

Санкт-Петербургский государственный университет

**ЛЕБЕДЕВА Анна Александровна**

**Выпускная квалификационная работа**

**«Гробовщик» А. С. Пушкина в контексте фантастической  
повести 1820-х годов**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»  
Профиль «Русская литература»

Научный руководитель:  
доцент, Кафедра истории  
русской литературы,  
Григорьева Елена Николаевна  
Рецензент:  
старший  
научный сотрудник,  
Федеральное  
государственное  
бюджетное учреждение  
науки Институт русской  
литературы  
(Пушкинский Дом)  
Дмитриева Нина  
Львовна

Санкт-Петербург  
2021

## Содержание

Введение.....	2
Глава 1 .....	6
Фантастика в эстетической рефлексии романтизма.....	6
1.1 «Колыбель» фантастики. Немецкий романтизм.....	6
1.2 Восприятие немецкой фантастической новеллы в Европе. Эстетические концепции французских романтиков .....	9
1.3 «Фантастическое» в России: эстетические воззрения 1820-х гг.....	13
Глава 2 .....	27
Фантастическая повесть 1820-х годов .....	27
2.1 Фантастическая повесть в России: общая характеристика .....	27
2.2 Русская фантастическая повесть 1820-х годов .....	30
Глава 3 .....	63
«Гробовщик» как фантастическая повесть.....	63
3.1 «Гробовщик» и идеология фантастической повести .....	63
3.2 «Гробовщик» в споре с жанром: «иная» фантастика.....	68
3.3 «Гробовщик» в контексте «Повестей Белкина» .....	80
Заключение .....	85
Библиография .....	91

## Введение

Исследования, посвященные «Гробовщику» А. С. Пушкина, как правило, актуализируют ту или иную перспективу научного анализа повести: нарративную<sup>1</sup>, стилистическую<sup>2</sup>, сравнительно-историческую,<sup>3</sup> интертекстуальную<sup>4</sup>, типологическую<sup>5</sup>, мотивную<sup>6</sup> и др. В иных случаях произведение рассматривается в структуре сборника «Повестей Белкина»<sup>7</sup>. При этом дедуктивный метод нередко начинает определять имманентное прочтение – концептуальное представление цикла диктует повестям смыслы, соответствующие общему принципу. Так, например, В. С. Узин на основании «раздвоения <...> в Иване Петровиче Белкине» предлагает групповое деление новелл на «повести с драматически развитой фабулой» («Метель», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка») и те, которые имеют «явно выраженный монодраматический характер» («Выстрел», «Гробовщик»)<sup>8</sup>. А Н. Я. Берковский находит главное значение повестей в

---

<sup>1</sup> Хоц А. Н. О музыкально-смысловой организации «Гробовщика» // Московский пушкинист. Ежегодный сборник. М., 2002. Вып. X. С. 142–165. Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996.

<sup>2</sup> См., например: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 514–582.

<sup>3</sup> Акимов Э. Б. «Гробовщик» Пушкина и «Гамлет» Шекспира // «Знание. Понимание. Умение». М., 2009. № 1. С. 107–113; Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир // Алексеев М. П. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 240–280; Благой Д. Д. Данте в сознании и творчестве Пушкина // Историко-филологические исследования: Сб. статей к 70-летию академ. Н. И. Конрада. М., 1967. С. 237–246.

<sup>4</sup> Балашова И. А. О роли литературных традиций в повести А. С. Пушкина «Гробовщик» // Балашова И. А. Романтическая мифология А. С. Пушкина. Ростов-на-Дону, 2004. С. 152–163; Давыдов С. Веселье гробокопатели: Пушкин и его гробовщик // Пушкин и другие: Сб. статей, посвященный 60-летию со дня рождения С. А. Фомичева. Новгород, 1997. С. 42–51; Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 13. Л., 1989. С. 63–87.

<sup>5</sup> Глухов В. И. «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии» в их отношении друг к другу // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 153–167; Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л., 1974. С. 96–152.

<sup>6</sup> Мусий В. Б. Оппозиция «свое–чужое» в «Гробовщике» А. С. Пушкина // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 2013. С. 173–181; Фокин П. Е. Морфология «сна с размытыми границами» в повестях А. С. Пушкина // Внимая звуку струн твоих...: Сб. статей. Калининград, 1992. С. 48–59.

<sup>7</sup> См., например: Варнеке Б. В. Построение «Повестей Белкина» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Л., 1930. Вып. 38/39. С. 162–168. Вацуро В. Э. Повести покойного Ивана Петровича Белкина // Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 29–48; Гей Н. К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М., 1989. С. 11–172; Гиппиус В. В. «Повести Белкина» // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 7–45; Гукасова А. Г. «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949; Овчарова П. И. «Повести Белкина» Пушкина как книга новелл // Вопросы биографии и творчества А. С. Пушкина: Межвузов. тем. сб. Калинин, 1979. С. 52–72; Тюна В. И. К изучению юмора «Повестей Белкина» // Проблемы современного пушкиноведения: Межвузов. сб. научн. трудов. Псков, 1991. С. 61–75; Хализев В. Е., Шешунова С. В. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина»: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. М., 1989; Яковлева М. В. Эпическое сознание А. С. Пушкина в «Повестях Белкина»: (Статья вторая) // Проблемы метода и жанра. Вып. 10. Томск, 1983.

<sup>8</sup> Узин В. С. О повестях Белкина: Из комментариев читателя. Пб., 1924. С. 45–46.

«борении со старыми порядками жизни», которое совокупными усилиями «протестантов» «в полках, в усадьбах» ведет к становлению демократического эпоса<sup>9</sup>.

Сравнительно небольшое внимание уделяется жанровой специфике произведения. В отличие от остальных новелл сборника, которые можно охарактеризовать только в широком жанрово-тематическом аспекте (как повести романтические или сентиментально-нравоописательные) «Гробовщик» недвусмысленно отсылает к традиции фантастической повести. Многие литературоведческие работы упоминают этот жанровый генезис номинально, но предмет непосредственного изучения он до сегодняшнего дня практически не становился.

В данной работе предпринимается попытка проследить связь между новеллой Пушкина «Гробовщик» и ранним этапом развития русской фантастической повести, приходящемся на вторую половину 1820-х годов. Задача осложняется тем, что этот этап эволюции жанра по-прежнему не получил систематического описания. Те или иные жанровые образцы рассматриваются в связи с творчеством отдельных писателей, либо для достижения более конкретных целей исследования<sup>10</sup>. Именно эти тексты, помимо «Гробовщика» Пушкина, являются материалом настоящего исследования.

В своем понимании фантастической повести мы следуем классическим определениям жанра, представленным в работах Ц. Тодорова, Пьера-Жоржа Кастекса, Луи Вакса, Роже Кайуа, Н. В. Измайлова, Ю. В. Манна, В. М. Марковича<sup>11</sup>, которые (с незначительными расхождениями в

---

<sup>9</sup> Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы: Сб. статей. М.; Л., 1960. С. 118.

<sup>10</sup> Довольно широкий историко-литературный материал фантастической повести 1820-х годов представлен в книге В. Э. Вацура «Готический роман в России» в контексте традиции «готики» в русской литературе. См.: Вацура В. Э. Готический роман в России. М., 2002.

<sup>11</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Перев. с франц. Б. Нарумова. М., 1999; Castex P.-G. Le conte fantastique en France. Paris, Jose Corti, 1951; Vax L. L'art et la litterature fantastique. Paris, P. U. F. (coll.

подробностях) называют главным жанровым признаком «вторжение» сверхъестественного, предполагающее нарушение признанного порядка, явление недопустимого «в неизменную закономерность повседневности»<sup>12</sup>. Таким образом, фантастическая повесть, как она понимается здесь, не включает произведения, где «сверхъестественный элемент служит только занимательной формой для литературной или общественной <...> сатиры»<sup>13</sup>.

Важную часть всякого литературного явления составляет его метатекстуальное осмысление в эстетических рецепциях современников. С этой целью в первой части работы предпринимается обзор возможных источников понимания жанра фантастической повести и фантастики вообще, с которыми русские писатели и читатели имели возможность познакомиться до 1830-го года. Для иллюстративности феномен рефлексии жанра в России дается в типологическом сопоставлении с традициями западноевропейской эстетической мысли.

Повести русских авторов в «фантастическом роде» представляют интерес для исследования в качестве литературного контекста для «Гробовщика». По этой причине во второй части работы мы прибегаем более к концептуальному, нежели к последовательному историко-литературному описанию феномена. Обзор жанровых примеров, предпринятый здесь, ни в коей мере не претендует на полноту и лишь дают общее представление о формирующейся к 1830-му году традиции. Выбранная стратегия, как мы надеемся, не отменяет историко-литературной новизны работы.

Третья часть посвящена анализу «Гробовщика» в той форме, в какой это позволяет сделать контекстуальное сопоставление с образцами фантастической повести второй половины 20-х годов XIX века. Поэтика

---

«Que sais-je?»), 1960; *Caillois R. Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965; *Измайлов Н. В. Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра*. Л., 1973. С. 134–169; *Мани Ю. В. Поэтика русского романтизма*. М., 1976; *Маркович В. М. Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сб. произведений*. Л., 1990. С. 5–47.

<sup>12</sup> *Caillois R. Au coeur du fantastique*. P. 161. Цит. по: *Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу*. С. 26.

<sup>13</sup> *Измайлов Н. В. Фантастическая повесть*. С. 135.

пушкинской новеллы рассматривается при этом в двух аспектах: спора с ведущей тенденцией жанра и создания самобытного текста, реализующего новые возможности фантастической образности. Своеобразным заключением служит интерпретация «Гробовщика» в контексте «Повестей Белкина», приоткрывающая один из главных принципов пушкинской прозы.

Главная цель исследования – показать критическое переосмысление формирующейся традиции фантастических повествований, осуществляемое в «Гробовщике». Выбранный ракурс изучения призван уточнить место пушкинского произведения в эволюции русской фантастической повести и сформулировать специфику текста «Золотого века» в рамках данного жанра.

## Глава 1

### Фантастика в эстетической рефлексии романтизма

Возникновение и расцвет жанра фантастической повести приходится на эпоху романтизма. Общий пафос этого направления обусловил стремление писателей и поэтов метатекстуально описать художественные принципы «нового искусства». Эстетическому осмыслению подвергается и категория «фантастического». Феномен русского романтизма являет, однако, иную картину в сравнении с литературами Западной Европы. Фантастическая повесть возникает в России значительно позже и не обнаруживает такой продуктивной эстетической рефлексии. Причину этого явления приоткрывают те условия, которые определяют рождение жанра в западноевропейском и русском контекстах.

#### 1.1 «Колыбель» фантастики. Немецкий романтизм

В немецкой литературе эпохи романтизма совершается непосредственное открытие фантастической повести как новой художественной формы. Отталкиваясь от представления о классической новелле, немецкие романтики «усилили эмоциональное звучание этого малого жанра и широко использовали в нем фантастические мотивы и образы»<sup>14</sup>. В этом легко узнаются характерные для всего романтизма слом и перестройка традиционных жанровых форм, однако только в Германии это явление явилось подготовленным и глубоко укорененным в общем духовном процессе эпохи – так что, по словам В. М. Жирмунского, оно «перестает быть только литературным фактом» и «становится прежде всего формой нового чувствования, новым способом переживания жизни»<sup>15</sup>.

Феномену немецкого романтизма и «романтического мирочувствования» посвящено огромное число трудов отечественных и

---

<sup>14</sup> Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж, 2003. С. 43.

<sup>15</sup> Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 13.

зарубежных исследователей. Здесь мы лишь конспективно остановимся на самом существенном для нашей темы.

С немецким романтизмом общепринято связывают рождение нового типа сознания, для которого характерны «восприятие целостности бытия как в его вечности, так и в исторической протяженности»<sup>16</sup>, ощущение «внутреннего единства природы и человека»<sup>17</sup>, мистическое чувство «присутствия бесконечного в конечном»<sup>18</sup>. Почвой, на которой произросло это «новое чувствование», была немецкая идеалистическая философия, представленная именами Гегеля, И. Фихте, Ф. Шеллинга. Идеализм сообщает художественной мысли эпохи ощущение бесконечности бытия и его внутренней тайны. При этом именно искусству в немецкой романтической философии отводится главенствующая роль в познании невидимых основ мира.

Средством художественного выражения неразрешимой загадки мироздания для немецких романтиков и становится фантастика. Ее особая форма, связанная с поэтикой тайны, с явлением необъяснимого и несказанного, прочно входит в ткань художественных произведений – от сказок Тика до «кошмарной» романтики Арнима и «страшных» рассказов Гофмана. Фантастическое может исполнять в них различные функции: «образовывать особое художественное пространство», «вторгаться в повседневную жизнь», «искажать ее до гротеска»<sup>19</sup>. Однако каждая из этих функций, так или иначе, происходит из общего истока – романтического мироощущения – и устремляется к его раскрытию.

Таким образом, фантастика в немецком романтизме становится полноправной эстетической категорией и выступает органической частью того духовного процесса, которым была охвачена интеллектуальная элита

---

<sup>16</sup> Ботникова А. Б. Немецкий романтизм. С. 38.

<sup>17</sup> Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 13.

<sup>18</sup> Там же. С. 9.

<sup>19</sup> Ботникова А. Б. Немецкий романтизм. С. 43.

Германии в период с конца XVIII до окончания первой трети XIX века. Принципиальной особенностью этого процесса была нерасторжимая связь различных сфер познания – литературы, философии и эстетики.

Осмысление природы искусства обрело выражение в лекциях Шеллинга по философии искусства, в шестом разделе его «Системы трансцендентального идеализма» (1800) и мюнхенской речи «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807), а также в лекциях А. Шлегеля об изящной литературе и искусстве. Именно в немецкой эстетике (прежде всего в работах Ф. Шлегеля) разрабатывается принцип «романтической иронии»<sup>20</sup>, обретающий особую актуальность в фантастических повествованиях.

Активную разработку художественных принципов предприняли сами поэты и писатели, в первую очередь, йенцы (В.-Г. Вакенродер, Л. Тик, Новалис). Они отвергли тезис просветителей об искусстве как воспроизведении жизни и впервые оспорили существование непреодолимых границ между жанрами, призывая «то смешивать, то растворять друг в друге поэзию и прозу, гениальность и критику, искусственную поэзию и поэзию природы»<sup>21</sup>. Конечной целью этого «смешения» признавалось стирание границы между искусством и жизнью. Рефлексии романтиков подвергаются и конкретные литературные категории. Показательны в этом отношении поэтологические суждения писателей о древних и новых художественных формах – романе, фрагменте, жанрах драматургии и проч. Особое место среди них отводилось сказке, объявленной в это время «каноном поэзии», своеобразным жанром жанров<sup>22</sup>. Дань этой форме отдали почти все немецкие

---

<sup>20</sup> Подробнее см.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб, 2001. С. 68–78.

<sup>21</sup> Литературная теория немецкого романтизма / Под ред. Н. Я. Берковского. Л., 1934. С. 172–173.

<sup>22</sup> Вот как писал о ней в одном из своих «Фрагментов» Новалис: «В настоящей сказке все должно быть чудесным – таинственным и бессвязным – одушевленным. <...> Мир сказки – это мир, абсолютно противоположный реальному миру (истории) и именно потому абсолютно похожий на него, как хаос – на совершенное творение». В другом месте жанровая форма сказки получает у Новалиса вполне конкретное описание: «Настоящая сказка, как и сновидение, бессвязна – ансамбль чудесных вещей и происшествий <...> Если в сказку привносится какая-нибудь история, то это уже постороннее вмешательство: сказки – ряд милых, занимательных опытов – увлекательная беседа – праздник. Сказка более высокого порядка возникает, когда

романтики<sup>23</sup>. При этом немецкая литературная сказка не в меньшей мере, чем романтическая новелла, имеет дело с категорией фантастического.

Таким образом, литературные формы романтизма в Германии глубоко связаны с общим духом эпохи. Их возникновению предшествуют фундаментальные открытия в области философии, обусловившие перестройку эстетической системы. Создаваемые немецкими романтиками жанры появляются в ответ на необходимость отразить новое мироощущение в художественной практике. Вместе с литературными образцами они обретают свое теоретическое осмысление. В таких условиях зарождается и переживает свой расцвет фантастическая новелла.

## **1.2 Восприятие немецкой фантастической новеллы в Европе. Эстетические концепции французских романтиков**

Влияние этого жанра испытывали почти все национальные литературы, имевшие свой период «романтизма». Этот процесс охватывает самые разные аспекты, но в целом демонстрирует единую тенденцию: отрываясь от своей родной почвы, фантастическая новелла утрачивает связь со всей сложной системой философско-эстетических категорий, составивших ядро немецкого романтизма, и обретает статус *чисто литературного* предмета. В этом качестве она перестает сопротивляться воздействию чужеродных систем и претерпевает «трансформацию и творческую переработку в духе национальных эстетических задач»<sup>24</sup>. Вся история развития фантастической новеллы за пределами литературы Германии предстает как изменение «исконной функции литературного явления в условиях нового контекста»<sup>25</sup>.

---

в нее вносится рассудок (композиция, значение и т. д.), уживающийся со сказочным духом. Сказка может стать даже полезной. Тон сказки изменчив, но может быть и прост». См.: *Новалис*. Фрагменты. С. 211–212, 250.

<sup>23</sup> «Едва ли не все писатели романтической эпохи отдали дань сказочному жанру: Новалис, Вакенродер, Тик, Арним, Брентано, Фуке, Шамиссо, Гофман, не говоря уже о менее известных именах» – *Ботникова А. Б.* Немецкий романтизм. С. 95.

<sup>24</sup> *Ботникова А. Б.* Немецкий романтизм. С. 204.

<sup>25</sup> *Дюринг Д.* Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 241.

Ряд исследователей считает несправедливым приписывать рождение фантастической повести во Франции и в Англии лишь иноземным влиянием, указывая на недооценку самостоятельной потребности литератур в обращении к этому жанру<sup>26</sup>. Но и будучи вызванной внутренней литературной динамикой, фантастика европейских авторов включала момент ответа своим немецким предшественникам. Так, например, во Франции слово «фантастический» стало употребляться в связи с осмыслением творчества Э. Т. А. Гофмана, а самого немецкого романтика «воспринимали как мифологическую фигуру, “отца фантастики”»<sup>27</sup>.

Художественная трансформация фантастической новеллы не в меньшей мере, чем и ее создание, сопровождалась метатекстуальной рефлексией. Как замечает Ю. Манн, на границе 20–30-х годов XIX века «вопрос о фантастике приобрел в европейской литературе методологическую остроту»<sup>28</sup>. Воззрения на художественное значение фантастики и соответствующие ему формы в разное время высказывали: Вальтер Скотт в статье «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» (1827); Шарль Нодье в работе «О фантастическом в литературе» (1830); Эдгар По в ряде своих эссе<sup>29</sup>. Статья Вальтера Скотта требует особого рассмотрения в связи с ее русским переводом. Показательной в аспекте изменения «исконной функции» фантастики немецкого варианта является названная статья Шарля Нодье.

