короля, регента, судей, заговорщиков, убийцы представляют попытку писателя не только вынести приговор эгоистичному и деспотичному обществу, но и создать предпосылки для предполагаемого проникновения в инобытийный мир.

Безусловно, для правдивого изображения жизни Мериме придерживается самой строгой реальности. Его правда реалиста отличается от правды романтиков, изображающих героев в сфере идеального. Герои Мериме порой находятся на грани конкретно-чувственного, но в реальном мире иррационального. Писатель выбирает исключительную ситуацию, когда герои созерцают в себе инобытийный мир в сомнамбулическом состоянии.

В создании фантастики у Мериме сказывается пристрастие к исключительным, экзотическим сюжетам. Однако писатель не ставит задачи бесконечного развития. Его герой в новелле – жертва собственных эгоистических желаний и инстинктов. Можно сказать, что неведомые миры для Мериме – это неосуществимый идеал, который побуждает верить в не объяснимые 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 предвосхищения науки и литературы XX века в наименее правдивом, но в гипотетически условном, «удесятеренном» по изобразительным возможностям внутреннем мире человека. Реалистическое изображение Карла XI, фон Браге, Баумгартена, наконец, двора – все это усиливается фантастикой. Второй план – идеальный мир – дополняется мотивами фантастики. Полная событий реальность на уровне второго, духовного плана не отрывает Мериме от традиций. Мериме ставит проблему идеала и действительности с позиций реализма, творчески развитого и обогащенного фантастикой как

значительно усиливающего познавательные и изобразительные возможности.

Исследователь П.Жосран 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»» [90, 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 (П.Жосран). В целом характеры в этой новелле раскрываются через познание реальной действительности, поскольку Неведомое, агрессивный по-тусторонний 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 Неведомого. Тургеневский герой Порфирий Капитоныч чувствует, что ему грозит гибель. Раскольник открывает причину его страхов. Порфирий Капитоныч предощущает 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.

Инобытийный мир и конкретно-чувственный мир у Тургенева находятся вовне и в самом человеке. В новелле Мериме «Видение Карла XI» герой - король также чувствует опасность, но только в себе самом. 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 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 – ничтожный человек, 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 усиленного изобразительного средства. Экспериментальный характер фантастического в рассказе Тургенева помогает глубже проникнуть и познать закономерности Вселенной.

Фантастика новеллы тоже экспериментальна, поскольку Мериме исследует человека на грани реального и идеального. Однако, если Тургенев опирается на мифологические, фантастические традиции русской литературы, то Мериме близок к применению романтических элементов, свойственных французской литературе. Изображение таинственного и ужасного нарушает гармонию, что приводит Мериме в «Видении Карла XI» к изображению безобразного, в отличие от поиска ощущения 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 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 предвосхищает 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 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 душевные впечатления, отразившие «смутные» состояния его психики. Образ Эллис – один из наиболее фантастических и непонятных в творчестве художника [9, 11]. Критики отыскивают в нем аллегорический 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 души, скитающейся по свету, вампира или сильфиды, не мотивируя этот образ.

«Голова моей спутницы наклонилась.

– Я тебя не понимаю, – шепнула она» [233, 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 роман-

тическом 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 [166, 76].

Мотив сна в творческом сознании Тургенева составляет основу опыта фантастической литературы. Эллис фантастична, потому что может быть объяснена, это плод воображения героя, вызванный спиритическим сеансом, как сон и как идеальное, существующее объективно, как «смутная» реальность. «Спустя 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» [233, 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 идеальных сил. Повесть заканчивается ощуще-

нием болезненности героя. Предчувствие чего-то страшно-го 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, 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 мо-

жет вмешаться в судьбу человека. Описание острова Уайт 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 голышей, внезапный крик невидимой чайки, на мутном небосклоне шаткий остов корабля – всюду смерть, смерть и ужас» [233, т.7, с.15].

В.Н.Тихомиров разделяет точку зрения А.Б.Муратова: ««Разрыв с действительностью» и одновременно тоска по гармонии принимают в повести различные формы <...> неприятие личностью грубости и жестокости мира и как следствие этого - сознание своей незащитности перед немолыми законами вечности» [227, 98]. Все та же мысль приходит герою в другое время, в его видениях, объединенных одной темой, когда говорят о круговороте истории и изменности, 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» [233, т.7, 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 тол-

па <...> лучи луны дробились мгновенными синеватыми искорками на этих копьях и шлемах» [там же, 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 Уайт. «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 великой 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, 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 идеальный 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 [167, 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» [231, т.7, с.22-23].

Крестьянская война обрывает, по мнению В.Н. Тихомирова, картину счастья «образованного и развитого человека» [227, 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, молоддушный» [233, 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 Уайт. 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 соотнесе-

ны 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 о письме 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 «Призраки». Однако это еще и история души художника, фантастическое произведение, изображающее героя на грани реального и идеального. 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 осложнились постепенно, при анализе невозможно ограничиться простой констатацией факта, не беря в расчет другие литературные и исторические источники.

Введение призраков идеального мира изображается с использованием такого условного средства, как фантастика. При этом сопоставление идеального мира с реальным становится средством фантастического изображения бытия. Соприкасаясь со стихией «таинственного», Тургенев соединяет идеальный, инобытийный 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 [167, 144]. Несомненно, писатель увидел в деяниях Цезаря соответствие

новой эпохе диктатуры и реакции; исторические сведения из мемуаров и реальные факты соединяются у него с идеями, навеванными современностью. Сцена видения Цезаря соотносится с картиной Парижа. «Минуя дворец, минуя церковь св. Роха, на ступенях которой первый Наполеон в первый раз пролил французскую кровь, мы остановились высоко над Итальянским бульваром, где третий Наполеон сделал то же самое и с тем же успехом» [233, 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; omnibusы, 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, по-своему оправдывает жестокость тиранов. Тургенев называет толпу «человеческим муравейником». Толпе нет дела до крови, пролитой Наполеоном III, который занят мнимыми удовольствиями, представляющимся 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, 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: игроки на бирже, солдаты - 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 середине изогнутых прудов, окаймленных низкими перилами из почерневшего мрамора?» [там же, 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 эоловой 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, 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 [167, 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, которые вместе с иррациональными силами, находящимися в человеке, давят на психику, на его внутренний мир.

«Таинственное» 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. Зельдхейи-Деак, Тургенев хотел бы сделать более реалистическим финал произведения. Об этом свидетельствует такая добавленная концовка: «Но что значат те пронзительно чистые и острые звуки, звуки гармоник, 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?» [233, 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» [96, т.19, с.352]. В.Н. Топоров разделяет точку зрения венгерского ученого Ж.Зельдхейи-Деак: «Впрочем, будь спутник Эллис внима-

тельнее, 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» [230, 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 неудержимо и до того быстро, что воздух свистал вокруг. Чудно было видеть на такой высоте, 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» [233, 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 впалыми 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, 31]. Такой Петербург отвратителен Тургеневу как столица казарменного государства. Протяжный крик перекликающихся часовых символизирует деспотию, усиливая фантастическое изображение русской действительности. Однако петербургское сообщество не отличается от парижского. «Подпоручик Столпачков 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 читала 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 танц-классы. 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 шестидесятых 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, 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 [199, 9] и М.Н.Клеман [116, 710] все-таки обнаруживают зависимость повести от пессимистической философии Шопенгауэра, автора «Мира как воля и представление». Однако М.К.Азадовский, анализируя, категорически отвергает идею сравнения [2, 147]. По его мнению, Тургенев воспринял философию пессимизма Шопенгауэра сквозь призму своих мыслей и настроений.

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. По мнению А.Б.Муратова, Герцен был обеспокоен тлетворным влиянием западноевропейской цивилизации на Россию, веря в российский самобытный путь развития [167, 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 подмечены Герценом.

Ссылка на Шопенгауэра случайна, конкретные наблюдения Шопенгауэра над человеческой жизнью, по мнению И.А.Винниковой, могут быть сопоставлены с тургеневскими, но, как считает А.Б.Муратов, пессимистические выводы русского писателя оказываются общими для всей мировой литературы.

Автобиографический метод, поэзия воспоминаний и философии, художественное переосмысление своего жизненного опыта - характерная черта творчества Тургенева. Под-

тверждением этому служит двадцать третья глава повести «Призраки». 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.

Правомернее соотнести двадцать третью главу «Призраков» 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 с судьбой, жалким прозябанием обреченных на страдание слепыми, грозными иррациональными силами, находящимися в самом человеке. Таков смысл высказывания писателя в письме, адресованном Полине Виардо. Но есть мотив, который проходит через всю двадцать третью главу, - это терпение, которое необходимо людям, подавленным нуждой, горем и болезнями. Кстати, глава двадцать третья развивает мысль и настроения предшествующей двадцать первой главы. Это еще раз свидетельствует о том, что мотив повести, вполне возможно, сложился без шопенгауэровского влияния. Можно указать на конкретный литературный источник такого тезиса - 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 [180, 51]. Исследователь А.И.Батюто приводит убедительные параллели с Марком Аврелием в книге «Тургенев-романист» [19, 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 могли бы стать как бы «образами» для создания этой фантастической повести. В таком случае Д.Н.Овсянико-Куликовский прав: Тургенев выразил точку зрения каждого пессимистически настроенного человека [181, 272].

Однако мысль о ничтожестве человека перед лицом идеального, инобытийного мира в двадцать третьей главе «Призраков» выражена как только часть общей идеи. Окончательно эта мысль сформулирована в заключительных главах, где она предстает в своем высшем воплощении -- в образе смерти.

Смерть рисуется воображению героя как слепая сила, это 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 зловеший размах крыльев хищной птицы, когда она ищет свою добычу; по временам неизъяснимо противное приникание к земле, - паук так приникает к пойманной мухе» [233, т.7, с.33]. Образ смерти приобретает черты птицы, преследующей выбранную жертву. И ее образ - апокалиптический всадник на «бледном» (В.Брюсов) коне, символизирующий конец света.

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.Зельдхейи-Деак («Тургенев о финалах» - Будапешт, 1997) и В.Н.Топорова [230, 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 Тургенев создал в романе «Новь» перед глазами читателя «<...> перед целой литературой грязных ругателей этой молодежи он выставил ее, эту революционную молодежь, как единственную высокого нравственного начала» [126, 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 идеальный мир поэтов-романтиков, страшны космические, иррациональные, субстанциональные силы, болезненно воздействующие на психику человека и обрекающие его на смерть. Люди, подавленные нуждой и горем, не одухотворяют природу, они трагически переживают разъединение с ней, свое бессилие в этом мире - таково заключение, касающееся пессимистического смысла, вытекающего из философии фантастической повести Тургенева «Призраки».

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 устанавливаем в ней степень «таинственности», реакцию персонажей на объективные явления в существующем мире, выясняем, переходит ли реакция на них черту реального, то есть отмечаем 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.

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, ко-

торая тут же превращается в полкового квартирмейстера. И тот объясняет лейтенанту, что лейтенант заснул в седле, значит, все ему примерещилось.

По мнению французского ученого Э.Фагэ, Мериме любит создавать подобные мистификации. «Одна из его радостей – выдумывать сюжеты («Аббат Обэн», «Хроника времён 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 вели 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 высплусь 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!» [151, 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, 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 радушным 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, инобытийного 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, 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, переживает глубокий внутренний кризис, отсюда галлюцинации, мучения в душе, большие эмоциональные перегрузки.

Точно так же и в новелле «Джуман» Мериме 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 продолжении войны до победы. Драгунам же не хочется погибать из-за чьих-то интересов. 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 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», фантастически 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. Жосран в своих комментариях новелл Мериме, базируясь на мнениях М.Роше, И.Малиньона, предполагает психоаналитическую интерпретацию фактов [280, 330]. Источник сновидения героя якобы состоял в желании, которое этот герой испытал, к юной девушке. Ф.Шамбон источник фантастики Мериме видит в картине «Невинность, кормящая змею». Эта картина висит в комнате писателя на стене. М.Кадо соглашается с такой точкой зрения. По его мнению, аналогия сюжета картины очевидна и связана со сценой в новелле, когда змея выползает из корзины и ощупывает ноги девочки. Далее П. Жосран 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» [90, 484].

Процесс познания у героя происходит через подсознание. Мериме демонстрирует «двуплановость» изображения, где реальное прерывается 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» [151, 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. Информа-

ция, 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 деятельности 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 манипуляции факира со змеями усиливают гипнотическим сеансом сонливое состояние героя, то последовательность фантастических картин не обусловлена ничем. Мериме изображает ощущения героя, используя фантастику, акцентируя внимание на реальном существовании иррациональных сил в самом герое. Вот как описывает писатель галлюцинацию героя, когда он 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, 202]. В.Дынник отмечает, что обстановка одного из залов: бархатный турецкий ковер, на котором лежала красавица, диван, серебряный кальян с курильницей, комната в арабском вкусе, - все это мотивы странного, инобытийного. 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 фантастического описания природы ночью, когда арабы мерещатся герою, находящемуся на грани реального и идеального. «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, 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, 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 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 бес-сознательное. Тургенев в том же рассказе «Сон» обращается к генетической памяти, когда с помощью фантастики в герое проявляются такие качества в ситуациях, в которых оказывались его предки. Тургеневский герой получает наследственную информацию от отца, что 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, потусторонним 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, иррациональное доводит героя до сомнамбулического состояния. Изображая исключительную ситуацию, Мериме, в конце концов, сводит все к реалистическому объяснению.

Восточная экзотика выявляет признаки фантастического мироощущения. А неизвестные стихийные силы, проникая в иррациональные глубины инобытийного мира, многозначны в своем отображении и могут быть изображены только с помощью такого сильного изобразительного средства, как фантастика.

### **5.3. Генетическая память в рассказе «Сон» Тургенева и новелле «Локис» Мериме**

Проблема генетической памяти в этих фантастических произведениях Тургенева и Мериме подводит к вопросу о связи реального, бытийного с идеальным, фантастическим: чего больше в произведениях писателей, каков характер системы взаимодействия? Обратимся к открытиям

последнего времени в области психики, психологии, функционирования мозга человека. Память индивидуума сосредоточена в нервных клетках, в височной части головы. Человек наблюдает за происходящим, увиденное в картинках передается по нервным каналам в «архив памяти». 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; зафиксирована такая память в виде кода и передана потомкам, которые затем расшифруют запись этой информации предков и используют в диалектике своего

организма. Таким образом, наследственная память находится в постоянном движении 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, идущему от идеальных, инобытийных сил. Как видим, функция генетической памяти направлена от реально-бытового до идеального, божественного, 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, потустороннем 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 уж они, эти иррациональные силы, воздействуя на «архив памяти», выдают информацию, принадлежащую предкам. Метабиологическое напрямую давит на «архив предков», в итоге перед человеком предстают видения, связанные не с ним, а с предками, не он, а предки переживали события в прошлом, а человек видит эти события в нынешнем времени. 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 отношений между поколениями на грани Неведомого. 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, существующих в форме наследственности. Писатель показывает разрушительную роль наследственных качеств, не подвластных 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 идеального 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 от героя определенной психической организации, способности предельно чутко откликаться на при-

сущее человеку стремление познать свои кровные связи с целым, выявить явления, которые не объясняются рационально» [192, 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 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, исповедь ретроспективного типа. Однако такой тип повествования в творчестве Тургенева не является 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 слож-

ное, 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» [144, 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 судьбы, которые грозно врываются в человека. Идеальный мир влияет на память, «архив» которой помогает герою 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 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 «двуплановостью» (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 «двуплановости» 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 бессознательного 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 отращением, 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 иррациональный 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 идеального, иррационального сознания.

Изображение героя, бесцельно мечтающего на уровне бытового плана, характеризует его мечты как бессюжетные. «Я пуце 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 за-

мираю... или засыпаю. Если бы во мне билась поэтическая жилка – я бы, вероятно, принялся писать стихи; если бы 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» [233, 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); 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 неведомый мир с помощью Разума.

Мечтания героя рассказа «Сон» порождены давлением космической, вселенской инобытийности. Герой, испытывающий воздействие иррациональных сил на свою духовную сущность через поколения, показан реалистически. 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. 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, 266]. Создается дистанция между героем-рассказчиком и автором, который берет за предмет изображения реального героя, находящегося на грани двух миров. Исследователи отмечают стремление Тургенева в позднем периоде твор-

чества проникнуть в «тайны» сознания и подсознания. Глубины, 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 мир «таинственной» повести «Сон» порожден фантастическими 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» [193, 71].

Гносеологический подход к исследованию изображаемой действительности Поддубная относит к признакам реализма. Позиция автора и дистанция между ним и повествователем заменяет принципы романтизма реалистическими принципами. Субъективное «преломление» мира героем выдвигает в центр рассказа феномен психической реальности как микрокосмос, а не личность повествователя – безвольного, лишённого активного сознания. Романтики не показывают такой тип героя, Поддубная в этом смысле права. Идеи «двуплановости» подразумевают интуитивное проникновение исследователя в инобытийный мир. Поддубная права и когда утверждает, что художественный мир фантастического произведения «Сон» – это гимн природе, а не личности, подобной Творцу.

Герой изображается опять-таки «двупланово»: как носитель генетической памяти – реально и как сверхчуткий медиум – фантастически. Идеальные, инобытийные закономерности делают резонатором иррациональные силы, эти силы и вторгаются в душевную жизнь. Судьбы героев су-

блимируются 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 реально – в первом плане изображения, а изображение иррациональных сил инобытийного мира выражается во втором плане с применением фантастического, что в повести «Сон» существует как пример усиления реалистического художественного метода изображения.

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 объективному осознанию фактов, а не с колебаниями между научно-эмпирическим и иррациональным объяснением происходящего.

А.Б.Муратов полагает, что «таинственное» в фантастическом произведении имеет множество объяснений [166, 82]. Введение загадочного сна в рассказ объясняется самим характером героя. Герой – болезненный, нервно возбудимый 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 невероятного, потустороннего. Это два мира; понятные и недоступные 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 и образы сна – это не только фантазии героя, который, считая сны пророческими, пытается разгадать их смысл. И он прав, предчувствия его подтверждаются: один сон вдруг становится явью. Герой видит во сне своего настоящего отца и потом неожиданно встречает в кофейне человека, который называет себя бароном. Барон как две капли воды похож на отца героя, увиденного сыном во сне. Здесь авторская позиция может быть выражена вербально, персонафицировано. Идеино-художественное содержание рассказа, заключенное в совпадении повествовательной позиции автора и героя, скорректировано в повести 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 (II глава). Болезнь матери и ее испуг из-за увиденного отца героя (главы VII-VIII) подготовлены расспросами барона, выяснением фамилии и адреса молодого человека (в V главе). Логическая последовательность событий ведет к разгадке «тайны» в IX главе. Идентификация «ночного отца» (И.С.Тургенев) как истинного не оставляет никаких сомнений (это происходит в X 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 XI 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. Также 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 мать иногда не выносит и к которому порой даже испытывает отвращение.

Ее сын тоже несет «тайну» в себе. Он чувствует внутренне враждебные силы, которые не может понять. В результате каждый из героев живет в своем замкнутом мире и отчужден от общества. Разъединенность их изначально

определена роком и не может быть объяснена ни условиями воспитания сына матерью, ни особенностями ее характера. Это в повести заданная извне 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 является воплощением 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 не известную 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 «двойной» 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 реаль-

ному 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, 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 XI).

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, то труп исчезает. Расшифровка мотива «странность-тайна» завершается к началу XI 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». «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, 277]. Однако, начиная с XI главы – с ночной бури, зова, к которому герои влекутся, - характер событийного ряда и структура повести меняются. Событийный ряд с XII по XVII главу распадается на последовательность отдельных событий. Ни одно из них не подготовлено предшествующими

ми и не мотивировано: улица движется во сне в XIII главе, встреча с бароном в главе V, столкновение с трупом барона в главе тоже V, XIV и XV, исчезновение трупа в XVII главе.

Структура глав с XII по XVII 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 недостаточность рациональных истолкований событий <...> особенность рассказа «Сон»» [166, 77]. Соотнесение этого произведения с романтической литературой свидетельствует о том, что романтические идеи о сопредельности человека с духовным, идеальным миром и общими законами бытия имели для писателя важное значение. Муратов признает существование в произведении идеального мира. В то же время исследователь допускает психологическую мотивированность поступков героя. 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 острокопечными 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, 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, 267]. В XV главе происходит совпадение деталей реального и «таинственного». В XIII главе герой узнает улицу и дом, но не находит увиденного отца. «Я был уверен, я был убежден, что я увижу в этом доме знакомую мне комнату, – и посреди ее моего отца, барона, в шляфроке и с трубкой... А вместо того – хозяином дома столяр, и его можно посещать сколько угодно» [там же, 277].

