

к 85.3(2-411.2)5

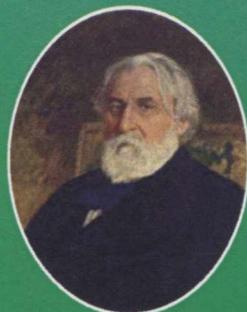
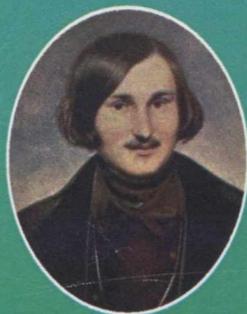
3-80



И. Л. ЗОЛОТАРЕВ



**КОНЦЕПЦИЯ  
ФАНТАСТИЧЕСКОГО  
В РЕАЛИЗМЕ  
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ  
(30-е – 90-е годы XIX века)**



Орел – 2014

10

к 83.3(2-41).25  
3-80

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ  
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ОРЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Орловской библиотеке  
им. Бунина.

20 февраля 2014г.

Иванов

**И. Л. ЗОЛОТАРЕВ**

**КОНЦЕПЦИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО  
В РЕАЛИЗМЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ  
(30-е – 90-е годы XIX века)**

A280483

КР-16  
КР-2017

Орел  
2014

**БУКОФ**  
«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.

ББК 83.3(2)  
82. 091  
3-80

Рецензенты:

Доманский В.А., д.ф.н., профессор  
Криволапов В.Н., д.ф.н., профессор  
Куделько Н.А., д.ф.н., профессор

3-80 Золотарев И.Л. **Концепция фантастического в реализме русских писателей (30-е – 90-е годы XIX века)**. / Орел: ПФ «Картуш», 2014. – 270с.

ISBN 978-5-9708-0420-9

Монография кандидата филологических наук, доцента Орловского государственного университета Золотарева Игоря Леонардовича посвящена проблеме фантастического в реализме русских писателей (30-е – 90-е годы XIX века).

Автор концептуально рассматривает фантастическое в реализме русских писателей определенного периода, акцентируя внимание на художественном методе.

Работа представляет интерес для ученых-литературоведов, аспирантов, учителей, студентов филологических специальностей и всех интересующихся русской классической литературой.

ISBN 978-5-9708-0420-9

© Золотарев И.Л., 2014  
© ПФ «Картуш», 2014

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	5
<b>ГЛАВА I. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В МЕТОДЕ ПИСАТЕЛЕЙ-РОМАНТИКОВ. РЕАЛЬНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ДВУПЛАНОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЕЙ-РЕАЛИСТОВ</b> .	21
1.1. Истоки фантастики в русской литературе. ....	24
1.1.1. Психология творчества. Фантастика писателей-романтиков и писателей-реалистов. ....	25
1.2. Русские авторы и Мериме. Тургенев и Мопассан. ....	27
<b>ГЛАВА II. ПУШКИН – РОДОНАЧАЛЬНИК РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФАНТАСТИКИ</b> .....	32
2.1. Таинственное и непознаваемое в пушкинской лирике («Анчар», «Бесы»). ....	36
2.2. Предопределенность судьбы пушкинских героев в поэме «Руслан и Людмила», повести «Гробовщик» из «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина». ....	45
2.3. Воздействие агрессивных потусторонних сил на «маленького» человека (поэма «Медный всадник», повесть «Пиковая дама»). ....	52
2.4. Пушкинская фантастика в лирике как средство просветления «темных» сил. ....	62
2.4.1. Проявление духовного Абсолюта во внутреннем мире поэта (стихотворения «К морю», «Брожу ли я»). ....	63
2.4.2. Противостояние демоническим силам в стихотворениях «Жених», «Утопленник», «Гусар». ....	66
<b>ГЛАВА III. ЛЕРМОНТОВ – ПРОДОЛЖАТЕЛЬ ПУШКИНСКИХ ТРАДИЦИЙ В ОБЛАСТИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ФАНТАСТИКА В ЛЕРМОНТОВСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ</b> .....	70
3.1. Фантастика Лермонтова как поэта-романтика в стихотворениях «Дары Терека», «Любовь мертвеца», поэмах «Ангел смерти», «Азраил». ....	71
3.2. Фантастика повести в «Пиковой даме» А.С. Пушкина и в «Штоссе» М.Ю.Лермонтова. ....	75
3.3. «Странное», фантастическое в «стиховой речи» Лермонтова. ....	83
3.3.1. Предопределение судьбы героя в поэме «Мцыри» Лермонтова. ....	84
3.3.2. Злые, ирреальные силы в поэме «Мцыри» Лермонтова и безликие силы в поэме «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели. ....	88
3.3.3. Идеино-художественные функции поэтики Лермонтова в поэмах «Мцыри», «Демон». ....	94

**ГЛАВА IV. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ФАНТАСТИКА Н.В.ГОГОЛЯ.  
КАРНАВАЛЬНОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ, СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА  
ГОГОЛЕВСКИХ ГЕРОЕВ ..... 109**

- 4.1. Обогащение реализма фантастической тенденцией в «Петербургских повестях» («Нос», «Портрет», «Шинель»). ..... 111
- 4.2. Таинственное как проявление «темных» сил (повести «Майская ночь, или Утопленница», «Сорочинская ярмарка», «Страшная месть» из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки»). ..... 123
- 4.3. Романтическая атмосфера в реализме повестей «Вий», «Вечер накануне Ивана Купалье». ..... 140
- 4.4. Связь таинственного Гоголя с физиологической фантастикой Мериме. .... 147

**ГЛАВА V. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ, «СТУДИЙНАЯ» ФАНТАСТИКА И.С. ТУРГЕНЕВА, П.МЕРИМЕ, ГИ ДЕ МОПАССАНА 153**

- 5.1. Воздействие бессознательного на психику человека («Собака» Тургенева, «Видение Карла XI» Мериме). ... 159
- 5.2. Неумолимые законы вечности в повести «Призраки» Тургенева и новелле «Джуман» Мериме. .... 175
- 5.3. Проблема красоты в повести «Клара Милич (После смерти)» Тургенева и новелле «Венера Илльская» Мериме. .... 192
- 5.4. Стихия таинственного в тургеневских рассказах «Фауст» и «История лейтенанта Ергунова». .... 212
- 5.5. Мериме как переводчик фантастических произведений русских писателей. .... 218
- 5.6. Научность и психологизм фантастики Мопассана. . 225
- 5.7. Экспериментальная, «студийная» фантастика русской литературы второй трети XIX века. .... 239

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ ..... 245**

**БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ..... 257**

## ВВЕДЕНИЕ

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

Русские писатели во взаимодействии реального и сверхъестественного, рационального и воображаемого, зарождая мир фантастики, закрепляют за обновляемым реализмом новые территории. Ощущая гармонию реального и потустороннего мира, материальных и сверхчувственных субстанций, писатели в Неведомом видят таинственное. В их произведениях формируется двуплановость, когда реальное, конкретно-историческое содержание существует одновременно со сверхъестественным, за которым в этом мире просматривается нравственно-божественное начало. Историко-литературный процесс в усложняющихся условиях действительности ставит перед литературой задачу постоянного совершенствования реалистического художественного метода с помощью такого усиленного средства познания и изображения, каким является фантастика.

Став важным изобразительным средством литературы в XIX веке, фантастика не утрачивает своих позиций и в XX, XXI веках. Обновление реализма с применением фантастического начала наиболее адекватно передает изменившееся состояние личности и социума, человека и человечества, самого писателя с его художественными открытиями.

Пока еще недостаточно обобщающих трудов по многоаспектному сопоставительному исследованию фантастического в произведениях русских писателей Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, их взаимодействию с французскими современниками. Конечно, связи русской и французской литературы изучались, однако интенсивное сопоставление фантастики русских и французских авторов обозначенного периода началось в последние четыре десятилетия XX века.

Основное направление изучения фантастики в произведениях русских писателей сосредоточено на 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 ве-

ка»), 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 недостаточно определены критерии природы фантастики, фантастических героев. Возникает потребность в типологии фантастики, в дальнейшем изучении взаимодействия типов героев и их конфликтов в условиях невероятного, в неправдоподобных, фантастических ситуациях. Все накопленное прежде вызывает необходимость создания новой работы по углублению осмысления фантастики, выражающей достижения русских писателей по обновлению и развитию фантастики в художественной литературе.

Выбор и сравнительно-исторический анализ фантастических произведений русских писателей мотивирован наличием фантастики в том или ином произведении, определением ее типологии, функционированием в контексте творчества, метода.

Изменения в функциях и поэтике фантастики определяются при сопоставлении с предшествующими и последующими тенденциями развития.

Монография носит историко-литературный характер, анализ фантастических произведений 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.

Реалистическая фантастика отразила деформацию духовных ценностей своего времени. Европейский кризис потребовал от литературы применения фантастики для углубления отображения человека в усложненной условно-фантастической форме.

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

Положения и материалы исследования применялись в спецкурсе по истории русской и зарубежной литературы XIX века, проводимом в Орловском государственном университете на базе монографий «Феномен фантастического в произведениях Тургенева и Мериме (вопросы теории)», «Концепция фантастического в реализме русских и фран-

цузских писателей (30-е – 90-е годы XIX века)».

Монография состоит из введения, пяти глав и заключения. Первые элементы фантастики, появившиеся в литературе Франции, Англии носили готический характер. Фантастическая литература на Западе возникает в период предромантизма, относится ко второй половине XVIII века. Огромное влияние в этой области принадлежит фантастике готического романа (Г.Уолпол, У.Бекфорд, Ж.Казот). Отметим произведения этих писателей: «Замок Отранто» (1764) Горация Уолпола, «Ватек» (1786) Уильяма Бекфорда, «Влюбленный дьявол» (1788) Жака Казота.

В русской литературе фантастика 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, воздействию 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 потустороннего мира, существующего объективно. Поэт противопоставляет этому светлое, гармоническое начало.

Традиции Пушкина в фантастике продолжает М.Ю.Лермонтов с его тремя разновидностями мифологической фантастики: фантастикой поэмы, фантастикой баллады и фантастикой повести; Н.В.Гоголь с его мифологической фантастикой; И.С.Тургенев – с его реалистической экспериментальной фантастикой, показывающей «смутное» состояние души, раскрытие типического через единичное как «феноменологии духа» (Гегель). Потустороннее, осуществляемое в русской литературе того времени, находит подтверждение мыслям французских писателей, в частности Мериме, определяя в России «родственные» ему темпераменты и сходство взглядов на фантастику, мотивированную действительностью. Мериме переводит в основном фантастические произведения русских писателей (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев), испытывая, в свою очередь, на себе их влияние.

Интерес отечественного литературоведения к фантастике в творчестве русских писателей-классиков возникает к середине XX века, что объясняется вниманием общества к усложнившимся вопросам бытия, требующим ответов, которые можно было найти у этих писателей. Фантастика с ее реальным миром, таинственными вселенскими силами с их духовно-нравственным, религиозно-философским содержанием занимает целую плеяду исследователей. Начиная с Б.Буренина (СПб., 1884), над проблемами фантастики в реализме, философского и эстетического осмысления действительности в России работали А.И. Батюто, М.М. Бахтин, Д.Д. Благой, А.А. Гаджиев, Л.Я. Гинзбург, П.И.

Гражис, Г.А. Гуковский, Н.А. Гуляев, В.М. Жирмунский, А.Б. Муратов, П.Г. Пустовойт, А.П. Скафтымов, Н.А. Сигал, С.Е. Шаталов и др. В последнее время публикуются труды по данной проблеме В.Н. Аношкиной, А.И. Журавлевой, А.Н. Иезуитова, И.В. Карташовой, К.А. Кедрова, М.К. Клеман, Г.Б. Курляндской, Ю.В. Манна, В.М. Марковича, В.С. Непомнящего, Ю.Г. Нигматуллиной, О.Н. Осмоловского, Л.Н. Осьмаковой, Р.Н. Поддубной, О.Б. Улыбиной и др.

Проблемами фантастики в западноевропейской литературе занимаются в отечественном литературоведении С.Д. Артамонов, Л.П.Гедемин, В.Э. Вацуро, Ю.В. Виппер, Ю.И.Данилин, В.М.Дынник, В.М. Жирмунский и др. За рубежом в XX веке, начиная с Л.Пти-де-Жюльвилля (1908), известны такие исследователи в области фантастики, как Р.Брешон, Т.Готье, А.Монго, Ж.Помпиду, М.Сканю, Ц.Тодоров, Э.Фагэ, Ф.Шамбон и др. В последние годы по проблемам фантастики выступают французские авторы П.Жоссран («Проспер Мериме. «Кармен и тринадцать новелл». 1965), Ж. Делезен («Современность Мопассана», 1995), М.Кадо («Фантастика Тургенева соотносима ли с фантастикой Мериме», 2002), Т.Освальд («Мериме – Тургенев: новые границы», 2002), К.Пишуа (« Ш. Бодлер, «Цветы зла»» 1975) и др.

Исследователи стремятся определить основу фантастики, направление ее развития. Чтобы проникнуть во внутренний мир человека, глубже познать законы природы, необходимо было применить ее как усиленное условное средство исследования и изображения в соответствующей художественной форме. Как же характеризуется «фантастика» в «Литературном энциклопедическом словаре» (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 – реального, двуплановость изображения; 3) в фантастической литературе сильны мистические мотивы, носитель фантастики выступает в виде потусторонней силы, влияющей на героев и происходящее; 4) в подобного рода литературе появляется потребность в мотивировке фантастического, наиболее устойчивы приемы такой

фантастики – сон, слухи, галлюцинации, сумасшествие, сюжетная тайна, создается новый тип «завуалированной» фантастики (Ю. В. Манн), оставляющей возможность двойного толкования, двойной мотивировки фантастических происшествий – эмпирически или психологически правдоподобного и необъяснимо-ирреального».

В.Г.Белинский говорит о том, что фантастика 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 натуры.

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. Фантастика показывает более четко проявление сверхъестественных сил.

Поскольку вся литература развивается как единый европейский, мировой процесс, русская фантастика возникает и эволюционирует параллельно с западноевропейской. Западные писатели идут по пути изображения усложнившегося социального и личностного бытия, человека, испытывающего давление сверхъестественного, тайного, трансцендентного мира. Русская реалистическая фантастика, по словам Р.Н.Поддубной, активизирует условную природу искусства для постижения на данном этапе непознанного в реальной действительности, а в ней осуществляет показ внутренних конфликтов, неустойчивость психики человека. Исследователь подчеркивает мысль о том, что реалистическое искусство призвано постигать и воплощать правду о человеке и мире, даже если она не укладывается в формы самой жизни. И она, эта «правда», русскими писателями переносится в небесные религиозно-нравственные, светлые божественные сферы.

Осмысление романтической фантастики у французских ученых многообразно. Р.Брешон определяет фантастическое как обратную сторону бытия, где пружина – тоска по непознанному, фантастическое - изначально реальное. Исследователь принимает точку зрения таких ученых, как Р.Каюа, В.М. Жирмунский, у которых важно понимание того, что двойственность толкования формирует фантастику как средство познания и изображения. Больше, чем темы, которые выражают многозначность фактов, воспринимаются в произведениях зыбкость сознания героев, ситуация подозрения между правдивостью свидетеля и бредом личности, мощное воздействие образов и их многогранность. Ученые обращают внимание на писателей, которые с помощью фантастики включают читателя в игру, пробуждают интерес к книге, науке, рождая тягу к знаниям, веру в неиссякаемые возможности человека.

Опираясь на лексические возможности речи, исследователь Ц. Тодоров проводит концептуальную мысль о том, что сверхъестественное рождается из языка, оно одновременно и причина, и следствие; не только дьявол и вампиры существуют в словах, но и язык позволяет изобразить то, что всегда отсутствует: сверхъестественное.

Обладая тонким аналитическим умом, художественной интуицией, крупные французские писатели, подобно ученым-исследователям, проникают в глубины сознания и подсознания, всем своим творческим существом ощущают необходимость обновления литературы, в том числе реализма как метода, усиливая его возможности применением фантастики. Такими художниками слова в это время являются реалисты Проспер Мериме, затем Ги де Мопассан. Фантастика западноевропейских предромантиков, авторов готического романа, с их готической, замковой атмосферой тайны и страха, миром привидений, не может удовлетворить творческую натуру крупных писателей, которые видят необычное, неправдоподобное в действительности. Такие французские авторы, как Мериме, обращаются к русской литературе. Что видят они тут в области фантастического?

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

«Но лъзя ли мертвое в живое передать?  
Кто мог создание в словах пересоздать?  
Невыразимое подвластно ль выраженью?»

Исследователь Р.В.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.

У В.Ф.Одоевского, в его «Пестрых сказках с красным словом, собранных Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданных В.Безгласным» (1833), нас заинтересовала фраза о том, что невозможно представить, как неловко быть без тела.

Подобное фантастическое изображение реальности русскими писателями как нечто «странное», невероятное привлекает внимание французских авторов. Нарушая привычные представления, всякие эмпирические нормы, это «странное» в изображении усиливает возможности реализма. Французские реалисты понимают это, ибо в той или иной степени многие из них связаны с русской действительностью. Мериме переводил в основном фантастические произведения русских писателей (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева). Мопассан воспринимал тургеневские традиции экспериментальной фантастики. Мериме и Мопассан, взаимодействуя с русскими писателями-реалистами,

обогащали свою литературу, влияли на последующий литературный процесс.

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 борьбу противоположных начал, а именно, в двуплановости произведения приоритет жизни наблюдается в конкретно-эмпирическом плане, второй план придает произведению мифологический характер.

Основным принципом исследования феномена человека становится его взаимоотношение со средой. Изучение духовного бытия в русской литературе связано с философскими, антропологическими и этическими вопросами. Писатели в своем большинстве сознают односторонность рационализма и сенсуализма и ищут метод целостного знания. Высший тип знания они видят в интеллектуальной интуиции, основанной на психологическом и житейском опыте самопознания. Это познание схватывает через прозрение суть явлений вселенского мира, сущность человека познается через его духовное бытие, через сопричастность с мировым целым. Конкретно, 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» [125, 17-29]. Познание, имеющее онтологический характер, постигает зависимость человека от иного мира, 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 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 божественной природы человека, его сущности и смысла жизни. Художественно-

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

Психологизм – фундаментальная основа философии, эмпирическое и психологическое обоснование вселенских и социальных, нравственно-духовных систем. Психологизм в ассоциативной психологии утверждается как наука с середины XIX века, переходя в следующий век, когда П.А.Флоренский развивает новые идеи психологизма в понимании логико-гносеологической истины. У истоков психологизма работают Я.Ф.Фриз, Д.С.Милль, затем С.Л.Франк, Л.П.Карсавин, которые также придерживаются идеи психологизма. Понятие «психологизм» первоначально обозначает психологию как фундаментальную базу всех наук о человеке. У исследователей повышается интерес к интимной жизни человека и его личным свойствам, к познанию бытия через внутренний нравственный опыт. Русские писатели-реалисты признают огромную роль психологического и субъективного фактора в личной и общественной жизни людей.

Каждый жанр литературы имеет свои специфические средства психологической характеристики, что имеет большое значение, указывая на различные формы познания и изображения внутреннего мира героя. Различают три рода психологизма: эпический, драматический и лирический. Художественно-психологический анализ включает в себя философское, социологическое, историческое и генетическое объяснения личности, эпическое отношение к психологическим явлениям, лирические формы самовыражения.

Писатели-реалисты XIX века превзошли психологическую науку в понимании психики человека. Исследование и изображение психических актов одновременно является и онтологическим познанием природы человека, его сущности, судьбы. В психологической литературе утверждается решающее значение субъективного, психологического факторов. 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 обусловлен интересом к поискам духовных 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 соот-

ношение субъективных представлений героев о мире, авторском осмыслении их места во Вселенной. 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. Психологическое действие сосредоточено на анализе самых различных форм отчуждения и раздвоения личности, соотношения ее сущности и существования. Выявляя историческое и вечное в человеке и бытии, писатели сосредотачиваются на поиске внешних и внутренних сил, поддерживающих душевное равновесие в человеке. М.М.Бахтин называет реалистическую фантастику «гротескным реализмом», определяя ее особенность как материально-телесную стихию в стихийно-диалектическом понимании бытия.

Русские писатели-реалисты исследуют становление личности через взаимодействие с миром, в общении с 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.

Современной литературе свойственна атмосфера возвышенного, фантастического. Исследователь В.В. Зеньковский выражает мысль о том, что если ум прикрепляет нас к земле, то сердце по-прежнему тянется к небу; в сердце живет трепет перед вечностью, перед брэнностью всего земного, сердцу нужно бессмертие, вечная жизнь.

Французские исследователи отмечают усиление фантастической тенденции в литературе, это общение с дьяволом, чудовищами, вампирами, колдунами, привидениями. Места, брошенные людьми и посещаемые демоническими существами, 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, когда романтики показывают облик мира абсурдным из-за его алогичности и непознаваемости. При этом злые силы посланы людям самим Сатаной. Фантастический мир у романтиков обладает особой эстетической закономерностью, не подчиняясь классицистской поэтике прекрасного. Еще одной особенностью такого мира исследователи называют иллюзорность, химерность сущего, чужеродные элементы.

Ф.Шлегель относит к фантастике все, что выходит за пределы нормы. Философ считает фантастику романтиков «природной» поэтической формой. Сущность фантастики он видит в смешении разнообразных элементов действительности, в разрушении обычного порядка, в свободе фантастических образов.

В готическом романе существует атмосфера тайны и страха. Место совершения фантастических событий у Г.Уолпола, У.Бекфорда, Ж.Казота 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 готического 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 в фантастических сюжетах до сих пор якобы слышат в замках. Изображение человека в своей простоте, как и его страстей, жажды славы, богатств такой атмосферы естественно и в то же время неправдоподобно. Когда события теряют причинно-следственную связь, фантастика становится немотивированной, что характерно для романтиков.

М.М.Бахтин отмечал в «реализме большого стиля» (Стендаля, Диккенса и др.) ренессансную традицию, разрыв с ней неизбежно приводит к измельчанию реализма и перерождению его в натуралистический эмпиризм. 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, конкретном плане, то на основе этой бахтинской идеи фантастика во втором плане в двухплановых произведениях писателей-реалистов воспринимается как диалог «земного» с «небесным», как общение творческой личности с идеальными силами, с Абсолютом, вырабатывающим высокие нравственные идеи.

Как правило, в готическом романе герой гибнет из-за вторжения страшных сил. Авторы готического романа с античной трагедией сближает тема зависимости человека от сверхъестественного. Писатели интересуются проблемой совершенного, разумного и свободного человека, предоставляя ему право не только воплощать божественную идею, но и совершенствовать себя. Уводя героев из потусторонней сферы к земным потребностям, такие писатели обостряют внимание к чувственному миру. Применяя фантастику, они осмыслиют творческий вымысел, проникают во внутренний мир, отображая идеальные силы в самом человеке.

Осознавая ограниченность рационалистических представлений о Разуме и природе человека, писатели используют в своем творчестве

романтические элементы, включая фантастику. Фантастика романтиков, по мнению французских ученых, основанная на готической традиции, выявляет чувство вины и возможность ее искупления. Мрачная атмосфера готики определяет воздействие на героя сверхъестественных сил. 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 дотолде ни науке, ни литературе. Впоследствии романтическая традиция, идущая от предромантиков Г.Уолпола, У. Бекфорда, Ж.Казота, передается романтикам и в какой-то мере модернистам.

Мериме, Мопассан понимают, что в условиях воздействия творческих законов романтиков их герои обрекаются на деградацию и гибель, наказываемые роком то за прожигание жизни, то за прагматизм, за дерзость вторжения в область бессознательного. В любом случае сверхъестественные 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 первый план представляет естественную мотивацию таинственного, а второй – само таинственное, непознанное. Фантастика позволяет проникать в идеальный мир, опираясь на действительность, в исследовании которой Мериме, затем Мопассан обращают внимание на роль русской реалистической фантастики, на Пушкина и последователей пушкинской традиции с их типологическим разнообразием (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 литературе Мериме, затем Мопассан, являясь писателями-реалистами, усматривают реалистическую фантастику, имеющую пушкинские традиции. Однако они не могут не заметить параллельно существующую фантастику русских романтиков, подобную «Космораме» Одоевского.

Исследователь П.И.Гражис пишет о том, что писатели-реалисты испытывают неодолимую потребность использовать элементы романтического образного отражения. Оригинально и глубоко романтические тенденции в реалистических произведениях XIX века объясняет Ю.Г.Нигматуллина. По ее мнению, структурные элементы эстетического идеала – «антропологического», «социального», «просветительского» – обусловлены и содержанием, и формой их выражения. В ан-

тропологическом 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, придавая идеалу универсальный характер. Однако наличие антропологизма в эстетике приводит к усилению в художественном мышлении «пересоздающего» начала, опирающегося на наличие первого 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 фантастическую тенденцию.

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

Проблема соотношения реалистического и романтического в литературе обращает нас к мыслям В.Г.Белинского о двух методах, сложившихся 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 французских пи-

сателей («Джуман» Мериме, «На реке» Мопассана) находится в самом человеке. Хотя в рассказе Мопассана «Ободранная рука» такие силы существуют как биологическое начало объективно. Следовательно, субъективное у реалистов не всегда подчиняется логике конкретно-исторического изображения жизни, познанию реальных жизненных закономерностей [186, 359].

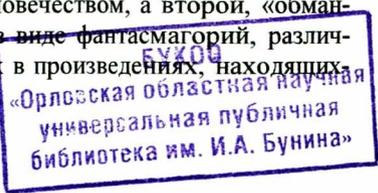
Писатели-реалисты уравнивают фантастическую способность человека проникать во внутренний мир индивидуума своим интересом к объективной реальности, оставаясь реалистами по методу обобщения и использования материала, то есть познания и изображения идеального мира, идеально-божественных свойств в человеке и во Вселенной.

Романтический пафос в фантастике реалистических произведений является доминирующим в объяснении таинственных событий и явлений. Вместе с естественной мотивировкой таинственных явлений, воссоздающих первый план, существует романтическая стихия второго 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 двухплановых произведениях писателей-реалистов важную роль в познании человека, при проникновении в невообразимые глубины его внутреннего мира, во все данное человеку свыше, играет фантастика. Исследователь В.В. Зеньковский находит у Гоголя первые «начатки» того, что можно назвать идеей «православной культуры». Гоголя можно 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.

Писатели-реалисты, применяя фантастику, акцентируют двойственный характер исследования и изображения, когда первый план в двухплановых произведениях, хотя и косвенным образом, познает реальную действительность. Второй план с помощью первого, конкретного плана в своем познании поднимается уже в высшие сферы, где действуют вселенские, абсолютные силы. Согласно модели писателей-реалистов, материальный мир и его исследование можно представить по подобию двухпланового произведения. В таком произведении, носящем двойственный характер, в качестве составляющей бытового плана можно представить себе самих писателей, их творческие личности, их возможности вкупе со всем человечеством, а второй, «обманный» (З.И. Кирнозе) план вообразить в виде фантазмагорий, различных творческих замыслов, реализуемых в произведениях, находящихся

А 280483



ся в сфере идеального, во взаимодействии с непознанными силами - божественными или демоническими. Иными словами, для верующих второй, духовно-божественный план представляет реальность. 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 Абсолютом.

Соотношение реального и идеального 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. Наукой еще не создана окончательная картина духовного мира, не уточнен до конца естественный ход познания, корректируемый по ходу жизни.

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.Бугаева считает, что фантастика реалистов является характерной чертой, доминантой воображаемого. Достоверность фактов не доказывается писателями, а выражается сочетанием реального, земного и фантастического с его божественным идеалом, предоставляя человеку возможность самому оценивать невероятное как вполне допустимое.

По мнению исследователей, писатели создают духовную реальность по-разному. Например, Тургенев выделяет преобладающие качества во внешнем облике человека или в его душевном состоянии через многообразие оттенков, Мериме предпочитает выбор «черты» - характерной детали. Применение теории «черты», которую Мериме использует при переводе произведений Тургенева, исключает, по мнению переводчика, второстепенное.

Русские писатели-реалисты 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 совершенствовать свое мировоззрение, проникать в глубины человеческого сознания, продвигать реализм как художественный метод.

Во введении обозначено стремление исследователя определить тип фантастики, принадлежность ее художественному методу в произведениях А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева. Нами выделены типологические особенности фантастики каж-

дого из писателей, их сотрудничество в различных моментах жизни и творчества, значение в развитии русской литературы. Подчеркнута важность фантастики для обновления реализма, еще более глубокого постижения и изображения действительности, проникновения во внутренний мир человека. В условиях давления потусторонних сил на личность утверждается применение фантастики в двухплановых произведениях.

Нами очерчен круг исследователей, перечень основных работ по обозначенной теме и в отечественном, и во французском литературоведении, нацеленных на рассмотрение фантастического в произведениях. Выделим слова М.М.Бахтина о гротеске в утопическом аспекте, когда космическое, социальное и телесное даны в неразрывном единстве, как неразделимое целое. По мнению ученого, особенности такой фантастики проявляются в отношении к «странному», невероятному. Мир романтического гротеска – это в той или иной степени страшный и чуждый человеку мир. Все привычное, обыденное, общепризнанное оказывается вдруг бессмысленным. В таком случае «свой» мир неожиданно превращается в «чужой», « странный», непонятный, который тревожит своей абсурдностью, отсутствием закономерностей, создающих гармонию мира.

В монографии «Проблемы поэтики Достоевского» М.М.Бахтин указывает тип фантастики второго плана, то есть на реалистическую, двухплановую фантастику, когда эстетика исключительного вытекает из онирического сознания, то есть из функции снов. Сон вводится как возможность другой жизни, организованной по другим законам, чем обычная, иногда прямо как «мир наизнанку». Обычное увиденное во сне заставляет понять и оценить жизнь по-новому, в свете иных возможностей. Человек во сне становится другим, раскрывая в себе иные потенции, испытываясь сном. Во сне создается нереальная, исключительная ситуация, где изображение человека приобретает невероятные, фантастические черты.

Работая с произведениями русских, чувствуя в них «нерв» оригинала в соотношении реалистического и фантастического, перспективу развития, дальнейшего обогащения реалистического художественного метода, исследователь ставит перед собой цель подробнее, в каждом из обозначенных авторов, востребованных и в наше время, рассмотреть их творчество в произведениях, отмеченных применением фантастики. Открывая новые, невероятные возможности познания и изображения тайных вселенских сил как в человеке, так и вне его, во внешней среде, будем иметь в виду следующее. Проникая в глубины сознания, внутреннего мира с помощью такого условного художественного средства, как фантастика, писатели придают литературе более глубокий, божественно-нравственный смысл, который способствует

духовному развитию человека. Показывая «странное», неправдоподобное во внутреннем мире героя, писатели утверждают достоверность фантастического в объективной действительности.

Таким образом, фантастическое в русской литературе с 30-х до 90-х годов XIX века исследуется в произведениях А.С. Пушкина и его последователей М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, в фантастике французских писателей П. Мериме, Ги де Мопассана. Устанавливается типология фантастических произведений русских писателей, проводится углубленное исследование внутреннего мира человека, уделяется внимание недостаточно изученным моментам в области фантастического. Традиции реалистической фантастики идут от А.С. Пушкина, наблюдается эволюция фантастического элемента в историко-литературном процессе.

Сравнительно-исторический анализ фантастических произведений проводится на основе периодизации литературы, хронологии жизни и творчества исследуемых писателей.

## ГЛАВА I. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В МЕТОДЕ ПИСАТЕЛЕЙ-РОМАНТИКОВ. РЕАЛЬНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ДВУПЛАНОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЕЙ-РЕАЛИСТОВ

Фантастика романтиков, не имея двуплановости, находится в произведениях писателей во внутреннем мире героя. Возвышая духовную сущность, абсолютную в своем содержании, автор выражает мечту о неограниченных возможностях человека. Художественный мир в романтизме создается без учета объективных процессов бытия, характеры развиваются в соответствии с исторически концептуальной позицией писателя, мотивированной по-особому. С одной стороны, герои у романтиков – конкретные люди (в «Крошке Цахес» Э.-Т.-А.Гофмана это Циннобер), с другой – это мифические существа. 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 произведения как сложное единство двух слагаемых – объективного и субъективного компонентов, образной и идейной системы – является одной из широко разрабатываемых проблем. Искусство является пересозданием действительности с определенных идейно-эстетических позиций писателя. Это обобщенное, то есть не эмпирическое, не натуралистическое, а творческое воспроизведение жизни. В художественном мире, населенном романтическими героями, писатели-романтики обращают жизненный материал в искусство, признавая абсолютную противоположность идеала объективной действительности.

Другой особенностью романтической фантастики является постижение красоты мира. Р.Н.Поддубная считает, что «постижение таинства красоты было в романтизме равнозначно проникновению в смысл бытия» [194, 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 возможна, но подразумевается самой фантастикой романтиков. Именно такая фантастика предназначена для осуществления невероятных, непостижимых идей. Романтическая фантастика отрицает «низменную действительность» (Новалис, Гофман), писатели изображают картины романтически возвышенно, с точки зрения преодоления зла и благодаря духовным силам самого героя-романтика. Представление о дисгармоничной действительности, исполненной

борьбы, лежит в основе эстетики романтизма.

Конфликт идеала и действительности вырисовывается для писателей -романтиков в социальных контурах. В этих условиях романтическая личность, воспринимая мир, некогда открытая ему, ощущает себя одинокой. Романтическое отрицание, усиленное трагическим отношением к действительности, нередко обращается против человека и против земного бытия. Идеальный мир реализуется в фантастических образах. Романтическая фантастика ведет к увлечению всем необычным, чудесным, непостижимым, но и ужасным, – всем тем, что выходит за пределы обыденного и просто реального [24, 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 мирозерцанию стремление к новому» [85, 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.

Ирреальный 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 невероятными возможностями, обещающими лучшую жизнь в ином, воображаемом мире. Изображение романтиков в области бессознательного выделяет факты вмешательства в реальную жизнь злых, ирреальных сил. Художественное исследование подсознания у романтиков, связанное с иными мирами, 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»» [281, 2, 106-330].

Романтики сами творят внутренний мир, уходя в область сновидений, фантазий. Ирреальный мир, бесконечный дух окружают чело-

века. Однако это скрыто от него, такие тайны очаровательны. Человек чувствует свое бессилие перед Абсолютом, сверхъестественные силы мерещатся ему в воображаемых картинах. Неведомый мир приводит в действие страшных духов, таинственное 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» [240, 638].

У Гофмана сходятся противоречия романтической души, раскрывается амплитуда романтического сознания, его колебания и взлеты, падения, ирреальные силы внутри человека, в людях, социуме. Писатели-романтики пытаются по-своему разрешить противоречия между мечтой и действительностью, оставляя эту цель и задачу за фантастикой, где таинственное сливается с вечным, однако проблема остается неразрешенной. Душа поэта-романтика способна объять целый мир, поэт становится демиургом, пророком Вселенной, стоит ему пробудить в себе знания о высшем, божественном.

В свою очередь, писатели-реалисты для усиления изобразительности пытаются проникать в идеальные сферы. Они привлекают такие сильные условные средства изображения, как мотивированная фантастика, обращаясь к духовным силам, к Творцу.

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 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 реалистами в их двухплановых, фантастических произведениях возможно использование отдельных традиций романтизма, при этом создается более сложное сочетание реалистических и романтических принципов художественного обобщения [124, 112-118].

Итак, писатели-реалисты в своих двухплановых произведениях, познавая мир с помощью фантастики, показывают Неведомое. И делают это при наличии первого, конкретного плана, который, будучи связанным двухплановостью со вторым планом – постижением невероятного в фантастических произведениях, косвенным образом участвует в познании действительности. Фантастика романтиков, не обладая двухплановостью, имеет только изобразительную функцию, потому ее

связи с реальностью ограничены.

Реалистическая фантастика, предвосхищая научные и художественные открытия в сфере бессознательного, исследует внутренний и внешний космос, неведомые силы в самом человеке. При этом важную роль в двухплановом произведении играет конкретно-бытовой план, а с ним и психологизм, носящий сложный, диалектико-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 заставляют писателя проникать в немыслимые глубины психики, во вселенский и внутренний космос, приближая себя, свое мировидение, свою творческую сущность к Богу-Творцу. Исследователь Г.Б Курляндская пишет: «Человек, обладающий свободной духовной сущностью, отличается потенцией любви к ближнему, как к самому себе. Эта любовь, которая диктуется законом, никак не связана с чувственной природой человека, а является проявлением его нравственного сознания, его сверхприродного существа» [123, 12].

Фантастике в это время 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 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 явлений человеческой природы, проникнуть в которые возможно только с помощью фантастики.

### **1.1. Истоки фантастики в русской литературе.**

Русские писатели, будучи тонкими психологами-аналитиками, считают, что обновление жизни возможно 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 Одоев-

ский сосредоточил усилия на создании своей главной книги «Русские ночи» - романа, задуманного в начале 1830-х и завершённого в 1844 году. Загадки психологии, парадоксы художественного творчества, таинственные сферы души поднимают вечные темы, давая неоднозначные ответы, противопоставляя трезвому расчету дух свободного творчества, романтической тайны, реального бытия.

После издания рассказа Одоевского «Последний квартет Бетховена», высоко оцененном 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 чудачком», безумцем, алхимиком, русским Фаустом, Иринею Модестовичем Гомозейкой. 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 время активно работали в области фантастики западноевропейские предромантики, авторы готического романа (Г. Уолпол. «Замок Отранто»; Ж.Казот. «Влюбленный дьявол» и др.).

#### **1.1.1. Психология творчества. Фантастика писателей-романтиков и писателей-реалистов.**

Вместе с русскими писателями-романтиками в области фантастического активизируются писатели-реалисты, начиная с А.С.Пушкина. Пушкинские традиции развивают Лермонтов, Гоголь, Тургенев. Безусловно, выбор 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. Мериме своими переводами в основном фантастических произведений русских писателей (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева) очертил круг и нашего исследования. Мопассан жил и создавал свою психологически сложную, углубленную в недра сознания фантастику в 80-е – 90-е годы XIX века, испытывая непосредственное влияние Мериме и Тургенева, с которыми он состоял в личных дружественных связях.

В последней трети XVIII века предромантизм в активном обращении писателей к фантастике выражал утверждение духовности литературы, ее противостояния рационализму, прозаизму окружающей действительности, ее способности верить в чудо среди современной «механической жизни» (И.В.Карташова). Трагическое осознание несправедливости подготовило почву для романтических настроений и вело необязательно к бунту против этого уклада, однако заставляло уходить в мир таинственного, неопределенно-фантастического.

Писатели-романтики тяготели к истории, история была для них

там, а не здесь. В истории романтики видели основы культуры, глубинные ее источники. Историческим прошлым они не только дорожили, но и основывали на нем свои универсальные и эстетические концепции. Существенным и подлинным для них был не столько сам исторический факт, сколько поэтическое предание.

Романтики испытывают интерес к истории, имеющей особое, субстанциальное значение и наделенной всеми «видимыми приметам реального» [140, 10]. К сказочному, в противоположность реальному, романтики всегда испытывали влечение. Поклоняясь истории, как сказке, романтики искали в ней не быть, а мечту, не то, что было, а желаемое. Талант художника для романтиков состоял в умении уловить новое в онирическом мире, в способности почувствовать едва вступившее в силу необычное, «странное», неизведанное, что являлось 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.

Под новым, удивительным и «странным», романтики разумеют 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 таинственным 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». [44, 80].

Герою кажется, что все происходящее вокруг него есть только сон, «странная» греза. Подлинное бытие лежит за пределами непосредственно данного. Сладким сном романтикам представляются несуществующие идеалы, горьким – сама реальность. Романтикам кажется, что они вот-вот проснутся и освободятся от гнета действительности, очутятся в инобытийном, фантастическом мире, достойном человека, где все люди счастливы. Подобное вызывает противоречие между идеалом и действительностью.

Первыми теоретиками романтизма в Германии романтическая литература трактуется как универсальное средство познания жизни, постижение ее таинственных явлений и законов. Постигание для немецких романтиков означает интуитивную догадку, «смутное» предчувствие. К интуитивному, откровенному романтики испытывают больше интереса, доверия, чем к рациональному познанию. Эволюция романтизма, усиление фантастического ведет к раскрытию сущности

ужасной действительности. Объективную оценку фантастике нередко дают и сами романтики, поднимая глубокие теоретические вопросы. В «Серапионовых братьях», опираясь на Л.Тика, Э.-Т.-А. Гофман указывает на социальные источники ужасного в фантастическом. Ужасное терзает душу в обыденной жизни так же, как и неведомые, призрачные муки. Вера в сверхъестественные ужасы – прямой продукт настоящих страданий, которые терпят люди в обыденной жизни под гнетом больших или маленьких тиранов [69, 164].

## 1.2. Русские авторы и Мериме. Тургенев и Мопассан.

Будучи реалистом, Проспер Мериме обновляет свой творческий метод с помощью применения фантастики. Познав русскую литературу, Мериме ценит русских писателей за нравственные и художественные достоинства их произведений, особенно фантастических. Переводя Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, французский новеллист погружается в мир русской фантастики настолько, что это позволило его 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 отличия русской фантастики от французской.

Первым из русских авторов Мериме переводит Пушкина. Будучи прозаиком, Мериме переводит стихотворения Пушкина, затем Лермонтова языком прозы, выбирая фантастические произведения, которые наличием естественного и сверхъестественного, присутствием потусторонних сил образуют двуплановость. Так Мериме перевел пушкинское стихотворение «Гусар».

Переводчика привлекает сама атмосфера фантастических произведений русских писателей-реалистов, начиная с Пушкина и продолжающих его традиции Лермонтова, Гоголя, Тургенева. Каждый из них в фантастике имеет свое лицо, и мы выявляем типологическое сходство и различия этой фантастики в их произведениях. Тема игры, ставкой которой представляется любовь, счастье, сама жизнь, системой двуплановости образует в произведениях Пушкина реалистическую фантастику, которая проходит через 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; одинаково предпочтение сюжетам, причудли-

вым порой и ужасным, одинаково отношение к изображению натур неистовых, пылких, полностью отдающихся страсти или преступлению.

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 потусторонними силами. В обоих произведениях господствует четкая реалистическая стилистика.

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 определенное место в историко-литературном процессе. Сложный художественный мир М.Ю.Лермонтова представляет мифологическую фантастику. Выступая как продолжатель пушкинских традиций, Лермонтов активизирует субстанциальные силы бытия (божественное, демоническое), используя древние мифологические мотивы, связи сверхъестественного с людьми и т.д. Местный колорит, фантастические средства объективизации, находящиеся в арсенале русского поэта, интересны Мериме как автору «Кармен», «Этрусской вазы», «Джуман», «Локис». Это обостряет возможности французского новеллиста как новатора, использующего фантастику не только в своих оригинальных произведениях, но и в переводах, в том числе и в переводе лермонтовской поэмы «Мцыри».

Интерес к пушкинской традиции в русской фантастике приводит Мериме к Гоголю. Французского писателя привлекает в русском 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 таинственной сферы, невероятных обстоятельств. Мериме переводит комедию «Ревизор», подчеркивая, как и какими средствами Гоголь оттеняет существование неестественной активности в сонной 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, образный колорит «Ревизора», окрашенного, по его мнению, в гротескные тона.

Тесные дружеские и творческие связи, которые устанавливаются у Мериме и Тургенева в 60-е годы XIX века приводят к тому, что Мериме решает перевести тургеневские фантастические произведения

«Призраки», «Собака», «Странная история». Как и в концепции Пушкина, Лермонтова, Гоголя, «темные» силы у Тургенева-реалиста существуют как во внутреннем мире человека, так и вовне его, во Вселенной. Какие же типологические особенности отличают фантастику писателя? Сближение в реализме со своими предшественниками – русскими писателями и в то же время открытие в фантастике феномена «студийности» – таковы параметры двухплановых, «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, не открытых писателем явлений, объективное существование непознаваемых 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 такое условное средство изображения, как реалистическая фантастика с ее мотивированностью поступков и переживаний героев, нарушением причинно-следственной связи между событиями, появлением призраков, предчувствий и др. Фантастике Тургенева и Мериме свойственна речь «творящего» (Р.Н. Поддубная) сознания, которая расковывает воображение, отражает реалии в ярких художественных формах.

Г.Б.Курляндская пишет, что « мистическое открывалось Тургеневу не только «дионисической», «темной» стороной, то также и своей светлой, «аполлоновской» стороной, когда он обращался к религиозно-нравственным переживаниям человека»[126, 6].

Ги де Мопассан, родившийся в середине XIX века, был самым молодым из крупных французских писателей, которые использовали в своем творчестве фантастику для придания реализму усиления в познании и изображении действительности, особенно глубин человеческой психики, потусторонних сил, воздействующих на человека. П.Мериме и И.С.Тургенев, творившие в основном, когда и Мопассан, – писатели, с которыми Мопассан имел личные контакты, – естественно, не могли не оказать на него влияния. «Студийная» фантастика характерна также и для этого французского новеллиста.

Такова общая картина в области фантастики, которую представляла литература с 30-х годов XIX века, когда после романтиков за изображение фантастики взялись писатели-реалисты. По мнению, И.В. Карташовой, для русских романтиков в целом не было характерно восприятие иронии как безграничной свободы духа и «эфира радости».

Однако была подхвачена ее диалектика, оказавшаяся очень важной и ценной не только для романтической, но и всей последующей литературы. Романтическая ирония означала фантастическое, бесконечное стремление духа, становление личности, когда формировались новые способы художественного изображения, неоднозначность поэтического высказывания, совмещающего отрицание и утверждение, энтузиазм и сдерживающий его скепсис.

«Творящее сознание» в человеке 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 писателей становится сверхъестественное, непознаваемое обычным, традиционным способом и потому служащее источником для применения фантастики.

В XIX веке, не получая достаточных ответов на многие сложные вопросы бытия, общество упорно ищет их в литературе. Приведем мнения французских и отечественных исследователей, характеризующих фантастику с различных сторон. По мнению французского исследователя М.Роша, истоки фантастики Мериме лежат в области психоанализа. Француз Ф.Шамбон, напротив, анализируя манеру писателя, приходит к выводу, что фантастика Мериме носит мифологический характер. Исследователь Ж. Малиньон сравнивает фантастические новеллы Мериме с античными трагедиями, с их предначертанностью судьбы. Исследователь Э.Фагэ относит фантастические новеллы Мериме к фантастике, в которой сюжеты и герои сравниваются со сказками. Отечественный ученый В.М. Дынник пишет о занимательности фантастики Мериме. Ученый Ю.В.Виппер видит в новелле «Локис» эпатаж, в отличие от других, реалистических новелл Мериме. Ученые Л.П.Гедемин и Ю.И. Данилин едины во мнении о том, что в поздний период творчества на произведения писателя оказывал влияние модернизм. Ученый 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 романтические тенденции: пророческого видения, роковую предначертанность событий в судьбе героев, которые нельзя предугадать, познать обычным, рациональным способом.

Следует сказать, что реалистическая фантастика Мериме не включает принципы романтической эстетики. Однако реалистическое начало является доминирующим; развивая реалистический художественный метод с экспериментальной, «студийной» фантастикой, Мериме создает предпосылки для литературы будущего.

В море фантастики XXI века, охватившей все виды искусства и все аспекты жизни современного человека, литература не осталась в

стороне. Достойное место заняли писатели-фантасты братья Стругацкие со своими произведениями, ставшими классикой. Б.Н. Стругацкий сказал, что настоящей является та фантастическая литература, в которой больше реальности, чем вымысла. Такая реалистическая фантастика создает разнообразие форм и видов произведений, которым нет предела. Сочетание реального с вымыслом, то есть фантастика, определяет эстетику нашего времени.

## 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, использовали пушкинские традиции фантастики в познавательных и изобразительных целях. Французские писатели, сначала Мериме, 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 фантастики Лермонтова, Гоголя, Тургенева, какие элементы фантастики как условного средства реального постижения действительности привлекали французских авторов к русской литературе?

У своих истоков русская фантастика пока еще не воспринимается обществом и литературой, даже самыми видными представителями, в частности, В.Г. Белинским, А.А. Григорьевым, А.Н. Островским и др. Обратимся к русской фантастике реалистов, западноевропейской фантастике романтиков, определим типологию, качественные характеристики фантастических произведений 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 Англии – это Г.Уолпол, У. Бекфорд, во Франции – Ж.Казот. Зарождение фантастики вызывается необходимостью глубже проникнуть в психику человека, исследовать его внутренний мир на основе накопившихся научных знаний в отношении к неведомым силам, существующим объективно и воздействующим агрессивно на человека. Западноевропейская фантастика предромантиков имеет замковую атмосферу тайны и ужаса, содержит в себе романтизированные готические черты. Русская фантастика реалистов возникает как реакция на стремление общества проникнуть в мистические тайны, приблизиться к Богу, взглянуть оттуда, со стороны Неведомого, его божественными глазами сюда, на человека и общество, помочь увидеть себя, свои пороки, осмыслить их нравственно, пройдя через высшие абсолютные сферы.

Русская фантастика идет следом за предромантизмом и романтизмом, проявляясь в реализме как в художественном направлении, становясь усиленным средством познания и изображения. Будучи в реализме как в творческом методе, фантастика фиксирует себя в разных

типах познания и изображения – романтическом и реалистическом, значительно увеличивая возможности реализма. Это привлекает к фантастике Пушкина внимание как русских писателей, так и французских авторов, в их числе Мериме как переводчика фантастических произведений русских писателей.

В основе гармонии мира, мирозданческих тайн Пушкин всегда ощущал божественное начало, которое, борясь с «темными» силами Неведомого побеждало, просветляя и гармонизируя человека. И это, по мнению исследователя В.Н.Касаткиной, одухотворяло поэзию, служило источником ее духовного, все более сложного нравственного воздействия на читателя [109, 121]. Известному московскому критику еще тех, припушкинских времен Н.И.Надеждину устами адъюнкта Московского университета С.П. 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 средств усиления познания и изображения, безусловно, являлась фантастика, с помощью которой Пушкин как автор мог проникать так глубоко и эффективно в божественно гармонические сферы внутреннего мира героя, улавливая и осмысляя тот факт, что фантастика, иными словами, необычное, вроде бы неправдоподобное, - это взгляд отсюда, со стороны людей, а со стороны Творца – это обычные, рядовые явления, служащие возвышению человека, созданного им же, Богом, «по своему образу и подобию». Пушкинскую фантастику мы определяем как тип реалистической фантастики в поэтических и прозаических произведениях, в которых уже тогда намечалась двуплановость: первый план как естественная мотивация происходящего и второй план, выражающий таинственное, невероятное в мире людей. Фантастика Пушкина стала основанием для возникновения традиции последующих русских писателей Лермонтова, Гоголя, Тургенева, которые на базе пушкинской реалистической фантастики создали ее типологическое разнообразие (мифологическую, реалистическую, фантастику повести, фантастику поэмы и фантастику баллады). Постараемся определить и выделить фантастические произведения из творчества рассматриваемых авторов, обозначить типологически место их произведений в системе фантастики русской литературы.