Автор начинает свое изложение с попытки представить фантастический род в его исторической обусловленности. Он создает оригинальную модель истории литературы, в которой фантастическое обретает место на двух полюсах становления словесности: на ее ранней стадии, когда она наиболее

---

<sup>26</sup> См., например: *Пахсарьян Н. Т.* Романическая проза Теофиля Готье: между реальностью и воображением // *Готье Т.* Романическая проза: В 2 т. Т. I. М., 2012. С. 525; *Caillois R.* De la féerie à la science-fiction // *Anthologie du fantastique.* P.: Gallimard, 1958. P. 18.

<sup>27</sup> *Пахсарьян Н. Т.* Романическая проза Теофиля Готье. С. 528.

<sup>28</sup> *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя // *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007. С. 109.

<sup>29</sup> «Американские прозаики: Н.-П. Уиллис. Воображение. Фантазия. Фантастическое. Юмор. Остроумие. Сарказм», 1846; «Философия творчества», 1846; «Новеллистика Натаниела Готорна», 1847.

пластична и открыта разнообразным ощущениям, – и на ее завершающем этапе, когда частица того духа, что освящал ее в первые времена, более не являет себя в «чисто человеческой» (светской) литературе, заставляя вновь предаться иллюзиям послушного легковерия.

Социально-историческое значение фантастики связано с гносеологическим подрывом. Эту функцию обеспечивают два основных ее «импульса». С одной стороны, фантастика устремлена к религиозному, она простирается за пределы чисто рационального и проникает глубже, чем научное исследование. С другой стороны, она обращена к сфере поэтического, где открываются возможности для свободного воображения, позволяющего увидеть чудеса, скрытые в повседневной реальности. Таким образом, фантастика сквозь ее восхитительный «обман» («mensonge»), способна приоткрывать истину, и при этом служить «единственной действительно провиденциальной компенсацией неотъемлемых несчастий (социальной жизни)<sup>30</sup>.

Фантастическое у Нодье противостоит рационализму с его претензией на полное объяснение мира. Истина еще не явилась в своей полноте – проявить существующие лакуны в объясняющей парадигме разума и призвано воображение, игнорирующее рационалистические постулаты.

В статье выделяются две дефиниции фантастического, каждая из которых сообщает нечто о том, как писатель понимает жанр. Первая из них – метафора «призмы» («prisme prestigieux») – указывает на содержащиеся в фантастике возможности для переосмысления мира. Расчлененная в рационалистической системе истина нуждается в ином взгляде: «призма» предлагает эстетическое решение этой проблемы. Вторая дефиниция – «фантастическое» как «зеркало» истории. По мнению Нодье, воображение

---

<sup>30</sup> Цит. по: *Ferguson B-G. Ideology in the fantastic narrative Of Charles Nodier. University of Toronto, 1996. P. 34.* [Перевод с англ. мой – А. Л.]

способно показать «душевную историю человечества» («l'histoire psychique de l'Homme»<sup>31</sup>). Писатель призывает довериться фантастике фольклора и легенд, ведь именно она «изобрела или приукрасила историю двусмысленных веков наших молодых народов»<sup>32</sup>.

Фантастическим жанрам, по мнению Нодье, присущ особый язык. Его главное свойство – свобода от встроенных априорных исключений. Фантастические жанры берут на вооружение то, что игнорируется законами энциклопедистов – народный язык с его «необычными фразами» («locutions inaccoutumées»). Они вводят новые образы и темы, создают новый стиль письма – а именно такое состояние литературы, по мнению Нодье, наилучшим образом соответствует современной ему эпохе. Прежде естественное, социальное и политическое существовали нераздельно, объединенные мифом или религией. «Фантастический» язык способен возрождать интуицию этого первобытного состояния гармонии, но вернуть «Золотой век» невозможно. Современной эпохе осталось только неуклюжее «единство парадокса». По этой причине необходимыми компонентами фантастических произведений Нодье признает как «сверхъестественное» и волшебное, так и «разумное».

Таким образом, фантастический жанр в концепции Нодье содержит ту неизбежную двусмысленность, которая заставляет читателя переосмыслить свои убеждения и подвергнуть сомнению культурные основания, их диктующие. Кроме того, показывая соприсутствие противоположных точек зрения, этот жанр предлагает своеобразное успокоение через более всеобъемлющий взгляд на реальность. Важной особенностью фантастического у Нодье является представление его как некой «формы опосредования»: между недостижимым идеалом гармонии и переживанием «материального мира» («vie positive»), между душевной жизнью и разумом, между истиной и идеологией рационализма.

---

<sup>31</sup> Цит. по: *Ferguson B-G. Ideology in the fantastic narrative Of Charles Nodier. P. 41. [Перевод с англ. мой – А. Л.]*

<sup>32</sup> Цит. по: Там же.

В иных случаях внимание к феномену фантастики находило отражение в весьма далеких на первый взгляд вещах. Так, оригинальная эстетическая концепция, имевшая немало последователей во французской литературе середины XIX века, была подготовлена автором, писавшим фантастические новеллы. Речь идет о течении, получившем название «искусство для искусства». Признание автономной ценности художественного произведения, не зависящей от его морального, дидактического, «полезного» содержания, стало возможно благодаря осмыслению границ литературы. Разработку этой проблемы впервые открыто предпринял Теофиль Готье, восхищавшийся Гофманом<sup>33</sup> и на протяжении 1830–60-х годов многократно подчеркивавший «фикциональность» в своей фантастической прозе.

Таким образом, жанр фантастической новеллы во Франции оказался востребованным не только как «проект художественной революции», направленной против костных рационалистических основ общественного порядка, но и как возможность свободной творческой практики, чуждой всякой социальной ангажированности.

### **1.3 «Фантастическое» в России: эстетические воззрения 1820-х гг.**

Русская литература, по всей видимости, восприняла фантастическую повесть в ее обобщенном европейском варианте – испытывая одновременное влияние немецкого, французского и английского романтизма. Кроме того, в ней сложилась необычная в сравнении с другими национальными литературами ситуация: начавшаяся во второй половине 1820-х годов и бурно развивавшаяся художественная практика почти не сопровождалась явной «метатекстуальной» рефлексией. В исследовательской литературе этот вопрос освещен очень мало. Монографии и статьи, посвященные творчеству

---

<sup>33</sup> «...еще в 19-летнем возрасте французский писатель восторженно отозвался о Гофмане в своем эссе, фактически первым обратив внимание на автора, до той поры во Франции мало известного. Одну из своих ранних фантастических новелл Т. Готье назвал “Онюфрис, или Удивительные приключения, происшедшие с одним поклонником Гофмана” (1832)». В 1836 году он написал статью «Сказки Гофмана» – *Пахсарьян Н. Т.* Романическая проза Теофиля Готье. С. 529.

отдельных авторов, писавших фантастические повести в 1820-е годы<sup>34</sup>, ограничиваются анализом индивидуальных литературно-эстетических взглядов и не дают представления об общем идейном течении этого времени. Разговор о последнем, напротив, обычно не затрагивает фантастической повести. В отечественном литературоведении сложилась традиция определять этот жанр с точки зрения его литературных истоков. «Синхронный» же аспект развития фантастической повести в России, и в том числе анализ существовавших у современников представлений о ней, остается в тени. Достаточно указать хотя бы на то, что главный французский теоретик фантастики первой трети XIX в. Ш. Нодье практически не упоминается в исследованиях, хотя знакомство с ним Пушкина<sup>35</sup>, или, например, Одоевского<sup>36</sup>, несомненно. Учет жанрового статуса фантастической повести и источников воззрений на нее представляется принципиально важным для изучения раннего этапа ее существования в России.

Примечательно, что оригинальная философско-эстетическая концепция, затрагивающая вопросы «фантастического» и «фантазийного», появляется уже на исходе существования жанра – в 1843 году в свет выходят «Русские ночи» В. Ф. Одоевского, хотя и в этом случае речь идет не об аналитическом, но о художественном сочинении. Замысел произведения, как это следует из авторского «Примечания к “Русским ночам”», относится к двадцатым годам, а в 1835-м Одоевский начинает трактат под названием «Русские ночи, или о необходимости новой науки и нового искусства», оставшийся незаконченным. Таким образом, нельзя утверждать, что Одоевский никак не мыслил себе тот

---

<sup>34</sup> См., например: *Канунова Ф.З.* Эстетика русской романтической повести (А. А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20-30-х гг. XIX в.). Томск, 1973; *Капитанова Л. А.* Жанр повести в творчестве М. П. Погодина (20-30-е годы XIX века): Автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 1980; *Кириллюк З. В.* Фольклор в творчестве Ореста Сомова // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1965. № 4. С.3–19; *Лобыцина М. В.* Своеобразие фантастической повести 1820 1830-х гг. (Н. В. Гоголь и В. Ф. Одоевский). Автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 1991; *Максимова М. Ф.* Литературная позиция Н. Ф. Павлова. Автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 1995.

<sup>35</sup> «Таинственный Сбогар» («Жан Сбогар» Ш. Нодье) упоминается в «Евгении Онегине» в числе книг, которыми зачитывалась Татьяна.

<sup>36</sup> Повесть «Сильфида» В. Ф. Одоевского обнаруживает переключку со сказкой Ш. Нодье «Трильби». См.: *Назирова Р. Г.* О месте В. Ф. Одоевского в русской литературе // «Назирковский архив». 2017. № 4 (18). С. 17.

жанр, в котором многократно поднимал волновавшие его темы «новой науки и нового искусства» и из которого, в конечном счете, выросло его итоговое произведение. Дело именно в том, что в период, когда создается абсолютное большинство фантастических повестей писателя, рефлексия о жанровой природе не покидает пределы его художественных произведений.

Последний тезис применим к фантастической повести в русской литературе первой трети XIX века в целом: осмысление жанра осуществлялось не столько «метатекстуальными», сколько художественными средствами. Этот принцип переносился и на другие – подчас не самые подходящие для того – области. Так, в частности, редакторы журналов, помещая переводы иностранных повестей, редко снабжали их критическими отзывами и статьями (а порой и просто сведениями) об их авторах. Сочинения Гофмана, например, активно переводят и публикуют на страницах «Сына Отечества», «Литературной газеты», «Библиотеки для чтения», «Московского Телеграфа» и др., издают отдельными книгами, начиная еще с 1822 года<sup>37</sup>. Между тем, критические работы о немецком писателе появляются не раньше 1829 года. В этом году публикуется статья «О чудесном в романе» В. Скотта, в 1833-м – статья Жанена «Гофман и Паганини»<sup>38</sup> и статья Кс. Мармье «Гофман»<sup>39</sup>, в 1840-м – статья И. Труна «Гофман как музыкант»<sup>40</sup>. Оригинальные работы также возникают достаточно поздно: в 1836 году выходит посвященная Гофману статья А. И. Герцена<sup>41</sup>, в 1840-м – рецензия В. Г. Белинского на «Кота Мурра»<sup>42</sup>. До этого журналы обходятся упоминаниями и небольшими заметками о немецком писателе: «С. П. Шевырев <...> считал, что ему были открыты “таинственные феномены природы и души”. Н. А. Полевой упоминал Гофмана в числе тех художников, которые “довели искусство до высшей

---

<sup>37</sup> В этом году в «Библиотеке для чтения» появился первый перевод новеллы Гофмана «Девушка Скудери» (Повесть века Людовика XIV).

<sup>38</sup> Жанен Ж. Гофман и Паганини [Пер. с фр.] // «Московский телеграф». 1833. Ч. 50, № 8. С. 522–541.

<sup>39</sup> Мармье Кс. Гофман [Пер. с фр.] // «Телескоп». 1833. Ч. 16, № 13. С. 93–115.

<sup>40</sup> Трун И. Э. Т. А. Гофман как музыкант // Отечественные записки. 1840. Т. 9, № 3. С. 1–34.

<sup>41</sup> [Герцен А.] Гофман. Подп.: Искандер // «Телескоп», 1836. Ч. 33, № 10. С. 139–168.

<sup>42</sup> [Белинский В. Г.] Кот Мурр. Повесть в четырех частях. Сочинение Э. Т. А. Гофмана. Перевод с немецкого Н. Кетчера. Без подписи // «Отечественные записки», 1840. Т. 12, № 9. С. 6–7.

степени”. Н. И. Надеждин видел в нем создателя современной “философической повести”, где жизнь “представляется торжественным оправданием высших философских идей”<sup>43</sup>. Между тем, Гофман был едва ли не самым популярным в 1820–30-е годы зарубежным автором и, как замечает А. Б. Ботникова, «начиная со второй половины 20-х <...>, в России не было, пожалуй, ни одного литератора, который бы не был знаком с его [Гофмана – А. Л.] творчеством».

Это «асинхронность» художественной практики и ее критического осмысления – характерная особенность существования фантастической повести на русской почве. Вероятно, по этой причине состав жанра выглядит столь пестро – от «полулегендарных» святочных рассказов Н. А. Полевого и «малороссийских былей» Сомова – до «готических» историй А. А. Бестужева-Марлинского и философских повестей В. Ф. Одоевского. В ситуации «запаздывания» эстетическая рефлексия с трудом может «собрать» и уместить все, что успеваешь возникнуть на том или ином отрезке истории жанра, однако в некотором отношении она более «прозорлива» – в демонстрации тех тенденций, которые скрыты за этим множеством.

До 1830 года единственным «концептуальным» источником воззрений на «фантастическое» могла стать опубликованная в «Сыне Отечества» за 1829 год статья Вальтера Скотта «О фантастическом в романе». Представляя оригинальные воззрения В. Скотта, она, однако, по самой своей природе являлась критической и полемической – по отношению к тому пониманию и типу фантастического, который в нашей работе был частично представлен в разделе о немецком романтизме. Впервые она появилась в печати под заголовком «On the Supernatural in Fictitious Composition, and in Particular in the works of E.T.W.Hoffmann» («О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана») (в «Foreign Quarterly Review», 1 июля 1827 г.). Изменение названия редакторами «Сына

---

<sup>43</sup> Ботникова А. Б. Немецкий романтизм. С. 208.

Отечества» весьма показательны: хотя слово «роман» и понимается в статье как синоним вымысла (сохраняя, таким образом, связь с первоначальным названием «...in Fictitious Composition»), В. Скотт был известен и интересен в России, в первую очередь, именно как автор романов. Гофмана же русский читатель знал к этому времени по переводам (к 1829 году в разных журналах появились переводы девяти его повестей<sup>44</sup>), однако, как замечает Норман Ингман, «в <...> списке русских переводов с 1822 по 1829 год отсутствуют характерные музыкальные рассказы и рассказы о художниках, сказки, два серьезных шедевра “Эликсиры Сатаны” и “Житейские воззрения кота Мурра”». «Нет, через семь лет после его смерти, в 1829 году, русские еще не успели по-настоящему познакомиться с Э. Т. А. Гофманом»<sup>45</sup>. Таким образом, встречая воззрения В. Скотта на фантастику, читатель в России одновременно узнавал нечто о «фантастическом» Гофмана – так, как понимал его В. Скотт.

Оригинальные эстетические взгляды немецкого писателя «явно» содержит в себе его повесть «Пустой дом» («Das öde Haus»). В мае-июне 1830 года ее перевод, выполненный В. Лангером, печатается в «Литературной газете»<sup>46</sup>. Слово подчиняясь законам «фантастической» логики, оригинал возникает позднее своего «отражения». Именно эти два текста – статья В. Скотта и новелла «Пустой дом» Гофмана – представляют за эстетическую рефлексии о «фантастическом» в русской литературе 1820-х годов.

Чтобы не исказить идейной преемственности и полемичности В. Скотта по отношению к Гофману, позволим себе, игнорируя хронологический

---

<sup>44</sup> Среди них: «Девушка Скудери» («Das Fräulein von Scuderi»), «О счастье игроков» («Spielerglück»), «Дождь и догарица» («Doge und Dogaresse»), «Маркиза де ла Пивардьере» («Die Marquise de la Pivardiere»), «Ботаник» («Datura fastuosa»), «Магнетизер» («Der Magnetiseur»), «Ошибки» («Die Irrungen») и «Синьор Формика» («Signor Formica»).

<sup>45</sup> Norman W. I. E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia. Würzburg, 1974. P. 38: «Missing from the <...> list of Russian translations of 1822 to 1829 are the characteristic music stories and artist stories, the great Märchen, the two serious masterpieces Die Elixiere des Teufels and Lebensansichten des Katers Murr. No, seven years after his death, in 1829, the Russians had yet to become really acquainted with E. T. A. Hoffmann» [перевод мой – А. Л.].

<sup>46</sup> Гофман Э. Т. А. Пустой дом (Из соч. Гофмана) [Пер. с нем. В. Лангера] // Литературная газета. 1830. Т. 1. № 31. С. 245–250; № 32. С. 253–258; № 33. С. 261–264. Далее в тексте номера журналов и страницы указаны по этому изданию.

порядок появления их сочинений в русской периодике, сначала сказать о повести «Пустой дом». Рассказ о таинственных событиях, связанных с ветхим особняком на бульваре Унтер-ден-Линден и его обительницей, обрамлен в новелле разговором трех друзей, ведущих спор о возможностях человеческого познания. Ключевым моментом спора становится статус «чудесных видений», которые «не в состоянии изобрести даже самое разгоряченное воображение» (№ 31, 245). Один из юношей считает, что немногим «избранным» они даны как дар, «как особенное шестое чувство», и потому, например, «исторические романы, в которых Сочинитель усиливается согласить действия ребяческих вымыслов своего холодного воображения с действиями вечной силы, управляющей природою, кажутся нам столь ничтожными и нелепыми» (№ 31, 245). Второй же отвечает ему скептически, замечая, что это «шестое чувство» есть не что иное, как способность усматривать видения во всем, «не взирая лице ли то, причина ли, или действие особенности, вне обыкновенного круга понятий наших находящиеся, и которым подобных в обыкновенной жизни мы не находим, и потому называем чудесными» (№ 31, 245). Поскольку обыкновенная жизнь представляет собой «узкий круг, в котором мы не зрим далее своего носа», «самое обыкновенное происшествие, совершенно незначительный случай, не заслуживающий ни малейшего внимания», заставляют некоторых «задумываться, выстраивать странные соображения и умозаключения» (№ 31, 245), которые никому, кроме них, не пришли бы на ум. Наконец, в диалог включается третий участник – будущий рассказчик, которому Гофман дал одно из собственных имен. Он предлагает выход из сложившегося спора, формулируя тезис о двух видах манифестации фантастического – «чудном» (*wunderlich*) и «чудесном» (*wunderbar*) – в переводе на современный литературоведческий язык соответствующих терминам «волшебное» (или «удивительное», «странное», «причудливое») и «фантастическое». Вот как определяется различие этих понятий у Гофмана: «чуждыми называются все вообще осуществленные действия прозрения и желаний, для объяснения которых рассудок не находит достаточных причин;

а *чудесным* называется то, что обыкновенно почитают невозможным, непостижимым, что переходит за границу законов природы, или кажется противным оным» (№ 31, 245–246). Продолжая, рассказчик указывает на неоспоримую связь этих явлений: «...чудное, по-видимому, из чудесного проистекает, и <...> только иногда от нас сокрыто то древо чудесного, от которого простираются видимыя нами ветви чудного, со всеми своими отпрысками и листьями» (№ 31, 246). Последний тезис подтверждается рассказываемой им историей, «балансирующей на грани между тематикой обмана чувств, видения, психического истощения и, с другой стороны, вмешательства высших сил»<sup>47</sup>. Финальный эффект необъяснимости создается сложным переплетением самых разных элементов странного и необычного и их мотивировок, ни одной из которых не отдается предпочтения.