Сновидное опознание тоже неадекватно реальному, оно не совпадает с ним ни в частностях, ни по сюжетному потенциалу. Р.Н.Поддубная объясняет авторскую позицию в реальном изображении реалистической манерой. «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 молодежавое, неприятно молодежавое! У моего «ночного» отца не было также того глубокого шрама, который пересекал весь лоб моего нового знакомца и которого я не заметил до тех пор, пока не пододвинулся к нему поближе» [там же, 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 вследствие 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. «Двухплановые» 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», узнает отца в увиденном городе, доме, на увиденной улице. «Посредине комнаты стоит мой отец в шлафроке и курит трубку. Он несколько 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, 266]. Подтверждение отцовства происходит как раз по линии «герой-барон», а не по линии «герой-мать». А.Б. Муратов интерпретирует фантастику как тему вмешательства в жизнь героя «таинственного», сокрушающего чужую волю.

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 идеального, 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 инобытийного на иррациональные силы в героине. Она выдает сыну свою «тайну» вопреки своей воле.

Герой рассказа ощущает злые, губительные силы, которые воздействуют на его подсознание роковым образом. Даже когда загадка разгадана, герой чувствует присутствие агрессивных сил, хотя они говорят ему о наследственности. Воля героя во сне ослаблена, он чувствует грозные силы в мире и в себе. Бессознательное поведение героя указывает на его судьбу, на вторжение в нее 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 картинками, образами, повышенную агрессивность, не подлежащую логическому осмыслению. Онирические образы в рассказе – эквивалент глубинного состояния психики человека. Увиденная во сне улица, 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 колорита этого пейзажа С.Е.Шаталов рассматривает как признаки фантастического мировосприятия героя рассказа, знаки идеального мира (цит. по: 122, с.4).

Ю.В.Мани высказывает мысль о том, что фантастический колорит в ряде произведений – единственный художественный признак переключения событий в сферу

сновидного действия [141, 413]. 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, находится на черте, за которой и превращается в этот «иероглиф» души [192, 67-75].

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, которые подавляют мать, заставляя ее признаться в несуществующей вине [116, 119].

Р.Н.Поддубная интерпретирует этот эпизод как «двухплановую» фантастику [192, 67-75]. По мнению исследователей, явления психической жизни человека, событийные и психические формы выражения существуют в реальности, в первом плане. Во втором плане они фантастичны. Фантастическое как форма выражения реального находится в пределах эстетики тургеневской фантастики. Однако «двухплановое», фантастическое изображение характеризуется реальным миром с причинно-следственными связями и инобытием.

Фантастическое произведение не требует правдоподобия, оно нуждается в ином поэтическом языке. Фантастическое в повести «Сон» становится для Тургенева художественной правдой. Событийный ряд этого произведения возможно изобразить только таким сильным художественным средством, как фантастика. Фантастика помогает пи-

сателю выразить его отношение к невероятному, вселенскому миру. Поэтому так важна в структуре произведения последовательность поэтических 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 идеальных сил, находящихся как в самом человеке, так и вне его.

Мотив «тайны» изменяется в эпилоге повести, в XVIII 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. 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 с исчезновением трупа отца по смыслу 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 уже сейчас, в более зрелом возрасте.

Герой узнает отца по наследственным качествам, запомнив рассказ матери. Сновидения изображают отца, который реализуется на грани Неведомого. Сбывшиеся предчувствия подтверждают «странность» сна, а «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 идеальная 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 в повести Тургенева «Сон», как и в других его фантастических произведениях. Идеальное предстает в этом произведении как проявление иррациональной генетической памяти.

В новелле «Локис», подобно Тургеневу, Мериме исследует внутренний космос человека. Ю.В. Виппер пишет о несомненном интересе французского новеллиста «к миру народных представлений, чувств, верований» [49, 21]. Ученый допускает мысль, что Мериме почерпнул сведения о литовском фольклоре и поэтическом облике природы Литвы из поэмы Мицкевича «Пан Тадеуш». Мастерство Мериме в авторе «Локиса» реально и многозначно. Характерный образ немецкого ученого-лингвиста профессора Виттенбаха, который рассказывает историю, запоминается легко; также зримы образы обаятельной, юной и избалованной героини панны Ивинской и 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 домой мать героя привязанной к сиденью в коляске 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» [151, 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, 156].

Натуралистические 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 местоположении 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 ветреная. 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 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 мир.

Неведомое обозначает внешний – конкретно-чувственный мир и мир внутренний – идеальный в самих героях. Иррациональные силы внутри персонажа не объясняются никакой философской системой, никаким рациональным познанием. Старуха-гадалка обладает такими иррациональными силами. Поднимаясь из глубины психики, эта неведомая сила проявляется в определенный момент. «Ло-

кис» - 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 элементам натурализма. Писатель выявляет биологические, неизвестные силы. Эти силы существуют объективно в самом человеке, они и реальные, и фантастичны. Приведем примеры инобытийного, того, как иррациональные силы воздействуют на человека. «Мы уже спустились 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, 160].

Правдоподобному объяснению «колдовских» чар старушки служит реалистически пейзаж местного леса и ирония ученого по отношению к самому себе. «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, 158-159].

Ирония проявляется в том, что Мериме как автор характеризует жертвоприношения, которые он лично не воспринимает. Иррациональное же существует в подсознании героя и выражается только с помощью фантастического. Фантастика в «Локисе» связана с больной психикой персонажа, болезнью его сознания. Граф Шемет считает своим отцом якобы 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 на-

шими поступками?» [там же, 172]. Герой бессилен перед наследственными законами. Иррациональное проявление качеств больной, маниакальной матери, передано сыну Михаилу Шемету. Он чувствует, что бессознательное не подвластно ему, разум не в силах контролировать его поведение. Ужас постепенно заполняет его внутренний мир, распространяется на окружающую среду. Мериме использует фантастику для изображения атмосферы 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, 171].

Допускается мысль, что конкретно-бытовые реалии вводят события, необходимые для правдоподобия фантастических сцен, они создают «двойственность» объяснения происходящего. Болезненно-маниакальное состояние графини показано писателем в связи с маниакальностью ее сына. Герой является резонатором неизвестных сил, заложенных в его психике, в подсознании. Все это возможно объяснить как физиологией, так и с помощью инобытийного. Реальный и идеальный миры находятся в самом герое, не способном осмыслить ни свои поступки, ни поступки матери. В главах третьей-восьмой подтверждается стремление писателя-реалиста исследовать идеальное с помощью фантастики как сильного условного средства познания и изображения.

Экспериментальность фантастики «Локиса» французский новеллист, представляя иррациональное в самом человеке, подчеркивает тем фактом, что герой - граф Шемет не волен в своих поступках, генетические начала 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.

сту. «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, 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 инобытийный миры, что диктует новелле экспериментальную, «студийную» фантастику, показывая, насколько невероятной может быть наследственность, пугающая человека своей непредсказуемостью.

Тургенев ставит проблему генетической памяти как явление реального и как существование идеального мира в самом человеке и вне его, в природе. Рациональное объяснение событий невероятно; сны героя, образы рассказов фантастичны и воспринимаются как идеальные, соответствия сна относительны и «таинственны». Наличие – по Мериме – иррациональных сил только в самом человеке провоцирует мысль о движении от реального к инобытийному в «Локисе» – этому «двуплановому», усиленно 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 Кра-

соты. По мнению Г.Б.Курляндской, эта повесть развивается в двух эмоциональных противоположнонаправленных планах, исключающих возможность единой целостной концепции мира. Рядом с изображением общения живых с умершими стоит естественное объяснение «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 ему, по его вине совершившейся гибели возлюбленной. Таким образом, рядом с естественной мотивировкой торжествует свою победу мощная иррациональная стихия, связанная с признанием реальности «тайных» сил в природе и в человеке [122, 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 инобытийного 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 человек, 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 интересуется его, сосредоточившегося на проблемах трансцендентного содержания бытия, полностью ушедшего в интеллектуальные раздумья, 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, иррациональному ощущению. Будучи реалистом, 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 как 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» [201, 63]. «Странные» явления активизируют конкретно-чувственный мир героев, делают его фантастическим.

Первый выход героя в свет – посещение княгини, покровительницы артистов и художников - имеет для героя се-

рзные последствия; застенчивый и молчаливый, Аратов впервые встречается на вечере с Кларой Милич. Результатом этой встречи 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 припоминает 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 и 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 выразительно 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» [233, т.8, с.364-365].

Образ Клары расходится с представлениями героя об идеальной женщине, сформировавшимися ему еще с об-

лика 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. Аратов вступает в конфликт со своей душой, желая противостоять стихии. Демоническая красота, созданная дисгармонией в бытовом плане, покоряет героя. Герой рвется в идеальный 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, что отражает одновременно обе действительности – и реальную, и идеальную. 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, у Лермонтова она уже демоническая, у Гоголя в ней проявляются даже иррациональные, инобытийные элементы. Мериме знает все это, испытывая влияние фантастического идеала русских писателей, а особенно Тургенева, воздействующего на его творчество, как 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. 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 [166, 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, слыша последние слова укоризны, брошенные героем. Но тут «Клара внезапно к нему обернулась, - и он увидел 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» [233, 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 для него 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 б не была надо мною какая-то власть, сильнее меня... я не стал бы вас просить... я бы не приехал сюда» [там же, 392].

Изображая инобытийное, Тургенев показывает недобрую власть иррациональных 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 вилась 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, 382-383]. Идеальный мир отторгает героя, напоминая о божественных, гармонических силах, которые находятся в самом Аратове и одновременно в идеальном, потустороннем мире.

Спокойный отдых, реалистически описанный Тургеневым, сменяется фантастическим изображением сновидений. «Двуплановое», фантастическое можно объяснить рационально, видя одновременно исследование действительности и показ воздействия идеального мира на героя.

Автор относит это на счет чрезмерности воображения Аратова, его наследственной склонности к прозрениям, усилившимся после смерти Клары Милич. За фантастическим изображением идеального мира наступает переход в другую - в психологическую, реальную 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 оно развивается в двух планах. Вместе с детерминацией ощутима и мощь фантастической стихии как признание существования «тайных» сил в природе и в самом человеке.

Первый план раскрывается через поступки героя. 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 инобытийного 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

ся? 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, 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» [208, 162]. В этом отрывке соединены две линии: физические отношения мужчины и женщины и взаимоотношения Клары и Аратова, которые раскрывают идею «двуплановости». Сама идея выражается в том, что мертвая Клара во сне Аратова рвется к нему, в воображении героя, и это 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 [122, 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. «Двуплановость» изображена как реальное и одновременно ино-

бытийное. Отказавшись от непосредственного показа психического процесса средствами литературной имитации, Тургенев улавливает движения эмоциональности в невольных реакциях на внешнюю среду, в мимике и жестах, не подвластных контролю. Писатель выявляет связь между сознательным и бессознательным, реальным и идеальным, 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 идеальным 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?» [233, т.8, с.383-384].

Божественные, инобытийные силы грозно заявляют о себе. Тургенев применяет фантастику для изображения вмешательства идеального мира в жизнь персонажа. 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, 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, 374].

Герой ощущает демоническую натуру героини. Предчувствия Аратова подтверждаются его видениями. Герой все больше попадает под власть идеального мира. Аратов пытается осмыслить феномен инобытийного 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 приискиванием 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, 393-394]. Мотив, проходящий через всю повесть о пагубном влиянии среды на человека, дополняется мотивом подчинения героя еще и идеальному, неведомому, инобытийному миру. Поэтому писатель и применяет фантастику для изображения иррационального, находящегося во внутреннем мире героя. Мысль о любви, которая сильнее смерти, - основная для повести Тургенева. «Библей-

ский мотив получает у Тургенева «естественно-научное» истолкование» [42, 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 жизни!» 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» [124, 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 любви никто же искать, да кто душу свою положит за други своя» (Ев. от Ионна, XV гл., 13 ст.) Он подумал: «Не так сказано. Надо было сказать: «Большее сея власти никто же иметь»» [там же, 396]. Слова героини о том, что Аратов не понял ничего, укрепляют героя в мысли, что Клара Милич погибла из-за любви к нему.

Утром после первой ночи, 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 спросясь его и не нуждаясь в его позволень» [233, т.8, с.394].

Идеальный мир поработает героя, который стремится проникнуть в его «тайны». Аратов идет навстречу Кларе, делая ее предметом поклонения как источника красоты. Однако красота уводит его в иные миры, вызывая к прекращению земного существования. Первый сон, как и другие сновидения, окутан атмосферой, за которой стоит непостижимое 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 Аратова. А сон, являясь особого 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 изобразительности.

«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 стклянку с темной жидкостью. «Не извольте беспокоиться, - кричит с берега управляющий... - это ничто! Это смерть! Счастливого пути!» Лодка быстро мчится... но вдруг налетает вихрь <...> Аратов видит Клару в театральном костюме: она подносит стклянку 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, 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 раздаются 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 идеальный 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 Кларой, 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 идеальным, ввести Аратова в идеальный мир, где он и встречается умершую Клару в театральном костюме. 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, 327]. Жуткое ощущение иррационального 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, 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 Кла-

ра! 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» повестях Тургенева изображение инобытийного мира сочетается с естественным объяснением происходящих событий [199, 9]. Видение героя можно объяснить воспоминаниями об образе Клары Милич, запомнившейся ему при жизни, как и 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» [233, т.8, 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, 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. Идеальный мир существует для писателя не как «окультиная эмпирия», с которой можно вступать в непосредственное общение, но это и не рассказ об аномальной психике человека, хотя фантастическое произведение изображает человека с усиленным сознанием той эпохи. Инобытийное существует для писателя как несомненная реальность, недоступная для человеческого разума, возбуждающая чувство страха и вызывающая душевное потрясение. Естественная трактовка идеального не единственна, ибо инобытийная 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, 396].

Необычно психическое состояние героя, живущего в противоречивой эпохе. 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 героическом романе 40-х годов XIX века «что-то вроде Фауста, забывшего помолодеть» [10, 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 идеальное мироощущение в сознании людей той эпохи еще не изучено, потому герои обостренно и глубоко воспринимают мир, его злые потусторонние силы, инобытийное.

Сновидения героя – результат продолжения галлюцинаций Аратова. Призрак актрисы лишен жизни, в то же время он из явной, реальной действительности. Общение Аратова с призраком возлюбленной, пугающей своим вторжением, изображается как вполне возможное. 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 идеальном мире, где ему слышится отдаленные: «браво, браво!» – это уже театр теней, где все реальное, трагичное иррационально. 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 скакуну 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, решается соотношение реального и идеального, 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» [133, т.8, 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 присутствии 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 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 роковой природы. Реализм же как метод открывает закономерности разви-

тия действительности, познавая жизнь во всех ее проявлениях. «Двуплановость» выступает как структурообразующий прием в повести «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» [230, 100].

В своей повести Тургенев изображает главных героев намеренно 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, идеальному миру.

Следует сказать, что определенные 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 «страдательного» 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. Оперируя двумя планами, Тургенев создает более полную картину всеобщей жизни, глубже проникает 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 инобытийным. 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 предошущает общие истины, обретая уверенность, которой ему не хвата-

ло 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 университетских наук. После смерти Клары Аратов оказывается во власти страха перед бессознательными влечениями, противоречащими его традиционным представлениям. Самоубийство актрисы поработочает 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 Аратове ассоциируется с красотой. Аратов преодолевает зло в действительности благодаря осознанию красоты, через красоту и любовь он пытается преобразить себя, возвыситься над уродливыми формами бытия. Идеальный же мир доводит его до самоубийства, происходящего в восемнадцатой, заключительной главе. Красота, спасая героя от одиночества, в конце концов, губит его. Наследственность вызывает в Аратове к идеальному, познаваемому с помощью фантастики. А стремление к идеалу в инобытийном мире грозит Кларе Милич гибелью.

Демонична красота и в новелле Мериме «Венера Иллеская». Она глубоко вторгается в судьбу человека, также неся ему смерть. Как мотив агрессивных сил инобытийного 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» [10, 37].

У Мериме, стоящего на одних с Тургеневым художественных позициях, важнейший из принципов фантастического выражен через проникновение таинства красоты в смысл бытия. Символ красоты в новелле связан с демоническими силами. 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 иронии». Латинская надпись переводилась так: «Берегись того, кто любит тебя, остерегайся любящих» [151, т.2, с.289].

Экспериментальность фантастики новеллы выражается в инобытийном, иррациональном мироощущении писателя, показывающего вмешательство идеального 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, 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 лишенное, однако, легкого оттенка лукавства, невольно заставило меня вспомнить Венеру моего хозяина» [там же, 295]. Реалистично изображены также и другие герои 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 господин 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, 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 каков 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, 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 создает глубины проникновения изображаемого иррационального, инобытийного мира. 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, 304-305]. Рассказчик вспоминает угрозу арагонца. Мериме не верит в реальность демонических сил и как реалист приводит этот 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 идеальном 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 и вместе с тем другой план художественного изображения – идеальный, фантастический.

Герой понимает, что это слуховые галлюцинации, и принимает шаги статуи за шаги увальня-жениха. Это реальный, бытовой план изображения. Рассказчик позже догадывается, 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, 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 невероятного. «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, 302]. 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, идеальный мир наказывает их всех за кощунственное отношение к красоте и божественным, космическим силам. Герои пытаются использовать идеальный, инобытийный мир в своих утилитарных целях и несут за это наказание. Новобрачная передает сцену губительного вторжения иррационального 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, 306].

Сравним, как одно и то же явление, сама идея «двуплановости» изображаются Тургеневым в «Кларе Милич (После смерти)» и Мериме в «Венере Илльской». Наследственность в «Кларе Милич» вызывает в Аратове к идеальному, познаваемому с помощью фантастики. А в «Венере Илльской» (отец и сын Пейрорады похожи друг на друга, 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 мирозданческими 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, 308]. Применяя «двуплановое», фантастическое изображение, писатель стремится проникнуть в будущее, показывая суеверие жителей в на-

дежде 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 идеальный мир в образе богини демонической красоты мстит, отталкивая его. Другая причина – это грубое вторжение героев в идеальный мир. Герои чувствуют враждебное отношение к себе демонических сил, однако не могут этого объяснить. Горожане суеверны даже и без влияния идеального мира, приписывая 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 инобъятийных 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» идеального 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 глубоким прозренческим 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 опередил 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» [29, 21].

## ГЛАВА VI. «СТУДИЙНОСТЬ» ФАНТАСТИКИ ПОЗДНИХ ТУРГЕНЕВА И МЕРИМЕ, ФОБИИ МОПАССАНА

Ученые особо отмечают «студийный», экспериментальный характер фантастики писателей-реалистов во второй трети XIX века, их поиски иррациональных сил в идеальном мире, проявление национальных и общечеловеческих качеств в героях, разрешение всевозможных психологических, психических загадок и т.д. З.И.Кирнозе [115, 5-26], Г.Б.Курляндская [122, 3-74], О.Н. Осмоловский [183, 336], П.Г.Пустовойт [201, 301], М.Кадо [104, 97-106], Ж. Малиньон [138, 106-330], Т.Освальд [284, 84-96], Ф.Шамбон [273, 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. Современные отечественные исследователи рассматривают вопрос о «студийной» фантастике следующим образом. Л.В.Пумпянский видит в фантастике некоторых писателей-реалистов способ «воскресения» потустороннего мира и страх перед агрессивностью неведомого мира. Г.А.Бялый находит в фантастике увлечение спиритизмом, которому писатели отдаются в силу «естественно-научных заблуждений» [42, 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 в фантастических произведениях создается «таинственная» атмосфера, способствующая исследованию иррационального. Р.Н. Поддубная, характеризуя «студийный», углубленный исследовательский характер фантастики, говорит о ее реалистических признаках, объективирующих художественное познание и изображение. О.Н. Осмо-

ловский, разделяя точку зрения Поддубной, полагает, что фантастическое способствует проникновению во вселенские «тайны», а это характерно для реализма, выделяя его интерес к «сверхреальности» [183, 141].

Современные французские исследователи рассматривают экспериментальность фантастики реалистов в исследовании внутреннего мира, психики человека, улавливая сочетание существующих реалий с фактами, допустимыми в действительности. Ф.Шамбон выделяет влияние фантастического на глубины человеческого сознания с его острой реакцией на грозные иррациональные силы извне [273, 261]. Ж.Малиньон условность фантастики и ее экспериментальность связывает с многозначной интерпретацией явлений и феноменов реального и инобытийного мира [138, 344]. М.Кадо выводит наличие изображения идеального в фантастике реалистов из влияния учений Шарко, психоанализа Фрейда, способствующих нацеленности на подсознание [104, 10]. Т.Освальд сближает точки соприкосновения европейской и американской фантастики в изображении агрессивного мира злых иррациональных сил [284, 5]. Художественное исследование психики человека, психологии, 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 фантастики.