Следы фантастики обнаруживаются у Пушкина в лирике, в таких его стихотворениях, как «Анчар», «Бесы», в поэме «Медный всадник», «маленькой» трагедии «Каменный гость», повести «Гробовщик» (из цикла «Повести покойного Ивана Петровича Белкина»), в «Пиковой

даме». Фантастический колорит этих произведений подтверждает мысль о том, что фантастическое 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» [28, 6, 263]. До Пушкина в русской поэзии, как и во всей литературе, фантастика не занимала 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 художественного направления. Не только лирика в целом, 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 план, где сама действительность, отдельные детали создают впечатлительное правдоподобие. И второй план, где все представляется как следствие постоянно обновляемого начала, в том числе и фантастического, помогает познанию вселенских тайн.

Поэзия Пушкина верна действительности, изображая русскую природу, русские характеры. Поэт взывает к природным силам, общевселенскому миру. В такой атмосфере, придя в стихи и прозу, и развивается фантастика Пушкина, который видится В.Г.Белинскому «гражданином вселенной», находящем материал для своих поэтических вдохновений в истории, интуитивно осязающем фантастическое начало. Чувства, лежащие в основе фантастических произведений Пушкина, гуманны, любовь и дружба — основа творчества поэта. Грусть его светла и прозрачна. Весь колорит творчества, особенно лирики, происходит от внутренней красоты, преобразованной в эстетику слова и доводящей ее до фантастического уровня.

И все же значение фантастики как средства усиления постижения и изображения в литературе того времени еще недостаточно. Не совсем воспринимая фантастику как усиленное художественное средство, Белинский, оценки которого по этой причине противоречивы, в виде комплимента говорит, что творчество Пушкина, даже нося 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» [28, 6, 268]. Критик говорит о богатом воображении поэта, особенно в таких фантастических стихотворениях, как «Жених», «Утопленник», «Бесь». «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 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, мирозданческой, 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 Пушкина обогащает реалистический метод такими ощущениями, компонентами, что Мережковский говорит о внутренней свободе поэта как об установке на свободу личности. Поэзия для Пушкина является 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 из идеального, вселенского мира.

Из-за своей причастности к сверхъестественному пушкинские образы приобретают фантастическую окрашенность. Принцип двуплановости, лежащий в основе фантастических произведений Пушкина, содержит в себе сочетание реального и таинственного. Часто, может быть, и неосознанно Пушкин ведет свое творчество к фантастике, которая в то время еще не владеет умами. А.А. Григорьев не находит в пушкинской поэзии «ничего романтического» [61, 748]. Подтверждая это, А.Н.Островский в своей статье «По случаю открытия памятника Пушкину» 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, не учитывая реалистическую фантастику.

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

Герои Пушкина осознают свою сопричастность с идеальным миром. В фантастических произведениях поэта существуют божественные сферы, однако чувствуется воздействие и «темных» сил, губящих человека. Современники Пушкина видят в его лирике роковые страсти. Потусторонние силы, изображаются как игральные страсти на фоне всеобщей жизни. В целях исследования изображения человека Пушкин применяет фантастику, придавая своим героям в сложных ситуациях фантастический характер. 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» [31, 20]. Поэт воспитался на почве рационализма XVIII века и, пройдя школу романтизма, понял в своем творчестве его недостаточность, ограниченные возможности.

Таинственное в фантастических произведениях Пушкина имеет невероятное влияние на судьбы людей. Как полагает Е.А. Маймин [140, 74], Пушкин распространяет необычное, невероятное на все свое творчество. Начиная с 1820-го года («Руслан и Людмила»), местный колорит разрабатывается Пушкиным как фантастический, где субъективное начало подчиняется объективному и не растворяется в нем. В намечающейся двуплановости фантастических произведений Пушкин показывает не только психику, но и быт. Герои поэта – реальные люди, прототипы его образов. Пушкинский реализм выводит субъективность человека из объективного мира истории и общества, выделяя конкретного, психологического человека, внутренний мир которого изображается с помощью фантастики.

Конкретный человек у Пушкина наделен реальными чертами, объяснен в пределах объективной действительности. Реальный план способствует исследованию «темных», потусторонних сил, существующих объективно. Такой мир оказывается основой фантастически настроенного героя с его сложной душой. Пушкин сохраняет психологию и индивидуальность, идущую от романтизма, создавая реалистические принципы конкретности. Поэт развивает идеи реализма творчески, не отказываясь от романтических завоеваний. Пушкин не может забыть свободолюбивых деклараций романтиков; не отказываясь от идей романтизма, он дорожит художественной и всякой свободой, которая была характерна для него 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, 355].

Пушкин перерабатывает как идеи, так и стиль, сделав стиль ро-

мантика В.А. Жуковского элементом своей стилистической системы. «Мир романтика, -по утверждению Е.А.Маймина, – возвышенный, необычный, внебытовой мир» [140, 240]. 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» [53, 256]. Мы согласны с мыслью о том, что Пушкин воспроизводит действительность в эстетических образах не так, как они существуют реально, а преувеличенно, фантастично.

Демоническая тема входит в творчество поэта, однако гармонический дух Пушкина свободно реет над демонизмом с иронией и 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 таинственных сил потустороннего 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 светлый божественный пафос лирики Пушкина. Подобные проявления заметны в таких его фантастических стихотворениях, как «Демон», «Анчар», «Бесы», «Жених». Большое идейно-художественное обобщение Пушкин вкладывает в фантастику «Анчара» (1828); фантастика «Бесов» (1830) отражает зло неведомых сил, губящих человека.

По мнению Г.А.Жуковского, 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.

Куль 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 поэта.

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

злых 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. Пушкинские герои пытаются преодолеть несвободу сознания, в таком случае у читателя проявляется интерес к поэту как человеку, вступающему в поединок с роком, довлеющим над личностью, 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» [32, 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 объективные силы, с помощью фантастики изображая человека как игрушку страстей.

Принцип двуплановости обуславливает исследование человека под влиянием «темных» сил. Тема смерти не воспринимается поэтом. Обычно поэты-романтики пишут о смерти как об инобытии. Смерть для них служит синонимом абсолютной свободы, представляется как успокоение, антитеза жизни, ее страданию. Гегель говорит о положительном значении, которое это явление получает в искусстве: «Смерть лишь непосредственной единичной жизненности есть рождение духа» [55, 1, 409], то есть это факт духовного 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 разработывает 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 свободолобию. Как подмечают исследователи 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, разрабатывая тему. «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 нового, более сложного художественного средства изображения. Описывая некое дерево, 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 посмеет приблизиться к нему. «К нему и птица не летит //И тигр нейдет» [204,2, 160]. Характеристика «темных», потусторонних сил усиливается фантастической атмосферой. Даже воздух отравлен вокруг дерева. «<...> лишь вихорь черный// На дерево смерти набезит - //И мчится прочь, уже тлетворный//».

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

Переход от первого ко второму плану, к фантастике, совершается через противопоставление всего того, что было сказано о дереве яда всему тому, что следует 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 абсолютной власти, абсолютное порабощение человека. Ведь и царь и раб – это люди, какое расстояние ни лежало бы между ними. И они не перестают быть людьми из-за противоестественности их взаимоотношений. Далее Пушкин говорит о героях как о рабе и владыке. Человек – царь посылает хладнокровно другого человека – раба на мучительную

смерть именно в силу удовлетворения царем своей агрессивности, властности. С другой стороны, раб покоряется воле тирана, забывая, что он человек.

Фантастика показывает, как «темные» силы вытесняют во владыке все человеческое, усиливая его жестокость, развившуюся благодаря безграничной власти. Привычка не встречать сопротивления со стороны раба доводит агрессивные, грозные силы во владыке до апогея. И он посылает человека 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. Протест против тирана, поработавшего и убивающего ближнего для удовлетворения своей прихоти и властолюбия, проявляется в стихотворении с необычной яркостью.

Поэт восстает против сил, вытесняющих и разрушающих все естественное, духовное в человеке. Царь посылает на смерть раба самовластно. «А царь тем ядом напитал // Свои послушливые стрелы // И с ними гибель разослал // К соседям в чуждые пределы». Роль царя аналогична функции дерева «анчар», у которого он и берет смертоносный яд. Царь становится сам Анчаром; только дерево отравляет всех живых в силу своих естественных природных свойств, а царь - из-за агрессивности «темных» 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, показаны потусторонние силы, находящиеся во внутреннем мире 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 плана. Фантастика в качестве усиленного 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 неведо-

мых равнин!»

Предчувствия лирического героя подтверждаются словами другого персонажа – ямщика, которыми характеризуется 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 бесовских 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, примерещившийся персонажам, появляется среди снежной равнины. В четвертой строфе злые духи обрисованы уже как носители демонической силы. «Вьюга злится, вьюга плачет; // Кони чуткие храпят; // Вон уж он далече скачет; // Лишь глаза во мгле горят <...> // Вижу: духи собралися // Средь белеющих равнин». Постепенно монолог ямщика переходит в сознание лирического героя. Фантастическое изображение 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» показывает невероятные силы в самих персонажах, в их внутреннем мире, делающем из человека или тирана, убивающего людей, или раба, то эти же агрессивные, злые силы находятся в человеке и во внешней среде, в потустороннем мире, но существуют и тут, и там одинаково объективно. В стихотворении «Бесы» Пушкин соединяет противоположные ответы на вопросы об истине. Проявляется это во взглядах на отношение к объективному ходу событий, складывающемуся в процессе эволюции, к формированию того или иного порядка вещей.

Трагическое звучание «Бесов» является результатом неантропоцентричности мира закономерностей и подчинения им человека. Однако фольклорная окраска фантастики намечает путь преодоления трагедии. Сама структура стиха отвечает приметам фантастики, проявляющейся через оптимистическое изображение Вселенной. Такое испытание оставляет место для выбора, не диктуя тотальной безысходности. Фольклорный характер произведения раздвигает границы познания и изображения. Конкретно-эмпирический план исследуется и изображается Пушкиным при помощи сказочных персонажей и обстоятельств. Таким образом, в стихотворениях «Анчар» и «Бесы» пушкинская фантастика участвует в познании закономерностей реаль-

ной действительности, служит основой формирования реализма как художественного метода с его характерной чертой: двуплановостью в фантастическом произведении.

Пушкин видит вокруг себя литературное пространство, и вот что он сам пишет о фантастике, 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» [203, 482]. Внимание Пушкина к фантастике в этом отзыве о произведении Гоголя очевидно. Представления и инстинкты одних персонажей в гоголевском «Носе» передаются другим. Фантастика пушкинского «Анчара» отражает достоверность внутреннего мира поэта, глубоко переживающего, когда властитель, разрушаемый инстинктами, убивает прямо и косвенно своих подданных. И этот образ достоверен, сверхъестественные силы в «Анчаре» не контролируются Разумом. Фантастика в пушкинских «Бесах» осложняется литературными ассоциациями. Потусторонние 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 мотивации происходящего. В поэтике стихотворения мотивация – признак существования двуплановости, а двуплановость – показатель фантастичности художественного произведения.

Пушкин изображает идеальный мир как во внутреннем мире своих героев, так и вовне, в небесных сферах. При этом фантастика отражает ощущение неантропоцентричности мира. Агрессивные потусторонние силы, существующие одновременно во внутреннем мире героев и во Вселенной, создают представление о зле космического масштаба. Познание человека усложняется новыми, ранее неизвестными явлениями, которые Разум пока не имеет возможности объяснить. Задача пушкинских героев в «Анчаре» и «Бесах» состоит в том, чтобы, познав небесные и земные законы, суметь приспособиться, не быть жертвой себе подобного или губительных бесовских внешних и внутренних сил.

Пушкинское видение подразумевает двуплановость, изображающую таинственное 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, которые, недостаточно объясненные рационалистически, не могут быть изображены традиционным, реалистическим способом. То, что поэт не мог познать и изо-

бразить с помощью Разума, он открывает для себя в видениях, мотивируя происходящее легендой. Такая мифологическая фантастика Пушкина как усиленное средство исследования и изображения выявляет высокий, живой гуманизм лирики поэта, оттеняя возвышенное, божественное предназначение человека.

Пушкин признает фантастическую тенденцию в изображении идеального мира как во внутреннем мире человека, так и вовне. Потусторонние силы, находящиеся в самих героях, условно можно квалифицировать как внутренние. А «темные» силы извне, то есть из неведомого мира, характеризуются как внешние идеальные силы, также воздействующие на внутренний мир героя, но извне, из Вселенной. Западноевропейская фантастика была моделью, изображающей идеальный мир в самом человеке, его психике. Русская фантастика как усиленное средство изображения, существуя при наличии мотивации таинственного, носит двуплановый характер.

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

Таким образом, реальное и фантастическое пушкинского стихотворения «Бесы» изображается при наличии двуплановой фантастики. Конкретика происходящего исходит из первого плана, это описание природы, мировосприятия ямщика, лирического героя. Фантастические образы бесов, являясь вторым планом восприятия автора, служат признаком мифологической космологии. Как и в «Анчаре», граница между существованием бесовских сил в самом человеке и в окружающей его Вселенной, между реальным и нереальным - подвижна. Реальное, в частности пейзаж, обретает неожиданно фантастические черты. «Мчатся тучи, выются тучи; //Невидимкою луна //Освещает снег летучий<...> //Страшно, страшно поневоле».

Фантастический колорит помогает исследовать бессознательное во внутреннем мире лирического героя. По мнению Р.Н. Поддубной, поэт изображает зло, злые силы в образе бесов как воплощение мирового зла, всеобщей дисгармонии, противостояния Абсолюту. Основываясь на материале фольклора, Пушкин ослабляет трагическое в «Бесах», создает мифологический тип фантастики.

Потусторонние силы, существующие 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. Они отторгают лирического героя от мира как реального, так и фантастического. Лирический герой пытается противостоять низменности зла, восклицая в ужасе: «Сколько их, куда их гонят?» И человек у Пушкина задается вопросом о первопричине зла.

Диалектика участвует в познании законов бытия, в борьбе героев со злом. Фантастические герои стихотворения «Бесы» осмысливают законы мироздания, чтобы избежать воздействия бесовских сил, подчинения трагическим закономерностям, стремясь объяснить непознанное, фольклор придает всему оптимистическое звучание.

Ямщик жалуется езду, что не может ехать в пургу, природа восстает: «Коням, барин, тяжело; // Вьюга мне слипает очи; // Все дороги занесло; // Хотя убей, следа не видно». Вселенная не принимает их: слишком много зла в этом мире противоречий, существующих объективно. Антропологическое познание не дает полного объяснения человеческих страданий из-за агрессивности зла. Бесовские 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 воле, независимо от людей. Фантастика как средство изображения таинственного мира подготавливает героев к познанию и исследованию во многом благодаря предощущениям и предчувствиям. Видения, встающие перед героями, подталкивают к поиску ответов на вопросы о смысле бытия. Герои вступают в диалог друг с другом и благодаря откровениям, превосходящим рассуждения, приходят к выводам, что они, эти откровения, 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, устанавливая связь с Творцом, пушкинские герои не погибают, ощущая давление окружающей безликой атмосферы. Вслед за Пушкиным литература становится областью предчувствий, догадок, результатом художественных наблюдений, научных открытий, представляя конкретный материал для исследования и изображения, в том числе и в области фантастики.

Что касается сверхсознания с его сновидениями и откровениями, то оно изображается с помощью мифологии. Бесы у Пушкина показаны как природное зло, бесовское, враждебное живому на земле. Человек вступает в поединок с демоническим миром, выбирая добро, он

свободен в своих предпочтениях. Болезненное состояние лирического героя из-за хаоса, существующего в его внутреннем и внешнем мире, укрепляет решимость сопротивляться. В борьбе со злом, во имя добра в поступках и проявляются личности, осуществляя свое 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, характерно романтическое изображение. Иными словами, мифологическая фантастика в поэме используется как углубленное условное средство исследования и изображения. В данном случае это происходит не в лирических стихотворениях, а в произведении крупной формы. Герои пушкинской поэмы предопределены судьбой, они испытывают воздействие потусторонних сил в виде разлуки молодых людей, оставшихся верными друг другу, 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»» [71, 353]. Ученый высказывает предположение, что фольклор не воспринимался в тот период так глубоко, мысль Пушкина нуждалась в опоре на чуждую книжности народную стихию. Соглашаясь с Гуковским, заметим, что у Пушкина герои изображаются не в сказочной манере, а как обычные люди, живущие и действующие бытовым мире. Поэма создавалась, когда фантастика еще не занимала в литературном процессе первой трети XIX века должного места.

В предопределенности героев поэмы Пушкина просматриваются элементы фантастики. Интуиция подводит поэта к использованию фантастики для изображения воздействия злых, неведомых сил. Двоемие создает впечатление равноправия двух миров - реального и ирреального, попеременное доминирование одного мира над другим. Ирреальный мир создается в воображении рассказчика как некая копия реального мира, как противостояние объективной реальности. Принцип двоемрия, лежащий в основе поэмы, предопределяет фантастику произведения. Если у романтиков фантастика не мотивирована никак, то в дальнейшем у Пушкина она мотивируется обстоятельствами и переживаниями героев. И в этом суть отличия русской фантастики писателей-реалистов от фантастики западноевропейских и русских романтиков, которые изображают ирреальное как свой идеал, противостоящий объективной действительности.

Безусловно, реализм и романтизм как художественные методы

имеют каждый свою необходимость и направленность. В реализме второй план, вызываемый необходимостью постижения индивидуально-психологической глубины характера, художественного исследования человека, предопределяемого историческими закономерностями, социальной конкретностью, осуществляет связь с таинственным в неизвестном, невероятном. В романтизме состояние судьбы, трагичность ее, психологическая глубина усиливаются воздействием иного, ирреального мира.

Лирика Пушкина выражает самого поэта, но не совсем многосторонне и широко отображает его связи со Вселенной. 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» [230, 2, 24]. «Автопортретность», осязаемая в лирике, заметна и в поэмах. Исследователь Е.А.Маймин придерживается такой же точки зрения. «Субъективна в большей или меньшей степени всякая лирика, несубъективной лирика просто не может быть» [140, 107]. Однако мера и место субъективного в лирике и эпосе ученые оценивают по-разному.

Исследователь Д.Д.Благой высказывает мысль, что мифологическая фантастика поэмы «Руслан и Людмила» (1820) основана на легенде, она содержит в себе изображение существования исторических реалий. Лиризм поэта сменяется историческими образами, окрашенными фантастически. Так, например, описание пира у князя Владимира воспроизведено вполне конкретно, с историческим колоритом. «В толпе могучих сыновей, // С друзьями, в гриднице высокой // Владимир - солнце пировал; // Меньшую дочь он выдавал // За князя храброго Руслана // И мед из тяжкого стакана // За их здоровье выпивал. // Не скоро ели предки наши, // Не скоро двигались кругом // Ковши, серебряные чаши // С кипящим пивом и вином». Реалистичны картины боя с печенегам, 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 изображению жизни киевлян необычную, фантастическую окрашенность.

Элементы фантастики меняют картину, потусторонние силы 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, вводимые поэтом, 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 силы одного человека приводят в действие такие же силы другого. Фантастика создает в изображении эмоциональный фон, общий настрой, таинственные взаимоотношения. По мнению исследователя Д.Д.Благого, сновидения Руслана и Людмилы, предсказания Финна, Наины и других образов развивают в поэме фантастический колорит. Неправдоподобная атмосфера царства, дворца Черномора выражает картины всеобщего, вселенского мира. Образ Черномора как демона усиливает это качество, выражая мысль о том, что герою предстоит встреча со злом в облике злого волшебника.

Делая нравственный выбор, героиня, в конце концов, торжествует над демоническим миром, становясь сопричастной к борьбе добра со злом, за красоту и гармонию. Оказываясь игрищем страстей Черномора, Ратмира и Фарлафа, героиня взирает на картину сражения, которое разыгрывается из-за нее. Пушкин использует сюжеты легенд, народных преданий, придавая фантастике мифологическую окраску. Вселенная выступает с чертами рая. Вот детали, говорящие о райских кушах 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 колдовских чар. Поэт подчеркивает довлеющее начало, которое проявляет себя в усилении агрессии окружающей среды. Героиня падает духом перед могучими сверхъестественными 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 мира чередуются с мрачными сферами зла, представленными с различных ракурсов и положений. Герои то объединяются, то борются друг с другом, преследуя каждый свою цель, обозначая изначальную заданность. Например, Наина, льстя Черномору, склоняет его на свою сторону. «Но тайный рок соединяет // Теперь нас общею враждой». Колдун раскрывает ей потаенный секрет: «Сей благодатной бородой // Недаром Черномор украшен. // Доколь власов ее седых // Волшебный меч не перерубит, // Никто из витязей лихих» не сможет остановить коварные чары волшебника.

Наряду с традиционными фантастическими образами колдунов и

ведь демонического мира поэт изображает дракона – образ, пришедший с Востока и олицетворяющий мир хотя и вселенский, но сторонний. Дракон, или «черный змей», – это тот же дьявол в восточной мифологии. Наина играет ту же роль в мифологическом сознании. Людмила исчезает из поля зрения демона благодаря своей находчивости, спасаясь тем, что надевает волшебную шапку. Сцена смерти великана, брата Черномора, изображена в мрачных тонах.

Трагичны сцены, где показаны лежащими в полях погибшие воины. Реалистичен образ Фарлафа, который развивается неординарно, под влиянием «темных» сил, находящихся в самом герое и оказывающихся под воздействием потустороннего 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. Руслан побеждает Черномора благодаря опять-таки предопределенности своей судьбы, записанной где-то в истоках наследственности.

В сновидениях Руслана, как и в поединке с Черномором, проявляются черты мифологической фантастики. Предчувствуя свою гибель, Руслан, после смерти головы великана, засыпает прямо на коне и видит во сне похищение его Людмилы Фарлафом. «И снится вещий сон герою: //Он видит, будто бы княжна //Над страшной бездны глубиной //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», имея романтические черты, выражает субстанциальные силы, подвергающие героев опасности. Немотивированная фантастика романтиков, в отличие от мотивированной фантастики реалистов, располагает только изобразительными возможностями. В этом произведении предчувствия и предсказания Финна – это 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 злые силы. 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. Потусторонний мир выявляет качества героев, мифологическая фантастика показывает эмоциональное отношение к Неведомому яркими, сказочными средствами. Защита киевлян от степняков выражается в поэме через применение фантастических образов Руслана и Черномора. Финн спасает Руслана от смерти, и Руслан продолжает сражаться вместе со своей

дружиной против печенегов, осадивших стольный град Киев. Народ жаждет помощи от высших сил, кары, которая бы пала на голову врага. Герой, как ни в чем не бывало, колет, рубит супостата с колдуном в мешке за седлом, врезавшись в испуганный стан печенегов. Поэт изображает торжество добра с помощью изображения добрых волшебных сил.

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 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 XIX века, где фантастика проявляется в реализме наиболее ярко.

Как реалист Пушкин выдвигает в повестях тему «маленького» человека. Правдивостью изображения, проникновением в характер героя с его душевными потрясениями, отсутствием морализаторства Пушкин открывает новое направление в прозе. Фантастическое изображение раскрывается у него в реалистических картинах, подробностях. В своих «Повестях Белкина» Пушкин выступает против шаблона в прозе конца 20-х годов XIX века. Художник слова развивает принцип двуплановости, утверждая реалистическую фантастику в реализме как в новом тогда 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 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 predeterminedена сверхъестественными силами, показаны обусловленными психологией, переживаниями героев, то есть двупланово.

Двуплановость включает в себя как конкретно-реалистические возможности изображения в первом плане, так и применение фантастики для изображения таинственного во втором плане. Пушкин определяет идеальный мир как «прародину» героев – носителей абсолютного начала. Байронические мотивы в романтизме раннего Пушкина постепенно сменяются реалистической прозой, вводятся элементы фантастики как усиленного средства познания и изображения, проявляется светлая божественная гармония как духовная благодать, ниспосланная свыше. Демонические мотивы Байрона с реалистической мотивацией отображаются Пушкиным уже в зависимости от обстоятельств, то есть по сути реалистически. Двуплановая фантастика подразумевает изображение в двух планах – в «подлинном» (З.И.Кирнозе)

плане и «обманном», в единой системе. Раздельно, традиционным способом, то есть рационально, исследовать внутренний мир 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 конкретно-историческая эпоха, развиваемая в вымышленном повествовании. Отличие современной писателю прозы от предшествующей сентиментально-романтической прозы видится Пушкиным в историзме, объективном и всестороннем изображении общества и человека.

В фантастике повести «Гробовщик» (1830) Пушкин мотивирует героя, его сны переживаниями, то есть психологически. Видение во время сна – это уже не реальная действительность, а нечто иное – онирическое. Сновидения героя повести – гробовщика Андрияна Прохорова – образуют сквозной сюжет, который создает духовную историю личности в противоборстве идейно-нравственных начал, в контакте с социально-историческим бытием. Впоследствии традиции реалистической фантастики из повести Пушкина «Гробовщик» продолжают Лермонтов, Достоевский, Лесков, Тургенев.

Действие в «Гробовщике» усиливает двойное значение событийного ряда. Гробовщик изображен реалистически, его характер соответствует мрачному его ремеслу. «Адриан Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив. Он разделял 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» [204, 5, 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 с обычной достоверностью, 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 сны героев как таинственное, фантастическое. 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 ни чуть 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 – личными переживаниями. «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].

Исследователь Р.Н.Поддубная считает, что фантастика в повести «Гробовщик» выглядит как фольклор, это мифологическая фантастика. По ее мнению, это произведение, скорее, похоже на сказку об исполнении желаний, а исполнение желаний в сказке – это испытание героя. Однако функции фантастики в пушкинской повести совсем иные. Фантастические события тут не имеют причинно-следственной связи, исполнение желаний героя не связано с 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 фантастики, которая, создавая двойное изображение, осуществляет такое изображение в двуплановом комплексе, который мотивирует события психологически.

В одноименной повести гробовщик надеялся возместить убытки за счет купчихи Трюхиной, она умерла в ту же ночь. Следует череда необычных 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. Фантастика подводит героя к мысли о судьбе человека на фоне социальных законов, о взаимодействии сверхъестественных сил, существующих во внутреннем мире героя.

Итак, фантастика лирической поэзии раннего Пушкина – это изображение неведомых сил, находящихся во внутреннем мире героя. Лирическое начало служит фоном для исследования и изображения таких сил через призму переживаний. Уже тогда Пушкин показывал существование неведомых, «темных» сил в самом человеке.

Развивая принципы мифологической фантастики, Пушкин применяет фантастические элементы в целях изображения психологического состояния в напряженный момент, перед смертью или накануне

ее, особенно тех героев, кто стремится преодолеть страх перед ней. Поэт придает происходящему фантастическую окрашенность, обновляя и углубляя реалистический метод. Реализм в более крупной поэтической форме предполагает уже не субъективизм, как в лирике; драма личности близка поэту своим объективным характером, изучаемом Пушкиным с помощью такого усиленного средства изображения, как фантастика. Пушкинские герои в «Гробовщике» психологически правдивы, достоверны, обусловлены психологически, в то же время они наполнены ощущением сверхъестественного, выраженного фантастикой.

### **2.3. Воздействие агрессивных потусторонних 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 лучших произведений поэта. 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 быть счастливым, человек хочет жить достаточно свободно, однако в нужной мере не может реализовать свой внутренний потенциал. Безликие силы сковывают в нем инициативу, сдерживают диалектику личности. Человек находится под давлением социума, чувствуя себя ничтожным в огромном и чуждом мире. Его переживания обуславливаются социальной незащищенностью, агрессивным характером среды, которая сдерживается в индивидууме высшими силами, религиозным сознанием, нравственным поиском.

Элементы фантастики Пушкин применяет в своей поэме «Медный всадник», в которой изображается «маленький» человек. По нашему мнению, Пушкин вводит тут реалистическую фантастику. Она выражается в детерминированности, то есть в мотивации внутреннего мира героя Евгения – бедного чиновника. Это требует новых изобразительных средств в портретных и речевых характеристиках. В это время Пушкин выдвигает требование писать просто, точно. Не отказываясь от такого эффективного условного средства изображения, как фантастика, Пушкин придает ей психологическую убедительность в обрисовке конкретных людей, испытавших духовное потрясение. У Евгения это выразилось в появлении галлюцинаций.

В поэме «Медный всадник» демократическому понятию равенства Пушкин противопоставляет самовластную волю Творца или разрушителя, пророка или героя (Д.С.Мережковский). Полубог и укрошенная им стихия – второй главный мотив пушкинской поэзии. В 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 с его личными, частными интересами и переживаниями. 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» [155, 105], 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» [204,2, 255].

Однако поэт не закрывает глаза на негативные стороны деяний и самого Петра. Последующая русская литература отчасти изменяет тему благодаря Пушкину, изобразившему Петра фантастически. Безграничная сила, легко переступающая пределы возможного, человеческого, исторического и народного, уже не кажется Д.С.Мережковскому несовершенством царя Петра как героя, изображенного поэтом, а представляется воплощением личности сверхмощного, фантастического порядка. 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 зловещий колорит, связанный с мотивами Потопа, Апокалипсиса. Не выдержав душевного потрясения, герой хохочет истерически. Воля героя, царя-чудотворца, поглощает «маленького» человека вместе с его радостями и печалью, с его любовью, малым счастьем, как волны реки, вышедшей из берегов. Стихия природы в образе разбушевавшегося моря несет человеку гибель. Это «лишние» люди, они рождаются для реализации сильных мира сего. Возмущение общей народной стихией поэт выражает в образе Евгения – мелкого коломенского чиновника. Пуш-

кин изображает реальность, применяя для исследования и изображения внутреннего мира человека в типологии фантастического реалистическую фантастику.

Воля Петра и возмущение природной стихии соответствуют такой же возмущенной стихии в сердце Евгения, а не только царя как героя «Медного всадника». В вызове, брошенном одной из жертв этой воли, как полагает Мережковский, заключен смысл поэмы. Соглашаясь с ним, заметим, что имеется еще одна немаловажная сторона смысла, а именно, смысла фантастики, который заключается в самой эстетике произведения, в воздействии неумолимых, потусторонних сил на «маленького» человека. С момента наводнения Евгений пребывает на площади, где стоят два льва. Пушкинский герой предчувствует, 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].

Реальное описание самого города и его наводнения – признаки реалистической манеры поэта. Бытовой план содержит олицетворение возмущенного простого «маленького» человека против «правителя» Петра («Ужо тебя!») [там же, 266]. Образ «Медного всадника» предстает пока еще без элементов фантастики, в реальном изображении. Вторая 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, неотрывными от имени и деятельности Петра. Выход безграничной силы царя - реформатора за пределы человеческого подразумевается Мережковским как проявление «темных» сил, воздействующих на внутренний мир героя. Критик ставит вопрос об искуплении страдания «бесчисленных малых» (Д.С. Мережковский), то есть «маленьких» людей, через радость или сострадание. Пушкин понимает, конечно, что это вопрос высшей мудрости.

В поэме отражены два противоположных начала, поэт показывает судьбу неизвестного коломенского чиновника, который вызывает появление последующих героев Гоголя и Достоевского, изобразивших своих героев реалистически точно и в то же время многомерно, объемно. С одной стороны, счастье «маленького» человека состоит просто в любви к такой же простой девушке, а с другой, как отмечает Мережковский, - в нем заключено сверхчеловеческое видение. Такое двуплановое изображение обусловлено обстоятельствами и внутренним со-

стоянием героя, находящегося под воздействием безликих сил.

Видения Евгения объясняются как галлюцинации безумного, что определяется наитием 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]. Выделим деталь: всю ночь героя потрясает сверхъестественное в виде этого скачущего коня.

Реалистическое объяснение видения Евгения это и есть второй план, где переживания героя подаются через психологическую мотивацию. Погоня Медного всадника за простым смертным мотивируется воздействием грозных сил, духовным потрясением героя.

Поэма экспонирует фантастические события, содержащие сочетание конкретного с универсальным; говоря о поэзии и прозе, Пушкин имеет в виду изображение невероятного, потустороннего. Бездна, равная воле царя-реформатора, рождаясь, открывается в простой, безыскусной любви «маленького» человека, выступающего против своего Бога. Его угрозы доходят до сердца самодержца, 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.

В своей поэме Пушкин имеет в виду реализм, усиленный таким средством изображения, как фантастика. Первый план поэмы «Медный всадник» содержит естественное объяснение таинственного в герое Евгении. Второй план включает в себя изображение безликих сил потустороннего мира. Принцип двуплановости подразумевает двойное объяснение изображения – реальное и нереальное, фантастическое. Видения Евгения подаются через онирический пейзаж, благодаря чему автор высказывает психологическую, глубоко человеческую правду.

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

созидатель - основатель столицы, прорубающий «окно в Европу», с другой – император, принесший неисчислимые беды «маленькому» человеку, простым людям, 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» [155, 105]. То есть, возможно, концептуально другими были бы Гоголь и Достоевский, Белый и Блок, Ахматова и Цветаева.

Более раннюю поэму Пушкина «Руслан и Людмила» В.Г.Белинский причислял к обновленному классицизму. Исследователь Б.В.Томашевский также видит некоторую зависимость поэмы от классицизма. Однако, по его мнению, поэма оказалась слишком новым явлением в русской поэзии, чтобы критики, выросшие на риторике XVIII века, смогли оценить ее исторически верно [230, 2, 21]. В «Руслане и Людмиле» духовная субъективность 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 роман «Евгений Онегин» эстетически более традиционен, одухотворен лиризмом, взятым из обычного арсенала изобразительных средств. А вот герои «Медного всадника» отображаются состоящими в реальном мире, однако ощущающими его под давлением сверхъестественных сил.

Возвышенное ощущение в поэме достигается не только с помощью фантастики, но и символических средств (например, сам памятник Медный всадник – символ Власти, стихия Невы - стихия разбушевавшейся природы). Пушкин изображает свои реальные прозрения в образе Петра, осмысленном фантастически, в символическом ореоле. Психологическая сущность творческого метода, который Пушкин применяет в «Евгении Онегине», заключается в смещении объекта и субъекта, реалистического с усиленным, фантастическим. Исследователь Д.Д. Благой высказывает мысль о том, что пушкинская поэма представляет объективные образы героев, подчеркнута отделяемые от тут же присутствующего автора. В поэме «Медный всадник», как и в пушкинской лирике, господство авторского голоса – прямое выражение переживаний, мыслей и чувств самого поэта, связанного с современностью, являющейся в лице его как наиболее полного представителя века [32, 224].

Море, свинцовые волны, Нева в гранитных берегах выступают в качестве олицетворения России Петра. Пушкин приветствует преобразования Петра, и символика отражает эту закономерность, существующую в реальной действительности. Неведомое, нарушающее ду-

шевный мир героя, изображается с помощью фантастики.

С годами все больше обращаясь к прозе, Пушкин переносит сюда свои приобретения в поэзии, в том числе в области фантастики. Поэт вкладывает в понятие «поэзия» и «проза» не столько стилистический смысл (стихотворная и нестихотворная речь), сколько глубокое эстетическое понимание. Пушкин, включая фантастику, создает реалистическую художественную прозу как более соответствующую запросам эпохи.

Одной из важнейших особенностей его мироощущения, основ метода как художника-реалиста был историзм. Пушкин исследует и изображает закономерности социально-конкретного бытия, идя в ногу с временем, а порой и опережая его. Современники Пушкина подчеркивали, что характерной чертой первых трех десятилетий XIX века в философии и литературе являлось особое «историческое направление». Оно характеризовалось как сближение с действительностью, стремление соединить социально-исторические приемы событий, поступков действующих лиц, формирование их характеров, необходимость познания сложных законов 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, с одной стороны, присущи фантастической прозе Пушкина, с другой стороны - для нее характерны картины объективной действительности. В пушкинской прозе уже тогда создается двуплановость изображения как художественная система.

Что же происходит в это время во французской литературе с точки зрения фантастики? Отмечая наличие двуплановости в произведениях русского автора при их переводе, осуществленном Мериме, выделим, что переводчик, создавая свои оригинальные фантастические образы, мотивировал их психологическими причинами. Вот как рационально объясняется происходящее. Герой новеллы «Джуман» засыпает, скорее, под воздействием гипноза, чем от усталости. Вахмистр Вагнер будит его, предлагая ему чашечку кофе, Мериме объясняет все сновидением героя. Фантастический мир новеллы принимает причудливые, экзотические очертания, имеющие явные признаки онирического. Творчество Пушкина не оставляло Мериме равнодушным, привлекая его, прежде всего, двуплановостью некоторых произведений. В более позднее время это отобразилось в прозе французского новеллиста, применившего пушкинские достижения в реалистической фантастике. Много читая и воспринимая из различных источников, Пушкин оказывается в XIX веке связующим звеном между западноевропейской, в частности французской, и русской литературой. 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 обозначает судьбу простого человека, петербургского инженера Германа [116, 17]. Вот как выглядят взаимоотношения русского и французского авторов. П. 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» [204, 5, 195-196]. Разговор заходит о таинственных явлениях в жизни, о загадочных характерах. Подобного рода «странность» замечена исследователем В.Н.Топоровым у тургеневских героев, отметим ее и в самом Пушкине как в авторе «Пиковой дамы», то есть непохожесть ни на кого, оригинальность в бытовой конкретике, к которой Пушкин прибегает для объяснения таинственного, фантастического.

Героиня после смерти изображается как носитель демонических сил, которые приносят зло людям, что и подтверждается. Ранее некто Чаплицкий проиграл Зоричу около трехсот тысяч. Из жалости графиня указала ему три карты, и тот отыгрался. Пушкин использовал это совпадение, приписав факт своему герою Германну.

Вторая часть повести вводит в дом графини. Реальна обстановка, выписана в конкретных деталях, характеры также реалистичны. Вот портрет старой женщины, когда графиня сидела в своей уборной перед зеркалом. Три девушки окружали ее. Одна держала банку румян, другая - коробку со шпильками, третья - высокий чепец с лентами огненного цвета. Графиня не имела ни малейшего притязания на красоту, давно увядшую, но сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала людям семидесятых годов и одевалась так же долго, так же тщательно, как шестьдесят лет назад. Реалистичен портрет и Елизаветы Ивановны. «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?» [204, 5, 201].

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

ху, 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 отыграться» [там же, 209].

Пушкин продолжает исследовать характер героя, начатый в первых главах. Германн старается убедить графиню 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 поведение прерывается, начинается «странный» Пушкин, «странна» его героиня — графиня, в образе призрака. Все после смерти графини приведено в движение, интересное для читателя. «Этот Германн, - продолжал Томский, - лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства» [там же, 211].

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

Пушкин показывает повышенную восприимчивость героя, его склонность к экзальтации. 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]. Призрак ожил. Писатель объясняет это галлюцинациями героя. Пушкин изображает события, подтверждая двойственность факта.

После смерти графини Лиза успела разлюбить Германна, поняв, что он одержим лишь одной страстью: деньгами. Молодые люди одновременно падают замертво от потрясения, испытывая стресс, можно сказать, под «взглядом» графини, значит, «мертвая» способна влиять на них - обоих сразу, живых. «Восставшая» из мертвых символизирует неведомый мир с его демонизмом. Злые, безликие силы, напугав Германна и Лизавету Ивановну, доводят их чувства до обморочного состояния.

Основной конфликт перенесен Пушкиным во внутренний мир Германна, психологический анализ осуществляется рационалистическими средствами. Германн пишет Лизавете Ивановне письма, вдохновленные страстью, говорит языком литературы прошлого. Непреклонность желаний, необузданность воображения перерастают у него в расчет. И если раньше страсть и расчет существовали рядом, маска и

лицо были слиты, то теперь Германн просто одержим маниакальной идеей обогащения. А все это якобы графиня воздействует на Германа из потустороннего мира.

Размышления героя прерываются предчувствием видения. «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, будучи в возбужденном состоянии, пытается мотивировать появление видения, объясняя его для себя присутствием как бы своей кормилицы, но призрак в белом оказывается самой графиней. Кстати, в русской литературе традиционно белый цвет символизирует смерть. Видение в белом шевельнуло губами, и Германн воспринял три заветных слова: «тройка», «семерка», «туз».

Депрессивное состояние героя объясняется реалистически. Пушкин ведет интригу по правилам, уже существовавшим в литературе, когда сознание, воплощенное в действие, выходит за границы морали общества, перешагнув традиционные рубежи нравственности. Германн живет в мире, раздвоенном по своей природе, гонится за химерами. Безумие Германа начинается не с проигрыша, а ранее: с желания денег, стремления к финансовому успеху.

Пушкин изображает эгоистичность Германа, который не мучается раскаянием при воспоминаниях о мертвой старухе. Рационализм и маниакальность героя продвигают сюжет к трагическому финалу. Герой повести обладает тонким мироощущением. Такие люди видят в себе картины прошлого, могут предсказывать будущее. В подобном случае, не доверяя Разуму, вполне возможно стать жертвой злых, «темных» сил.

Пушкин исследует опасные глубины человеческой психики, обнаруживая их в генетической памяти. 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». З.И.Кирнозе считает, что реальный план оказывается предпочтительнее вымысла [116, 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 Германа. Если кто-то спрашивает у него, который час, он произносит слово «семер-

ка». «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» [204, 5, 216].

Пушкин прибегает к психологическому анализу. Предчувствия изображаются писателем как явление невероятное и в то же время как вполне возможное. «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]. Безликие силы приводят героя к трагедии. Пушкин показывает воздействие бессознательного на героя, который после того попадает в больницу, в палату номер 17. Кстати, первые цифры ассоциируются с французской революцией 1789 года.

Анекдот о «трех верных картах» в то время был распространен широко. Тема карточной игры, образы игроков, картежный жаргон были представлены еще в начале XIX века как в русской, так и зарубежной литературе. По мнению исследователя З.И. Кирнозе, сюжет о выигрышных картах интерпретируется в повести в рациональном и мистическом вариантах [116, 386]. Однако исследователь Ю.В. Манн считает, что никакого иррационализма в повести нет, все объясняется реалистически [142, 413]. Мы согласны с Ю.В. Манном, что в повести нет романтического мистицизма. Д. Сеземан так же считает, что Пушкин иронизирует над атмосферой романтической тайны, страстей, исключительности. 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 массовой русской фантастической повестью 1830-х годов - по жанровым особенностям, сюжетным мотивам, использованию в ней литературных приемов.

Злые силы разрушают счастье Германна и через карты губят его окончательно. Евгений в «Медном всаднике», 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 Германна в зависимость от страстей, являются атрибутикой усложненного реального мира, исследуемого с помощью фантастики.

#### 2.4. Пушкинская фантастика в лирике как средство просветления «темных» сил.

Пушкин, по словам Д.С.Мережковского, был светлым, гармоничным поэтом. Этимология слова «свет» предполагает человека ведающего, осведомленного, посвященного в тайны. В изображении личности, подверженной воздействию вселенских сил, Пушкин борется за душевную гармонию, внутреннее просветление, изгнание «темных» сил, находящихся как внутри и во внешнем мире, так и только самом человеке. Поэт стремится к земным проявлениям рая: в цвете, запахе, музыке. Поэзия, управляемая сознанием, освобождает душу от магических сил, озаряет человека. Гармоничность и лучезарность поэзии Пушкина основывается на языковой магии, ритмике, звукописи и тональности. По мнению исследователя Д.С. Мережковского, Пушкин чувствовал потребность освободиться от догм тысячелетней культуры и вернуться к первозданной ясности созерцания, к истинным первоначалам, от которых веет верой, христианской нравственностью [155, 105].

Вот что пишет по этому поводу исследователь 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» [125, 17].

Пушкин старался приобщиться к простоте древних греков, был сыном своего века и в то же время прост и ясен в своей античной законченности стиха. Поэзия Пушкина - 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 к постоянному возвращению от невидимого к видимому, от небесного к земному. Эти два непримиримых, непримиренных начала – один к Богу, другой от Бога - вечно борются, и никто не может никак победить.

Поэзия Пушкина представляет редкое сочетание гармонических свойств во всемирной культуре, а в русской литературе даже единственное. Красота героя – создателя будущего и красота первобытного человека – хранителя прошлого как два идеала, которые, привлекая Пушкина, возносят его поэзию столь высоко во вселенские, гармонические сферы своей двуплановостью, фантастичностью, за которыми просматривается христианская нравственность, невероятные сочета-

ния духа земного и небесного. 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 верой в чудо, а то отрицанием 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 показательны 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 фантастика.

Живое на планете переносится поэтом на стихию земли и воды. В 1824 году Пушкин создает элегию «К морю» (1824), являющуюся парой в оппозиции стихий земля – вода. Марина Цветаева пишет, что это самое романтическое из всех известных ей стихотворений, это сама романтика: 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. Поэт 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, выходя за рамки своего времени, всегда актуально. Интерпретация свободы, характерная для романтиков, воплощается у Пушкина в образе моря. «Прощай, свободная стихия!» Свободная стихия – это не просто идилично 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, абсолютно свободное в своем существовании море, и все это скрепляемо композицией, словом, стилистикой. В тексте существуют такие лексические атрибуты, как «гордая краса», «своенравные порывы», «неодолимый», «неукротимость» и «могущество».

Основной принцип композиции пушкинской элегии условно можно определить как музыкальный, ассоциативный. Строфы «К морю» сюжетно не сцеплены между собой, но это не мешает впечатлению целого, держащегося не на логических, а на тонких ассоциативных связях. Воспоминание о «свободной стихии» – о море (пять первых 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, 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 ее «плена» столь же неодолима и могущественна, как и само море, однако любовь 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. Со свободой соотносится 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 просвещенье 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. Исследователь 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 [155, 105]. 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 сообразуется 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. //Шуми, взволнуйся непогодой: //Он был, о море, твой певец».

Интересна еще одна особенность эстетики этого стихотворения. Слово «море» у Пушкина употреблено в мужском роде: «ты взыграл», «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 с себя на море мужской род. 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 больше, 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». 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 сил внутреннего мира – 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 эле-

гией 1820 года, исследователь 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» [32, 302]. Исследователь 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 [140, 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 вышние 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 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 демоническим силам в стихотворениях «Жених», «Утопленник», «Гусар».**

Бесовские силы воздействуют на психику извне, из окружающей среды. Пушкин противостоит им своей лирикой, всем своим творчеством. Он стремится, чтобы его поэзия, проходя стихии воды и 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»» [230, 2, 21]. Безликие силы, грубо вторгаясь в судьбу лирического героя, в судьбы героев пушкинской фантастики, не оставляют в стороне и жизнь самого поэта. Пушкин изображает бесовские 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 со злом как автор лирических стихотворений, в которых поэтическая субъективность – это его авторский голос. Пушкин преодолевает в поэзии трагизм мироощущения, смело вводя в лирику фантастические элементы.

Пронизывая таинственностью конкретно-эмпирический мир своих произведений, Пушкин создает мифологическую фантастику. В лирике поэта демоны как сверхъестественные существа, мифологические персонажи олицетворяют субстанциальные силы, выступая носителями природного начала. Пушкин решает проблемы добра и зла на примере своего поэтического творчества. Отпадение мифологических героев от мировой гармонии являются примером ее изображения с помощью фантастических элементов. Поэт показывает демонические, дисгармоничные силы нарушающими равновесие во Вселенной. Светоносностью своего творчества Пушкин стремится гармонизировать мир, изменить к лучшему его природную сущность. Духовные, божественные силы, активизируя поэта, нацеливают его на борьбу со злом за утверждение поэтических идеалов.

Как известно, мифологическая фантастика, преодолевая в реализме дуализм души и тела, ослабляет ожидание чуда, а затем веры в него. Изображенное народным сознанием «чудо» помогает проявить ощущение неантропоцентричности, объяснить присутствие таинственного, непознанного. В древнем народном сознании еще нет раздвоенности, душа и тело пока что едины, все «странное» воспринимается еще не как «чудо», а как природное естественное явление.

Стихотворение «Жених» (1825) изображает «темные» силы в земной стихии, в обычной конкретно-бытовой обстановке. На сей раз 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 в прежних своих видениях, вся так и померт-

вела (строфа 4). И она кричит родителям, чтобы те вместе с людьми задержали разбойника.

Действия купеческой дочки в качестве героини мотивированы психологически, ее взаимоотношения изображаются как реакция конкретного человека. В строфе 13 раскрывается внутренний мир жениха, который на свадьбе удивляется, почему Наташа не прислуживает гостям и грустит. Тогда-то и раскрывается суть всего в ее сновидении. Приезжают двенадцать разбойников с пленницей и старший брат отрубает пленнице правую руку. Жених отпирается, но героиня показывает всем на кольцо, что на руке разбойника: ««А это с чьей руки кольцо?» - //Вдруг молвила невеста, //И все привстали с места». Так сбываются предчувствия героини, она побеждает «темные» силы, воплощенные в образе разбойника. В мире героини Пушкин демоническим силам, изображенным с помощью фантастики, противопоставляет высшие силы.

Стихотворение «Утопленник» (1828) В.Г.Белинский относит к произведениям, содержащим мифологическую фантастику, пронизанную необыкновенно сильным лирическим чувством [28, 6, 291]. Поэт показывает, как стихия воды в «Утопленнике», дающая жизнь на земле, отнимает ее у человека. «Прибежали в избу дети, //Второих зовут отца: «//Тятя! тятя! наши сети // Притащили мертвеца»» [204, 2, 151]. Поэт задумывается над причинами смерти человека и делает предположение, что река утопила, скорее всего, рыбака. Одним словом, водная стихия выступает как естественная природная сила. Первая половина стихотворения передает реальные, конкретные события, шестая строфа фантастична, показывая нечто демоническое, врезающееся в память: мертвец стучит вдруг в окно. «В ночь погода зашумела, //Взволновалась река <...> //Буря воеет; вдруг он внемлет: //Кто-то там в окно стучит».

Поэт разворачивает целую панораму мотивированных событий. Это разговор хозяина с утопленником, изображенным в образе нагого человека, сброшенного в реку. «Что же? голый перед ним: //С бороды вода струится». И хозяин захлопнул окно. До самого утра раздавались стуки под окном и у ворот. И читатель вправе задуматься над нравственной стороной события: почему же люди не похоронят его, если он утопленник, почему он бродит в мире живых?