Именно против гофмановской поэтики «неистойвой странности» устремляется критика В. Скотта в статье «О фантастическом в романе»<sup>48</sup>. Эстетическая полемика предваряется здесь спором с гофмановской картиной мира. В отличие от немецкого романтика, возводящего все странное и с трудом объяснимое к сокрытой тайне мира, В. Скотт обнаруживает причины «наклонности верить» существованию чудесного в «естестве человека»: «Все напоминает нам беспрерывно, что мы только странники на сей земле искушений, откуда переходим в свет неизвестный, которого формы и обитателей мы не постигаем, по несовершенству разума нашего» (№ 44, 230). На тех же основаниях, по мнению автора, покоится и религия, фанатичные приверженцы которой подвергаются в статье ироничному сочувствию. В. Скотт констатирует, что с приходом просвещенных времен «сверхъестественные события уменьшаются» – и также к постепенному уменьшению следует «число людей с наклонностью верить» (№ 44, 231). Если слушатели рассказов о «подвигах рыцарства в смеси с чародейством и

---

<sup>47</sup> Лахманн Р. Дискурсы фантастического (Перевод с немецкого). М., 2009. С. 42.

<sup>48</sup> Скотт В. «О чудесном в романе» (Соч. Вальтера Скотта) // «Сын Отечества», 1829. Ч. 7: № 44. С. 229–245; № 45. С. 288–309; № 46. С. 355–365. Далее в тексте номера журналов и страницы указаны по этому изданию.

сверхъестественными событиями», облаченные «туманом невежества», были исполнены веры, и автор, следовательно, «не имел никакой нужды делать выбор материалов и украшений для своего вымысла», то «с общими успехами просвещения искусство сочинять сделалось гораздо затруднительнее» (№ 44, 231–232). Современных авторов В. Скотт призывает употреблять «чудесное» «с большею осторожностью»: «...возбуждаемый чудесным интерес есть пружина сильная, но она скорее ослабевает, нежели всякая другая, от слишком частого употребления: надобно расшевелить воображение, но никогда не должно вполне удовлетворять его» (№ 44, 232). Таким образом, верный горацанскому «чувству меры», писатель предлагает путь «сдержанного» воображения. Далее автор подробно, со ссылками на литературные образцы, описывает, как следует добиваться такого эффекта: «...сверхъестественные ставки должны быть в вымысле весьма редки, кратки и смутны»; «...надобно весьма искусно вводить сии существа, столь непостижимые нам и столь отменные от нас самих, что мы никак не можем догадываться, откуда они, для чего пришли, и какие суть настоящие их принадлежности <...> мы сомневаемся даже, благоразумно ли поступает Автор, позволяя приведению говорить, когда он в то же время показал его глазами смертных» (№ 44, 234–235).

В. Скотт формулирует свое, отличное от гофмановского, различие «волшебного» и «собственно-чудесного». К первому типу он относит «восточные сказки, со всеми их Феями, Дивами, исполинами и чудовищами», а также «то, что Французы называют *сказками о Феях*, которые не надобно смешивать с народными сказками других стран» (№ 44, 236). Этот тип повествований В. Скотт считает устаревшим и более невозможным в качестве серьезной литературы: «Но какими красотами ни блистал сей род сочинений по милости искусных перьев, он сделался, по милости других, одним из самых бессмысленных и глупых <...> из всего Кабинета Фей, по выходе нашем из рук нянек, едва ли найдем, в пятидесяти, пяти частей, которая можно

перечитать с удовольствием» (№ 44, 236–237). «Сатирические сказки» Сервантеса навсегда разрушили «монархию Дивов, Гениев, Пери и Фей» (№ 44, 237). Единственное, чем «волшебные» повествования еще могут обогатить литературу, – это «комическая сторона сверхъестественного» (№ 44, 237). Она требует иронической дистанции автора, который сам будет смеяться над описываемыми чудесами, стараясь «только возбуждать ощущение забавы, не увлекая воображения» (№ 44, 238). Первенство в этом роде «поэм и романов героико-комических», по мнению В. Скотта, стяжали французские авторы: Пульчи, Берни, Ариост и др.

От этих сказочных повествований в статье отделяются сборники фольклорных немецких преданий – «Die deutsche Sagen (Немецкие сказания) братьев Гриммов» и другие произведения, «к сему же разряду относящиеся» (№ 44, 238). В. Скотт рассматривает их в двух аспектах: как исторические документы и как источники текстов, употребляющих «чудесное и сверхъестественное». В своем первом качестве они получают высокую оценку как полезные «не только для Истории какой-либо нации в частности, но и для всех наций вместе» (№ 44, 240). Об их художественном значении писатель, напротив, судит весьма критично: «Длинный ряд сказаний, основанных на одном и том же поводе к интересу, только истощает ощущение, им сначала возбуждаемое: так точно в большой картинной галерее, блистательная роскошь красок ослепляет глаза до того, что уже не могут они различать отдельно достоинства какого-либо изображения» (№ 44, 241). Делая ссылку на «старину» преданий, он, однако, признает, что в них читатель может найти «интерес вероятия и те живые впечатления, которые тщетно вздумал бы произвести романист, одаренный великими талантами» (№ 44, 242).

К «собственно-чудесному» В. Скотт относит ряд авторов, среди которых особенно выделяет двоих: профессора Музеуса (и «других из его школы»), который умели «украшать <...> простые сказания <...> так, что чудесное <...> производило еще более действия, а между тем удерживалась <...> и

первобытная идея сказки или предания», и Барона де ла Мотт Фуке, изображавшего в своих сочинениях «историю, мифологию и нравы древних времен в оживленной картине» (№ 44, 242–243).

Специфически немецкий «род», которому «может быть, нельзя существовать в другой стране и на другом языке», В. Скотт именуется «фантастическим», характеризуя его так: «...воображение пускается на все уродливости причуд своих на создание сцен самых чудовищных и самых шутовских (burlesques)» (№ 44, 244–245). В отличие от всех прочих «вымыслов, где вводится чудесное», он единственный не следует какому-либо правилу: «здесь <...> воображение не прежде остановится, пока не утомится» (№ 44, 245). Непримиимый противник художественных «неумеренности» и произвола, В. Скотт называет его «фарсом» по отношению к роману, «гаерством и пантомимой» сравнительно с комедией или трагедией. «Самые <...> взбалмошные превращения вводятся тут при средствах самых невероятных. Нелепости ни в чем границ не поставляются. Читателю надобно довольствоваться тем, что он смотрит на фиглярские штуки автора, <...> не стараясь искать тут никакого смысла, ниже иной цели, кроме минутного изумления» (№ 44, 245). Писателем, который стоит выше всех при этом «искусстве», В. Скотт называет Э. Т. А. Гофмана.

Автор статьи прибегает к психологическому, социальному и биографическому объяснениям поэтики немецкого романтика: «...к несчастью, его ипохондрический темперамент доводил его беспрестанно до крайностей во всем, что бы он ни предпринимал: таким образом, его музыкаю было только сцепление страстных звуков, его рисунки – карикатуры, а сказки, как он сам говорит, бестолковщина» (№ 45, 288–289); «...эта беспрестанная перемена в занятиях, это существование бродяжное и ненадежное, без сомнения, произвели свое действие на ум, без того склонный к раздражительности и к унынию» (№ 45, 289); «случившаяся <...> домашняя беда [травма и болезнь жены – А. Л.] усугубила также его нервную

раздражительность» (№ 45, 296). Приводя факты из жизни Гофмана и сопоставляя их с его воспоминаниями, В. Скотт, словно вторя скептику из «Пустого дома», заключает, что только при болезненном воображении подобные обстоятельства могли казаться необыкновенными. В другом месте шотландский романист сожалеет, что Гофман почти не оставил описаний «великих событий», происходивших перед его глазами (осада Дрездена и отступление союзников в августе 1813 года) – имея которые, «мы охотно бы согласились не читать некоторых из его *дьявольских* произведений» (№ 45, 295). Не охваченные рассудком, эти события с их ужасными зрелищами только более распалили «всегда деятельное» воображение писателя.

Приведенные в статье жизнеописание и анализ душевного состояния Гофмана указывают на причины неприятия В. Скоттом типа фантастического повествования, связанного с именем немецкого автора. Весьма показательным, что «неумеренное» присутствие сверхъестественного в фольклорных жанрах не оценивается автором статьи негативно. В былинах, преданиях и легендах «чудесное» существует как нечто объективное, «выступает как выработанная определенной эпохой система представлений о закономерностях бытия»<sup>49</sup>. Сказители не нарушали законы правдоподобия, повествуя о ведьмах, гоблинах и волшебниках, «в существование которых они сами <...> твердо верили»<sup>50</sup>. Главной претензией В. Скотта Гофману, в конечном счете, оказывается «болезненная» субъективность его рассказов, выдающая себя за правду. «...изобретатель, или по крайней мере, первый знаменитый Писатель, который ввел в своих сочинениях *фантастическое* или *неестественные гротески*, был так близок от истинного безумия, что сам трепетал перед призраками своих произведений. Не удивительно же, что человек, который стеснял рассудительность и давал полную волю воображению, написал многочисленные томы, в которых последнее господствует по недостатку

---

<sup>49</sup> Григорьева Е. В. Философия фантастического в эстетике Вальтера Скотта // Известия вузов. Северо-кавказский регион. Общественные науки. Ростов-на-Дону, 2007. С. 9.

<sup>50</sup> Там же.

перваго» (№ 45, 302). Стоит заметить, что в некоторых моментах В. Скотт оказывается весьма чутким критиком Гофмана. Так, например, он уподобляет его произведения «арабескам», которые еще Ф. Шлегель считал единственной формой высокой поэзии<sup>51</sup>. Убежденность в существовании «высоких» служебных функций литературы, однако, не позволяет В. Скотту признать за новеллами Гофмана серьезного значения. «Такие сочинения могут ослеплять необыкновенною плодovitостью идей, блистательными противоположностями образов и оцветов, но в них нет ничего, что могущего просветить разум и удовлетворить рассудительность» (№ 45, 303). По его убеждению, эти сочинения доставили Гофману известность «несравненно маловажнейшую» в сравнении с той, какую он мог приобрести, если бы, не смешивая сверхъестественное с бессмысленным, «покорился вкусу, более верному, или рассудительности, более основательной», став «одним из отличнейших изображателей природы» (№ 45, 304). Именно верность последней, согласно В. Скотту, является залогом прекрасного – гротеск, выходящий за пределы естественного, «неразрывно связан с ужасом» (№ 45, 308). За недостатком «полезного» содержания в гофмановских произведениях В. Скотт соглашается причислить их лишь к той «легкой Литературе», где «tout genre est permis hors les genres ennuyeux» [разрешены все жанры, кроме скучных] (№ 45, 307), или признать за ними «полезные предостережения» от опасности, «какой подвергается автор, предающийся исступлению бессмысленного воображения» (№ 46, 365).

Как видно, именно в оригинальной концепции В. Скотта повествования о «чудесном» благодаря манифестации определенных, присущих им законов приобретают очертания жанра. «Собственно-фантастические» элементы могут способствовать созданию атмосферы ужаса, оказывая эмоциональное воздействие на читателя, придавать образам «мрачную величественность», а

---

<sup>51</sup> *Schlegel Fr. Gespräch über die Poesie. Brief an den Roman // Fr. Schlegel. Minor. Bd. 2. S. 369: «Разумеется, нет какой-либо иной формы высокой поэзии, кроме арабески. Я считаю арабеску весьма определенной и существенной...».* Цит. по: *Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 495.*

сюжетам – таинственность и занимательность. Для этого они должны быть «смутны и неопределительны» (№ 44, 233), а писателям фантастических произведений необходимо блюсти «меру» при описаниях «сверхъестественного», располагая их в строгом соотношении с другими элементами повествования. Нарушение этих законов, согласно В. Скотту, «неминуемо ведет к снижению художественной ценности произведения»<sup>52</sup>, вплоть до его превращения в «напыщенное» и «шутовское».

Так, если для Гофмана ценность фантастики состоит в открытии тайны мира и человека, незримо присутствующей в действительности, и для этого художнику доступны все средства вплоть до самых ошеломляющих и парадоксальных, В. Скотт рассматривает само «фантастическое» как художественный прием, уместный в определенных жанрах по столь же определенным правилам. Эти противоположные друг другу концепции стали первыми источниками представлений о фантастике, связанной с формой повести, в России. Воспринятые сознанием эпохи, они нашли отражение в развитии жанра, сформировав два полюса отношения к «фантастическому». Один из них связан с серьезным взглядом на сверхъестественное, другой – с использованием его эмоциональных «эффектов». По-своему решался в русской литературе и спор двух поэтов, получивший теоретическую разработку в статье «О чудесном в романе». Большинство русских авторов следуют за В. Скоттом, прибегая к художественным средствам фантастики, разработанным доромантической (баллада, готический роман) и романтической (байроническая поэма, европейская романтическая новелла) традициями. Немногие другие, и в их числе А. С. Пушкин, вступят на путь обнаружения новых возможностей фантастической прозы, неизбежно связанный с «произволом» художника.

Время появления в печати статьи В. Скотта и новеллы Гофмана, содержащей авторскую репрезентацию собственной поэтики, указывает на

---

<sup>52</sup> Григорьева Е. В. Философия фантастического в эстетике Вальтера Скотта. С. 10.

большую их релевантность для фантастической повести 1830-х годов. Однако в ситуации характерного для русской литературы «запаздывания» эстетической рефлексии следует говорить не только о влиянии этих концепций, но и о существовании тех тенденций, которые привели к их публикации. Показательно, что «начало» фантастической прозы в России обычно обозначают двумя произведениями 1825 года: «Лафертовской маковницей» А. Погорельского и «Кровью за кровь» А. А. Бестужева-Марлинского. В первом из них современники находили «большое сходство с манерой Гофмана»<sup>53</sup>, при этом сюжет повести ничем не напоминает о трагической опасности потустороннего. Противоположным образом фантастика действует у Марлинского, сознательно стремившегося «приблизиться к В. Скотту»<sup>54</sup>: она становится проводником проблематики справедливости и возмездия. Так, тенденции, получившие эстетическое осмысление к 30-м годам XIX века, находят отражение в истории фантастической повести 1820-х годов.

---

<sup>53</sup> Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 70.

<sup>54</sup> Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 365.

## Глава 2

### Фантастическая повесть 1820-х годов

#### 2.1 Фантастическая повесть в России: общая характеристика

Жанр фантастической повести в России возник не только под влиянием европейских литератур. Векания литературной моды сплетались в этом случае с глубокой общественной потребностью. Вторая половина 1820-х годов отмечена кризисом декабристской идеологии. Вместе с ним в духовную атмосферу русской жизни приходит ощущение иррациональности миропорядка, «зависимости человеческих судеб и всей мировой истории от каких-то неведомых разуму таинственных законов и сил» и вместе с тем – желание уйти из «реальности “безвременья”», в мир, где «законы “жесточкого века”»<sup>55</sup> не имеют власти. Теряя историческую силу, декабризм оставлял в наследство русской литературе интерес к «источникам подлинной народности» – фольклору и народной мифологии. Их тематика и образность становятся предметом постоянного обращения романтической эстетики – прежде всего, в форме фантастической повести. Наконец, новый жанр специфически воспринял декабристский дух скептицизма и рационализма – различно проблематизируя фантастику.

Литературные истоки русской фантастической повести хорошо изучены. Ее связь с балладой, прежде всего с балладами В. А. Жуковского, констатировал Н. В. Измайлов<sup>56</sup> и убедительно показал В. М. Маркович<sup>57</sup>. Другой литературный предшественник жанра – готический роман, представленный именами английских писателей Х. Уолпола, Клары Рив, Мэри Шелли, Анны Радклиф и др. История его существования в России подробно

---

<sup>55</sup> Маркович В. М. Дыхание фантазии. С. 12.

<sup>56</sup> «...ряд средневековых <...> баллад Жуковского, написанных после “Людмилы”, без сомнения, способствовал позднему появлению фантастической повести, подготовив <...> читательский интерес к этому “страшному” жанру» – Измайлов Н. В. Фантастическая повесть. С. 137.

<sup>57</sup> Маркович В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 138–166.

описана В. Э. Вацуро<sup>58</sup>. Применительно к 1820-м годам исследователь отмечает вытеснение готики в низовую, массовую литературу, чему, в частности, способствовало появление нового типа романа, связанного с именем В. Скотта. С небольшим опозданием фантастическая повесть укажет на этот момент «смены», многообразно пародируя и травестируя сюжеты и технику готического романа. Однако, как замечал еще Ю. Н. Тынянов, любая смена художественных систем предполагает не внезапное и полное обновление и замену формальных элементов, но «новую функцию этих формальных элементов»<sup>59</sup>. Смеясь над «тайнами и ужасами» готического романа, фантастическая повесть лишь меняла модус отношения к ним: на смену тайне выступал вопрос о ней.

Всякий жанр, являясь исторически сложившейся формой сосуществования элементов топики, стиля и наррации (или стиха), представляет собой определенный тип художественного мышления, способ отношения к действительности. В фантастической повести это теоретическое определение получает специфически непосредственное выражение. С «вторжением» сверхъестественного, являющегося сюжетным остовом жанра, в повествование неизбежно входит вся проблематика онтологии и аксиологии. Вот как пишет об этом Ц. Тодоров: «...мы попали в самую сердцевину фантастического жанра. В хорошо знакомом нам мире, в нашем мире, где нет ни дьяволов, ни сальфид, ни вампиров, происходит событие, не объяснимое законами самого этого мира. Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно — составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам. Или дьявол всего лишь иллюзия, воображаемое существо, или он реален, как реальны другие живые существа,

---

<sup>58</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России.

<sup>59</sup> Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 148.

с той только разницей, что его редко видят»<sup>60</sup>. Встреча героя с «ирреальным» универсально событийна: она обнаруживает лауну в имеющемся у человека знании о мире и положении в нем – и требует заполнения. Сюжетная специфика фантастической повести отражается в ее «идейном» уровне.