И отечественные, и французские ученые опираются на фундаментальные достижения антропологии и психологии, достигая успехов в исследовании гипноза, наследственности, маниакального состояния, невроза как явлений в подсознании человека. Их исследования помогают эффективнее использовать достижение в естествознании, психологии, медицине, сосредоточиться на идеальном; внутренний мир героев тесно связан с обстоятельствами, которые детерминируют социальную сущность человека,

его внешние проявления. Общеизвестно, что фантастика применяется как условное изобразительное средство в «двуплановом» произведении для проникновения в идеальные, инобытийные миры, куда обычным, реалистическим способом проникнуть невозможно. Происходящее в действительности, недавние «тайны» уже не являются феноменом, в настоящее время или в ближайшем будущем человечество окажется накануне новых глобальных открытий, особенно в области биологии.

Возникает настолько тесное соприкосновение реализма с романтизмом, что есть опасение реализму, с его фантастической тенденцией, едва ощутимой гранью, едва ли не перейти в атмосферу романтизма как способа изображения. Однако «двуплановость», особенно наличие в ней первого, реально-бытового плана, не допуская этого, удерживает фантастику в реализме. Фантастическое действует в психике человека, исследуя «сумеречное» состояние души, раздвигает рамку исследования зависимости организма от различных природных явлений, вплоть до катаклизмов. Фантастика способна изображать немислимые состояния внутреннего и внешнего мира через психологию, показывать ее нерасторжимость с иррациональными, сущностными силами Вселенной.

Однако такое условное изображение человека и природы не сразу было понято и принято современниками. Писатели, экспериментируя в области «студийной» фантастики, способны познавать 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 идеального мира, искажая реалистическую манеру, принижает литературу. Однако время показывает, что фантастическое, трансформируясь, усиливает гипотетичность явлений. То, что еще вчера казалось неправдоподобным, сегодня, благодаря фанта-

стике, уже очевидно и вероятно, с точки зрения здравого смысла. Продуктивный подход к «студийности» фантастики обусловлен ее феноменом. Новая разновидность фантастического, развивающиеся традиции характеризуют новаторство писателей-реалистов и гибкую, прогрессивную сущность реализма как метода изображения.

Центром внимания русских и французских писателей уже в 80-е – 90-е годы XIX века становятся сферы сознания, бессознательного, психика в смутном, болезненном состоянии. Тургенев, Мериме, а вслед за ними и Мопассан осознают необходимость обращения к самым сложным психологическим явлениям, происходящим в недрах человека, что делает фантастику «документом человеческой физиономии» (И.С.Тургенев). Писатели-реалисты изображают Неведомое, инобытийные силы еще более усложненно, не допуская, однако, перехода героев в другой, иррациональный мир; бытовой план у них детерминирует социально-духовное существование, психологию человека. Неустроенность бытия ведет к срывам в психике, стрессовым ситуациям, раздвоению личности, в конце концов, к кризису человека и общества. И все же писатели-реалисты оставляют свое познание и изображение в реализме как в творческом методе, не отвергая первого, бытового плана при усилении исследования и показа глубин человеческой психики.

В кризисной ситуации писатели переориентируют личность 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 внутренних мир дру-

гого, передать свое знание другим членам сообщества. Вполне вероятно, что своеобразная дополнительность сознания сопереживанием породила две дополняющие друг друга ветви человеческой культуры: науку и искусство» [219, 116].

Такое свойство «студийности», как экспериментальность в отношении подсознания, является у писателей-реалистов признаком метода. Бессознательное в психике, мироотношение изображается с помощью галлюцинаций, предчувствий, предзнаменований, «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 видят за сновидением способность к усиленной деятельности 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» [241, 311]. 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 того времени 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» [242, 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 в меняющихся обстоятельствах 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, которых человек стыдится или которые не реализованы днем и вытесняются в подсознание, пробуждаются ночью. Психология фантастики делает видимым внутренний мир героя. Художник как бы находится в душе героя и в то же время извне его, наблюдая за другими геро-

ями. 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.

Писатели-реалисты изображают процесс становления, усложнения и расширения литературы. 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.

По словам И.С.Тургенева, проявления психических отклонений в мироощущении и переживаниях совпадают с эмоциональными конфликтами. Содержание внутренних проблем может вызывать 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, не давая возможности воспринимать эмоцию, веру, религию.

Цель экспериментальной, «студийной» фантастики – разрешить внутриличностные конфликты. 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. 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.

## 6.1. Иррациональная стихия в тургеневских рассказах «Фауст» и «История лейтенанта Ергунова»

В рассказе «Фауст» (1856) Тургенев развивает концепцию романтической страсти. В беспокойной, мятущейся натуре героини проявляется иррациональная стихия, воспринимаемая как нечто противоположное добру. Придавая большое значение наследственности, Тургенев представляет историю предков Веры Николаевны с целью раскрыть трагическую роль их эмоциональности, воздействующей на поколения. Мать Веры родилась от простой крестьянки из Альбано, на другой день после родов ее убил жених, у которого дед Веры похитил ее прежде. Мать Веры, госпожа Ельцова, также тайно была увезена еще молодой из родительского дома. На брак по любви она решилась вопреки воле своего глубокоочтимого отца и потому драматически пережила разрыв с ним, а затем и безвременную, случайную смерть мужа. В результате госпожа Ельцова осознала всю губительность человеческих страстей, навсегда сохранила в себе страх перед житейскими бурями.

Убедившись на собственном опыте в «роковом» (Тургенев) значении страсти, госпожа Ельцова обращается к воспитанию в себе эмоциональной сдержанности. Эта сдержанность чувств является для нее результатом осмысления катастрофических событий, связанных с проявлением необузданности ее натуры как неотъемлемого качества всего рода Ельцовых. После пережитой трагедии мораль отречения стала для госпожи Ельцовой законом бытия, нормой поведения. Оставшись молодой вдовой, напуганная «тайными» иррациональными силами, она подчинилась требованиям рациональной системы, как и ее отец господин Ладанов, который после гибели жены-итальянки ушел от тягот бытия в полное одиночество.

С целью парализовать наследственную способность дочери к бурным влечениям госпожа Ельцова строго продумала ее воспитание, стараясь устранить в дочери все, что

действует на воображение, на развитие эмоциональности и, прежде всего, всякие контакты своей дочери с произведениями искусства. Мать стала развивать у дочери ум, направляя ее на изучение естественной истории и географии. До двадцатилетнего возраста Вера Николаевна не прочла ни одной повести, ни одного стихотворения. Боясь жизни как хаоса, мать подобным образом оберегала дочь от безрассудных страстей. Мужем для Веры был выбран некто Примков - добрый, но весьма ограниченный человек. После десятилетнего отсутствия Павел Александрович, являясь, отмечает в Вере спокойствие души. Однако Вера оказывается натурой сложной; стремление к высокому сочетается в ней с постоянной тягой к искусству, с восприятием в нем «даже смешного». В рассказ не случайно введена история предков Веры. Судьба человека представляется писателю «таинственной» цепью событий, связанных с судьбой потомства, что, по мнению писателя, можно изобразить с беспощадной правдой только с помощью «студийной», экспериментальной фантастики.

Вера унаследовала страстность от своей бабушки – итальянки, как и склонность деда Ладанова к аскетическому самоограничению, но при этом и его чуткость к «таинственному», Неведомому. Она верит в привидения, как дед ее верил в контакт с духами. Внутренняя психологическая сложность героини является условием последующего главного события в ее жизни. Поэма Гете «Фауст», с которой познакомилась Вера, глубоко запала ей в душу. В ее тихую жизнь врываются роковые страсти, пробуждая в ней женщину. Однако мысль Гете о праве на счастье не может быть усвоена Верой до конца, она воспитана все-таки в духе аскетической морали. Эмоциональное пробуждение Веры трактуется Тургеневым как пробуждение в ней «тайных жизненных сил», как результат воздействия Неведомого, изображенного с помощью фантастики.

Пробужденные страсти фиксируются автором с помощью пронизательного наблюдателя, который читает об

этом в письмах Веры другу. На свидании Павел Александрович начинает говорить девушке о предстоящих эстетических наслаждениях, которые он получает от произведений Пушкина, Шиллера, Шекспира. Что-то недоброе, способное нарушить ее нравственные устои, зреет у Веры в сердце. Эмоциональность девушки подтверждается внезапной реакцией на случившееся. Вера порывисто обнимает вбежавшую в это время в беседку дочь.

Подобно романтикам, Тургенев считал, что глубинные чувства иррациональны, «таинственны», не познаваемы до конца. Прекрасные движения человеческого сердца, воспетые поэтом Гете, героиня вдруг ощущает и в себе самой. Страсти гетевской Гретхен близки Вере, однако они противоречат заветам матери. Почувствовав мятежное, «темное» в себе, возникшее в ней под воздействием искусства, Вера тут же вспомнила о наложенном на нее матерью запрете на художественные произведения. И в героиню, действительно, проникает страх перед «тайными силами жизни».

Вера внимательно слушает Павла Александровича, рассказывающего о «Фаусте», но сама избегает говорить что-либо о Гретхен, чувствуя свою духовную близость с ней как с несчастной жертвой. Однако осознание собственной страсти влечет ее к новому, неведомому душевному существованию, она с ужасом узнает себя в Гретхен. Говорить о Гретхен - значит, выдать «тайну» своего смущения, прервать мысли возлюбленного, а слушать ей его интересно. Вере хочется узнать, не сообщит ли Гете в своей поэме ей самой что-нибудь о ее нынешнем душевном состоянии. В самом деле, Вера Николаевна узнает, что от Гретхен она отличается, прежде всего, тем, что способна понимать и ценить прекрасное, что Гретхен так же, как и она, чужда рефлексии. Душевная цельность, которая проявляется в безраздельной страсти героини, делает ее беспомощной перед сверхъестественными силами, показанными Тургеневым невероятно глубоко, с помощью такого эффективно-

го условного средства изображения, как фантастика. И эта страсть, тревога, ощущаемые Верой на другой день после прочтения «Фауста», превращаются через месяц в грозную безликую силу, реально поселившуюся в героине. «Вера вдруг вырвалась из рук моих и, с выражением ужаса в расширенных глазах, отшатнулась назад...

– Оглянитесь, – сказала она мне дрожащим голосом, – вы ничего не видите?

Я быстро обернулся.

– Ничего. А вы разве что-нибудь видите?

– Теперь не вижу, а видела.

Она глубоко и редко дышала.

– Кого? Что?

– Мою мать, – медленно проговорила она и затрепетала» [233, т. 6, с. 176]. Любовь является Вере не как чистое, гармоничное чувство, а как иррациональная стихия, мрачная непонятная сила, которую героиня воспринимает в себе как адскую, неподвластную нравственному контролю, вызывающую галлюцинации. Так проявляется в Вере наследственная связь с дедом, изображенная фантастически. Беспомощная перед иррациональными силами героиня верит в общение с духами и потому принимает галлюцинации за явление умершей матери. Гибель Веры после потрясений явилась катастрофой, утвердившей Павла Александровича на позициях отстранения и отречения от всего чувственного, личного, человеческого.

Тургеневский герой изображен на переломе жизни. Он полюбил Веру Николаевну, хотя и осознает, что она жена другого. И потому Павел Александрович осуждает эгоистичность своего характера. Смерть Веры приводит его к преодолению индивидуализма. Показывая трагическую вину героя, Тургенев призывает склониться перед Неведомым, смириться, погасить в себе жажду счастья. По мнению писателя, иррациональные силы, существующие объективно, властно вторгаются в жизнь героев, приводя их к гибели, что и показано в «Фаусте» с помощью фантастического.

В рассказе «История лейтенанта Ергунова» (1868) писатель отстаивает свои позиции в области психологических «штудий», выступая против оппонентов, признающих за этим рассказом только «безделку» (Тургенев). Писатель не может согласиться с тем, что «история» лишена всякого смысла. Тургенев стремится психологически достоверно передать состояние человека на грани сна и яви, показывая это с помощью экспериментальной фантастики. Проблема в «Истории лейтенанта Ергунова» психологическая (Муратов), и решается она с помощью фантастики.

В 70-х годах XIX века писатель заявляет о праве художника обращаться к разработке сложнейших глубин человеческой психики и психологии, к вопросам, связанным со «странными» проблемами, не объясненными ни наукой того времени, ни здравым смыслом. «История лейтенанта Ергунова» - это рассказ – воспитание, так определяют исследователи своеобразие тургеневских произведений, написанных между «Дымом» и «Новью». Сама история (как сообщается в тексте) случилась лет сорок тому назад, следовательно, действие происходит в конце 20-х годов, в городе Николаеве. Это единственное точное указание на время и место действия. Кроме исторически верного воспроизведения быта провинциального русского офицерства и эпохи, в которую жили герои, Тургенева в этом произведении заботят и другие, духовные проблемы, а именно, инобытийное, фантастическое. Бытовой фон в рассказе помогает понять саму жизнь человека, определить его кругозор, выявить представления, манеру вести себя как личности, которой суждено пережить необычную историю, оставшуюся в нем до конца жизни самым ярким воспоминанием.

Рассказ о Ергунове преследует цель создать особый характер, историческая детерминированность Тургеневу тут не нужна, отдаленность во времени позволяет судить объективно. Ергунов представлен человеком, в котором внутренняя социальная и историческая обусловленность выражена не так явно. Социальный портрет обрисован вполне

реально. Ергунов - дворянин, из обедневших, крестным отцом Ергунова был квартальный надзиратель, из немцев. Герой служит лейтенантом во флоте. Известно, что своим происхождением и званием Ергунов очень дорожит. Известно так же, что Ергунов - человек недалекий, робкий и замкнутый. Тургенева больше интересуют психологические черты героя, а не сформировавшие их условия. Из главы II и III узнаем, что Ергунов к тому же человек простодушный, начальство верит ему как благоразумному офицеру. Будучи натурой психологически несложной, он непосредственно реагирует на явления, происходящие в жизни. Задача автора состоит в том, чтобы сделать убедительными фантастические образы, которые предстают перед героем в сцене «сна». И Тургенев достигает этого, наделяя Ергунова «воображением», творящим подсознанием, вполне соответствующим его характеру.

Тургенев решает «простую» задачу, показывая героя, кругозор которого, по возможности, ограничен, почти примитивен. Реакция такого человека обусловлена несложной фантазией, толчком для этого послужили новые, необычные впечатления. Писатель заставляет героя пережить авантюрную, «страстную» историю, которая тщательно мотивирована склонностью Ергунова к прекрасному полу. Ергунов сближается с Эмилией, затем дает обольстить себя другой девушке. Сюжет составляет основу произведения, но реалии в событиях не имеют особого значения для проявления инобытийного. Лейтенант встречает плачущую девушку, уверенную, что это кухарка обокрала дом. Ергунова приглашают ступить за порог, хотя прежде дверь перед ним закрывали довольно часто. Старуха мадам Фритче сообщает Ергунову, что пропавшие вещи, оказывается, нашлись. С этого и начинается «тайна».

Сюжетная экспозиция нацелена на преступление. Незнакомец промелькнул мимо с узлом в руках. Дамы обходятся бесцеремонно с героем, скупым на подарки. Когда Ергунов заснул, Эмилия попыталась достать у него из ко-

жаного пояса деньги. По письму Эмилией лейтенант Ергунов идет в дом госпожи Фритче, где его встречает загадочная девушка, которая провожает его в комнату, убранную в восточном стиле. Там его усыпляют. Свидание Ергунова с девушкой перерастает в описание «сна». И тут все, что связано с авантюрным сюжетом, подчинено описанию сновидения. С помощью фантастики Тургенев изображает иррациональные силы, вызываемые с помощью снотворного. Во сне герой видит то, что чувствовал ранее во время своих свиданий с этой «пташкой».

Рассказ приобретает «таинственный» характер только в конце, когда усыпляют героя (А.Б.Муратов). Оказывается, Ергунов едва не был убит с целью ограбления. Очнулся он в больнице недель через пять. Преступники скрылись, розыски ничего не дали, хотя и стали известны их имена. Тургенев оставляет в развязке ряд недомолвок, неясностей, намекая на разгадку авантюрного сюжета, однако такая разгадка Тургеневу не важна. Писатель восстанавливает в памяти события после того, как Ергунова начинает терять сознание. Через скрытую дверь в комнату входит бандит Луиджи. Он пытается придушить Ергунова, забрать деньги и ночью стащить мертвое тело в овраг. Все это составляет первый, бытовой план в «двуплановом», фантастическом произведении Тургенева. Реальные события резко преобразуются в сознании героя, оказываются приятными грядущие свидания с девушкой, они вытесняют в нем трагическое, завладевшее им. К тому же девушка показана еще и гипнотизером, усыпляемые ею герои не чувствуют боли от удара бандита.

Зрительные образы сновидений преобразуются писателем в сознание, а сознание - в реальность. Недостающие звенья в цепочке галлюцинаций герой восполняет фактами из своего жизненного опыта. И, прежде всего, это его поездка в Царьград с целью провести бракосочетание. Взаимодействие реальности с Неведомым через сон, галлюцинации, сновидения, где на героя воздействуют ирра-

циональные силы, придают всему произведению «таинственность», фантастический колорит. Сны обнаруживают загадочные, «таинственные» стороны «всеобщей» (Тургенев) жизни, частью которой является бытие человека. Сон кажется Тургеневу проявлением «странных» и страшных сторон бытия, писатель ищет объяснение образам сна, подсознательным процессам, преобразующим сновидения в реальность, обнаруживая «тайные» побуждения личности, «запрятанные» в глубинах человеческой психики, проявляемых в бессознательных актах, в невероятных, смутных влечениях.

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. Все это является объектом изучения и изображения «студийной» фантастики, поведенческим проявлением депрессии из-за утраты духовных ценностей, включая снижение интереса к обществу, друзьям, попыткой уйти от депрессии при помощи алкоголя или наркотиков, уходом в сон сутками напролет, беспокойством, связанным с метаниями героев Мериме, их рискованным поведением.

Придавая большое значение психологии в фантастических произведениях, писатели-реалисты обращаются к самым сложным явлениям в глубинах человеческой психики. «Студийность» с символическим оттенком придает фантастике усиление, акцентирует «двойной» характер изображения. С одной стороны, писатели-реалисты обра-

щаются «к чему-нибудь смутному <...> даже болезненно-му, что выдвинуто из глубины недр своих тою же самою народной, общественной жизнью» [193, 18]. С другой стороны, «студийность» находится в пределах реализма, автор изображает 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, инновационной. Называя свои произведения «фантастическими», писатели подчеркивают приоритет иррационального, сверхреального, духовного смысла, чтобы указать на своеобразие их содержания сравнительно с другими произведениями. Показывая фантастику реалистов «студийной», исследователи подчеркивают особый характер фантастических произведений, с помощью которых автор как бы в своей «студии» ставит своего рода «диагноз», «эксперимент», исследуя героев в иррациональном, инобытийном мире, одухотворенном в процессе исследования и познания.

Писатели ищут все новые и новые формы в «студийной» фантастике. Такой точки зрения придерживается Р.Н. Поддубная: ««Студийность» <...> означает художественные исследования имеющих место в действительности (в психике, сознании, поведении, мироотношении, судьбе), но пока что необъяснимых, странных и загадочных «фактов», способом постижения которых может быть фантастическое» [там же, 30]. Идейно-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 фантастических произведений Тургенева, Мери-ме, Мопассана – писателей периода 80-х – 90-х годов XIX века.

## 6.2. Мериме как переводчик фантастических произведений русских писателей

Середина XIX века является временем расцвета естественных наук, и русские, французские писатели не могут не чувствовать этого. Как реалисты, они отвергают подчинение природы абстрактным идеям, усиливая конкретизацию реального, отбирая для этого наиболее характерные детали. Однако к «студийности» фантастического надо было пройти дополнительный путь в реализме. Ярче всего в творчестве французских авторов это выразилось у Мериме в его сотрудничестве с русскими писателями в области фантастического. Напомним, что Мериме осуществил до Тургенева переводы в основном фантастических произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Стихи Пушкина, Лермонтова Мериме перевел прозой, поскольку сам был прозаиком.

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» [197, 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 свой интерес с «темными» страстями, которые представляются им роковыми, связанными с инобытийностью.

Перед Мериме как перед переводчиком на протяжении всего переводческого периода времени от Пушкина до Тургенева стояла задача сохранить и передать читателю своеобразие русской литературы. В свою очередь, и русским писателям интересно было популяризировать свое творчество в Европе, пропагандируя русскую литературу за рубежом.

Будучи талантливым писателем с тонким эстетическим вкусом и чувством меры, Мериме оказывается замечательным переводчиком. В свою очередь, русские писатели (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев) высоко ценят Мериме. В письме к П.В.Анненкову от 20 марта 1857 года из Дижона Тургенев характеризует французского новеллиста таким образом: «А propos, я познакомился с Мериме: похож на свои сочинения». (Из журнала «Наша старина», 1914). В письмах к друзьям Тургенев сравнивает Мериме 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 во французских кругах, подробно излагал свои замыслы и охотно консультировался с Тургеньевым.