В стихотворении «Гусар» (1833) Пушкин в балладной форме предвосхищает мифологическую фантастику Гоголя в «Ночи перед рождеством», показывая сверхъестественное реалистически – снами героя.

Ранее критика не придавала фантастике литературного статуса, не рассматривала ее всерьез, фантастическое в литературе в то время никак не мотивировалось. Потому, вероятно, Пушкин и не находился в изначале среди тех, кто придавал фантастике мотивацию человечески-

ми чувствами. Придав героям психологический статус, поэт сделал фантастику реалистической, открыв существование двойного изображения характеров и поступков. Лермонтов, а затем Гоголь, Тургенев и Достоевский продолжили пушкинские традиции в области реалистической фантастики. Развив ее типологию каждый по-своему, они выделили и сгруппировали вокруг своих идей то, что было заключено в фантастике прежде, еще до Пушкина, и требовало выхода в общеввропейскую литературу. Вот что пишет на этот счет исследователь В.С. Непомнящий: «Элемент фантастики, занимающей все больше и больше места в творчестве «ясного», «гармоничного» Пушкина, порожден, в сущности, тем же, чем рождены страшные фантазии гоголевского «Портрета», который продолжает темы и <...> «Пиковой дамы» <...> (в этом ряду – И.З.) и улыбочиво – зловещая шалость «Носа»» [173, 1, 27-28].

Следует напомнить мнение исследователя Р.Н.Поддубной, сконцентрировавшей мысли о состоянии современной науки в этом вопросе, по поводу существования, по ее мнению, трех типов фантастики: мифологической, фэнтези и научно-популярной. Мифологическая фантастика проявляется в творчестве уже раннего Пушкина. В дальнейшем русские философы выдвигают мысль о высоком морально-нравственном, даже христианском, религиозном сознании, исходя из накопленного, в том числе и в области фантастики, проникшей в высшие 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 изначально в творчестве Пушкина был заложен целый узел проблем в области фантастики, связанных с агрессивной природой Неведомого. До сих пор исследователям интересна тема божественности макро- и микрокосмоса в человеке, которую начал разрабатывать Пушкин.

В своем творчестве поэт побеждает демонические силы благодаря вере в высокое предназначение человека. Пушкинское восприятие христианских заповедей – творческий, активно развивающийся процесс. Бытие для поэта – это объективное существование вселенских сил, которые должны быть светлы, гармоничны для человека, эсхатологическое разрешение дуализма двух миров отрицается поэтом. Качества 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 В ОБЛАСТИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ФАНТАСТИКА В ЛЕРМОНТОВСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

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 большему, нежели у Пушкина, воздействию агрессивных сил демонического мира. Это вызывает у Лермонтова обращение к небесным силам, что придает его произведениям божественный, религиозно-нравственный 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 генетической памяти, он ощущал в себе «голос крови».

Существует древняя, вероятно, гностического происхождения легенда, упоминаемая Данте в «Божественной комедии», об отношении земного мира к 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, рождающихся на свет божий. Одна из таких душ – Лермонтова. «Чувство незапамятной давности, древности – «веков бесплодных ряд унылый», - воспоминание земного прошлого сливается у него с воспоминанием о прошлой вечности <...> всполохом иного бытия, того, что было до рожденья» [156, 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. Субстанциальные, сверхъестественные силы предопределяют лермонтовскую судьбу, которая, по мнению В.Ф. Асмуса, обращена от настоящего мгновения «в то же время к всецело реальному», в мир души «созерцаемых сущностей» [14, 1, 27].

Придавая большое значение воле, Лермонтов связывал совершенствование человека с волевым усилением. Страсти питают деятельную натуру, представляя 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 начала.

Романтики, как и Лермонтов, связывают дуализм человеческой природы с противоречивым отношением к сознательной и бессознательной жизни. В аспекте художественного творчества переосмыслиется принцип личностной деятельности. Творческое состояние для них становится проявлением самосознания. Лермонтов исследует связь человека с агрессивными вселенскими силами, противопоставляя им идею божественного предназначения поэта. Однако поэт оказывается почти полностью под властью демонических сил, «захвачен» ими еще до своего рождения. Прометей несет огонь людям, как и Пушкин; Лермонтов освобождает себя и людей от всевластья сверхъестественных, демонических сил, продвигая человека по пути свободы, добра, очищения от зла. Угроза смерти пытается низвести человека, завладеть его душой.

Это выражено у Лермонтова в драме «Маскарад», в которой нет двуплановости, произведение не считается фантастическим. Герой драмы Арбенин, поддавшись ревности, убивает жену, оклеветанную обществом. Таким образом, он нарушает душевное равновесие, казалось бы, одного человека, но потрясает весь мир. Герой уничтожает собственное счастье. В лице героя Лермонтов пытается противостоять всеобщему злу, бороться с судьбой. Больше, чем в драме, пушкинские традиции борьбы с силами зла выражаются у Лермонтова в лирике, где «он, мятежный, просит бури, как будто в бурях есть покой» [129, I, 449]. В такой крупной поэтической форме, как поэма «Демон», герой оказывается «захваченным» демоническими силами почти полностью; протестуя, поэт предпринимает попытки освободиться от них, противоречащих высоким божественно-нравственным идеалам религиозного и философского самосознания.

### **3.1. Фантастика Лермонтова как поэта-романтика в стихотворениях «Дары Терека», «Любовь мертвеца», поэмах «Ангел смерти», «Азраил».**

Поэт создает тип литературного героя, который воплощает в сознании и судьбе вечную драму человеческого существования. Главную причину кризиса мировой жизни Лермонтов видит в дуализме, в вечных противоречиях плоти и души, в индивидуализме личности и общества. Фантастические герои Лермонтова предопределены демоническими силами, исходящими от предков. Опыт поколений помогает прозревать вселенские истины, такие герои ощущают себя независимыми от обстоятельств, живут жизнью подсознания, выражая противоречия не только эпохи поэта, но и предыдущих, последующих эпох. По мнению исследователей, Лермонтов оставался крупнейшим представителем русского романтизма, даже когда его творчество зрелого

периода развивалось в сторону реализма. Современники отмечали в ранней поэзии Лермонтова сильное воздействие раннего, романтического Пушкина. Однако лермонтовские «<...>связи с разнообразными романтическими литературными традициями совсем не мешали резкой определенности и индивидуальности его поэтических исканий» [140, 113].

В поэзии Лермонтов – романтик, его фантастика мифологическая, поэтому его герои подвержены воздействию субстанциальных сил с их демонами, призраками, пророками, вампирами, сверхъестественными существами. Мифологическая фантастика Лермонтова как поэта-романтика означает, что внутренний мир героев его поэтических произведений приобретает признаки романтического восприятия автора. Имея собственное лицо, Лермонтов возвышается до слияния с космосом. Другой мир мыслится им как результат чувственного восприятия и воображения.

Сближаясь с романтиками в понимании человеческой судьбы, самой природы трагического в борьбе с демоническими силами, изначально предопределяющими человеческое существование, Лермонтов выступает на стороне Творца. Герои Лермонтова испытывают романтические понятия и идеи, воспринятые от Пушкина, пушкинские традиции через опыт романтиков в литературе, через влияние божественных сил, формируя целую систему противостояния мировому злу, демонической агрессии.

В стихотворении «Дары Терека» (1839) Лермонтов раскрывает тему «человек и природа», где человек находится в постоянной борьбе с силами зла. Фантастика тут носит мифологический характер. В действительности 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 вешем 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 верит 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 змея подколотная убивает героя. События объясняются реально, время как предсказание носит 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» [204, 1, 188]. Это считанная с «диска памяти» наследственная информация; картина, мотивированная таким образом, изображается поэтом с помощью реалистической фантастики. В «Дарах Терека» мотивация идет от легенды, от мифа, представляя мифологическую фантастику.

В стихотворении «Любовь мертвеца» (1841) развиваются пушкинские принципы мифологической фантастики, раскрывая через фантастического героя воздействие бессознательного. Лирический герой Лермонтова подчиняет своим страстям возлюбленную – это фантастическая атмосфера в стихотворении. Воскрешение мертвеца – потусторонний мир, вторгающийся в реальную действительность. «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!» [129, 1, 99].

Воздействие предков, показанное через область подсознания, также изображается фантастически. Проблему генетической памяти Лермонтов решает фантастическими средствами. Образы влюбленных исследуются в их взаимодействии на грани возможного. Оживший мертвец увлекает возлюбленную в загробный мир. Лермонтов представляет эту сцену, объединяя психологическое состояние героя с проявлением бессознательного. Объяснение с помощью легенды придает художественному образу мифологический характер. «Коснется ль чуждое дыханье //Твоих ланит, //Душа моя в немом страданьи //Вся задрожит».

Такой механизм воздействия 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» [204, 1, 494]. Герой видит свою возлюбленную в будущем и с помощью предчувствий объясняет свою страсть, находясь как бы рядом. Применяя фантастику, Пушкин исследует 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 эпоху раннего Пушкина, а также раннего Лермонтова В.А. Жуковский воспринимался современниками не как просто романтик, но как первооткрыватель романтизма в русской литературе [71, 42-89]. Поэтический антураж в поэзии Жуковского носит романтический характер: ночь, луна, экзотический пейзаж. Все это реализуется в устойчивом комплексе понятий и представлений, который формирует сюжеты, своеобразные композиции, определяющие характер героя. Этот комплекс понятий и представлений Жуковского находит все больше сторонников. Романтизм такой поэзии проявляется в особенностях стилистики, своеобразии языка. Поэзия призвана музыкальным звучанием слова открывать тайны человеческого духа, оттеняя у слова его объективный, предметный смысл.

В.А.Жуковский, будучи поэтом-романтиком, отрицает возможность показывать реальную природу как нечто легкое и доступное. Эпитеты «великое» и «беспредельное» выступают у него как определения к Неведомому. Лирическое стихотворение поэта называется «отрывком». Действительно, всякое лирическое стихотворение, если вдуматься, 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 растворяется во всеобщей жизни.

Вот как такие традиции представляются Лермонтовым в поэме «Азраил» (1831), изображающей демона как олицетворение злых сил. «Уж хладные белеют кости, //И скоро пир кровавый сей //Незванные оставят гости. // Так точно и в душе моей» [129, 2, 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, испытывая влечение к ним и одновременно признаваясь в любви ко всему «мгновенному».

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

На замысел лермонтовской поэмы во многом повлияла поэма «Каин» Байрона. Однако Лермонтов, исследуя генетическую память в мифологическом образе Азраила, идет по иному пути. 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 реальности в потусторонний мир. «Она была красивой, эта ночь, // Недвижная в той сумрачной часовне» [99, 67]. Сверхъестественные силы представляются поэтом в образе возлюбленной - живой девушки, смерть не пугает лирического героя. Девушка, сравниваемая с ночью, холодна, голос ее низкий, но приятный, глаза красивые. Ее не тревожит реальная жизнь, однако она хочет уйти из нее, совершить переход в небесный мир с молитвой, «застывшей на челе». В реальности девушка – ночь неустойчива, равнодушна к лирическому герою, в другом мире она надеется стать верной возлюбленному до конца. Таким образом, у Мюссе, как и у Жуковского, иной мир становится «родным», притягательным для поэта.

Строки о душе, охваченной желанием чуда, раскрывают тему возвращения героя в «родные» ему высшие сферы, 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» предвещает мысль о настоящей жизни в небесном мире. «Явись мне в грозный час страданья, //И поцелуй пусть будет твой //Залогом близкого свиданья //В стране любви, в стране другой!» [129, 2, 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 природы. Однако этим фантастический образ лишен мятежного, демонического начала. Другой персонаж – Зораим - обладает всеми качествами такого героя.

### **3.2. Фантастика повести в «Пиковой даме» А.С. Пушкина и в «Штоссе» М.Ю. Лермонтова.**

Об активом воздействии агрессивных сил ирреального мира Пушкин знал еще тогда, когда писал в поэме «Цыганы» (1824): «И

всюду страсти роковые, и от судеб спасенья нет» [204, 3, 159]. Вслед затем Пушкин демонстрирует возможности реалистической фантастики, однако тоже с воздействием агрессивных сил, изменяющих облик человека, придавая 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, обстановки, доводящей героя до морального опустошения. Пушкин изображает Германна все более поработанным злыми силами, недаром в качестве эпиграфа к повести приведены слова из гадательной книги о пиковой даме как о 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 неведомые силы, существующие во внешней среде. Оба героя – пушкинский Германн и лермонтовский Лугин – становятся жертвами таинственного мира, изображенного с помощью фантастики.

Исследователь А.И.Журавлева считает существенной задачей «становящегося» реализма особую роль таинственного и роль фантастического элемента в разрешении задач реализма при изображении человека [91, 280]. Таинственное побуждает Пушкина к разгадыванию характера, события, проникновению в смысл и причины поведения личности, служит основанием пушкинского, а затем и лермонтовского психологизма. В «Штоссе» Лермонтова Лугин, в отличие от пушкинского Германна, не одержим страстью денег. Однако он тоже не волен в своих поступках, что означает невозможность герою вернуться в «родной» ему небесный мир даже после победы над Неведомым. И все же Лугин не чувствует трагедии, он – демиург, равен самому Богу-Творцу, герой бесстрашен в поединке с Неведомым.

Сопоставим обе повести с точки зрения фантастики как условного средства изображения. Повесть «Пиковая дама» (1834) носит двуплановый характер. В созданной позже повести «Штосс» (1841) существует смешение реалистического и романтического элементов, характеризующих сложность лермонтовского изображения. Обе повести посвящены теме игры в карты, демонстрируя предопределенность судьбы, накал человеческих страстей. Как и в «Пиковой даме», фантастика «Штосса» погружена в психологию человека. С помощью применения фантастики в повестях исследуется глубинная сущность героев. Германн из «Пиковой дамы» жаждет богатства, но не знает, как этого добиться. Его товарищи тоже непрочь решить проблему с помощью игры в карты. Разговор заходит о таинственных явлениях, загадочных обстоятельствах.

Игра в тайну автора «Пиковой дамы» демонстрирует своеобразие изобразительной системы, мотивации поступков, конкретики сюжета. Узнав от приятеля – офицера, что старая графиня владеет тайной «верных» карт, Германн проникает в покои графини с целью выведать эту тайну. В драматической сцене графиня 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 создать свой шедевр, завершить портрет женщины – своего идеала, находя вдохновение в контактах с Неведомым. Садясь за карточный стол, Лугин каждый раз проигрывает неведомому миру в образе призрака. В последнюю ночь Лугин задумывается: что же происходит? Действительно, он не выигрывает денег, но обостренные чувства каждый раз делают перед ним все более видимым задуманный им шедевр, создают у художника уверенность в том, что свой эстетический идеал он все-таки осуществит.

Обе повести обладают явными признаками фантастики. Портрет пушкинского Германна сначала реалистичен, насыщен бытовой конкретикой, затем он драматизируется. На похоронах графини герой ужасается, увидев графиню в гробу. Возбужденному Германну показалось, что это «темные» силы, ожив, предвещают недоброе, грозящее ему гибелью. Пушкин демонстрирует повышенную энергетику, возбуждающую молодых людей, падающих в обморок под «взглядом» мертвой графини, их восприимчивость к воздействию безликих сил.

Лермонтов в своей повести прибегает к фантастике как средству усиления изобразительных возможностей. Явным признаком фантастического в «Штоссе» является тот факт, что под давлением Неведомого у Лугина происходит абберрация зрения, герой начинает видеть людей в желтом свете. Вспомним Бальзака, в его «Гобсеке» также упоминается лицо «лунного», «желтого» цвета, вроде бы серебра, с которого сошла позолота. Лермонтов обращается к европейскому опыту, Пушкин обходится собственными возможностями: реалистическими средствами, перенося конфликт во внутренний мир героя и тем самым осуществляя его глубинное психологическое исследование.

Ночью, после похорон старой графини, маниакальная одержимость пушкинского героя Германна вступает в новую фазу, прерываемую предчувствием таинственного, невероятного. Депрессивное состояние героя объясняется реалистически. Интрига ведется по правилам романа XVIII века. Германн живет в мире страстей, раздвоенном по своей природе, гонится за химерами. Безумие его начинается не с

проигрыша, уже прежние его действия сами по себе эгоцентричны. Даже любовь не скрывает стремления Германна к обогащению. Пушкин изображает эгоистичную натуру, рационализм и в то же время безудержность, страсть. Расчет и жажда денег продвигают героя к роковому исходу. Пушкин показывает безмерные, невероятно опасные глубины во внутреннем мире человека, обнаруживая разлад природных и духовных сил. Мысли Германна прямолинейны, нацелены на одно: к тайне «трех верных карт». Прибегая к психологизму, Пушкин предчувствует невероятное и в то же время реальное как вполне возможное. Явление призрака графини на карте в виде пиковой дамы объясняется галлюцинациями, возникшими от возбуждения героя в результате то ли выпитого вина, то ли от окружающей обстановки.

Своей повестью «Штосс» 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 фантастического с самого начала у Лермонтова 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, воплощающем таинственный, неведомый мир. И эта игра, этот поединок требуют от лермонтовского героя невероятных усилий, страстей, высшего напряжения сил. Однако, как верно отмечает исследователь А.И. Журавлева, «таинственность» у Лермонтова означает не сразу понятую мотивацию чувств и действий героев. Как и у Пушкина, это является основой лермонтовской изобразительности, психологизма. Лермонтов разрешает загадку бытия, а не личности, стремится показать внутренний мир человека нового времени.

«Штосса» Лермонтова с пушкинской «Пиковой дамой» в фантастике сближает мифология. В обеих повестях показан таинственный мир. У Пушкина мертвая графиня выступает носителем демонических сил, это устоявшаяся изобразительная форма. В лермонтовском «Штоссе» персонаж, олицетворяющий призрак, показан фантастически. Герой повести Лугин, видя людей окрашенными в желтый цвет, подтверждает свою «захваченность» «темными» силами. Допустимо двойственное осмысление. С одной стороны, можно предположить, что это, действительно, абберрация зрения, миражи, которые мерещатся расстроенному воображению Лугина. С другой - подобным образом автор заявляет о загадочной избирательности случая, нацеленного на мысль о реальном существовании Неведомого. «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 ка-

жутя желтыми».

И еще пример показа вмешательства Неведомого в судьбу героя: возникновение слуховых галлюцинаций. Создавая особое настроение, Лугину слышится таинственный голос. Это сцена музыкального вечера, когда исполняется баллада Шуберта на слова Гете «Лесной царь». А после Лугину слышится адрес «таинственного» 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 фантастики вторгается в круг героя, невероятные чувства охватывают душу. Звучание баллады осознается как голос свыше.

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 фантастике бытовой колорит, что характерно как для пушкинской «Пиковой дамы», так и для лермонтовского «Штосса». Фантастика в повестях особо заметна в эстетике «таинственного», создающего «вторую» (А.И. Журавлева) реальность. Истоки такой эстетики в русской литературе связаны с романтизмом, романтической балладой (В.А.Жуковский). Двигаясь в этом направлении, Лермонтову удается создать жанр фантастической повести, само понятие «второй» реальности.

Острота, драматизм человеческих страстей обусловлены вмешательством сверхъестественного в судьбу 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 статье об этой повести исследователь В.А.Вацура говорит о фантастике лермонтовского произведения, носящей реалистический характер. Исследователь В.В.Виноградов в статье «Стиль прозы Лермонтова» отмечает чередование контрастов, «оргию» слов, функционально сходных с устойчивыми формулами поэтической речи [130, 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 сознания, перестают быть фоном, смешивая высокое с тривиальным, патетическое с комическим.

Лермонтовский стиль с его внешней манерой письма, бытовой конкретикой, приобретая значение, оказывается пригодным для дальнейшего развития. По мнению исследователей 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», воплощаясь в тип героя, который представляет в сознании вечную драму борьбы за осуществление идеалов. Лермонтов переосмысляет принципы личностной деятельности, творческое состояние становится для него проявлением самосознания. Исследуя человека в таинственном мире, Лермонтов связывает высшее божественное предназначение человека с реализацией его возможностей, совершенствованием личности, усилением воли.

Повесть Лермонтова «Штосс» посвящена проблеме судьбы. Каждая деталь произведения, каждый его сюжетный поворот наполнен смыслом, актуален для понимания сущности героя – художника Лугина. Соотношение плана повести с самим ее текстом наводит на мысль, что Лермонтов создавал эту повесть как поэтическое произведение, то есть цельное, завершенное. План такого произведения Лермонтов не всегда согласует с текстом, ученые расценивают это как план «Штосса». Налицо кардинальные расхождения планируемого с непосредственным содержанием повести. Это подтверждает тот факт, что Лермонтов, работая над «Штоссом», планом не руководствовался. Сходства плана и самого произведения присутствует лишь в двух случаях. Первый из них - в плане, а в самой повести наблюдаются словесные идентификаты типа «адрес, дом и др.». Второй случай касается слова, определяющего саму карточную игру, называемую «штосс».

Каждый раз проигрывая призраку, Лугин не бросает игру в «штосс». Он живет страстями, представляющими индивидуальный механизм развития личности. И все же лермонтовский герой зависим от Неведомого, которое символизирует этот призрак. Лугин доведен до крайней степени «захваченности» Неведомым. Нервная система художника расшатана до того, что его как художника посещают видения, за которыми он видит шедевры.

Воздействие на человека безликих сил Пушкин показал еще в лирике, в частности, в стихотворениях «Анчар», «Бесы». Пластика образа тут движется от внутреннего мира героя к внешнему, создавая мифологическую фантастику. Осмысление мифологии происходит путем восприятия «бесовского» как несомненной реальности. Трагическое звучание «Бесов», кружение бесов в виде метели в степи является результатом объективного существования «темных» сил. В «Анчаре» фантастическая картина, раскрывая глубочайшую аморальность абсолютной власти, акцентирует внимание на позиции автора. Пушкин стремится привести внутренний мир героев к гармонии с внешним, продвинуть лирического героя в лоно прекрасного, божественных сфер. В прозе, в частности, в «Пиковой даме», воздействие демонизма Пушкин изображает как результат пагубных человеческих страстей.

Развивая традиции Пушкина, Лермонтов борется с демонизмом, показывает, как злое, агрессивное «захватывает» человека, овладевает его внутренним миром. Позиция Лермонтова - это вызов, непримиримость, непрестанное отрицание, моральная устойчивость. Однако, не освобождая души от «захвата» безликими силами, осознание себя, своей предначертанности удерживает лермонтовского героя от разочарования, подталкивая к сомнениям. Лугин предчувствует неизбежную зависимость от вселенских, неведомых сил, которые, в конце концов, настигают его. Таким образом, персонажи у Лермонтова находятся в связи с другим миром, и автор, возвышаясь духовно, противостоит агрессии волей, своим религиозно-нравственным потенциалом.

Показывая соотношение неведомого и естественных человеческих чувств, возникающих в дуплановости, Пушкин в «Пиковой даме» не дает однозначного ответа на вопрос: чего больше в тексте - возвышенного или низменного? Сами названия пушкинской «Пиковой дамы» и лермонтовского «Штосса» подразумевают наличие в них злых волей, означая сдерживаемость мотивации чувств и поступков. Стремясь к раскрытию тайны бытия, Пушкин выражает «вторую» реальность, которая требует нового, усиленного изображения. Психологизм Лермонтова порождает новую разновидность фантастики: фантастику повести, фантастику баллады, дающие возможность глубже проникнуть в психику человека, фиксируя в его судьбе необъяснимые, «странные» случаи. В характере таинственных явлений и переживаний, в поступках героев устанавливается определенное соотношение неведомых сил и естественных человеческих чувств. Лермонтов склоняется в сторону борьбы с мятежными, несмиримыми страстями, как и Пушкин, 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 потусторонних сил, изображаемых с помощью фантастики. Игровые действия в «Штоссе» помогают лермонтовскому герою принять важнейшие в его жизни решения, обрести душевную гармонию, творческий идеал.

Воплощая в себе агрессию сверхъестественного, призрачный Штосс мешает собственным замыслам, каждый раз разрушая планы Лугина при очередной игре в карты. Лермонтов не демонстрирует пассивности Лугина, благодаря иронии показывая становление героя, его самосовершенствование. Не сдаваясь 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 Шуберга создает у Лугина ощущение объективности этого мира. И Лугин, испытывая озарения, остается художником, не покидает реальности, не теряет творческой высоты.

Лермонтов надеется, что обращение к высшим силам, борьба за божественную красоту поможет изменить судьбу. Демонстрируя в своих повестях защиту от стремления «темных» сил подавить героев агрессией зла, Пушкин и Лермонтов предвосхищают Гоголя в его борьбе с дьявольскими проявлениями потустороннего мира. Продолжая пушкинские и лермонтовские традиции, Гоголь в «Вие» показывает полную «захваченность» Панночки и Хомы Брута бесовскими силами. И Гоголь подводит к мысли о необходимости качественно иного подхода к усилению борьбы со вселенским злом; подобно Пушкину, он призывает в себе обращение к Вере, к самому Богу-Творцу. Только Бог-Творец, создавая духовность, способен спасти душу, отвести ее от угрожающего ей демонизма.

По словам Д.С. Мережковского, Пушкин - гармоничный поэт. В изображении личности, подверженной воздействию «темных» сил, Пушкин борется за гармонию, за внутреннее просветление, изгнание злых сил как во внешнем мире, так и в самом человеке. Таков Пушкин как поэт, освещающий творчество 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 созидателя будущего и красота первобытного человека как хранителя прошлого представляют два идеала, которые возносят творчество Пушкина во вселенские гармоничные сферы. За двуплановостью фантастических произведений Пушкина просматривается христианская мораль. В сочетании духа земного и духа небесного у поэта существуют 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 Пушкине гармонией чуда, неприятием зла. Лермонтов же в своих фантастических произведениях показывает героев противопоставляющими 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 удерживают позиции, осмысляя свой жребий, свой выбор и, пройдя испытания, не оставляют борьбы.

Лермонтов, наследуя традиции своего предшественника, также борется за гармонию, за высокие идеалы, изображая существование демонических сил и самого Бога-Творца, противостоящего демонизму в мире природы и в душе человека. Но 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 с помощью воли, совершенствования личности, стремящейся к диалогу с природой и человеком.

Сама Вселенная без таких идеалов не удовлетворяет обоих писателей – и Пушкина, и Лермонтова; фантастика у них, исходя из возвышенного, божественного начала, показывает стремление их героев отстоять себя в пределах гармонии, утвердиться в религиозно-нравственном сознании, своим высоким духовном предназначении. Обе повести - пушкинская «Пиковая дама» и лермонтовский «Штосс» - предохраняют индивидуум от погружения в мир прагматизма и бездуховности. Являя личный пример высокого нравственного идеала, оба поэта сохраняют в нашем сознании критерии гармоничного, наполненного содержания жизни.

### **3.3. «Странное», 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 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, 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. Ирреальный мир произведений поэта, являясь деформацией отдельных моментов реального мира, в один и тот же момент отрицает и утверждает реальность на новом витке повторения. По мнению исследователя Е.А. Маймина, влияние Пушкина на Лермонтова было значительным, но Лермонтов вносит в поэзию много своего, отличного от Пушкина, не ослабляя преемственности [140, 123]. В статье «Стиль прозы Лермонтова» исследователь В.В.Виноградов отмечает в поэте такое сложное, стилистически невероятное сплетение, когда поэт перенапрягает манеру эмоционального и приподнятого повествования, которое передает у писателей-романтиков момент наивысшего напряжения [49, 536].

### 3.3.1. Предопределение судьбы героя в поэме «Мцыри» Лермонтова.

«Мцыри» (1840) – поэма не просто положительного, но идеального героя. Представляя одну из вершин лермонтовского гения, она органична для самого поэта, утверждая 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 Неведомого свойственно романтическому методу. Возникает ощущение не рутинного существования, а высокого человеческого бытия.

Время поэмы приближено более к обобщенному, чем к реальному. Это делает поэму философской, субстанциальной. По своей идее «Мцыри» – это поэма об истинных ценностях человеческой жизни. Основные ее мотивы – игра, демонизм, 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» [129, 2, 83]. Образ играющего ребенка видится герою в последние часы его жизни. Так же изображен в игре барс – обитатель земной природной среды. «Какой-то зверь одним прыжком //Из чаши выскочил и лег». Однако позитивность этой группы образов ограничена; они определяют тот период человеческой жизни, которая еще не отмечена сознательной мыслью. Это первоначальная стадия универсума. В основе сюжета поэмы Лермонтова лежит протестная ситуация. Мцыри – это герой-борец, выступающий против насилия над ним, против вмешательства демонических сил в его судьбу. Герой поэмы гибнет, не найдя в одиночестве пути в «родную» страну. Однако автор прославляет могучую волю Мцыри, его борьбу с судьбой, несмотря на ее трагические последствия.

Мцыри предстает не только как герой, но еще и как рассказчик. Его исповедь является средством правдивого раскрытия психологии человека. Его монолог состоит из первой части (главы 3-8) – исповедь Мцыри монаху, вторая часть монолога (главы 9-26) – рассказ о днях, проведенных на воле. Авторская экспозиция, предшествующая монологу (главы 1 - 2), намечает основные этапы жизни героя, где вни-

мание сосредоточено не на внешней, а на внутренней, духовной сути. Сильный конфликт задан нереальностью центрального персонажа. Специфика его заключается в том, что побег Мцыри из монастыря, как из темницы, куда герой был заточен волею случая, уход в естественную среду не стал для него приобщением к новому культурному миру, как например, для пушкинского Алеко, а привел Мцыри к разрыву с органически свойственным ему мироощущением и прежним образом жизни. И все же возвращение к самому себе, первоосновам собственного бытия, проявление воли – вот что такое бегство Мцыри. Это голос гор, родного аула, неодолимый зов природы. Поэтому образы природы занимают в поэме такое большое место. Функция образов двойка: она помогает выявить силу духа, сливаясь с героем в естественности и искренности его порыва. В то же время Мцыри, чуждый окружающему миру людей, несмотря на желание соединиться с «родным» ему миром природы, остается чуждым и ему. И вот сама природа, незаметно меняя свой облик, становится для него агрессивной. Благо переходит в зло, таков подтекст поэмы. Этот смысл характерен для ситуации образов, создаваемых Лермонтовым. Стремление Мцыри вырваться из монастыря в «родную» стихию, на «родину», о которой он хранит память с самого детства, приобретает в структуре лермонтовского произведения символическое звучание.

Духовные ценности определяются понятиями активности. Идеал Мцыри – жизнь, исполненная деяний, борьбы с агрессивными силами, обрекающими его на неволю. «Я мало жил, и жил в плену. //Таких две жизни за одну, //Но только полную тревог, //Я променял бы, если б мог. //Я знал одной лишь думы власть, //Одну - но пламенную страсть»<...> //«Она мечты мои звала //От келий душевных и молитв//В тот чудный мир тревог и битв, //Где в тучах прячутся скалы, // Где люди вольны, как орлы» [129, 2, 80].

«Родина» для Мцыри – это знак абсолютной свободы, даже от своей судьбы, predetermined природой, ставшей ему враждебной. Мечты героя неразделимы с представлениями о свободе, скованной агрессивностью грозных природных сил. Жизнь героя омрачена сознанием неволи, единственная его радость – воспоминание о времени, проведенном на свободе. «И ближе, ближе все звучал //Грузинки голос молодой, //Так безыскусственно живой, //Так сладко вольной» [там же, 87]. В упругой музыке стиха поэмы, в возвышенных и экзотических пейзажах, в резких контрастах природы – видов неба и гор, в возвышенной лексике, как и в признаниях самого героя, чувствуется поэзия вольной и деятельной жизни.

Обобщенное символическое значение приобретают три дня жизни Мцыри на воле, усиливая значение в герое образа «родины». Можно рассматривать эти дни еще и как драматическую схожесть их со всей жизнью Мцыри. 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 predetermined силами, воплощающимися в образе зла. Ведь готовность заменить «райскую» жизнь в идеальном мире за мгновения на «родине» грозит крахом иллюзий. Природа обрекает героя в его мечтах на горькое разочарование.

Автор смотрит на события с точки зрения вечности. Происходит переключение частного и индивидуального на уровень универсального, что несет в себе примирительный момент, 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, порыв человека к свободе от predeterminedности субстанциальными силами не удовлетворен, а исчезновение человека с лица земли трагично. Все это является признаками романтической поэтики.

Если сравнить лермонтовского героя с самым величественным монументом свободе в литературе - Прометеем, нетрудно заметить, что судьба Прометея predetermined. Герой трагедии Эсхила не чувствует разединенности с природой. Бог огня Гефест приковывает Прометея к скале, делая это по приказу Зевса; это следствие более могущества верховного Бога, чем слабости Прометея. Прометей изначально свободен в своих решениях дать людям Огонь, свободным он и остается, возрождая человечество. Даже, будучи в цепях, терпя адские муки, он не склоняется перед грозной силой царей. Герой Эсхила символизирует человечество, свободное от всяких комплексов, страхов.

Поэтика Эсхила выявляет бытийные сущности; художественные особенности сближают эту поэму с таким драматическим произведением Лермонтова, как поэма «Мцыри», 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 бы пленен генералом Ермоловым. Генерал вез его с собой, но оставил заболевшего мальчика в монастыре. Мальчик вырос в монастырских стенах; по его словам, он предпринимал попытки бежать в горы. После еще одной неудачной попытки мальчик заболел и умер.

По мнению исследователя Б.М.Эйхенбаума, Лермонтов по своей художественной манере относится к поэтам «эмоциональным». Исследователь считает, что в данном случае «поэт не создает нового материала, а оперирует готовым» [267, 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. Эйхенбаум высказывает мнение, что у таких «эмоциональных» поэтов, в творчестве которых проявляется романтический метод, наблюдается не только широкое использование готового материала, но и систематическое повторение собственных фрагментов, заготовленных прежде.

Это видимое противоречие, поскольку драматизм каждый раз должен выражаться в новой форме и переживаться, заново разъясняться, а «эмоционализм» (Б.М.Эйхенбаум) драматизироваться определенным художественным способом. 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» [129, 2, 80]. И этот пламень с юных дней таился в груди поэта, прожигая насквозь свою добровольную «тюрьму».

На первый взгляд, тут нарушено единство метафор и демонстрируется отсутствие интереса к предметной стороне сравнения: «страсть», «червь», «изгрызла и сожгла душу». Слово «сожгла» – остаток текста, где говорится, что страсти прожгли живым огнем свой алтарь. Ранее говорилось о «ненужном плене в пиру людском». Это тоже синтез двух текстов. Такая эмоциональность придает лексике драматизм, семантика слов в строфе возвышена, одухотворена. Эти примеры иллюстрируют некоторую мозаичность текста Лермонтова. Романтическая окрашенность лексики и образов означает изображение судьбы героя, подвергающего агрессии демонических сил, что является изображением генотипа человечества, предопределенного законами природы.

Б.М.Эйхенбаум в своей статье о Лермонтове считает, что распад жанров и формы – это разрыв между сюжетным материалом и стилистическим рядом. Лермонтов отказывается от старых тем и ситуаций и изобретает новые, сохраняя отдельные элементы и перенося их из одного произведения в другое [267, 202]. Поэма превращается в лирическую исповедь, где повествовательная и описательная часть играет роль условной декорации, которая может быть изменена в любой момент. Чем пышнее эта декорация, тем виднее, как считает ученый, отсутствие «органического единства». 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, продляя реалистический период своего творчества. Герой Лермонтова до конца остается могучим, фантастически беспокойным, мятежным и трагически противопоставленным окружающему миру.

«Мцыри» – 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 самого поэта. Частности, детали принадлежат герою, мысли и чувства свойственны поэту. Произведение это, по мнению исследователя 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» [140, 143].

«Мцыри» – лирическая поэма, в отличие от других поэм Лермонтова. Герой погибает из-за агрессивности стихийных сил, обуславливающих его мятежность. Мцыри не отступает перед судьбой, будучи олицетворением человеческого духа, обреченным на гибель. В сложной системе поэтики Лермонтов противопоставляет в поэме духовность героя грозно довлеющим силам из иного мира, губящего человека.

### 3.3.2. Злые, ирреальные силы в поэме «Мцыри» Лермонтова и безликие силы в поэме «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели.

Лермонтов показывает своего героя в поэме «Мцыри» как чистого и непосредственного, по-юношески обаятельного. Обаяние распространяется на мысли и мечты Мцыри. Идеи, которые высказываются таким героем, 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 в том, что это ему дано свыше, провидением, небесным 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 свежую 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 «родном» ему идеальном мире. «И было сердцу моему //Легко, не знаю почему. //Мне тайный голос говорил, //Что некогда и я

там жил» [там же].

Герой Лермонтова – носитель абсолютного начала, в то же время конкретный человек из реального мира. Он считает, что был когда-то свободен. 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 силами.

Выбрав местом действия поэмы Грузию, Лермонтов, очевидно, хорошо знал эпос грузинского народа, произведение Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Герой грузинского эпоса Таризэл не теряет присутствия духа, когда властитель разлучает его с возлюбленной Нестан-Дареджан. Таризэл искренен, честен, вот его клятва на священной книге: «Солнца лик да отвернется //От меня – я все снесу, //Если здесь перед тобою // Слово лжи произнесу» [216, 403]. В XII веке Грузия, освободившись от гнета турок, переживала бурный национальный подъем. Грузинские историки более поздних веков называли то время «золотым» веком, когда правила блиставшая государственным умом царица Тамара. Жизнь в Грузии была, как говорится, ключом. Молодые грузины, изучая науки и искусства, выезжали в Палестину и Византию. Таризэл изображен как сын возрождающейся страны, он не смиряется перед судьбой, это подлинный герой, земной человек во всем величии своего духа. Как настоящий патриот Таризэл 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 Таризэл, сражается с барсом, то есть с природными силами, за утверждение себя, своей личности, за свою свободу. Утвердясь таким образом, оба героя стремятся слиться со стихийными силами, чтобы приручить эти силы, стать там, в ином мире, «своими». Необузданные страсти, присущие Таризэлу – герою произведения Руставели, толкают его на убийство хорезмского царевича, поддавшись наговору героини. «Я схватил его за ноги //И о столб шатра с размаха //Головой его ударил» [там же].

Но, когда двое слуг индийского царя похищают царевну, герой, не падая духом, проявляет незаурядный характер, отправляясь на ее поиски. Чувства героя не подавлены, помыслы его устремлены к прекрасному. Витязь в тигровой шкуре спасает царевича Фридона от превосходящего численностью врага, разбивая иноземное войско. Человек

и бог не разделены в философии Руставели. Гармония между ними достигается с помощью приближения человека к всевышнему. Фридон открывает Таризлу 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 копье золотое» [там же].

Единая цель, единая настрой обеих поэм. Герои борются с судьбой, природными силами. Путь к самосовершенствованию, приближению к природе, наконец, к Богу реализуется не через пассивность и покорность перед злом, а в активной, деятельной борьбе. Герой поэмы Амирбар Таризл выигрывает в битве за право быть личностью.

Многие герои эпоса стараются подражать Таризлу, этому витязю в тигровой шкуре, во взаимоотношениях с людьми, воинских деяниях. Когда царь потребовал к себе другого героя поэмы, 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, Автандил 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 лстивыми речами, а, послав триста всадников к царю Рамазу, повел следом все свое войско. Герой избежал поражения, плена, выиграл битву и собрал дань. Поэт изображает героя опытным, мудрым и расчетливым полководцем. Автандил показан великодушным другом, спасая Фридона от поражения и смерти. Так уж ведется в эпосе, герою невыносима ложь, разрушающая личность, приводящая человека к деградации. Герой поэмы Автандил, говоря словами автора, высказывает мысль Платона: «Ложь вредит сначала телу, //Разрушает дух затем» [там же].

Становление личности героя происходит в критической ситуации, когда надо проверить человека, еще раз убедиться в высоте его морального облика, в знаниях и умениях. 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. Порой лермонтовский герой выступает против общества. Поступки его в своем отрицании приобретают мятежный характер. Герой поэмы Автандил говорит, что он как «человек ли, воин ли служит мужеством любви». Ви-

тызь 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, родине, борьбе с ее врагами.

Витязь Таризл оповещает царя Фридона о счастливом избавлении своей возлюбленной. «Царь морей! С врагом покончив, // Жажду я с тобой свиданья, // Таризл, 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» небесный мир. Но и этот мир, по сути дела, оказывается для него чужим.

Любовь и горечь, страдания стоят в лермонтовской поэме в одном ряду. В таком случае образ «прародины» имеет сложное содержание. Это знак абсолютной свободы, полный философского, утопического смысла, будущих идеальных человеческих отношений. Лермонтов пытается искать опору патриотическому чувству в реальных жизненных ценностях. Любовь проявляется у героя его поэмы как чувство соединяющее и жизнеутверждающее. Однако герой не выдерживает жестокой борьбы. Убив барса в горах, Мцыри от смертельных ран умирает и сам.

Человеческие отношения не дали Мцыри реализоваться как личности. Демонические силы, постоянно подталкивая его к борьбе, привели к гибели. Природа перестает быть для него «родной», как и общество людей, заперев его в монастыре, словно пленника. Внутренний мир в душе Мцыри противостоит реальному миру вне его, представляясь окружающему миру как темница.

Мцыри стремится достичь гармонии, слияния с родной природой, землей обетованной, но безликие силы не дают ему этой возможности. Они не пускают героя к миру, где он хотел бы освободившись, стать «своим» в дикой природной стихии. А так он в борьбе с грозными вселенскими силами терпит везде поражения, в том числе и в бытовой жизни. Герой признается поэту, что он «сам, как зверь, был чужд людей». Заражаясь демоническими настроениями, принимающими фантастическую окраску, Мцыри не перестает быть личностью.

Мцыри движется в противоположную сторону - от героя поэмы Шота Руставели. Если Таризл приобщается к Богу, благодаря любви становится рядом с Творцом, а согласно взглядам романтиков - демигором, то герой лермонтовской поэмы так и не понял, почему природные силы отвергли его, однако он не смирился с предопределенной ему судьбой.

В отличие от героя Руставели – этого витязя в тигровой шкуре, нашедшего себе утешение в гармонии с миром людей и природы, - судьба Мцыри связана с его неприятием свыше. Личностные качества,

подавленные в нем субстанциальными силами, воздействие которых испытывает герой, приводят его к демонизму, предопределяя жизненный финал. Однако дух борьбы и протеста так и не примиряет героя с мыслью о своем бесследном исчезновении из жизни, возвращая его к умершим предкам. «Пускай в раю, //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» [129, 2, 97].

Лермонтовский 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 демонические силы. Герой не смиряется, человеческие отношения, являясь источником его бунта, осязаемы в поэме, они переносят этот бунт в бесконечность. Вселенский мир подавляет личность, готовя поэта к усилению, обновлению художественного метода, «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, куда Мцыри бежал из монастырской неволи. Герой чувствует свою неразрывную связь с родной природой, ощущаемой им с самого детства. Концепция платоновского «припоминания», анамнезиса, проникающая в европейский романтизм через посредство Данте, ассоциируется у Лермонтова с «прапамятью», мыслью об «утраченном рае», запечатленном еще ребенком, когда люди были независимы, мир – пышным, а горы ждали объятий людей. «Припоминание» совершается через выпадение прошлого из настоящего, забытое становится не отрицанием, а непременным условием памяти. Поэма проникнута утопией побега от бодрствующей, активной памяти к «прапамяти». Мотив воспоминания переходит в проблему генетической памяти, исследуемой фантастикой, так как такую наследственность 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, этот мотив проходит через поэму. Герой оказывается перед выбором земли или неба. Порабощающие героя отношения между людьми представляют один из романтических аспектов земного. Лермонтов наделяет его ценностями, характерными для любого порядка. Мятельным страстям не дается предпочтения даже через уничтожение ими основ личности. «Рай» в небесном мире, ради которого происходит такое самоограничение во имя богоравной свободы, порождает борьбу, бунтарст-

во, 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, ибо она является отражением его небесной «родины». Любовь у героя проявляется в таком контексте чувств, как восхищение природой, сострадание ближнему. Но выступление против вселенских законов, борьба с Неведомым 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. Исследователь Б.М. Эйхенбаум отмечает у Лермонтова становление творческого метода в борьбе двух стилей: экспрессивного, патетического и предметно-точного стиля, связанного у реалиста Лермонтова с изображением демонического героя [264, 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 с исследованием творчества Лермонтова. Они связывали проблему метода с проблемой личности, образом лирического героя, доказывали, что новое единство личности является предпосылкой всей поэтической системы Лермонтова, обуславливая ее особый стилистический строй и, прежде всего, отказ 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 он уже не строит в своей основе лексической иерархии. Исследователи отмечают близость Лермонтова к пушкинскому языковому мышлению, что помогает поэту освободиться от 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, создает в нем пушкинскую традицию. В исследованиях отмечается, что ирония изменяет характер романтического метода раннего Лермонтова, становясь реалистической иронией.

Исследователь 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 [48, 37]. Исследователь 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 [140, 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 потусторонних сил и организующих борьбу с «темными», демоническими силами за просветление, обожествление человека, за духовность, высшую нравственность. Новаторство Лермонтова выражается в интенсивности его стиля, способного создавать синхронное многомирие в поэзии и прозе. Романтические элементы помогают Лермонтову вырабатывать возможности для изучения и изображения героев на грани реального и идеального, романтического усиления и обновления.

Постоянная эмоциональная драматургия, духовный Абсолют внутреннего мира героев характерны как для Лермонтова – романтика в поэзии, так и для Лермонтова – реалиста в прозе. Обогащая реалистический метод таким усиленным условным средством, как фантастика с ее демонической окрашенностью, Лермонтов переосмысляет эстетические стили, стилеобразующие художественные принципы. В таком сложном синтезе и формируются лермонтовские герои, выступающие как личности, несмотря на воздействие зла, демонических сил. Эволюционируя, система таких сил, предопределяя судьбу, изменяет характер соотношения реального и идеального в творчестве Лермонтова в пользу идеального, организуя движение личности по направлению к высокому, божественному идеалу.

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

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.

Критики относят такие мысли к поэзии Лермонтова. Культ энергии, присущий романтикам, художественное богатство форм, простота

образов, могучий язык, разнообразие идей, глубина содержания – все это приметы лермонтовской поэзии. Произведения поэта обладают несокрушимой силой духа и огромной силой выражения, в то же время они поражают безотрадностью, неверием в жизнь и личностные качества при огромной жажде жизни и избытке чувств. Поэзия Лермонтова – это воспоминание о «родном» идеальном мире, канувшем в вечность. Повторяя образы, поэт как бы припоминает что-то, пока не вспомнит, припоминая опять и опять. Есть поэты, которые чувствуют, что поэзия их прекрасна, потому что такого не было раньше. Лермонтов же осознает это, потому что это было всегда. Это 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» [156, 97-113].

Этический идеал Лермонтова, то есть воплощение его представления о совершенной личности, связано в сознании поэта с представлением о совершенном мироустройстве. Основой лермонтовского мировидения 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.

Однако 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 во вселенские тона, определяя тип фантастического. Прежде всего, как нечто фундаментальное за этим стоит признание Лермонтовым объективного существования идеальных сил неведомого, потустороннего мира. С этого начинается борьба реально земного с агрессивно небесным и, наоборот, агрессия небесного против земного, а отсюда и образование в реализме лермонтовской прозы 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 в обогащении и усилении, причем символ тяготеет к реализму, а фантасти-

ка в поэмах «Мцыри», «Демон» – 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» – выступает 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, которое всегда высоко под влиянием «рая», душа человека являет собой порыв к небесному миру, 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, беспредельной независимо от практических результатов. Желание свободы, осмысление собственной личности, жажда познания – есть отпадение от гармонии. «Высокое» необходимо Мцыри, оно свойственно ему как стремление слиться с небесным миром. «Высокое» делает лермонтовских героев готовыми к утверждению личностного начала. По мнению исследователя Б.М.Эйхенбаума, проблема Добра приводит Лермонтова к вопросу о высоком уровне зла, гордой душе, мстящей за гибель Добра [267, 202]. Такая тенденция проявляется уже в ранней лирике Лермонтова. В стихотворении «Мой демон» (1829) для изображения воздействия агрессивных сил поэт применяет мифологическую фантастику, где цельная чистота в сознании поэта уживается с демонизмом. «Собрание зол его стихия; //Носясь меж темных облаков, //Он любит бури роковые, //И пену рек, и шум дубров» [129, 1, 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 логическом языке, Лермонтов применяет фантастику, которая, при отсутствии психологической мотивации действий лирического героя, является романтической. Фантастика стихотворения, не имея двупланового изображения, не служит познавательным целям, как это было бы при наличии первого, конкретного 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 опозитивированного 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. В качестве злого духа человечества Демон изображен нереально, фантастично, как проявление злых, агрессивных сил общевселенского мира.

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 целыя природы, // Боролися – и ни один из них // Не мог назваться побежденным» [129, 1, 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 за жизнью одних существ и смертью других. Он жалеет, что не может оживить умершую возлюбленную хотя бы на минуту. Тогда лирический герой признается, что злые, агрессивные 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 мотивацию восприятия природы с помощью онирического, являет признак наличия фантастики в стихотворении. Лирический герой теряет дар речи под впечатлением увиденных картин; его предчувствия реальны, хотя психический процесс протекал во сне.

В стихотворении «Ночь. II» (1830), выражающем идею таинственного 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 заслони́л собою... // И целые миры пред ним уничтожились, // И все трещало под его шагами» [там же, 202].

Фантастическое, воплощенное автором в сюжете стихотворения, говорит об ужасном образе смерти, воздействии на героя неведомых сил. Образ смерти принимает космические масштабы, 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]. Рок придает стихотворению трагическое звучание. Фантастика, являясь основным изобразительным средством, выражает мироощущение самого поэта-романтика. Экспрессивная лексика стихотворения «Ночь. II» способствует ощущению фантастического во Вселенной, фиксируя присутствие идеальных сил.

В фантастическом стихотворении «Видение» (1831) изображается предчувствие лирическим героем воздействия злых сил во время сновидения. Фантастика у Лермонтова имеет двойное объяснение, глубоко раскрывая внутренний мир лирического героя. Юноша, переплыв реку, появляется верхом на коне, но не находит возлюбленной. Затем герой узнает про измену девицы легковёрной, взоры которой «блуждали по листам открытой книги». Такое сочетание создает фантастический колорит в воздействии агрессивных внешних сил на внутренний мир человека.