Вопрос об устройстве мироздания может существовать в качестве пресуппозиции, имплицитно присутствовать или прямо эксплицироваться в повести. В последних двух случаях характер повествования, как правило, таков, что герой, рассказчик или слушатель рассказа не могут им не задаться – «фантастическое» происшествие описывается как нечто реально случившееся. Для «заверения» подлинности рассказа в рамках жанра существует целый ряд возможностей – от авторского предисловия и образа рассказчика до введения «уцелевших документов» и ссылки на предание. Подкрепляя «веру» в истинность странного события, фантастическая повесть демонстрирует иллюзорность понятности мира, заставляет сомневаться в непоколебимости имеющихся у читателя представлений о нем. Дальнейшее повествование призвано дать ответ на это сомнение или оставить его на откуп читателю.

Таким образом, «сверхъестественное» в фантастической повести вызывает к рефлексии. «...образное воплощение сверхъестественного и представление о его соотношении с реальной действительностью получают в повестях романтической эпохи разнообразное преломление»<sup>61</sup>. Описывая сложившуюся к концу 1830-х – началу 1840-х годов традицию, исследователи строят различные типологии фантастической повести<sup>62</sup>. Их применение к

---

<sup>60</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 25.

<sup>61</sup> Маркович В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма. С. 139.

<sup>62</sup> Так, В. М. Маркович выделяет: повествования сказочного типа, рассказы, построенные на разоблачении мнимых чудес, повести, основанные на художественном равноправии реального и фантастического, различные формы «фантастики действительного». См.: Маркович В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма. С. 139. В другой работе исследователь предлагает несколько измененную типологию фантастической повести, выделяя: утопию; фантастическую повесть-сказку; повествования, построенные на разоблачении мнимых «чудес»; «переходные» формы, отразившие движение русской повести от фантастики «открытого типа» к «неявной, или завуалированной» фантастике. См.: Маркович В. М. Дыхание фантазии. С. 5–47. Данная классификация — лишь одна из многих, представленных в отечественной науке. Другие типологии фантастической прозы см., например, в работах: Васильев С. Ф.

этапу становления жанра, приходящемуся на вторую половину 1820-х годов, грозит искусственностью – этот период требует отдельного рассмотрения.

## 2.2 Русская фантастическая повесть 1820-х годов

1820-е годы – время, когда жанр фантастической повести входит в русскую литературу. Его возникновение подготовил интерес общества к мистике, алхимии и месмеризму<sup>63</sup>, идеалистической философии Шеллинга и творчеству зарубежных романтиков, а также русский опыт баллады и «готики». В востребованности этого жанра сказался общий поворот русской литературы от поэзии к прозе, наметившийся к середине XIX века. Известно, что характерным явлением быта эпохи было существование фантастической повести в форме устного рассказа. «В двадцатых <...> годах стало своеобразной традицией или даже модой, собравшись по вечерам, сочинять устные повести на манер гофмановских. С такими импровизированными повествованиями выступали в салонах Мицкевич и Пушкин <...> “Серапионовские вечера” устраивались в домах у А. А. Комарова и кадетского капитана Клюге фон Клюгенау»<sup>64</sup>. Журналы и альманахи с усердием отвечают на возникшую у публики потребность в «страшных» и «таинственных» рассказах. Русская периодика 1825–1830 годов являет, однако, странную с учетом общей духовной атмосферы, хотя и ожидаемую картину: огромное обилие переводных фантастических повестей<sup>65</sup> при очень небольшом числе оригинальных произведений этого жанра.

---

Поэтика реального и фантастического в русской романтической прозе // Проблемы исторической поэтики. Т. 1. Петрозаводск, 1990. С. 73–81; *Карташова И. В.* Романтизм в творчестве Н. В. Гоголя // Русский романтизм. М., 1974. С. 140–169; *Коровин В. И.* О русской фантастической повести // Русская фантастическая повесть эпохи романтизма. М., 1987; *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. С. 55–129; *Семибратова И. В.* Типология фантастики в русской прозе 30–40-х годов XIX века: Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1973; *Чебанюк Т. А.* Фантастическая повесть в историко-литературном процессе 20-х – начала 40-х годов XIX: Авторефер. дис... канд. филол. наук. М., 1979.

<sup>63</sup> Подробнее см.: *Лахман Р.* Дискурсы фантастического. С. 111–115.

<sup>64</sup> *Ботникова А. Б.* Немецкий романтизм. С. 207.

<sup>65</sup> Изучение переводных фантастических повестей 1820-х годов представляется перспективной областью исследования, но остается за рамками данной работы.

Признание В. Ф. Одоевского в «Примечании к “Русским ночам”» указывает на необходимость более осторожного изучения этой «диспропорциональности». Он писал: «Многие находили, иные в похвалу, другие в осуждение, что в “Русских ночах” я старался подражать Гофману <...> А между тем я не подражал Гофману. Знаю, что самая форма “Русских ночей” напоминает форму Гофманова сочинения “Serapien's Brüder”. Также разговор между друзьями, также в разговор введены отдельные рассказы. Но дело в том, что в эпоху, когда мне задумались “Русские ночи”, т. е. в *двадцатых годах* [курсив мой – А. Л.], “Serapien's Brüder” мне вовсе не были известны <...> Не только мой исходный пункт был другой, но и диалогическая форма пришла ко мне иным путем...»<sup>66</sup>. Помимо проблемы литературных влияний, это замечание указывает на то, что замыслы некоторых повестей, печатавшихся в 1830-е годы, могли относиться к 20-м. Правомерность этого предположения подкрепляется известной тенденцией фантастических повествований к циклизации: задумывая объединить ряд повестей в цикл, авторы не всегда публиковали их отдельно. Этот вопрос требует специального изучения.

В отношении наблюдаемой немногочисленности русских фантастических повестей примечателен один журнальный факт. В двух февральских номерах «Московского телеграфа» за 1825 год публикуется повесть под названием «Предвестница смерти»<sup>67</sup> за подписью «А.» Произведение в действительности является переводом новеллы Д. Г. Цшокке<sup>68</sup>, о чем издатель не сообщает. В шестой части своих «Повестей и литературных отрывков», печатавшихся в университетской типографии в 1829–1830-х годах, Полевой поместит эту повесть также без указания

---

<sup>66</sup> Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 189–190.

<sup>67</sup> Предвестница смерти (Повесть). Подп.: А. // «Московский телеграф». 1825: Ч. 1. № 4. С. 354–377; Ч. 2. № 5. С. 56–74.

<sup>68</sup> См.: Мизина Н. Н. Интерпретация Н. А. Полевым новеллы Э. Т. А. Гофмана «Маркиза де ла Пивардьер» // Вестник Вятского гос. гум. ун-та. Киров, 2011. № 2. С. 145.

авторства<sup>69</sup>. На переводной характер укажет разве что состав книг этого издания. Можно предположить знакомство редактора «Московского телеграфа» с новеллой Цшокке (или ее переводом) по источнику, не содержащему имени автора, однако внимание Полевого к творчеству немецкого писателя не позволяет утверждать этого с уверенностью. Вполне возможно усматривать в этом и сознательный литературный прием – за анонимными подписями или псевдонимами обычно публиковались оригинальные произведения<sup>70</sup>.

Русские фантастические повести 1820-х годов представляют собой эклектичную картину. Неоформленность жанровой эстетики, разнообразие иностранных влияний и литературных истоков при активном развитии журналов и альманахов обусловили невозможность раннего формирования настоящей традиции. Между тем, то главное, что составляет специфику жанра, а именно – рефлексия об отношениях «чудесного» и реального мира – обретает свои первые формы именно в это время. Возникающий вопрос об устройстве мироздания чаще всего решается в фантастических повествованиях 1820-х годов посредством нравственного поучения, философского рассуждения или спора о «возможном и невозможном».

В ранней повести А. А. Бестужева-Марлинского «Кровь за кровь» (1825)<sup>71</sup> читателю предлагается достоверный, как следует из авторского примечания, рассказ о «нравах и случаях», извлеченных из «ливонских хроник»<sup>72</sup>. Притязание на историческую правдивость дополняется ссылкой на

---

<sup>69</sup> В 1831 году «Повести Генриха Цшокке» выходят отдельным изданием (в трех частях). В составе этих книг «Предвестница смерти» не включена.

<sup>70</sup> «Аноним не есть Мистификация. Писателям законом предоставлено право, при издании сочинений их, объявлять или не объявлять имена свои» – «Бабочка». 1829. № 3. Января 9. С. 12.

<sup>71</sup> Впервые напечатано в: «Невский альманах» на 1827 год, изданный Е. В. Аладьиным; без подписи под заглавием «Замок Эйзен». СПб., 1826. Повесть «Кровь за кровь» была написана для альманаха «Звездочка». «тираж <...> был задержан сразу же после восстания и позднее практически целиком уничтожен. К Аладьину текст попал, вероятно, через О. М. Сомова, у которого на руках остались корректурные листы повести» – Полякова А. А. «Якутский» альманах А. А. Бестужева как финансовый проект (1829). Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2019, 16 (1). С. 118.

<sup>72</sup> Бестужев-Марлинский А. А. Кровь за кровь // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). С. 115. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

предание. Автор сообщает, что слышал историю замка Эйзен от «известного охотника до <...> былей и старинных небылиц» (99) (его рассказ и передается в повести), который, в свою очередь, узнал ее от местного пастора. «Сказовый» характер повествования вовлекает читателя в сферу фольклорного сознания, где «фантастическое» обретает санкцию на существование. «Заверенно» невымышленный рассказ внушает при этом то доверие, которое подготовит «ужас» от сверхъестественного события – явления ожившего мертвеца, тирана и изувера Бруно фон Эйсена, вершащего месть над своими убийцами.

Поэтика повести обнаруживает связь с эстетикой исторических романов В. Скотта, фантастическими новеллами Гофмана (гадалка-колдунья, черный кот), «готическим» романом (хронотоп замка, атмосфера ужаса, сгущающаяся в церкви в момент появления живого мертвеца<sup>73</sup>), «средневековыми» балладами Жуковского. Потенции каждого из жанров по-своему отражаются в сюжетном уровне произведения, а балладная концепция мира с ее «коллизиями вселенской борьбы добра и зла, с идеей непреложной связи между движениями души и судьбой человека, с принципом торжествующей везде и во всем справедливости»<sup>74</sup> проецируется и на его идейное содержание.

Фантастическое событие разоблачается исходом сюжета: на месте явившегося с того света мертвеца оказывается живой брат убитого, похожий на него «волос в волос, голос в голос» (114). Повествование, однако, продолжается, сообщая о каре, настигающей мстителя за его зверства: он погибает от рук вторгшихся в Эстонию русских, в землях которых ливонские рыцари под предводительством свирепого воина Бруно некогда «порубливали

---

<sup>73</sup> «For the Gothic effect to be attained, a tale should combine a fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce an impression of sickening descent into disintegration» («Для достижения готического эффекта рассказ должен сочетать пугающее чувство наследования во времени с чувством клаустрофобии, порождаемой замкнутость в пространстве, – эти два измерения, усиливая друг друга, создают впечатление болезненного погружения в стихию распада [перевод мой – А. Л.]. См.: *Baldick C. The Oxford Book of Gothic Tales. Oxford; New York, 1992. P. XIX.*

<sup>74</sup> *Маркович В. М. Дыхание фантазии. С. 11.*

встречного и поперечного» (100). Непрерывная цепочка убийств и мести обрывается только с разрушением замка Эйзен. В этом выходе к гражданской истории и символическому обобщению также улавливается влияние баллады.

Приближаясь к тревожному и грозному звучанию строк «Замка Смальгольм» В. А. Жуковского («Выкупается кровью пролитая кровь, — / То убийце скажи моему»<sup>75</sup>), содержание повести «Кровь за кровь» все же не совпадает с ним. Это различие мотивируется повествовательной инстанцией – «история рассказывается устами ультрасовременного гвардейского капитана, юмориста не без склонности к балагурству»<sup>76</sup>. Фольклорные афористические формулы, составляющие приметку его речи, сообщают рассказу иронический тон. «Модальность повести, создаваемая сюжетом, вступает в сложные отношения с модальностью словесного выражения»<sup>77</sup>, не отменяя ее до конца, но в значительной мере снижая ее трагический пафос. Другая характерная черта рассказа – оценка «нравов» прошлых времен с позиций просветительского рационализма. «Достоверное» изложение событий в наиболее драматических моментах перебивается сентенциями рассказчика: «Бруно погиб – и дельно: он был виноват; да только правы ли его убийцы? Регинальд <...> восстал только для спасения своей жизни, а может быть, и для выгод своей жизни! Какая же в том заслуга? есть ли тут чистота в причинах, стало быть надежда к оправданию? Он избавил околоток от злодея, зато подарил ему урок в преступлении. Притом же он был против дяди много виноват... да и кровь родного – право, не шутка!» (112); «Кажись, всех менее была виновата Луиза, а всех более пострадала. Однако Бог знает, что делает, кровь на мужчине часто смывает его прежние пятна, а на женщине, почитай всегда, хуже Каиновой печати. Луиза казнена жестоко; зато этот пример долго спасал многих от греха. Что ни говори, а перед святою правдою беды нашего

---

<sup>75</sup> Жуковский В. А. Замок Смальгольм // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Том 3. М., 2008. С. 155.

<sup>76</sup> Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 368.

<sup>77</sup> Там же.

брата исчезают, а мирское добро всходит и расцветает – из зла» (114). Нравственная аксиология, стоящая за балладой, переводится на аналитический язык прозы: то, что у Жуковского достигается средствами поэтической суггестии, у Марлинского обретает свойства морального предписания.

Сюжет повести «Кровь за кровь» не вовсе дискредитирует тайну, ведь случившееся совпадет с предсказанием колдуньи. Весьма показательно при этом, что здесь фантастика еще не инициирует непосредственную рефлексию о возможности / невозможности сверхъестественного. В балладе «Замок Смальгольм», несмотря на жанрово обусловленную необязательность вопроса о статусе потустороннего, схожий сюжет (явление ожившего мертвеца своей возлюбленной) приводит к его экспликации: «Содрогнулась она и, смятенья полна, / Вопросила: «Но что же с тобой? / Дай один мне ответ — ты спасен ли иль нет?..»<sup>78</sup>. Ничего подобного мы не находим в ранней повести Марлинского. «Фантастическое», словно по заветам В. Скотта, служит в ней лишь созданию «страшной» атмосферы, связанной с «чудесным», на фоне которой особую остроту обретает проповедь нравов. Последняя фраза рассказчика прямо указывает на это: «И в свете часто из шутки выходят дела важные» (115).

Схожим образом фантастика функционирует в повести Н. А. Полевого «Святочные рассказы». Автор опубликовал ее в двух номерах (№ 23 и 24) своего журнала «Московский телеграф» за 1826 год. Композиция повести в данном случае учитывает журнальные ограничения объема – в ней отчетливо выделяются две части. Первая из них описывает рамку рассказа – вечер на святках, который рассказчик проводит в компании словоохотливых стариков, «живых летописцев прошедшего»<sup>79</sup>. Разговор, начавшийся с обсуждения обычаев старых и новых, постепенно обретает характер спора, который

---

<sup>78</sup> Жуковский В. А. Замок Смальгольм. С. 154.

<sup>79</sup> [Полевой Н. А.] Святочные рассказы. Подп.: Н. П. // «Московский телеграф». 1826. Ч. 12. № 23. С. 103.

прекращается воспоминанием о праздничном времени. Тема святок, в свою очередь, мотивирует новую полемику – на сей раз по вопросу «чудесного». Не соглашаясь друг с другом в мнениях о его реальности, старики единодушно сходятся в любви к рассказам «о ведьмах, мертвецах, колдунах и привидениях» и просят одного из знатоков «русских былей и сказок» поведать им «какой-нибудь пострашнее»<sup>80</sup>. Рассказанная им «быль» составляет вторую часть повести. Подчеркнутая «философичность» описанного отрывка заставляет рассмотреть его отдельно. Теперь же обратимся к тому композиционному фрагменту произведения, который появился в 24-м номере журнала под названием «Святочные рассказы (Продолжение)».

Действие было разворачивается в средневековом Новгороде. В дни святок посадники и тысяцкие, рассорившиеся с соседями – князьями Московским и Литовским, держат вече и говорят о «черной дани, <...> о Заволчской сваре»<sup>81</sup>, забыв праздничные обычаи. Нарушение обрядово-календарной нормы, происходящее на фоне приближения «седьмой седмицы» (150) (седьмого тысячелетия от сотворения мира) мотивирует последующие события. Сыновья двух посадников встречаются в святочный вечер: «лихой удалец» Буслай оставляет праздничную процессию, замечая своего друга Владимира, сидящего в задумчивости. Владимир признается, что ему не дает покоя «тяжелая тайна», после долгих уговоров он решается поведать о ней своему товарищу. Новгородцы «с усобицами, с упадком храбрости, с привычкой богатеть не-добром» (150) накликают на себя беду: «Ты слышишь звон вечевого колокола – говорит Владимир Буслаю, – как голос вольности Новагорода, богатаго и сильнаго; я слышу его, как набат, возвещающий близкую кончину народа добраго» (148). Нагнетание святочных и эсхатологических мотивов подготавливает «вторжение» сверхъестественного: прошлым вечером к Владимиру являлся один из чудесников, которых он видел

---

<sup>80</sup> [Полевой Н. А.] Святочные рассказы. С. 122–123.

<sup>81</sup> [Полевой Н. А.] Святочные рассказы (Продолжение). Подп.: Н. П. // «Московский телеграф». 1826. Ч. 12. № 24. С. 141. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

(«видел, чего не хотел бы видеть!» – 152) некогда в дремучих лесах Карелии. Герой намеревается с его помощью гадать о своей судьбе – во время разговора кудесник является для исполнения обещания. Он исчезает, и Владимир отправляется к нему в Бесово городище. Буслай решает следовать за своим другом. Свирепствует метель; не настигая Владимира, герой останавливается у избы, надеясь «обогреться у добрых людей» (159). Внутри он находит старика, напоминаящего ему беса, – перекрестившись, герой подступает к нему. В этот момент «страшный хохот раздался по лесу, половина избышки повалилась, огонь исчез, старик пропал» (161). Выбравшись из дома, Буслай встречает Владимира, который рассказывает о случившемся в заколдованном месте: «...странно мне виделось <...> черный кот бежал передо мною до самой избышки и вскочил прямо в нее. Я взял три камня с каменки: передо мной забегали чудищи.... Венец.... саван.... гроб!» (162). Пережив ужасы «бесовского обаяния», герои возвращаются в Новгород. Фольклорная фантастика на этом обрывается, дальнейшее повествование следует в двух взаимосвязанных планах: национально-историческом и семейно-бытовом. «Чудесное» напомним о себе лишь единожды балладными мотивами гадания и суженого (Случайная встреча Владимира и девушки Настасьи окажется узнаванием. В разговоре с няней героиня признается, что видела Владимира «в зеркале, когда гадала о своем суженом <...> на последних святках» – 176.).