Исследуя иррациональное и сверхъестественное, Мериме имеет с русскими писателями общие точки соприкосновения. 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, инобытийных сил. Как переводчик Мериме пытается изменить созерцательность, лиризм тургеньевской прозы, придать ей динамизм, применяя на практике теорию черты, то есть выделяя в тексте главное при опускании второстепенного. У русских писателей его интересует энтузиазм в исследовании, экспериментальная база фантастики.

Вот как характеризую творчество Мериме того периода современные отечественные исследователи. По мнению Л.П.Гедемина, фантастика Мериме изображает ущербного человека, а это уже критерий модернизма. Исследователь Ю.И. Данилин отмечает в фантастических про-

изведениях 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» [49, 15]. В. Дынник признает в фантастике писателей Э. По и Э. Гофмана большее художественное мастерство, чем у Мериме.

Французские исследователи не имеют по этому поводу однозначного мнения. И. Бонфуа также находит поздние новеллы Мериме менее художественными, чем предыдущие. По мнению Л. Пти-де-Жюльвилля, Мериме не прибавляет ничего, кроме уверенности в реальном изображении образа. Э. Фагэ определяет фантастику Мериме как результат явлений, которые не объясняют все однозначно. А. Монго в прозе Мериме отдает дань романтической стихии, 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» [160, 27, цит. по: 115, с. 18-19].

В дальнейшем фантастические тенденции в таких новеллах Мериме, как «Венера Илльская», «Видение Карла XI», «Джуман», «Переулочек госпожи Лукреции», возрастают. Фантастика достигает своего апогея в новеллах «Венера Илльская» и «Локис». Но она не переступает черты, за которой начинается романтизм как творческий метод, оставаясь на грани реализма в «двухплановых», фантастических произведениях. В поздний период творчества Мериме занимается также проблемой психологических аномалий, структурой подсознания, применяя изобразительные средства с иррациональными элементами. Отбирая характерное, Мериме стремится убедить читателя в достоверности

события или явления, в допустимости существования сил, которые не познаются рассудком. Фантастика поднимает Мериме на более высокий уровень творчества. В постижении смутного, болезненного состояния человека создается такое сочетание реалистического и романтического, которое постичь возможно только с помощью применения фантастики как эффективнейшего условного средства исследования и изображения, способствуя решению в литературе возрастающих художественных задач.

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, 8]. В письме от 1 мая 1866 года Мериме сообщает, что он еще не отдал повесть «Призраки» в «Ревю двух миров», хотел, чтобы Тургенев сам посмотрел его перевод, потому что он, Мериме, не уверен, не придать ли «Призракам» дополнительный смысл, как это было прежде в переводе повести Пушкина «Пиковая дама». После «Призраков» Мериме берется за перевод тургеневского рассказа «Собака». В письме принцессе Юлии Мериме защищает повести и рассказы Тургенева от обвинения в скучности и унылости, воспроизводя в переводе тоску по неизвестному и сверхреальную, фантастическую атмосферу [159, 7-141].

Литературные контакты Мериме с Тургеневым особенно ярко проявляются именно в фантастике. То, как Тургенев описывает фантастическую ночь в рассказе «Стук... стук... стук!..», очевидно, заинтересовало Мериме, что повлияло на обрисовку фантастической атмосферы в его новеллах «Двойная ошибка», «Переулочек 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 еще более тесному сближению с творчеством Тургенева. Вот что пишет исследователь Ю.В. Удеревский: «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» [240, 27].

Типологическая близость фантастики Тургенева и Мериме предполагает и ее различие. Мериме использует натуралистические элементы, тогда как Тургенев, никогда не увлекаясь оккультизмом, далек от этого. У Тургенева вина кроется не в разрушении природных запретов, а в моральном аспекте. В изобразительности Мериме использует теорию черты, характерную для романтиков: краткость, компактность 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» [140, 97-106].

Фантастика такого предшественника Тургенева, как Пушкин, привлекает Мериме своим правдоподобием, естественным характером. Мериме делится мыслями с Пушкиным, называя его «своим» автором, и находит его поэтическую фантастику классической по форме, так как она отражает не только национальные, но и наднациональные особенности, порой «странные» сюжеты, отличается лексикой, свободной от украшений. Сходство прозы Мериме и Пушкина проявляется не только в сфере сюжетосложения. 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.

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 фантастического в реализме превращаются у Пушкина в символы.

Не менее интересна для Мериме и фантастика Лермонтова. Идея абсолютной свободы импонирует Мериме. Демон у Лермонтова обличает земное существование, соотносясь с противоречивой реальностью. В герое очень много добра, а он творит зло. В фантастике русского поэта французского новеллиста 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 за унижение. Проблема добра и зла в творчестве Лермонтова приобретает особую актуальность, воздействуя на религиозно-божественное сознание поэта.

Замечая это, Мериме акцентирует в лермонтовской диалектике добра и зла наполненность фантастических образов и понятий духовными, личностными чертами, демоническое сменяется миром предчувствий и сновидений в общем инобытийном мире. Характерное для фантастики Лермонтова сложное взаимодействие со средой, на-

циональный и в то же время общечеловеческий характер фантастического 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 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, сочетается с народной мифологией, инобытийностью, чертовщиной. Свообразие фантастики Гоголя состоит в незаметном переходе от страшного к чудесному, с чертами правдоподобия. Писатель создает яркие портреты, взятые из натуральной 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.

С Гоголем у Мериме складывается особое взаимопонимание при переводе комедии «Ревизор». Знакомится новеллист и с другими произведениями русского писателя, ценя его особое, миротворческое мировидение. В «Вие» Гоголь идет от понятия красоты романтической к демонической, зато к реалистическому 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 полное вторжение в реальность демонических сил. Мериме видит изображение событий у Гоголя сквозь призму эмоционально-психологического восприятия героев. Отрицательное воздействие иррационального мира, реальные мотивы и функции фантастического ставят задачу распознать

и освободить демоническое обличье от «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. В первом томе, посвященном переводам Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Тургенева, французский новеллист 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» [150, 44]. В воспоминаниях мадам Смирновой, написанных ее дочерью Ольгой и опубликованных С.А.Соболевским, сообщается, что Мериме переводил Пушкина, Лермонтова, Гоголя «талантливо и с редкой достоверностью» [159, т. 1, с.7–141].

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, Досто-

евского, Киреевского, Лескова, Вл. Соловьева, Л. Толстого, Трубецкого, Флоренского, Хомякова и др.» [там же, 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 постижения и показа действительности служит разгадке «тайн» божественного, человеческого бытия, когда проблемы развития личности видятся через отношение к миру и человечеству, через познание Христа как богочеловека, воплотившего в себе религиозно-нравственные основы идеального бытия, полноты жизни и свободы человека. «Писатели исходили из признания онтологической целостности мира, управляемой волей Творца» [там же, 14].

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, 20]. И русская фантастика, эволюционируя, помогает внести свой вклад в отечественную культуру и литературу, а через наиболее яркого представителя французского реализма П. Мериме и в западноевропейское понимание русской фантастики в реализме.

Новые задачи, стоящие перед литературой и, в частности перед фантастикой, связанной с усилением контактов внешнего и внутреннего космоса, стимулируют дальнейшее проникновение как во внутренний мир человека, так и в инобытийность, в Неведомое, делая человека «своим» в безмерных пространствах Вселенной.

Французские исследователи приходят к мысли, что именно «двойственность» толкования формирует 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» [285, 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 у художников слова выражением только своего внутреннего мира, 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 такой фантастики, которая, руководствуясь правилами отбора реальных, жизненных явлений, создает впечатление правдивости, естественности, закономерности при всей своей субъективности в изображении влияния идеального мира на мир героев. Все это укрепляет в Мериме стремление к воспроизведению быта, характеров, находящихся под воздействием инобытийного в «двуплановых», фантастических новеллах. И уже такое единение русских писателей-реалистов с Мериме стимулирует развитие фантастики в творчестве французского новеллиста. В этом смысле показательны взаимовлияния фантастики русских писателей-реалистов с фантастикой западноевропейских писателей, в частности, одного из ярких представителей французской литературы П. Мериме, особенно через его взаимосвязи с переводимыми им фантастическими произведениями русских классиков.

### **6.3. Роковые страсти в новелле «Кармен» Мериме. Фобия страха у Мопассана**

Французский новеллист представляет героиню Кармен в одноименном произведении с помощью фантастических

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» [186, 188]. Новелла «Кармен» (1845) создана Мериме как реалистическое произведение, однако сильно обогащенное фантастической тенденцией. Новеллист применяет романтический тип творчества, создавая произведение в составе реализма как художественного метода. Мериме показывает predeterminedность судьбы героини, когда тема «тайны» раскрывается под воздействием инобытийного мира, обрекающего Кармен на гибель от ножа Хосе, ее любовника.

Фантастика новеллы как эффективнейшее усиление реалистических возможностей зависит от носителя фантастического Кармен, за образом которой просматриваются «остранненные», невероятные силы. Ее портрет необычен не только благодаря фантастическим изобразительным возможностям, но усилен еще и отождествлением героини с людьми, причастными к инобытию.

Кармен обладает даром прорицательницы, рассказчик 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, где происходит действие, она представляется дикаркой, вольной птицей, она 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 значительно усиленные элементы фантастики в новелле «Кармен» Мериме располагаются в плане идеальном, отличаясь от гоголевской фантастики в повести «Вечер накануне Ивана Купалы», хотя «вторая»

реальность повести Гоголя и фантастика новеллы Мериме по эстетике типологически близки, связаны одним иррациональным 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 исход, означающий одно: возвращение в прежние, «райские» сферы. В этой новелле поэтика «тайны» опирается, скорее, на поэтику романа ужасов с приемами перенесения взгляда в прошлое, многозначного объяснения «тайны» злого рока. Рассказчик – автор в новелле признается, что он побоялся бы встретиться с таким человеком лет пятнадцать назад. Вот как Мериме характеризует героиню: «Нет нужды рассказывать вам о предсказаниях гадалки, что же касается ее приемов, то они и впрямь изобличали в ней колдунью» [151, т. 3, с. 63]. Поступки героини лишены мотивации. Она живет в реальном мире не просто, ее жизнь находится под воздействием сил, не подвластных 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 идеальный 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 иррациональное состояние, невероятно тревожную обстановку. Другой характерной чертой этой новеллы Мериме является созданное автором «двойное» изображение. Ощущение нереальности характера героини и событий, происходящих с ней, дает представление о «чуде», «таинственном», обусловленном зависимостью от инобытия, что 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 табачной фабрики. Впоследствии и сам Хосе тоже был освобожден контрабандистами. Сильные страсти, невероятные перипетии присутствуют реально в новелле Мериме. 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 в ночи сквозь пролом в городской стене. Однако, несмотря на такие, казалось бы, доверительные отношения, Кармен, нагнетая 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, происшедшим перед всеми воочию. Когда-то на дуэли Хосе убил лейтенанта, и героиня предостерегает Хосе, что и она может принести ему несчастье. Совпадение предчувствий героини с последующими драматическими действиями являются результатом воздействия инобытийного мира, атмосферы иррационального страха, существующего в новелле.

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, 82-83].

Мериме описывает влияние Кармен как носителя иррациональных сил на Хосе: он был слабодушен с ней, исполнял ее любую прихоть. Сперва в присутствии Хосе она вела себя благопристойно, заставляя поверить, что уже отказалась от своих дурных привычек. Ночью, когда Хосе лежал у костра, она начала опять-таки очаровывать его. «Кармен сидела на корточках возле меня и время от времени шелкала кастаньетами. Потом, наклонясь, словно для того, чтобы пошептать со мной, она чуть ли не насильно целовала

меня, и так раза два-три» [там же, 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 накажет его.

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 постоянный 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 иррациональной силы Хосе в состоянии аффекта изображается с помощью фантастики. Неправдоподобные действия вольнолюбивой цыганки характеризуют ее фатальную зависимость от инобытийного мира, что внушает ужас перед инобытием, ощущаемым в откровениях героев.

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 иррациональную настроенность Мериме как автора этой новеллы.

Позже других из рассматриваемых французских авторов родился Ги де Мопассан (1850-1891). Творчество писателя связано в основном с именами Мериме и Тургенева, с их идеями, темами в области фантастического. В частности, Мопассан также глубоко внедрялся в психику человека, исследуя его болезненное, смутное сознание. Французский писатель очень рано почувствовал тягу к мистерии

неизвестного, к миру тревожных, угрожающих вещей, невероятно сложному страху перед неведомым, непознанным. Одним из близких учителей на этом пути у него оказался И. С. Тургенев, о котором он писал: «В его творчестве сверхъестественное всегда остается смутным, расплывчатым, он, скорее, рассказывает то, что испытал свою тревогу перед тем, что он не понимает, свое мучительное ощущение страха, которое сравнимо с неизвестным дуновением другого мира» [277, 312].

Пик творчества Мопассана падает на 80-90 годы XIX века, когда писатель создает фантастические произведения, носящие «студийный» характер. Писатель проникает в смутную, нездоровую психику человека. Лично сам посещавший клинику и врачей, Мопассан хорошо знает такое состояние организма и может подробно, согласно диагнозу, описывать его в своих фантастических произведениях. Главной фобией у Мопассана становится страх перед инобытием, грозными иррациональными силами. Обычно первоначально в смутном сознании героев Мопассана страх едва угадывается, затем усиливается, нарастает, переходя во вселенский ужас, сменяющий картину мира.

«Студийная» атмосфера, характерная для Тургенева, приобретает у Мопассана новые черты. Если у Тургенева Неведомое существует объективно, то у Мопассана непознаваемое заключено в самом человеке. В показе страха, осваивая новые территории, Мопассан идет дальше Тургенева, создавая почву для модернизма последующей литературы.

Конкретно идентификация названия новеллы «Орля» Мопассана ассоциируется с названием повести «Штосс» Лермонтова. Смутные ассоциации с тургеневским рассказом «Сон» (призрак отца, встреченный на берегу моря) возникают при чтении рассказа «На воде» Мопассана.

По словам Мопассана, страх – это что-то ужасное в душе, это спазм ума и сердца, всего организма, охватываемого дрожью. Настоящий страх как воспоминание фантастиче-

ского из прошлого соответствует тому, что Мопассан испытывал в жизни и о чем теперь он сообщает в своих фантастических рассказах. Мопассан нагнетает обстановку: смерть неизбежна, он безумен. Такое написано Мопассаном брату по перу - писателю и врачу Анри Казалису. Мопассан чувствует, что у него из-под ног ускользает почва, теряется сознание. Описывая какофонию человеческого существования, он делает упор на то, чтобы поддерживать действительность вокруг себя хотя бы силой своего воображения. Аномальные психологические картины разворачиваются Мопассаном. Природа фантастического характеризуется писателем как функция пережитого эксперимента, а не является ссылкой на сверхъестественное, которое вмешивается в обычный мир.

Во времена Мопассана уже не верили в дьяволов и вампиров. Искусство его внушало больному, нервному читателю испуг, заставляло дрожать вместе с автором-рассказчиком. У Мопассана имеется целый арсенал средств, предназначенных для изображения страха. Сверхъестественному нужна вера, которой в обществе уже нет, позитивистская наука и философия пессимистично рассматривают человека. Медицина изучает умственную патологию, открывая новые особенности в функционировании мозга. Свидетельством тому является сближение фантастического с научно-популярной медицинской литературой. Описание галлюцинаций, сверхъестественного в пограничной области помогают созданию у Мопассана новой формы чудесного, нового типа фантастического в реализме.

Для своих исследований Мопассан пытается выбирать между людьми с галлюцинациями и личностями, вполне уверенными в себе. В произведениях французского прозаика существует фантастическое, характерное для «таинственных» повестей Тургенева, основанных на принципах «студийной», экспериментальной фантастики. В рассказе «Безумец» Мопассан в героях проявляются ужасы и кошмары; несмотря на это, даже в больном невозможно

устранить логику, разум, диктующий нужную реакцию на действительность как норму поведения в самых сложных, невероятных обстоятельствах. Юный любовник в последний раз желает увидеть женщину, со смертью которой он не согласен. Мопассаном все сделано так, чтобы читатель поверил в патологию, не рассматривал автора как мастера художественного слова. При патологии картина усиливается, пределы психики раздвигаются, демонстрируя новое, иррациональное состояние организма; в то же время «студийность» души создает ситуацию ясности, реальной картины жизни.

Мопассан пишет о «странном» особенно в позднем творчестве Тургенева. По его словам, русский писатель показывает нам значение «странных» совпадений, неожиданных сближений, на первый взгляд, случайных обстоятельств, которыми управляет скрытая, «тайная» воля. Именно в этом Мопассан сближается с русским писателем, открывая для себя в своих фантастических рассказах, в частности в «Орля», новые, неведомые пространства.

Раньше Кафки, Роб-Грийе и др. он открывает нового читателя, современно, по-новому изображает настоящую меру своей современности в изображении «странного», неведомого, невероятного. Будучи болезненно чувствительным, Мопассан говорил про себя: «Я из людей с содранной кожей» [162, т. 4, 325-350].

Действительно, это писатель тревоги, страха, ощущаемого им при изображении фантастического. Можно сказать словами исследователя Жерара Делезмена о том, что рассказы Мопассана – это страницы, вырванные у повседневности, из которой удаляется реальное в пользу воображаемого, где мир, потерявший равновесие, отдается злым силам, невидимым вампирам, осуществляющим свои дьявольские замыслы.

В рассказе «Орля» Мопассана нет реальности, материального мира; ожидание страшного, невероятного в изображении фантастического достигает предела. Рассказывая

об этом, писатель опускается в глубины души, показывая различные этапы страха: от тревоги к ужасу, от ужаса к галлюцинациям, до появления сверхъестественного, фантастического.

Мопассан – мастер изображения фантастического, однако сам он как автор не попадает в ловушки, расставляемые неизвестными силами. Писатель хорошо владеет материалом, используя достижения науки в области психики, физиологии человека. Посещая лекции Шарко, изучая учение о магнетизме, писатель обладает достаточным уровнем знаний, чтобы сохранять дистанцию между собой и героями, реальным и фантастическим, где царствует сверхъестественное, необъяснимое. Ужасные эффекты, неправдоподобные комбинации усиливают впечатление. У читателя уходит почва из-под ног, разум цепляется за реальное, понимая, что путь в неизвестное – это путь дискомфорта, тревоги и личной опасности.

Выбирая темы, Мопассан раскрывает их в своих новеллах, рассказах («На реке», «Таверна», «Волосы», «Ночь»). Все происходит на фоне реального, сначала появляются предчувствия, постепенно невероятное обретает силу, рождаясь в призрачном времени и пространстве. Мопассан показывает воздействие «фантомов» на психику человека. Люди становятся подозрительными, беспокойными, тревожными. В первом из них – в рассказе «На реке» (1881) – старый лодочник говорит: «Я расскажу вам одно странное приключение, которое было здесь со мной лет десять тому назад» [162, т.3, с.217]. Однажды вечером герой возвращался на лодке домой; изрядно устав, он с трудом справлялся с веслами. И вот он остановился у камышей, что были неподалеку от железнодорожного моста. Лодочник бросил весла, лодка должна была сама поплыть по течению, но якорь зацепился за что-то, и цепь натянулась. Герой лег на дно лодки, пытаясь вздремнуть в ожидании, и тут ему стало казаться, что какая-то неизвестная сила или какое-то существо тянет лодку ко дну. Лодочник встрево-

жился, стал вытаскивать якорь. Но, зацепившись за что-то на дне, якорь не поднимался. С помощью весел герой поставил лодку по течению, чтобы переменить положение якоря, но и это не помогло. Оторвать цепь было невозможно: она была прикреплена к брусу намертво.

Рассказчику стало не по себе, казалось, что если он сам поплывет без лодки, то от страха потеряет в тумане ориентацию. «Темные», иррациональные силы тянули его на самое дно. Страшно было и жутко; всего каких-то метров пятьсот оставалось до свободной воды, а он заблудился в тумане и мог утонуть. Вот как описывает рассказчик воздействие иррациональных сил: «Я чувствовал, что моя воля тверда и будет бороться со страхом, но во мне, помимо воли, было что-то другое, и это другое боялось. Я спрашивал себя, чего, собственно, мне бояться; мое храброе «я» издевалось над моим трусливым «я», и ни разу еще не приходилось мне ощутить с такой ясностью, как в эту ночь, противоположность двух заключенных в нас существ, из которых одно желает, а другое противится, и каждое поочередно одерживает верх. Этот глупый, необъяснимый страх, возрастая, переходил в ужас» [там же, 220].