Изображение реального и неведомого мира свойственно реалистической фантастике. «К чему мне приписать виденье это? // Ужели сон так близок может быть // К сущности 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

еще и иронии тоже 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. Исследователь 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 [267, 191]. Стилистика Лермонтова принимает патетический характер; эмоциональное содержание выражается поэтом сильными образительными средствами. Для того, чтобы преодолеть ложь раздвоения, следует смотреть не в вечность прошлого, где борьба началась из-за колебания воли, а вперед, в будущее, наоборот, с участием воли. Попытаемся перенести ситуацию с поэтикой Лермонтова в область фантастики с ее предвосхищением нового, утверждаемого активной личностью.

Категория цели, свободы от грозного мира открывается в будущем, категория необходимости находится в прошлом. 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: «старика 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 мир, другой образ, его «прародина» – небесный мир с «караваном белых облаков». Видение представляется Мцыри в предсмертном бреду, как ирреальный мир. Ему снится река как граница перехода в идеальный мир, русалка как существо, манящее его в Неведомое.

Лермонтов использует мифологическую фантастику. Русалка изображена с помощью такой лексики: «наяда, покрытая золотой чешуей» (русалки, согласно фольклору, – это полу-рыбы, полу-люди). «И рыбок пестрые стада //В лучах играли иногда. //И помню я одну из них:// Она приветливей других //Ко мне ласкалась. //Чешуей была покрыта золотой // Ее спина. Она вилясь //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» [129, 2, 95]. Грустный голос и «странные» речи русалки предвещают герою

скорую гибель, смерть.

В таком случае эпитеты и сравнения у Лермонтова становятся условными, приобретают мыслительные функции; эпитеты превращаются в символы, как замечает И.Ф. Анненский, характеризуя лермонтовскую поэтику [11, 242]. Если ощущение «прародины», предчувствия перехода в иной мир 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 человеком, действительно, представляется в символах, что характеризует причастность изобразительного средства к реальности. Вот еще пример фантастики, изображающий 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» [129, 2, 95-96].

В сновидениях из поэмы Лермонтова день сияет, как нимб над головой. Сон у реки при плеске фонтана приобретает волшебный характер. Поэт любит краски: разные оттенки белого – живой, серебряный, жемчужный; любит воздушные, солнечные краски; эмаль, лазурь, бирюза у поэта – для цвета голубого. Синий цвет неба передает картины движения. «Бегущие табуны лошадей», «змея скользила меж камней», «я <...> полз и прятался, как змей», «поток, усиленный грозой, шумел», «сердитый вал, все выл, кружась», молодая грузинка «скользила меж камней», могучий барс «выскочил и слег».

Наблюдения над жизнью природы переносят поэта с внутреннего на внешний мир. Возьмем примеры из поэмы: реки и облака у Лермонтова имеют множество эпитетов, облака у него, как «белый караван» перелетных птиц. Они символизируют райскую, вольную жизнь, птицы летят отважно и спокойно. В образе облаков выражается мечта о гармонии, сказочности бытия. Одухотворена в этой поэме река Терек. «Внизу глубоко подо мной // Поток, усиленный грозой, //Шумел, и шум его глухой //Сердитых сотне голосов //Подобился. Хотя без слов, //Мне вятен 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 подгоняя под себя природу, подчиняется ей в созидании целого. Природа привлекает поэта тем, что он видит в ней гармонию, его тяготит, когда он вынужден уходить от нее.

Однако природа живет у Лермонтова самостоятельной жизнью, больше всего в ней привлекает свобода и забвение, духовная независимость. По словам Анненского, Лермонтов - истинный психолог природы.

«Любви и вниманию к природе у Лермонтова содействовало его разно-стороннее эстетическое образование: он играл на скрипке, на фортепиано, рисовал и писал красками, лепил» [11, 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, незыблемый 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» [28, 3, 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 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», как и содержание художественного произведения недостаточно зрелыми. 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 любую погоду.

В самом деле, в поэме щедро представлены цвета радуги, лучи солнца, блеск молнии, громовой грохот, гул ветров. Картины изобилуют бурями духа, мятежностью, умилением, криками отчаяния, тихими жалобами, гордым ожесточением. Картины природы Кавказа создают такую фантастическую атмосферу вокруг героя, когда он, усталый, видит яркие, зримые сны в своих фантастических снах-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 зрела, роскошь картин, богатство поэтического одушевления, превосходные стихии, высокий строй мыслей, обаятельная прелесть образов, – все это ставит ее несравненно выше «Мцыри». Белинский, высоко оценивая «Демона», признавал, что это произведение раскрывает новые, неизвестные ранее художественные возможности в изображении познающего человечества, как в «Фаусте» Гете.

Анализ «Мцыри», можно сказать, подготовил Белинского к восприятию «Демона». При чтении лермонтовского «Демона» поневоле еще раз вспоминаешь античного героя Прометея из трагедии 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» 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, в целебных источниках Кавказа, в самом Демоне, также противостоящем неизвестным 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 складается жизнь и поэзия, существуют в поэмах «Мцыри» и «Демон». Лермонтов воспроизводит их с помощью разнообразных художественных средств, всесторонне показывая в них неизвестные, демонические силы, будучи глубоко знакомым с внутренним миром человеческой души.

Поэма «Демон» представляет 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 смысловой «нерешенности», неуловимо колеблющегося баланса смысла при простоте и законченности формы. Можно предположить принципиальное отсутствие определенных ответов на такие вопросы: видит ли поэт в Демоне носителя зла, пусть и страдающего, или же мятежную жертву несправедливого приговора, в какой мере свободна воля героя, предопределена ли извне его трагическая неудача, несет ли он личную ответственность за смерть героини, что значит идея возрождения новой

жизни, просит ли Демон возратить его небу или самому стать «небом», разделив прежнюю участь, обещая взамен блаженства 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 на героя после посмертной измены Тамары, а этический итог поэмы связан с его страдальческой непримиримостью?

Поведение героя, отношение повествователя, конечная художественная цель удовлетворяют читателя сразу несколькими объяснениями, исключаящими друг друга время от времени из-за их фантастической природы. Герой, а не героиня выступает на первый план. В основе сюжета поэмы лежит история любви духа зла к добродетельной женщине. Герой Демон – существо могучее, исполненное ненависти, добра и любви. Это фигура еще и глубоко трагическая. Демон в поэме не только дух зла, но и квинтэссенция неудовлетворенности: он недоволен земным, в котором живет, разочарован самим собой. Исследователь 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 [267, 223].

В фантастике Лермонтов соединяет две антитезы, философски значимые в романтической картине мира: полярность неба и земли, контраст страшной искушенности и гармонической невинности, земной красоты. При этом бесплотное, демоническое начало оказывается соблазняющим, а божественное – таящим 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 с «демоническим внушением» – опасным источником вдохновения и творческой энергии, мучительной для человека.

Романтическая фантастика Лермонтова изображает героя, которым овладели демонические силы. Тема «непризнанных мучений» героя, проклятого и отвергнутого всем миром, раскрывает сущность демонизма как тотальное неприятие мироздания. Лермонтов использует и всеобъемлющую гиперболу, и фантастику для изображения вне-

временных и преходящих условий существования, муки героя из-за его демонической изоляции, демоническое отрицание и демоническую потребность в положительных началах бытия при невозможности слиться с ним.

Лермонтов шагнул 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, облаченных 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, находящемся под воздействием злых, неведомых сил. «Ты сам заметил: //День от дня// Я вяну, жертва злой отравы?// Меня терзает дух лукавый, //Неотразимого мечтой.// Я гибну, сжался надо мной» [129, 2, 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, происходят у Лермонтова из недр души, связанных с демоническим наитием. Демон появляется инкогнито. Фантастический сюжет поэмы позволяет персонифицировать и развить представление о мятежности этой страстной творческой силы. Проблема ангельской чистоты решается созданием 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 достигают ее в момент горя. Абреки-разбойники убивают в пути ее возлюбленного Гудала, но музыкант 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 сил. Это порыв к блаженству, несмотря на моральные запреты, он совершается благодаря тому, что фантастический образ Демона открывается Тамаре не только как мятежный страдалец, который жаждет исцеления ее любовью, но и как проводник эротической уто-

пии, смысл которой состоит в свободе от законов цивилизации, общества, всегда несовершенных, вневременных, равнодушных к земным людям, их заботам, а 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, а также невосприимчивой к архитектурной и живописной красоте природы, стройному космосу окружающего мира, гармонии мироздания, просветляющей ее душу. Что касается Демона, его «темные» внутренние 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, не доступной 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 другой мир. По мнению М.Тьери, героиня обретает утраченный рай, без которого жизнь для нее уныла. Другая грань изображена фантастикой. Герой преследует как бы две несовместимые цели, придавая сюжету два импульса. Если брать в расчет кругозор героя и его самооценку, осознанная невозможность жить злом в человеческой, а не вампирической любви воплощает неведомые 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, затрагивая своим отрицанием самого Бога. Однако лермонтовский герой не только фантастичен, он соотносится и с реальным планом.

По мнению исследователя Ю.В.Манна, фантастика в поэме вос-

ходит, во-первых, к языческому мифологизму, где есть «единый бог» (Шеллинг). 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.3.) [130, 784]. Очевидно, поэт устранил мотивировку 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 новейшей европейской литературной мифологии, мятежный Ангел? На наш взгляд, это, скорее, фантастический образ печального ангела, изгнанного за провинность из рая, однако он не подвержен злу, внутренний мир его не поработен роковым выбором. Автор не высказывает оценки ему – то ли Ангелу, то ли Демону, защищающему свою краткую земную юдоль от потустороннего влияния. Сам Демон так и остается тайной, не одолев внутренние силы, враждебные ему, так и не раскаявшись о своем греховном поступке. Фантастическое изображение иного мира в образе падшего ангела, губящего человека, предваряет дальнейшие исследования человеческой судьбы на фоне грозного для земных героев невероятного общественного мироздания.

Лермонтов продолжает пушкинские традиции в формировании реалистической фантастики, применяя романтические элементы. Фантастика поэта изображает реальный и идеальный мир героев, стремящихся возвратиться на «родное» им небо, где они могут проявлять свои личностные качества, тогда как несовершенный земной мир оказывает губительное воздействие на их внутреннее состояние. Писатель использует для этого такие образительные средства, как ирония, гиперболы, возвышенная лексика, символизм и, конечно, самое сильное условное средство познания и отображения – это фантастика.

Французского исследователя М.Руффа интересовало творчество поэта Ш.Бодлера как символиста, его мотивы противоборства добра и зла, жизни и смерти [213, 14-15]. 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 догла, //Чтоб слитая в одной 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» [36, 58].

В этих строках изображение трупа лошади схоже с лермонтов-

ским описанием посиневшего трупа возлюбленной, изображаемой, как видение, с помощью фантастики. Так и Бодлер, изображая смерть животного, рисует картину тленья: она «синее до костей» - «добыча гробовых костей». Изображая безоб-разное, Бодлер высказывает мысль о вневременной сущности красоты, тогда как в фантастике у Лермонтова нет предпочтения ни одному первоначалу в природе. Мотивировка восприятия противоречивости заключается в видениях лирического героя, которые составляют сущность фантастической атмосферы.

При помощи своих героев Лермонтов наполняет фантастику мифологическим содержанием. В поэмах «Мцыри», «Демон» применяется такая фантастика, где в качестве субъектов выступают мифические персонажи, олицетворяя субстанциальные силы. Русалка представляет в поэме «Мцыри» демонизм, демонстрируя образ, взятый из русского фольклора. Сам Демон – это, скорее, падший ангел, воплощающий в себе зло природы, выходец из среды ангелов, за которыми стоят дру-жественные 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. А в нем «наряду с героями, обреченными на жизнь без родины, не понятными и отвергнутыми миром, у Лермонтова есть дух изгнанника, которому нет места ни на земле, ни на небе <...> Галерею «вселенских» изгнанников венчает образ Демона» [130, 296]. На земле герой убеждается в слабости добра в человеке, но и небо не желает ведать о зле мира. Поэтому Демон и несет вечно божье проклятье, оставаясь «ни на земле, ни на небе».

В дальнейшем развитие литературы представляется Лермонтовым с помощью фантастики, с учетом библейских интересов людей, с целью придать изображению универсальный характер. Принцип двойственности, предощущаемой в поэмах «Мцыри» и «Демон», глубже и многозначнее выражает лермонтовских героев с помощью таких изобразительных возможностей, как ирония, лиризм, гиперболы, символ. В необходимых случаях Лермонтов применяет такое сильное познавательное и изобразительное средство, как фантастика. Именно фантастика эффективно отображает существование и взаимодействие реального и идеального миров, влияние мятежных героев на объективную реальность. И среди них Демон, несущий печать «созидательного» проклятья.

Мифологическая фантастика Лермонтова изображает, как демонические силы овладевают героем. Тема непризнанных мучений героя, проклятого и отвергнутого миром, раскрывает сущность демонизма как тотальное неприятие мироздания. Лермонтов применяет фантастику для изображения вневременных и преходящих условий муки героя из-за его трагического одиночества. Лермонтовский герой не только надмирен, он соотносится с земным, реальным, но все это дается в таких смещениях и пропорциях, что потребность добра творит зло, а презрение и ненависть определяют потенциально существующей в них любовью. Для Лермонтова как поэта характерна большая внутренняя активность, его фантастика многогранна. Лермонтовский герой противопоставляет земное небесному, идеальному; земное как символ коварства, обмана, небесное как символ высокого, божественного; герой противостоит миру, что соотносится со вселенской сущностью Неведомого, с библейской мифологией.

Литература Запада в лице своего яркого представителя – новеллиста П.Мериме интересуется фантастикой русских писателей, в том числе и М.Ю. Лермонтовым, активно использовавшим фантастику как сильное, эффективное средство изображения усложняющегося внутреннего мира человека, а также познания мира вне человека, во Вселенной.

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

Гоголь чувствовал недостаточность реалистического метода при познании и изображении взаимодействия реального и идеального. По мнению В.Г. Белинского, фантастика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» - это настоящая поэзия жизни, поэтические грезы, в которых содержится типическое в изображении жизни народа. Критик отмечает талант Гоголя в «Вие», в эпизоде с воскресшей панночкой, в первой части «Портрета» из «Петербургских повестей», хотя Белинский говорит, что фантастическое не совсем дается Гоголю во второй части «Портрета» и вообще в изображении привидений, объясняя это работой ума, а не фантазией писателя. 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» [11, 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 не согласен с интерпретациями Мережковского, Розанова и Брюсова, которые видят в творчестве Гоголя символизм, сам Анненский оценивает творчество Гоголя как реалистическое. Заметим, во времена Гоголя в русской литературе существовало определенное представление о духовных и физических возможностях человека. В европейском художественном мышлении духовное, интеллектуальное ставилось всегда выше физического.

Нам представляется, что о творческом облике Гоголя однозначно что-либо сказать невозможно. Во многих фантастических произведениях Гоголя потустороннее атакует героев сразу с трех направлений, оказывая глобальную силу воздействия, доводя ситуацию до проявления сверхъестественного. Во-первых, это активность непосредственно самих агрессивных сил. Во-вторых, давление стоящей за ними Вселенной, включающей в себя целый комплекс идеального, всего приближенного к вселенскому миру. И, в-третьих, активность самого реального, реалистического со всеми своими идеальными возможностями, подтвержденными воздействием грозных сил вселенского мира, в котором, приобретя демоническую окрашенность, иные из явлений, персонажей сами начинают влиять на свой первый план всего двупланового, фантастического произведения, находясь в недрах его реально-конкретной, доведенной до крайности апологетики.

Продолжая традиции Пушкина и Лермонтова в становлении фантастики, Гоголь видит, что фантастика к тому времени занимает в реалистической литературе не меньшее место, чем в литературе романтизма. Нас, прежде всего, интересуют категории «реализм» и «фантастика» не в качестве мировоззрения писателя, а как художественная оппозиция, в которой Ю.В. Манн выделяет «завуалированную», то есть неявную фантастику. Гоголь создает все виды фантастики, однако уже на другом уровне, чем Пушкин и Лермонтов, в виде достижения идеального, сверхреального мироощущения. Произведения писателя, в которых имеется фантастика, делятся на два типа, зависящие от того, к какому времени относится действие – к современности или прошлому. В произведениях о прошлом используется мифологическая фантастика, где сверхъестественные силы открыто вмешиваются в сюжет. Во всех случаях это образы, в которых персонифицировано демоническое начало: черт или люди, вступающие в стовор с ним. Фантастические события сообщаются автором-повествователем или отдельным персонажем, являющемся 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 подобной фантастики у Гоголя представлены в цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки»: это колдун из «Страшной мести», вурдалаки в повести «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» - мачеха девушки-русалки.

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 персонифицируют злую силу. Фантастика 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.-Т.-А. Гофмана, уловить двойственность образа означает найти возможность придания пейзажу или характеру поэтических, фантастических черт. Целью

фантастики у романтиков становится задача приобщить фантастику к своему творчеству. 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 говорит о воздействии демонической силы, показывает страшный внутренний мир своих фантастических героев, придающий двуплановость всей эстетике произведения глубокий философский смысл. Прямое вмешательство фантастических образов в сюжет временами уступает место цепи совпадений и соответствий с существующим в подсознании читателя. Благодаря этому скрытые фантастические элементы «обогащаются новыми оттенками и широкой возможностью реальных применений». Такая «завуалированная» фантастика, по мнению Ю.В.Манна, создавалась «с помощью разветвленной системы поэтических средств»; поскольку действие относится к прошлому, фантастика выражена в форме слухов [142, 58].

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

Обратимся к «Петербургским повестям» Гоголя. Повесть «Нос» (1833) с самого начала ставит загадку перед читателем. «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие» [64, 3, 45]. Персонаж Иван Яковлевич, разрезая хлеб напополам, увидел в середине нос и тут же подумал о невероятности факта: «А совсем по приметам должно быть происшествие необычное: ибо хлеб – дело печеное, а нос совсем не то» [там же, 46]. Необходимость разъяснения усилена многократным упоминанием тайны. По ходу фантастических событий персонажи невероятной истории ведут себя совершенно своим характерам, при этом повествователь не забывает о избыточности происшествия. «Черт знает что, какая дрянь! – произнес он, плюнувши. – Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!...» [там же, 51].

По мнению И.Ф.Анненского, Гоголь объясняет пропажу носа у персонажа многозначно, создавая впечатление об этом странном происшествии с помощью восприятия факта другими. Действительно, цирюльник Иван Яковлевич обнаруживает в хлебе у себя этот злосчастный нос. Чиновник газетной экспедиции тоже удивлен крайне. «В самом деле, чрезвычайно странно! – сказал чиновник, - место совершенно гладкое <...> до невероятности ровное» [там же, 60]. Соглашаясь с Анненским, мы отмечаем комический эффект, производимый этим невероятным случаем. Образы Гоголя 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 жизнь. «Вот какая история случилась в северной столице нашего обширного государства!» [там же, 73].

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, восприятие Гоголем божественной идейности истинного искусства, признание свободной, вдохновенной творческой силы, противопоставление идеального мира художника реальному миру, окружающей среде.

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 ирония, оппозиция идеального и материального и др. Фантастика представляет самое эффективное средство познания и изображения. Система новых возможностей, открывшихся в литературе, дает представление о реалистическом методе, берущем немало от прежнего романтизма. Реализмом Гоголя принято считать не столько точность, сколько разумность и целесообразность изображения вокруг происходящего множества 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. Нос как часть тела существует в одной плоскости, в своем естественном виде. Дается мотивация отделения носа от лица. Персонаж Иван Яковлевич оказывается если не виновником события, то причастным к нему. ««Хорошо, черт побери!» – сказал сам себе майор и щелкнул пальцами. В это время выглянул в дверь цирюльник Иван Яковлевич, но так боязливо, как кошка, которую только что высекли за кражу сала. – Говори вперед: чисты руки? – кричал еще издали ему Ковалев.

- Чисты.

- Врешь!

- Ей богу-с, чисты, сударь» [там же, 71].

Вечно грязный – цирюльник Иван Яковлевич заставляет – таки собственный нос покинуть своего хозяина. Однако такой аргумент не имеет реального обоснования, воздействие идеального мира показано условным изобразительным средством – фантастикой. Хотя писатель и намекает на галлюцинации персонажей, но не дает никакого коммен-

тария видениям в этих повестях, как и в других фантастических произведениях. Гоголь рассматривает идеальный мир, его закономерности, объективность, усиливая познание с помощью такого сильного художественного средства, как фантастика.

**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]. В вину персонажу Ивану Яковлевичу вменяется то, 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. Только фантастика способна изобразить усиление «пошлости» перед натиском невероятного, 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 в Неву нос, завернутый в тряпку, Гоголь и создает игру двумя сюжетными плоскостями. В начале повести полицейский, стоявший в конце Исаакиевского моста, говорит, что принял нос за господина, затем сквозь очки он разглядывает его, как следует. Этот переход из первого во второй план остается неразъясненным, но все же реальным, зримым.

По мнению исследователя 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» [142, 87]. Исследователь творчества Гоголя считает, что писатель порывает со всевозможными формами «романтической тайны», устраняя носителя фантастики, в идентификации которой заключается разгадка этой тайны. И это верно, как верно и то, что сама фантастическая повесть не потребовала фантастиче-

ской 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 со сверхъестественной силой.

Такое реальное прочтение возможно, как и для «Носа», 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 носятся по городу, трезвоня о несчастье, происшедшем с героем Акакием Акакиевичем. Во-вторых, повествователь сообщает об этом якобы реальном факте, однако не дает 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 сташенной 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» [64, 3, 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 могилую, произнес такие речи: «А! так вот ты наконец! наконец я тебя, того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек, - отдавай же теперь свою!» [там же, 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 гоголевской фантастики сбываются, ибо они уже полностью поглощены агрессивными силами. Далее возникает ситуация, выражающая восприятие героем невероятного с помощью фантастики. «Значительное лицо» не слышит реплики «мертвеца», однако видит его, хотя глагол, выра-

жающий 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 до-ступны 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 романтизма 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 как исследователь 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 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 развивается двойная градация того, как глос 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» [11, 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. Объяс-

нение поступков и переживаний персонажей как нечто непонятное, с точки зрения здравого смысла, воспринимается на фоне реального явления – смерти героя, хотя эпизод ограбления героя своей тенью аналогичен финалу произведения. Контраст бедной жизни и ее фантастического завершения воспринимается как нереальность, сулившая бедному герою, заявившему о своих правах, «награду» в виде шинели с генеральского плеча в момент, когда завуалированная фантастика оставляет все на проблематичном уровне, изображая настроение героя, как считает Анненский, в области невероятного на пороге реальности.

Уже после опубликования своих фантастических произведений, в тот же год, что и «Шинель» (1842), Гоголь, переделав, публикует повесть «Портрет» (первый вариант - 1835), делая фантастику тут более «завуалированной». В произведении уже нет загадочного появления портрета в комнате художника Чарткова, он забирает его с собой. Старик не обращается к нему в сновидении с речью – увещеванием, он только считает деньги. И таких изменений в повести 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 ни о чем, ты уж и глядеть на него не хочешь. Смотри, чтобы из тебя не вышел модный живописец» [64, 3, 80-81].

Дается объяснение быстрой славе художника: визит к журналисту, статья в газете. «На другой же день, взявши десяток червонцев, отправился он к одному издателю ходячей газеты, прося великодушной помощи; был принят радушно журналистом, назвавшим его тот же час «почтеннейший», пожавшим ему обе руки, расспросившим подробно об имени, отчестве, 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 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» [64, 3, 85].

Как реалист Гоголь мотивирует видение сном героя, в котором герой видит портрет и деньги, нужные ему для жизни. И еще одна мотивация состоит в том, что найденные деньги находятся в тайнике картины, что объясняет их существование реально. «Полный отчаянья, стиснул он всю силою в руке своей сверток, употребил все усилие сделать движенье, вскрикнул – и проснулся» [там же, 86]. И герой задается риторическим вопросом: было ли это сновидением или явью? Кстати, и мы заметим: чем это не балзаковская картина в «Гобсеке»: груды золота как символ в руках ростовщика? Однако пророческий смысл сна гоголевского героя говорит, скорее, о невероятном, которое существует у 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 воздействия на него потустороннего 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 сверхъестественных сил. «Итак, это был тоже сон! Но сжатая рука чувствует доныне, 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 все тех же сверхъестественных сил. «Он вскочил с постели, полоумный, обеспамятевший, и уже не мог изъяснить, что это с ним делается: давленье ли кошмара или домового, бред

ли горячки или живое виденье» [там же].

Гоголь вводит дьявола во внутренний мир героя – старика, 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. Галлюцинации повторяются, что характеризует реальное существование сверхъестественного, этого самого дьявола.

Неопределенность появления ростовщика, его «чудесных» поступков изображается во второй части видения. «Этот ростовщик отличался от других ростовщиков уже тем, что мог снабдить какую угодно суммою всех, начиная от нищей старухи до расточительного придворного вельможи <...> Молва, по обыкновению, разнесла, что железные сундуки его полны без счету денег, драгоценностей, бриллиантов и всяких залогов, но что, однако же, он вовсе не имел той корысти, какая свойственна другим ростовщикам. Он давал деньги охотно, распределяя, казалось, весьма выгодно сроки платежей; но какими-то арифметическими странными выкладками заставлял их восходить до непомерных процентов. Так, по крайней мере, говорила молва. Но что страннее всего и что не могло не поразить многих – это была странная судьба всех тех, 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» [64, 3, 119].

Создается впечатление неправдоподобия, 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 персонафицированного носителя фантастики. Все эти примеры свидетельствуют о возможности одновременного существования у Гоголя реального и идеального. Фантастика служит познанию бытия, усиливая изображение героев повести.

Вот что пишет по этому поводу исследователь 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, что «Портрет» стоит ближе к романтической традиции, «Нос» или «Шинель» – дальше от нее» [72, 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. 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 общественного 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» [11, 1, 223]. Отрицательная болезненность от воздействия потусторонних сил 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 уравнивается 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 писателем

лю 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 возвышается над толпой как романтический избранник; впоследствии он 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 потусторонними силами. Утрата шинели, переживаемая как катастрофа, приводит к конфликту с окружающей средой. Под воздействием близких сил герой погибает. Гоголь показывает протест Акакия Акакиевича - перед смертью, в предсмертном бреду. Чиновники воспринимают призыв Акакия Акакиевича как упрек себе, страшную силу, которая напоминает им о неотвратимости Божьего суда.

Пример разграничения добра и зла через красоту мы находим в гоголевской повести «Нос». Обычное существование героя Ковалева показано 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 допускает иронию по поводу нравов петербургского общества того времени, изображающей таинственное как совершенно невероятное.

Сатирическая направленность фантастики помогает писателю победить агрессивность злых сил. Смех произведения преодолевает раз-

лад, хаотическое состояние в душе героя, способствуя проявлению ощущения красоты, устранению безобразного. Гоголь борется с уродством бытия, используя сатирическую фантастику в борьбе за красоту в самом человеке и вне его. 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» [75, 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, к дисгармонии, противостоянию красоте. Гоголевские герои стремятся к гармонии, однако дисгармоничные «темные» силы доводят их до комического и безобразного. Выявляя красоту в мироздании, человек удерживает себя в мире природы и целесообразности. Красота как проявление этого в творчестве Гоголя естественна и постоянна, обозначая меру гармонии и человечности. Высшую форму целесообразности, эмоции перед красотой создают настроение очищения, просветления чувств, когда красота воспринимается уже не умозрительно, а в конкретно-чувственной форме. Катарсис положителен для Гоголя, это сфера гуманного. Уродство бытия существует за пределами ценностного, гуманизованного, только преодоление агрессивных сил может вызывать катарсис как освобождение от пороков и социальных 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 потустороннего в жизнь и судьбу. Применение в фантастике 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 невероятными, сверхъестественными 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 с помощью рацио-

нальных изобразительных средств, а может осуществляться и с помощью фантастики снов, средствами мифологической фантастики.

Мифология для Ф.Шеллинга – необходимый этап осознания человечества, состояние своеобразного неведения [256, 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 [136, 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, потусторонних сил, осуществляется Гоголем как реакция гармоничного мира на явления безобразного.

Невероятный страх перед сверхъестественным, дисгармоничным парализует гоголевских героев. Соответственно и красота изображается писателем с помощью реалистического метода как сила, обогащенная идеальной тенденцией, в том числе и в области фантастики. Многосторонность творчества писателя заключается в реалистическом изображении естественного и разумного, в диалектике действий его героев, в глубинном выражении агрессивных демонических сил, вторгающихся в жизнь и судьбы, в показе таких сил путем применения фантастики. Это в пределах двупланового, фантастического произведения и обуславливает переход от веселого, беззаботного смеха к грусти. Однако фантастические образы у Гоголя мотивированы психологически – смехом, и этим определяется невероятное в фантастических произведениях писателя. Гоголь нигде не превышает чувства меры. Целесообразность реальных картин придает его художественным произведениям красоту, фантастическое изображение 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. Детерминированность событий и мотивация поступков напоминают, что перед нами писатель-реалист. «Странные» происшествия, часто необъяснимые в романтических произведениях, получают у Гоголя мотивацию сновидением, объясненным галлюцинациями.

К середине 30-х годов XIX века Гоголь осознает демоническое уже не как зло вообще, а как дисгармонию природы, идущую от абсурда. 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 сверхъестественного и 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 исследования и изображения явлений, новых для науки и искусства того времени. При этом амбивалентность фантастики, осложняясь, со временем не теряет реалистических позиций, насыщаясь прозаическими, бытовыми реалиями, что также характеризует сущность творчества Гоголя как исключительно новаторскую.

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

Учеными неоднократно высказывалась мысль о карнавальном мироощущении, создающем предпосылки для формирования мифологической фантастики в повестях Гоголя из 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. Ученый И.В. Карташова права, высказывая мысль, что такая нагруженность означает механическую имитацию жизни, предвещающая для зрелого Гоголя моменты автоматизма и омертвления. Это одно направление мысли, другое – томлящаяся и страдающая духовность писателя, «заколдованные места» в повестях этого цикла являются реализацией фольклорных мотивов. У Пушкина делается акцентуация на гармонизации, просветлении божественного бытия, у Лермонтова – это процесс борьбы героев со сверхъестественными силами, когда демон-герой из одноименной поэмы полностью «захвачен» злыми, потусторонними силами. Народные представления Гоголя о путях преодоления демонических сил претерпевают измене-

ния. Перераспределение компонентов мифологического мотива «видения – распознавания» приводит к разрушению народных представлений о злых силах. Исследователь Р.Н.Поддубная считает, что «за перераспределением компонентов этого мотива кроется разрушение народно-поэтических представлений о зле и путях его одоления» [194, 11]. Ученый так объясняет мифологическую 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 полужавуалированной алогичности бесовского и человеческого. Таков образ Солохи, которая похожа на скверную соседку. Таков и Пащок, который изображен «сродни черту», но реально ленивым, обжорой, пузатым, с лукавым сочувствием автора. Тенденция к дедемонизации прослеживается уже в ранних произведениях Гоголя: черт охотится за душой и посрамляется, хитрость его похожа на мелкие проказы. Так снимается ощущение страха перед «темными» силами.

Исследователь 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» [11, 1, 213].

Амбивалентность в фантастических рассказах модифицируется за счет усиления страшных явлений из-за их непознаваемости в будущем. Одоление «темной» силы в цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» имеет оборотной стороной несмягчаемость агрессии Неведомого. Радикальное средство против этого – вмешательство противоположно направленной высшей воли, способной оказать противодействие. Исследователь Ю.В.Манн считает, что «ортодоксальность» Гоголя происходит от могущества «темной» стихии и ее одоления высшими силами. Отношение к смерти – важнейший критерий, позволяющий увидеть атмосферу тайны как проявление злых волей 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. Переосмысление мотивов, образов, сцен, связанных с фольклором, контраст индивидуальной жизни и смерти, тра-

гическое 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 заснетя тебе покойно» [64, 1, 66].

Герой повести Левко предвдывает такими словами свой рассказ о злой мачехе – ведьме и утопленнице – русалке. Фантастика возникает в «Майской ночи, или Утопленнице» вторично в форме сновидения. Переход от яви к сну замаскирован; только по фантастическому колориту, вводимому в повесть, можно догадаться, что это сон. «Притаивши дух, не дрогнув и не спуская глаз с пруда, он, казалось, переселился в глубину его и видит: наперед белый локоть выставился в окно, потом выглянула приветливая головка с блестящими очами, тихо светившими сквозь темно-русые волны волос, и оперлась на локоть. И видит: она качает слегка головою, она машет, она усмехается... Сердце его разом забилося... Вода задрожала, и окно закрылось снова» [там же, 85-86].

Пародируя 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 силы, или тайна, которая прячется всюду в жизни, сама невероятность.

Вот Левко просыпается, в его руках оказывается записка от панночки-русалки, очутившаяся у него непонятным образом. Помимо фантастического колорита, повесть «Майская ночь, или Утопленница» демонстрирует во временном плане материальный фактор, как бы улику – 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 сил с помощью высшей 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 божи поотворяли окошечки своих светлых домиков на небе и глядят на нас? Да, Левко? Ведь это они глядят на нашу землю» [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, попадают в пекло, и оттого в светлые праздники ни одного злого духа не бывает на земле.

Как видим, мифологическая фантастика опирается на слухи и легенды, имеющие реально-причинное объяснение. Однако существование злых 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, агрессивным силам. Страшная тайна не открывается с помощью рационального ключа.

Панночка-утопленница умоляет казака отыскать ей мачеху, виновницу ее смерти. Ситуация представляется не простой, ведь мачеха изображена как носитель неведомых сил. «Она здесь! она на берегу играет в хороводе между моими девушками и греется на месяце» [там же, 87].

Мачеха приняла когда-то вид утопленницы-русалки, сделав падчерицу своей жертвой. В чем же сложность такой ситуации? Мачеха – это ведьма, но находится она в реальном мире, а падчерица, утонув, переходит в мир идеальный, и ее отомщение уже можно считать воздействием злых сил на эту действительность, где находится и мачеха – ведьма. Теперь сама утопленница изображается как сверхъестественное существо из другого мира.

«Левко посмотрел на берег: в тонком серебряном тумане мелькали легкие, как будто тени, девушки в белых, как луг, убранный ландышами, рубашках». И вот девушки-русалки стали играть в ворона, и одна девушка взялась ловить свою жертву. Тут Левко стал замечать, что тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виделось что-то черное. Вдруг раздался крик: ворон бросился на одну из вереницы, схватил ее, и Левку почудилось, будто у ней выпустились когти и на лице ее сверкнула злобная радость» [там же, 88].

Видения героя объясняются как сновидения героя. Но онирический пейзаж и идеальный мир, увиденный героем во сне, исключают отчасти 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. Остается еще один комментарий: «захваченность» героя таинственными силами, потому он и был погружен в сон и с помощью предчувствий различал зло в форме невероятного.

В этой повести носители злых сил - русалки выступают как представители демонического мира. Персонифицированный носитель таких сил – мачеха-ведьма, которая может быть побеждена только с помощью распознавания в ней сверхъестественного, демонического существа. Исследователь Р.Н. Поддубная считает, что мотив «видения – распознавания» дает возможность различить под личиной суть, отделив демоническое от божественного. Распознавание сущности тайны с помощью отделения добра от зла сводит все к освобождению от зла в этом фантастическом цикле повестей Гоголя, в том числе и в повести «Майская ночь, или Утопленница».

Миф в повествовании не противоречит сказанному как основному действию в последующих повестях этого цикла «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.Яновского (отца Гоголя) «Простак, или Хитрость женщины, перехитренной солдатом». Н.В. Гоголь, видимо, перенимая у отца народную мифологическую культуру, мотивы украинского фольклора, легенды и сказки о черте, изгнанном из ада, о поисках чертом своего имущества и т.д., показывает целую страну, свет по закону оппозиции большого света, где человек не верит в народные легенды, ему противостоит искусенный в знаниях хуторянин с наивным сельским сознанием. В «Сорочинской ярмарке» напрашивается и другая оппозиция «настоящее – прошлое». Колдование, фантастические события относятся к прошлому, как и во всех гоголевских повестях этого цикла. Морок определен к тому времени, когда черт заложил персонажу свою красную свитку, и пошла всякая чертовщина. До того жизнь у хуторян была веселой и беззаботной.

Надоело хуторянину ожидать черта, взял и продал он свитку ка-

кому-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 она надевала ее, то чувствовала, что-то давит ее. Тогда она стала ее жечь 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. Но глядь – лезет один кусок к другому, и опять получилась целая свитка. «Перекрестившись, хватил мужик топором в другой 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 десяток как не было на нем ярмарки» [64, 1, 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», «цивилизованное и современное». А здесь прошлое контрастирует с современным в пределах национального. Обе части нейтрализуют друг друга. В литературе начала XIX века народное сознание, сохраняя в себе возможность гротеска, имеет тенденцию возрастать до масштаба целого историко-географического региона или даже мира. В «Сорочинской ярмарке» Гоголя хутор представлен как модель такого мира. Тенденция эта предельно возросла. Диканька, действительно, стоит в центре большого света, а значит, Петербург и она – антиподы. Мир «Вечеров» один, но он двойится, тройится, что отражено в множественности рассказчиков, а это является знаком множественности судьбы.

Обращаясь к прошлому, к событиям определенной давности, мы можем теперь свободно узнать историю «заколдованного» места, красной свитки, историю сговора шинкаря с нечистой силой, естественных человеческих связей. По правилам оппозиции: чем древней, тем добрей. У Гоголя чем древней, тем ужасней. Мир Гоголя имеет свое прошлое и настоящее, свои коллизии между персонажами и рассказчиками, свои конфликты 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: все предстает в более сложном, преобразованном виде благодаря реалистической фантастике. В «Сорочинской ярмарке» демонологическое суждение стремится к

суверенности. Авторская ирония направлена в сторону народных легенд, персонажи, верящие в ад и рай, являются носителями народного сознания. Со своим восприятием они стоят несколько поодаль от «цивилизованного» человека.

Экспозиция повести начинается с поездки на Сорочинскую ярмарку. Казаки разговаривают о нечистой силе, которая якобы околдовала это торговое место. И тут все начинают вспоминать черта с красной свиткой. Разговоры селян, как и само действие в повести, текут размеренно и естественно, как и сама жизнь сорочинцев. «А пшеницу продать трудно, - пригорюнился Голопуенков. - 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. События становятся чрезвычайными, сверхъестественное вмешивается в судьбы людей, разрушая привычный уклад. Селяне 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 шишкою на лбу.

- Какая чертовщина? – подхватил человек в пестрядевых шароварах.

- Слышал ли ты, что поговаривают в народе! – продолжал с шишкою 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].

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, все перепугались насмерть. И Черевик бежал, но, услышав, как что-то гонится за ним, остановился недвижимо, посередине дороги. Далее автор применяет «завуалированную» фантастику, которая показывает мотивацию переживаний героев и детерминированность их поступков обстоятельствами.

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 силы. Они еще и обвинили его, что он, видите ли, колдун. Черевика вместе с кумом связали по рукам и ногам. И только Грицько Голопупенков вступился за него, сказал, что надо дать волов за Голопупенкова. Цыгане же, получив волов, только усилили пуганицу.

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 Черевику. Праздничная атмосфера карнавала уравнивает всех, перерождая человека для новых отношений 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. В своей мифологической фантастике Гоголь показывает всенародность универсального, связанного с амбивалентностью как частью всенародной культуры. В «Сорочинской ярмарке» смех действует на всех, высмеивая даже признанное существование «темных» сил. Представая смешным, мир познается в смеховом аспекте, а люди на ярмарке проявляются во всей своей свободе и независимости от потустороннего. В отличие от «Ночи перед рождеством», смех тут расковывающий. Он отрицает страх перед неведомым 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.

В повести «Пропавшая грамота» (1831) Гоголь, не следуя одному источнику, 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 и о разбойнике Мадее. Согласно шутливому характеру, бытовому колориту повести, дед отправляется в пекло не за душой, как в легенде, а за своей шапкой. По манере изложения эта повесть Гоголя становится ближе к народным поверьям, сообщающим 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 зашил грамоту в шапку, садится на коня и отправляется в путь. И вот дед рассказчика Фомы Григорьевича уже в Конотопе, 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. Селяне останавливаются переночевать у шинкаря. Утром не стало ни запорожца, ни дедовой шапки с грамотой. Понял дед, что это дьявол проделал с ним злую шутку. Гоголь с помощью мифологической фантастики изобразил 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 слышишь стук; а будет перед тобою малая дорожка, мимо обожженного дерева, дорожкой этою иди, иди, иди <...> Там и увидишь кого нужно» [там же, 98]. Каков этот шинкарь! Какими способами выпроваживал он из своего шинка на нейтральную территорию посетителей, упившихся до смерти. Автор дает фантастическое изображение нечистой силы в той стороне. «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. Сначала «темная» сила одолевала деда. А после того, как дед потихоньку перекрестил карты под столом, он выиграл и вернул себе грамоту. В повести Гоголя ощутима реминисценция с пушкинской «Пиковой дамой» и лермонтовским «Штоссом».

Заканчивается повесть «Пропавшая грамота» изображением при-

бытия героя к царице в столицу. В конце повести, на первый взгляд, бытовой фон не содержит уже ничего таинственного. Но в наказание за то, что после прибытия от ведьм и чертей домой герой не освятил хату, его жена, словно ведьма какая, пускается в пляс, демонстрируя бесовскую силу, изображенную Гоголем с помощью мифологической фантастики.

Повесть «Заколдованное место» (1832) восходит к традиционным мотивам местного фольклора. 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! внушается же ирод, враг рода человеческого!» [там же, 237].

Писатель применяет двуплановую фантастику, изображая второй, «обманнный» план для показа сверхъестественного с помощью мифологической фантастики. «Темные», бесовские силы овладевают героем. Дед выругался, 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. Смех и горе, да и только. Однако 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. И только на другой день нашел дед «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. После «обморочное место» дед забросал мусором и загородил плетнем. Вот вроде бы и вся история. Однако посмотрим на все с точки зрения фантастического. Демоническая сила показана Гоголем не только с помощью наличия тут 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 «виснет» над человеком. Человек бессилен пе-

ред ней. И она, эта сила, губит человека не только с помощью вампиров, но и особенно с помощью всего того, что касается денег. Тема нечестно нажитого богатства в первом плане раскрывается с помощью мифологической фантастики, цель которой - показать грозные 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. Фантастика у Гоголя выражает представления самого народа, его веру в сверхъестественное. 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. Фантастика используется Гоголем в целях преодоления зла, для комического изображения быта. Народные источники, сказочное описание нравов характеризуют «Ночь перед рождеством» как произведение с приемами сновидения, узнавания, включающих в судьбы героев действие потусторонних сил, заставляющих человека относиться к ним не просто как к суевию героев, но, прежде всего, как к необычной, невероятной действительности.

Действие этой повести Гоголя относится ко второй половине XVIII века, что видно из поездки кузнеца Вакулы, героя произведения, в Петербург, в царский дворец за черевичками для своей возлюбленной. Встреча запорожских депутатов с Екатериной Великой, стремившейся привлечь запорожцев к борьбе против турок, жалобы запорожцев на притеснения со стороны правительства отражают реальные исторические события. Правительство принимало охотно помощь запорожцев, но стремилось всячески ограничить вольность Сечи, подчинить 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, как и многое другое из жизни и быта казаков, составляет первый план изображения, который, сосуществуя совместно со вторым планом, и создает двухплановость в этом фантастическом произведении Гоголя.

Сильна в повести тенденция снятия атмосферы «тайнственного», создающая второй план, когда глупый черт изображается посрамленным. Черту не удастся завладеть душой героя. Наивные хитрости черта, его греховная непосредственность изобличают в нем больше мел-

кого проказника, чем врага человечества. Снижение демонологической традиции становится 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 мешает между прочим заметить, мало было нужды до красоты), что к ней хаживал и голова, и дьяк Осип Никифорович (конечно, если дьячихи не было дома), и <...> ни одному и в ум не приходило, что у него есть соперники» [там же, 122].

Исключительно необычная атмосфера в цикле повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» постоянно развенчивается и вызывает смех. Идеальный мир в творчестве писателя И.Ф.Анненский характеризует как «карающий идеализм Гоголя – это победный золотой луч солнца в затхлом подвале» [11, 223]. Ю.В. Манн выделяет иное: сверхъестественное, разрушающее привычный порядок жизни [142, 79]. Рассмотрим это 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, потустороннего мира и уже как носитель нечистой силы стремится оттуда наказать мачеху, оставшуюся в пределах этого, реального мира. И, хотя мачеха является тоже носителем 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.

Сверхъестественные силы, потустороннее, в котором находится падчерица, пребывая в одном идеальном мире с мачехой, оказываются противостоящими друг другу. И это всякий раз повторяется, обновляясь в связи со смертью героев, и потому зло никуда не девается, внушая страх и ужас, которых страшится и сам Гоголь, борется с ними и ничего не может поделать. Народная смеховая культура использует различные формы одоления злых волей. Гоголь изображает в повести героев, полностью «захваченных» нечистой силой, показывает 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 трубу. Черт таким же порядком отправился вслед за нею. Но так как это животное проворнее всякого франта в чулках, то не мудрено, что он наехал при самом входе в трубу на шею своей любовницы, и оба очутились в просторной печке между горшками» [там же].

Гоголь использует смех, чтобы освободить человека от страха перед «темными» силами, но этот страх, вторгающийся в судьбы героев, остается, и ситуация не разряжается.

В повести «Майская ночь, или Утопленница» русалка борется с мачехой – ведьмой; в таком случае колдовские силы русалки противопоставляются чарам ведьмы – мачехи, существующей как конкретный носитель нечистой силы. Из семьи чертей или их родственников Гоголь в своих фантастических произведениях выделяет Пацюка. Это он чуть было не заставил кузнеца Вакулу оскорбиться, 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 нечистая сила овладевает 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 художником. 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. Поэт А.Белый считает «Страшную месть» самым характерным произведением первого этапа творчества Гоголя. «Все здесь подано наярчайше, 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» [29, 54]. Яркость гоголевского художественного письма в повести способна ввести в заблуждение, она кажется простой 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 стиливыми 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 условных образах, удалившись от той реалистической основы, которая определяла жизненность повестей «Вечеров» [там же].

Исследователь Ю.М.Лотман и поэт А.Белый писали о проявлении особого типа сознания – родового, в котором понятие индивидуальности растворяется в понятии рода. А.Белый считает, что повесть «Страшная месь» 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 на отношении Гоголя к родовой вине. Ю.М. Лотман полагает, что сама «сущность архаического мировоззрения» со свойственной ей «системой категорий» отразилась в повести «Страшная месь» 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]. Сверхъестественные силы вторгаются в судьбу персонажа в каком-то поколении и определяют вину потомков виновного. А. Белый

впервые намечает нетрадиционный подход к вине отца Катерины. Рассказ Данилы Бурульбаша о том, как не приехал на пир отец жены, живущий на другом берегу Днепра, предшествует появлению колдуна. Гости удивляются бледности лица Катерины больше потому, что старший отец не приехал с ней. Отец же изображен с помощью отсутствия, то есть просто упоминанием о нем.

По мнению А.Белого, страшные, колдовские, непонятные деяния чужака видны всем, и это создает предпосылку для создания атмосферы 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 потусторонней силы можно видеть

в системе отрицаний, то есть с помощью иронии, как и в системе исключений. То, что принадлежит колдуну и характеризует колдуна, может быть или отрицание, или определенность признака.

Колдун отчуждается от казаков даже своим внешним видом. Вот его портрет: нос, выросший и наклоненный в сторону, глаза из карих становятся зелеными, необычными; 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» [64, 1, 165].

Вина предков изображается в повторившейся у потомков колдуна ситуации, носящей фантастический характер. Колдун не ест привычную людскую пищу - галушки, а пьет какой-то черный напиток. Сверхъестественна сила и у его оружия. «По стенам чудные знаки. Висит оружие, но все странное: такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский» [там же, 175]. Фантастическое видение Данилы объясняется не только галлюцинациями, а изображается как предчувствие героем агрессивных сил. «Он пришел пасмурен, не в духе, сдернул со стола скатерть – и вдруг по всей комнате тихо разлился прозрачно-голубой свет. Только не сме-

шавшиеся 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 тайна, вызывающая невероятный страх. И страх нагнетается с помощью описания колдуна как носителя «темных» 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 правдоподобия колдовских сил, вторгающихся в жизнь и судьбы героев и губящих их. Такова функция мифа в повести «Страшная месть». Освобождение от агрессивности потустороннего мира осуществляется Гоголем с помощью образов смеющихся героев или видимости смеха. «Говорят, что он родился таким страшным... и никто из детей сызмала не хотел играть с ним. Слушай, пан Данило, как страшно говорят: что будто ему все чудилось, что все смеются над ним. Встретится ли под темный вечер с каким-нибудь человеком, и ему тотчас показывалось, что он открывает рот и 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 воздействия потустороннего мира усиливается естественной схожестью и зримостью образа: конь ржет, а значит, смеется над носителем агрессивных 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 волоса 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 силы, которая ни на стороне пострадавшего, ни на стороне виновного, она надмирна.

Фантастика повестей «Майская ночь, или Утопленница» и «Страшная месть» Гоголя – особая, представляющая атмосферу тайны и страха. Психологическая мотивация героев придает мифологической фантастике Гоголя реалистический характер. Экспозиция событий, поступков 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. 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. У Ивана Никифоровича голова, как «редька, хвостом вверх», а у Ивана Ивановича «редька хвостом книзу». Книзу – то да, редька растет так, хвостом в землю. А вот редька хвостом вверх, в небо, – так не бывает, это уже абсурд, гротеск. Это настораживает, заставляет думать, что пустейший конфликт, происшедший с бывшими закадычными друзьями, спровоцирован чертом – дьяволом, потусторонними силами. Эта деталь позволяет видеть в героях повести столько «странного», необычного, характерного для героев этой повести, что произведение можно охарактеризовать как фантастическое. На наш взгляд, фантастика тут мотивируется «странным» поступками, переживаниями, самим бытом героев (например, сидя по горло в ставке, они пьют чай из самовара на столе посередине двора). В этой повести Гоголь разрабатывает реалистическую, двухплановую фантастику, где первый план – «подлинный», реальный, во втором – необычность, невероятность, доходящие до гротеска.