Ожесточаются отношения Новгорода с Москвой, где в это время правит Дмитрий Донской. Владимир, ссорясь с Буслаем в разговоре о судьбах вольного города, едет к московскому тысяцкому для переговоров, однако вскоре его заключают под стражу. Так проходит почти год. Когда наступают «темные ночи», отряд под предводительством Буслая нападает на стражников и освобождает Владимира из тюрьмы. Рассказ приоткрывает подробности политических интриг, которые мы теперь опускаем. «Многочисленное и храброе» войско под предводительством Димитрия идет войной на земли Новгорода, проходя по ним, «как огненная река», однако заслышав «благовест

Новгородских церквей» (181) в день Богоявления останавливается. Собирается новгородское вече, на котором Буслай произносит пламенную речь, подобно Святославу в «Слове о полку Игореве». Добившись единодушия новгородцев, герой отправляется в стан московского ополчения, чтобы предать себя в руки князя Дмитрия, требовавшего его головы и «всех зачинщиков бунта в свою волю» (186). Там он находит Владимира, прибывшего незадолго до него с тем же намерением. Изумленный благородством и мужеством героев, князь объявляет новгородцам «пощаду и милость»: «О! если бы вся Русь была так сильна духом, как вы, не тяготело бы иго темного царства над православными!» (189). Счастливым концem знаменуют гуляния «на отъезде доброго, милостивого Князя» (191), а также свадьба Буслая с его невестой Машей после примирения их отцов.

Фантастические события в «Святочных рассказах» Полевого занимают не более трети всего повествования и, как и у Марлинского, играют весьма второстепенную роль. Они придают фольклорный колорит, соответствующий рассказу о русской старине<sup>82</sup>, а также помогают сообщить герою черты в духе былевого эпоса. Весьма показательно, что ни явление кудесника, ни страшные приключения Владимира и Буслая в Бесовом городище никак не сказываются в ходе сюжета и более не упоминаются в повести – зато они способствуют героизации персонажа. «Я очнулся от твоего богатырского голоса... Ты спас меня!» – говорит Владимир, очнувшись от колдовского морока. Ситуация спасения повторяется в рассказе еще дважды: Буслай освобождает друга из-под конвоя московских стражников, а позднее смягчает сердце князя Дмитрия, осудившего Владимира вместе с другими «преступниками» на смерть.

---

<sup>82</sup> «...сказочно-фантастическая сцена встречи со стариком кудесником, “обморачивающим человека своим обаянием”, казалось бы, совершенно неожиданная и случайная в историческом повествовании, имеет для Полевого принципиальное значение: нравы и обычаи русской старины нельзя себе представить вне различных суеверий, которые являются как бы частью народного сознания, и воссоздание духа эпохи без этой веры было бы неполным» – Кондратьев Б. Три «жизни» Николая Полевого // Полевой Н. А. Мечты и жизни. М., 1988. С. 11–12.

Развитие сюжета постепенно ведет к утверждению жизненной стратегии Буслая. Этому способствует заявленное в начале различие двух героев. Владимир – романтик-максималист, рано узнавший «то, что узнают в старости» (147). В его душе бродят «черные думы» (151), «тяжелая тайна» не дает ему покоя и заставляет содрогаться при виде бедствий новгородцев, веселье у него, «как дождик весной: чуть перепадет, уже и высох» (144). Неслучайно именно с ним связаны «страшные» чудеса повести. Колдовские чары проходят, когда из избы колдуна «на Божий свет» (151) выходит Буслай – верный друг и храбрый воин, который «всегда весел» (144). Еще красноречивее о ценностной правоте героя свидетельствует счастливый финал повести, вместе с которым даже его порывистые решения (Оставшись с Владимиром в святочный вечер, он не появляется в доме своей невесты; не вникая в сложности политической борьбы, «собирает дружину и отправляется, в отместку московскому князю, жечь подвластные тому города»<sup>83</sup>.) обретают свое значение. Таким образом, Полевой переосмысляет романтическую концепцию исключительной личности в духе национальных задач. Как замечает М. Н. Красникова, концепция образа Буслая «восходит к известной оценке Белинского (данной им в рецензии на знаменитый сборник Кирши Данилова), который видел в этом противоречивом образе, созданном народом, отражение одной из сторон национального характера: “сильная натура”, он “бросается в безумное упоение удалой жизни, разрывает, подобно паутине, слабую ткань общественной морали”»<sup>84</sup>.

Характерно, что несмотря на фантастический элемент и общую романтическую поэтику «Святочных рассказов» (отчасти даже напоминающую традицию «неистовых романтиков»), исследователи почти единодушно относят их к ранним историческим повестям Н. А. Полевого<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Кондратьев Б. Три «жизни» Николая Полевого. С. 11.

<sup>84</sup> Красникова М. Н. Фольклорная традиция в исторической «Повести о Буслае Новгороде» Н. Полевого // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Самара, 2010. Т. 12. №5 (3). С. 767.

<sup>85</sup> См., например: Кондратьев Б. Три «жизни» Николая Полевого. С. 12: «...сказочный колорит писатель, возможно, хотел даже усилить <...> Однако “страшной повести”, заявленной во вступлении, не получилось:

Это мнение имеет под собой историко-литературные основания<sup>86</sup>. Сказалась в этом, по-видимому, и служебная функция фантастики. Составляя норму фольклорной традиции, «чудесное» происшествие не требует рефлексивного отношения к себе. Оно выступают законной частью святочного рассказа, главным событием которого является не «вторжение» сверхъестественного, но «чудо преображения в душах людей»<sup>87</sup>. Так, «фантастическое» в повести Полевого помогает автору представить национальную историю в свете «высших ценностей» и раскрыть ее нравственный смысл.

Иначе аксиология романтической и фольклорной фантастики действует у О. М. Сомова, раскрывая потенциал того, что В. Скотт именовал «комической стороной сверхъестественного». В его повести «Приказ с того света»<sup>88</sup> (1827) отчетливо присутствуют жанровые приметы, в то время превращающиеся в клише. Рассказу предпосылается расхожее сюжетное обрамление. Гостей в загородном поместье застает гроза. В доме не находится карт. Те, кто любил «уснуть после обеда, на этот раз посовестились зевать и дремать»<sup>89</sup>. Начинается случайный необязательный разговор, во время которого один из гостей, «неутомимый охотник путешествовать и рассказывать» (147), вспоминает такую же грозу, заставшую его однажды в Германии. Вслед за нею он слышал «повесть о духах», которая всю ночь тревожила его «самыми странными и непонятными снами» (147). Далее следует сама повесть.

---

Полевой-историк “победил” Полевого-художника». См. также: *Сорочан А. Ю.* От «Святочных рассказов» к «Повести о Буслае Новгородце»: первая историческая повесть Н. А. Полевого // Историко-литературный сборник. Тверь, 2006. Вып. 4. С. 108–113.

<sup>86</sup> В 1843 году повесть о Буслае Новгородце была включена автором, с некоторыми изменениями, в цикл «Повести Ивана Гудощника», при этом задуманный им цикл «Святочных рассказов» так и не был осуществлен.

<sup>87</sup> *Красникова М. Н.* Фольклорная традиция в исторической «Повести о Буслае Новгородце» Н. Полевого. С. 770.

<sup>88</sup> Впервые напечатано в: «Литературный музей» на 1827 год, изданный В. В. Измайловым. Подп.: Сомов. М., 1827. С. 165–226.

<sup>89</sup> *Сомов О. М.* Приказ с того света // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). С. 146–147. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

«В срочное время» (154) тень предка Иогана Штауфа – хозяина трактира, в котором путешественник останавливался во время своей поездки – посещает «земное жилище своих потомков» и является одному из них «для устроения фамильных дел» (156). Приближается «роковое двестилетие», и Иоган Штауф – единственный «из всего потомства мужеского пола» (156). В одну ночь ему является «черный рыцарь, в черных доспехах с черными перьями», вошедший именно так, как ходят «мертвецы и тени»: «...ступят одною ногою и после тихо и с расстановкой приволокут к ней другую, как в менуэте» (156). Приведение вручает трактирщику «сверток пергамента, перевязанный черною лентою и запечатанный черною печатью» (157). В нем «красными чернилами, и чуть ли не кровью» (157) написано послание его предка, Георга фон Гогенштауфена. Свидетельствуя свое почтение, тень покойного барона велит Иогану явиться «через три дни, в час по полуночи в нагорный <...> замок, без проводника и фонаря, для получения <...> приказаний» (157). В назначенный час, леденя от ужаса, трактирщик приходит на поклон к почтенному предку и слышит его приказание: отдать свою дочь Мину замуж за Эрнста Германа, еще более родовитого потомка знаменитого Арминия (Германа). «Чудное видение» становится причиной затянувшейся горячки Иогана. Опомнившись, он исполняет «приказ с того света» и благословляет Минну и ее возлюбленного Эрнста, чьему соединению прежде решительно препятствовал ввиду бедности юноши.

Сомов не прибегает к финальному разоблачению чудес, но авторская ирония многократно дискредитирует фантастику на протяжении повествования. Так, у таинственного рыцаря-вестника из-под шлема торчат «курчавые, черные бакенбарды», совсем как гауз-кнехта трактирщика, «да и ростом привидение <...> было с него, немного разве пошире в плечах и потолще» (156). А ужасная тень Гогенштауфена напоминает Иогану его друга Самуеля Нессельзамме, что, как думает герой, объясняет то «непонятное, сверхъестественное влечение» (160), которое всегда было у него к этому

человеку. Недогадливость трактирщика и его склонность верить чудесам (на ярмарке в Лейпциге он некогда видел тень отца Гамлета) превращают розыгрыш, устроенный друзьями влюбленных Минны и Германа, в таинственную «повесть о духах». Рассказ ведется от первого лица – и тем комичнее предстают некоторые подробности «сверхъестественных событий»: «Он [Гогенштауфен], по наружности, казался бодр и свеж, даже дороден; но смертная бледность и что-то могильное, которое как белая пыль осыпалось с его лица, ясно показывали, что это не живой человек, а тень или дух <...> По обе стороны его, на помосте, что-то пылало в двух больших черных вазах и разливало бледный, синеватый свет и сильный спиртовой запах» (159–160). С учетом нескрываемой ложности фантастики ирония распространяется и на суеверность трактирщика, представляющего себя героем рыцарского или «готического» романа.

Финальное воссоединение возлюбленных, совершающееся по воле хранителя древнего рода, могло бы возвестить нравственный итог, возвращающий к слышанным Иоганом Штауфом поучениям пастора «о гордости и тщете богатств» – прием мистификации обнажает пародию на него. В примечании к повести О. М. Сомов прямо указывает на предмет своего иронического переосмысления<sup>90</sup>, заодно подвергая насмешке интенцию авторов «отдавать отчет читателям в побуждениях или причинах, заставивших написать» и указывать, сколько в них «правды и неправды» (163).

Способ пародийного снижения романа Х. Г. Шписса был навеян Сомову новеллами американского писателя В. Ирвинга, к творчеству которого он обращается в 1827 году, переводя две главы из его книги «Юмористы, или замок Бресбидж»<sup>91</sup>. В примечании переводчика Сомов указывал, что отрывки

---

<sup>90</sup> Путешествуя в окрестностях Гельнгаузена, писатель видел объявление о продаже книги «Замок Фридерика Барбароссы близ Гельнгаузена, исторический роман, в коем выводится на сцену тень Гогенштауфена». Под названной книгой, как указывает В. Э. Вацуро, имеется в виду одна из местных коммерческих переделок весьма популярного в России романа «Старик везде и нигде» (*Der Alte überall und nirgends*, 1792) Х. Г. Шписса. См.: Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 378–379.

<sup>91</sup> Перевод был напечатан под заголовком «Две главы из Вашингтона-Ирвинга» в четырех номерах «Северной пчелы» за 1827 год. (№ 101 (23 авг.), № 102 (25 авг.), № 104 (30 авг.), № 105 (1 сент.).

Ирвингова романа предлагаются читателю как «образчик юмористического рассказа», содержащий замысловатую шутку «на счет таинственных лиц, беспрестанно встречающихся в новых романах»<sup>92</sup>. Новеллистика Ирвинга знала несколько способов иронической игры с таинственным сюжетом: «от пародийного “естественного объяснения” <...> до обытовления сверхъестественного» и обрывания рассказа перед ожидаемым разрешением загадки<sup>93</sup>. К первому из них и прибегает О. М. Сомов в повести «Приказ с того света», сохраняя при этом «всю занимательность тех таинственных и романтических повестей, которых ныне столь жадно ищут»<sup>94</sup>.

Прием травестиования мотивов и аксиологии готического романа составит одну их характерных черт серии новелл Сомова, опубликованных с подзаголовком «Из рассказов путешественника (путешественников)» (по аналогии с одноименным циклом В. Ирвинга). Часть из них – «Страшный гость» («Литературная газета». 1830. № 44), «Самоубийца» (Литературная газета». 1830. № 52–56), «Исполинские горы» («Литературная газета». 1830. № 69–72) – демонстрирует развитие «ирвинговской» линии в обращении со «сверхъестественным» или «волшебным», начатое в повести «Приказ с того света».

Другая важная «тема» фантастики для Сомова – народные предания и суеверия. «Прогрессивное» отношение автора к фольклору обнаруживает его близость декабристской эстетике. Так, уже в 1821 году О. М. Сомов выступил с критикой мистицизма, свойственного поэзии В. Жуковского<sup>95</sup>, а в 1823-м

---

<sup>92</sup> Две главы из Вашингтона-Ирвинга [Пер. О. М. Сомова]. Подп.: С.... // Северная пчела. 1827. № 101 (23 авг.)

<sup>93</sup> Подробнее см.: Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 377.

<sup>94</sup> Две главы из Вашингтона-Ирвинга [Пер. О. М. Сомова] // Северная пчела. 1827. № 101 (23 авг.).

<sup>95</sup> «Будучи одним из почитателей <...> таланта нашего отличного Стихотворца В. А. Ж....., я <...> восхищался многими прекрасными его произведениями <...> до тех пор, пока западные, чужеземные туманы и мраки не обложили его и не заслонили свет его»; «...видя имя его появляющееся под Стихотворениями, в которых все Немецкое, кроме букв и слов, — восторг и удивление во мне уступили место сожалению о том, что Стихотворец <...> оставил средства, которыми он усыновил Русским Людмилу, Ахилла и столько других произведений Словесности чужестранной <...> Чтобы ввести в наш язык <...> беспонятную выпренность нынешних Немецких Стихотворцев—Мистиков!; «Истинный талант должен принадлежать своему Отечеству; человек, одаренный таковым талантом, естли избирает поприщем своим Словесность, должен возвысить славу природного языка своего, раскрыть его сокровища и обогатить оборотами и выражениями,

сформулировал свои художественные принципы в статье «О романтической поэзии», где, в частности, писал: «Словесность народа есть говорящая картина его нравов, обычаев и образа жизни»; «Ни одна страна в свете не была столь богата разнообразными поверьями, преданиями и мифологиями, как Россия. Поэт может в ней с роскошью выбирать то, что ему нравится, и отметить, что не нравится»<sup>96</sup>. Это утверждение находит реализацию в фантастической прозе автора.

В «Сказках о кладах»<sup>97</sup> (1829) Сомов прямо обнаруживает читателю свое намерение «собрать сколько можно народных преданий и поверий, распространенных в Малороссии и Украине между простым народом, дабы оные не вовсе были потеряны для будущих археологов и поэтов»<sup>98</sup>. Названные «предания» составляют завязку повести, следующей сюжету ирвинговской новеллы «Вольферт Веббер, или Золотые сны»<sup>99</sup> с характерным для нее ироническим разоблачением суеверий. Главный герой повести, Максим Нешпета находит в фамильном сундуке старинную рукопись со «Сказанием о кладах». Сокровища, как следует из рукописи, спрятаны в разных местах Малороссии и охраняемы духами. Герой отправляется на их поиски и с помощью специальных приспособлений и заклинаний обнаруживает сундук. Сам клад, как и заклинатели сторожащих его духов (доктор Книпперхаузен и шинкарь Ицка Хопылевич Немеровский), оказывается «ненастоящим». Сомов вновь прибегает к объяснению происходящего мистификацией, немного отступая от ирвинговского сюжета, но сохраняет свойственный претексту иронический характер концовки (Максим Нешпета обнаруживает деньги, завещанные предками, на дне того же сундука, где ранее нашел таинственную рукопись; у Ирвинга Вольферт Веббер богатеет от того, что город выкупает

---

ему свойственными» – [Сомов О. М.] Ответ на (так названный) ответ Господина Ф. Б.... жителю Галерной Гавани. Подп.: Житель Галерной Гавани // «Невский зритель». 1821. Ч. 5 (март). С. 277–279.

<sup>96</sup> Сомов О. М. О романтической поэзии // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т 2. М., 1974. С. 553, 556.

<sup>97</sup> Впервые напечатано в: «Невский альманах» на 1830 год, изданный Е. В. Аладыным. СПб., 1830.

<sup>98</sup> Сомов О. М. Сказки о кладах // Сомов О. М. Были и небылицы. М., 1984. С. 217

<sup>99</sup> Ее перевод, выполненный Н. Полевым, был напечатан во 2-м и 3-м номерах «Московского телеграфа» за 1826 год.

его участок земли, чтобы проложить улицу). Так, возможность нравственно утверждающего финала, являющего тщету корыстолюбия, вновь элиминируется средствами пародии. Эту повесть высоко оценил Пушкин, назвав ее «лучшим из произведений» Байского [псевдоним О. М. Сомова – А. Л.], «доныне известных»<sup>100</sup>.

Отчетливо пародийный вариант нравоучения содержит «народная сказка» О. М. Сомова – «Оборотень»<sup>101</sup> (1829). Иронический тон звучит уже во вступлении, позволяя прояснить то обобщенное представление о фантастических повестях, которое сложилось к концу 1820-х годов. Автор предугадывает вопросы читателя, знакомого с этим жанром, и отвечает на них. «“Это что за название?” – скажете или подумаете вы, любезные мои читатели (какому автору читатели не любезны!). <...> что ж делать! виноват ли я, что неусыпные мои современники, романтические поэты в стихах и в прозе, разобрали уже по рукам все другие затейливые названия? Корсары, Пираты, Гяуры, Ренегаты и даже Вампиры попеременно, одни за другими, делали набеги на читающее поколение или при лунном свете закрадывались в будуары чувствительных красавиц. Воображение мое так наполнено всеми этими живыми и мертвыми страшилищами, что я, кажется, и теперь слышу за плечами щелканье зубов Вампира или вижу, как “от могильного белка адского глаза Ренегатова отделяется кровавый зрачок”»<sup>102</sup>. Как указывает Н. Н. Мизина, «смещение готической традиции и занимательной тематики массовой литературы» часто обретало форму заглавий, которые настраивали «на присутствие в тексте сверхъестественных мотивов»<sup>103</sup>. Традиция «страшных» названий сформировалась в немецкой литературе (И. А. Апель «Невеста Мертвеца», Т. Кернер «Арфа. К вопросу о вере в приведения»,

---

<sup>100</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М. Л.: 1937–1959. Т. XI. Критика и публицистика, 1819–1834. 1949. С. 117. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>101</sup> Впервые напечатано в: «Подснежник» на 1829, изданный Е. В. Аладыным. Подп.: О. Сомов. СПб., 1829. С. 189–225.