Мопассан применяет фантастику для изображения внутри героя тревоги, переходящей в панический страх, а от страха - в ужас. Проплывавший мимо рыбак помог ему поднять якорь. Затем привлекли на помощь еще одного рыбака, втроем потихонечку и вытянули якорь, а вместе с ним и труп старухи с большим камнем на шее.

Писатель применяет фантастику для изображения в человеке инстинктов, связанных с воздействием «таинственных», потусторонних сил. Сказывается противоречивое мировоззрение писателя. С одной стороны, Мопассан проявляет критическое отношение к действительности, стремление вмешиваться в природу, чтобы воздействовать на нее с помощью фантастического. С другой стороны, писателю присуще сознание безнадежности борьбы с инобытийными силами, настроение, характерное для позитивистских

взглядов Тэна. Влияние этого критика на мировоззрение писателя связано с мыслью о бессилии человека перед физиологическими законами природы. Рассказчик ощущает сначала свою беспомощность, затем начинает верить в сверхъестественное. Когда люди приходят на помощь лодочнику, Мопассан вместе с героем убеждается в том, что физиологическое начало не является главным, базируясь на тезисе непознаваемой сущности явлений. Писатель мотивирует «таинственное», воздействующее на героя, вполне реальным объяснением случая, что говорит о реалистическом характере фантастического в рассказе.

В новелле «Страх» (1882) показана психология встревоженного героя [303, 382]. Ю.И. Данилин делает акцент на сближении фантастики Мопассана с декадансом. Картину этого отечественный исследователь живописно рисует таким образом: «Еще нагляднее говорит о кризисе реализма Мопассана обостряющееся и приобретающее болезненный характер развитие фантастической темы в его творчестве – темы беспричинных страхов и ужасов, психопатологии, загадочных и таинственных происшествий. Почти во всех фантастических новеллах повествование ведется от первого лица, от авторского «я» или от внутреннего рассказчика, в новеллах показано не только загадочное происшествие, но и взбудораженная им человеческая душа. Такой характер трактовки фантастической темы сближал Мопассана с устремлениями символистов и декадентов» [там же, 229]. В то же время можно утверждать, что Мопассан, являясь предтечей модернистской литературы, не был декадентом.

В этой же новелле «Страх» Мопассан рассказывает о леснике, который испытывает чувство вины после того, как убил браконьера. Когда гости пришли к нему, он как раз мучился от очередного приступа отчаяния и страха перед Богом из-за совершенного преступления. Безумие лесника объясняется реалистически. Он заставляет дочерей молиться, а сыновей сидеть с ружьями и караулить непрошенного гостя. И, когда в окне перед ним появляется

лохматый, бородатый человек, он стреляет, не целясь, как оказывается позже, в собаку.

Раздвоение личности приводит в новелле к воздействию «темных», иррациональных сил на внутренний мир человека. Чувство вины доводит героя до ужаса. Автор описывает галлюцинации, искажающие сознание. Сверхъестественному, однако, дается реальное объяснение. Оно познается реалистическим способом, с помощью мотивации, что говорит о «двуплановости» фантастики в этой новелле Мопассана. И здесь отсутствует вера в объективность сверхъестественного, существует признание бессилия Разума перед познанием, – утверждает исследователь Ю.И. Данилин [82, 256]. Фантастика в новелле объясняется глубокими внутренними переживаниями героя, воздействием на него грозных, «таинственных» сил.

В новелле «Одиночество» (1884) рассказчик, прогуливаясь в мужской компании, услышал такую историю. Старому его другу легче думалось ночью. Ночью с ним случаются озарения, ему кажется, что он проникает в невероятные, вселенские «тайны». Люди внушают ему жалость, потому что страдают, как и он сам, от одиночества. Герой прогуливается с приятелем долго, чтобы только не возвращаться в свой пустой дом. И все равно оба они одиноки. Они не знают, как выйти из этого положения. Рассказчиком загадана загадка непомерной человеческой разобщенности, символом которой становится подземелье. Такой видится герою сама его жизнь, очевидно, у каждого есть свое подземелье. С совершенно позитивистских позиций автор рассматривает науку о физиологии человека. Это только так кажется рассказчику, что мир до конца не познаваем. Действительно, Разум не способен проникнуть в суть явлений, однако выручает фантастика, которая способна выполнить задачи по углублению сложнейшего постижения человека. «С тех пор как мне стало ясно, до какой степени я одинок. Мне кажется, будто изо дня в день я все глубже спускаюсь в угрюмое подземелье, стен его я не могу нащупать, конца

его я не вижу, да его и нет. У него нет, быть может, конца! Я иду, и никто не идет вместе со мной, рядом со мной; один без спутников совершаю я этот мрачный путь. Это подземелье – жизнь. Временами мне слышатся голоса, крики... Я ощупью пробираюсь навстречу невнятным звукам, но я не знаю, откуда они доносятся; я никого не встречал, никто в этой тьме не протягивает мне руки» [163, 427].

Рассказчик говорит о полной разобщенности людей, непонимании друг друга, мира, явлений, сущностей. Человек знает о другом человеке очень мало, как Земля о звездах, сиянье немногих из которых доходит до нас, мира людей. Так и мысль непостижима, считает герой фантастического произведения. Тогда и ощущается одиночество даже перед другом. «Вот он здесь, передо мной, смотрит на меня ясным взглядом, но душа, скрытая за этим взглядом, недоступна мне. А ты, понимаешь меня хоть сейчас? Нет, ты считаешь, что я не в своем уме! Ты наблюдаешь меня со стороны, опасаясь меня <...> женщины особенно заставляют меня ощущать одиночество <...> Когда приходит любовь, душа словно расширяется, наполняется неземным блаженством. А знаешь, почему? Знаешь, отчего это ощущение огромного счастья? Только оттого, что мы воображаем, будто пришел конец одиночеству» [там же, 429].

Здесь писатель показывает, что иррациональные силы в виде биологического начала, как утверждает исследователь Данилин, непознаваемы даже наукой того времени, о чем свидетельствуют слова рассказчика о безумных заблуждениях его друга. Тем самым автор оставляет приоритет за реалистическим объяснением происходящего.

В новелле «Кто знает?» писатель не капитулирует перед властью непознаваемого и сверхъестественного. Его фантастика позволяет обновить и углубить реализм, в конце концов, совершенствуя метод изображения. Герой – рассказчик поведал о «странном» событии, которое он ощутил, как если бы сам был безумен. Герой попал в дом для умалишенных, пришедших туда добровольно. Постоян-

ство навязчивого страха преследует его. История его болезни известна только ему самому да еще его лечащему врачу. Герой и тут находится в еще большем одиночестве, объясняя это себе усталостью от общения с людьми: «Одни нуждаются в живых людях, другие предпочитают тишину, где можно успокоиться, забыться и помечтать».

И вот рассказчик замечает всюду темную массу. Деревья приобрели вид могилы, в которую якобы провалился дом. «Таинственные» предчувствия поглощают все его чувства. Автор новеллы приводит реалистические детали для создания «двуплановости», утверждая объективность потустороннего мира, реальное существование инобытия. Герою слышится шум от перемещаемой мебели, ведь сознание героя кажется ясным. Однако агрессивные, иррациональные силы, инобытийность побеждают Разумом, когда фантастические приемы с бытовыми инстинктами заставляют героя открыть дом, войти в него. Все происходит вечером, после театра, наяву или, может, в бреду. Герой увидел в саду кресло и диван, стулья, табуретки, пианино. Он поспешно выбежал из дому, и мебель погналась за ним. Герой спрятался за деревьями, двери резко хлопали ему в спину. От страха герой ринулся в город, вбежал в отель, прося укрыть его от погони. А сказал совсем другое: что потерял связку ключей. В отеле его оставили ночевать, он бросился в постель; стучало сердце. Вошедший слуга сообщил, что только что дома у него украли мебель, вывезли все подчистую. И человеку стало приятно от этой новости. А почему - неизвестно. Он погрузился в свое сознание, в свою ужасную «тайну». Машинально ответил кому-то, что нужно сообщить о случившемся полиции.

Прошло пять месяцев. Искали мебель, ключи. Герою не хотелось возвращаться домой. Продолжая жить в отеле, он стал консультироваться у врачей по поводу своего здоровья, которое продолжало его волновать. Чтобы как-то отвлечься, он совершил путешествие по Италии, Греции и почувствовал себя совсем плохо, разбитым, больным. Од-

нажды в Руане он увидел дома каких-то странных, античных времен. Улица показалась ему фантастичной, зловещими крыши под черепицей. И вот в магазине он увидел свою мебель, ту самую, что пропала когда-то. Его спросили: кто он? Он ответил, что покупатель. Продавец сказал, что уже поздно и что можно прийти завтра. Завтра, сказал рассказчик, он уедет из Руана. Продавец был совсем маленький и очень толстый, как какой-нибудь феномен. Мопассан дает фантастическую характеристику персонажу новеллы. И тогда герой-рассказчик купил три стула и попросил, чтобы их доставили ему в номер гостиницы. Затем пошел к комиссару полиции и сообщил о краже своей мебели.

Автор показывает героя носителем сверхъестественного, но в то же время и как объективную реальность в бытовом плане изображения. Зловещие дома, улицы Руана дополняют фантастическую атмосферу новеллы. Когда герой-рассказчик вместе с агентами полиции вошел в магазин, он уже не увидел там ни продавца, ни своей мебели. Переступив порог гостиницы, он прочитал «странное» письмо, сообщавшее о том, что его вещи вернулись обратно к нему в дом все без исключения. Однако и после этого герой не смог избавиться от своей фобии – страха и слег в больницу, попросив не пускать к нему никого, предположив, что этот дьявольский носитель потусторонних, иррациональных сил будет его домогаться.

Таким образом, для подтверждения существования потустороннего лица Мопассан не рисует картины быта, галлюцинации и бред главного персонажа; ему говорят о том, что он, может быть, заболел психически, скорее всего, от одиночества. Здесь даже не допускается мысль о том, чтобы избежать болезни. Автор говорит, скорее, о бредовых фантазиях, фобиях одиночки, что квалифицирует фантастику в этой новелле как реалистическую. В современности такое фантастическое именуют «биофантастикой».

Основным приемом писателя, по утверждению исследователя Луи Форестье, является чистое воображение, а не

пережитые состояния. При этом писатель хорошо знает предмет изображения, точно описывает диагнозы клиницистов: эффект зеркала, галлюцинации, двойники, поступки, совершаемые по воле другого («Орля»). Все это неперенные атрибуты фантастического в произведениях Мопассана, которые в его книге носят название «Сказки и рассказы». Говоря о фантастической традиции таких писателей, как Эдгар По, Гофман, Тургенев, назовем и Мериме, отмечая, что каждый из них имел отношение к невероятному, сверхъестественному, фантастическому, повлиявшему на творчество Мопассана.

Новеллы Мопассана весьма поэтичны, они тесно связаны с поэзией своего времени, с тонкими, едва уловимыми в своих ассоциациях уподоблениями. И это наводит на мысль о сравнении новеллы Мопассана с такими же глубоко психологическими текстами некоторых французских поэтов, ставших прозаиками. Например, с фантастическим романом «Аврелия» Жерара де Нерваля. Двуплановость в этом произведении сохраняется до конца, предоставляя повод к размышлению: это реальность или сон, правда или иллюзия? В нашем реальном мире нет ни дьяволов, ни сильфид, ни вампиров. Однако события необъяснимы с точки зрения законов реального существования. Очевидец должен выбрать одно из двух: это обман чувств, иллюзия, результат воображения, и тогда законы мира остаются неизменными. Или же это событие действительно произошло, оно является составной частью реальности, но тогда эта реальность подчинена другим, неизвестным законам. И дьявол – это всего лишь иллюзия, воображаемое существо, или же он тоже реален, как реальны другие живые существа, но с той только разницей, что его редко видят.

Фантастическое существует, пока сохраняется неуверенность. Как только выбирается тот или иной ответ, человек покидает сферу фантастического, чудесного. Фантастическое – это колебание воли, испытываемое человеком, которому знакомы лишь те законы природы, которые на-

блюдают всегда, они привычны. А все другие явления, кажущиеся непривычными, предстают как сверхъестественные, они фантастичны. Следовательно, понятие фантастического определяется отношением человека к понятиям реального и воображаемого. Если имеет место необычный феномен, его можно объяснить двояко: естественными и сверхъестественными причинами. Колебания в выборе объяснения и создают эффект фантастического. Трагическое в романе Жерара де Нерваля нарастает, что, в конце концов, и отразилось на судьбе самого автора. Почти такая же слитность с собственными произведениями существует и у Мопассана. Его герои явственно ощущают противоречия между двумя мирами – миром реального и миром фантастического, удивляясь окружающим необычным вещам. На наш взгляд, исследователь В.Версье правмерно отмечает: «В фантастическом повествовании любят представлять таких же, как и мы, живущих вместе с нами в реальном мире людей, которые неожиданно сталкиваются с необъяснимыми фактами» [299, 320]. По его мысли, всякое фантастическое – это нарушение признанного порядка, вторжение недопустимого в повседневность. Эта формулировка предполагает существование двоякого рода событий - реального и нереального мира.

Вот как исследователем оживляется образ: «Для фантастического нужно нечто непроизвольное, неожиданное, тревожный и нетревожащий вопрос, возникающий вдруг из каких-то потемок, и автор вынужден реагировать на него в том виде, в каком он возник» [там же]. Определение фантастического требует некоторых условий. Прежде всего, художественный текст должен заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и испытывать колебания между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий. Персонаж может испытывать подобные колебания, роль читателя доверяется персонажу, занимающему определенную позицию по отношению к тексту, отказываясь от его аллегорич-

ческого прочтения. Все это имеется в фантастике новелл Мопассана.

Обратимся к одной из характерных, с точки зрения фантастического, новелл Ги де Мопассана «Орля» и рассмотрим ее более подробно. Это новелла была написана в 1887 году. Соглашаясь с исследователем А.Пузиковым считаем, что увлечение психологизмом во французской литературе тех лет было связано с действительными и мнимыми успехами в науке о психологии человека. Мопассан не прошел мимо этих увлечений. За год до появления романа «Пьер и Жан» он и пишет новеллу «Орля», в которой рассказывает об опытах доктора Парана [162, т.1, 42]. Новелла явилась для писателя своеобразным литературно-психологическим опытом, который позволил ему с удивительными подробностями проследить нарастающее психическое заболевание героя. Исследователь Е.Евнина удачно подмечает, что «Порою мы встречаемся в мопассановских рассказах с такими сложными явлениями духовного мира, как болезненные наваждения и галлюцинации, необъяснимые страхи, без видимых причин одолевающие вдруг человека, чувства растерянности и одиночества, смятения мысли и ускользания рассудка из-под власти человека, которые особенно тревожили больного Мопассана в последние годы его жизни <...>. Автор высказывает горькие мысли о несовершенстве человеческих органов чувств, о хрупкости и непрочности человеческой природы в целом. Эти суждения Мопассана наиболее близки к кризисному пессимистическому восприятию конца века» [87, 18]. Евнина оговаривается, что новеллы, подобные «Орля», философского склада, они примечательны не только изображением разнообразных душевных движений, но и постоянным присутствием ищущей мысли героя, который сопоставляет свой внутренний мир с миром других людей.

Даже по своему названию новелла «Орля» является фантастической. В «Словаре французских писателей» существует несколько попыток объяснения этой новеллы [280,

282-357]. По мнению Ж. Малиньона, новелла «Орля» - это своего рода описание небытия. Б.Лану подчеркивает, что слово «Орля» - это чередование гласных, как в имени Золя. Но только в нем нет такого благозвучия, как в фамилии писателя.

Другой французский исследователь А.Тарж пишет, что слово «Орля» - инверсия слова «тогда» («alors») или от слова «ужасный» («hor-rible»). Герой новеллы говорит: «Я испытываю какой-то ужасный страх». А.Виаль считает, что это анаграмма имени одного приятеля Мопассана, которого звали Жан Лиор.

Луи Форестье, посвятивший Мопассану много трудов, утверждает, что в этом слове есть составляющие слова «холера» («cholera»). Говоря об этой новелле, исследователь утверждает, что страх тут является плодом чистого воображения. И это, на наш взгляд, характерно для всех французских исследователей, указанных в этом перечне. Так Клер Банкар отсылает нас к нормандскому диалекту, где это слово означает, что это тот, кто приходит неизвестно откуда - из «вне города» («horslaville»). В словаре мы находим эквивалент этому: «не здесь», «не отсюда», «вне чего-то».

А.Морье отмечает, что слово состоит из трех слогов и третий слог содержит гласную «а», которая говорит о физической силе и мощи персонажа, который фантастичен, если поставить его в один ряд с такими персонажами, как Морелла Эдгара По или, допустим, Дракула Брема Стокера.

Определенный артикль «le» в названии новеллы («Le Horla») создает ощущение конфликта, обозначая предмет единственный в своем роде; он может обозначать группу, класс, но тогда бы «Орля» писалось не с большой буквы. И это создавало бы чувство дискомфорта в ощущении всей новеллы. Повествование ведется от лица автора. Автор описывает почти каждый свой прожитый день. Более чем полтора месяца он находится в непонятном состоянии: в боязни, страхе, неразберихе, суматохе и, наконец, в сумас-

шествию. Речь идет о невидимом существе «Орля», который внушает герою все эти чувства. Этот невидимый питается только водой и молоком, больше он ничего не ест. Автор замечает появление невидимого по ночам, когда герой новеллы не может спать спокойно; у больного высокая температура, кто-то постоянно выпивает у него воду. Может, это галлюцинации? Чтобы проверить, так ли это на самом деле, реально ли существует этот некто «Орля», автору приходится несколько ночей подряд оставлять на столе еду, молоко и воду, которые выпивает этот Орля. Однажды герой увидел, как листаются страницы его книги. Тут уж автор полностью удостоверился в том, что этот некто «невидимый» существует в реальности. В новелле автор не раз покидал свою квартиру, свой родной город, но всегда возвращался обратно. И Орля всегда путешествовал вместе с ним.

Новелла представляет собой дневник героя, который показывает свое состояние страха. На протяжении нескольких недель герой чувствует, как некое фантастическое существо овладевает его духовным миром. Герой не может его ощутить. Страх мучают героя, он обращается к врачу, но тот не в силах ему помочь. Тогда герой решает уехать на какое-то время в Париж, чтобы хоть как-то избавиться от кошмаров. Это ему помогает, но ненадолго. Мысль о слабости Разума и недостаточности познания снова вселяют в него чувство уныния. Гипнотические сеансы доктора где-то в Рио-де-Жанейро и размышления об учении Месмера укрепляют у героя уверенность в предстоящих открытиях науки того времени. Решая избавиться от Орля, главный герой сжигает свой дом, но Орля во внутреннем мире героя все-таки остается.

Новелла представляет собой проникновение в духовный, невероятно сложный, болезненный мир человека, безграничные пределы которого исследуются писателем. Дорога в неизвестное полна неожиданностей, быт у писателя расширяется до метагалактики. Социальная жизнь определя-

ется живым космическим комплексом. Можно вычлени́ть такие мотивы, как живая природа, жизнь и смерть персонажей, герой и фантастическое существо в их взаимодействии. Атмосферой «биофантастического» проникнута вся новелла, несмотря на то, что здесь существует реальный дом, где живет рассказчик, реальный сад. Показано подсознание и взволнованное сознание героя. Герой новеллы считает, что кто-то вселился в его внутренний мир и владеет им. Можно рассматривать это «биофантастическое» в произведении как иррациональное, позволяющее раскрывать подобной манерой «запретные» темы. Фантастическим является поведение героя: он сам выпивает графин воды, а проснувшись, считает, что это сделал Орля; находит розу, сломанную этим Орля, хоть сломать ее мог кто-то из слуг. Однако автор описывает все это в своем дневнике как сверхъестественные события. Писатель знает, что теории Месмера и Шарко популярны, и с помощью фантастики исследует научные достижения того времени в области психики, биологии человека.

Проблемы места и времени, игра воображения, которая смешивает прямые и косвенные наблюдения, прошлое и настоящее, черное и белое делают фантастику «Орля» современной. Фантастика изображает состояние человека через психику, психологию личности, устанавливая ее неразрывную связь с иррациональными силами Вселенной. Такое условное изображение человека и природы не сразу было принято современниками. Функция интуиции, знания о еще не известных силах природы и психологии говорят об их осознании человеком, его противостоянии хаосу иррациональных сил, о слабости или силе сознания. Биоэнергетическая противоположность этому означает потенциал там, где есть возможность происшествия. Противоположности стремятся к уравниванию, целостность бессознательного переходит из своих пределов в область сознания. Бессознательное находится под влиянием ощущений и воспоминаний, инстинктов, архетипов бессознательного.

Человек является продуктом гармонии, носителем качеств, унаследованных от поколений или приобретенных в процессе эволюции. Причем наследуются всякие качества, но лучшее из духовного бытия — это то, что помогает ему выживать. С развитием сознания духовные силы, когда-то связанные с природой, входят в бытие человека, сфера воздействия иррациональных сил остается по-прежнему актуальной, опасной.