Что касается повестей «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть», то мифологическая фантастика в них открывает глубокую перспективу для изучения. Усложнение мифологической фантастики этих повестей происходит с помощью усиления изображения народной жизни. В естественной, непринужденной атмосфере возникает новый тип людских отношений, карнавальное мироощущение и амбивалентность. Проникновение в мифологическую фантастику смешового начала помогает преодолевать первобытный страх перед агрес-

сивными силами. Человеческая сущность и реальное существование смеха – это пример «выпрямления» художественной философии через точки соприкосновения гоголевского творчества с древними, карнавальными формами комического.

По мнению исследователя А.Ф.Гуревича, в этих формах не происходит «снижение сакрального, высокого». «Низовое воспринимается <...> в контексте серьезного, придавая последнему новое измерение»; «в этой системе сакральное не ставится смехом под сомнение, наоборот, оно упрочивается смеховым началом» [73, 327]. Ощущение страха перед таинственным миром остается из-за непостижимости сверхъестественных сил, несущих в себе неизживаемую «карательную» функцию. Контраст индивидуальной смерти и продолжающейся части целого придает фантастике художественных произведений Гоголя характер поэтики страшного, ограничиваемого смехом. Комизм Гоголя приближается к карнавальной форме амбивалентности, при этом смеховая культура приобретает самостоятельное значение.

#### **4.3. Романтическая атмосфера в реализме повестей «Вий», «Вечер накануне Ивана Купалы».**

Вслед за Пушкиным и Лермонтовым Гоголь оказался в зоне внимания французского новеллиста П.Мериме, который перевел его «все-российскую комедию» (Н.И.Надеждин). Интерес, проявленный французским писателем к «Ревизору», побуждает сопоставить творчество обоих представителей русской и французской литературы, рассмотреть особенности их фантастики с точки зрения времени.

Таинственные, сверхъестественные силы, относясь к идеальному миру, напрямую указывают на его потусторонность, характеризуют непознаваемостью и непредсказуемостью свое воздействие на героев в двухплановых, фантастических произведениях Гоголя. Такие силы, имея двойное значение: общевселенское и человеческое, выделяют еще и психологический аспект, определяя область подсознания, что изображается в виде мифологем, а также в качестве сновидений, предчувствий в фантастике снов. Такие силы, соотносимые с неведомым миром, используются для психоанализа героев, действующих в реальном мире. Идеальные силы существуют и в реальном мире, и в таинственном; находясь в структуре двухплановых произведений, они входят во второй план, находясь в мифологической фантастике Гоголя.

Мачеха – ведьма в повести «Майская ночь, или Утопленница» является носителем грозных неведомых сил на земле, ею спровоцирована падчерица – утопленница. После своей смерти она делается представителем уже другого мира, где так же становится обладателем тех качеств, 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 потустороннем мире. Борьба не кончается, переносясь из области противостояния реального в область противодействия таинственного.

Фантастические произведения Гоголя изображают злые силы и в самих героях, и в неведомом, невероятном мире. Такие силы находятся во внешнем круге и обладают как бы родовым понятием по отношению к таким же злым силам, сосредоточенным внутри, в психике человека. Исследование внутреннего мира героев мотивировано переживаниями, то есть психологически, способствуя познанию второго плана косвенным образом, при наличии первого, естественного плана, нацеленного, таким образом, на исследование таинственного.

Невероятное в фантастических произведениях Гоголя означает крайнюю степень непознаваемости; существование непознанных явлений в мифических, сверхъестественных образах открываются 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 своем 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 к осмыслению разъединенности души и тела, автономного существования материального и духовного, идеального. Исследователь В.С.Соловьев относит к реальной вере совокупность явлений и действий, которые связывают человека с тайными силами природы. 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 таинственного, невероятного. 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, выступая в качестве колорита в таких фантастических произведениях Гоголя, как «Вечер накануне Ивана Купалы», «Вий». Писатель объясняет существование идеального мира слухами и народными преданиями, суевериями, до-

пуская 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. 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 хиторе показывался часто человек, или, лучше, дьявол в человеческом образе» [64, 1, 48].

Образ этого человека интерпретируется многозначно. Никто не знает, откуда он 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 потустороннего мира, предвещающая беду, являются следствием «захваченности» души таинственными, потусторонними силами. Подобное настроение отражено в фантастических эпизодах, в образе дьявола из этой повести Гоголя. Да и сам персонаж, завладевший богатством нечестным путем, наделен демоническим характером. Внутренний мир такого пришельца мотивируется психологически: жадной обогащения.

Персонаж Басаврюк также обладает внутренне сверхреальными силами, которые противоречат его религиозным представлениям. Он не ходит в церковь, являясь носителем злых неведомых сил, 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 Купала, 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.

Борьба героев в повести с агрессивными силами происходит под воздействием неведомого мира. 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 и далее предстают примеры фантастического, имеющего необычный, удивительный 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 чу-

жие пределы. В «Вечере накануне Ивана Купалы» отчуждение и конфликт возникают 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 в кошку, наконец, она открывает ему секрет клада. Она оставляет в лесу где-то папоротник, а Петро должен ночью отыскать местечко, куда упал брошенный ведьмой цветок. Однако герой никак не может отыскать ни сам папоротник, ни цветок. Для этого он должен пролить кровь человеческую, совершив жертвоприношение, что указывает на древний характер обрядов, изображенных в этом произведении Гоголя мифологической фантастикой. И герой совершает преступление, отрубив голову шестилетнему ребенку Ивасю, а затем впадает в летаргический сон из-за невероятного страха, обернувшись к нему ужасным ликом из демонического мира. Гоголь дает понять, что это все иллюзорно: видения, галлюцинации, но откровение героев, никак не объясненное писателем, не вызывает сомнения в объективном характере существования таинственных сил.

Мотив продажи души, овладения ею агрессивными 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 обоснований 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), по мнению И.Ф.Анненского, Гоголь навсегда прощается с чертовщиной народных сказок, безраздельно владевшей его фантазией [11 221]. Хома Брут оказывается у него последней жертвой «темных», угрожающих сил. Ад крошечный в повести мучил 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 хле-

ву вдруг идет на Хому прямо, неотвратимо. Дрожь прошла по коже Хомы – это же ведьма! Писатель с помощью мифологической фантастики изображает человека как носителя таинственных сил. «Философу сделалось страшно, особенно когда он заметил, что глаза ее свернули каким-то необыкновенным блеском» [64, 2, 173]. Герой не может сопротивляться, страх перед ведьмой парализовал его. С ужасом Хома обнаруживает, что его руки не двигаются, слова произносятся беззвучно. Ведьма же как носитель фантастики, персонаж из мира мифологии, действует сообразно этому; она сложила ему руки, нагнула голову, вскочила с быстротой кошки ему на спину, ударив метлой по боку, и полетел Хома над хутором и над лесом.

Далее перед Хомой открывается картина «странного», невероятного мира. «Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему – и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем, вторгающимся 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 таинственных сил. Сновидение может быть вызвано галлюцинациями или воздействием колдуньи как носителя неведомого, таинственного. Герой испытывает наслаждение от утреннего пробуждения, эмоционально его восприятие жизни. Усиление фантастического элемента в реальности трех ночей Хомы у гроба панночки, изображение бурсы и бурсаков утверждают конфликт в повести Гоголя как разрушение нормативного мироотношения, свойственного бурсакам, пробуждение у героя личностного начала.

Восприятие вторжения невероятного, бесовского сквозь эмоциональную призму определяет развитие сюжета. 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, чаруя ночью, 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 облика таинственного, невероятного 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 неведомым миром – социальная, из реальной жизни, это приказ и угроза ректора бursы. Панночка высказала пожелание, чтобы Хома Брут читал после ее смерти 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 поседел от ужаса, призраков – проявления суеверного страха, непомерной жути в церкви, где стоял гроб с покойной панночкой.

Исследователь считает, что первая цепь событийного ряда из страха 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. Неведомое доводит Хому, читающего молитвы перед покойной, до одуряюще болезненного состояния, буквально до психоза.

Мертвая красавица, которая испугала его в первый раз, несет его в иные миры. Молодой овчар укрепляет уверенность героя в том, что панночка была носителем бесовских сил. Рассказ Шепчихи о панночке подготавливает ее изображение как носителя «странных», таинственных 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 сил тем, что усердно читает молитвы. Неведомый мир в образе мертвой панночки продолжает преследовать бурсака. Хома очерчивает вокруг себя круг и еще более истово читает заклинания против ведьм, колдунов, чертей и т.д.

В первую ночь страх перед неведомым миром еще не так парализовал волю героя. Вторая ночь происходит с таким усилением чувства страха перед 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 веры, христианских молитв. 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 с того света напускает на него бесовские 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 усиливают предчувствия героя, изображенные с помощью фантастики.

В третью ночь Вий со всеми своими ужасами убивает Хому. Не выдержав искушения, Хома все же взглянул на лицо мертвой панночки и на самого Вия как на сатану, стремясь понять сущность неведомых сил, и это стоило ему жизни. Исследователь Р.Н.Поддубная считает, что освобождение демонического обличья, как из-под маски, от ореола красоты разрушает магический предел круга, очерченного Хомой. Мифологический мотив смертельности взгляда мертвеца, или сатаны, модифицируется в повести «Вий» в узнавание героем своей судьбы, своего конца. Исследователь И.Ф.Анненский высказывает мысль, что герой просто не одолевает страха в себе перед взглядом ужасного. Ведьма как носитель сатанинских сил, сам Вий настолько подавили психику героя, что он не выдерживает страхов, и, переполняясь ужасом, умирает от веры в загробный мир.

Мифологическая фантастика отражает «творящее» (Р.Н. Поддубная) сознание человека, верящего в таинственное, идущее от легенд. Внимание писателя приковано к эстетике повести, к различным источникам 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 западно-европейской фразеологии, художественной тематики, образов, синтаксических приемов, композиционных схем. Проявляется столкновение, смешение русских национальных языковых элементов различных исторических пластов и эпох с «европеизмами», в том числе и со словесным творчеством немецких, английских романтиков, французского писателя Мериме, переведившего Гоголя.

Для Гоголя характерно эклектическое отношение к разнообразию отечественного литературного языка первой половины 30-х годов XIX

века. В стиле писателя наблюдается преобладание «индивидуализирующих» эпитетов, мета-

форических определений, отвлеченных форм качественной оценки, сближающих язык реалистов с сентименталистами и романтиками, порождая эмоциональное напряжение, обилие семантических антитез и метафорических противоречий. Исследователь 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 русский писатель видел собственными глазами, Гоголь и изображал типизированные в карнавал идеальные, чарующе колдовские силы, характеризуя их с помощью инновационных художественных средств, в том числе и таких, особенно сильных по выразительности, как фантастика.

#### **4.4. Связь таинственного Гоголя с физиологической фантастикой Мериме.**

Фантастические произведения Гоголя близки фантастическим новеллам Мериме, также обладающим чертами таинственного, невероятного. Фантастика французского новеллиста тоже изображает персонажей, испытывающих страх перед непознаваемым 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 откровений и предчувствий ставит героев Мериме перед реальностью признания неведомого и невероятного. Потому правомерно говорить не только о типологической близости фантастики Гоголя и Мериме, но и о своеобразии фантастического в их произведениях.

Сопоставляя принцип двуплановости в гоголевской фантастике, придающей стилю «странные» 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 болезненную 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. Зато связь с Гоголем, который жил и творил в то время свою мифологическую фантастику, безусловно, интересна и весьма продуктивна. Мериме понима-

ет, что познание человека, проникновение в недра его подсознания возможно исследовать и выразить, как и у Гоголя, только через посредство такого сильного художественного приема, каким является фантастика. В эстетике новеллы «Локис» Мериме вторгаются черты натурализма. Передавая народное литовское предание мифологической фантастике, Мериме как исследователь ищет обоснование причинных связей не на небе, а на земле, в законах психики, биологии. Элементы натурализма в новелле как специфическая форма воспроизведения действительности дают возможность многозначнее представить внутренний мир героев.

Физиологизм натуралистов в значительной степени был обусловлен влиянием на литературу 60-80 годов XIX века, в том числе и на творчество Мериме, позитивистской философии Огюста Конта, теории «экспериментальной медицины» Клода Бернара. Труд Бернара «Введение в экспериментальную медицину» выходит в 1865 году, где позитивистская философия приравнивает общественные явления к явлениям физиологического порядка, объявляя экспериментальную науку панацеей и в области естествознания, и в социальных вопросах. Теория Ипполита 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 в творчестве Мериме попеременно одерживают верх, в зависимости от его мировоззренческих пристрастий и интересов. Принципы фантастики в новелле «Локис» у Мериме заключаются в том, что изображение среды осмысливается писателем 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 этого, Мериме, как и Золя, 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 силы изображены как дурная наследственность, приведшая героя к духовной смерти. Граф Шемет звереет из-за своей порочной природы, тем самым роль исключительного заменяется ролью патологии. История зависимости героя от неведомого мира - это история болезненного характера, находящегося под влиянием ужаса перед неизвестными, невероятными силами, заключенными в самом герое. Мериме допускает многозначность интерпретации неведомого мира, заключая историю болезни в рамки легенды с целью придать фантастике больше правдоподобия. Таким образом, оба писателя - и Гоголь, и в

основном Мериме – сохраняют принцип детерминированности действий своих героев, мотивируя их переживаниями, в то же время придавая своим фантастическим произведениям «Вечер накануне Ивана Купалы», «Вий» (Гоголь), реалистические, а в «Локисе» Мериме натуралистические черты. Выделим реалистические произведения, где отсутствие причинно-следственной связи в фантастических событиях сохраняет тайну Неведомого, где носитель таинственных сил, представляя судьбы, вмешивается в естественный ход развития.

Фантастика, вводимая Гоголем и Мериме в их повести и новеллы, идентифицируется со сверхъестественной силой, срашивая все в единый фантастический комплекс. Писатели показывают социум и человека в ситуациях, когда первый, «подлинный» план уступает место второму, «обманному», а тайна раскрывается с помощью мотивации. Таким способом писатели-реалисты борются с непознаваемым во внешнем мире героев – у Гоголя и с непознанными силами в самом человеке – у Мериме. Однако и Гоголь, и Мериме с помощью реально-причинного объяснения, применением двухплановости в фантастических произведениях полностью не снимают тайны, атмосфера таинственного только усиливает ощущение зависимости человека от действия злых, «темных» сил.

Особенно это характерно для Мериме, на которого с молодости влияет такое явление в литературе, как английская традиция в романтическом (В.Шекспир, Р. Саути, В.Скотт), немецкая традиция, романтизм Гете, Ф.Шиллера, Э.-Т.-А.Гофмана, в творчестве которых ощущимо давление ирреального мира. Однако Мериме все больше интересуется соединением, казалось бы, несоединимого, которое создает обстановку, недоступную Разуму, благодаря чему, вбирая в себя немотивированные элементы таинственного в новелле «Локис» и мотивированные в других новеллах, автор создает в своих произведениях фантастический колорит. В творчестве русских писателей, начиная с Пушкина, Мериме привлекает изображение фантастического мира как объективно существующего и уже реализуемого (кроме «Локиса») на практике в двухплановых произведениях, переводимых им русских авторов.

Видя в Гоголе продолжателя пушкинских и лермонтовских традиций, переводя «Ревизора», Мериме 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 «мира идей» (И.Ф.Анненский) создает предпосылки для веры в идеальные силы, объективно существующие в видениях, сновидениях, откровениях. Демонический мир повестей Гоголя в какой-то мере отражает такую невероятную атмосферу, где фантастика изображает зависимость судьбы от агрессии неведомого

мира, «подлинный» план удерживает изображаемое в реальности.

Признание неведомых сил, еще не открытых наукой и не объясненных философией, сближают мифологическую фантастику Гоголя и Мериме типологически, существуя в составе реализма. Именно реализм, пушкинская традиция реалистической фантастики позволяют познавать Неведомое. Мериме параллельно с русскими писателями видит единственную возможность познания и изображения таинственных сил в мифах, народных легендах, преданиях. Осмысление 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 неведомого мира, утверждаемого в реальности. Гоголь добивается правдоподобия благодаря реальному изображению быта, всесторонней мотивации поступков, переживаний. В то же время в мифологической фантастике Гоголь изображает родовой тип сознания, то есть наследственные черты. Миф обращен к праисторическому времени, когда неясная фантастика после повести «Вий» представляет у писателя процесс становления личности, обусловленной внутренними переживаниями, что особенно интересно в Гоголе для Мериме, отстаивающего в Европе духовные ценности русской реалистической фантастики. Французский новеллист «прозревает» в фантастике Гоголя детерминированность действий героев средой, а их внутреннего мира - психологией переживаний, особенно связанных с генетической памятью в цикле гоголевских повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Современники отмечают типологическую близость к фантастике самого Гоголя фантастики не только Мериме, но и 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.-Т.-А. Гофманом. Одни ученые объясняют отмеченные случаи общей типологией фольклорных сюжетов, которыми пользовались Тик, Гофман, Гоголь. Другие исследователи уделяют немало внимания заимствованию Гоголем из Тика. Исследователь Н.М.Тихонравов, комментируя варианты, также отмечает схожесть ситуации в повести «Вечер накануне Ивана Купалы» с психологической ситуацией повести Л.Тика «Чары любви».

Заметим, что усиление многозначной роли красного цветка усматривается после знакомства Гоголя с этой повестью Тика. Красное приобретает символическое звучание и в повести Гоголя «Страшная месть». То же самое наблюдается в тех повестях Л.Тика, которые были

уже известны читателю: «Бокал», «Пиетро Апоне». Но едва ли моменты сходства являются неременным свидетельством прямого заимствования. Исследователь 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»» [81, 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 – это сближало творчество обоих писателей.

Ночные пейзажи в повестях «Вий» и «Вечер накануне Ивана Купалы», изображение неведомого мира, воспринятого Гоголем, придают его произведениям фантастическую окрашенность. Гоголь является основателем той линии русской фантастики, где у автора и его героев существует связь реального с фантастическим, что 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» [11, 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 «завуалированная» мифологическая фантастика, которая весьма продуктивна у Гоголя. Интерес к такой фантастике, укрепление субъективно-психологического плана подтверждают стремление Гоголя сблизить мир вещей с миром духовным, очищая, просветляя и возвышая жизнь божественным идеалом.

Вслед за Пушкиным и Лермонтовым Гоголь оказывается у истоков русской фантастики. Исследование и отображение писателем объективной реальности создает наглядную картину жизни, художественные образы Гоголя выявляют невероятный, таинственный смысл человеческого бытия. Гоголевская фантастика, углубляя представление о правдоподобии, создает синтез идеального с реальным в непосредственной, живой фантастической форме. Новаторство Гоголя, выражаемое в тесном сплаве реального и невероятного, образует мифологическую фантастику, которую писатель применяет как «вторую» реаль-

ность в целях усиления реализма как творческого метода.

Познание и изображение, в том числе и чудесного, гротеска бытия, постижения смысла амбивалетного смеха всей «комедии» человеческой жизни – все это составляющие того, что называется реализмом Гоголя. По словам исследователя Д.С. Мережковского, «всероссийская комедия» исходит из неравновесия жизни, двух ее первоначальных начал – языческого и христианского, плотского и духовного, реального и невероятного. В этом мы видим не только творческую, созерцательную, но и жизненную, религиозную состоятельность Гоголя. Ф.М. Достоевский имел в виду в нем все это таинственное, фантастическое и в то же время реальное, непосредственно человеческое, когда называл Гоголя «демоном смеха».

## ГЛАВА V. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ, «СТУДИЙНАЯ» ФАНТАСТИКА И.С. ТУРГЕНЕВА, П.МЕРИМЕ, ГИ ДЕ МОПАССАНА

Внимание непонятым, парадоксальным явлениям в природе и человеке придает фантастике Тургенева экспериментальный характер. Мериме после переводов из Пушкина, Лермонтова и Гоголя обращается к тургеневским произведениям, исследуя воздействие Неведомого на психику человека через его «смутное», даже болезненное состояние.

Исследователь 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, его «естественность». «Таинственное» перестает быть фантастикой, становится оккультной эмпирией и уж как таковая входит в литературу» [200, 9]. Исследователь 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» [43, 221].

Вряд ли можно согласиться с высказыванием Л.В.Пумпянского, с его определением характера фантастики Тургенева как позиции вульгарного естественно-научного 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. Исследователь Л.Н.Осьмакова считает: «Таинственное у Тургенева имело качество психического феномена, подлежащего художественному анализу и воплощению. Оно было объектом исследования, и писатель постоянно подчеркивал внутреннюю связь таинственного и психического, соответствующим образом выстраивая повествование и организуя систему изобразительно-выразительных средств» [185, 231]. «Странное» 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 дружеский 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 его 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 изображения [124, 3]. Соглашаясь с этим, попытаемся разграничить их по своей природе, составу, функциональности. Двуплановость у Тургенева состоит из идеального, таинственного 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 человека, а у Мериме – оно существует в основном во внутреннем мире человека.

Фантастические произведения у реалистов – это двуплановые произведения. Первый план, отражая реальность, показывает земной мир героев, своим присутствием стимулирует и усиливает второй, «обманый» план, через посредство которого, наличие всей системы двуплановости фантастическому произведению придается особый, познавательный статус, проникновение в тайны Неведомого, освоение Вселенной, космических сфер. За этим стоит стремление человека вернуться на небо, в «райские кущи», где он якобы был некогда и откуда, согласно древнейшим мифам и религиозным легендам, за грехи был сброшен на землю, где душа, отделившись от тела, и создала прецедент смерти, существование человека в этом мире и якобы души его в мире ином. Так вот, двуплановость фантастического произведения заключает в себе божественно-нравственный, глубокий внутренний смысл: желание человека не только вернуться на небо, но и снова воссоединить душу с телом, создать одухотворенную Абсолютом систему, опять войти туда, где некогда был человек, снова стать частицей вселенского, духовно-обожествленного мира.

Такая панорама, полная глубочайшего внутреннего смысла, открывается первым, конкретным планом, а с ним и всей двухплановой атрибутике реалистов. Змея, обвивающая чашу, представляет эмблему не только медицины, но и вообще тайных человеческих знаний с древнейших времен, конечным итогом которых является стремление человека, вернувшись на небо, материализовать душу и, одухотворив тело, обрести себя в едином и бесконечном – в бессмертии человека.

Мотив глубоко укорененной, вселенской тайны характерен для обоих художников - и Тургенева, и Мериме. Об этом пишет исследователь И.В. Карташова, говоря «об их сходных воззрениях на искусство», находя «отдельные близкие мотивы в их произведениях». Она отмечает удивительное сходство сюжетно-фабульных и образных мотивов в некоторых повестях и новеллах, в частности, в повести «Три встречи» Тургенева и «Переулоч 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» [112, 9, 231].

Двухплановость в фантастических произведениях Тургенева помогает полнее раскрывать сущность человека, так как конкретные обстоятельства не дают возможности проникнуть в его внутренний мир. Поскольку объективная действительность – внешнее проявление жизни Вселенной – не доступна познанию до конца, герои фантастических произведений Тургенева чувствуют себя существами трагическими, обреченными на непознаваемость.

В двухплановости у Мериме действительность расширяется до космических масштабов, объясняя все в человеке неуправляемостью инстинктов из-за их неосознаваемости. Первый, «подлинный» план служит фоном, позволяющем неоднозначно интерпретировать неведомые силы, необъяснимые явления. Двухплановость Тургенева допускает многозначное толкование таинственного, за признанием неведомых сил стоит рациональное объяснение загадочных явлений. В одних фантастических произведениях отсутствие повествователя, как у Тургенева, означает некую недоговоренность, в других, как у Мериме, – стремление выразить себя более отчетливо. А именно, стоя на реалистических позициях, 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 и действительности Тургенев решал в своих фантастических произведениях всегда с реалистических позиций, используя идейно-художественные достиже-

ния 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». Тайнственное в фантастических произведениях, по мнению Г.Б. Курляндской, выступает фантастикой. Сущность чудесного побуждает Тургенева к его рациональному осмыслению.

Писатель ощущает зависимость внешнего и внутреннего мира человека от недобрых, «темных» сил, неподвластных человеческому разуму, что можно изобразить только фантастикой. Обращаясь к непознанному в своих фантастических произведениях, Тургенев и Мериме выражают воздействие Неведомого на переживания 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 давление неведомых, сверхъестественных сил. Фантастика у Мериме, и у Тургенева возникает в результате наблюдения за таинственным миром и не всегда объяснима реалистически как в тургеневских произведениях, так и в новеллах французского писателя.

Непознанное, необходимость определить место человека во вселенской, космической жизни вызывают у писателей большое чувство и его воплощение в форме фантастики. Писатели избирают те состояния человека, когда он находится между бодрствованием и сном, когда границы яви сливаются с онирическими, что позволяет говорить о «странностях» в сочетании реального и фантастического. Первый план дает Тургеневу и Мериме как писателям-реалистам возможность исследовать объективные закономерности действительности в их произведениях «Призраки», «Сон», «Джуман», где второй план подчеркивает мысль о сопричастности человека с природой и его подчинении законам неведомых сил.

На Международной Тургеневской конференции, посвященной 180-летию писателя, исследователь А.Н.Иезуитов назвал тенденцию обогащения реализма таким эффективным средством, как фантастика, «философией взаимодействия», когда естественное и сверхъестественное функционируют в самом человеке, необъяснимые с точки зрения материалистической философии, и могут быть объяснены только через взаимовлияние материального и духовного [101, 8]. Субъективное на-

чало одухотворяет объективно существующее материальное и одновременно испытывает его воздействие, являясь отображением духовного и материального в самом человеке. По мнению Иезуитова, Тургенев в своих фантастических произведениях показывает новых героев нового времени с точки зрения именно взаимопроникновения материального и духовного. В таком случае исследователь выступает как реалист, берущий в расчет существование двойственности в природе и обществе.

В реализме Тургенева сочетается социально-исторический, морально-этический план с планом вселенским. Исследователи направляют научную мысль на то, что Тургенев сопрягает конкретно-историческое содержание с универсальным. И Тургенева, и Мериме объединяют устремления к вселенским и общечеловеческим категориям, желание уловить отблески высшей объективности в динамичной действительности. Реалисты хотят найти опору человеку в исключительных ситуациях, однако не сводят таинственное только к потустороннему миру, объясняя тайны невидимого и непознаваемого в совокупности с реальной действительностью.

Исследователь А.И.Батюто отмечает такую особенность реалистического у Тургенева: «Эта скоротечная <...> истина неизбежно грешила бы известным эмпирическим, не обладай Тургенев, даже при его огромном изобразительном таланте и человеколюбии, глубоко философским мышлением, неизменно включавшем как будто обычные социальные и психологические явления своей эпохи в вечный поток мировой жизни» [20, 144]. Исследователь 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» [43, 221]. Исследователь В.М. Маркович ставит перед собой задачу изучить у Тургенева «соотношения и связи универсально-философского начала с другими элементами реалистического изображения действительности» [145, 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 приобретает к Неведомому.

Соотнесенность человека и тайных сил как мирового целого проявляет себя в настроениях 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 таинственных, неведомых сил.

У Мериме высшая форма гармонии заключена в красоте «с демоническим ореолом» (Р.Н.Поддубная). Впоследствии демоническое у Мериме приобретает фантастические очертания. По мнению французских исследователей М.Кадо, А.Пажеса, Э.Фагэ 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 писатель изучает патологию человека, показывая свои достижения в двухплановых произведениях с помощью фантастики.

И Тургенев, и Мериме вскрывают пороки общества, враждебного проявлению настоящего чувства, оставаясь реалистами в способах воспроизведения жизни и архитектонике произведений. Они не упреждают ни главного героя, ни его характерологии, детерминированности внешними обстоятельствами. И все-таки фантастические произведения Тургенева и Мериме существенно отличаются от других, от их собственной реалистической прозы. Прежде всего, фантастические произведения писателей, характеризуясь двухплановостью, показывают, что она у реалистов бывает конкретно-чувственной (в самом человеке) и идеальной (в таинственных сферах, во Вселенной).

Сохраняя признаки героя как факт обусловленности внешними обстоятельствами, Тургенев существенно меняет угол зрения. Если раньше писатель ориентировался, прежде всего, на восприятие общественно-социального лица своего героя и соответственно ставил акценты на социальных параметрах образа, то в «таинственных повестях» он сокращает их до такого уровня, чтобы объяснять психологическое своеобразие героя. А всю силу фантастики Тургенев нацеливает на устремленность к исследованию той или иной тайны во внутреннем мире человека, в его взаимоотношениях с природой.

Таким образом, двуплановость выражает зависимость человека от Вселенной, от неведомых сил. Первый, конкретный план у Тургенева, как и в фантастике Мериме, мотивирует происходящее, тогда как второй, план в двуплановости создает впечатление таинственности, неправдоподобия. Отличительная черта двуплановости в фантастических новеллах у Мериме заключается в изображении сильных страстей, в неординарных характерах и исследовании физиологии человека. Итак, у Тургенева Неведомое, вселенский мир находится в самом человеке и вне его, во Вселенной. У Мериме таинственный 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 они как писатели-реалисты продвигают эстетику своего художественного метода к новым достижениям в области фантастики.

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

Обращаясь в своих «таинственных повестях» к непознанному, И.С. Тургенев выражает воздействие агрессивных 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 зла для него чужеродны. Его задача вновь освоить «потерянный рай», приручить эти силы, стать там снова «своим».

Обратим 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 план двупланового, фантастического произведения помогает Тургеневу глубже познавать религиозно-нравственную сущность человека, поднимать выше духовную, эстетическую сторону литературы, приводить ее в соответствие с постоянно усложняющимися запросами 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: как собака спасает его. «А из сена-то, как лев, мой Трезор – и вот он! Пасть с пастью так и вцепились оба – да клубом оземь! Что уж тут происходило – не помню; помню только, что я как бы кубарем через них, да в сад, да домой, к себе в спальню!» [234, 7, 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 экспериментальный характер. Тургенев исследует воздействие таинственных сил на психику человека через его «смутное», даже болезненное состояние. Тургенев познает и изображает конкретно-чувственный мир героев и мир Неведомого, с применением фантастики как сильно-го условного средства постижения и изображения.

Для сравнения возьмем новеллу «Видение Карла XI» Мериме. Герой произведения – шведский король - предчувствует грядущее. Он входит в тронный зал и видит кровавые события, которые еще только произойдут с его потомками. Анализируя психологию героев, писатель показывает воздействие таинственных сил, заключенных в самом человеке. Мериме применяет немотивированную фантастику для изображения архитектуры дворца. Это служит для показа тайных, недоброжелательных сил во внутреннем мире героя. 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, изображение неведомых сил, 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, обработанная к деятельской, а не к описательной стороне человеческого бытия, западноевропейская новелла разработала 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 фантастических событий и ситуаций.

Сказанное в какой-то мере относится к «Видению Карла XI» Мериме. Таинственность в новелле создается двуплановостью изображения. Появлению неведомых 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» [152, 2, 21-22].

С момента, когда «труп» сводит «судорога», идет усиление образительности. Поток льющейся по подмосткам крови, отрубленная голова, которая падает, подпрыгивая, вызывает ощущение уже не столько таинственного, невероятного, 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 потустороннего мира, неотъемлемая атрибутика невероятного. 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 мотивированную фантастику. Поскольку фантастика у Тургенева двуплановая, таинственное существует во внутреннем мире человека, в то же время оно объясняется реалистически. Герою тургеневского рассказа «Собака» мерещится в конкретно-чувственном мире именно собака. Тем самым неведомые силы из таинственного мира в виде галлюцинации как бы предупреждают хозяина о грозящей беде. Когда-то купленный щенок вырастет и будет верным стражем героя. И вот, став крупной черной собакой, бывший щенок спасает человека от смерти ценой своей жизни.

Происходит психологический разнонаправленный процесс: отторжение героя от природы и в то же время помощь природы в виде собаки этому человеку. Беспокойства и страхи суеверного героя сме-

няются уверенностью в безопасности своей жизни. Исследователь Г.А.Бялый говорит, что 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 [43, 215].

Что за этим стоит? Тема гипноза в России в семидесятые-восьмидесятые годы XIX века была актуальна. 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 вызвало реакцию общества и в России. Тургенев откликнулся своим рассказом «Собака», показав реальное существование Неведомого.

Тургенев изображает проявления суеверия ограниченного человека. По мнению Г.А.Бялого, в эпизоде с призраком собаки нет ничего мистического. На наш взгляд, фантастика у Тургенева проявляется с момента посещения Порфирием Капитонычем раскольника. Однако вот что говорит Бялый: «Вопреки измышлениям Мережковского, истолковавшего в свое время этот рассказ в мистическом духе, в действительности, здесь речь идет просто о суевериях» [там же]. Таинственные силы, которыми обладает старик, подавляют героя. Порфирий Капитоныч ощущает себя 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, силы зла 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, чтобы он ни прикажи, исполню тотчас же!» [234, 7, 54].

Г.А.Бялый сообщает, что персонажи произведения, отнесшиеся к рассказу о призраке собаки суеверно, обнаруживают в момент повествования скепсис. 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» чувствуется экспериментальность. Герой осознает себя подчиненным невероятным силам и несчастен из-за этого. Когда-то сопричастный с вселенским миропорядком, он теперь им отвергнут. В герое происхо-

дит раздвоение личности, Порфирий Капитоныч теряет физические и духовные силы. Отпадение от мира природы, по мнению Прохорыча, который является как бы «пророком», человеком с большим жизненным опытом, губительно для Порфирия Капитоныча. Он не наделен даром предугадывать события, таинственное его предупреждает, но разгадать тайны он не в состоянии. Сеанс гипноза, последовавшее затем откровение являются очередной попыткой писателя осмыслить закономерности природы. Конкретно-чувственный мир в сочетании с таинственным, духовным началом усиливает познавательную возможность всей системы дуплановости. Таинственное в фантастическом произведении свидетельствует о непознанных явлениях в природе и человеке, интересующих автора как писателя-реалиста с его художественным мышлением, признающим существование фантастики как средства познания и изображения загадочных сфер бытия.

В том же рассказе «Собака» Тургенев лаконично характеризует свои «студийные» произведения как «полуфантастические», «полуфизиологические» для указания на своеобразие их содержания в сравнении с другими произведениями, устанавливая различную степень мотивированности в показе поступков и переживаний героев. В полемике с оппонентами Тургенев постоянно обращает внимание на реальность «странного», необъяснимого. К примеру, в своем фантастическом произведении «История лейтенанта Ергунова» Тургенев говорит, что там нет ничего мистического, он хотел бы представить незаметность перехода героя из действительности в сон. В самом деле, конкретно-чувственное переплетается у Тургенева с онирическим, образуя сложную художественную систему дупланового повествования.

В той же новелле «Видение Карла XI» Мериме также использует фантастику. Вот что говорит об этом сам 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» [152, 2, 17].

В этом произведении фантастика выражается в завуалированной форме. Привидения из потустороннего мира, с которыми герой входит в контакт, предчувствия гибели потомков короля и как подтверждение этого пророчество призрака - убийцы Анкарстрема; все это приметы нереального, 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 события-

ми 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 в доме Ваза еще не свершены; это будет только через «пять царствований», однако убийство неотвратимо и создает таинственность в ситуации. Манипулируя двумя планами изображения – реальным и фантастическим, Мериме достигает яркости, высокой степени достоверности, психологической убедительности, проводя параллель в описываемых событиях между настоящим и будущим. Сложное переплетение конкретно-чувственного мира и нереального - это уже фантастика, обусловленная переживаниями героев.

Впрочем, элементы фантастического есть и в других произведениях Мериме, где писатель прибегает к условным средствам изображения идейно-эмоционального мира героев. Объяснения событий автором дают читателю возможность поверить не только в их достоверность, но и в само реальное существование невероятного, как это явствует в позднем творчестве Мериме.

По мнению исследователя Т.Освальда, проблема виновности характерна для «Видения Карла XI», как и для других произведений писателя. Исследователь полагает, что ужас, царящий тут в фантастической атмосфере, настолько велик, что 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 потерял свою жену, Ульрику – Элеонору. Хотя его суровость к этой королеве приблизила, говорят, ее кончину, он питал к ней уважение и, казалось, был огорчен ее смертью больше, чем можно было ожидать от человека с таким черствым сердцем» [там же, 18]. Он отпускает графа Браге и камергера Баумгартена в поздний час, при этом возникает опять-таки страх перед расплатой за свои проступки. Экспозиция событий создает основу конкретно-

чувственного восприятия произведения.

Предостережение герою, напоминание о милосердии рисуют мрачную картину смещения с трона потомка короля. Мериме использует невероятное 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 таинственное. Герой стремится разгадать и понять тайны мира. Как земной, реальный человек этот герой давно утратил 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. Таинственные силы отвергают героя, внося в его душу хаос. Королю видится убийство его потомков и казнь убийцы. Карл XI спрашивает об этом призрак, словно самого себя, и воображает себя в облике убийцы Анкарстрема.

Герой испытывает еще большее раздвоение личности из-за своего сомнамбулического состояния. Онирическая атмосфера оттеняет активность бессознательного. Герой вторгается в запретную зону инстинктов, которую сознание контролировало ранее. После попытки соединить конкретно-чувственный мир с идеальным герой оказывается бессильным перед могуществом Неведомого.

Сам Мериме отдает предпочтение фантастике, изображающей разнообразные психологические состояния. Исследование психики героя и ее реакции на воздействие непознанного обуславливает экспериментальный характер фантастики в новелле. 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 фантастики видоизменяет и тип героя, и конфликт, открывая новые возможности в принципах мышления самого писателя. В ситуации возрастает приобщение души к бессмертию ценой соединения плоти и духа.

Исследователь Л.П.Гедемин расценивает эту фантастическую новеллу Мериме из сборника «Мозаика» как «суровое напоминание представителям реакционных кругов Франции» [56, 423]. Король Карл XI созерцает страшное зрелище собственной казни. Новелла как бы приближает недавнее прошлое, оживляя события французской революции XVIII века, приведших на плаху Людовика XVI и Марию-

Антуанетту. Мериме выступает с разоблачением прагматизма реакционного общества, однако не раскрывает социальные проблемы, а обращается к вопросам частной жизни, показывая своего героя вне значительных общественно-политических событий.

У Тургенева же, по словам исследователя Р.Н.Поддубной, фантастический характер «таинственных повестей» заключается в необъяснимых 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 возможность. Однако, на наш взгляд, в том-то и дело, что неведомый мир не подлежит рациональному пониманию, таинственные явления природы не могут быть объяснены.

Типологическая близость фантастики «таинственной повести» «Собака» и новеллы «Видение Карла XI» демонстрирует взаимодействие конкретно-чувственного и потустороннего 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 таинственных сил. Исследователь 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» [50, 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 непознанного, 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 неведомые силы, неизведанные явления в природе и человеческой психике. Фантастика писателей как одно из важнейших средств постижения вселенских, космических истин выявляет в двуплановых произведениях 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 усиление с помощью фантастики, полнее выражая надмирное, сверхъестественное в своих новаторских произведениях.

В первом плане двуплановости, где поступки и переживания героев поддаются мотивации, фантастика носит реалистический характер; обращение к таинственным, невероятным силам, которые невозможно мотивировать, обретает фантастический колорит. Согласно

А.Шопенгауэру, созерцательное познание, не доступное науке, рассматривается как сон. Поэтому все в мире иллюзорно, преходяще; возможности человека раскрываются лишь во сне. Тургенев и Мериме вводят мотив сна в произведениях «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 вводят онирическое, открывая мир таинственного, непознаваемого, изображая глубинно психические процессы во взаимодействии сознания и бессознательного, отражая в снах Неведомое 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 разрешения» [242, 310]. И наука, и литература до-ступными средствами ставят вопросы о психологическом значении сновидения, связанного с другими душевными процессами, с биологической функцией организма, стараются выяснить, возможно ли толковать сновидение и имеет ли каждый элемент его содержания какой-либо смысл, как мы привыкли находить его в других психических актах.

Триединство в «таинственных повестях», состоящее из «полуфизиологичности», «полуфантастичности» и «студийности», создает иную идейно-художественную атмосферу в фантастике Тургенева. Выделим онирическое, направленное к тайнам личности и Вселенной. Исследуя глубины психических актов и личностных взаимосвязей с Неведомым, Тургенев делает опорным человека, его природную гуманистическую сущность. Соотношение фантастики и реалий бытия выявляет у писателей фантастику «поэтической правды» (Р.Н.Поддубная). Расковывая творческие возможности, фантастика создает притягательную силу, характеризуя онирическое как данность «смутных», неустойчивых внутренних 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» Мериме построен на соприкосновении сознания героя со сферой универсального, в отличие от универсальной сферы в «Собаке» Тургенева, связанной со стихийными законами жизни, которые врываются в судьбу героя произведения в конкретно-чувственной форме. Во втором плане двупланового произведения неведомый мир отторгает героя, нарушающего первозданность природы. Первый план содержит конкретные детали, конкретно-чувственный мир включает в себя общественно-исторические реалии. Действие в этой новелле происходит в Швеции, в годы правления короля Карла XI, но событийный ряд подобран писателем так и в таком количестве, что лишь представляет психологическую ситуацию, помогающую автору исследовать внутренний мир героя. 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 и сверхреальным, тайным смыслом явлений и фактов. Это противоречие возникает не вследствие сверхчуткой натуры героя, наличия в нем галлюцинаций, не как результат плохого самочувствия короля из-за бессонницы, а, скорее, в результате давления потустороннего мира на физическое и духовное состояния человека. Герой чувствует и ужас, и отвращение к агрессивному недоступному миру, заклинает призрак уйти, если тот, как злой рок, присутствует тут из любопытства. Ведь разгадка 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, предчувствие своей гибели. Он не осознает, что является жертвой закономерных проявлений грозных неведомых сил.

Герой верит только в достоверность естественного, в события, составляющие внешние приметы конкретно-чувственного мира. Входя в непознанное, герой мысленно заглядывает в будущее, однако Неведомое 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 неведомыми силами можно считать проявлением фантастической тенденции, ее несомненным признаком.

Мыслительный процесс в новелле и полное бездействие героя обусловлены давлением таинственного на внутренний мир и психическую организацию человека. Поэтому предчувствия не могут реализо-

ваться и найти какое-нибудь применение в деятельности, перерасти в работу сознания. Если учесть роль сновидений в исследовании непознанных явлений, в новелле представляются 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, идеальный мир, порожденный фантастически обусловленными тенденциями в мировоззрении и методе Мериме, горя неестественным светом, воплощает явления психической жизни на грани неведомого, субстанциального, 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, не доступного 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 неведомых 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, непонятной властью потустороннего, невероятного. Бессознательное ужасает монарха, призраки давят его идеей свержения. Но Мериме не доверяет интуиции, которая напоминает королю о грядущей смерти, падении трона, всей династии.

Психологи считают, что познание неосознаваемого психологического опыта не может быть достигнуто при опоре на осознаваемый опыт. Бессознательное опережает сознание при столкновении с наиболее сложными сторонами действительности, которые многокомпонентны. При наличии определенных психических условий, с помощью предчувствий появляется «нерасчлняющее подсознание». Мериме применяет принцип опережения бессознательного, более пассивного сознания героя как выражение образного подсознания, отсюда 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, предчувствий свержения трона, что было вполне реально в Швеции, о которой повествует автор. Рацио-

нальное 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 догму конституцию страны и принудил представителей сословий вручить ему самодержавную власть <...> Перед самым событием, о котором пойдет речь, он потерял свою жену Ульрику-Леонору. Хотя его суровость к этой королеве приблизила, говорят, ее кончину, он питал к ней уважение и, казалось, был огорчен ее смертью больше, чем можно было ожидать от человека с таким черствым сердцем» [152, 2, 18].

Мериме исследует закономерности действительности, определяя становление самосознания героя, находящегося в первом, «подлинном» плане. Психологическая мотивация исключает роль воображения, необходимого для представления грозного вселенского мира. В 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 ирония и скептицизм объясняются 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 как авторе чередуются в этой его фантастической новелле «Видение Карла XI». По мнению Мериме, как ученый-историк он должен быть объективным, беспристрастным. Как писатель при изображении быта Мериме не упускает ни малейшей детали, приметлив и точен. Убранство замка в описании Мериме походит на его владельца – короля так же, как и все его королевство. Вот в нескольких словах интерьер этого замка. Трофейные знамена и траурный креп, затянувший места изображения людей, галерея, обитая дубовыми панелями, недостроенный старый дворец в виде подковы. Король Карл XI стремится стать частицей желаемого ему гармоничного 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 непонятный, идеальный мир чужд и страшен королю из-за его неосознаваемой власти. Писатель отбирает самые важные детали для уравнивания страха, усиления реализма, неизбежны описания, необходимые для более зримого понимания фантастики новеллы. Чтобы раскрыть характер, писателю достаточно нескольких строчек. Смысл сюжета он заключает в дина-

мику, 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» [207, 404].

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 исследователя 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» [265, 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 исследователь Л.Пти-де-Жюльвилль, Мериме предвзряет 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 точною краткостью. Его воображение похоже на воображение реалиста, ничего не сочиняющего, ничего не прибавляющего к природе, но сохраняющего от виденных им предметов точный и живой образ» [198, 469]. Реалистическая теория «черты», лаконичность описания проявляется как во внешнем облике героев, так и в изображении души.

Способность отвлекаться и сосредотачиваться говорит о склонности писателя к созданию простых историй. Мериме пишет только то, что сам лично знает. Все события логичны, одно событие сменяет другое. Как реалист писатель не допускает ничего бесполезного и случайного. Внутренний конфликт героя обусловлен законами Вселенной. Герой как наиболее характерный представитель общества достигает своего могущества в этом мире и жаждет приобрести нечто подобное в мире другом, таинственном. Но естественные формы природы, сублимированное христианское смирение не позволяют ему освоить законы природы и общества. Конфликты переходят в борьбу плоти с духом, конкретно-чувственного мира с миром непознаваемым, не преодолевающим дуализма души и тела. Реалистическое решение проблемы власти и ответственности за судьбы людей переходит в проблему человека и социума. Таково идейно-эстетическое содержание новеллы «Видение Карла XI».

Изображение таинственного, предваряющего гибель и свержение трона, окрашено у Мериме фантастикой. Мериме экспериментирует с поисками смысла жизни, обретения человеком бессмертия, высших духовных ценностей. Бытовой реализм взаимодействует в новелле с фантастикой. Бездушные общества и страх его представителей перед непонятными явлениями в природе приводят к страху перед таинственными, невероятными силами. Деграция личности усугубляет потерю человеческих качеств. Идеал кажется не только недостижимым, но и служит карой за аморальные поступки. Герой оказывается слишком самонадеянным, он терпит крах в попытке соединить в себе реальный, концептуально-чувственный мир и мир неведомый, потусторонний. Вечные вопросы, вбирая в себя смысл жизни, усиливают чувство вины, а психологическая мотивация дает толчок к развитию дуализма.

Мериме применяет принципы реализма тем более творчески, чем крупнее задачи выдвигает освоение территории высших сфер, существующих в его новеллах. Фантастические мотивы, отображая реальную действительность, обретают наивысший духовный смысл. Мериме использует фантастическое не только для исследования закономерностей развития действительности. С помощью такого условного средства, как фантастика, писатель показывает героя в неведомом мире, надеясь освоить новые пространства, смягчить агрессию злой апологетики.

Писатель считает, что традиционные рациональные средства хороши только для бытописания, фантастика же служит для неба, высших сфер и человека, подступающего к такой среде обитания. Изображение духовного климата Швеции, характеров жителей замка, описание замкового пространства, его архитектуры и невероятного мира внутри человека определяет бытовой план и идеально-божественные сферы Вселенной.

Прибегая к изображению загадочного, неведомого, Мериме создает реальные произведения, основанные на воображении. Исследователь М.М. Бахтин характеризует такую фантастику как фантастику снов. Фантастическое изображение в новелле выражает эстетические ощущения человека, пытающегося воссоединиться с субстанциальными силами. Однако, если брать в расчет этическую, нравственную функцию, страх от пугающих снов означает разрушение гармонии, а дисгармония есть выражение безобразного. Эстетика как учение о красоте в таком случае приобретает дисгармоничный характер, сама красота становится демонической.

Мериме описывает 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. Обра-

зы мертвого короля, регента, судей, заговорщиков представляют попытку писателя не только вынести приговор эгоистичному и деспотичному обществу, но и создать предпосылки для предполагаемого проникновения в невероятное, таинственное.

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 все же в мире фантастического. Писатель выбирает исключительную ситуацию, когда герои находятся в сомнамбулическом состоянии, чувствуя себя в потустороннем мире.

В создании фантастики у Мериме сказывается пристрастие к исключительным, экзотическим сюжетам. Однако писатель не ставит задачи бесконечного развития. Его герой в новелле – жертва своих эгоистических желаний и инстинктов. Можно сказать, что неведомые миры для Мериме – это неосуществимый идеал, который побуждает верить в необъяснимые феномены.

Новелла «Видение Карла XI», как и вся остальная часть фантастической прозы писателя, определяется двумя факторами: это правдивое изображение конкретно-чувственного мира героев и предвосхищение науки и литературы XX века. Реалистическое изображение Карла XI, фон Браге, Баумгартена, наконец, двора – все это усиливается фантастикой. Второй план насыщен фантастическими мотивами. Полная событий реальность на таком, фантастическом уровне не отрывает Мериме от традиций. Мериме ставит проблему идеала и действительности с позиций реализма, творчески развитого и обогащенного фантастической тенденцией, значительно усиливающей познавательные и изобразительные возможности художественного метода.

Исследователь П.Жоссран рассматривает новеллу «Локис» Мериме как фантастическую. По его мнению, новелла написана в духе обновленной эстетики. «Спиритизм прививал вкус к лучшему; мистификации, этика и эстетика в новелле эволюционируют, тайна в «Локисе» не такая, как в новелле «Видение Карла XI»» [91, 24]. В самом деле, в «Локисе» французский новеллист с помощью фантастики изображает героев, стремящихся осознать свою слитность с природой, подавить в себе невероятные силы. Но те же злые, стихийные силы, разрушая планы героев, обрекают их на бездействие, а саму природу – на дисгармонию в «литературе воображения» (П.Жоссран). В целом характеры в этой новелле, кроме главного героя, раскрываются через познание реальной действительности, поскольку Неведомое, агрессивный потусторонний мир недоступны для исследования.

Фантастика изображает человека в различных психологических состояниях, в данном случае, в трансе. Такое состояние героев в фантастических произведениях Тургенева «Собака» и Мериме «Видение

Карла XI» находится на грани невероятного, под давлением злых, неведомых сил. Тургеневский герой Порфирий Капитоныч чувствует, что ему грозит опасность. 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.