<sup>102</sup> Сомов О. М. Оборотень // Сомов О. М. Были и небылицы. С. 145. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

<sup>103</sup> Мизина Н. Н. Интерпретация Н. А. Полевым новеллы Э. Т. А. Гофмана «Маркиза де ла Пивардьер». С. 145.

Э. Т. А. Гофман «История с приведением», «Зловещий гость», «Вампиризм», «Мертвый гость» и т. д.<sup>104</sup>) и была воспринята русскими авторами фантастических повестей. Сомов, формально следуя этой традиции, указывает на свое «новаторство», служащее ему оправданием («...я хотел вас подарить чем-то новым, небывалым; а русские оборотни, сколько помню, до сих пор еще не пугали добрых людей в книжном быту» – 146), одновременно с тем жалуясь читателю, что «все другое новое <...> разобрано по рукам другими, а в книжных наших лавках залегли теперь такие большие шайки разбойников, <...> что если б мыши и моль не составили против них своей Santa Hermandad, то от них не было б житья порядочным людям» (146).

Метатекстуальному пародированию подвергается и популярный повествовательный прием – введение сюжетной рамки в форме беседы героев: «Я думал написать это вступление в виде разговора кого-нибудь из моих приятелей с кем-нибудь из моих неприятелей, но побоялся, что меня тотчас уличат в подражании...» (146). Автор приоткрывает принцип своей поэтики («...моя муза так своевольна, что часто смеется сквозь слезы и дрожа от страха; то я, повинуюсь свойственной полу ее причудливости, пушу слепо мое воображение, куда она его поведет») и провозглашает главное свое устремление: «...на поприще бумаги и перьев, станем творить свое! Я хочу вам подать похвальный пример и для того вывожу напоказ небывалого русского оборотня» (146).

Рассказ повествует о богатом крестьяне Ермолае, который по ночам оборачивается волком и нападает на стада односельчан. В деревне догадываются о происходящем и уговаривают умную девушку Акулину Тимофеевну, возлюбленную глуповатого приемного сына колдуна, проведать, верны ли их догадки. Повинуясь ее указаниям, Артем выслеживает чародейства названного отца и, исполняя виденный обряд, сам становится волком. По своей несмышлености юноша не может вернуть себе человеческий

---

<sup>104</sup> Там же.

облик. Он приходит в деревню, где его узнает Акулина. Девушка вымаливает прощение для своего жениха у старого колдуна. Повесть кончается свадьбой Артема и Акулины. Идиллически-нравственный итог подводится судьбе Ермолая: вместе с молодыми он переезжает в дальнюю деревню, оставляет преступное колдовство, живет «честно и смиренно» (155), делая добро и помогая бедным, и тихо умирает.

Далее следует эпилог, в котором автор сетует на необходимость присовокуплять мораль ко всякому произведению. «Многие той веры, что после всякой сказки, басни или побасенки должно непременно следовать нравоучение; что всякое повествование должно иметь нравственную цель и что все печатное должно служить для общества самым спасительным антидотом от пороков» (155). Не умея придумать должного наставления, Сомов сперва вопрошает о том читателя («...любезные мои читатели, <...> какое нравоучение присудите мне прибавить к этой истинной или, по крайней мере, очень правдоподобной повести?» – 155), а после выбирает «нравоучение близкое и ясное»: «...тот, у кого нет волчьей повадки, не должен наряжаться волком» (155). Авторитетность этого изречения автор подкрепляет сходством с маралью басни Ломоносова «Волк пастух».

Более тонкую иронию содержит анонимная повесть «Таинственный вечер»<sup>105</sup>, по признанию повествователя написанная на основе устного рассказа Ореста [Сомова – А. Л.]. Образ главного действующего лица рисуется в духе романтического героя-отшельника. Леонид, одаренный всеми достоинствами, статусом и богатством, чуждается толпы и живет за городом, находя утешение в созерцании величественных пейзажей («Как существо какое-то идеальное, он жил не в нашем мире – № 5, 20). За нелюдимостью героя кроется никому не известная тайна. Близится новый год, который Леонид по

---

<sup>105</sup> Таинственный вечер. Подп.: Ё. Ё. // «Бабочка». 1829: № 5, Января 16. С. 19–20; № 6, Января 19. С. 24; № 7, Января 23. С. 28; № 8, Января 26. С. 31–32; № 9, Января 30. С. 35–36. Далее в тексте номера газеты и страницы указаны по этому изданию.

обыкновенно хочет провести в одиночестве в своем приморском жилище. Планы нарушаются приглашением любимой им тетки, Княгини С\*\*\*. Не смея обидеть почтенную родственницу, Леонид соглашается приехать, и с этого момента лишается спокойствия, волнуемый «непостижимым предчувствием» (№ 5, 20). Являясь в дом княгини, он находит комнаты удивительно убранные, но пустые: «как будто в замке волшебном, он ходил <...> в глубокой задумчивости» (№ 6, 24). «...как <...> заколдованный, терялся в догадках о том, что с ним происходило. Все было непостижимо для него...» (№ 6, 24). Входя в залу, «посвященную прекрасному» (№ 6, 24), Леонид подходит к картине, изображающей живописный вид Швейцарии, – в этом полотне, казалось, «была жизнь его» (№ 6, 24). Герой садится за пианино и начинает играть. Прелестные звуки разносятся по дому, с последним аккордом раздаются бой часов и слышится шум шагов. Так заканчивается «таинственный вечер», и повесть устремляется к разгадке «тайн». Печальное отшельничество Леонида оказывается следствием разлуки с любимой Эльминой. Картина напомнила ему место их встреч, которое герою пришлось покинуть вследствие болезни отца. Обстоятельства не позволяли им свидеться вновь – но по доброй воле родителей девушки и при хлопотливом участии Княгини С\*\*\* их воссоединение, не грозящее новой разлукой, состоялась в этот Новый год. «Леонид забыл о всех тайнах, когда явно мог любить и быть счастливым» (№ 9, 36).

Так, «чудесный» эпизод служит прологом к счастливому разрешению в духе сентиментального романа. Над всем этим возвышается ирония издателя: смеясь над «унылым» романтизмом героя, он помещает повесть в разделе «Нравы» и сопровождает ее послесловием. В нем анонимный автор (он же издатель) снимает с себя всякую ответственность за возможное неудовольствие читателя: содержание «Таинственного вечера» есть «истинное происшествие», а его рассказ – следствие писания под диктовку Ореста (причем по мере издания тех номеров, в которых выходила повесть).

Наконец, издатель объявляет о целях публикации: «Напечатана же повесть сия скоро потому, что, если есть в ней какая занимательность, то вся она заключается – в *свежей новости*, может быть не столько чудесной, как некоторые рассказы о *носах чудотворных, орликах, комиссиях*, и т. п. по крайней мере, справедливой и благопристойной» (№ 9, 36).

Пародийный характер повестей О. М. Сомова, разнообразно дискредитирующий попытки утвердить нравственный смысл средствами фантастики, парадоксальным образом подтверждает «живость» этого типа аксиологии в рамках жанра. Как отмечал Ю. Н. Тынянов, «пародия литературно жива постольку, поскольку живо пародируемое»<sup>106</sup>. Позднее авторы откроют непосредственную связь между фантастикой и этикой: вопрос о реальности запредельного будет проблематизировать нравственное измерение жизни героя или всего человечества. К этой группе можно отнести «Страшное гаданье» (1831) Бестужева-Марлинского, а также, с определенными оговорками, «Космораму» В. Ф. Одоевского (1840). В последней повести «фантастическое» осложняется мотивом безумия, из-за чего этическая проблематика обретает иную масштабность.

Другой тип идейной направленности жанра обнаруживает его связь с немецкими «истоками» – в форме той или иной философской доктрины, утверждаемой фантастическими повествованиями. Именно в 1830-е годы появляются такие жанровые разновидности, как «философская романтическая новелла» и утопия, в первую очередь представленные произведениями В. Ф. Одоевского. Относительно позднее вступление этого писателя в ряды авторов фантастических повестей вполне закономерно. Как замечает Н. В. Измайлов, «фантастическая тема развивается [у него] не как “вечерний” или “страшный” рассказ, служащий развлекательным и вместе с тем щекочущим нервы чтением, а также, за малыми исключениями, не как

---

<sup>106</sup> Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции. С. 141.

литературная обработка народного творчества»<sup>107</sup> – именно такие формы фантастики активно разрабатывались в 1820-е годы. Молодого в ту пору Одоевского не подкупает литературная мода – за «развлекательным» жанром писателю виделся потенциал гораздо более серьезного содержания.

По единодушному мнению исследователей, фантастика являлась для Одоевского выразителем собственного философского мировоззрения. Формирование такого мировоззрения в русских условиях (в отличие, например, от Германии) было делом предельно индивидуальным, и как следствие, долгим. Начатые в юношеском обществе любомудров, философские искания вели Одоевского к доскональному изучению «трудов средневековых и недавних мистиков – от Якова Беме до Сен-Мартена, Пордэча и Франца Баадера», исследованию философского учения Шеллинга (в отличие от периода любомудров – «в особенности Шеллинга позднего <...>, перешедшего от объективного идеализма к мифологизму и “философии откровения”»), внимательному знакомству с сочинениями немецких романтиков, прежде всего Новалиса, Л. Тика, Э. Т. А. Гофмана<sup>108</sup>. Так в течение многих лет формировалась «мистическая» основа произведений писателя.

Описание творческого пути Одоевского обычно начинают его сборником «Пестрых сказок» (1833), отмечая их гротескную фантастику, близкую к традициям позднего немецкого романтизма. Последователем и подражателем ведущего представителя этой традиции, Гофмана, считали Одоевского многие современники и критики. Однако, как доказывает П. Н. Сакулин<sup>109</sup>, корни фантастики русского писателя разветвлены гораздо шире, и сводить их к влиянию автора «Фантазий в манере Калло» и «Серрапионовых братьев» невозможно. Поэтика Гофмана была для Одоевского

---

<sup>107</sup> Измайлов Н. В. Фантастическая повесть. С. 164.

<sup>108</sup> Там же. С. 165.

<sup>109</sup> Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. I: Ч. 1. С. 325–616; Ч. 2. С. 342–361.

определенным этапом становления его художественных принципов, и уже на этом этапе определялись черты их самобытности<sup>110</sup>.

«Пестрые сказки» действительно стали первым наглядно оформленным выражением становящейся эстетико-философской концепции Одоевского, однако они не были первым его произведением. На 1820-е годы в духе устремлений юношества этого времени приходится поиск писателем романтического идеала. С целью его обнаружения Одоевский обращается к различным областям искусства – в первую очередь к музыке, а также к мифологии и древним наукам, создавая своего рода «фрагменты» и притчи, посвященные таинственным и прекрасным областям бытия. Так, в 22-м номере «Московского телеграфа» за 1825 год появляется его сочинение «Бесструнная лютня», с подзаголовком «Персидское предание»<sup>111</sup>. «В бесконечном пространстве, во времени непроходящем, посреди сонма бесплотных духов <...> сидит величественная Сура», держащая в руках «золотую лютню» (151). Проходят века, сменяют друг друга поколения в «мирах бесчисленных», но не перестает звучать «звук чудный», которому «подчинена жизнь вселенной» и чья вечность – «вечная гармония» (151). Содержание этого художественного образа вполне прозрачно, оно отсылает к философскому пониманию музыки у немецких романтиков: «Жизнь с ее тайным поступательным движением в вещах, в телах романтики именовали музыкой <...> музыка выражает бытие самого бытия, жизнь самой жизни, чуть ли не совпадает с ними»<sup>112</sup>. Однако не только идеалистическая онтология утверждается в произведении. Далее следует наставление поэтам и музыкантам: божественная лютня не имеет струн, только «лучи солнечные оструняют небесное орудие» – так и творцам, «пресмыкающимся по земле», следует дожидаться, пока взойдет для них «солнце – вдохновение» (151). Без

---

<sup>110</sup> Так, например, в «Пестрых сказках» представление о ценности иррационального причудливо соединяется с его весьма рационалистическим анализом.

<sup>111</sup> [Одоевский В. Ф.] Бесструнная лютня (Персидское предание). Подп.: двск. // «Московский телеграф». 1825. Ч. 6. № 22. С. 151–152. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

<sup>112</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 21.

того тщетно требовать от своих «песней и дум» прекрасной гармонии, ибо будут лишь звуки «глухие, смешные, плачевные» (152). Так, космологическое предание становится поводом для поучительной аллегии.

Тему музыки продолжает короткая повесть Одоевского «Мир звуков»<sup>113</sup> (1827). Ученые затевают спор о качествах звука, рассуждая, «где скрывается звук», «откуда является он», «отчего так различны звуки» (43). Повествователь сразу же объявляет несостоятельность этих притязаний: «...математическим ножом хотели они открыть его [звука] сокровенное таинство» (43). В подтверждение авторской мысли является старец, играющий прекрасную мелодию на лютне. Он не верит «вычислениям ложной опытности» и носит в душе «чувство высшее, <...> которого обширность может измериться лишь вселенною, <...> которое видит там, где близорукий опыт лишь подозревает» (44). Избранный учеными «своим судьей», он говорит им о тщетности усилия «духовное рассечь, как грубое вещество» и передает то, что древние жрецы поведали ему «о таинствах звука» (44). Предание повествует о далеком мире, где «нет ни образов, ни очертаний, ни пространства, ни цвета, ничего определенного, ничего видимого или осязаемого» (45). Его единственные обитатели – звуки, которых «вечная любовь соединяет <...> неразрывным союзом»: они непрестанно «переливаются один в другого, исчезают и снова появляются; жизнь их – вечная, живая гармония, неисчерпаемая, как пламя солнца» (45). Ударами по «очарованным струнам» звуки вызываются на землю, и, разлученные, тоскуют друг о друге – тогда слышатся «грозный свист бури, трепетное завывание ветра», «стон осиротевшей горлицы» (45–46). Если же им повезет снова встретиться, они сливаются «в одно очаровательное созвучие» (46).

К ряду «музыкальных апологов» примыкают две сказки Одоевского: «Новая Мифология» и «Музыкальный инструмент», предназначавшиеся для

---

<sup>113</sup> [Одоевский В. Ф.] Мир звуков. Подп.: Каллидор // «Московский вестник». Ч. 4. № 13. С. 43–46. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

«Московского вестника», но не опубликованные при жизни. Позднее отголоски шеллингианской темы музыки как основы универсума прозвучат в «Пестрых сказках...», романе «Иордан Бруно и Петр Аретино» (оставшемся незаконченным), «Русских ночах». Одоевский предпримет и теоретическую разработку этой темы в ряде своих философско-эстетических трактатов. Так, например, в статье «О способах выражения идеи» (1832) он напишет: «...язык музыки приближается наиболее к сему внутреннему языку, на котором есть выражение для идей, посему музыка есть высшая наука и искусство. Будет время, когда, может быть, все способы выражения сольются в музыку. Древние как бы предчувствовали темно это, соединив все науки под общее название музыки, или это было воспоминание первого выражения человечества во времени его младенчества»<sup>114</sup>.

«Фантастическое», по замечанию Ц. Тодорова, предполагает «особую манеру прочтения», которая не должна быть «ни “поэтической”, ни “аллегорической”»<sup>115</sup>. В случае рассмотренных сочинений Одоевского аллегорическая форма, однако, обнаруживает свою теоретическую оправданность. В системе Шеллинга под аллегорией понимается один из способов изображения в искусстве, «когда общее созерцается через особенное»<sup>116</sup>. Главным выразителем такого способа провозглашается музыка: «...в гармонической музыке конечное или различие проявляется как аллегория бесконечного или единства»<sup>117</sup>. «Истинная поэзия может в целом иметь аллегорическое значение и воздействовать косвенно, подобно музыке»<sup>118</sup>. Совсем иной характер носят аллегории Ф. Н. Глинки<sup>119</sup>, использующие

---

<sup>114</sup> Одоевский В. Ф. О способах выражения идеи // Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 37.

<sup>115</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 31.

<sup>116</sup> Коломиец Г. Г. Философия музыки в «философии искусства» Ф. В. Й. Шеллинга: К вопросу субстанционального бытия музыки // Интеллект. Инновации. Инвестиции. 2016. № 8. С. 58.

<sup>117</sup> Там же. С. 61.

<sup>118</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 36.

<sup>119</sup> См., например: Глинка Ф. Н. Неузванная // «Северные цветы» на 1825 год. СПб., 1824. С. 245–250; Глинка Ф. Н. Непонятный союз // «Северные цветы» на 1826 год. СПб., 1826. С. 182–188; Глинка Ф. Н. Неразлучные // «Северные цветы» на 1826 год. СПб., 1826. С. 189–198; Глинка Ф. Н. Вожатый // «Северные цветы» на 1826 год. СПб., 1826. С. 212–213; Глинка Ф. Н. Чудесная сопутница // «Северные цветы» на 1827 год. СПб., 1827. С. 75–84.

фантастические мотивы в качестве прямого иносказания (тайнственным вожатым оказывается воображение, незримой спутницей – мечтательность и т. п.)<sup>120</sup>. Ряд ранних произведений Одоевского, публиковавшихся в «Мнемозине»<sup>121</sup>, также следует относить к этому типу, хотя в них автор и прибегает порой к «фантастическим» мотивировкам, вроде видения.

К 1820-м годам относится рассказ «Два дни в жизни земного шара»<sup>122</sup> (1828) – предвестник будущих утопий Одоевского. В гостиной графини Б. ведутся толки о приближающей к Земле комете, предсказанной астрономами. Желая развлечь гостей, хозяйка придумывает игру: каждому подобает написать свои мысли о судьбе человечества, после чего гости будут их читать и угадывать, «кто написал такое и такое мнение» (122). Содержание одной из записок, «более других замечательной» (123), автор передает читателю. Из нее следует, что комета «с быстротою неизмеримою стремится на Землю» (123). Гибель неизбежна, и люди в трепетном ужасе забывают свои «наслаждения, забыты, бедствия» (123). Только один человек, восьмидесятилетний старец, кто «всю жизнь свою верил больше <...> мечтам <...>, нежели действительности» (126), сохраняет спокойствие духа и силу рассудка. Он уверен, что «Земля еще не достигла своей возмужалости» (126), а потому гибель ее пока не прибудет. Предсказание старца сбывается: после страшной ночи, когда разразился гром и ветер сносил крыши домов, комета удаляется с горизонта. Случившееся волшебным образом преображает Землю и ее обитателей. Прошли «времена несовершенства и предрассудков <...> вместе с болезнями человеческими», земля стала «обиталищем одних царей всемогущих», справляющих «прекрасный пир природы». «Земля близилась к Солнцу», не опаляемая его жаром, подобным «огню вдохновения»; «Еще

---

<sup>120</sup> Отчетливо аллегорический характер носит и повесть Н. А. Полевого «Гостя после бала»: в облике непрошенной госты герою является его совесть. См.: [Полевой Н. А.] Гостя после бала. Подп.: Ф. Ф. Ф. // «Московский телеграф». 1826. Ч. 7. № 2. С. 102–110.