Фантастика Мопассана и других писателей-реалистов помогает проникать в подсознание, в духовный мир индивидуума, чтобы человек мог открывать для себя вселенские, инобытийные «тайны» и использовать открытия во благо себе.

Атмосфера в новелле «Орля» не дает герою расслабиться, захватывая внутренний мир человека процессом сна, перелистыванием страниц, описанием происходящего. Реально в произведении существуют лишь образы кухни автора, ее мужа, а в основном автор рассказывает о самом себе. Автору хочется убить невидимого Орля, для этого он заказывает железные жалюзи, чтобы тот не мог выбраться из помещения, запирает дверь на все замки. Затем зажигает лампу, а сам, укрываясь, решает сжечь дом, думая, что таким образом он поможет самому себе справиться с этим Орля. Автор понимает, что Орля — это не человек, это невидимое существо, с которым нельзя ничего поделать. Его невозможно сжечь, убить, разорвать, он всегда будет жить. Человек может избавиться от всего этого, лишь покончив с собой.

События, происходящие с героем «Орля», передаются через призму их восприятия, переживания автора. Представленные как реальность эпизоды с опустошенным графинем, сорванной розой, перелистыванием страниц и отсутствующим зеркальным отражением на самом деле кажутся всего лишь плодом больного воображения. Да и само название этой новеллы говорит о чем-то «странном», причудливом, необычном, сокрушающем всю психику, биологию человека.

Можно привести несколько эпизодов, показывающих, что это произведение является фантастическим. Уже с первой страницы новелла притягивает к себе «тайной», с помощью эпитетов и сравнений автор завораживает воображение.

«Часов около одиннадцати мимо садовой решетки проплыл длинный караван торговых судов, их тащил буксирчик с муху величиной, он натужно хрипел и плевался густыми клубами дыма» [162, т. 4, с.325]. В этот фрагмент включен ряд стилистических средств: сравнения, метафора, эпитеты, существующие в языке для создания атмосферы «таинственного», фантастического.

«Я лег и, как со мной бывает теперь, на меня навалился мучительный сон, из которого часа через два я был вырван еще более мучительным пробуждением» [там же, 331]. В этой фразе оценочные эпитеты показывают тревожное состояние героя.

«Представьте себе человека, которому снится, будто его убивают, и который просыпается от того, что ему всадили нож между ребер: он хрипит, истекает кровью, не может вздохнуть, чувствует, что умирает, пытается что-то понять – вот так проснулся и я» [там же]. Это описание, которое воздействует на восприятие читателя, создает зримый, выразительный художественный образ сновидческого.

Приведем еще несколько отрывков, которые доказывают наличие в новелле фантастического. «На розовом кусте сорта «воин-исполин» распустились три великолепных розы, я остановился, чтобы полюбоваться ими, и с полной отчетливостью увидел, как совсем близко от меня стебель одной из этих роз вдруг склонился, словно его пригнула незримая рука, а затем сломался, словно та же рука сорвала цветок» [там же, 339]. С этого момента автор понимает, что невидимое существо на самом деле есть, это не галлюцинации. Не может же роза самостоятельно повиснуть в воздухе. Это что-то нереальное, что подтверждают мысли писателя о Неведомом, воображаемом. «Как глубока тайна

Незримого! В нее не проникают наши столь несовершенные чувства, наши глаза, не умеющие различать ни слишком малого, ни слишком большого, ни слишком близкого, ни слишком далекого» [там же, 326]. Чем дальше читаешь это произведение, тем больше задумываешься, а что же может еще произойти? Используя эпитеты, сравнения автор через изображение фантастического все больше показывает нам невероятную фантастичность картины, страхи, существующие у героя этой новеллы. Вмешивается сверхъестественная сила. Власть человека заканчивается, и наступает власть Орля, который делает человека своей вещью, слугой. Его нельзя победить, так как он невидим, неосязаем, словно призрак, фантом.

«Мы не видим и стотысячной доли того, что существует в природе. Возьмем, например, ветер <...> он убивает, свистит, стонет, мычит – а вы его видели?»

Этими фразами автор придает еще больше доверительности произведению, приглашая читателя к активности, побуждая ответить на вопросы: кто вообще-то видел ветер, да и можно ли его увидеть? В таком случае побеждает невидимое, непознанное, и беспомощный человек заявляет: «Орля во мне, он полностью завладел моей душой».

Форма дневника, используемая в новелле «Орля», позволяет Мопассану держать читателя в напряжении. Автор ничего не забывает: время, место действия, настоящее и прошлое, черное и белое – все, что нужно и современно. И читатель должен сам решать: где реальное, где сверхъестественное, верить ему или не верить?

В другой новелле «Страх» (1884) Мопассана повествование ведется от лица автора. Это произведение также является фантастическим, и здесь рассказывается о вещах, не соизмеримых с реальным миром [303, 382]. Действие происходит в поезде, в купе. Главными героями являются автор и его сосед по купе – пожилой господин. Сверхъестественное возникает уже в самом начале произведения. Перед глазами путешественников в полном мраке и темноте

мелькает видение: один человек, за ним второй. Реальный человек противопоставляется совершенно фантастическому феномену, своему двойнику, который, становясь все сильнее, «захватывает» героя, сливаясь с ним. И тут некто, как бы Орля, присутствует и отсутствует одновременно. Это как бы человек, но с нечеловеческими, инобытийными чертами, которые дают ему абсолютную власть над рассказчиком. «Орля» не подчиняется законам Вселенной. Он – жидкий флюид, он неосязаем, он невидим, неслышим, но он существует. И, находясь в герое, становится просто его душой. И это сопоставляет ее с нечто - чем-то духовно-вселенским, космическим.

Такова фантастика Мопассана после Тургенева и Мериме последнего периода их изысканий в области изображения смутных, болезненно-чутких состояний человека, когда фантастика носит «студийный», экспериментальный характер. Такая фантастика Мопассана находится уже за пределами того, что было, однако по-прежнему заключается в «студийности» и экспериментальности.

\* \* \*

Подчеркивая общеевропейский характер русской фантастики от Пушкина и ее традиций в мифологической фантастике Лермонтова, Гоголя до «экспериментальной» фантастики Тургенева, французские писатели от Бальзака до Мериме и Мопассана в каждом из этих русских писателей видят совокупность собственных интересов, исследуя иррациональные силы, мир идеальный, инобытийный в сочетании с реальной действительностью, достигая масштабного результата в постижении человека путем применения фантастического.

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 как бы «сдвоенная» символично-фантастическая по-

этика. Ученые А.Ф.Лосев, Г.В. Бамбуляк, Г.К.Косиков, О.Н.Осмоловский, В.В.Савельева и др. посвятили немало работ фантастическому, поэтике символических образов. Эволюцию фантастического рассматривает исследователь В.Н.Аношкина, связывая творчество писателей-реалистов с тютчевской поэзией сна, выражая мысль о приобщении внутреннего индивидуалистического сознания к внешним – всеобщим духовным ценностям. Так, на материале первой трети XIX века «прозревается» будущее фантастического вплоть до современного – XXI века. Фантастика как одна из «разновидностей литературы», некогда носившая второстепенный характер, постепенно становится все более заметной, объемлющей, во многом определяя динамику общего как отечественного, так и зарубежного историко-литературного процесса.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество русских писателей-реалистов Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Тургенева направлено в сторону усиления познания и изображения действительности с помощью такого мощного условного средства проникновения в глубины человека, как фантастика. Применяя романтический тип исследования, писатели не переступают черты, за которой метод представляет новое, иное качество в стремлении углубить исследовательские возможности литературы. Способ изображения остается прежний – реалистический, но в художественном постижении действительности с помощью фантастики как эффективного средства внедрения в глубины сознания создаются возможности решать новые, возросшие задачи, придавая литературе через осознание высшего божественного начала усиление ее нравственного, философско-эстетического потенциала.

Фантастика значительно углубляет божественно-нравственное начало, утверждая естественно-научное (антропологическое) направление. Оно более характерно для западноевропейских мыслителей. Русским писателям интересно усиление духовности литературы с ее более высоким божественно-нравственным смыслом.

Как известно, интерес к сверхъестественному пробудился во Франции ранее, еще («Влюбленный дьявол» - 1772) в творчестве Казота. В сказке чудеса являются привычными, этот мир населен феями, колдунами, насыщен необычными явлениями, превращениями, ассоциациями. В фантастическом же действие происходит в обычном, реальном мире, 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.

В антропологическом исследовании человека возможны два типа интерпретации такого типа рассказов. Во-первых, допускается существование сверхъестественного, в судьбу персонажей вмешиваются потусторонние силы, проявляется власть демона. Во-вторых, непонятное, неведомое, необъяснимое, персонаж в состоянии аффекта, впавший в безумие, в конце концов, объясняются реалистически или клиническим способом. Рациональная гипотеза способна интерпретировать явления беспокойства как следствие иллюзии, случайности, совпадения. Не всякий под влиянием такого чтения верит в эти объяснения, однако мир фантастического создает в человеке 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 происходит в указанный период XIX века, когда во французской литературе творят фантастику не только такие величины, как Гюго, Бальзак, Мериме, Мопассан, но и масса других писателей, применяющих фантастику в своих произведениях (Эмиль Сильвестр «Мир, каков он есть» - 1845; Де Парвиль «Житель планеты Марс» - 1865; Ж.М. Вилье де Лиль-Адан «Ева будущего» - 1886). Самая обычная реальность в их произведениях становится «странной», фантастичной, ибо весь современный мир с его технологиями, открытиями, прозрениями сам уже стал фантастическим. В бытовом плане, кажется, нет границ между реальным и фантастическим. Однако тончайшая нить – граница между миром реальным и идеальным – в сознании человечества

остаётся, подтверждая существование «двойного» изображения, удерживая человечество в постоянном напряжении, побуждая к новым открытиям и достижениям, в том числе и в области фантастического.

К XX веку в мире сформировались такие жанры фантастики, как мифологическая, фольклорная, научно-популярная, сказочная, к XXI веку - фэнтези, биофантастика и др. Разные народы, живущие в различных местах Земли (скандинавы, американские индейцы, папуасы), обладают типологическим сходством в области замыслов, сюжетов, образов в мифологии, фольклоре, эпосе (саги, легенды, былины, сказания), связанных единым пониманием души человеческой.

В исследовании особо выделяется, что с тех же 30-х до 90-х годов XIX века в русской литературе параллельно существовала и развивалась фантастика как романтиков (Жуковский, Сенковский, Одоевский), так и писателей-реалистов (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев). Именно Пушкин первым в русской литературе, изображая фантастический мир, создает сказочно-реалистическую фантастику. Лермонтов преобразует мифы в фольклорно-мифологическую фантастику. У Гоголя фольклорная фантастика выражает глубины народного сознания, «темные», инобытийные силы, противостоящий им божественный Абсолют. Тургенев со своей экспериментальной, «студийной» фантастикой вторгается в недра смутного, болезненного состояния человека.

Фантастика французских писателей после Бальзака, Мериме, а затем и Мопассана к XX-му веку полна романтических «тайн», проникновения в бессознательное, фиксации ужасов. Писатели-фантасты изображают зло, но часто не показывают, как бороться с ним. Пушкинские традиции в области фантастического вселяют веру в возможности человека, выявляют стремление познать и отобразить с помощью фантастики то, чего нельзя сделать рационалистическим способом. Зависимость пушкинских героев

от идеального мира, когда герои живут страстями, поддаваясь злему року, красота как высшая форма проявления гармонии делают Пушкина притягательным не только для русской, но и для французской литературы.

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. Восприятие христианских заповедей – творческий, саморазвивающийся процесс. Бытие для поэта – это объективное существование иррациональных сил, которые должны быть светлы, гармоничны; апокалиптическое разрешение конечности мира отрицается поэтом. Духовность, религиозно-нравственное, аполлоновское сознание человека создает атмосферу, противоположную демонической, дионисийской, характерной для романтизма.

Концептуальная сущность 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 светлое гармоническое начало.

Традиции Пушкина в области фантастического, усложняя реалистический метод, приспособливают его к запросам времени. После 30-х годов XIX века фантастика в русской литературе постоянно переосмысливается, занимая в творчестве писателей все более достойное место. Наследуя пушкинские традиции, русские писатели-реалисты определили типологию фантастического. Отрицание зла во имя красоты, представленное на вселенском уровне, выявляет у Лермонтова мифологию божественного сознания героя, отвергающего грозные, демонические силы. Исследуя раннего Лермонтова, ученые сходятся во мнении, что фантастика дает возможность Лермонтову противостоять

Неведомому, иррационально-демоническому с помощью религиозно-нравственного сознания. По мнению многих исследователей, Лермонтов являлся крупнейшим представителем русского и мирового романтизма, его творчество развивалось в сторону реализма, особенно в прозе, где фантастическое эволюционировало весьма продуктивно (повесть «Штосс»).

В указанный период русской литературы рождаются романтические герои Лермонтова, «страшные» фантазии Гоголя, например в «Вие», «Портрете», продолжающие тему «Пиковой дамы», тургеневские «таинственные» повести как фантазмагии реальной действительности. В фантастических произведениях писателей давление инобытийного мира создает впечатление «двойственности», референциального статуса, равноправия двух миров – реального и идеального. Принцип «двойственности», лежащий в основе фантастики русских авторов, предопределяет ее. Второй, духовный план служит познанию действительности благодаря наличию первого, бытового плана. У Пушкина фантастика мотивируется первым, бытовым планом. Фантастика Лермонтова характеризуется чем-то необходимым свыше в реальном мире, появляются мифологические, демонические существа, восстающие против человека в его низменном обетовании, не имеющем четкой границы между реальным и идеальным. Лермонтовские герои идут на контакт с божественными силами против сил зла, воплощая в сознании вечную драму человеческого существования.

Герои в фантастике Гоголя предопределены идеальными силами, воплощенными в опыте предков, предыдущих поколений. Этот опыт помогает прозревать вселенские истины. Такие герои ощущают себя зависимыми от природных наитий, провоцируемых жизнью подсознания и жизнью сознания, выражая противоречия своей эпохи, предыдущих и последующих эпох. Гоголь в какой-то мере наследует лермонтовскую картину мира в романтизме. Роман-

тики считают субъект подлинной реальностью, другой мир мыслится ими как результат чувственного восприятия и воображения, высшего творческого состояния, позволяющего формировать себя независимо, побуждающего бессознательное влечение к самоутверждению. Имея отчетливые связи с романтизмом, Гоголь включает в свой мир множество значений реалистической фантастики, противостоя рационализму действительности.

Борьба Гоголя с демонизмом означает борьбу за естественное развитие бытия, а обращение к религиозно-божественным силам помогает побеждать демонизм и укреплять духовность. Фантастика Гоголя выражает неведомые субстанции, существующие объективно, например, в повестях из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Эволюция гоголевского творчества связана с эволюцией его фантастики, означающей вторжение демонических сил. В то же время изображение событий происходит через психологию героев, на фольклорной основе, часто обозначая признаки фольклорно-мифологической фантастики (повести «Вечер накануне Ивана Купалы», «Страшная месть»). В гоголевской фантастике внутри коллективного сознания просматриваются «таинственное», «вторая» реальность, усиливающие мифологичность, инобытийность в произведении, придавая ему фантастический характер.

Фантастическое показывает определенные явления действительности, как бы выхватывая их из бытия и ставя в центр общественного интереса. Гоголь глубоко постиг сущность и структуру образа, искусство создания зыбких связей, взаимопереходов реального и фантастического, введение сверхъестественного в обыкновенную действительность на основе обширного опыта в романтизме русских писателей (В.А.Жуковский, В.Ф.Одоевский) и зарубежных романтиков (Э.А.Т.Гофман). Гоголь устраняет носителя фантастики – персонифицированное воплощение инобытийных сил – и трансформирует «тайну» фантастического в глубоко психологическое, мифологическое со-

знание, когда призраки, двойники с их внутренней мотивировкой остаются, зато фантастической становится сама система «двуплановости», выражаемая через галлюцинации героев.

Исследователи выделяют в Гоголе изображение безобразного во имя красоты в космических масштабах с помощью такого эффективного приема, как фантастика. Прослеживая в творчестве последовательный реализм, Гоголь с помощью инобытийных сил значительно раздвигает рамки реалистического способа изображения. Фантастика в реализме, выявляемая в повести «Вий», свидетельствует о разделении добра и зла в красоте, тогда как в романтизме добро и зло в красоте нерасторжимы. Сказочно-мифологическая фантастика Гоголя включает в себя демонические образы, что характерно для готического сознания. Фантастические мотивы, кроме «Петербургских повестей», свойственны также повестям «Сорочинская ярмарка» (1831), «Пропавшая грамота» (1831), «Заколдованное место» (1832).

Для позднего Гоголя характерно контрастное восприятие жизни. С одной стороны - высокие идеальные устремления, с другой - иррациональная сущность изображаемой действительности со 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 творить новый мир. Ощущая недостаточность реалистического метода, Тургенев расширяет его изобразительные возможности с помощью одного из самых сильных изобразительных средств, каковым является фантастика. Она моделирует материальный мир в со-

четании с идеальным, позволяя проникать в недра человеческого сознания, во вселенские бездны.

Предметом внимания Тургенева становится Неведомое, являясь благоприятным материалом для фантастики. Параллелизм миров у Тургенева состоит из идеального, божественного, заданного извне, и конкретно-чувственного в самом человеке, иными словами – из идеального во Вселенной и конкретно-чувственного в самих героях. Фантастические произведения у Тургенева – это «двуплановые» произведения. Первый, бытовой план, отображая реальность, участвует в исследовании действительности косвенным образом, своим присутствием стимулируя и усиливая второй, духовный план в его познании инобытийного мира, идеальных сил. Такова первая функция реально-бытового плана. Вторая функция его состоит в том, что через посредство второго, духовного плана, всей системе «двуплановости» придается реалистический статус. Следовательно, функция познания у Тургенева аккумулируется в первом, бытовом плане, который, активизируясь, придает «двуплановости» исследовательский характер.

Именно «земное», реальное у писателя конкретно и стимулирует второй, «небесный», духовный план в его проникновении в метабиологический космос, провоцируя сближение с идеальными силами. Злободневные события, социально значимые характеры и конфликты в фантастике Тургенева поставлены перед миром вечности. Писатель рассматривает вопросы человеческого бытия, укрупняя характеры, выводя проблематику фантастических произведений за пределы времени. Именно непознанное, необходимость определить место во Вселенной вызывает у Тургенева большое эмоциональное чувство, воплощенное в форме фантастики. Тургенев избирает «смутные» состояния человека, когда он находится между бодрствованием и сном, границы яви сливаются со сновидческими, что позволяет говорить о взаимопроникновении реального и идеального в общей системе взаимодействия.

Процесс обогащения художественного метода Мериме усиливает своей переводческой деятельностью 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 идеальные, иррациональные, неизведанные явления природы, человеческой психики. Фантастика у них вытекает из реализма, усиленного фантастической тенденцией. Главное, что объединяет русских писателей, вошедших в круг интересов Мериме как переводчика их фантастических произведений, это обостренное внимание к глубине познания человека. Использование фантастики как эффективного условного средства изображения создало во французской и русской литературе новую разновидность фантастики, значительно усилив возможности реализма как художественного метода. Благодаря фантастике как русские писатели-реалисты Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, так и их французские коллеги Бальзак, Мериме, Мопассан при изображении человека проникают 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 переводимых русских писателей их творческий гений, Мериме развивает собственные способности, наполняя свои новеллы новыми фантастическими элементами, перенося их обратно из своих оригинальных произведений в свои же переводы фантастических произведений русских писателей. Если фантастика Бальзака, Мериме, Мопассана, обладая своими корнями, часто имеет в виду французский романтизм, то фантастика русских писателей исходит из национального характера, своего духовно-божественного, религиозно-гармонического сознания. Демонические мотивы в фантастических произ-

ведениях русских писателей соответствуют темам, взятым из национального фольклора, реальной действительности. Такая фантастика русских писателей-реалистов привлекает к себе внимание французских авторов правдивостью сюжетов и одновременно загадочностью самих фактов. Особенно это проявляется в 60-е – 90-е годы XIX века, когда Тургенев разрабатывает и осуществляет принципы своей «студийной», экспериментальной фантастики, которая оказывает влияние на экспериментальную фантастику Мериэме, Мопассана, также глубоко проникающую в недра человеческого сознания.

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. Противоречия возникают как неразрешимые, как конечность человеческого бытия в данных условиях развития. Это порождает у некоторых романтиков намерение уйти от действительности в мир 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 реалистического метода, самой литературы эстетическими, психологическими и философскими открытиями, отражающими запросы времени.