Таинственный мир и конкретно-чувственный мир у Тургенева находятся вовне и в самом человеке. В новелле «Видение Карла XI» Мериме 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. Они преследуют героя, вторгаясь в его судьбу, герой оказывается перед ними бессильным. Предчувствия дают понять королю, что судьба его должна завершиться трагически. Таинственный мир внутри героя губит его окончательно.

Фантастика произведений «Собака» Тургенева и «Видение Карла XI» Мериме носит экспериментальный характер, реализуясь в двуплановости тургеневского произведения. Герою из-за его суеверия всюду видятся призраки. Порфирий Капитоныч – человек ничтожной жизни, лишенной общественных интересов. Психологическая детерминированность конкретными обстоятельствами характеризует действия этого персонажа Тургенева в конкретно-чувственном мире.

Мериме исследует природу человека, зависящую от непознанных явлений потустороннего мира. Такие агрессивные, субстанциальные силы могут отобразиться только с помощью фантастики как усиленного изобразительного средства. Экспериментальный характер такой фантастики в рассказе Тургенева помогает глубоко проникнуть и познать внутренний мир человека, воздействия на него Вселенной.

Фантастика новеллы Мериме, исследуя человека на грани реального и таинственного, тоже экспериментальна. Однако, если Тургенев в своем творчестве опирается на мифологические, фантастические традиции русской литературы, то Мериме близок к применению романтических элементов, например, в новелле «Джуман». В других его фантастических произведениях налицо принцип реалистического показа действительности. Изображение таинственного и ужасного нарушает гармонию, что приводит Мериме в «Видении Карла XI» к изображению безобразного, в отличие от поиска полноты жизни в рассказе Тургенева «Собака».

## 5.2. Неумолимые законы вечности в повести «Призраки» Тургенева и новелле «Джуман» Мериме.

Содержание, фантастический колорит тургеневской повести «Призраки» исследователь А.Б.Муратов связывает с литературной традицией, идущей от английской школы прерафаэлитов, от романтизма 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 его творчество должно измениться, он может теперь создавать произведения, носящие автобиографический характер. Писатель дает понять, что неустойчивая, лирическая тональность «Призраков» вызвана, 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 «смутное» состояние 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 душу, скитающуюся по свету, вампира или сильфида, не мотивируя этот образ.

«Голова моей спутницы наклонилась.

- Я тебя не понимаю, - шепнула она» [234, 7, 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 пытаются сделать этот образ выразителем печали автора. Однако истоки образа находятся не только в его 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 произведении теряется. Сон не просто художественная схема, он привлекает писателя как состояние, в котором обнаруживаются сферы неведомого мира. А.Б.Муратов полагает, что сон выявляет загадочные акценты всеобщей жизни, частицей которой является человек [167, 76].

Мотив сна в творческом сознании Тургенева составляет основу опыта фантастической литературы. Эллис фантастична, это плод воображения героя, вызванного 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» [234, 7, 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 вселенские силы подчи-

няют себе его волю. «Смутное» состояние отражает объективное существование Неведомого. Повесть заканчивается ощущением болезненности героя. Предчувствие чего-то страшного вызывает мысль о ничтожестве всего сущего. Эта мысль и составляет итог повести, который слагается из совокупности видений и картин, открывающихся взору героя, парящего над миром. Исследователь 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 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 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 мирной жизнью, ничто не напоминает о грозных, скрытых силах, враждебных или безразличных ко всему живому. Однако тишина обманчива. В любой момент природа может вмешаться в судьбу человека. Описание острова Уайт контрастирует с мирным пейзажем. «Над головой тяжелые дымные тучи; они теснятся, они бегут, как стадо злобных чудовищ... а там, внизу, другое чудовище: разъяренное, именно разъяренное море <...> раздирающий визг и скрежет прибрежных гольшей, внезапный крик невидимой чайки, на мутном небосклоне шаткий остов корабля – всюду смерть, смерть и ужас» [234, 7, 15].

Исследователь 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 неумолимыми законами вечности»

[228, 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 и общества, которые, существуя объективно, сковывают человеческую свободу.

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, повидимому не поросшее травой и пустое» [234, 7, 17]. Итальянская земля, напоминающая о Древнеримской империи, своими развалинами вселяет ужас в героя. Следующее видение усиливает этот ужас: долина оживает, разбуженная криками. Появляются фантастические образы Цезаря и его легионеров. «Последние отзвучия моего голоса не успели еще замереть, как мне послышалось... Мне трудно сказать, что именно. Сперва мне послышался смутный, едва уловимый, но бесконечно повторявшийся взрыв трубных звуков и рукоплесканий. Казалось, где-то страшно далеко, в какой-то бездонной глубине, внезапно зашевелилась несметная толпа <...> лучи луны дробились мгновенными синеватыми искорками на этих копьях и шлемах» [там же, 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 – Изола 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 неведомых сил в природе и человеке.

Исследователи Г.А.Бялый, А.Б.Муратов, В.Н.Тихомиров видят враждебность человеку, жаждущему счастья, в великих грозных, сти-

хийных, разгулявшихся силах природы. По мнению Муратова, герой не ощущает разницы между императорским Римом и казачьей вольницей Степана Разина. Кровь и жестокость всегда сопровождали историю человечества [168, 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» [234, 7, 22-23].

Крестьянская война обрывает, по мнению В.Н. Тихомирова, картину счастья «образованного и развитого человека» [228, 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 герою Тургенева «разинщину», подобно тому как русский и европейский абсолютизм заставляет вспоминать цезарский Рим.

В повести герой анализирует причины страха писателя: «Ну, Разин – это дело другое. В качестве дворянина и землевладельца... Впрочем, и тут, чего же я собственно испугался? Малодушный, малодушный» [234, 7, 24]. В сознании героя крестьянский бунт Разина ассоциируется с жестоким Древним Римом. Толпа подтверждает императорскую власть, ликуя в 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, картины Парижа, 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 соотнесены с одним из писем 1850 года, а появление Степана Разина связано с семейными преданиями и чтением исследования историка Н.И.Костомарова «Бунт Стеньки Разина». Полет Эллис напоминает 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 чудесного, невероятного. 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 мысль о том, что эти впечатления были первообразом. Наполненные новым содержанием, они осложнялись постепенно, при анализе невозможно ограничиться простой констатацией факта, не беря в расчет другие литературные и исторические источники.

Введение призраков изображается с использованием такого условного средства, как фантастика. При этом сопоставление таинственного мира с реальным становится возможным благодаря фантастическому изображению бытия. Соприкасаясь со стихией таинственного, Тургенев соединяет невероятное 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 [168, 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, навеянными современностью. Сцена - видение 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» [234, 7, 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, представляющимися ему истинным выражением жизни. «Я

тотчас представил себе каменное, скуластое, жадное, плоское парижское лицо, ростовщицы 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 в повести переносит героя из одной эпохи в другую, сравнивая в разное время однозначность тирании и разгул толпы. Другая функция фантастики состоит в стремлении показать безразличие, самодовольство общества и отвращение ко всякой ответственности. Неслучайно вслед за изображением панорамы одной стороны Парижа появляется другой Париж – игроков на бирже, солдат, это и есть казарменная империя Наполеона III.

На смену отвратительному и ужасному приходит картина в эстетических 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 золотой арфы... Вот она, страна легенд!» Все полно задумчивости и заставляет человека понять свое ничтожество. Отсюда и эмоциональный вывод: «Мне самому легко и как-то возвышенно спокойно и грустно» [там же, 29].

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 знают, 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 [168, 24].

Трагизм тургеневской философии складывается из противопоставления человека как члена социума силам природы, которые воздействуют на него. Исследователь А.Б.Муратов объясняет этот трагизм присутствием неразумных существ, испытывающих на себе гнетущее влияние законов природы, а также человека, понимающего свое несо-

вершенство перед этими законами и потому стремящегося освободиться от них. Люди, изображенные на грани реального и идеального, ощущают божественные, космические силы, которые вместе с таинственными силами, находящимися в человеке, дают 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. Зёльдхеи-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?» [234, 7, 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» [97, 19, 352]. Исследователь В.Н. Топоров разделяет точку зрения венгерского ученого Ж.Зёльдхеи-Деак: «Впрочем, будь спутник Эллис внимательнее, он еще ранее имел бы основание задуматься о природе – уж не смерть ли она или кратчайший путь к смерти. Во всяком случае символика белого в сочетании с женским в русской традиции прочно связывается со смертью, а Эллис – белая» [231, 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 жоаком, и было что-то гордое, важное, что-то несокрушимо – самоуверенное в этих громких возгласах, в этом подоблачном разговоре» [234, 7, 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 петер-

бургских 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 обратителен Тургеневу как столица казарменного государства. Протяжный крик перекликающихся часовых символизирует деспотию, усиленная фантастическое изображение русской действительности. Однако петербургское общество не отличается от парижского. «Подпоручик Столпаков седьмой!» - крикнул вдруг спросонку солдат, стоявший на часах у пирамидки ржавых ядер, а несколько подалее, у раскрытого окна высокого дома, автор увидел девицу в измятом шелковом платье, без рукавчиков, с жемчужной сеткой на волосах и с папироской во рту. Она благоговейно 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 танцклассы. Такие герои не чувствуют никакой гражданской ответственности за состояние общества. Эта сцена важна для концепции повести «Призраки», она показывает глубину скептицизма Тургенева, вызванного русскими событиями 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 усладить глазами, как постепенно развертывалось 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. Эти «незначительные картины» (И.С.Тургенев) подводят к мысли о хрупкости, 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. Исследователь Л.В.Пумпянский [200, 9] и М.К.Клеман [117, 710] все-таки обнаруживают зависимость повести от пессимистической философии Шопенгауэра, автора труда «Мир как воля и представление». Однако исследователь 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 исследователя А.Б.Муратова, Герцен был обеспокоен тлетворным влиянием западноевропейской цивилизации на Россию, веря в российский самобытный путь развития [168, 144]. Тургенев соглашался с характеристикой «безобразной» (А.И.Герцен) Европы, но доказывал, что Россия как европейская страна не может представлять исключение и что ей свойственны те же пороки, которые в Европе столь верно подмечены Герценом.

Ссылка на Шопенгауэра случайна, конкретные наблюдения Шопенгауэра над человеческой жизнью, по мнению исследователя И.А.Винниковой, могут быть сопоставлены с тургеневскими, но, как считает А.Б.Муратов, это пессимистические выводы не самого писателя, а героя его повести.

Автобиографический метод, поэзия воспоминаний и философии, художественное переосмысление жизненного опыта характерны для творчества Тургенева. Иллюстрацией этому служит двадцать третья глава повести «Призраки». В поисках подтверждения пессимизма тургеневского персонажа исследователь А.И.Батюто обращался к В.Шекспиру, Б.Паскалю, придя 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 свободного полета журавлей, утомительного и опасного, подчеркивает нежелание людей смириться с судьбой обреченных ею на жалкое прозябание и на страдания от слепых, агрессивных сил, находящихся в самом человеке. Таков смысл

высказывания писателя 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 [181, 51]. Исследователь А.И.Батюто приводит убедительные параллели с Марком Аврелием в книге «Тургенев-романист» [20, 144]. Можно сослаться и на «Гамлета» В. 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 поступках. В своих глубоких постижениях человек похож на ангела или бога. Гете, Шекспир, Паскаль, Марк Аврелий - далеко не исчерпывающий перечень авторов, которые могли бы стать как бы «прообразами» для создания этой фантастической повести. В таком случае Д.Н.Овсяннико-Куликовский прав: Тургенев выразил точку зрения каждого пессимистически настроенного человека [182, 272].

Однако мысль о ничтожестве человека перед лицом неведомого 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 нечто было тем страшнее, что не имело определенного образа. «Что-то тяжелое, мрачное, изжелта-черное, пестрое, как брюхо ящерицы, - не туча и не дым, медленно, змеиным движением, двигалось над землей. Мерное, широкое колебание сверху вниз и снизу вверх, колебание, напоминающее зловещий размах крыльев хищной птицы, когда она ищет свою добычу; по временам неизъяснимо противное принижение к земле, - паук так приникает к пойманной мухе» [234, 7, 33]. Образ смерти приобретает черты птицы, преследующей выбранную жертву. И ее образ – апокалиптический всадник на «бледном» (В.Брюсов) коне, символизирующий конец света.

Исследователь А.Б.Муратов полагает, что Эллис становится жертвой смерти. Однако, как мы уже говорили, призрак олицетворяет еще и саму смерть, что мы находим в исследовании Ж.Зельдхеи-Деак

(«Тургенев о финалах» - Будапешт, 1997) и В.Н.Топорова [231, 192]. На наш взгляд, ученые правы, фантастический образ ассоциируется и с вампиром, и со смертью, поражающей свою жертву, как слепая, безликая сила, хотя писатель изображает призрак подвластным разрушению. Исследователь П.Л.Лавров видит в пессимистической концепции повести одно из древнейших выражений взгляда «живых личностей», которых он создал в «Нови» перед глазами читателя, « <...> перед целой литературой грязных ругателей этой молодежи он выставил ее, эту революционную молодежь, как единственную высокого нравственного начала» [127, 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 потустороннего. Тургенев говорит, что страшен не ирреальный мир поэтов-романтиков, страшны космические, субстанциальные силы, болезненно воздействующие на психику человека и обрекающие его на смерть. Люди, подавленные нуждой и горем, не одухотворяют природу, они трагически переживают разьединение 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 под сознание 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, исключительные обстоятельства, когда личность сталкивается с неизвестными, таинственными явлениями. Исследуя «Джуман» Мериме, мы устанавливаем в ней степень невероятного, 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. Дальнейшее, дей-

ствуя на героя, взвинчивало его все более, офицер чувствовал то усталость с жаром в теле, то ему было холодно; невнимательно слушая товарищей, он полностью сосредоточился на лицезрении природы, которая при свете Луны и в тумане стала казаться ему весьма фантастической. Наконец, показался скачущий на коне араб, и 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 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. Герой пытается выбраться отсюда, однако попадает в зал, где обнаруживает молодую женщину, которая тут же превращается в полкового квартирмейстера. И тот объясняет лейтенанту, что лейтенант заснул в седле, значит, все ему прирешилось.

По мнению французского ученого Э.Фагэ, Мериме любит создавать подобные мистификации. Одна из его радостей – выдумывать сюжеты («Аббат Обэн», «Хроника времен Карла IX»). Испанскую комедию он превратил в одно из самых любопытных произведений и заставил поверить в него («Театр Клары Гасуль»); он выдумал сербское произведение с биографией авторов, литературной критикой, моралью, переводом самых красивых произведений («Песни западных славян»). Это означает, что Мериме сохраняет реалистическую манеру письма. Герои новеллы «Джуман» испытывают воздействие внешней среды. Как солдаты они каждый день находятся в экстремальной ситуации. Действительно, 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 высплюсь я на своей железной кровати после тридцати семи ночей, проведенных на грубой подстилке! За обедом я буду сидеть на стуле, у меня будет вдосталь хлеба и соли!» [152, 3, 194]. Мериме изображает реалии, объясняя все рационально. Драгуны 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 приятно, 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 характеристику 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. Драгуны 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 рациональное объяснение сновидений героя, который то видит чудеса потустороннего мира, то ощущает гнетущее давление неведомых сил под воздействием гипноза факира.

Исключительные 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 неординарную ситуацию: усталое состояние героя и гипнотический сеанс. Герой изображен как личность, лейтенант выполняет добросовестно приказы командира полка, но валится с ног от усталости. В результате он испытывает потрясение от ужасов войны, из-за которых ему мерещатся кошмары, усиленные гипнозом. Мериме вводит мотив сна в «Джуман», как и ранее в «Видение Карла XI», чтобы изобразить «темные» стороны сознания.

В своей более ранней новелле «Видение Карла XI» Мериме исследует глубины сознания, показывая, как герой, в данном случае король, чувствует свою вину; мрачные мысли посещают его, порой ему мнится даже собственная казнь. Чувство вины властителя изображено писателем как проявление грозных сил. Король находится в подавленном состоянии, переживая внутренний кризис, отсюда галлюцинации, мучения в душе, сказываются большие эмоциональные перегрузки.

Далее в новелле «Джуман» писатель показывает героя в пустыне вместе с полком, где люди испытывают страшную усталость от военной кампании. Их настроение определено глубоким конфликтом с социумом. Товарищи героя – драгуны, как и он сам, недовольны войной. 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 будущих победителях, то постепенно писатель показывает в них становление самосознания, личностного начала. Антивоенная тема становится психологической мотивацией возможного поведения каждого, направляя их на мысли о своем спасении. «Мы, конечно, не признались в этом и молча отдали честь, в душе посылая полковника ко 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 предлагает гипотетическое изображение, поскольку Мериме предвосхищает науку, предполагая какие-то феномены, недоступные обычному реалистическому методу. Онирическое состояние героя имеет рациональное объяснение, в то же время сны фантастичны, поскольку отражают таинственный, фантастически окрашенный мир.

Экспозиция новеллы «Джуман» как отображение конкретно-бытовых и общественно-исторических реалий, в отличие от рассказа «Сон» Тургенева, входит 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 необычности. 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 Ф.Шамбон, опираясь в своих комментариях новелл Мериме на мнение М.Роша, предполагает психоаналитическую интерпретацию фактов [251, 269]. Якобы источник сновидения героя состоял в желании, которое он испытывал к юной девушке. Источник фантастики Мериме видит в картине, висящей у писателя на стене «Невинность, кормящая змею». Исследователь М.Кадо соглашается с этой точкой зрения. По его мнению, аналогия сюжета картины очевидна и связана со сценой в новелле, когда змея выползает из корзины и ощупывает ноги девочки.

Исследователь П. Жоссран предлагает мифологическую интерпретацию, основанную на северной легенде о борьбе дракона с противником, которого никто не может победить; это «падение в подземелье, пещеру, девушка – пленница, змея-чудовище» [280, 484]. Интер-

претации исследователей Ф.Шамбона и П.Жоссрана представляются нам аргументированными, убедительными.

Процесс познания у героя происходит с помощью подсознания. 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» [152, 3, 196].

Мотив бессилия героя перед бессознательным проходит через всю новеллу «Джуман», как и в рассказе «Сон» Тургенева. Наследственность заставляет героя Тургенева находить своего отца, хотя главный персонаж ни разу не видел его в лицо. Информация, полученная из «архива памяти» и от матери, помогает ему сделать выбор. Личность в «Джумане» также восприимчива к скрытым сферам подсознания. Перечисленные в начале художественного произведения события – это внешний фактор, вызвавший сновидения героя, хотя гипноз вместе с усталостью также играет значительную роль в психической деятельности личности. События выстроены таким образом, что одно событие предопределяет другое. Однако если усталость героя и его внутренний протест мотивируются двухмесячным изнурительным походом, а эпизоды 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 таинственных сил в самом герое. Вот как описывает писатель галлюцинацию, когда герой падает в пропасть и чудесным образом избавляется от страшных, демонических сил: «Над моей головой свисал толстый корень, и я надеялся, ухватившись за него, выбраться на берег. Отчаянным усилием я хватаюсь за него, но вдруг... корень извивается и ускользает от меня с отвратительным шипением... Это была огромная змея...

Я снова упал в воду. Змея проползла у меня между ног и бросилась в реку, причем мне показалось, что она оставляет за собою огненный след...

Минуту спустя я оправился от испуга, но этот дрожащий след на воде не исчезал. Я разглядел, что это – отражение от зажженного факела <...> Мне показалось, что я заметил мрачное углубление, служившее входом в длинные галереи, сообщавшиеся с главной залой. Это было похоже на подземный город с улицами и перекрестками» [там же, 202]. Исследователь В.М.Дынный отмечает, что обстановка одного из залов: бархатный турецкий ковер, диван, серебряный калян с курильницей на ковре, словом, комната в арабском вкусе, на диване лежала красавица, - все это мотивы «странного», невероятного. 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 фантастики. «Всходила луна, когда мы пустились в путь. Небо было ясно, но легкий белый туман стлался по земле, и казалось, что она покрыта хлопьями ваты. На эту белую поверхность луна бросала длинные тени, и все предметы принимали фантастический вид. То мне казалось, что я вижу арабских всадников в засаде; подъезжаешь ближе – и видишь куст цветущего тамариска» [там же, 199].

Экспериментальный характер фантастики новеллы «Джуман» заключается в исследовании и изображении исключительного, таинственного, воздействующего на духовные силы героя. Герой, находясь в «пограничной» (Ж.-П.Сартр) ситуации, не демиург, обладающий нечеловеческими способностями. Он реальный, живой человек, подверженный в походе физическому истощению, что у Мериме является естественным объяснением воздействия гипноза; транс, в который вошел герой, углубляется факиром при помощи оркестрового шума. Все это черты конкретно-чувственного мира, окружающего 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 – актером, арабы – прототипами колдуна с подземными жителями, змеи – прообразами подземных чудовищ. Герой оказывается во власти сил, которые губят другого героя – девочку, а его во сне спасают, подсказывая выход из ситуации. Финал новеллы вполне реалистичен: Мериме объясняет, что персонаж пробуждается от сна под гипнозом и романтизированная обстановка исчезает, персонаж снова в седле, и вахмистр Вагнер предлагает ему чашечку кофе. Все это гипноз, способность человека ощущать на себе воздействие невероятных, таинственных сил.

Мериме в своем фантастическом произведении показывает активность «темных» уголков сознания, то есть бессознательное. Тургенев в том же рассказе «Сон» обращается к генетической памяти, когда с помощью фантастики в герое проявляются такие качества в таких ситуациях, которые происходили с его предками. Тургеневский герой получает наследственную информацию от отца, это помогает ему представить своего отца и узнать его в натуральной действительности. Исследование Тургеневым генетической памяти осуществляется с помощью интуиции в двуплановости фантастического произведения. Безликие природные силы при контакте героя с неведомым миром вносят хаос во внутренний мир героя.

У Мериме военные действия и ужасы по поводу пролитой крови, казалось бы, подавляют волю героя; гипноз в новелле усиливает транс; таинственное, невероятное доводит героя до сомнамбулического состояния. Изображая исключительную ситуацию, Мериме сводит все к реалистическому объяснению. Восточная экзотика выявляет признаки фантастического мироощущения обоих писателей, которые, показывая, как неизвестные природные силы воздействуют на героев в их произведениях, могут быть изображены только с помощью такого сильного художественного средства, как фантастика.

### **5.3. Проблема красоты в повести «Клара Милич (После смерти)» Тургенева и новелле «Венера Илльская» Мериме.**

Существенную роль в эстетике фантастических произведений обоих писателей играет проблема Красоты, особенно в «Кларе Милич (После смерти)» Тургенева и «Венере Илльской» Мериме. «Клара Милич» – одна из «таинственных повестей», где наиболее ярко проявляется идея Красоты. По мнению исследователя 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 болезненного состояния психики. Явление Клары интерпретируется автором как плод раздраженного воображения Аратова, человека, наследственная склонность которого к мистицизму становится болезненной в условиях, как кажется герою, по его вине совершившейся гибели возлюбленной. Таким образом, рядом с естественной мотивацией торжествует победу мощная стихия Неведомого, связанная с признанием реальности тайных сил в природе и человеке.

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 таинственного на ее внутренний мир. Главное в повести даже не личность талантливой артистки, покончившей жизнь самоубийством, а сложный процесс перерастания тревожной эмоциональности в осоз-

нанную 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 разнородной демократической среды. Ученый – отшельник, романтик и мечтатель, он посвящает себя научным изысканиям, не связанным 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 интересует его, сосредоточившегося на проблемах трансцендентного мира, 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 идеальному, непознаваемому рациональным способом, но постигаемому чувствами, унаследованными чуткой психофизиологической организацией человека. В произведении говорится, что еще отец Аратова был склонен к подобному ощущению невероятного. Как реалист Тургенев показывает это в полном соответствии с законами психологии, согласно которым особенности темперамента как психические свойства проявляются при определенных внешних условиях. Качества, унаследованные от отца, перешли к сыну и определили его болезненное состояние под воздействием внешних обстоятельств – трагической гибели возлюбленной. Это яркая характеристика конкретно-чувственного мира. С другой стороны, неизвестные силы изображаются как, сами по себе, загадочные и таинственные. По мнению исследователя П.Г.Пустовойта, «для «таинственных повестей» <...> весьма характерно чередование сцен бытовых и элементов сверхъестественных» [202, 62]. «Странные» явления активизируют конкретно-чувственный мир героев, делают его фантастическим.

Первый выход героя в свет – посещение княгини, покровительницы артистов и художников, имеет для героя серьезные последствия; застенчивый и молчаливый, Аратов впервые встречается на вечере с Кларой Милич. Результатом этой встречи становится «смутное» душевное состояние, которое писатель изображает с помощью экспериментальной 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 невероятная сила, находящаяся в подсознании. Тяжелое впечатление производит его встреча с Кларой Милич, что становится очевидным через шесть недель, во время разговора с Купфером, предло-

жившим 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» [234, 8, 364-365].

Образ Клары расходится с представлениями героя об идеальной женщине, сформировавшимися ему еще с облика его матери, он хотел бы, чтобы его возлюбленная походила на его мать. Страсть врывается в сердце Аратова насильственно, вопреки его представлениям об идеальной девушке. Любовь возникает как болезненное чувство, не подвластное разуму. 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, а может, и божественные силы не пускают его в небеса, откуда он как человек был сброшен некогда, по библейской легенде, на землю.

У Тургенева и Мериме – красота и гармоническая, и демоническая, отражающая одновременно обе действительности: и реальную, и духовную. 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 элементы невероятного, потустороннего мира. Мериме знает все это, испытывая влияние фантастики русских писателей, особенно Тургенева, на свое творчество, воздействующее и на его переводы. Мериме так и воспринимает тургеневского Якова Аратова, чувствующего власть любви как грозную стихию, которая угрожает его спокойному существованию.

Тургеневский герой жаждет новой встречи с Кларой и в то же время раздосадован предстоящим свиданием. Ее резкость, порывистость, отсутствие грации - все, кажется, противоречит представлениям Аратова о женской скромности. И, тем не менее, он приходит на свидание, так как ее красота притягивает его, заставляет действовать

вопреки его воле. Любовь приходит к герою не как высокое чувство, а как воздействие неведомой силы, покоряющей жертву. Герой не может сопротивляться, уверенность в нем поколеблена. Исследователь А.Б. Муратов отмечает трагизм последствий свидания Аратова с Кларой Милич [167, 103].

Когда влюбленные расстаются, Клара кончает жизнь самоубийством, а Аратов заболевает. Драматизм ситуации, полный внутренний разлад ведут к решению Аратова перестать любить Клару, пока родившееся чувство не переросло в глубоко осознанное, всепобеждающее. Милич остается гордой при последних словах укоризны, брошенных героем. Но тут «Клара внезапно к нему обернулась, - и он 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» [234, 8, 373-374].

Что касается бытового плана, то писатель изображает ситуацию, когда недостаточная осознанность чувства становится причиной трагического разрыва между молодыми людьми. 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, оно оказывается решающим для героя. Самоубийство Клары переводит историю их интимно-личных отношений на новый этап, отвлекая героя от привычных ему созерцаний. Сначала Аратову кажется, что девушка интересуется его как психологическая загадка, о чем он говорит сестре актрисы, когда просит у нее дневник Клары или ее фотопорт-

рет. «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 Неведомое, Тургенев показывает его недобрую власть 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]. Неведомое отторгает героя, напоминая о божественных, гармонических силах, которые существуют в самом Аратове и одновременно в невероятном, неведомом мире.

Спокойный отдых, реалистически описанный Тургеневым, сменяется фантастическим изображением онирического. Двуплановость повести можно объяснить рационально, проводя одновременно исследование действительности и показ воздействия Неведомого на героя. Автор относит это на счет чрезмерности воображения Аратова, его наследственной склонности к прозрениям, усилившимся после смерти Клары Милич. За фантастическим изображением видится другая – психологическая – реальность. А.Б. Муратов считает, что повесть строится таким образом, что поступки и мысли героя поддаются мотивации. Однако естественное объяснение таинственного, выражающее реалистическую картину, не единственно. Вместе с детерминацией реального ощутима мощь фантастической стихии как признание существования таинственных 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 большого воображения Аратова. Сам герой понимает, что злые силы вмешиваются в его жизнь, а постоянные мысли об этом подтверждают догадку относительно реального существования Неведомого. «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. «Гал-

люцинация слуха», - подумал он. – Ну, а если... если она точно здесь, близко?.. Если бы я ее увидел – испугался ли бы я? Или обрадовался? Но чего бы я испугался? Чему бы обрадовался? Разве вот чему: это было бы доказательством, что есть другой мир, что душа бессмертна. Но, впрочем, если бы я даже что-нибудь увидел – ведь это могло бы тоже быть галлюцинацией зренья» [там же, 397].

Сон Аратова после известия о смерти Клары Милич и разговора о ней с Купфером исследователь 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» [209, 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, и тем, что Клара Милич во сне героя, в его воображении, тоже представляется как бы двупланово, а именно, Клара-то мертва, но в его осознании она представляется реальной, «рвущейся» «своей живой волей» сюда к нему, в «напряженную среду» его существования. И далее изображается уже сон самого Аратова. Пробужденное чувство страсти Клары Милич воспринимается и героем, и автором как недобрая, не известная человеку сила, поработившая его волю.

По мнению исследователя Г.Б.Курляндской, понимая сферу Неведомого как одну из стихий «тайных жизненных сил», Тургенев выступает художником-психологом, с умелым изображением проявлений этой сферы бытия. 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 невероятное. 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 сверхъестественным, 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 Klarой Милич. Только случайность, закончившаяся трагически, помо-

гает понять, как дорога была ему гордая Клара.

Галлюцинации преследуют Аратова по ночам. Экспериментальность двуплановой фантастики характеризуется «смутным» состоянием героя в первом, конкретно-эмпирическом плане и его контактом с Неведомым 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?» [234, 8, 383-384].

Непонятные, грозные силы заявляют о себе. Тургенев применяет фантастику для изображения вмешательства невероятного в жизнь героя. Вернувшись из Казани, Аратов 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 подпадает под власть неведомого мира. Аратов пытается осмыслить феномен невероятного 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 живую? Да с какой целью? Что из этого может выйти? Но разве мы - вообще - по-

стигаем, 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 неведомому, потустороннему миру. Поэтому писатель и применяет фантастику для изображения Неведомого, непознанного, находящегося во внутреннем мире героя. Мысль о любви, которая сильнее смерти, - основная для повести Тургенева. «Библейский мотив получает у Тургенева «естественно-научное» истолкование» [43, 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!»» [234, 8, 395]. Библейское изречение особенно подействовало на Аратова. Тургенев опять-таки двойко интерпретирует мысли героя о бессмертии души и о загробной жизни.

Вот что пишет в этой связи исследователь 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» [125, 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 Иоанна, 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.

И вот, после первой ночи утром, возвратясь из 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 позволенье» [234, 8, 394].

Всеобщий, неведомый 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 потустороннее, существующее объективно, Тургенев сохраняет как изначальную данность тайну неизвестных явлений. Под покровом этой тайны тургеневский герой многократно переходит границы из реальности в небытие. В свою очередь, Клара делает то же самое, переходя, наоборот, в реальность из своего инобытия, где она, умершая, находится теперь постоянно. Заметим особо: все эти «переходы» из одного мира в другой происходят не только наяву, но и во сне у Аратова. А сон, являясь особым рода реальностью, «испытывает» (М.М. Бахтин) человека. Именно благодаря сну, Аратов и осознает себя в своих чувствах к умершей Кларе.

Двуплановость, выражающая двойственность позиции автора, особенно четко проявляется в сценах галлюцинаций Аратова, являющихся продолжением сновидений, всего тревожного и невероятного. Просыпаясь в страхе, Аратов ощущает рядом присутствие Клары. Клара, сидящая в кресле, - это и реальность, и результат воспламененного воображения. И еще один сон Аратова иллюстрирует двуплановость тургеневской 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 стеклянку с темной жидкостью. «Не извольте беспокоиться, - кричит с берега управляющий... - это ничего! Это смерть! Счастливого пути!» Лодка быстро мчится... но вдруг налетает вихрь <...> Аратов видит Клару в театральном костюме: она подносит стеклянку 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].

Первый, «подлинный» 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, суетящийся вокруг хозяина, всякий раз пытающийся грозить ему, подхихикивающий при каждом слове, себе на уме, когда показывает хозяину его имение, где «все отлично устроено». Эта обстановка могла запомниться герою из реальной жизни. Реакция же героя обратная: «Хорошо, теперь хорошо, а быть худу!» Налетевший ветер вызывает появление умершей Клары и

голоса, вещающие трагедию. Они усиливают в Аратове ощущение тревоги, когда даже внешне благополучные реалии, присоединяясь к внутреннему ощущению, начинают менять в герое свой облик, превращаясь в противоположность, готовя себя вместе с героем-хозяином к переходу в иной 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 тот, другой мир, где он и встречается в театральном костюме умершую Клару. 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 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 решился 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 потустороннего 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 другим миром, и герой вступает в контакт с потусторонними силами. «На его кресле, в двух шагах от него, сидит женщина, вся в черном. Голова отклонена в сторону, как в стереоскопе... Это она! Это Клара! Но какое строгое, какое унылое лицо! <...> Клара пристально

смотрела на него, но ее глаза, ее черты сохраняли прежнее задумчиво-строгое, почти недовольное выражение <...> И так же, как в тот раз, она вдруг покраснела, лицо оживилось, вспыхнул взор - и радостная, торжествующая улыбка раскрыла ее губы <...> Он ринулся к ней, он хотел поцеловать эти улыбающиеся, эти торжествующие губы – и он поцеловал их, он почувствовал их горячее прикосновение, он почувствовал даже влажный холодок ее зубов – и восторженный крик огласил полутемную комнату» [там же]. Второй обморок на следующую ночь сменяется предсмертным бредом.

По мнению исследователя Л.В.Пумпянского, во всех «таинственных повестях» Тургенева изображение Неведомого, невероятного мира сочетается с естественным объяснением происходящих событий [200, 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)». Аратов 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» [234, 8, 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 Клары Милич, 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 фантастическом характере событий. Иной мир существует для писателя не как «окультурная эмпирия», с чем можно вступать в непосредственное общение, но это и не рассказ об аномальной психике человека, хотя фантастическое произведение изображает человека с болезненным сознанием, характерным для той эпохи. Неведомое существует для писателя как несомненная реальность, недоступная для человеческого разума,

возбуждающая чувство страха и вызывающая душевное потрясение. Естественная трактовка невероятного не единственна, ибо неведомая, непознаваемая 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 в противоречивую эпоху. Тургеневские фантастические герои – это люди, поддающиеся воздействию неизвестных, загадочных, космических сил. Они склонны к восприятию жизни путем чтения книг, размышляя о сложных явлениях социума, сами же не способны к непосредственному познанию, легко принимая воображаемое за реальность.

Исследователь И.Ф. Анненский увидел в герое романтика 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 невероятное, потустороннее.

Сновидения героя – результат продолжения галлюцинаций Аратова. Призрак актрисы лишен жизни, в то же время он из явной, реальной действительности. Общение Аратова с призраком возлюбленной изображается как вполне возможное, пугая человека своим вторжением. И смертельный вихрь, и призрак актрисы – трагедия для живущего героя, пребывающего еще в этом, реальном мире. Но для Аратова, уже прозревающего Клару в ее «театральном костюме», в ее другом мире, где ему слышится отдаленные: «браво, браво!» – это уже театр теней, где все реальное трагично. Это вещей сон Аратова, предрекающий смерть, которая представлена явственно, зримо. Сама она показана в виде обезьяны на лодке, перевозящей – по древней мифологии – в иные миры. А в лапах этой обезьяны – реальная деталь: «стеклянка», под которой разумеется отравы, несущая гибель. И всему предшествует картина усиления страха: огненный вихрь, угрожающий оскал лошадей, падающие и увядающие красные яблоки.

И если «переходы» из мира реальности в инобытие – ключ первого сна Аратова, то во втором сне Аратова автором готовится окончательный переход героя в инобытие, то есть от жизни к смерти. В этом сне решается соотношение реального и невероятного, возможного и невозможного с перспективой в пользу невозможного, сверхъестест-

венного.

И последний сон Аратова – трагическое 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» [234, 8, 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 превосходит 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 реалистический тип творчества Тургенева, образуя двуплановость, когда указываются запредельные начала, тайны самой жизни, ее трагической природы. Реализм как художественный метод открывает закономерности развития действительности, познавая жизнь во всех ее проявлениях. Двуплановость выступает как структурообразующий прием в повести «Клары Милич (После смерти)». Вот что пишет на этот счет исследователь В.Н. Топоров в своей научной работе «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» [231, 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, невероятного в этой «таинственной повести». Подобного рода взаимоотношения героев выражают двуплановость изображения, где Аратов, выходец из обедневших дворян, представляет первый, естественный план, а умершая Клара Милич принадлежит уже к другому, потустороннему 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]. Исследователь В.Н. Топоров в какой-то мере 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, Тургенев 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 онирическом творчестве, в частности, на изобразительной палитре, психологической глубине всех трех снов Аратова. Оперируя двумя планами, писатель создает полнее картину всеобщей жизни, глубже проникая в психику человека. Все вторжения Клары Милич в жизнь Аратова Тургенев объясняет не только галлюцинацией в бытовом плане, но и воздействием потусторонних сил, из-за которых красота в образе призрака Клары демонична.

Ощущая в герое как в человеке реальность таинственных сил, писатель смиряется перед Неведомым. Явления Клары перед Аратовым представляются «ароматом» жизни. Сомневаясь в появлении умершей Клары в реальности и требуя от нее постоянного подтверждения о себе, Аратов 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 действительности, которая сочетается с наличием невероятных, тайных сил жизни, 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 обиденных забот и предощущает общие истины, обретая уверенность, которой ему не хватало ранее в жизни, где много зла и все враждебно ему. Не умея разрешить кричащие противоречия, люди приходят в отчаяние. Мысль о природных стихиях, 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 порабощает 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 неизвестным, непознанным. Гибель героя определяется влиянием злых, неведомых 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. Неведомый мир доводит его до самоубийства, происходящего в восемнадцатой, заключительной главе. Красота, спасая героя от одиночества губит его. Наследственность вызывает в Аратове к идеальному, познаваемому с помощью фантастики. А стремление к идеалу в том, другом мире, грозя Кларе Милич гибелью, губит ее.

Демонична красота и в новелле Мериме «Венера Илльская». Она глубоко вторгается в судьбу человека, также неся ему смерть. Как мотив агрессивных сил иного мира проводится идея такой красоты в двуплановых, фантастических произведениях обоих писателей. Сверхъестественные силы грубо нарушают душевное равновесие, подвергая опасностям и даже гибели человеческую жизнь. Тургеневская героиня Клара Милич – это символ красоты и любви, весь ее трагизм состоит в том, что идеалы не воплотились в жизнь. По мнению исследователя 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 со злыми, «темными» 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» [152, 2, 289].

Экспериментальность фантастики новеллы выражает сложное, психически неустойчивое мироощущение человека, показывая вмешательство сил другого, неведомого мира в повседневную жизнь. В начале все в новелле обыкновенно, реалистично. Герой произведения Альфонс де Пейрорад – типичный буржуа. «Это был высокий молодой человек, двадцати шести лет, с лицом красивым и правильным, но малообразительным <...> 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 счастлива!» [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 лишённое, однако, легкого оттенка лукавства, невольно заставило меня вспомнить Венеру моего хозяина» [там же, 295]. Реалистично изображены также и другие героини новеллы, их прагматичное отношение к красоте говорит о нравах города Илья.

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 <...> Переломилась начисто ему, бедному, ногу, словно щепку!» [там же, 281-282].

Раздражение местного жителя, вызванное падением статуи, показывает меркантилизм и суеверие его как проводника и рассказчика. Или другой пример: портрет господина Пейрорада, разговор о надписи на статуе выявляют его внутренний облик. Вот каков монолог о пере-

воде латинской надписи осуществлен 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. Затем разворачивающиеся события не поддаются интерпретации и становятся фантастическими.

Накануне свадьбы Пейрорад – сын играл в мяч с арагонцами. В ответ на слова Альфонса де Пейрорада 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. С этого и начинается невероятное, непостижимое. Мериме проводит как бы эксперименты, глубоко проникая в психику человека, испытывающего воздействие демонического мира.

Экспериментальность фантастики характеризует глубины внутреннего мира героя, связанного со статуей. Уже, слыша шаги, рассказчик думает о том, что это пьяный жених идет по лестнице. «Вот увалень! – мысленно воскликнул я. – Еще, пожалуй, свалится». «Потом рассказчик подумал об убийцах». «Мне казалось несомненным, что Альфонс стал жертвой злодеяния и что убийцы нашли способ проникнуть ночью в комнату новобрачных. Однако эти кровоподтеки, опоясывавшие все тело, очень смущали меня, - их нельзя было причинить палкой или ломом. Внезапно я припомнил рассказы о том, что валенсийские наемные убийцы пользуются длинными кожаными мешками, набитыми мелким песком, чтобы приканчивать людей, за смерть которых им заплачено» [там же, 304-305]. Рассказчик вспоминает угрозу арагонца. Мериме не верит в реальность демонических сил и как реалист приводит этот аргумент в пользу естественного объяснения.

Однако писатель изображает мир красоты переходящим в уродливые формы, что связано с воздействием таинственных, демонических сил. Существование этих сил реализуется через их влияние на красоту, воздействуя на людей. Подобная атмосфера подводит к мыс-

ли о потустороннем мире, противостоящем объективной действительности. Двуплановость изображения тут, как у Тургенева; у Мериме она 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 изображения – невероятный, фантастический.

Герой понимает, что это слуховые галлюцинации и принимает шаги статуи за шаги увальня-жениха. Это первый, реальный план изображения. Позже рассказчик 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 побори! <...> - 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]. 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. 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 мифа. «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]. И тут проявляется второй план изображения. Мериме показывает 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, грозный, невероятный мир наказывает их всех за кощунственное отношение к красоте и божественным силам. Герои пытаются использовать тот, другой мир в своих утилитарных целях и несут за это наказание. Новобрачная передает сцену губительного вторжения страшного, неведомого 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, как две капли воды) – это равнодушие к красоте, 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 мироздательскими законами.

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 двухплановое, фантастическое изображение, писатель стремится проникнуть в будущее, показывая суеверие жителей в надежде на изменение нравов в городке, где происходят события. Пейрорад-отец, преисполненный провинциального самомнения, лишен всякого эстетического вкуса и потому не способен воспринимать красоту. Его сын вызывает даже отвращение. Бестактный и ограниченный, Альфонс де Пейрорад признает только деньги и растаптывает красоту в человеческих отношениях, за что таинственный мир в образе богини красоты и мстит, отталкивая его. Другая причина – это грубое вторжение героев в другой, параллельный мир. Герои чувствуют враждебное отношение к себе демонических сил, однако не могут этого объяснить. Горожане суеверны даже и без влияния того мира, приписывая все свои несчастья потусторонним силам.

Итак, проблема Красоты в фантастических произведениях Тургенева и Мериме не случайна. Это мировоззренческая позиция писателей, составная часть их художественного метода, с помощью которого они изображают невидимый, таинственный мир. Фантастика писателей – одно из важнейших средств постижения психологических, вселенских 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 Неведомом тургеневских «таинственных повестей» французский новеллист улавливает отголоски собст-

венного отношения к действительности, того, что и сам он выражает в своих новеллах. И тайны потустороннего 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 Неведомого, 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» [30, 21].

По мнению Тургенева, познание мира возвращает человека в его былое, естественное состояние. Человек, отдавшись природным влечениям, ощущает гармоничность, высочайшую ценность души. Тургенев показывает героя в двуплановой, фантастической повести как человека, находящегося под влиянием страсти. Оба писателя изображают потусторонний мир, когда в реальной обстановке ощущается воздействие сверхъестественного, которое писатели представляют с помощью такого художественного средства, как фантастика. Традиционным, реалистическим средством описать такую ситуацию невозможно. В фантастических произведениях Мериме, как и у Тургенева, второй план – «обманный», включающий в себя изображение зависимости героев от невероятных, вселенских сил. Деталь из объективной действительности как характерная черта выступает в качестве знака таинственного, невероятного, ведущего к трагедии, помогает оценить соотношение реального и фантастического в двуплановом изображении героя, ощущающего зыбкость судьбы, находящейся на грани двух миров: реального и неведомого.

Проблема фантастического имеет и другие аспекты для исследования. Тургенев не считал себя верующим человеком, но верил в Неведомое. Эта особенность личности писателя вызывает интерес многих литературоведов, которые утверждают, что Тургенев в отношении к сверхъестественному отдает дань вульгарному естественно-научному позитивизму. Так называемое мистическое настроение русского писателя, скорее всего, определяется интересом к роковому, непознанному, объективным существованием злых сил, неподвластных Разуму до конца. Фантастика у Тургенева приобретает особый, «студийный» характер, когда проводится как бы опыт в познании и изображении глубин внутреннего мира человека. И это качество русского писателя, безусловно, влияет на его французского коллегу П.Мериме. В более поздний период русский писатель оказывает воздействие на другого

французского новеллиста Ги де Мопассана.

Рассматривая «смутное», обеспокоенное состояние героев с различных аспектов, Тургенев и Мериме пытаются прорывать «тонкую пленку» между этим и другим миром, бытием и небытием, жизнью и смертью, куда герои якобы то уходят, то возвращаются, пребывая в сомнамбулическом состоянии.

#### **5.4. Стихия таинственного в тургеневских рассказах «Фауст» и «История лейтенанта Ергунова».**

В рассказе «Фауст» (1856) Тургенев развивает концепцию страсти. В беспокойной, мятущейся натуре персонажа проявляется стихия страсти, 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 прежде похитил ее. Мать Веры, госпожа Ельцова, также тайно была увезена еще молодой из родительского дома. На брак по любви она решилась вопреки воле своего глубокопочтительного 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 таинственными 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, прекратила 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 Приемков - добрый, но весьма ограни-

ченный человек. Другое дело друг семьи Павел Александрович. После десятилетнего отсутствия появляясь в доме, он находит радушный прием, их отношения с Верой, возобновляясь, переходят в любовь. Вера оказывается натурой сложной; стремление к высокому сочетается в ней с неизменной тягой к искусству, восприятием «даже смешного». В рассказ не случайно введена история предков Веры. Судьба человека представляется писателю цепью таинственных событий, связанных с судьбой потомства, что, по мнению писателя, можно изобразить только с помощью «студийной» фантастики.

Вера унаследовала страстность от бабушки своей – итальянки, как и склонность деда Ладанова к аскетическому самоограничению, но при этом и его чуткость к неведомому, невероятному. Она верит в привидения, как дед ее верил в контакт с духами. Внутренняя психологическая сложность героини является условием последующих событий в ее жизни. Поэма «Фауст» Гете, 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 ее другу. На свидании Павел Александрович начинает говорить девушке о своих эстетических наслаждениях, которые он лично получает от произведений Пушкина, Шиллера, Шекспира. Но у Веры ее матерью наложено «табу» на художественные произведения, и потому что-то недоброе зреет у Веры в сердце, способно нарушить ее прежние нравственные устои. Неустойчивость характера, эмоциональность молодой женщины подтверждается внезапной реакцией на случившееся. Вера порывисто обнимает вбежавшую в беседку дочь. Увидев это, Павел Александрович готов предположить, что его избранница вряд ли может соответствовать ему по своим внутренним и психологическим качествам.

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

Вера внимательно слушает рассказ Павла Александровича о по-

эме «Фауст», 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, когда с ужасом она узнает себя в Гретхен. Говорить о Гретхен - значит, выдать тайну своего смущения, прервать мысли возлюбленного, а слушать его ей 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 не отличается в том, 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 эффективного средства изображения, как фантастика. И эта страсть, ощущаемая Верой с тревогой на другой день после прочтения «Фауста», превращается 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» [234, 6, 176]. Любовь является Вере не как чистое, гармоничное чувство, а как 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 таинственными, невероятными 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 ведь 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, «темные» силы, существующие объективно, властно вторгаются в жизнь героев, приводя их к гибели, что и показано в «Фаусте»

с помощью фантастики.

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 «сумеречное» состояние человека на грани сна и яви, показывая это с помощью «студийной» фантастики. Проблема в «Истории лейтенанта Ергунова» психологическая (А.Б.Муратов).

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 заботят и другие, духовные проблемы в этом произведении, а именно, невероятное, фантастика. Бытовой план 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» сознанием, вполне соответствующим его характеру.

Тургенев решает вроде бы 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, «странную» 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 таинственного. Лейтенант встречает плачущую девушку, уверенную, что это кухарка обокрала дом. Ергунова приглашают ступить за порог, хотя прежде дверь перед ним закрывали 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, скупом на подарки. Когда Ергунов заснул, Эмилия попыталась достать у него из кожаного 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 авантурным сюжетом, подчинено описанию онирического. С помощью фантастики Тургенев изображает таинственные силы, вызываемые снотворным. Во сне герой видит то, что чувствовал ранее во время своих свиданий с этой девушкой.

Рассказ, по мнению исследователя А.Б. Муратова, приобретает фантастический характер только в конце, когда усыпляют героя. Оказывается, Ергунов едва не был убит с целью ограбления. Очнувшись он в больнице неделю через пять. Преступники скрылись, розыски ничего не дали, хотя и стали известны их имена. Тургенев оставляет в развязке ряд недомолвок, неясностей, намекая на разгадку авантурного сюжета, однако такая разгадка Тургеневу не важна. Писатель восстанавливает в памяти события после того, как Ергунов 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 первый, конкретный план в двухплановом, 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, усыпляемый ею не чувствует боли от ударов 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 галлюцинации, сновидения, где на героя воздействуют неведомые силы, придают всему произведению таинственность, фантастический колорит. Сны обнаруживают загадочные стороны «всеобщей» (И.С.Тургенев) жизни, частью которой является бытие человека. Сон кажется Тургеневу проявлением «странных» и страшных сторон жизни, писатель ищет объяснение 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 изображения болезненного сознания героя. Частая смена настроения, чувство тревоги вызывают эмоциональное расстройство. «Студийная» фантастика показывает «смутные» состояния, такие душевные расстройства, которые обнаруживают в человеке нарушение сна. Герой не может заснуть, мучительно бодрствуя, испытывает страшные сновидения, отсутствие всякого сна. Все это объект изучения и изображения «студийной» фантастики, поведенческие проявления депрессии из-за утраты духовных ценностей, включая снижение интереса к обществу, друзьям, попытки уйти от депрессии при помощи алкоголя или наркотиков, уход в сон сутками напролет, беспокорство, связанное с метаниями героев, их рискованным поведением.