<sup>121</sup> [Одоевский В. Ф.] Старики или остров Панхай (Дневник Ариста). Подп.: Одвск., примеч.: 1823 // «Мнемозина». Ч. 1. М., 1824. С. 1–12; [Одоевский В. Ф.] Четыре аполога. Подп.: Одвск. // «Мнемозина». Ч. 3. М., 1824. С. 1–10; [Одоевский В. Ф.] Еще два аполога. Подп.: Одвск. // «Мнемозина». Ч. 4. М., 1825. С. 35–48.

<sup>122</sup> [Одоевский В. Ф.] Два дни в жизни земного шара. Подп.: Каллидор, примеч.: 1825 // «Московский вестник». 1828. Ч. 10. № 24. С. 120–128. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

мгновение – и небесное сделалось земным, земное небесным. Солнце стало Землею и Земля Солнцем...» (128). Так, в форме «фантазии на случай» утверждается шеллингианская идея о единстве конечного и бесконечного, совершающемся посредством развития природы в ее высшей цели – человеке.

Уже первые, пока лишь «полуфантастические» сюжеты Одоевского обнаруживают глубокую философскую основу его произведений, а вместе с ней – «подчиненность определенным заданиям»<sup>123</sup>. Этот ранний опыт «фантазий» и волшебных «преданий» будет усвоен авторами сказочных повествований 1830-х годов – в частности, И. В. Киреевским и К. С. Аксаковым, чьи повести «Опал» (1830) и «Облако» (1836) подчинены утверждению ценностей романтического искусства.

Последний тип рефлексии о природе реальности, возникающий в фантастических повестях 1820-х годов, представляет собой непосредственную экспликацию вопроса о природе «сверхъестественного». Под эту группу попадают повесть В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском» (1828), написанная на основе устного рассказа А. С. Пушкина, первая часть «Святочных рассказов» Н. А. Полевого, а также сборник повестей А. Погорельского «Двойник» (1828).

«Уединенный домик на Васильевском»<sup>124</sup> представляет собой первый русский образец «неявной», или «завуалированной» фантастики<sup>125</sup>. «Чудесное» здесь проступает по ходу повествования с разной степенью интенсивности и определенности: то пугая своей несомненностью, то скрываясь в область намеков, кажимостей и «болезненных» чувствований. Так, описанная сцена поездки с извозчиком-мертвецом, на жестяном билете которого было выведено число Апокалипсиса, обладает всеми свойствами балладной суггестии (неслучайно в этом эпизоде путникам сквозь облака

---

<sup>123</sup> Измайлов Н. В. Фантастическая повесть. С. 164.

<sup>124</sup> Впервые напечатано в: «Северные цветы» на 1829 год. Подп.: Тит Космократов. СПб., 1828. С. 147–217. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

<sup>125</sup> Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. С. 290.

«светит неверно» «луна во вкусе Жуковского» – 190). Пережитый героем ужас подтверждается его трехдневным припадком. Между тем, повествование не вовсе элиминирует возможность «рационального» объяснения, многообразно подчеркивая расстроенное и возбужденное состояние юноши, предшествовавшее мистическому происшествию. Образ зловещего Варфоломея дается преимущественно в оценках и ощущениях персонажей, заставляя делать скидку на субъективность. В том же «двойственном статусе» предстают финальные события: пожар, будто бы являющийся мстью inferнальных сил (явление беса удостоверяется очевидцем, но сразу же подвергается сомнению в «толках» зрителей), исчезновение Варфоломея, трагические судьбы главных героев. Конец повести заверяет истинность рассказа традиционным для фантастических повествований способом – ссылкой на «изустное предание». Далее следует ироническое обращение к читателю, вновь отменяющее едва возникшую определенность: «Впрочем, почтенные читатели, вы лучше меня рассудите, можно ли ей поверить и откуда у чертей эта охота вмешиваться в людские дела, когда никто не просит их?» (217).

Повесть «Уединенный домик на Васильевском» отличает особый «характер эмоционального приобщения к тайне и чуду»<sup>126</sup>. При всех колебаниях в определении статуса фантастики «непосредственное ощущение чудесного [здесь] гораздо сильнее, чем в большинстве русских повестей такого типа»<sup>127</sup>. Участие Пушкина в создании этого произведения не вызывает сомнений у исследователей (расходящихся только в оценке меры этого участия). Забегая вперед, скажем, что повесть В. П. Титова действительно очень близко подступает к пушкинскому методу.

«Святочные рассказы» Полевого, как уже было сказано, открываются спором гостей, собравшихся в праздничный вечер. Один из его участников,

---

<sup>126</sup> Маркович В. М. Дыхание фантазии. С. 36.

<sup>127</sup> Там же.

Терновский, представлен в повести «добрым философом», «который верил всем привидениям, всем колдунам, всему чудесному на свете и все старался изъяснить <...> естественным образом»; другого, Шумилова, читатель узнает как «доброта старика, который на своем веку объездил пол-России, видел все, что рассказывал, рассказывал обо всем, что видел, и был записной охотник рассказывать русские были и сказки»<sup>128</sup>. Между ними Полевой распределяет характерные для фантастических повествований позиции «романтика» и «скептика», хотя и в их специфическом варианте. Так, Терновский выражает сожаление, что «выигрывая в уме», люди современного века теряют «в сердце»: «Наши предки оживляли все: у них являлись духи, привидения, волшебники» (111–112). Он признается, что и сам верит духам, «только по-своему». «Философия приведений» Терновского вкратце такова: в природе много еще есть тайного и не открытого, при этом человеку доступны особые чувства, не подобные животным инстинктам, – непонятное и необъяснимое следует приписывать этим «тайным чувствам и расположениям» (117). Так, все можно отнести на счет «естественных следствий» (117), не изымая «неразумное» из человеческого опыта и истории. В подтверждение своей теории герой приводит «дела, не подверженные сомнению»: физиогномию, «предчувствия, сны, видения самого себя» (117–118). Шумилов парирует каждый из этих примеров, настаивая на том, что «все приметы, причуды, вера в сны, предчувствия» (119) происходят из одной только способности воображать подобное, телесные же чувства и душевные способности можно приучить ко многому. «Воображение может действовать и обманывать нас удивительным образом <...> Далее: должно поверять известия. Люди так любят все чудесное, так любят прибавлять, что на их рассказы полагаться невозможно. Прибавь обманы, ловкость, хитрости» (121). Расходясь в интерпретациях, герои все же сходятся в своей вере в существование

---

<sup>128</sup> [Полевой Н. А.] Святочные рассказы. Подп.: Н. П. // «Московский телеграф». 1826. Ч. 12. № 23. С. 105–106. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

«тайного» в мире – за видимым скептицизмом Шумилова открывается неприятие сомнительной рационализации «чудес».

Для дальнейшего повествования «Святочных рассказов» этот диалог не обретает существенного значения: полулегендарная история, рассказанная одним из героев, ничем не напоминает о проблематизации фантастики, заявленной в начале, и не получает дальнейшего обсуждения. Между тем, само его появление в ранней повести Полевого весьма характерно. Заимствованный из иностранной литературы (в частности, у Гофмана), прием введения беседы-спора о «сверхъестественном» получит широкое распространение в более поздних повестях. Он же становится структурной основой объединения повестей в циклы, формируя традицию «вечеров».

Первым сборником подобного типа стал «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского. Писатель, известный как автор первой русской повести в фантастическом роде, неслучайно появляется в нашем изложении так поздно. Его «Лафертовская маковница»<sup>129</sup> (1825) представляет собой единственный яркий пример, избежавший «идейной» направленности своего содержания. Здесь счастливый финал вершится словно по законам волшебной сказки, не служа назиданию, не утверждая ценностей философской системы и не взывая к пересмотру знаний о мире. «Сверхъестественное» в повести (колдовской обряд, метаморфозы черного кота, принимающего человеческий облик и др.) не разоблачается – покидая жизнь героев, оно обретает свое непонятное, но вполне законное место в бытии. Нравственные основания при всей своей устойчивости, не акцентируются. Героиня, разрывающая договор с темными силами, руководствуется отчасти любовью к отцу, отчасти же – нежеланием выходить замуж за избранного ей в женихи теткой-колдуньей господина Мурлыкина. Наказанию не подвергается

---

<sup>129</sup> Впервые напечатано в: «Новости литературы. Литературное приложение». Русский инвалид. 1825. Март. Кн. XI. С. 97–133.

корыстолюбие ее матери. Фантастика, проникнутая мягким юмором, исчезает так же легко, как возникла, и главное, не означает ничего, кроме себя самой.

При публикации повести в «Новостях литературы» за 1825 год издатель журнала А. Ф. Воейков сопроводил ее примечанием, озаглавленным «Развязка», мотивируя это желанием *удовлетворить любопытству читателей* [курсив здесь и далее мой – А. Л.] и сделать явной ту *цель*, которую «автор сей русской повести, вероятно, имел здесь»: «показать, до какой степени разгоряченное и с детских лет сказками о ведьмах напуганное воображение представляет все предметы в превратном виде»<sup>130</sup>. Включив повесть в сборник «Двойник...», Погорельский оставил текст без изменений, но ввел иронический по отношению к примечанию Воейкова диалог: «...напрасно, однако ж, вы не прибавили развязки. Иной и в самом деле подумает, что Машина бабушка была колдунья. – Для суеверных людей развязок не напасешься <...> Впрочем, кто непременно желает знать развязку моей повести, тот пускай прочитает “Литературные новости” 1825 года. Там найдет он развязку, сочиненную почтенным издателем “Инвалида”, которую я для того не пересказал вам, что не хочу присваивать чужого добра»<sup>131</sup>.

Сам «Двойник...»<sup>132</sup> представляет собой сборник повестей, организованный по принципу «Фантазуса» Л. Тика и «Серрапионовых братьев» Э. Т. А. Гофмана: ряд вставных новелл обрамляется беседой героев, которые обсуждают достоинства и недостатки отдельных рассказов. Интересно, что область фантастического распространяется Погорельским в том числе (и по преимуществу) на сюжетную рамку: к скучающему в деревне Антонию является его собственный образ с целью «усладить» его уединение. Не имея прозвания на русском языке, он предлагает перевод немецкого слова

---

<sup>130</sup> Там же. С. 133–134.

<sup>131</sup> Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии // Погорельский А. Сочинения Антония Погорельского.: В 2 т. Т. 2. СПб., 1853. С. 222–223.

<sup>132</sup> Впервые вышел отдельной книгой: Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Сочинение Антония Погорельского. СПб. 1828.

Doppelgänger («В Германии <...> подобные явления чаще случаются...»<sup>133</sup>) и называется Двойником. В компании таинственного существа герой проводит шесть вечеров, за время которых звучат четыре повести и ведутся разговоры о возможности сверхъестественных явлений. Комичность последнего дополняется тем, что Двойник олицетворяет в дружеских диспутах рационалистическое начало, в то время как Антоний выказывает склонность к суевериям и мистическим верованиям. Свое продолжение здесь находит прием, использованный ранее в «Лафертовской маковнице»: странный гость появляется без всякой – «психологической, философской или мистической»<sup>134</sup> – мотивировки и также немотивированно исчезает. На этом кончается цикл «вечеров».

Прижизненные рецензии констатировали сходство сочинений Погорельского с «немецким образом писанья повестей»<sup>135</sup>, в особенности – с Гофманом. Погорельский действительно заимствовал образы и мотивы у немецких романтиков, но кроме того он усвоил существенный принцип их поэтики, оставшийся незамеченным критиками. Речь идет о романтической иронии. Она особенно заметна в «Двойнике», но встречается уже и в некоторых эпизодах «Лафертовской маковницы». Так, черного кота, превращенного колдуньей в чиновника, не может догнать собака, а почтальонша Ивановна не верит в колдовские метаморфозы Мурлыкина, поскольку «все знают, что он титулярный советник»<sup>136</sup>. Между тем, даже О. М. Сомов, допуская иронию в своих произведениях, упрекал автора «Двойника» за недостаточную фантастичность «чудесного» героя, делающего только то, что делал бы и обыкновенный человек<sup>137</sup>. В повестях Погорельского

---

<sup>133</sup> Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии. С. 18.

<sup>134</sup> Измайлов Н. В. Фантастическая повесть. С. 143.

<sup>135</sup> «Московский телеграф». 1828. Ч. 20. № 7. С. 362.

<sup>136</sup> Погорельский А. Лафертовская маковница // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). С. 68.

<sup>137</sup> «Его двойник <...> есть более приятный собеседник, нежели чудесное существо из мира мечтательного: сочинитель разговаривает с ним; они передают взаимно мысли свои о разных предметах; рассказывают друг другу разные повести и анекдоты <...>. Для этого не нужно было вызывать духов: умный, образованный и начитанный сосед мог бы также пригодиться сочинителю, как и его двойник. Если бы сочинитель представил нам своего двойника существом более эфирным <...> или если бы в двойнике изобразил он олицетворенную

«фантастическое» и серьезное приравнивается к обыденному и незначительному<sup>138</sup>. Следуя в этом за Гофманом, писатель в то же время избавлял фантастику от того трагического мироощущения, которое сопровождает ее у немецкого романтика. Критика 1820-х годов не почувствовала художественного потенциала этой творческой установки. Сугубо эстетическое понимание жанра нашло понимание только у А. С. Пушкина<sup>139</sup>.

Не восприняв художественный опыт Погорельского, большая часть фантастических повестей 1820-х годов отвечала, с серьезностью или иронией, на требование содержать в себе «цель». «Таинственные» и «страшные» повествования русских авторов используют «рефлексивный» характер жанра, чтобы своим сюжетом, модальностью рассказа или прямым авторским словом утвердить идеал нравственного поведения или выразить ценности какой-либо философской системы. В иных случаях «чудесному» сообщаются возможные толкования, позволяющие поколебать привычную для читателя картину мира. Различные варианты пародии на жанр, формально отрекаясь от «высоких» целей, все же продолжают иметь их в виду.

Таким образом, наиболее востребованным, осмысляемым и развивающимся аспектом жанра фантастической повести в 1820-е годы является его идейное содержание, отсылающее к тем или иным областям человеческих жизни и знания – этике, онтологии, гносеологии. Фантастические сюжеты и образы призваны показать – отчетливо или в форме намека – на то, что стоит *за* ними, там, где более не властны законы искусства,

---

мысль, отделившуюся от телесной своей оболочки в минуты бытия созерцательного, и показывающую нам, как бы в магнетическом ясновидении, все земное в истинном, яснейшем свете, либо переносящую нас в мир духовный: тогда в создании сего мечтательного лица было б более той отчетливости, того условного правдоподобия, на которых воображение основывает и творит свои вымыслы» – *Сомов О. М.* Обзор российской словесности за 1828 год // «Северные цветы» на 1829 год. СПб., 1828. С. 86–89.

<sup>138</sup> Показательно в этом отношении уже самое заглавие сборника «Двойник, или [курсив мой – А. Л.] Мои вечера в Малороссии».

<sup>139</sup> В письме к брату, Л. С. Пушкину, от 27 марта 1825 г. поэт писал: «Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Трифоном Фалеленчем Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмурия глаза, повертывая голову и выгибая спину» (XIII, 157).

где открывается бесконечное пространство реального мира. Именно эта устремленность литературного жанра за собственные пределы отражается в последующем развитии его магистральной линии: появляются новые варианты «разоблачения» «чудесного», вводятся двойственные мотивировки его возникновения, возникают «типы» героев, различно интерпретирующих фантастику (ученые-скептики, философы-идеалисты, прагматики, носители фольклорного сознания и др.). Неслучайно итоговое произведение В. Ф. Одоевского, «Русские ночи», задуманное как сборник фантастических повестей, преодолевает это жанровое определение и приближается к философскому тексту.

На раннем этапе существования жанра его нацеленность на «запредельное» литературному творчеству еще не простирается так далеко, превращаясь только в служебные задания фантастики. Повествования Марлинского, Полевого, Сомова, раннего Одоевского при всем их различии сходятся в одном: художественные миры обращены в них на служение «идее», какой бы она ни была. Так, в 1820-е годы аксиология жанра фантастической повести становится его «идеологией».

## Глава 3

### «Гробовщик» как фантастическая повесть

#### 3.1 «Гробовщик» и идеология фантастической повести

К 1830-му году сформировался ряд характерных жанровых черт фантастической повести. Многие из них присутствуют и в «Гробовщике», свидетельствуя не только о несомненной принадлежности к этому жанру, но и о высокой, на первый взгляд, степени «традиционности».

Повествование иронически обыгрывает узнаваемый литературный сюжет, широко использовавшийся европейской «готикой», – сюжет призыва нечисти, или договора с дьяволом. Обиженный шуткой будочника на празднике в доме соседа-немца, Адриян, «пьян и сердит», грозитя созвать на свое новоселье «мертвецов православных» (VIII, 92). Жанрово оправдан и выбор героя, занимающего «пограничное» положение между мирами живых и мертвых. Его связь с литературной традицией Пушкин эксплицирует в тексте. Характерной приметой фантастической повести является в «Гробовщике» изображение подчеркнуто бытовой обстановки. К этому приему романтическая проза обращается, чтобы углубить контраст, создаваемый «двоемиренным» принципом организации художественного пространства. Взамен мрачного колорита, создаваемого «страшным» хронотопом (средневековый замок, старинные развалины и пр.), она изображает прозу современной жизни — затем, чтобы резче противопоставить ей «чудесное».

Событием пушкинской повести становится явление герою оживших мертвецов – «классический» вариант «вторжения» сверхъестественного. При этом неочерченность границы между сном и явью заставляет читателя на время поверить случившемуся, приобщившись к атмосфере «тайн и ужасов». Не избавлен «Гробовщик» и от характерного для фантастических повествований заверения подлинности рассказа. В качестве своеобразной «ссылки на предание» выступает само устройство цикла «Повестей Белкина».

Последовательная цепочка повествовательных инстанций («издатель – собиратель – рассказчик»), заявленная в предисловии, не позволяет воспринять рассказ как однозначно вымышленный. Наконец, развязка сюжета строится на одном из наиболее типичных в рамках жанра нарративом приеме – разоблачении мнимых «чудес». Повесть оканчивается пробуждением героя: с этого момента читатель понимает, что «сверхъестественное» было всего лишь сновидением.