Подводя итоги, следует отметить, что поставленные историко-литературные философские, психологические задачи, теоретические положения в области исследования

идеального, высшего божественного порядка в «двуплановых», фантастических произведениях русских писателей Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева в сопоставлении с фантастикой их французских коллег Бальзаком, Мериме с его русскими переводами, Мопассаном – в основном выполнены. В необходимой степени представлены вопросы теории, проведен конкретный анализ фантастических произведений в реализме, выделены типологические и индивидуальные признаки «двуплановости» в этих произведениях, нацеленных на познание и изображение Неведомого, влияние инобытийного на психику человека, проникновение в глубины человеческого сознания.

Конкретно личный вклад исследователя в осуществлении разработки темы, в решении намеченных задач выглядит следующим образом. Нами определены типы фантастического в произведениях русских писателей А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева в сопоставлении с их французскими коллегами О. де Бальзаком, П. Мериме, Г. де Мопассаном и др. Выделены узловые моменты в типологических особенностях фантастики каждого из писателей, их взаимовлияние на различных этапах жизни и творчества. Обосновано значение фантастического для обновления и развития реализма, служащего еще более углубленному исследованию и изображению действительности. Прослежена динамика фантастического в становлении реализма, рассмотрено и обосновано определяющее значение концепции фантастического в творчестве вышеуказанных русских и французских писателей с 30-х до 90-х годов XIX века.

Относясь к историко-литературным трудам, данное исследование продолжает линию на развитие и углубление познания отечественной и зарубежной литературы, которая уже тогда намечала переход к современным проблемам, осложняющимся психологическим осмыслением человека, имея в виду его изображение в значительно изменившихся условиях нашего времени.

В последние десятилетия разрушение прежних устоев, общественного устройства вызывает ломку психологии, идеалов, снижение уровня духовных ценностей. Вопрос о нравственном самоопределении личности, свободе от индивидуалистической психологии в эпоху исторических переломов 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. Соответствующее изменение формы и содержания отечественной и зарубежной литературы становится устойчивой тенденцией.

Возникая в новых формах и модификациях, фантастическое в реализме стимулирует расширение границы познания, устанавливая беспримерные, тончайшие связи человека с инобытийностью, непознанным, со Вселенной. Писатели предпочитают обостренное, интуитивно художественное прозрение рационалистическому познанию.

Исследователь в данной работе хотел особенно подчеркнуть роль А.С. Пушкина в становлении русской реалистической фантастики, установившуюся за ним устойчивую традицию в становлении фантастического.

Вслед за Пушкиным Лермонтов противопоставил противоречивому обществу гармонию жизни, стоящую за слепыми иррациональными силами, которые жаждут власти над человеком. Гоголь изобразил красоту миропорядка благодаря размещению добра и зла в одном образе красоты и гармонии, не преуменьшив значения рока, злых иррациональных сил. Тургенев рассматривал исторические явления на фоне вечных законов бытия, судьбы личности.

Герои фантастических произведений французских писателей Бальзака, Мериме, Мопассана также прошли через испытания «темными», инобытийными силами. Эволюция фантастического в творчестве этих писателей, особенно Мериме и Мопассана, часто балансировала на грани между романтической фантастикой и фантастикой в реализме,

оставляя художника в пределах реалистического метода изображения. Демоническая красота, вопросы добра и зла по отношению к красоте, атмосфера «тайны» идеального мира и страха перед ним, «таинственного» в психике, психологии образов, характеров, типов в реалистическом методе – вот область интуиции, подсознания, где «божественный дар» находит благодатную почву для дальнейшего творчества, которое ведет русских и французских писателей к литературному взаимопониманию и сотрудничеству.

В нашем исследовании выделено положение о том, что существенной чертой творчества писателей-реалистов является воспроизведение жизни в ее типических, нравственных, духовно-божественных проявлениях. Изображение действительности зависит от глубины и полноты материального познания и постижения идеала. Обладая такими качествами, русские и французские писатели создают в своих фантастических произведениях характеры с помощью интуиции, по законам реальной действительности. Для них важно изображение героев во всей полноте, что влечет авторов к применению такого сильного изобразительного средства, каким является фантастика, приводящая к психологически углубленному, более всестороннему воспроизведению жизни человека и общества.

Параллельно с фантастическим в данном исследовании проявлен интерес к человеку в связи с повышением интереса к философской антропологии в XX веке, связанного с обострением кризиса личности и общественных отношений. 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, занялась изучением психофизиологических основ жизнедеятельности людей. Психологизм в философии конца XIX века усилился в связи с развитием экспериментальной психологии, стремлением обрести научную основу в логике и теории познания. При-

менение психологии для углубленного исследования человека, связанного с фантастикой как средством проникновения в недра сознания и подсознания, и в дальнейшем нами видится продуктивной.

Процесс формирования фантастических тенденций в литературе продолжается, находя самобытное выражение современных творческих связей с предшествующими, что объясняется востребованностью временем и пушкинской традицией, которая устанавливалась постепенно, занимая ныне определенное место в литературе, 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 доказали собственную жизненность и необходимость.

Способность ставить проблемы, изучать природную и духовную сущность человека, детерминированную научно-техническим прогрессом, создает в фантастических произведениях опасность потерять традиционные ориентиры в глубинах познания и изображения индивидуума. Однако традиции в этом смысле по-прежнему востребованы, интересны современной науке и литературе. Русские писатели совместно с французскими коллегами в своих фантастических произведениях заложили основы эстетики будущего, создали в пределах реализма «вечный двигатель» познания и изображения - эту беспредельную, фантастическую мечту человека и человечества. И современности важно, кто и с каким содержанием находится на корабле, связь которого с традиционно нравственным, божественным 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 Отцов и детей. 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. Всеведение поэта. – М.: Сов. Россия, 1973. – 253 с.
7. Андреев Л.Г. По направлению к прошлому //М. Пруст. У Германтов. –М.: Худож. лит., 1980. – 646 с.
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. – 639 с.
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. Бальзак Оноре де. Соб. соч.: В 10-ти Т. –М.: Худ. лит., 1987. – Т. 10. –С. 241. – Т. 2. – С. 25.
16. Бальзак О. Шагреновая кожа. //В 10 т. – М.: Худ. лит., 1987. – Т. 10. – С. 33.

17. Бальзак Оноре де. В воспоминаниях современников. – М.: Худ. лит., 1986.
18. Бальмонт К.Д. Избранное: В 2-х Т. – Можайск: Терра, 1994. – Т. 1. – 831 с. – Т. 2. – 703 с.
19. Батюто А.И. Тургенев-романист. – Л.: Наука, 1972. – 389 с.
20. Батюто А.И. Творчество Тургенева и эстетико-критическая мысль его времени. – Л.: Наука, 1990. – 297 с.
21. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров //Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
22. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – 316 с.
23. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худ. лит., 1986. – 541 с.
24. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965. – 525 с.
25. 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. – 336 с.
26. Бердяев Н.А. Философская истина и интеллигентская правда //Ю.В. Манн. Поэтика Гоголя. – М.: Худ. лит., 1988. – 412 с.
27. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9-ти Т. – М.: Худ. лит., 1976-1978. – Т.1. – 735 с. – Т. 3 – 614 с. – Т. 6. – С. 291. – М., Л.: АН СССР, 1993. – Т. 1. – С. 262.
28. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. – М.; Л.: ОГИЗ, 1934. – С. 54- 57. – М.: Мали, 1966. – 351с.
29. Берковский Н.Я. Мериме и русская литература. – Л.: Ленинград, 1946. - № 9. – С. 8, 21.
30. Благой Д.Д. Пушкин – великий русский национальный поэт. – М.: Правда, 1947. – 23 с.
31. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. –М.: Сов. пис., 1967. – 723с.
32. Благой Д.Д. Душа в заветной лире. – М.: Сов. пис., 1977. – 542 с.
33. Блок А.А. О романтизме //Собр. соч.: В 6-ти Т. – Л.: Худ. лит., 1982. –Т.4. –С.352-364.

34. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. – М.: Наука, 1974. – С. 32-37.
35. Бодлер Ш. Лирика. –М.: Худож. лит., 1960. – 184 с.
36. Бонди С.М. Черновики Пушкина. – М.: Просвещение, 1971. – 231 с.
37. Бритиков А.Ф. Русский научно-фантастический роман. – Л.: Наука, 1970. – 448 с.
38. Брюсов В.Я. От переводчика //Ш.Бодлер. Цветы Зла. – Мн: Харвест; М.: АСТ, 2001. – 368 с.
39. Бугаева Л.Д. Модальные перспективы поздних повестей Тургенева. – С.-Петербург; Орел: Международная Тургеневская конференция, 1998. – С. 49-54.
40. Будагов Р.Л. Из истории слов «романтический» и «романтизм» // Известия АН СССР. – Серия литературы и языка. – 1968. – Т. 27. – Вып. 3. – С.246-254.
41. Буренин Б. Литературная деятельность Тургенева //Критический этюд. – СПб., 1884. – 103 с.
42. Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. –М., Л.: Сов. писатель, 1962. – С. 245.
43. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. –М.: Искусство, 1966. – С. 80.
44. Вацуρο В.Э., Мануйлов В.А. Вслед за Лермонтовым. – М.: Звезда, 1978. - № 8. - С. 181-195.
45. Винникова И.А. И.С.Тургенев в 60-е годы. –Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1965. – С. 114-116.
46. Видяева Н.Н. Категория иронии К.-В.-Ф. Зольгера в призме повести М.Ю.Лермонтова «Штосс» //Ученые записки научно-исследовательской и учебной лаборатории комплексного изучения проблем романтизма. – Тверь, 2003. – С. 104-113.
47. Виноградов В.В. Язык и стиль русских писателей от Карамзина до Гоголя. – М.: Наука, 1990. – 386 с.
48. Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 533.
49. Вишпер Ю.В. П.Мериме. Предисловие //Собр. соч. П.Мериме: В 4-х т. –М.: Правда, 1983. – Т. 1. – С. 3-25.
50. Войталовская Э. Комедия Гоголя Ревизор. Комментарий. – Л.: Просвещение, 1971. – 367 с.
51. Волков А. Очерки русской литературы конца XIX и начала XX веков. – М.: Худ. лит., 1955. – 563 с.

52. Воровский В.В. Литературная критика. – М.: Худож. лит., 1971. – 256 с.
53. Гаджиев А.А. Романтизм и реализм: теория литературно-художественных типов творчества. – Баку: Элле, 1972. – 347 с.
54. Гегель. Собр. соч.: В 3-х Т. – М., 1974. –Т. 1. – 452 с. – Т. 2. – 630 с. – Т. 3. – 471 с.
55. Гедемин Л.П. Проспер Мериме //История французской литературы. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – Т. 2. - С. 407-441.
56. Гершензон М.О. Мечта и мысль Тургенева. – М., 1919. – С. 104-106.
57. Гершензон М.О. Творческое самосознание //Вехи. – М.: Новое время, Горизонт. – 1990. – 211 с.
58. 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.
59. Гражис П.И. О сочетании реалистического и романтического в образном отражении //Тургенев и романтизм. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1966. – 52 с.
60. Гречишкин С.С. и Лаврова А.В. Брюсов о Тургеневе //Тургенев и его современники. – Л., Наука, 1977. – С. 170-190.
61. Григорьев Аполлон. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина //Пушкинская энциклопедия. - М.: АСТ, 1999. – С. 748-749.
62. Григорян К.Н. Русский романтизм. Л.: Наука, 1978. – 282 с.
63. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7-ти Т. – М.: Худож. лит., 1966. – Т. 1. – 381 с.; - Т. 2. – 377 с.; – Т. 3. – С. 45, 46, 81, 85, 119, 164; – Т. 4. - 494 с.
64. Головенкина Е.В. Поэтика двоемирия в формировании художественной концепции личности у М.Ю.Лермонтова. - Автореф. кандид. филолог. наук //Тамбов. гос. университет. – Тамбов, 1997. – 18 с.
65. Головкин В.М. Тема частного человека в позднем творчестве И.С. Тургенева //Шестой межвузовский Тургеневский сборник. – Курск, 1973. – С. 136-154.
66. Горький А.М. Поль Верлен и русские декаденты //Собр. соч.: В 19-ти Т. – М.: Правда, 1973. – Т. 16. – 368 с.
67. Готье Т. Ш.Бодлер //Цветы Зла. – Мн: Харвест; М.: АСТ, 2001. – 368 с.

68. Гофман Э.А.Т. Собр. соч., - ч. IV. - СПб., 1896. - С. 164.
69. Гриб В.Р. Избранные работы. - М.: Гослитиздат, 1956. - С. 294-295.
70. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. - М.: Худож. лит., 1965. - 355 с.
71. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. - М., Л.: Худ. лит., 1959. - 448 с.
72. Гуревич А.Я. К истории гротеска, верх и низ в средневековой латинской литературе //Ю.В.Манн. Поэтика Гоголя. - М.: Худ. лит., 1988. - 412 с.
73. Гуревич А.М. Проблемы романтизма. - М.: Искусство, 1971. - 302 с.
74. Гулыга А.В. Принципы эстетики. - М.: Политиздат, 1987. - 285 с.
75. Гуляев Н.А., Карташова И.В. Современное литературоведение о соотношении реализма и романтизма //Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы. - Л.: Наука, 1975. - 66 с.
76. Гумилев Н.С. Поэзия Бодлера //Ш.Бодлер. Цветы Зла. - Мн: Харвест; М.: АСТ, 2001. - 368 с.
77. Гусляров Е.Н., Карпухин О.И. Лермонтов в жизни. - Калининград: Янтарный сказ, 1998. - 405 с.
78. Гюго В. Полное собр. соч.: В 15-ти Т. - М.: Гослитиздат, 1953.
79. Гюго В. Собр. соч.: В 6 т. - М.: Правда, 1988.
80. Данилевский Г.Ю. //Эпоха романтизма. - Л.: Наука, 1975. - 282 с.
81. Данилин Ю.И. Предисловие //Проспер Мериме: В 2-х Т. - М.: Худ. лит., 1956. - С. 3-28.
82. Данилин Ю.И. Жизнь и творчество Мопассана. - М.: Худ. лит., 1968. - 256 с.
83. Данилин Ю.И. Мопассан // История французской литературы. - М.: АН СССР, 1956. -Т. 3. - С. 151-233.
84. Дмитриев А.С. Теория западногерманского романтизма // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. - М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. - С. 5-47.
85. Десницкий В.А. Задачи изучения жизни и творчества Гоголя //Н.В.Гоголь. Материалы и исследования. - М., Л.: АН СССР, 1936. - Т. 2. - 629 с.

86. Дынник В. Предисловие // П. Мериме. Собр. соч.: В 6-ти т. – М.: Правда, 1963. – Т. 1. – С. 3-21.
87. Евнина Е.М. Виктор Гюго до революции 1848 г. // История французской литературы. – М.: АН СССР, 1956. – Т. 2. – С. 246-272.
88. Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. – М.: Наука, 1972. – С. 38-40.
89. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. – Л.: Наука, 1979. – 494 с.
90. Жоссран П. Введение // П. Мериме. Кармен и тринадцать новелл. – П.: Галлимар, 1965. – 485 с.
91. Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. – М.: Прогресс. Традиция, 2002. – 280 с.
92. Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева. – М.: Дружба народов, 1998. – 160 с.
93. Звигильский А.Я. Иван Тургенев и Франция. – М.: Русский путь, 2008. – 334 с.
94. Звигильский А.Я. Введение // Сборник докладов международной конференции на тему «Смех Гоголя и смех Тургенева» // И.Л. Золотарев. «Смеховая культура Гоголя». – Париж, 2009. – 144 с.
95. Зеньковский В.В. Н.В. Гоголь // Русские мыслители и Европа. – М.: Республика, 2005. – С. 27-37.
96. Зельдхей-Деак Ж. Таинственные повести Тургенева и русская литература XIX века. – Будапешт: Штудия Славика, 1973. – Т. 19. – 352 с.
97. Зельдхей-Деак Ж. Сон Тургенева. К проблеме поэтики таинственных повестей. – Будапешт: Штудия Славика, 1973. – Т. 1. – С. 285-298.
98. Золотарев Л.М., Золотарев И.Л. Антология французской поэзии. – Орел, 2003. – С. 67.
99. Иванов Вяч. Ревизор Гоголя и комедия Аристофана // Театральный октябрь. – Л., М., 1926. – С. 89-90.
100. Иезуитов А.Н. Философия взаимодействия в фантастических произведениях И.С. Тургенева. – С.-Петербург, Орел: Международная Тургеневская конференция, 1998. – 8 с.
101. Иезуитова Р. Послесловие // Поэзии чудесный гений // В.А. Жуковский. Там небеса и воды ясные... – Тула: Прикиздат, 1982. – С. 309.

102. История романтизма в русской литературе. В 2-х Т. – М.: Наука, 1979. – Т. 1. – 310 с, Т. 2. – 326 с.
103. Каган В.Е. Психотерапия для всех и каждого. –М.: Эксмо-пресс, 1998. – 384 с.
104. Кадо М. Фантастическое Тургенева соотносимо ли с фантастическим Мериме? //Фантастическое Тургенева. – П.: Тради, 2004. - № 27. – С. 10, 97-106.
105. Каминский В.И. Романтические течения в русской литературе переходного периода //Русский романтизм. – Л.: Наука, 1978. – С. 209-210.
106. Камю А. Бунтующий человек: философия, политика, искусство. – М., 1990. – 415 с.
107. Кант И. Критика чистого разума. – Мн.: Литература, 1998. - 959 с.
108. Касаткина В.Н. Поэзия Ф.И.Тютчева. –М.: Просвещение, 1978. – 173 с.
109. Касаткина В.Н. Романтическая муза Пушкина. – М.: Изд-во Московского университета, 2001. – С. 639.
110. Карташова И.В. Традиции романтической иронии в прозе Тургенева //Этюды о романтизме. – Тверь, 2002. - С. 157-167.
111. 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.
112. 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.
113. Карельский А.В. Предисловие //Собр. соч. Гофмана: В 6-ти Т. –М.: Худ. лит., 1991. –Т.1. –С.5-26.
114. Кедров К.А. Параллельные миры. –М: АиФ Принт, 2001. – 460 с.
115. Кирнозе З.И. Мериме – Пушкин. – М.: Радуга, 1987. – С. 5-26.
116. Клеман М.К. И.С.Тургенев и П.Мериме //Литературное наследство. - 1934. – Т.31. – С. 701-711.
117. Коньшев 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. – 220 с.

118. Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 512 с.

119. Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь // Очерк из истории русской повести и драмы. - Типография М.М.Стасюлевича, 1911. – 580 с.

120. Крутоус В.П. О мелодраматическом // Вопросы философии. – М., 1981. - № 5. – С. 125-136.

121. Курляндская Г.Б. Концепция любви в творчестве Тургенева // Спасский вестник, 2005. - № 12. – 266 с.

122. Курляндская Г.Б. Таинственные повести И.С.Тургенева // Третий межвузовский сборник. – Орел, 1971. – С. 3-74, 65.

123. Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева: итоги и задачи изучения // Тургенев и современность. - М., 1997. – С. 112-118.

124. Курляндская Г.Б. Христианская идея в русской литературе // Библиотека историко-культурного наследия Орловского края. – Орел: Изд-во Орлик, 2006. – С. 6-29.

125. Курляндская Г.Б. // И.С.Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции. // Религиозно-философские искания И.С.Тургенева. – Тула, 2001. – С. 5-35.

126. 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. – 151-385 с.

127. Лермонтов М.Ю. Штосс // Страницы русской таинственной прозы. – // Струна звенит в тумане. - М.: Современник, 1987. - 221-235 с.

128. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4-х Т. – М.: Худ. лит., 1975. – Т. 1. – 648 с. – Т. 2. – 582 с. – Т. 4. – 542 с.

129. Лермонтовская энциклопедия. – М.: Совет. энциклопедия, 1981. – 784 с.

130. Лесков Н.С. Белый Орел (фантастический рассказ) // Собр. соч.: В 12-ти Т. – М.: Правда, 1989. – Т. 5. – С. 441-460.

131. Линдстрем М.В. Проспер Мериме в русской литературе. – М.: РОССПЭН, 2007. - 396 с.

132. Литературный энциклопедический словарь. – М., Сов. энциклопедия, 1987. – 750 с.

133. Ли Ханг Зе. Таинственные повести Тургенева в оценке русской и зарубежной критики // Тургенев и современность. – М., 1997. – С. 34-37.