В кризисной ситуации, в минуты 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 вида, рода. Так, естественным образом, через «архив памяти», закрепляются и совершенствуются отдельные черты, особенности, даже выводятся новые виды, подвиды растительного и животного мира. Когда 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.

С генетической памятью все обстоит гораздо сложнее. Это наследственная, родовая память, голос предков, время от времени проявляющийся в потомках. Это, скорее, последовательность картинок из прошлого, сосредоточенного в мозгу человека до активного действия, принудительной ситуации, создаваемой по прямому указанию свыше, идущему от бессознательного. Как видим, функция генетической па-

мнати направлена от бытового к универсальному, что характерно для двуплановости фантастических произведений.

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 обращаются «к чему-нибудь смутному <...> даже болезненному, что выдвинуто из глубины недр своих тою же самою народной, общественной жизнью» [194, 18]. С другой стороны, «студийность» находится в пределах реализма, изображая героев в реальной действительности. Исследование различных психических состояний, обусловленных «студийным» характером Пфантастических образов, показывает, как такой подход к изучению и изображению фантастики делает литературу невообразимо сложной, инновационной. Называя свои произведения «фантастическими», писатели подчеркивают приоритет сверхреального, духовного смысла, чтобы указать на своеобразие их содержания сравнительно с другими произведениями. Определяя фантастику реалистов как «студийную», исследователи подчеркивают особый характер фантастических произведений, с помощью которых автор как бы в своей «студии» ставит своего рода «диагноз», «эксперимент», исследуя героев в невероятном, таинственном 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 исследование 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]. Идеино-творческий смысл фантастики прояснен на основании особого характера реальности и жизненной достоверности. Единство типологии героев и принципов изображения человека, усматриваемое в фантастических произведениях, позволяет утверждать выдвинутое ранее предположение о «студийном» характере героев фантастических произведений Тургенева, Мериме и Мопассана 60-х – 90-х годов XIX века.

### **5.5. Мериме как переводчик фантастических произведений русских писателей.**

Середина XIX века является временем расцвета естественных наук, и 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» фантастики надо было пройти дополнительный

путь. Ярче всего из французских авторов это выразилось в творчестве Мериме, в его сотрудничестве с русскими писателями в области фантастического. К тому же Мериме осуществил до Тургенева еще и 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» [198, 469]. По мнению исследователя, Мериме делает психологию более простой, и она выигрывает благодаря отбору характерных деталей. Будучи реалистами в конкретно-эмпирическом плане в своих двухплановых, фантастических произведениях, писатели связывают свой интерес к мятежным страстям с неведомым, таинственным миром.

Перед Мериме как перед переводчиком на протяжении всего его переводческого периода 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 10 марта 1857 года из Дижона Тургенев характеризует французского новеллиста таким образом: «А пророс, я познакомился с Мериме: похож на свои сочинения» [238, 188]. 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, обычно сдержанный в общении во французских кругах, подробно излагал свои замыслы и охотно консультировался с Тургеневым.

Исследуя таинственное, 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 невероятных, таинственных сил. Как переводчик Мериме, по его мнению, чувствует созерцательность, лиризм тургеневской прозы, пытается придать ей динамизм, применяя теорию «черты», то есть выделяя в тексте главное и опуская второстепенное. В фантастике русских писателей его привлекает, пре-

жде всего, новаторский подход к проблеме, позволяющий глубоко и многосторонне мотивировать поступки и переживания героев. Мериме интересуют «студийная» фантастика у Тургенева, элементы которой французский новеллист использует в своем оригинальном творчестве.

Вот как характеризует творчество Мериме отечественные исследователи. По мнению Л.П.Гедмина, фантастика Мериме изображает ущербного человека, и это уже критерий модернизма. Ю.И. Данилин отмечает в фантастических произведениях Мериме «клиницизм», характерный для натурализма. С.Д. Артамонов считает, что ранние произведения Мериме насыщены романтическими элементами. Ю.В.Виппер полагает, что у Мериме сочетаются «черты бытового реализма и элементы фантастики» [50, 15]. В.М.Дынник признает в фантастике писателей Э.По и Э.-Т.-А.Гофмана большее художественное мастерство, чем у Мериме в его поздней новелле «Джуман».

Французские ученые более сдержанны по отношению к фантастике Мериме. И.Бонфуа находит поздние новеллы Мериме менее художественными, чем предыдущие. По Л.Пти-де-Жюльвиллю - Мериме не прибавляет ничего, кроме уверенности в реальном изображении образа. Э.Фагэ определяет фантастику Мериме как результат явлений, которые не объясняют все однозначно. В прозе Мериме А. Монго отдает дань стихии таинственного, выраженного 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: 116, с.18-19].

В дальнейшем фантастические тенденции в таких новеллах Мериме, как «Венера Ильская», «Видение Карла XI», «Джуман», «Переулок госпожи Лукреции» возрастают. Фантастическое приобретает «студийный» характер особенно в новелле «Локис», которая характеризуется натуралистическими чертами. В поздний период творчества Мериме занимается проблемой психологических аномалий, структурой подсознания, применяя изобразительные средства с фантастическими элементами. Отбирая характерное, Мериме стремится убедить читателя в достоверности события или явления, в допустимости существования сил, которые не познаются рассудком. Фантастика поднимает творчество Мериме на более высокий уровень. Постигание «смутного», болезненного состояния человека возможно только с помощью фантастики как эффективнейшего условного средства исследования и изображения.

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 прежде, в переводе повести Пушкина «Пиковая дама». После «Призраков» Мериме берется за перевод тургеневского рассказа «Собака». В письме принцессе Юлии переводчик защищает повести и рассказы Тургенева от обвинения в скучности и унылости, воспроизводя в переводе тоску по неизвестному и сверхреальную, фантастическую атмосферу [там же, 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. Удерецкий: «Несомненно, что факт одинаковых творческих исканий, переход с позиций романтизма к реалистическим принципам изображения действительности предопределил общность идейно-эстетических позиций двух разных писателей, преломившихся затем в их творческой практике» [241, 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 героя кроется не в позиции, разрушающей природные запреты, а в моральном аспекте. В образительности Мериме использует теорию «черты», характерную для романтиков: для краткости, компактности произведения в целом. Тургенев как писатель «большой лирической силы» ( П.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» [273, 97-107].

Фантастика такого предшественника Тургенева, как Пушкин, привлекает Мериме своим правдоподобием, естественным характером. Мериме делится мыслями с Пушкиным, называя Пушкина «своим» автором, и находит его поэтическую фантастику классической по форме. Она изображает не только национальные, но и наднациональные особенности, порой «странные» сюжеты с 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, терпят страдания из-за своего нежелания играть по правилам, навязанным обществом. Их губит вмешательство злых, неведомых сил. Испытывая давление таинственного, пушкинские герои, наоборот, превращаются в символы. Произведения Пушкина, обладая двуплановостью, привлекают внимание Мериме наличием фантастики.

Не менее интересна для Мериме и фантастика Лермонтова. Идея абсолютной свободы в лермонтовском демоне обличает земное существование. В герое много добра, а он творит зло. В фантастике русского поэта важным для французского новеллиста является интерес к трагическим судьбам лермонтовских героев. Мериме принимает идею Лермонтова о дуализме как душевной 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-нравственное сознание поэта.

Замечая это, Мериме воспринимает в лермонтовской диалектике добра и зла наполненность фантастических образов и понятий духовными, личностными чертами, когда демоническое сменяется предчувствиями освобождения от зла. Характерное для фантастики Лермонтова сложное взаимодействие со средой, национальные и в то же время общечеловеческие черты фантастики привлекают внимание Мериме, что позволяет ему взяться за перевод поэмы «Мцыри».

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, сочетаемое с народной мифологией, чертовщиной. Свообразием 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 при переводе комедии «Ревизор» складывается особое взаимопонимание. Французский новеллист знакомится и с другими произведениями русского писателя. И что же он мог увидеть к тому времени у Гоголя? Вот что пишет о гоголевских повестях исследователь Р.Н. Поддубная: «В составе этой динамики «Вию» принадлежит переломное место, поскольку принадлежность красавицы-панночки к демоническому миру ставит вопрос о природе красоты <...> что кроется за красотой – добро или зло» [194, 11]. Соглашаясь с Поддубной, продолжим ее мысль о том, что у Гоголя возникают романтические представления о красоте как сущности бытия. Страшный мир привидений у Гоголя пугает и смешит одновременно, подчеркивая нравы людей. Легенды, предания, народная мифология являются у Гоголя, с одной стороны, признаками рационального объяснения фантастики, с другой – это полное вторжение в реальность демонических сил. Мериме видит изображение красоты у Гоголя сквозь призму эмоционально-психологического восприятия героев. Отрицательное воздействие идеального мира, реальные мотивы и функции в фантастике ставят задачу распознать и освободить красоту от демонического ореола, что Гоголь и делает в своих произведениях «Вий», «Ночь перед рождеством», «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть».

Исследователь С.М. Петров 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» [187, 188]. Применяемый тип фантастики порождает страх перед воздействием на судьбу человека грозных, ирреальных сил. Заметим, что романтически усиленная фантастика в гоголевской повести «Вечер накануне Ивана Купалы» как «вторая» реальность связана с мироощущением невероятного, неизвестного мира, что обозначает наличие фантастики в этом произведении, а через фантастику и наличие в нем двуплановости.

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 богатством 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 включает их в европейский историко-литературный процесс.

Вот что Мериме пишет 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» [151, 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» [160, 1, 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 общества. На основе синтеза знания и веры создается позитивная жизненная философия, обращенная к Богу, божественному пониманию бытия. «Единственным источником автономности религии, ее полной независимости от других сфер знания, русский философ (С.Н.Булгаков – И.З.) считает пережитую в личном опыте встречу с Божеством»: «те, которые однажды узрели Бога в сердце своем, обладают совершенно достоверным знанием о религии» [126,7].

Как видим, среди философов и богословов, которые в своем творчестве проповедают идею спасения души человеческой на основе духовно-нравственного, религиозного преобразования жизни, мы видим Гоголя. Фантастика как высшее средство постижения и показа действительности служит у писателя разгадке тайн человеческого бытия, когда проблемы развития личности видятся через познание Христа как богочеловека, воплотившего в себе религиозно-нравственные основы мироздания, 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, вносит свой вклад в отечественную литературу, а через наиболее ярких представителей французской литературы П.Мериме, затем Ги де Мопассана в западноевропейское понимание русской литературы.

Новые задачи, стоящие перед отечественной фантастикой, стимулируют дальнейшее проникновение человека в Неведомое, делая его «своим» в безмерных пространствах Вселенной. Французские исследо-

ватели приходят к мысли, что именно двойственность толкования формирует фантастику. «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» [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.

Пребывая с молодости в атмосфере такого «романтического гротеска», 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 жизненных явлений, создает впечатление правдивости, естественности, закономерности при всей своей субъективности в изображении влияния «всеобщего» мира на мир героев. Все это укрепляет в Мериме стремление к воспроизведению быта, характеров под воздействием невероятного в двухплановых 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 с фантастикой западноевропейских писателей, в частности, одного из ярких представителей французской литературы П.Мериме.

### **5.6. Научность и психологизм фантастики Мопассана.**

Позже других пришел в литературу 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 во внутренний мир человека, исследуя его «смутное», болезненное сознание. Французский писатель очень рано почувствовал тягу к мистерии неизвестного, к миру тревожных, угрожающих вещей, невероятно сложному страху перед грозным, непознанным миром. 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».

Пик творчества Мопассана падает на 80-90 годы XIX века, когда он создает фантастические произведения, имеющие «студийную» атмосферу. Описывая героя, автор проникает в 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. Главным чувством у Мопассана становится страх перед грозными непонятными силами. Первоначально в «смутном» сознании героев Мопассана страх едва угадывается, затем усиливается, нарастает, переходя во вселенский ужас, сменяющий картину мира.

Конкретно идентификация названия рассказа «Орля» Мопассана ассоциируется с названием повести «Штосс» Лермонтова. Определенные 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, всего организма, охватываемого дрожью. Настоящий страх как воспоминание соответствует тому, что Мопассан сам испытывал в жизни и о чем теперь он сообщает в своих фантастических рассказах. Мопассан нагнетает обстановку: смерть героя неизбежна, герой безумен. Об этом написано Мопассаном собрату по перу – писателю и врачу Анри Казалис. Мопассан чувствует ситуацию и показывает ее. У его героя из-под ног ускользает почва. Сознывая это и описывая абсурд человеческого существования, Мопассан разворачивает аномальные психологические картины. Но он делает упор на то, чтобы поддерживать персонажа в действительности. Природа фантастики характеризуется писателем как функция пережитого эксперимента, а не ссылкой на сверхъестественное, которое вмешивается в обычный реальный мир.

Во времена Мопассана уже не верили в дьяволов и вампиров. Искусство его внушало больному, нервному читателю испуг, заставляло дрожать вместе с 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 фантастики Мопассана с той, что мы находим в научно-популярной медицинской литературе. Описание сверхъестественного как галлюцинаций в пограничной области помогает созданию Мопассаном новой формы чудесного, нового типа фантастики в реализме.

Для своих исследований Мопассан пытается выбирать прототипов из людей с галлюцинациями. В произведениях французского прозаика существует фантастика, характерная для «таинственных повестей» Тургенева, основанных на принципах «студийной» фантастики. В рассказе «Безумец» Мопассана 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 писателя. При патологии картина усиливается, пределы невероятного раздвигаются, демонстрируя новое состояние организма; в то же время «студийность» изображения создает ситуацию ясности, реальной картины жизни.

Мопассан пишет о «странном» особенно в позднем творчестве Тургенева. По его словам, русский писатель показывает нам значение совпадений, неожиданных соответствий, 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 [163,4, 325-350].

Раньше Кафки, Роб-Грийе и др. он открывает нового читателя, по-новому изображая «странное», неведомое, невероятное. Будучи болезненно чувствительным, Мопассан является писателем тревоги и страха. Исследователь Ж. Делезмен говорит о том, что рассказы Мопассана – это страницы, вырванные у повседневности, из которой удаляется реальное в пользу воображаемому, где мир, потерявший равновесие, отдается злым силам, невидимым вампирам, осуществляющим свои дьявольские замыслы.

В новелле «Орля» в воображении персонажа Мопассана нет реальности, материального мира; ожидание страшного, невероятного в изображении достигает предела. Рассказывая об этом, писатель опускается в глубины души, показывая различные этапы страха: от тревоги к ужасу, от ужаса к галлюцинациям, к сверхъестественному, фантастическому.

Мопассан – мастер изображения фантастики в реализме, однако сам он как автор не попадает в ловушки, расставляемые неведомыми силами. Писатель хорошо владеет материалом, используя достижения науки в области психики, физиологии человека. Посещая лекции Шарко, знакомясь с учением 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, рассудок цепляется за реальное, понимая, что путь в Неведомое – это путь дискомфорта, тревоги и личной опасности.

Мопассан выбирает темы, раскрывая 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 рассказе «На реке» (1881) старый лодочник говорит: «Я расскажу вам одно странное приключение, которое было здесь со мной лет десять тому назад» [163, 3, 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 непонятная сила или какое-то существо тянет лодку ко дну. Лодочник встревожился, 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. Непонятные 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 таких 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 тревоги внутри героя, переходящей в панический страх, а от страха - в ужас. Проплывая мимо, один рыбак, затем второй рыбак помогли лодочнику. Втроем потихонечку и вытянули они якорь, а вместе с ним и труп старухи с камнем на шее.

Рассказчик ощущает сначала свою беспомощность перед силами природы, затем начинает думать о сверхъестественном. Когда люди приходят на помощь лодочнику, он после страхов чувствует облегчение. Сверхъестественное объясняется. Писатель мотивирует таинственное, воздействующее на героя, вполне реальным случаем, что говорит о реалистическом характере фантастики в этом рассказе.

В новелле «Страх» (1882) показана психология встревоженного героя (304,382). Исследователь Ю.И.Данилин пишет: «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» [84, 151, 233].

Мопассан повествует 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. Лесник заставляет дочерей молиться, а сыновей сидеть с ружьями и караулить непрошенного гостя. И, когда в окне он видит лохматого, бородатого человека, он стреляет, не целясь, как оказывается позже, в собаку.

Раздвоение личности приводит в новелле к воздействию бессознательного на внутренний мир человека. Чувство вины доводит героя до ужаса. Автор описывает галлюцинации, искажающие сознание. Однако сверхъестественному дается реальное объяснение. Оно познается реалистическим способом, с помощью мотивации, что говорит о двуплановости в этой новелле Мопассана. И здесь отсутствует вера в объективность сверхъестественного, а не признание бессилия Разума перед познанием, как утверждает исследователь Ю.И. Данилин [82, 256], говоря о новелле «Орля».

Фантастика в новелле о леснике объясняется глубокими внутренними переживаниями героя при воздействии на него безликих, 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 с приятелем одиноки. Рассказчиком загадана загадка непомерной человеческой разобщенности, которая ощущается в виде подземелья; такой представляется герою сама его жизнь, очевидно, у каждого есть свое подземелье. С позитивистских позиций автор рассматривает науку о физиологии человека. Это только так кажется рассказчику, что мир не познаваем. Действительно, Разум не способен проникнуть в суть явлений, однако выручает фантастика, которая способна выполнять 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 уютное 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 ошупью пробираюсь навстречу невнятным звукам, но я не знаю, откуда они доносятся; я никого не встречал, никто в этой тьме не протягивает мне руки» [164, 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, недо-ступна 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].

Писатель показывает, что материальные и идеальные силы, как утверждает исследователь Ю.И. Данилин, не познаваемы логикой, не проверяемы опытом, о чем свидетельствуют слова рассказчика о безумных заблуждениях его друга. Мотивацией переживаний автор объясняет происходящее.

В новелле «Кто знает?» писатель не отступает перед властью непознаваемого и сверхъестественного. Его фантастика позволяет обновить и углубить реализм, 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. Постоянство 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 неведомого, невероятного мира. Герою слышится шум от перемещаемой мебели. Сознание героя кажется ясным, однако агрессивные силы, таинственное побеждает разум, когда фантастика заставляет героя открыть дом, войти в этот дом. Все происходит вечером, после театра, наяву или,

может, в бреду. Герой видит в саду кресло и диван, стулья, табуретки, пианино. Герой 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 дома у него только что 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, герой стал консультироваться у врачей по поводу состояния своего здоровья, которое продолжало его волновать. Чтобы как-то отвлечься, он совершил путешествие по Италии, Греции. И почувствовал себя совсем плохо, разбитым, больным. Однажды в Руане он увидел дома каких-то странных, античных времен. Улица показалась ему фантастичной, зловещими под черепицей крыши. 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 в лавке у Мопассана был таким же носителем сверхъестественных сил, как хозяин антикварной лавки в «Шагренево́й коже» Бальзака. Мопассан дает фантастическую характеристику персонажу своей новеллы. 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, но полиция уже не нашла того продавца.

Автор показывает продавца носителем сверхъестественного, но в то же время и как объективную реальность в бытовом плане. 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 обратно вернулись в дом к нему, все без исключения. Однако и после того герой не смог избавиться от страха. И слег в больницу, попросив не пускать к нему никого, предположив, что этот дьявольский носитель потусторонних сил будет его домогаться.

Таким образом, Мопассан для подтверждения бессилия человеческих чувств перед таинственными силами не рисует картин быта; галлюцинации и бред главного персонажа говорят о том, что происходит тут сверхъестественное. Автор говорит, скорее, о болезненных фантазиях, что квалифицирует фантастику в новелле как реалистическую.

Основным приемом писателя, по утверждению исследователя Л.

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 неизменные атрибуты фантастики в новеллах Мопассана, недаром его книга носит названия «Сказки и фантастические рассказы». Говоря о фантастической традиции таких писателей, как Эдгар По, Гофман, Тургенев, добавим сюда 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 сравнить новеллы Мопассана с такими же глубоко психологическими текстами некоторых французских поэтов, ставших прозаиками, например, с фантастическим романом «Аврелия» Жерара де Нерваля. Романтическая фантастика в этом произведении сохраняется до конца, предоставляя повод к размышлению: это реальность или сон, правда или иллюзия? В реальном мире нет ни дьяволов, ни сильфид, ни вампиров. Однако в романе Нерваля существуют события, не поддающиеся рациональному объяснению. 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 реальные другие живые существа, но с той только разницей, что его редко видят.

Фантастика – это испытание воли человека, ему знакомы лишь те законы природы, которые наблюдают всегда, они привычны. А все другие явления, кажущиеся непривычными, предстают как сверхъестественные, они фантастичны. Следовательно, понятие фантастики определяется отношением человека к понятиям реального и воображаемого. Если имеет место необычный феномен, его можно объяснить двояко: естественными и сверхъестественными причинами. Выбор объяснения создает необходимость применения фантастики. Трагическое в романе Жерара де Нерваля нарастает, что и отразилось на судьбе автора. Почти такая же слитность со своими новеллами существует и у Мопассана. Его герои явственно ощущают противоречия между двумя мирами – реальным миром и фантастическим, удивляясь окружающим необычным вещам. Исследователь В.Версье пишет: «В фантастическом повествовании любят представлять таких же, как и мы, живущих вместе с нами в реальном мире людей, которые неожиданно сталкиваются с необъяснимыми фактами» [300, 320]. По его мысли, всякая фантастика – это нарушение признанного порядка, вторжение

недопустимого в повседневность. Эта формулировка предполагает существование двоякого рода событий - реального и нереального, возможного и невозможного.

Вот как исследователь формулирует мысль о реакции на фантастику: «Для фантастического нужно нечто произвольное, 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]. Существование фантастики требует определенных условий. По его мнению, художественный текст должен заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и испытывать колебания между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий. Роль читателя доверяется персонажу, занимающему заинтересованную позицию по отношению к тексту. Все это имеется в фантастике новелл Мопассана.

Обратимся к одной из характерных, с точки зрения фантастики, новелл Ги де Мопассана «Орля». Это новелла была написана в 1887 году. Исследователь А.И.Пузиков считает, 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 своего романа «Пьер и Жан» он и пишет новеллу «Орля», в которой рассказывает об опытах доктора Парана [163, 1, 42]. Новелла явилась для писателя своеобразным литературно-психологическим опытом, который позволил ему с удивительными подробностями проследить воздействие мифологического существа в виде Орля на героя.

Исследователь Е.М. Евнина считает, 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» [88, 18]. Исследователь заключает, 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.

Разделяя точку зрения Евниной, отметим тот факт, что даже по своему названию новелла «Орля» является фантастической. В «Словаре французских писателей» существует несколько попыток объяснения этой новеллы. По мнению исследователя Ж. Малиньона, новелла

«Орля» - это своего рода описание небытия[283,30-33]. 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 происходит 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.

Л. Форестье утверждает, что в этом слове есть составляющие слова «холера» («cholera»), о которой он упоминает в новелле «Страх».

К. Банкар отсылает нас к нормандскому диалекту, где слово означает, что это тот, кто приходит откуда-то 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, определенный артикль обозначает 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. Речь идет о невидимом существе «Орля», который внушает герою все эти чувства. Этот невидимый питается только водой и молоком, больше он ничего не пьет, не ест. Автор замечает появление невидимого по ночам, когда герой новеллы не может спать спокойно; у большого 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, которую 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 свои состояния страха. На протяжении нескольких недель герой чувствует, как некое фантастическое существо овладевает его духовным миром. Герой не может его ощутить. Страхи мучают героя, он обраща-

ется 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 не надолго. Мысль о слабости Разума и недостаточности познания снова вселяют в него чувство уныния. Гипнотические сеансы доктора 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 передает фантастическую атмосферу, невероятно сложный, противоречивый мир человека. Дорога в неизвестное полна неожиданностей. Социальная жизнь определяется в нем как нечто, из чего можно вычленил такие мотивы, как живая природа, жизнь и смерть персонажа, и фантастическое существо в их слитности и взаимодействии. Сверхъестественным 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. Это можно рассматривать в произведении как что-то такое, что позволяет раскрывать подобной манерой запретные темы. Фантастическим является эпизод: рассказчик видит, сломанную розу в саду. Автор описывает это в своем дневнике как событие сверхъестественное, невероятное, завораживающее читателя. Писатель знает, что теория Шарко популярна, и с помощью фантастики показывает художественно научные достижения того времени в области психологии, 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 нерасторжимую связь с таинственными 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 в Неведомом, о слабости или силе сознания. Биоэнергетическая противоположность этому означает потенциал, существующий там, где есть возможность происшествия. Противоположности стремятся к уравниванию, целостность бессознательного переходит из своих пределов в область сознания. Знание бессознательных частей функции находится под влиянием как ощущений и воспоминаний, так и инстинктов, архетипов бессознательного.

Человек, однако, является производным гармонии, носителем качеств, унаследованных от поколений или приобретенных в процессе эволюции. Причем наследуются всякие качества, но лучшее из духов-

ного бытия – это то, что помогает выживать. Однако с развитием сознания силы, когда-то связанные с природой, входят в бытие человека, сфера воздействия неведомых сил остается по-прежнему актуальной.

Фантастика Мопассана помогает проникать в подсознание, в мир индивидуума, чтобы человек мог открывать для себя вселенские 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, в основном автор рассказывает о самом себе. Автору хочется этого 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. Персонаж 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. Автор ничего не объясняет, а только описывает ситуацию и наводит читателя на мысль о больном воображении и галлюцинациях.

События, происходящие с героем «Орля», передаются через призму их восприятия, переживания персонажа. Представленные как реальность эпизоды с опустошенным графином, сорванной розой, перелистыванием страниц и отсутствующим зеркальным отражением на самом деле кажутся результатом вмешательства сверхъестественного, невероятного. Как и само название этой новеллы говорит о чем-то «странном», причудливом, необычном, сокрушающем психику, душевное равновесие человека.

Можно привести несколько эпизодов, показывающих, что это произведение является фантастическим. Уже с первой страницы новеллы притягивает к себе тайной, с помощью эпитетов и сравнений автор будоражит, завораживает воображение.

«Часов около одиннадцати мимо садовой решетки проплыл длинный караван торговых судов, их ташил буксирчик с муху величиной, он натужно хрипел и плевался густыми клубами дыма» [163, 4, 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 эпитеты показывают тревогу 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.

Приведем еще несколько отрывков, которые доказывают наличие в новелле фантастики. «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 персонаж начинает понимать, что невидимое существо на самом деле есть, автор показывает нам, что это галлюцинации. Не может же роза самостоятельно повиснуть в воздухе. Это что-то нереальное, что подтверждают мысли писателя о неведомом, незримом. «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 все больше показывает нам невероятную фантастичность картины, страхи, существующие в герое этой новеллы. Вмешивается сверхъестественная сила. Власть человека заканчивается и наступает власть Орля, который делает человека своей вещью. Орля 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, а 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, несоизмеримых с реальным миром [304,382]. 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 глаза-

ми 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 Орля как бы присутствует и отсутствует одновременно. Это мифологическое существо из легенды, имеющее абсолютную власть над рассказчиком. Орля не подчиняется законам Вселенной. Действительно, он – жидкий флюид, не осязаем, не видим, не слышим, но он существует. И, находясь в герое, становится просто его душой. И это сопоставляет ее со вселенским, космическим миром.

Такова фантастика Мопассана после Тургенева и Мериме, последнего периода их изысканий в области изображения «смутных», болезненно-чутких состояний психики человека, когда фантастика носит «студийный» характер. Мопассан прокладывает свою дорогу к такой фантастике, осложняя и продвигая свое творчество в новом, непривычном направлении. Новеллист изображает в человеке инстинкты, связанные с воздействием неведомых, таинственных сил. Мы считаем, что это видно в новелле «Ободранная рука».

Писатель применяет фантастику для изображения в человеке инстинктов, связанных с воздействием таинственных сил. Сказывается противоречивое мировоззрение писателя. С одной стороны, Мопассан проявляет критическое отношение к действительности, стремление вмешиваться в природу, чтобы воздействовать на нее. С другой стороны, писателю присуще сознание безнадежности борьбы с невероятными, неподвластными человеку вселенскими силами, беспомощность перед непознаваемой сущностью явлений, что характерно для позитивистских взглядов И. Тэна. Влияние этого критика на Мопассана связано с констатацией факта бессилия человека перед сверхъестественными силами. В этой новелле, как и во всем своем творчестве, Мопассан представляет сложное взаимодействие конкретно-эмпирического и фантастического, достигая значительных результатов в обновлении художественного метода.

Признавая общеевропейский характер русской фантастики от Пушкина с его традициями в мифологической фантастике Лермонтова, Гоголя до экспериментальной фантастики Тургенева, французские писатели Мериме и Мопассан видят в каждом из них совокупность собственных творческих интересов. Исследуя неведомые силы, мир невероятный в сочетании с реальной действительностью, русские и французские писатели с помощью фантастики достигают серьезных результатов в изучении и изображении человека.

### 5.7. Экспериментальная, «студийная» фантастика русской литературы второй трети XIX века.

Ученые особо отмечают «студийный» характер фантастики писателей-реалистов во второй трети XIX века, их поиски субстанциальных сил в идеальном, неведомом мире, проявление национальных и общечеловеческих качеств в героях, разрешение всевозможных психологических, психических загадок и т.д. Исследователи З.И. Кирнозе [116, 5-26], Г.Б. Курляндская [126, 5-35], О.Н. Осмоловский [184, 336], П.Г. Пустовойт [202, 301], М. Кадо [105, 97-106], Ж. Малиньон [139, 106-330], Т.Освальд [285, 84-96], Ф. Шамбон [274, 269] 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 способна исследовать «смутные», психологически сложные состояния человека.

Отечественные ученые 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. Г.А.Бялый находит в фантастике увлечение спиритизмом, которому писатели отдаются в силу «естественно-научных заблуждений» [43, 245]. Г.Б. Курляндская в фантастике писателей-реалистов XIX века отмечает усиленное средство изображения объективно существующих идеальных, неведомых сил. Такой же точки зрения придерживается П.Г.Пустовойт, считая что в фантастических произведениях создается таинственная атмосфера, способствующая исследованию невероятного. Р.Н. Поддубная, характеризуя «студийный», углубленный исследовательский характер фантастики объясняет это как «штудии» (опыт, эксперимент) говоря о реалистических признаках фантастики, объективирующих художественное познание и изображение. О.Н. Осмоловский, разделяя точку зрения Поддубной, подчеркивает, что символизм и фантастика способствуют проникновению во вселенские тайны, а это характерно для реализма, выделяя интерес к «сверхреальности» [184, 141].

Что по этому поводу могут сказать сами писатели, которые ставили эксперименты над героями своих произведений, творчество которых исследуют ученые? Тургеневская мысль об изображении «смутных», психологически сложных состояний является, на наш взгляд, итоговой, приоритетной об эксперименте, о «студийности» в фантастике. А что было до этого? Был философский кружок Одоевского, его роман «Русские ночи», раскрывающий загадки, неведомые сферы души. Был рассказ Одоевского «Последний квартет Бетховена», высоко оцененный Пушкиным, автором крылатой фразы «а гений парадоксов друг». Был Лермонтов с его художником Лугиным, выдающим лица в гобсексовском желто-лимонном цвете (цвета золота – желтого дьявола). Был Гоголь с его портретом художника Чарткова, с умыслом дающим

кому угодно взаймы. Все это тайны, опыты писателей над своими героями, над читателем. Все это, по словам Белинского, герои-чудаки, безумцы, русские Фаусты. И новые герои в произведениях писателей будут всегда стимулировать с помощью разнообразных приемов и методов все более глубокое познание человека, делая недоступное более доступным.

Французские ученые рассматривают «студийную» фантастику писателей-реалистов как необходимое средство в глубоком исследовании внутреннего мира, психики человека, улавливая сочетание существующих реалий с фактами невероятными, но допустимыми. Ф.Шамбон выделяет влияние фантастики на человеческое сознание с его острой реакцией на неведомые силы [274, 261]. Ж.Малиньон условность фантастики и ее экспериментальность связывает с многозначной интерпретацией явлений и феноменов реальных и сверхъестественных миров [139, 344]. М.Кадо выводит наличие изображения идеального в фантастике реалистов из влияния учений Шарко, психоанализа Фрейда, способствующих нацеленности на подсознание [105, 10]. Т.Освальд сближает точки соприкосновения европейской и американской фантастики в изображении злых, неведомых сил агрессивного мира [285, 5]. Художественное исследование психики человека, философское, психологическое обоснование поступков героя, изображение конкретики быта способствует полноте познания второго плана в двухплановых, фантастических произведениях. Неведомое, бессознательное не может быть изображено писателями 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 исследовательские опыты помогают эффективнее использовать достижения в естествознании, медицине, сосредоточиться на идеальном; внутренний мир героев тесно связан с обстоятельствами, которые детерминируют социальную сущность человека, его внешние проявления. «Студийная» фантастика применяется писателями в двухплановых произведениях для проникновения в самые глубины внутреннего мира героев, куда обычным, реалистическим способом проникнуть невозможно. Происходящее в действительности, недавние тайны перестают быть ими, наука движется вперед; в настоящее время человечество стоит накануне новых глобальных открытий, особенно в области биологии.

В произведениях наблюдается настолько тесное соприкосновение реализма с романтизмом, что есть опасение реализму, с его фантастической тенденцией, едва осязаемой гранью, едва ли не перейти в атмосферу романтизма как способу изображения. Однако двухплановость, особенно наличие в ней первого плана, не допуская этого, удерживает

произведения в реализме. Фантастическое, действуя на психику человека, исследует «сумеречное» состояние души, раздвигает рамку исследования индивидуума, его зависимость от различных природных явлений, вплоть до катаклизмов. Фантастика способна изображать немислимые состояния внутреннего и внешнего мира человека, через психологию показывать ее нерасторжимость с таинственными, сущностными явлениями Вселенной.

Такое условное изображение человека и природы не сразу было понято и принято современниками. Но писатели шли дальше, экспериментируя в области «студийной» фантастики, познавая болезненные, патологические состояния человека на фоне провалов его генетической памяти, на грани жизни и смерти. Такую «студийную» фантастику критика долго считала не актуальной, не имеющей ничего общего с показом реальной жизни, приходя к выводу о том, что подобное изображение невероятного мира, искажая реалистическую манеру, принижает литературу. Время показывает, что фантастика, трансформируясь, усиливает гипотетичность явлений. То, что еще вчера казалось неправдоподобным, сегодня, благодаря фантастике, уже очевидно и вероятно с точки зрения здравого смысла. Продуктивный подход к «студийности» фантастики обусловлен ее феноменом. Новая разновидность фантастики, ее «студийный» характер, развивая традиции, характеризуют новаторство писателей-реалистов и гибкую, прогрессивную сущность реализма как метода изображения.

Центром внимания русских и французских писателей в 80-е – 90-е годы XIX века становятся сферы сознания, бессознательного, психика в «смутном», болезненном состоянии человека. Тургенев, Мериме, а вслед за ними и Мопассан, демонстрируя обращение к самым сложным психологическим явлениям, происходящим в глубинах человека, делают фантастику «документом человеческой физиономии» (И.С.Тургенев). Писатели-реалисты изображают Неведомое, невероятные силы еще более усложненно, не допуская перехода героев в другую, таинственный мир; первый план у них включает социально-духовное существование, психологию человека. Неустроенность бытия ведет к срывам в психике, стрессовым ситуациям, раздвоению личности, кризису человека и общества, глубину которых можно постичь только с помощью фантастики. Писатели-реалисты оставляют свое познание и изображение в реализме как в творческом методе, уделяя внимание первому, конкретно-эмпирическому плану при усилении исследования и показа тайн 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 образ человеческой способности к сопереживанию, сочувствию, состраданию. Эта великая способность позволяет постигнуть внутренний мир другого, передать свое знание другим членам сообщества. Вполне вероятно, что своеобразная дополнительность сознания сопереживанием породила две дополняющие друг друга ветви человеческой культуры: науку и искусство» [220, 116].

Такое свойство «студийности», как изображение «смутного» состояния человека, является у писателей-реалистов признаком метода. Бессознательное в психике показывается с помощью галлюцинаций, предчувствий, предзнаменований, «странных» совпадений, сновидений. Онирическое становится результатом наблюдения спящего за своей психикой. Проблема зависимости онирического 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.

Ученые приписывают сновидению также способность к усиленной деятельности в области памяти. Считается, что сновидения – это чувственные раздражения центров, контролирующих это свойство подсознания. З.Фрейд сообщает: «Многие наблюдатели приписывают сновидению способность к особо усиленной деятельности – по крайней мере в некоторых сферах, например, в области памяти» [242, 311]. Писатели подмечают, что мышление и чувства функционируют во время сна; используя сновидения героев, писатели стремятся познать и изобразить их душевные 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, не открытых наукой.

То, что во внешнем мире называется случайностью, во внутреннем мире человека подпадает под воздействие законов и закономерностей явлений, опираясь на их смутно угадываемую суть. Существует два пути исследования: один – углубление в сновидения, создаваемое исследователем, другой – может состоять в отборе примеров снов, используемых в исследовательских целях. «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» [243, 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 приспосабливаются к переменчивости жизни, житейским потрясениям; каждую смену жизненных обстоятельств они воспринимают от каждого действующего повновому.

Преобладание фантазий создает условия для погружения в психоз. Мечтания оказываются признаками 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 пробуждают ночью чувства, которых человек стыдится или которые не реализованы днем и вытесняются в подсознание. Психология фантастики делает видимым внутренний мир героя. Художник как бы находится в душе героя и в то же время вне его, наблюдая за другими героями. Фантастический материал рождается из мифов, саг, сказок, а также из исследования неведомого, невероятного мира. Писатели-реалисты продолжают изучать и отображать в своих фантастических произведениях народную психологию, фантазии целых народов, имеющие сходства и различия в этом комплексе человеческих взаимоотношений.

Писатели-реалисты рассматривают процесс становления, усложнения и расширения литературы, создавая типы героев, испытывая характеры, проявляющие национальные черты. Это свойственно произведениям, где приметы быта, места и времени действия особенно рельефны. Другая группа произведений отличается типом героев с общечеловеческими качествами, национальные черты в таком случае затеваются, оставаясь в то же время традиционными.

По словам И.С.Тургенева, проявления психических отклонений в ощущениях и переживаниях совпадают с эмоциональными конфликтами, вызывая у героев чувство одиночества, гнева по отношению к агрессивному миру. Все эти проблемы могут нарушать социальные отношения. Причиняя душевную боль, они несут в себе угрозу личному благу, не давая возможности человеку проявить себя в той или иной непростой ситуации.

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. Писатели различают в психологии то, о чем говорилось ранее как о мотивации, переживании поступков. При этом подразумевается протест против овеществления души. Психология отвечает по своему на вопрос о соответствии сущности творчества во взаимоотношениях писателя с читателем. При этом осуждается обезличивание человека, в то же время необходимость творческой свободы, особенно в фантастических произведениях, становится очевидной.

Итак, фантастика в русской литературе XIX века, разработанная Пушкиным и развитая его последователями, имеет тенденцию к саморазвитию. В «фантастическом реализме» (Ф.М. Достоевский) в центре находится как бы сдвоенная символично-фантастическая поэтика. Ученые Г.В. Бамбуляк, К.Г. Косиков, А.Ф. Лосев, О.Н. Осмоловский, В.В. Савельева и др. посвятили немало работ фантастике, поэтике символических образов. Эволюцию романтических особенностей рассматривает исследователь В.Н. Аношкина, связывая писателей-реалистов с тютчевской поэзией сна, выражая мысль о приобщении индивидуалистического сознания к всеобщим духовным ценностям. В данной диссертационной работе на материале с первой трети XIX века «прозревается» будущее фантастики вплоть до современности – XXI века. Фантастика как одна из разновидностей литературы, некогда носящая второстепенный характер, постепенно становится все более заметной, объемлющей, во многом определяя как отечественный, так и мировой историко-литературный процесс.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество русских писателей-реалистов Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Тургенева направлено в сторону познания и изображения действительности с помощью такого мощного условного художественного средства, каким является фантастика. В стремлении углубить исследовательские возможности литературы писатели применяют антропологические принципы в показе действительности. Метод изображения остается прежний – реалистический, но в постижении реальности с помощью фантастики как эффективного средства изображения в литературе создаются новые возможности. Через осознание высокого, божественного начала писатели-классики придают своим произведениям усиление нравственного, философско-эстетического смысла.

Фантастика утверждает в философии два направления: прагматическое и естественно-научное. И если первое из них характерно для западноевропейских мыслителей, то второе, антропологическое направление свойственно творчеству русских писателей, способствуя развитию духовности литературы, росту ее участия в обществе.

Как известно, интерес к сверхъестественному пробудился во Франции в XVIII веке в творчестве Казота. В сказке чудаеса являются привычными, мир населен феями, колдунами, насыщен необычными явлениями, превращениями, ассоциациями. В обычном, реальном мире, когда случается что-то необъяснимое, не существует границы между реальным и нереальным. 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, 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 писателей - таинственный, потусторонний, интригующий читателя.

У таких авторов в антропологическом исследовании человека возможны два типа интерпретации подобного типа рассказов. Во-первых, допускается существование сверхъестественного, в судьбу персонажей вмешиваются потусторонние силы, проявляется власть демона. Во-вторых, персонажи в состоянии аффекта, впавшие в безумие, объясняются реалистически или клиническим способом. Рациональная гипотеза способна интерпретировать явления беспокойства как следствие иллюзии, случайности, совпадения. Не всякий читатель под влиянием такого чтения верит в эти объяснения, однако мир фантастики создает в нем атмосферу «странного» беспокойства, ощущение сложности, противоречивости бытия, в котором следует разобратся.

Фантастика западноевропейских писателей предвосхищает от-

крытия Фрейда, появление его психоанализа; изображение писателем иррационального позволяет выразить всякого рода табу, подавленные в себе. Все это происходит в указанный период XIX века, когда во французской литературе творят не только такие величины, как Мери-ме, Мопассан, но и масса других авторов, 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», фантастической, ибо весь мир с его технологиями, открытиями, прозрениями сам уже стал фантастическим. В бытовом плане, кажется, нет границ между реальным и неправдоподобным. Например, мобильный телефон из области невероятного ныне стал явью, обычной реальностью. Что-то другое, что было в нашей жизни постоянным (например, керосиновая лампа), наоборот, ушло в прошлое, кажется уже нереальным. Однако тончайшая нить – граница между миром реальным и сверхъестественным – в сознании писателя остается, подтверждая существование двойного изображения.

По мнению В.В. Виноградова, тема игры была популярной в XIX веке. Герою давался шанс померяться силами с судьбой. Это видно и в романе Стендаля «Красное и черное», и в двухплановой, фантастической повести Пушкина «Пиковая дама».

К XX веку в литературе сформировались такие жанры фантастики, как мифологическая, фольклорная, научно-популярная, сказочная, в XX веке - фэнтези, биофантастика и др. Авторы различных народов, живущих в разных местах Земли (скандинавы, американские индейцы, папуасы), обладают типологическим сходством в области замыслов сюжета, образов в мифологии, фольклоре, эпосе (саги, легенды, былины, сказания), связанных единым пониманием человеческой души.

В то же время, от 30-х до 90-х годов XIX века, параллельно развивалась фантастика русских писателей-романтиков (Жуковский, Сенковский, Одоевский) и фантастика писателей-реалистов (Пушкин после середины 20-х годов, Лермонтов в прозе, Гоголь, Тургенев). Именно Пушкин первым в отечественной литературе, изображая таинственный мир, сверхъестественные силы создает мифологическую, реалистическую фантастику. Лермонтов преобразует мифы в фантастику поэмы, фантастику баллады и фантастику повести. У Гоголя все виды «завуалированной» фантастики выражают глубины народного сознания, «темные» силы, противостоящий им Абсолют. Тургенев со своей «студийной» фантастикой погружается в исследование «смутного» состояния человека.

Фантастика французских писателей после Мери-ме, а затем и Мопассана полна тайн, проникновения в бессознательное, фиксации ужа-

сов. Писатели-фантасты изображают противоречивую действительность, не давая однозначного объяснения явлений. В русской литературе 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 воздействию агрессивных природных сил, красота как высшая форма проявления гармонии делают творчество Пушкина одухотворенным, притягательным для многих писателей.

Пушкин учредил в фантастике психологический статус, 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 высших сил, которые должны быть светлы, гармоничны; апокалиптическое разрешение конечности мира отрицается поэтом. Духовность, религиозно-нравственное, аполлоновское сознание героев Пушкина создает в его произведениях атмосферу, противоположную демонической, характерную для романтизма.

Концептуальная сущность Пушкина, двойное изображение в его фантастических произведениях, предполагает наличие сверхъестественного и его естественной мотивации. Создавая систему двойного изображения, Пушкин показывает, как его фантастические герои, мотивированные психологически, борются с «темными» силами, утверждая в жизни светлое, гармоническое начало.

Исследователи творчества Пушкина подчеркивали, что на романтизм поэта влияли Шатобриан и Байрон в плане изображения романтического героя, показанного конечного в бесконечном. Напротив, Д.С. Мережковский писал о «Медном всаднике», отмечая апокалиптическое изображение города Петра – Санкт-Петербурга, которое затем станет традиционным в последующей литературе.

Традиции Пушкина в области фантастического развиваются, усложняя реалистический метод, приспособлявая его к запросам времени. После 30-х годов XIX века фантастика в русской литературе постоянно переосмысливается, становясь более востребованной читателями. Откликаясь на запросы времени, писатели-реалисты наследуют пушкинские традиции фантастического в русской литературе. Отрицание зла во имя красоты, представленное на вселенском уровне, выявляет у Лермонтова мифологию божественного сознания героя, отвергающего демонические силы. Исследуя раннего Лермонтова, такие ученые, как В.Э. Вацуру, Н.Я. Дьяконова, А.И. Журавлева, Е.А. Маймин, Е.Н. Михайлова, характеризуют метод поэта как романтический.

О его эволюции до наших дней писали и пишут А.А. Гаджиев, В.А. Гусев, С.Б. Латышев, Ю.В. Манн, В.М. Маркович, П.Е. Селегей, Г.М. Фридлиндер, Б.М. Эйхенбаум, Е.И. Яковкин и др. Большинство ученых сходится во мнении, что фантастика как сильное изобразительное средство дает возможность поэту показать героя в противостоянии невероятному. По мнению многих исследователей, ранний Лермонтов, являясь представителем русского романтизма, развивался в сторону реализма, особенно в прозе, где фантастика эволюционировала особенно продуктивно (повесть «Штосс»).

После Пушкина в поэмах Лермонтова рождаются мятежные, демонические герои, у Гоголя - бесовские силы в повестях «Вий», «Портрет», у Тургенева - «смутное» состояние героев в «таинственных повестях». В фантастических произведениях этих писателей давление сверхъестественных сил создает впечатление двойственности, референциального статуса, равноправия двух миров – реального и идеального. Принцип двойственности, лежащий в основе фантастики русских авторов, предопределяет ее. У Пушкина фантастика мотивируется переживаниями героев, герои проходят через потрясение, разлад природных и духовных сил, однако благодаря принципу удвоения, или спиралевидного развития герои приходят к гармонии. Фантастика Лермонтова характеризуется чем-то необходимым в реальном мире, в ней появляются мифологические, демонические существа, восставшие против человека в его обетовании, не имеющем четкой границы между реальным и нереальным, потусторонним. Лермонтовские герои пытаются идти на контакт с божественными силами против сил зла, воплощая в сознании и судьбе вечную трагедию человеческого существования. Говоря о трагическом, Ю.В. Манн пишет о наличии в «Демоне» астрального плана, астрального фона, а в поэме «Мцыри» герой гибнет, оттого что оказался слабым по своим физическим данным перед стихийными природными силами.

Герои в фантастике Гоголя, обладающие генетической памятью, воплощенной в опыте предшествующих поколений, прозревают вселенские истины. Такие герои ощущают себя зависимыми от природных наитий, провоцируемых жизнью подсознания и жизнью сознания, выражая противоречия своего времени, предыдущих и последующих эпох. В какой-то мере Гоголь наследует лермонтовскую картину мира, приближаясь к романтическому мироощущению.

Фольклорные сюжеты и мотивы придают «Вечерам на хуторе близ Диканьки» фантастический характер, выражая мифологическую фантастику, что является признаком земной реальности.

Романтики считают субъект подлинной реальностью, другой мир мыслится ими как результат чувственного восприятия и воображения. Они показывают героев тоскующими по Абсолюту, считая высшим

творческим состоянием способность формировать себя независимо, испытывая бессознательное влечение к самоутверждению. Имея связи с романтизмом, Гоголь включает в свой мир множество значений реалистической фантастики, утверждая духовность и противостоя рационализму действительности.

Борьба Гоголя с демонизмом означает борьбу за естественное развитие бытия, а обращение к религиозно-божественным силам помогает побеждать демонизм. Фантастика у Гоголя выражает неведомые субстанции, существующие объективно, например, в повестях из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Эволюция гоголевского творчества тесно связана с эволюцией его фантастики, означающей вторжение в реальность демонических сил. В то же время изображение событий происходит через психологию героев, на фольклорной основе, часто обозначая признаки мифологической фантастики (повести «Вечер накануне Ивана Купаль», «Страшная месть»). В гоголевской фантастике внутри коллективного сознания просматривается таинственное начало, двуплановость, которая, усиливая мифологичность, приобретает фантастический характер.

Фантастика показывает определенные явления действительности, как бы выхватывая их из жизни 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.-Т.-А.Гофман). Гоголь устраняет носителя фантастики: персонифицированное воплощение потусторонних сил, внедряет тайну в глубоко психологическое, мифологическое сознание, когда призраки, двойники с их внутренней мотивировкой остаются. Фантастической становится сама система двуплановости, выражаемая через галлюцинации героев.

Исследователи выделяют в Гоголе показ безобразного во имя красоты в космических масштабах, с помощью такого эффективного средства изображения, как фантастика. Ряд ученых, например, Р.Н. Поддубная, прослеживая в творчестве Гоголя последовательный реализм, считает, что с помощью двуплановости писатель значительно раздвигает рамки реалистического метода. По мнению Поддубной, фантастика в реализме, выявляемая в повести «Вий», свидетельствует о стремлении отделить добро от зла в красоте, освободить красоту от демонизма, тогда как в романтизме красота находится постоянно в демоническом ореоле. Таким видит Мережковский самого Гоголя в его предсмертных видениях, таков пророческий смысл этих видений в тексте повести. А эти видения выражаются в страшных картинах:

сверкающая демонической красотой панночка – ведьма в гробу посреди церкви, указующий на Хому железный палец Вия как вольного или невольного убийцы Хомы Брута. По нашему мнению, Мережковский выполняет последний завет Гоголя: быть людям в лоне православной церкви живыми, а не мертвыми душами. И мы в этом согласны с исследователем.

Но далее у Мережковского возникают сомнения. Он делит верующих на тех, которые говорят, что нельзя быть живыми, не отрекшись от Христа. Другие говорят, что невозможно быть христианином, не отрекшись от жизни. Получается, жизнь без Христа или христианство без жизни. Ни того, ни другого Мережковский не приемлет. Какую же позицию занять нам в этом вопросе, задаваемом Гоголем в его повести «Вий»? Сам Мережковский, обнажив эту мысль, не имеет четкого ответа, заявляя, что Христос в пути, то есть Спаситель где-то ни там и ни там. Церковь, по мнению исследователя, не дала ответа при жизни Гоголя, хотя писатель надеялся на это, заявляя, что время приходит.

Мысль Мережковского о равновесии двух начал в поэтике Гоголя - языческого и христианского, реального и демонического - мы склонны рассматривать, вопреки Мережковскому, не как нарушение гармонии, «умерщвление музыки», а как открытие новой эстетики в реализме, выражая в фантастической повести Гоголя «Вий» ее двуплановость. Это мифологическая фантастика Гоголя, она включает в себя демонические образы, легенды, карнавальную атмосферу. Кроме «Петербургских повестей», фантастические черты свойственны 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 – исключительная, невероятная сущность изображаемой действительности со все более глубоким общественным содержанием.

И.С.Тургенев в своих «таинственных повестях» обращается к «странным» явлениям в природе и обществе, в самом человеке, что придает фантастике писателя экспериментальный, «студийный» характер. Эволюция фантастического в таких явлениях подводит к мысли, что «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, таким является фантастика. Она моделирует материальный мир в сочетании с идеальным, позволяя проникать в глубины человеческого сознания, во вселенские бездны.

Предметом внимания Тургенева становится Неведомое, являясь благоприятным материалом для фантастики. Параллелизм миров у Тургенева составляет идеальное, заданное извне; идеальное находится во Вселенной, таинственное - в самих героях. Фантастические произведения Тургенева – это двухплановые произведения. Первый план изображения мотивирует загадочные явления, стимулирующие своим присутствием второй план в их общем познании мира. Вся система двухплановости приобретает реалистический статус; функция познания, аккумулируясь в первом плане, придает фантастической прозе Тургенева исследовательский характер.

Под влиянием Шопенгауэра в творчестве писателя за созерцательностью и пессимизмом философской мысли просматривается оптимистическая мысль о продлении рода. В то же время, по мнению исследователей, в повести «Призраки» отмечается мистицизм, означающий конец бытия. Недаром Д.С. Мережковский называл Тургенева с его фантастикой «певцом идеального». В.Я. Брюсов отмечал другую сторону таланта Тургенева, говоря, что писатель подражал Эдгару По в научных объяснениях загадочных явлений в жизни человека, сравнивая рассказ «Собака» Тургенева с новеллой Эдгара По «Повесть Скалистых гор», в которой развиваются идеи месмеризма. Писатель Б.К. Зайцев в книге «Жизнь Тургенева» проводил мысль о том, что в «Призраках» Тургенев изображал угрожающие ему сны как страшные стороны человеческой жизни. Все это свидетельствовало о романтическом реализме Тургенева в переходный период, когда были нарушены устои жизни и ломка сознания не могла не отразить «переворотившуюся жизнь».

Именно земное, реальное у писателя мотивирует сверхъестественное в героях. 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 его 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 с онирическим, что позволяет говорить о взаимопроникновении реального и потустороннего в общей системе взаимодействия.

Процесс обогащения художественного метода Мериме усиливает своей переводческой деятельностью, работая с «таинственными повестями» Тургенева. Проблема непознанного у обоих писателей не случайна, это мировоззренческая позиция, неотъемлемая часть художественного метода. С помощью фантастики Тургенев и Мериме как

писатели-реалисты познают в героях неизвестные 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 глубинам познания человека и общества. Использование фантастики как эффективного условного средства изображения создало в русской литературе новую разновидность фантастики – реалистическую, значительно усилив возможности реализма как художественного метода. Благодаря фантастике русские писатели Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев и их французские коллеги, создавая свои двухплановые, фантастические произведения, проникают при изображении человека в мир внешний – объективный и в мир внутренний – субъективный.

Проблемы, поднятые писателями в то время, и по сей день вызывают несомненный интерес философов, психологов, литературных критиков, 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 из своих оригинальных произведений в свои же переводы фантастических произведений русских писателей. Если фантастика Мериме, Мопассана часто имеет в виду французский романтизм, то фантастика русских писателей исходит из своего национального характера, своего духовно-божественного, религиозно-гармонического сознания. Демонические мотивы в фантастических произведениях русских писателей соответствуют темам, взятым из национального фольклора, своей реальной действительности. Такая фантастика русских писателей-реалистов привлекает к себе внимание французских авторов правдивостью сюжетов и одновременно загадочностью самих фактов. Особенно это проявляется в 80-е – 90-е годы XIX века, когда Тургенев разрабатывает и осуществляет принципы «студийной» фантастики, которая оказывает влияние на фантастику Мериме, Мопассана, познающую глубины человеческого сознания.

По мнению французского ученого И. Леклера, у скульптуры Венеры Илльской из одноименной новеллы Мериме, в противоположность своей очеловеченной внешности, существует сверхъестественная, демоническая власть над людьми. Это делает новеллу с ее главной героиней в образе Венеры фантастической. «Странная» встреча, роковая женщина, предзнаменование – все это приметы фантастики. Однако, как считает Леклер, новелла «Орля» Мопассана превосходит ее по всем параметрам. Например, по своему внешнему виду Орля – существо безликое, чудовищное, это флюид. А по внутренним качествам, по впечатлению от изображения это забытость сознания, его мифоло-

гичность, которую мы получаем от сказки, легенды, мифа. Ученый М. Бэри в фантастике Мопассана выделяет ее продвинутость, новаторство в исследовании тревожных состояний человека, отмечая особую роль человеческой возбудимости в обычной, повседневной действительности.

Складывается впечатление, что нечто подобное в ощущениях невероятного свойственно также индивидууму по другую сторону евразийского континента – в частности, японскому писателю Акутагаве Рюноскэ, который пишет, что он живет в мире воспаленных нервов, прозрачный, как лед. Надо сказать, это чисто человеческое качество – забывать о себе, любуясь Природой. Красоты Природы, по мнению писателя, – это и есть Бог, который наделяет человека чувством прекрасного. Нет у писателя иного мировоззрения, той борьбы противоположностей, когда один живет за счет другого. Нервы писателя напряжены до предела. Он не может смотреть спокойно на красный цвет – цвет огня. Зеленый цвет – цвет земли, цвет растущей травы – успокаивает его. Роняя на жалкие улицы иронию и насмешку, Акутагава поднимается по ничем не огражденному пространству прямо к солнцу. В этом весь Акутагава, принимающий Бога и дьявола как трагическую неизбежность.

Вместе с Акутагавой ушла целая эпоха, но остается то, что никогда не уходит, отзывается в душе русского человека. Акутагава говорит, что молодежь в Стране Восходящего Солнца, незнакомя с японской классикой, знает произведения Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова.

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. Это порождает у некоторых романтиков намерение уйти от действительности в мир собственных размышлений, иллюзий и грез. Отсюда культивирование зла, секса, меркантилизма, заполняющее экраны современного кино, телевидения. Достижения в Интернете, нанотехнологии ставят под сомнение само существование литературы. Однако мы уверены, живая книга останется, она выдержит конкуренцию с «механичностью» жизни, а следовательно, обретя новое лицо, сохранится литературная критика, наука о литературе.

Разрушение устоев, общественного устройства вызывает снижение уровня духовных ценностей. Вопрос о нравственном самоопреде-

лении, свободе от индивидуалистической психологии в эпоху исторических переломов особенно актуален. Абсурд бытия, трагизм человеческой жизни, моральный релятивизм при воздействии потусторонних сил не могут быть воспроизведены традиционным способом. Процесс выработки новых форм и поэтики происходит в связи с изменением лица мира, самого человека. Соответствующая корректировка формы и содержания литературы становится устойчивой тенденцией.

Герои фантастических произведений проявляют себя через поступки в нетрадиционной, фантастической форме. Агрессивные, сверхъестественные силы, постоянное давление рока – приметы времени. Возникая в новых формах и модификациях, фантастическое стимулирует расширение границы познания, обновляя тончайшие связи человека с инобытийностью, непознанным, со Вселенной. Исследуя фантастику в произведениях писателей, можно видеть, что они предпочитают обостренное, интуитивно художественное прозрение рационалистическому познанию, предвосхищая многие научные открытия.

Вслед за Пушкиным Лермонтов противопоставляет противоречивому обществу гармонию жизни, стоящую за слепыми природными силами, которые жаждут власти над человеком. Гоголь изображает красоту миропорядка благодаря размещению добра и зла в одном образе красоты и гармонии, не преуменьшая значения сверхъестественных сил. Тургенев рассматривает исторические явления на фоне вечных законов бытия, судьбы человека, личности.

Герои фантастических произведения Мериме, Мопассана также прошли через испытания «темными», потусторонними силами. Эволюция фантастики в творчестве этих писателей часто балансирует на грани между фантастикой в реализме и натуралистической фантастикой, оставляя художника с его героями в пределах реалистического метода изображения. Демоническая красота, вопросы добра и зла по отношению к красоте, атмосфера тайны перед Неведомым, таинственного в психике, психологии образов, характеров, типов в реалистическом методе – вот область интуиции, подсознания, где божественный дар находит благодатную почву для творчества, которое ведет русских и французских писателей к литературному взаимопониманию и сотрудничеству.

В произведениях писателей авторская субъективность происходит из осознания исторических процессов, связанных с выражением идеала. Именно фантастика является одним их основных средств изображения личностного начала. Духовный идеал в искусстве представляет могущественный фактор нравственного становления человека. Существенной чертой писателей является воспроизведение жизни в ее типических проявлениях. Изображение действительности зависит от глубины и полноты материального познания и постижения идеала.

Обладая такими качествами, писатели создают характеры с помощью интуиции, по законам реальной действительности. Для них важно изображение героев во всей полноте, а это влечет писателей к такому сильному изобразительному средству, как фантастика, приводящая к углубленному, более всестороннему воспроизведению жизни.

Повышение интереса к философской антропологии в XX веке связано 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, отделяется от философии и религии, теряя субстанциальную ориентацию в познании человека, переставая давать целостное представление о личности, ее природной общественной и духовной сущности. Эмпирическая психология изучает психофизиологические основы жизнедеятельности людей, отдельные психические акты вне их связи с целостным бытием. Психологизм в философии конца XIX века усиливается в связи с развитием психологии, стремлением обрести научную основу в логике и теории познания, и это ведет к усилению внимания к фантастике, акцентируя целостность ее характера.

Как разновидность литературы фантастика отличается тем, что в ней существуют особые критерии, которые определяют специфику произведения. А специфика такого произведения состоит в том, что фантастика – это отличительное, системообразующее средство, характеризующее сущность явления в целом. Процесс формирования фантастических тенденций в литературе продолжается, что объясняется востребованностью временем и пушкинской традицией в отечественной литературе. Для писателей, и ныне создающих свои фантастические произведения с учетом современных требований, актуально неприятие чересчур прагматического, бездуховного мира. Способность ставить проблемы, изучение природной и духовной сущности человека, детерминированной научно-техническим прогрессом, предупреждает об опасности потерять ориентиры в глубинах познания и изображения человека, однако эта способность по-прежнему интересна современной литературе.

Начиная с Пушкина, русские писатели в своих фантастических произведениях заложили основы эстетики будущего, создали «вечный двигатель» познания и изображения. Традиционные связи эстетического идеала с божественным словом показали, что фантастика определяет бесконечный ряд смыслов, придавая фантастическому образу символическое значение. Реальная жизнь, с ее строго регламентированной знаковой системой, законотворческими предписаниями для каждой социальной группы, способствует возникновению такой фор-

мы мышления как социально-символическая. Социальный символизм особенно проявился в творчестве Гоголя.

Художественный образ в различных типах фантастического в произведениях русских писателей наращивает свою значимость тем, что дает возможность творить социальный миф на самом прозаическом материале. Социальная мифология, символический подтекст в поэтике позволяют писателям представлять мир не только как целое бытие в образах, содержащих в себе предпосылку универсальных обобщений, но и активно воздействовать на читательское восприятие. Такие писатели, как Тургенев, Мериме и Мопассан, ставя опыты над читателем, добивались значительного продвижения фантастики, используя фантастический элемент в исследовательских и изобразительных целях. Фантастический сюжет сыграл определенную роль в творчестве писателей рассматриваемого периода. Фантастику каждого из них мы определяем типологически, в зависимости от специфики фантастического в произведениях. Варианты видения мира у фантастики неисчерпаемы, познавательные и изобразительные возможности слова невероятны.

Следует отметить, что историко-литературные, философские, психологические, теоретические положения в области исследования усложнившегося внутреннего мира человека в двухплановых, фантастических произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева в основном изучены в монографии. В необходимой степени представлены вопросы теории, проведен конкретный анализ фантастических произведений писателей, выделены типологические и индивидуальные признаки двухплановости в реалистических произведениях, нацеленных на познание и изображение таинственного, влияние невероятного на человека, проникновение в глубины человеческого сознания. Относясь к историко-литературным трудам, данное исследование продолжает линию на литературно-критический анализ творчества писателей, совершенствующих реалистический художественный метод, на развитие и углубление познания наукой отечественной литературы, которая уже тогда, в рассматриваемый период, совместно с литературной критикой намечала переход к современным проблемам, продолжающемуся осмыслению человека, его изображению в значительно изменившихся, постоянно обновляемых условиях нашего времени.

Таким образом, концепция фантастического рассмотрена исследователем с точки зрения истории литературы. В указанный период были созданы различные типы и формы фантастики: романтическая, реалистическая, фантастика повести, фантастика поэмы, фантастика баллады. Работа посвящена фантастическим произведениям писателей указанного периода, прослежена эволюция фантастики, определены ее место и роль в историко-литературном процессе.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С.С. Символ //Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти Т. –Т.6. –М., 1971. –С.827-828.
2. Азадковский 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. – 253с.
7. Андреев Л.Г. По направлению к прошлому //М. Пруст. У Германтов. –М.: Худож. лит., 1980. –646с.
8. Анненков П.В. Мысли о литературе. –Современник. -№1, 1855.
9. Анненков П.В. Станкевич Н.В. Переписка и его биография. –М., 1987. –С.11, 29–204.
10. Анненский И.Ф. Умиравший Тургенев. Клара Милич // Книги отражений: В 2-х Т. –М.: Наука, 1979. -Кн. 1. – С.36-44.
11. Анненский И.Ф. О формах фантастического у Гоголя // Книги отражений: В 2-х Т. – М.: Наука, 1979. – Кн. 2. – С. 207-216.
12. Аношкина В.Н. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия //Ф.Тютчев. Под редакцией В.Н.Аношкиной и В.П.Зверева. –М.: Изд-во Пашков дом, 2006. -639с.
13. Арсентьева Н.Н. Русский символизм как художественное направление //Русская и зарубежная литература конца XIX – начала XX веков. –Орел: ОГУ, 1998. –277с.
14. Асмус В.Ф. Круг идей Лермонтова //Избранные философские труды: В 2-х Т. –М., 1969, –Т.1. –С.3-27.
15. Артамонов С.Д. // П.Мериме. Избранное. – М.: Худ. лит., 1974. – С.5-45.
16. Бальзак Оноре де. Соб. соч.: В 10-ти Т. – М.: Худ. лит., 1987. – Т. 2.
17. Бальзак Оноре де. Соб. соч.: В 10-ти Т. – М.: Худ. лит., 1987.–Т. 10.
18. Бальзак Оноре де. В воспоминаниях современников. – М.: Худ. лит., 1986.
19. Бальмонт К.Д. Избранное: В 2-х Т. – Можайск: Терра, 1994. – Т.1. –831с. – Т.2. –703с.
20. Батюто А.И. Тургенев-романист. – Л.: Наука, 1972. –389с.
21. Батюто А.И. Творчество Тургенева и эстетико-критическая мысль его времени. – Л.: Наука, 1990. –297с.
22. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров //Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. –444с.
23. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – 316с.
24. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худ. лит., 1986. –541с.

25. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965. –525с.
26. Безносос В.Г. Смогу ли уверовать? //Ф.М.Достоевский и нравственно-религиозные искания в духовной культуре России конца XIX – начала XX века //Осмоловский О.Н. Ф.М.Достоевский и русский роман XIX века. – Орел, 2001. –336с.
27. Бердяев Н.А. Философская истина и интеллигентская правда //Ю.В. Манн. Поэтика Гоголя. – М.: Худ. лит., 1988. –412с.
28. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9-ти Т. – М.: Худ. лит., 1976-1978. – Т.1. –735с. –Т.3 – 614 с. –Т.6. –С.268,291. – М., Л.: АН СССР, 1993. – Т. 1. – С. 262.
29. Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. – М.; Л.: ОГИЗ, 1934. –С.54- 57. – М.: Мали, 1966. – 351с.
30. Берковский Н.Я. Мериме и русская литература. – Л.: Ленинград, 1946. -№9. –С.8, 21.
31. Благой Д.Д. Пушкин – великий русский национальный поэт. – М.: Правда, 1947. –23с.
32. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. – М.: Сов. пис., 1967. – 723с.
33. Благой Д.Д. Душа в заветной лире. – М.: Сов. пис., 1977. –542с.
34. Блок А.А. О романтизме //Собр. соч.: В 6-ти Т. –Л.: Худ. лит., 1982. –Т.4. –С.352-364.
35. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. – М.Наука, 1974. –С.32-37
36. Бодлер Ш. Лирика. – М.: Худож. лит., 1960. –184с.
37. Бонди С.М. Черновики Пушкина. – М.: Просвещение, 1971. –231с.
38. Бритиков А.Ф. Русский научно-фантастический роман. – Л.: Наука, 1970. –448с.
39. Брюсов В.Я. От переводчика //Ш.Бодлер. Цветы Зла. – Мн: Харвест; М.: АСТ, 2001. –368с.
40. Бугаева Л.Д. Модальные перспективы поздних повестей Тургенева. –С.-Петербург; Орел: Международная Тургеневская конференция, 1998. –С.49-54.
41. Будагов Р.Л. Из истории слов «романтический» и «романтизм» // Известия АН СССР. – Серия литературы и языка. –1968. –Т.27. – Вып.3. –С.246-254.
42. Буренин Б. Литературная деятельность Тургенева //Критический эпюд. – СПб., 1884. –103с.
43. Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. – М., Л.: Сов. писатель, 1962. –С.245.
44. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. –С.80.
45. Вацуро В.Э., Мануйлов В.А. Вслед за Лермонтовым. – М.: Звезда, 1978. -№8. –С.181-195.
46. Винникова И.А. И.С.Тургенев в 60-е годы. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1965. –С.114-116.
47. 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.
48. Виноградов В.В. Язык и стиль русских писателей от Карамзина до

- Гоголя. – М.: Наука, 1990. –386с.
49. Виноградов В.В. Стиль прозы Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 533.
50. Виппер Ю.В. П.Мериме. Предисловие //Собр. соч. П.Мериме: В 4-х Т. –М.: Правда, 1983. –Т.1. –3-25с.
51. Войталовская Э. Комедия Гоголя Ревизор. Комментарий. – Л.: Просвещение, 1971. –367с.
52. Волков А. Очерки русской литературы конца XIX и начала XX веков. – М.: Худ. лит., 1955. –563с.
53. Воровский В.В. Литературная критика. – М.: Худож. лит., 1971. – 256с.
54. Гаджиев А.А. Романтизм и реализм: теория литературно-художественных типов творчества. – Баку: Элле, 1972. –347с.
55. Гегель. Собр. соч.: В 3-х Т. –М., 1974. –Т.1. –452с. - Т.2. –630с. - Т.3. –471с.
56. Гедемин Л.П. Проспер Мериме //История французской литературы. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. –Т.2. –С.407-441.
57. Гершензон М.О. Мечта и мысль Тургенева. – М., 1919. –С.104-106.
58. Гершензон М.О. Творческое самосознание //Вехи. –М.: Новое время, Горизонт. –1990. –211с.
59. 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.
60. Гражис П.И. О сочетании реалистического и романтического в образном отражении //Тургенев и романтизм. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1966. –52с.
61. Гречишкин С.С. и Лаврова А.В. Брюсов о Тургеневе //Тургенев и его современники. – Л., Наука, 1977. –С.170-190.
62. Григорьев Аполлон. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина //Пушкинская энциклопедия. - М.: АСТ, 1999. –С.748-749.
63. Григорян К.Н. Русский романтизм. Л.: Наука, 1978. – 282с.
64. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7-ти Т. –М.: Худож. лит., 1966. –Т.1. – 381с.; - Т.2. – 377 с.; – Т.3. –С.46, 81, 85, 164; –Т.4. -494с.
65. Головенкина Е.В. Поэтика двоемирия в формировании художественной концепции личности у М.Ю.Лермонтова. - Автореф. кандид. филолог. наук //Тамбов. гос. университет. – Тамбов, 1997. –18с.
66. Головкин В.М. Тема частного человека в позднем творчестве И.С. Тургенева //Шестой межвузовский Тургеневский сборник. – Курск, 1973. –С.136-154.
67. Горький А.М. Поль Верлен и русские декаденты //Собр. соч.: В 19-ти Т. –М.: Правда, 1973. –Т.16. –368 с.
68. Готье Т. Ш.Бодлер //Цветы Зла. – Мн: Харвест; М.: АСТ, 2001. – 368с.
69. Гофман Э.-А.-Т. Собр. соч., - ч. IV. –СПб., 1896. –С.164.
70. Гриб В.Р. Избранные работы. – М.: Гослитиздат, 1956. –С.294-295.
71. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. – М.: Худож. лит., 1965. –355с.
72. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М., Л.: Худ. лит., 1959. –448с.
73. Гуревич А.Я. К истории гротеска, верх и низ в средневековой ла-

- тинской литературе //Ю.В.Манн. Поэтика Гоголя. – М.: Худ. лит., 1988. –412с.
- 74.Гуревич А.М. Проблемы романтизма. – М.: Искусство, 1971. – 302с.
- 75.Гулыга А.В. Принципы эстетики. – М.: Политиздат, 1987. –285с.
76. Гуляев Н.А., Карташова И.В. Современное литературоведение о соотношении реализма и романтизма //Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы. – Л.: Наука, 1975. –66с.
77. Гумилев Н.С. Поэзия Бодлера //Ш.Бодлер. Цветы Зла. – Мн: Харвест; М.: АСТ, 2001. –368с.
78. Гусяров Е.Н., Карпухин О.И. Лермонтов в жизни. – Калининград: Янтарный сказ, 1998. –405с.
- 79.Гюго В. Полное собр. соч.: В 15-ти Т. –М.: Гослитиздат, 1953.
- 80.Гюго В. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Правда, 1988.
81. Данилевский Г.Ю. //Эпоха романтизма. – Л.: Наука, 1975. –282с.
82. Данилин Ю.И. Предисловие //Проспер Мериме: В 2-х Т. –М.: Худ. лит., 1956. – С.3-28.
83. Данилин Ю.И. Жизнь и творчество Мопассана. –М.: Худ. лит., 1968. – 256с.
84. Данилин Ю.И. Мопассан // История французской литературы. –М.: АН СССР, 1956. –Т. 3. – С. 151-233.
85. Дмитриев А.С. Теория западногерманского романтизма // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. –М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. –С.5-47.
86. Десницкий В.А. Задачи изучения жизни и творчества Гоголя //Н.В.Гоголь. Материалы и исследования. –М., Л.: АН СССР, 1936. – Т.2. –629с.
87. Дынник В.М. Предисловие //П.Мериме. Собр. соч.: В 6-ти Т. –М.: Правда, 1963. –Т.1. –С.3-21.
- 88.Евнина Е.М. Виктор Гюго до революции 1848 г. // История французской литературы. –М.: АН СССР, 1956. – Т. 2. – С.246-272.
89. Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. –М.: Наука, 1972. –С.38-40.
90. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. –Л.: Наука, 1979. –494с.
91. Жосран П. Введение //П.Мериме. Кармен и тринадцать новелл. – П.: Галлимар, 1965. – С.24.
92. Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. – М.: Прогресс. Традиция, 2002. –280с.
93. Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева. –М.: Дружба народов, 1998. –160с.
94. Звигильский А.Я. Иван Тургенев и Франция. –М.: Русский путь, 2008. – 334с.
- 95.Звигильский А.Я. Введение // Сборник докладов международной конференции на тему «Смех Гоголя и смех Тургенева» //И.Л.Золотарев. «Смеховая культура Гоголя». – Париж, 2009. – 144с.
- 96.Зеньковский В.В. Н.В.Гоголь //Русские мыслители и Европа. –М.: Республика, 2005. –С.27-37.
- 97.Зёльдхейи-Деак Ж. Таинственные повести Тургенева и русская литература XIX века. -Будапешт: Штудия Славика, 1973. –Т.19. –352с.

98. Зельдхейи-Деак Ж. Сон Тургенева. К проблеме поэтики таинственных повестей. -Будапешт: Штудия Славика, 1973. –Т.1. –С.285-298.
99. Золотарев Л.М., Золотарев И.Л. Антология французской поэзии. – Орел, 2003. –С.67.
100. Иванов Вяч. Ревизор Гоголя и комедия Аристофана //Театральный октябрь. –Л., М., 1926. –С.89-90.
101. Иезуитов А.Н. Философия взаимодействия в фантастических произведениях И.С.Тургенева. –С.-Петербург, Орел: Международная Тургеневская конференция, 1998. –8с.
102. Иезуитова Р.В. Послесловие // Поэзии чудесный гений // В.А. Жуковский. Там небеса и воды ясные... - Тула: Приокиздат, 1982. – С. 309.
103. История романтизма в русской литературе. В 2-х Т. –М.: Наука, 1979. – Т. 1. – 310 с, Т. 2. – 326 с.
104. Каган В.Е. Психотерапия для всех и каждого. –М.: Эксмо-пресс, 1998. –384с.
105. Кадо М. Фантастическое Тургенева соотносимо ли с фантастическим Мериме? //Фантастическое Тургенева. –П.: Тетради, 2004. - №27. –С.97-106.
106. Каминский В.И. Романтические течения в русской литературе переходного периода //Русский романтизм. –Л.: Наука, 1978. –С.209-210.
107. Камю А. Бунтующий человек: философия, политика, искусство. –М., 1990. –415с.
108. Кант И. Критика чистого разума. –Мн.: Литература, 1998. -959с.
109. Касаткина В.Н. Поэзия Ф.И.Тютчева. –М.: Просвещение, 1978. – С.173.
110. Касаткина В.Н. Романтическая муза Пушкина. –М.: Изд-во Московского университета, 2001. –С.639.
111. Карташова И.В. Традиции романтической иронии в прозе Тургенева //Этюды о романтизме. –Тверь, 2002. -С.157-167.
112. 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.
113. 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.
114. Карельский А.В. Предисловие //Собр. соч. Гофмана: В 6-ти т. – М.: Худ. лит., 1991. –Т.1. –С.5-26.
115. Кедров К.А. Параллельные миры. –М: АйФ Принт, 2001. –460с.
116. Кирнозе З.И. Мериме – Пушкин. –М.: Радуга, 1987. –С.5-26.
117. Клеман М.К. И.С.Тургенев и П.Мериме //Литературное наследство. –М.: АН СССР, 1934. –Т.31-32. –С.701-711.
118. 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. –220с.
119. Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон. –М.: Изд-во МГУ, 1999. –512с.

120. Котляревский Н.А. Николай Васильевич Гоголь //Очерк из истории русской повести и драмы. -Типография М.М.Стасюлевича, 1911. –580с.
121. Крутоус В.П. О мелодраматическом // Вопросы философии. – М., 1981. -№5. –С.125-136.
122. Курляндская Г.Б. Концепция любви в творчестве Тургенева //Спасский вестник, 2005. -№12. –266с.
123. Курляндская Г.Б. Онтология свободы в системе религиозно-философских взглядов Достоевского и Толстого. – Орел: ООО «Вариант», 2011. – С. 12.
124. Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева: итоги и задачи изучения //Тургенев и современность. - М., 1997. –С.112-118.
125. Курляндская Г.Б. Христианская идея в русской литературе //Библиотека историко-культурного наследия Орловского края. –Орел: Изд-во Орлик, 2006. –С.17-29.
126. Курляндская Г.Б. //И.С.Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции. //Религиозно-философские искания И.С.Тургенева. –Тула, 2001. – С.5-35.
127. Лавров П.Л. И.С.Тургенев и развитие русского общества //И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х Т. –М.: Худ. лит., 1983. –Т.1. –151-385с.
128. Лермонтов М.Ю.Штосс //Страницы русской таинственной прозы. – //Струна звенит в тумане. - М.: Современник, 1987. -221-235с.
129. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4-х Т. –М.: Худ. лит., 1975. –Т.1. –648с. –Т.2. –582с. –Т.4. –542с.
130. Лермонтовская энциклопедия. –М.: Совет. энциклопедия, 1981. –784с.
131. Лесков Н.С. Белый Орел (фантастический рассказ) //Собр. соч.: В 12-ти Т. –М.: Правда, 1989. –Т.5. –С.441-460.
132. Линдстрем М.В. Проспер Мериме в русской литературе. –М.: РОССПЭН, 2007. -396 с.
133. Литературный энциклопедический словарь. – М., Сов. энциклопедия, 1987. – 750с.
134. Ли Ханг Зе. Таинственные повести Тургенева в оценке русской и зарубежной критики //Тургенев и современность. –М., 1997. –С.34-37.
135. Лосев А.Ф. Символ вещи и реалистическое искусство. –М.: Искусство, 1976. –367с.
136. Лосев А.Ф. Диалектика мифа //Философия. Мифология. Культура. –М., 1991. –С.21-187.
137. Лотман Ю.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. –Л.: Наука, 1974. –350с.
138. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова //Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. –351с.
139. Малиньон Ж. //Словарь франц. писат.: В 2-х Т. –П.: Сей, 1995. – Т.2. –357с. – Т.1. – С. 42.
140. Маймин Е.А. О русском романтизме. –М.: Просвещение, 1975. – 240с.
141. Макашин С.А., Вацуро В.Э. Тургенев в воспоминаниях современников

- менников: В 2-х т. – М.: Худ. лит., 1983. – Т.2. – 557с.
142. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Худ. лит., 1988. – 413с.
143. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М.: Наука, 1976. – 371с.
144. Мануйлов В.А. Роман М.Ю.Лермонтова Герой нашего времени. – Л.: Просвещение, 1975. – 280с.
145. Маркович В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIXв. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. – 208с.
146. Материалы и исследования. Н.В.Гоголь: В 2-х т. – М., Л.: АН СССР, 1936. – Т.1. – 502с. – Т.2. – 629с.
147. Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. – М.: 1971. – С.284-285.
148. Мелихова Л.С. Стиль. Проза //Лермонтовская энциклопедия. – М.: Совет. энциклоп., 1981. – С.539-541.
149. Мериме П. Пушкин. – М.: Радуга, 1987. – 430с.
150. Мериме П. Письма незнакомке. – П.: Антикварная лавка Оноре Шампона, 1932. – Т.2. – 324с.
151. Мериме П. Иван Тургенев. Пушкин /Статьи о русских писателях. – М.: Худ. лит., 1998. – С.44-62.
152. Мериме П. Собр. соч.: В 4-х т. – М.: Правда, 1983. – Т.1. – 320с. – Т.2. 448с.
153. Мериме Проспер. Новеллы. – М.: Изд-во на иностранных языках, 1959. – 453 с.
154. Мериме П. Литература и рабство в России //Ревю двух миров. – П., 1954. – С.192.
155. Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.: Республика, 1995. – 105с.
156. Мережковский Д.С. М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. – М.: История литературы, 1989. – С.97-113.
157. 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.
158. Мережковский Д.С. Судьба Гоголя. – Новый путь, 1903. – 53с.
159. Мир романтизма. Выпуск 8 (32). – Тверь, 2003. – 324с.; – Тверь, 2004. – Т. 9 (33). – 238с.; – Тверь, 2006. – Т. 10 (34). – 236с.; – Тверь, 2006. – Т. 11 (35). – 270с.
160. Монго А. Введение //П.Мериме. Этюды о русской литературе: В 2-х т. – П., 1931. – Т.1. – С.7-141.
161. Монго А. Неопубликованный перевод Пиковой дамы //Ревю сравнительной литературы. – П., 1937. – №1. – С.33-80.
162. Мопассан Ги де. Полное соб. соч.: В 12 т. – М.: Правда, 1958.
163. Мопассан Ги де. Соб. соч. в 7 т. – М.: Правда, 1977. – Т.1. – С. 42. – Т. 3. – С. 217. – Т. 4. – С. 325-350.
164. Мопассан Ги де. Милый друг. Новеллы. – М.: Худ. лит., 1970. – 427с.
165. Мопассан Ги де. – М.: Прогресс, 1974. – С. 18.
166. Муратов А.Б. Повести и рассказы И.С.Тургенева 1867-1871 годов. – Л.: ЛГУ, 1980. – 181 с.
167. Муратов А.Б. Тургенев-новеллист. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1985. – С.119.

168. Муратов А.Б. Тургенев после Отцов и детей. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1972. –144с.
169. Набоков В.В. Иван Тургенев //Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 2001. –435с.
170. Нагорная Н.А. Поэтика сновидений и стиль прозы А.М.Ремизова //Автореф. кандид. филолог. наук (Самар. госпедун-т). - Самара, 1997. –17с.
171. Надеждин Н.И. История поэзии. Чтения адъюнкта Московского университета Степана Шевырева //Литературная критика. Эстетика. – М.: Худ. лит., 1972. –С.445-470.
172. Невзоров Н.И. И.С.Тургенев и его последние произведения: Стихотворения в прозе, Клара Милич. – Казань: В университетской типографии, 1988. –42с.
173. Непомнящий В.С. Пушкин. Избранные работы 1960-х –1990-х г.г. –М.: МАО Московские учебники, 2001. –Т.1. –С.27-28.
174. Непомнящий В.С. Пушкин. Русская картина мира. –М.: Наследие, 1999. –С.260-265.
175. Нигматуллина Ю.Г. Комплексное исследование художественного творчества. Проблемы прогнозирования. –Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1990. –148с.
176. Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. –Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1970. -С.27-28.
177. Новалис. Фрагменты //Хрестоматия по зарубежной литературе XIX века. –М., 1955. –Ч. I. –С.34 (цит. по: 139, с.10).
178. Новикова К.М., Шепилова Л.В. Русская литература XX века. – М.: Высш. школа, 1966. –378с.
179. Оболенский Л.Е. Критические заметки Созерцателя //Русское богатство, 1883. -№.1. –С.463-468.
180. Д.Д.Обломиевский, Р.М.Самарин. Бальзак // История французской литературы. –М.: АН СССР, 1956. – Т. 2. –С. 441-511.
181. Одоевский В.Ф. Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданных В.Безгласным (1833). – Отечественные записки (Косморамы). – СПб., 1840. - № 1 //Повести и рассказы. –М.: Худ. лит., 1988. –С.5-10.
182. Овсяннико-Куликовский Д.Н. И.С.Тургенев. -Собр. соч. –СПб., 1910. –Т.2. –272с.
183. Орлов А.С. Призраки Тургенева //Одоевский-Гоголь-Тургенев //Родной язык в школе. –М., 1927. –Кн.1. –С.50-51, 114.
184. Осмоловский О.Н. Ф.М.Достоевский и русский роман XIX века. –Орел, 2001. –336с.
185. Осьмакова Л.Н. О поэтике таинственных повестей Тургенева //И.С. Тургенев в современном мире. –М.: Наука, 1987. –С.220-231.
186. Палиевский П.В. Пути реализма. –М.: Современник, 1974. – 222с.
187. Петров С.М. Критический реализм. –М.: Высшая школа, 1980. – 359с.
188. Петров С.М. И.С.Тургенев. Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1968. –367с.

189. Петровский М. Таинственное у Тургенева //Творчество Тургенева. –М., 1920. –С.71-72.
190. Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. –М.: Гослитиздат, 1961. –367с.
191. Писарев Д.И. Собр. соч.: В 3-х Т //Литературная критика. –Л.: Худ. лит., 1981. –Т.1. –384с.
192. Писатели Франции о литературе. –М.: Прогресс, 1978. –470с.
193. Поддубная Р.Н. Концепция фантастического в позднем творчестве Тургенева. Идеино-художественная структура рассказа Сон //Восьмой межвузовский Тургеневский сборник. – Курск, 1980. – 8с.
194. 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. 8,10, 11, 19, 20, 28.
195. Поддубная Р.Н. Творчество И.С.Тургенева: проблемы метода и мировоззрения //Межвузовский сборник научных трудов. –Орел: ОГ-ПИ, 1991. –С.87-98.
196. Полякова Е. Реальность и фантастика Пиковой дамы //В мире Пушкина. –М.: Сов. пис., 1974. –386с.
197. Поляк Л.М. История Клары Милич Тургенева //Творческая история. Исследования по русской литературе. –М., 1927. –Кн.2. –С.115–158.
198. Пти-де-Жюльвилль Л. История французской литературы в XIX веке. –М.: Изд-во М.Н.Прокоповича, 1908. –469с.
199. Потапова З.М. Марсель Пруст //История французской литературы: В 4-х Т. –М.: АН СССР, 1963. –Т.4. –С.97-120.
200. Пумпянский Л.В. Группа таинственных повестей // Собр. соч. Тургенева. –М.; Л.: Гослитиздат, 1929. –Т.8. –С.9, 10.
201. Пустовойт П.Г. Творческий путь Тургенева. –М., 1977. –126с.
202. Пустовойт П.Г. И.С.Тургенев – художник слова. – М.: Изд-во МГУ, 1987. –301с.
203. Пушкин А.С. Примечания к повести Нос //А.С.Пушкин – критик. –М.: Сов. Россия, 1978. –669с.
204. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10-ти Т. –М.: Худ. лит., 1974. –Т.1. –744с. –Т.2. –688с.–Т.3. –486с.–Т.4. –520с. –Т.5. –576с.
205. Пушкинская энциклопедия. –М.: АСТ, 1999. –807с.
206. Реизов Б.Г. Между классицизмом и романтизмом. –Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1962. –255с.
207. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. –Л., 1958. –567с.
208. Реизов Б.Г. Сборник статей. – Л.: Изд-во университета, 1960. –330с.
209. Ремизов А.М. Огонь вещей. –М.: Просвещение, 1992. –С.35-231.
210. Ренов Д.М. 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.
211. Родзевич С.И. К 100-летию И.С.Тургенева. –Киев, 1918. –133с.
212. Русская литература. Жизнь и творчество Пушкина. –М.: Худ.

- лит., 1987. –415с.
213. Розанов В.В. Легенда о великом инквизиторе Ф.М.Достоевского. Опыт критического исследования с приложением двух этюдов Гоголя // Несовместимые контрасты жития. –М.: Искусство, 1990. –605с.
214. Руфф М.Комментарии. Бодлер: Соб.соч.- Париж: Сэй, 1968.- С.14-15.
215. Руднев В. Тургенев и Чехов в изображении галлюцинации // Клинический архив гениальности и одаренности. –Л., 1927. –Т.3. – Вып. 3. –С.181-202.
216. Руставели Ш. Витязь в тигровой шкуре. –М.: Биб-ка миров. лит., 1982. –С.397-535.
217. Самарин Р.М. Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950-60 г.г. –М.: Худ. лит., 1972. –397с.
218. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм //Сумерки богов. –М.: Политиздат, 1989. –398с.
219. Сент-Бев Ш. Литературные портреты. –М.: Худ. лит., 1970. – 582с.
220. Симонов П. Предыстория души. –М.: Наука и жизнь, 1984. -№2. –С.112-123.
221. Сканию М. Романтизм и фантастика в процессе французской литературы //Семинар истории идей. Революционный романтизм. –П.: Студия Болонского ун-та, 2004. –С.2-25.
222. Соболевская О. Этюды и воспоминания //Новое ревю. -1 сентября 1885. –С.3-5.
223. Смирнов А.А. Проспер Мериме – жизнь и творчество //П.Мериме. -Соч.: В 3-х Т. –М.: Терра, 1995. –Т.1. –С.19-20.
224. Скафтымов А.П. О психологизме в творчестве. Нравственные искания русских писателей // Статьи и исследования. –М.: Худ. лит., 1972. –544с.
225. Струкова Т.Г., Филюшкина С.Н. Приключения, фантастика, детектив. –Воронеж: Изд-во ВГПУ, 1996. –210с.
226. Скотт В. О Замке Отранто Уолпола //Влюбленный дьявол. – Смоленск: ИПФ Смолин, 1992. –С.181-196.
227. Суньига Х. Загадка Тургенева. Орловская телерадиовещательная компания. –Орел, 1998. -332с.
228. Тихомиров В.Н. Тургенев и просветительство. – Киев: Высш. школа, 1984. –118с.
229. Тодоров Ц. Сверхъестественное рождается из языка //Литература во Франции с 1968. –П.: Бордас, 1982. –С.222-223.
230. Томашевский Б.В. Пушкин: В 2-х Т. –М.: Худ лит., 1990. –Т.1. – 367с; –Т.2. –С. 21-219.
231. Топоров В.Н. Странный Тургенев. –М., 1998. –Вып. 20. –192с.
232. Трофимова Т.Б. Тургенев и Лермонтов. К проблеме реминисценций в цикле Стихотворения в прозе. – Орел: Государственный мемориальный и природный музей-заповедник И.С.Тургенева Спасское-Лутовиново, 2004. –232с.
233. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. –Л.: Наука, 1960-1966. – М., Л.: Наука. –Т.1. –507с. –Т.9. –560с. –Т.10. –606с. –Т.11. –527с. –

- Т.12. –813с.
234. Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12-ти Т. –М.: Худ. лит., 1975. –Т.7. –334с.
235. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. В 30-ти Т. – Т. 10. – М., Л., 1986. – С. 92-93.
236. Тургенев Иван Сергеевич. –М.: Просвещение, 1966. – 399с.
237. Тургенев И.С. Письмо к Лонгинову от 7 марта 1857 года //Сборник Пушкинского дома. –Париж, 1922. –С.187-188.
238. Тургенев И.С. Письмо к Анненкову от 10 марта 1857 года //Наша старина, 1914. –Кн. 11. –992с.
239. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь //Поэтика. История литературы. Кино. –М.: Наука, 1977. –С.212-214.
240. Уланд Г.Л. О романтическом //Литературные манифесты западноевропейских романтиков. –М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. –638с.
241. Удеревский Ю.В. И.С.Тургенев и Проспер Мериме. К истории личных и творческих взаимоотношений. –М.: Филологические науки, 1977. -№3. –С.26-33.
242. Фрейд З. О сновидении //Психология бессознательного. –М.: Просвещение, 1989. –С.310-346.
243. Фрейд З. Художники фантазирования. –М.: Республика, 1995. –С.17-135.
244. Федоров А.Ф. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988. –455с.
245. Флоренский П.А. Соч. в 4-х Т. –М.: Мысль, 1998. –Т.1. –491с. –Т.2. –446с. –Т.4. –796с.
246. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина //Творческая эволюция. –Л., 1986. –С.190-191.
247. Фридман Н.В. Романтизм в творчестве А.С. Пушкина. –М.: Просвещение, 1980. –191с.
248. Фохт У.Р. Проблемы романтизма. – М.: Искусство, 1967. – 358с.
249. Хапаева Д. Кошмар: жизнь и литература. – М.: Текст, 2010. –368с.
250. Чиж В. Тургенев как психопатолог //Вопросы философии и психологии. – М., 1899. –Кн.50. –С.753-772.
251. Шамбон Ф. Заметки о Проспере Мериме. – П., 1958. –С.269.
252. Шарыпкин Д.М. Скандинавская тема в русской романтической литературе //Эпоха романтизма. – Л.: Наука, 1980. –322с.
253. Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С.Тургенева. – М.: Просвещение, 1969. –С. 22-190.
254. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева. –Л.: Наука, 1979. –С.130-290.
255. Шелли П.Б. Предисловие //Освобожденный Прометей. Избранные произведения. –М.: Рипол-классик, 1998. –800с.
256. 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.
257. Шенрок В.И. Материалы для биографии Гоголя. –М., 1855. –Т.1. –С.278-507.

258. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. –М.: Новое литературное обозрение, 2002. –414с.
259. 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.
260. Шестов Л. Только верою. –П.: Имка-пресс, 1966. –295с.
261. Шиллер И.Х.Ф. О трагическом искусстве //Отрывки из лекций по эстетике. –Собр. соч.: В 8-ми Т. –М., Л.: Гослитиздат, 1950. –Т.6. –762с.
262. Шлегель Ф. Разговор о поэзии //Собр. соч.: В 2-х Т. –М., Искусство. –Т.1. –483с.
263. Шопенгауэр А. О свободе воли. –М., Харьков: Эксмо-пресс, Фолио, 1998. –С.196-292.
264. Эпоха романтизма. –Л.: Наука, 1975. –282с.
265. Эткинд Е.Г. Проспер Мериме //Семинарий по французской стилистике. –Л.: Наука, 1960. –273с.
266. Эткинд Е.Г. Александр Пушкин //История русской литературы. XIX век – эпоха Пушкина и Гоголя. –П.: Файяр, 1965. –С.245-370.
267. Эйхенбаум Б.М. О литературе. –М.: Сов. пис., 1987. –540с.
268. Юнг К.-Г. О феноменологии духа в сказках //Божественный ребенок. –М.: Олимп, 1997. –С.291-345.
269. Ярошевский М.Г. История психологии. –М.: Мысль, 1976. –575с.
270. Bréchon R. Surréalisme. –P. Armand Collin, 1971. –P. 93-94.
271. Bricaut B. Littérature pour la jeunesse //Le Français dans le monde. -Paris, 1982. –N171. –P.8-10.
272. Barès Colognat Annie. Anthologie de la poésie française. -Paris, 1998. –128p. – С. 6-11.
273. 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.
274. Chambon F. Notes sur Prosper Merimée. –P.,1958. –269p.
275. Charpentreau J, Georges J. //Dictionnaire des poètes et de la poésie. –Paris.: Gallimard, 1983. –427p.
276. Clancier G.-E. De Rimbaud au surréalisme. –Paris.: Seghers, 1970. –445p.
277. Decaunes Luc. Charles Baudelaire. –P.: Seghers, 1968. –192p.
278. Delaisement Gérard. La modernité de Maupassant. - P. éditions Rive Droite, 1995. – 312 p.
279. Ecrits sur l'art et manifestes des écrivains français. -M.: Progrès, 1981. –668p.
280. Jossierand P. Introduction //Prosper Mérimée. –Paris: Gallimard, 1965. –P.484.
281. Malignon J. Mérimée P.//Dictionnaire des écrivains français – Paris : Seuil, 1995. –Volume 2.–357p.
282. Malignon J. Balzac O. //Dictionnaire des écrivains français. –Paris: Seuil, 1995. – Volume 1. –357p.
283. Malignon J. Maupassant Guy de //Dictionnaire des écrivains français. –Paris.: Seuil, 1995. Volume 2. – P. 30-33.

284. Mérimée P. Etudes de la littérature russe. – Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1932. –Volume1. –455p. –Volume 2. –457p.
285. Ozwald Thierry. Mérimée - Tourguéniev: Nouvelles frontières: – Paris, 2003. -N27. –P.84-96.
286. Pagès A. Lettres. –Paris: Nathan, 1996. –Volume 1. –P.493.
287. Pagès A. A mots ouverts. –Paris: Nathan, 2002. –P.76-384.
288. Pichois C. Introduction //Baudelaire. Les Fleurs du Mal. –Paris: Gallimard, 1972. –P.8-26.
289. Pichois C. Introduction //Baudelaire. Oeuvres complètes. –Paris: Gallimard, 1975. –P.8-24.
290. Pomeau R. Notes sur «Micromegas» //Voltaire. Roman et contes. – P.: Garnier – Flammarion, 1996. –P.126-128.
291. Pompidou G. Introduction //Anthologie de la poésie française. – Paris.: Hachette, 1961. –562p.
292. Rilke Rainer Marja: Gedichte. –Moskau: Progress, 1988. –519p.
293. Reboul A. –M. Unité et dualité dans l'oeuvre de Prosper Mérimée. –: Universidad Computense de Madrid, 1977. –P.5-277.
294. Raymond M. De Baudelaire au surréalisme – Paris.: José Corti, 1940. –367p.
295. Rimbaud. Poèmes. –Paris. Gallimard, 1960. –202 p.
296. Ricardou J. Le nouveau roman. -Paris. Seuil, 1978. –192p.
297. Sartre J.-P. Introduction //Mallarmé. - Paris: Gallimard, 1952. –P.5-15.
298. Thierry M. M.Lermontov. Le Démon. –M.: Progrès, 1972. –P.474.
299. Todorov T. Introduction à la littérature fantastique //La littérature en France depuis 1968. –Paris: Bordas, 1982. –P.222-223.
300. Vercier B., Lecarme J., Bersani J. Le nouveau roman // La littérature en France depuis 1968. –Paris: Bordas, 1982. –320p.
301. Verlaine P. Poèmes saturniens. –Paris: Booking international, 1993. –159p.
302. Faguet. E. P.Mérimée. Etudes, le XIX. –Paris: Boiven, 1988. –570p.
303. Victor Hugo. Les Contemplations. –Paris: Rocket, 1998. – 638p.
304. Maupassant. Le Horla et autres récits fantastiques. – Librairie Générale Française, 2000. – 382 p.

**И. Л. ЗОЛОТАРЕВ**

**КОНЦЕПЦИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО  
В РЕАЛИЗМЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ  
( 30-е – 90-е годы XIX века)**

Подписано в печать 13.02.2014 г. Формат 60x84 1/16  
Печать ризография. Бумага офсетная. Гарнитура Times  
Объем 16,8 усл. печ.л. Тираж 300 экз. Заказ № 23

Лицензия ПД № 8-0023 от 25.09.2000 г.  
Отпечатано с готового оригинал-макета  
в ООО Полиграфическая фирма «Картуш»  
г.Орел, ул. 2-я Посадская фирма, 26. Тел./факс (4862) 44-51-46.  
E-mail: [kartush@orel.ru](mailto:kartush@orel.ru) [www.kartush-orel.ru](http://www.kartush-orel.ru)

[ 170-00 ]

ISBN 978-5-9708-0420-9



9 785970 804209