134. Лосев А.Ф. Символ вещи и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
135. Лосев А.Ф. Диалектика мифа //Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – С. 21-187.
136. Лотман Ю.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. – Л.: Наука, 1974. – 350 с.
137. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова //Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – 351 с.
138. Малиньон Жан //Словарь франц. писат.: В 2-х Т. –П.: Сей, 1995. – Т. 2. – 357 с. – Т. 1. – С. 42.
139. Маймин Е.А. О русском романтизме. –М.: Просвещение, 1975. – 240 с.
140. Макашин С.А., Вацуро В.Э. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х Т. – М.: Худ. лит., 1983. – Т. 2. – 557 с.
141. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Худ. лит., 1988. – 413 с.
142. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М.: Наука, 1976. – 371 с.
143. Мануйлов В.А. Роман М.Ю.Лермонтова Герой нашего времени. –Л.: Просвещение, 1975. – 280 с.
144. Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX в. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. – 208 с.
145. Материалы и исследования. Н.В.Гоголь: В 2-х Т. – М., Л.: АН СССР, 1936. – Т. 1. – 502 с. – Т. 2. – 629 с.
146. Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. – М.: 1971. – С. 284-285.
147. Мелихова Л.С. Стиль. Проза //Лермонтовская энциклопедия. – М.: Совет. энциклоп., 1981. – С. 539-541.
148. Мериме П. Пушкин. – М.: Радуга, 1987. – 430 с.
149. Мериме П. Письма незнакомке. – П.: Антикварная лавка Оноре Шампюна, 1932. – Т. 2. – 324 с.
150. Мериме П. Иван Тургенев. Пушкин /Статьи о русских писателях. – М.: Худ. лит., 1998. – С. 44-62.
151. Мериме П. Собр. соч.: В 4-х Т. –М.: Правда, 1983. –Т.1. –320с. –Т.2. 448с.–Т.3. –303с.
152. Мериме Проспер. Новеллы. – М.: Изд-во на иностранных языках, 1959. – 453 с.
153. Мериме П. Литература и рабство в России //Ревю двух миров. – П., 1954. – С. 192.

154. Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.: Республика, 1995. – 622 с.

155. Мережковский Д.С. М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. – М.: История литературы, 1989. – С. 97-113.

156. 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.

157. Мережковский Д.С. Судьба Гоголя. – Новый путь, 1903. – 53 с.

158. Мир романтизма. Выпуск 8 (32). – Тверь, 2003. – 324 с.; – Тверь, 2004. – Т. 9 (33). – 238 с.; – Тверь, 2006. – Т. 10 (34). – 236 с.; – Тверь, 2006. – Т. 11 (35). – 270 с.

159. Монго А. Введение //П.Мериме. Этюды о русской литературе: В 2-х Т. – П., 1931. – Т. 1. – С. 7-141.

160. Монго А. Неопубликованный перевод Пиковой дамы //Ревю сравнительной литературы. – П., 1937. - № 1. – С. 33-80.

161. Мопассан Ги де. Полное соб. соч.: В 12 т. – М.: Правда, 1958.

162. Мопассан Ги де. Соб. соч. в 7 т. – М.: Правда, 1977. – Т.1. – С. 42. – Т. 3. – С. 217. – Т. 4. – С. 325-350.

163. Мопассан Ги де. Жизнь. Милый друг. Новеллы. – М.: Худ. лит., 1970. 427 с.

164. Мопассан Ги де. – М.: Прогресс, 1974. – С. 18.

165. Мопассан Ги де. Статьи о писателях. – М.: Гослитиздат, 1977.

166. Муратов А.Б. Тургенев-новеллист. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1985. – С. 119.

167. Муратов А.Б. Тургенев после Отцов и детей. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1972. – 144 с.

168. Набоков В.В. Иван Тургенев //Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 2001. – 435 с.

169. Нагорная Н.А. Поэтика сновидений и стиль прозы А.М.Ремизова //Автореф. кандид. филолог. наук (Самар. госпедун-т). - Самара, 1997. – 17 с.

170. Надеждин Н.И. История поэзии. Чтения адъюнкта Московского университета Степана Шевырева //Литературная критика. Эстетика. – М.: Худ. лит., 1972. – С. 445-470.

171. Невзоров Н.И. И.С.Тургенев и его последние произведения: Стихотворения в прозе, Клара Милич. – Казань: В университетской типографии, 1988. – 42 с.

172. Непомнящий В.С. Пушкин. Избранные работы 1960-х –1990-х гг. – М.: МАО Московские учебники, 2001. – Т. 1. – С. 27-28.
173. Непомнящий В.С. Пушкин. Русская картина мира. – М.: Наследие, 1999. – С. 260-265.
174. Нигматуллина Ю.Г. Комплексное исследование художественного творчества. Проблемы прогнозирования. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1990. – 148 с.
175. Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1970. – С. 27-28.
176. Новалис. Фрагменты //Хрестоматия по зарубежной литературе XIX века. – М., 1955. – Ч. I. – С. 34 (цит. по: 139, с. 10).
177. Новикова К.М., Шепилова Л.В. Русская литература XX века. – М.: Высш. школа, 1966. – 378 с.
178. Оболенский Л.Е. Критические заметки Созерцателя // Русское богатство, 1883. - № 1. – С. 463-468.
179. Д.Д.Обломиевский, Р.М.Самарин. Бальзак // История французской литературы. – М.: АН СССР, 1956. – Т. 2. – С. 441-511.
180. Одоевский В.Ф. Пестрые сказки с красным словом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданных В.Безгласным (1833). – Отечественные записки (Жосморама). – СПб., 1840. - № 1 // Повести и рассказы. – М.: Худ. лит., 1988. – С. 5-10.
181. Овсяннико-Куликовский Д.Н. И.С.Тургенев. -Собр. соч. – СПб., 1910. – Т. 2. – 272 с.
182. Орлов А.С. Призраки Тургенева //Одоевский-Гоголь-Тургенев //Родной язык в школе. – М., 1927. – Кн. 1. – С. 50-51, 114.
183. Осмоловский О.Н. Ф.М.Достоевский и русский роман XIX века. – Орел, 2001. – 336 с.
184. Осьмакова Л.Н. О поэтике таинственных повестей Тургенева //И.С. Тургенев в современном мире. – М.: Наука, 1987. – С. 220-231.
185. Палиевский П.В. Пути реализма. – М.: Современник, 1974. – 222 с.
186. Петров С.М. Критический реализм. – М.: Высшая школа, 1980. – 359 с.

187. Петров С.М. И.С.Тургенев. Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1968. – 367 с.
188. Петровский М. Таинственное у Тургенева //Творчество Тургенева. – М., 1920. – С. 71-72.
189. Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. –М.: Гослитиздат, 1961. – 367 с.
190. Писарев Д.И. Собр. соч.: В 3-х Т //Литературная критика. – Л.: Худ. лит., 1981. – Т. 1. – 384 с.
191. Писатели Франции о литературе. –М.: Прогресс, 1978. – 470 с.
192. Поддубная Р.Н. Концепция фантастического в позднем творчестве Тургенева. Идеино-художественная структура рассказа Сон //Восьмой межвузовский Тургеневский сборник. – Курск, 1980. – С. 67-75.
193. 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. 8, 11, 18, 19, 28, 71.
194. Поддубная Р.Н. Творчество И.С.Тургенева: проблемы метода и мировоззрения //Межвузовский сборник научных трудов. – Орел: ОГПИ, 1991. – С. 87-98.
195. Полякова Е. Реальность и фантастика Пиковой дамы //В мире Пушкина. – М.: Сов. пис., 1974. – 386 с.
196. Поляк Л.М. История Клары Милич Тургенева //Творческая история. Исследования по русской литературе. – М., 1927. – Кн. 2. – С. 115-158.
197. Пти-де-Жюльвилль Л. История французской литературы в XIX веке. – М.: Изд-во М.Н.Прокоповича, 1908. – 469 с.
198. Потапова З.М. Марсель Пруст //История французской литературы: В 4-х Т. – М.: АН СССР, 1963. – Т. 4. – С. 97-120.
199. Пумпянский Л.В. Группа таинственных повестей // Собр. соч. Тургенева. – М.; Л.: Гослитиздат, 1929. – Т. 8. – С. 9, 10.
200. Пустовойт П.Г. Творческий путь Тургенева. – М., 1977. – 126 с.
201. Пустовойт П.Г. И.С.Тургенев – художник слова. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 301 с.
202. Пушкин А.С. Примечания к повести Нос //А.С.Пушкин – критик. – М.: Сов. Россия, 1978. - 669 с.

203. Пушкин А.С. Соб. соч.: В 10-ти Т. – М.: Худ. лит., 1974. – Т. 1. – 744 с. – Т. 2. – 688 с. – Т. 3. – 486 с. – Т. 4. – 520 с. – Т. 5. – 576 с.

204. Пушкинская энциклопедия. – М.: АСТ, 1999. – 807 с.

205. Реизов Б.Г. Между классицизмом и романтизмом. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1962. – 567 с.

206. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. – Л., 1958. – 567 с.

207. Реизов Б.Г. Сборник статей. – Л.: Изд-во университета, 1960. – 330 с.

208. Ремизов А.М. Огонь вещей. – М.: Просвещение, 1992. – С. 35-231.

209. 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.

210. Родзевич С.И. К 100-летию И.С.Тургенева. – Киев, 1918. – 133 с.

211. Русская литература. Жизнь и творчество Пушкина. – М.: Худ. лит., 1987. – 415 с.

212. Розанов В.В. Легенда о великом инквизиторе Ф.М.Достоевского. Опыт критического исследования с приложением двух этюдов Гоголя // Несовместимые контрасты жителя. – М.: Искусство, 1990. – 605 с.

213. Руфф М. Предисловие к Цветам зла Бодлера. – Париж: Сэй, 1968. – С. 13-15.

214. Руднев В. Тургенев и Чехов в изображении галлюцинации // Клинический архив гениальности и одаренности. – Л., 1927. – Т. 3. – Вып. 3. – С. 181-202.

215. Руставели Ш. Витязь в тигровой шкуре. – М.: Биб-ка миров. лит., 1982. – С. 397-535.

216. Самарин Р.М. Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950-60 гг. – М.: Худ. лит., 1972. – 397 с.

217. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – 398 с.

218. Сент-Бев Ш. Литературные портреты. – М.: Худ. лит., 1970. – 582 с.

219. Симонов П. Предыстория души. – М.: Наука и жизнь, 1984. – № 2. – С. 112-123.

220. Сканию А. Романтизм и фантастика в процессе французской литературы //Семинар истории идей. Революционный романтизм. – П.: Студия Болонского ун-та, 2004. – С. 2-25.

221. Соболевская О. Этюды и воспоминания //Новое ревью. - 1 сентября 1885. – С. 3-5.

222. Смирнов А.А. Проспер Мериме – жизнь и творчество //П.Мериме. - Соч.: В 3-х Т. – М.: Терра, 1995. – Т. 1. – С. 19-20.

223. Скафтымов А.П. О психологизме в творчестве. Нравственные искания русских писателей // Статьи и исследования. – М.: Худ. лит., 1972. – 544 с.

224. Струкова Т.Г., Филюшкина С.Н. Приключения, фантастика, детектив. – Воронеж: Изд-во ВГПУ, 1996. – 210 с.

225. Скотт В. О Замке Отранто Уолпола //Влюбленный дьявол. – Смоленск: ИПФ Смолен, 1992. – С. 181-196.

226. Суньига Х. Загадка Тургенева. Орловская телерадиовещательная компания. – Орел, 1998. - 332 с.

227. Тихомиров В.Н. Тургенев и просветительство. – Киев: Высш. школа, 1984. – 118 с.

228. Тодоров Ц. Сверхъестественное рождается из языка // Литература во Франции с 1968. – П.: Бордас, 1982. – С. 222-223.

229. Томашевский Б.В. Пушкин: В 2-х Т. –М.: Худ лит., 1990. – Т. 1. – 367 с; – Т. 2. – С. 21-219.

230. Топоров В.Н. Странный Тургенев. – М., 1998. – Вып. 20. – 192 с.

231. 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. – 232 с.

232. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. – Л.: Наука, 1960-1966. – М., Л.: Наука. – Т. 1. – 507 с. – Т. 9. – 560 с. – Т. 10. – 606 с. – Т. 11. – 527 с. – Т. 12. – 813 с.

233. Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12-ти Т. – М.: Худ. лит., 1975. – Т. 7. – 334 с. – Т. 8. – 526 с.

234. Трофимов Е.А. Метафизическая поэтика Пушкина. – Иваново: Изд-во ИГУ, 1999. – 355 с.

235. Тургенев Иван Сергеевич. – М.: Просвещение, 1966. – 399 с.

236. Тургенев И.С. Письмо к Лонгинову от 7 марта 1857 года //Сборник Пушкинского дома. – Париж, 1922. – С. 187-188.

237. Тургенев И.С. Письмо к Анненкову от 10 марта 1857 года //Наша старина, 1914. – Кн. 11. – 992 с.
238. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь //Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 212-214.
239. Уланд Г.Л. О романтическом //Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – 638 с.
240. Удеревский Ю.В. И.С.Тургенев и Проспер Мериме. К истории личных и творческих взаимоотношений. – М.: Филологические науки, 1977. -№ 3. – С. 26-33.
241. Фрейд З. О сновидении //Психология бессознательного. – М.: Просвещение, 1989. – С. 310-346.
242. Фрейд З. Художники фантазирования. – М.: Республика, 1995. – С. 17- 135.
243. Федоров А.Ф. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988. – 455 с.
244. Флоренский П.А. Соч. в 4-х Т. – М.: Мысль, 1998. – Т. 1. – 491с. - Т.2. – 446 с. - Т. 4. – 796 с.
245. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина //Творческая эволюция. – Л., 1986. – С. 190-191.
246. Фридман Н.В. Романтизм в творчестве А.С. Пушкина. – М.: Просвещение, 1980. – 191 с.
247. Фохт У.Р. Проблемы романтизма. –М.: Искусство, 1967. – 358 с.
248. Храпченко М.Б. Николай Гоголь. Собр. соч.: В 4-х Т. – М.: Худ. лит., 1980. – Т. 1. – 711 с.
249. Чиж В. Тургенев как психопатолог //Вопросы философии и психологии. – М., 1899. – Кн.50. – С. 753-772.
250. Шамбон Ф. Заметки о Проспере Мериме. – П., 1958. – С. 261.
251. Шарыпкин Д.М. Скандинавская тема в русской романтической литературе //Эпоха романтизма. – Л.: Наука, 1980. – 322 с.
252. Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С.Тургенева. – М.: Просвещение, 1969. – С. 22-190.
253. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева. – Л.: Наука, 1979. – С.130-290.
254. Шелли П.Б. Предисловие //Освобожденный Прометей. Избранные произведения. – М.: Рипол-классик, 1998. – 800 с.

255. 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.

256. Шенрок В.И. Материалы для биографии Гоголя. – М., 1855. – Т. 1. – С. 278-507.

257. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. –М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 414 с.

258. 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.

259. Шестов Л. Только верую. –П.: Имка-пресс, 1966. - 295 с.

260. Шиллер И.Х.Ф. О трагическом искусстве //Отрывки из лекций по эстетике. – Собр. соч.: В 8-ми Т. –М., Л.: Гослитиздат, 1950. – Т. 6. – 762 с.

261. Шлегель Ф. Разговор о поэзии //Собр. соч.: В 2-х Т. –М., Искусство. – Т. 1. – 483 с.

262. Шопенгауэр А. О свободе воли. – М., Харьков: Эксмо-пресс, Фолио, 1998. – С.196-292.

263. Эпоха романтизма. –Л.: Наука, 1975. – 282 с.

264. Эткинд Е.Г. Проспер Мериме //Семинарий по французской стилистике. – Л.: Наука, 1960. – 273 с.

265. Эткинд Е.Г. Александр Пушкин //История русской литературы. XIX век – эпоха Пушкина и Гоголя. – П.: Файяр, 1965. – С. 245-370.

266. Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М.: Сов. пис., 1948. – 540 с.

267. Юнг К.-Г. О феноменологии духа в сказках //Божественный ребенок. – М.: Олимп, 1997. – С. 291-345.

268. Ярошевский М.Г. История психологии. – М.: Мысль, 1976. – 575 с.

269. Bréchon R. Surréalisme. – P. Armand Collin, 1971. – P. 93-94.

270. Bricaut B. Littérature pour la jeunesse //Le Français dans le monde. -Paris, 1982. – N 171. – P. 8-10.

271. Barès Colognat Annie. Anthologie de la poésie française. -Paris, 1998. – 128 p. – С. 6-11.

272. 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.

273. Chambon F. Notes sur Prosper Mérimée. – P., 1958. – 261 p.
274. Charpentreau J, Georges J. //Dictionnaire des poètes et de la poésie. – Paris.: Gallimard, 1983. – 427 p.
275. Clancier G.-E. De Rimbaud au surréalisme. – Paris.: Seghers, 1970. – 445 p.
276. Decaunes Luc. Charles Baudelaire. – P.: Seghers, 1968. – 192 p.
277. Delaisement Gerard. La modernite de Maupassant. -P.: éditions Rive Droite, 1995. – 312p.
278. Ecrits sur l'art et manifestes des écrivains français. - M.: Progrès, 1981. - 668 p.
279. Jossrand P. Introduction //Prosper Mérimée. – Paris: Gallimard, 1965. - 489 p.
280. Malignon J. P.Mérimée, G. de Maupassant P.//Dictionnaire des écrivains français – Paris : Seuil, 1995. – Volume 2. – 357 p.
281. Malignon J. Balzac O. //Dictionnaire des écrivains français. –Paris.: Seuil, 1995. – Volume 1. - 357 p.
282. Malignon J. Hugo V. //Dictionnaire des écrivains français. – Paris.: Seuil, 1955. - 357 p.
283. Mérimée P. Etudes de la littérature russe. – Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1932. – V. 1. – 455 p. – V. 2. – 457 p.
284. Ozwald Thierry. Mérimée - Tourguéniev: Nouvelles frontières: – Paris, 2003. - N 27. – P. 5, 84-96.
285. Pagès A. Lettres. – Paris: Nathan, 1996. – V 1. – P. 493.
286. Pagès A. A mots ouverts. –Paris: Nathan, 2002. – P. 76-384.
287. Pichois C.Introduction //Baudelaire. Les Fleurs du Mal. – Paris: Gallimard, 1972. – P. 8-26.
288. Pichois C. Introduction //Baudelaire. Oeuvres complètes. – Paris: Gallimard, 1975. – P. 8-24.
289. Pomo R. Notes sur «Micromegas» //Voltaire. Roman et contes. – P.: Garnier – Flammarion, 1996. – P. 126-128.
290. Pompidou G. Introduction //Anthologie de la poésie française. – Paris.: Hachette, 1961. – 562 p.
291. Rilke Rainer Marja: Gedichte. – Moskau: Progress, 1988. – 519 p.
292. Reboul A. – M. Unité et dualité dans l'oeuvre de Prosper Mérimée. – Universidad Computense de Madrid, – Madrid, 1977. – P. 5-277.
293. Raymond M. De Baudelaire au surréalisme – Paris.: José Corti, 1940. – 367 p.
294. Rimbaud. Poèmes. – Paris. Gallimard, 1960. – 202 p.
295. Ricardou J. Le nouveau roman. - Paris. Seuil, 1978. – 192 p.

296. Sartre J.-P. Introduction //Mallarmé. - Paris: Gallimard, 1952. - P. 5-15.
297. Thierry M. M.Lermontov. Le Démon. - M.: Progrès, 1972. - P. 474.
298. Todorov T. Introduction à la littérature fantastique //La littérature en France depuis 1968. - Paris: Bordas, 1982. - P. 222-223.
299. Vercier B., Lecarme J., Bersani J. Le nouveau roman // La littérature en France depuis 1968. - Paris: Bordas, 1982. - 320 p.
300. Verlaine P. Poèmes saturniens. - Paris: Booking international, 1993. - 159 p.
301. Faguet. E. P.Mérimée. Etudes, le XIX. - Paris: Boiven, 1988. - 570 p.
302. Victor Hugo. Les Contemplations. - Paris: Rocket, 1998. - 638p.
303. Maupassant. Le Horla et autres récits fantastique. - Librairie Générale Français, 200. - 382 p.

Игорь Леонардович Золотарев

**ПРОБЛЕМА ФАНТАСТИЧЕСКОГО  
В РЕАЛИЗМЕ РУССКИХ  
И ФРАНЦУЗСКИХ  
ПИСАТЕЛЕЙ  
( 30-е – 90-е годы XIX века )**

**Издатель Александр Воробьёв.**

Лицензия ИД № 00283 от 1 октября 1999 г.,  
выдана Министерством Российской Федерации  
по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций

Подписано в печать 21.11.2011. Формат 60x84 1/16.  
Бумага офсетная. Усл. печ. л. 25,58. Тираж 999 экз. Заказ № 224.

Отпечатано на полиграфической базе  
Издателя Александра Воробьёва: г. Орёл, пер. Новосильский, 1.  
Тел.: (4862) 76-17-15, 54-15-48, 55-47-01.  
E-mail: orlik\_id@orel.ru www.orlik-id.orel.ru

[230-00]