Русские повести, отменяющие фантастику рациональным объяснением, наследовали двум литературным традициям. Первая из них связана с поэтикой романов А. Радклиф, в которых разоблачение «тайн» утверждает ценности просветительского рационализма. Герои, будто бы находившиеся во власти тайных сил, достигают равновесия «страсти и разума, чувствительности и долга»<sup>140</sup>. Нравственный итог знаменует упорядоченность и надежность мира. К подобному звучанию приближается концовка рассмотренной повести А. А. Бестужева-Марлинского. Другая традиция представлена в новеллах В. Ирвинга, верным последователем которого был О. М. Сомов. За мнимыми чудесами открывается мистификация или причудливое стечение обстоятельств, которым герой умело пользуется. Иронический финал провозглашает «предприимчивость, ловкость и остроумие освободившейся от всех и всяческих предрассудков независимой человеческой личности»<sup>141</sup>.

Немного отходя от исторического описания, обратимся еще к одной повести. В «Страшном гаданьи»<sup>142</sup> Бестужева-Марлинского «отрезвляющая» развязка, как и в «Гробовщике», представлена в форме сновидения героя. Финал не избыгает всех загадок, появляющихся на протяжении повествования. Неизвестно, кем все же был «чудный незнакомец», чье

---

<sup>140</sup> Маркович В. М. Дыхание фантазии. С. 25.

<sup>141</sup> Там же.

<sup>142</sup> Повесть впервые появляется в 5-м и 6-м номерах «Московского телеграфа» за 1831 год, однако создается, судя по авторской подписи в 1830 году. См.: [Бестужев А.] Страшное гадание. Подп.: Александр Марлинский; примеч.: 1830 г. Дагестан // «Московский Телеграф». 1831 г. Ч. 38: № 5. С. 36–65; № 6. С. 183–210.

присутствие на деревенских посиделках имело «тлетворные следствия»<sup>143</sup>: безнравственным скептиком или воплощением потусторонних сил. Вопрос не получает однозначного ответа, оставляя читателя наедине с непроясненной картиной мира. Существенна, однако, авторская позиция в отношении этого вопроса. Рассказчик предугадывает читательское неудовольствие «разоблачительным» финалом и уверяет, что виденное во сне существовало для него как наяву, «страшно существовало», и переводит разговор в сферу философического размышления: «Сон? Но что же иное все бывшее наше, как не смутный сон?»<sup>144</sup>. Кальдероновская формула не получает дальнейшего развития: устремленность к познанию мира дается только в форме намека. Последняя же фраза рассказчика провозглашает идеал нравственного поведения: «Это гаданье открыло мне глаза, ослепленные страстью<sup>145</sup>; обманутый муж, обольщенная супруга, разорванное, опозоренное супружество и, почему знать, может, кровавая месть мне или от меня – вот следствия безумной любви моей!! Я дал слово не видеть более Полины и сдержал его»<sup>146</sup>. Так, в зрелой повести Бестужева-Марлинского рациональное объяснение «сверхъестественного» своеобразно объединяет все возможные стратегии фантастических повествований: проблематизацию представлений о устройстве мира, философскую «формульность», моральное назидание.

Как видно, в фантастических повествованиях «разоблачение» фантастики служит установлению того или иного состояния мира и положения человека в нем: мир устойчив и непротиворечив, ведь все подчинено законам разума; мир пластичен и может быть подчинен человеческой воле; об устройстве мира нельзя сказать определенно, но в жизни следует руководствоваться нравственными принципами. Рассмотрение финала

---

<sup>143</sup> *Бестужев-Марлинский А. А.* Страшное гаданье // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). С. 127.

<sup>144</sup> Там же. С. 144.

<sup>145</sup> Здесь имеет место травестия готики, о которой говорилось выше. У Радклиф этика утверждается торжеством разума над «чудовищами», рождаемыми его «сном». У Марлинского эту функцию исполняет сновидение, инициированное гаданием.

<sup>146</sup> *Бестужев-Марлинский А. А.* Страшное гаданье. С. 144.

«Гробовщика» с этих позиций не дает никакого результата. Проблема возникает уже на этапе рефлексии о природе «фантастического» – в пушкинском тексте для нее не находится никаких причин.

Сверхъестественное событие не приносит с собой ни катастрофы, ни возможности духовного перерождения героя. Нельзя согласиться с В. Шмидом в его интерпретации сюжета «Гробовщика» как движения «от безрадостности к радости» (в символическом плане: от смерти к воскресению). «Ужасом и смертельным страхом Адриян оплатил свой долг, долг перед жизнью. <...> заключительная сцена позволяет нам <...> предположить, что он перенесет гробы из кухни и гостиной в заднюю комнату, будет почаще звать дочерей к чаю, да и в делах будет честнее. И не исключено даже, что на третьем празднике повести, т. е. на именинах у частного пристава, если опять станут смеяться над парадоксальностью его ремесла, он будет способен смеяться вместе с другими, смеяться освобождающим смехом»<sup>147</sup>. Резюмируя предложенное В. Шмидом продолжение пушкинской повести, можно привести окончание одной из повестей В. Ирвинга: «И с тех пор <...> [он] стал принадлежать к небольшому числу почтенных <...> бюргеров <...>, к которым счастье пришло насильно»<sup>148</sup>. Семантическая контрастность фразы «обрадованный гробовщик»<sup>149</sup>, возникающая на фоне «угрюмости» и мрачной задумчивости Адрияна, затмевает для исследователя не только композиционную организацию повести, но и фонетический аспект финальных слов. Шмид попутно замечает, что невозможно «знать, какие выводы сделает Адриян из собственного сна»<sup>150</sup>. Жанровый ракурс рассмотрения повести заставляет остановиться на этом подробнее.

---

<sup>147</sup> Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 293.

<sup>148</sup> Ирвинг В. Вольфер Вебер, или золотые сны [Пер. Полевого Н.] // «Московский телеграф». 1826. Ч. 7. № 4. С. 194.

<sup>149</sup> На это также указывал и С. Г. Бочаров: «В окончании повести светит солнце и герой ощущает радость, которой он не чувствовал в начале повествования, при переселении в новый домик. Эта обрадованность гробовщика не только снимает ужасы сна, она составляет контраст и обычной его угрюмости» – Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» (К проблеме интерпретации произведения) // Контекст. 1973. Литературно-критические исследования. М., 1974. С. 230.

<sup>150</sup> Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 293.

«Фантастическое» в «Гробовщике» проходит бесследно и, что важнее, не подвергается никакой рефлексии – со стороны столкнувшегося с ним героя или повествователя. Возглас Адрияна «Ой ли!» (VIII, 94) в ответ на «доклад» работницы о настоящих событиях вчерашнего дня, а также его приглашение дочерей к чаю могут сообщить о радости человека, узнавшего, что «Здесь несчастье – лживый сон», но ничего не говорят об устройстве мироздания. Повествователь, столь подробно описывающий переживания гробовщика во сне, совершенно устраняется от передачи его чувств в момент пробуждения (за исключением единственной фразы «С ужасом вспомнил...» – VIII, 94).

Согласно законам жанра фантастической повести, колебание, которое испытывает герой (а вместе с ним и читатель) в момент столкновения с выходящим за пределы мыслительного горизонта, не может быть отменено. В этот момент привычная картина реальности разрушается – и нуждается в восстановлении или возникновении альтернативного миропонимания. Но ни морального предостережения, ни утверждения ценностей какой-либо философской системы или жизненной стратегии за сюжетом пушкинской повести нет. Вопрос о том, существует ли «чудесное» или это только плод воображения не просто не звучит, – он оказывается нерелевантен в «Гробовщике». То, что пир оживших мертвецов был только видением, так же не означает возможности «сверхъестественных» событий, как и их невозможности. Развязка сюжета не дает оснований подвергать реальность переосмыслению. Таким образом, фантастическая повесть Пушкина, сохраняя специфические черты жанра, и самое главное – «вторжение» сверхъестественного, подрывает жанровый канон в самом его основании.

В подавляющем большинстве своих образцов фантастическая повесть 1820-х годов учитывает рефлексивный потенциал жанра, связанный с вопросом о природе «чудесного». Разрешение этого вопроса она выводит за пределы литературы, обращаясь к этическим постулатам и философским доктринам, или же предоставляет его решение читателю. Извлекая из

«чудесного» происшествия задачу пересмотра воззрений на мир, Пушкин дискредитирует саму интенцию фантастической повести этого времени – формально приписать «чудесным» сюжетам и образам загадку человеческой жизни и при этом разрешить ее средствами «не-искусства». «Идеологическая» редукция жанра осуществляется в «Гробовщике» на многих уровнях.

### **3.2 «Гробовщик» в споре с жанром: «иная» фантастика**

Еще современные Пушкину критики, а позднее отечественные и зарубежные исследователи «Гробовщика» отмечали тонкую игру его автора с литературными конвенциями. Плотный слой реминисценций и аллюзий начинает «играть» по-новому при рассмотрении повести в ее жанровом аспекте.

Традиционность «фантастических» элементов, составляющая внешнюю приметку повести, всякий раз разрушается самим ходом повествования. Читатель едва узнает ту или иную традицию, подготавливающую соответствующие ожидания, как следующий эпизод или даже фраза отменяют ее. Так, уже эпитафией из философской оды Г. Р. Державина задается возможность воспринять изображаемый мир согласно «двоемирному» принципу романтической эстетики. Этому способствуют и статус гробовщика, и весь его повседневный быт с характерными атрибутами – «гробами всех цветов и всякого размера», «шкапами с траурными шляпами, мантиями и факелами» (VIII, 89). Все здесь на первый взгляд равно причастно жизни и смерти. Однако романтическая картина мира требует не только контраста жизненных явлений, но и их символического измерения. Пушкинская повесть прямо указывает на его отсутствие. Жизнь и смерть для героя составляют предмет не философской и экзистенциальной проблематики, но профессионального интереса. Заключенные в «ремесленный» диапазон понимания, бытийные категории не обретают возможности развернуться в романтическом направлении. При этом повесть отнюдь не превращается в

сугубо бытоописательную – «цеховую»<sup>151</sup>, по выражению В. В. Виноградова. Отношения двух миров в «Гробовщике» не противоположны, а именно что аналогичны таковым в романтической фантастике. Жизнь и смерть внутренне взаимосвязаны и взаимопроницаемы, что следует уже из первой фразы повести: «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги...» (VIII, 89). Настаивая на неопределимости художественного мира путем «узнавания» традиции, дальнейшее повествование последовательно допускает и опровергает возможности «иносказания».

Описание возвышающейся над воротами желтого домика вывески по своей форме напоминает классическую эмблему. «Дородный Амур с опрокинутым факелом» (VIII, 89) действительно отсылает к одной из эмблем (54-й) в сборнике Максимовича-Амбодика «Купидон, стрелой уязвленный, погашает факел», сопровождаемой в книге толкованием: «Что меня питает, то и погашает»<sup>152</sup>. Но у Пушкина на месте «высокой» аллегорической подписи помещается коммерческое объявление. Как замечает Е. Кардаш, последние слова вывески («...здесь <...> гробы <...> отдаются напрокат и починяются старые» – VIII, 89) обыгрывают распространенный в европейской литературе анекдот, высмеивающий сомнительный статус погребального ремесла ввиду его меркантильного отношения к смерти<sup>153</sup>.

Схожей редукции символического подвергается и сам образ гробовщика. «Из уважения к истине» рассказчик вынужден признаться, что нрав Адрияна в отличие от гробокопателей Шекспира и Вальтер Скотта «совершенно соответствовал мрачному его ремеслу» (VIII, 89).

---

<sup>151</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 464.

<sup>152</sup> Амбодик-Максимович Н. М. Емблемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки переложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком. [Во граде св. Петра: печатано в Императорской типографии], 1788. С. 14–15.

<sup>153</sup> Кардаш Е. Чем ремесло мое нечестнее прочих? // Из комментария к повести А. С. Пушкина «Гробовщик» // Acta Slavica Estonica XI. Пушкинские чтения в Тарту. 6. Вып. 1. Пушкин в кругу современников. Тарту, 2019. С. 211–225.

«...традиционно с образом гробовщика в литературе связана остроумная тема <...> “Остроумно” положение гробовщика между живым и мертвым миром, двусмысленно смешанными в его профессии и роли среди людей»<sup>154</sup>. Двусмысленному положению могильщика, как правило, соответствует необычность его мышления и речи. Таковы, например, размышления одного из шекспировских гробокопателей: «Нет стариннее дворян, чем садовники, землекопы и могильщики; они продолжают ремесло Адама <...> В Писании сказано: “Адам копал”; как бы он копал, ничем для этого не вооружась?»<sup>155</sup>. На вопрос Гамлета, чья это могила, тот же герой отвечает: «Моя, сударь», – а после парирует последовавшее обвинение во лжи: «Вы, сударь, путаетесь не в ней, так, значит, она не ваша; что до меня, то я в ней не путаюсь, и всё-таки она моя»<sup>156</sup>. Короткий разговор с могильщиком убеждает Гамлета, что с ним надо «говорить осмотрительно, не то мы погибнем от двусмысленности»<sup>157</sup>. Таким образом, «веселость» и «шутливость» литературных предшественников Адряна заключается в их способности к «балаганному» подрыву нормы (речевой, логической, этической), парадоксальности в этимологическом значении этого слова. «Остроумие» литературных гробовщиков наследует тому мироощущению, которое прежде воплощали формы народной смеховой культуры. М. М. Бахтин отмечает, что особый язык карнавала и балагана использует своеобразную логику «“обратности” (à l’envers), “наоборот”, “наизнанку”»<sup>158</sup> затем, чтобы обнаружить тщетность претензии существующего миропорядка на обладание истиной. Смеясь над официальной нормой, этот язык знаменует отмену всех иерархических отношений, привилегий и запретов и возвращает в человеческую жизнь «всечеловеческое» и «универсальное»<sup>159</sup>.

---

<sup>154</sup> Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика». С. 208.

<sup>155</sup> Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском [Пер. М. Л. Лозинского] // Шекспир В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1936. С. 145.

<sup>156</sup> Там же. С. 147.

<sup>157</sup> Там же. С. 148.

<sup>158</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 16.

<sup>159</sup> Там же. С. 18.

Изымая своего героя из традиции, Пушкин лишает его остроумия, а вместе с ним – возможности видеть за обыденностью реалий их неочевидные смыслы и возвращать их в речевых «парадоксах». Именно это нарушение мотивирует последующее развитие сюжета. На празднике в доме Готлиба Шульца во время взаимных поклонов и благодарностей ремесленников звучит «острота» из репертуара «веселого гробокопателя», предвещающая всеобщее «карнавальное» освобождение. Но звучит она не уст Адрияна, а будучи адресована ему самому: «...пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов» (VIII, 92). «Неостроумный» Гробовщик обижается. Странное переплетение жизни и смерти избывается для него словом «ремесло», за пределами этого понятия Адриан не мыслит. Шутка и общий смех показывают герою самое страшное – у него нет благодарных клиентов. Неслучайно, не менее парадоксальные фразы, звучащие при первом знакомстве Адрияна с Готлибом Шульцем (e.g. «нищий мертвец и даром берет себе гроб» – VIII, 90), совсем не задевают его. Гробовщик и сапожник говорят как дельцы-ремесленники, при этом за ремеслом Адрияна признается коммерческое преимущество: «Хоть, конечно, мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, мертвый без гроба не живет» (VIII, 90).

Как ни странно, именно ограниченный мыслительный горизонт героя задает художественному миру ту герметичность, которая прерывается в момент кажущейся Адриану исключенности из круга ремесленного люда. На протяжении первой трети повести жизнь и смерть бесконфликтно соседствуют в своем «профессиональном» измерении. Вернувшись после пирушки, гробовщик недоумевает, чем его ремесло «нечестнее прочих» (VIII, 92). Его последующие рассуждения обнаруживают две крайние точки символического статуса его занятия: «разве гробовщик брат палачу?», «разве гробовщик гаер святочный?» (VIII, 92). Контрастные черты карнавальной фигуры («черный мрак и веселое шутовство»<sup>160</sup>) проступают наружу без возможности

---

<sup>160</sup> Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика». С. 219.

совмещения в сознании героя. Тот же проблематичный статус обретают в повествовании жизнь и смерть: не совмещенные более в «честной» профессии, они напоминают о своем бытийственном значении. Так, в отличие от романтических повествований, движение сюжета в «Гробовщике» совершается не вследствие непримиримого столкновения двух миров – но по причине распада их нерасчленимой связи. С обидой гробовщика на своих соседей исчезает «мотивированное» соприсутствие жизни и смерти – в эту лакуну проникает фантастика.

Исчезает привычная «самоидентичность» гробовщика, но не проходит его профессионально-социальный интерес: на свое новоселье он созывает «мертвецов православных» (VIII, 92). «Фантастическое», инициированное этим приглашением, вторгается в жизнь героя в виде страшного сновидения, но граница между явью и сном в повествовании стерта, и явление оживших покойников на новоселье к Адрияну воспринимается читателем как «чудесное» происшествие. Тем примечательнее, что едва появившееся описание в духе кладбищенской романтики («Ночь была лунная. <...> Луна сквозь окна освещала их желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные, полузакрытые глаза и высунувшиеся носы...» – VIII, 93) скоро сменяется светскими замечаниями о чинах и костюмах. Среди покойников действуют те же правила социальной иерархии и этикета, что и в обычной жизни, и даже конфликт между Адрианом и «гостями с того света» происходит по-светски буднично («Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища...» – VIII, 94). Парадоксальным образом не только фантастика вторгается в быт, но и быт – в фантастику. Это, однако, не отменяет страха гробовщика: оглушенный криком мертвецов, «почти задавленный», он «потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств» (VIII, 94).

Схожий эпизод содержит «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» (1830) Бестужева-Марлинского. Исполняя поручение потревоженного

мертвеца, герой раскапывает клад, чтобы вернуть его несчастной жертве разбойника. Слыша «адский хохот, дикие свисты и плесканье в ладоши», он «бесчувствен» падает «в яму, вырытую его руками»<sup>161</sup>. Явление покойников повторяется в повести еще раз и также оканчивается: «...мертвец злобного лица, со сверкающими очами и с ножом в руке, порывался ко мне <...> Природа не выдержала более... Сердце мое закатилось – я без чувств рухнул на пол!»<sup>162</sup> «Жестокое потрясение» приводит к нервной горячке рассказчика, от которой он едет оправляться на Кавказские воды. В повести при этом отчетливо звучит мистическое предостережение, влагаемое в уста мертвеца: «...вспомни, что после смерти перестает суд человеческий и наступает суд божий! С той минуты, что я перестал жить как разбойник, ты должен был пожалеть обо мне, как о собрате своем»<sup>163</sup>. «Сверхъестественное» в «Гробовщике», как уже было сказано, не оставляет по себе ничего, что напомнило бы о свойственной фантастическим повествованиям «идеологии».

Таким образом, из пушкинской повести устраняется не сама фантастика, но та идейно нагруженная точка зрения, которая сопровождает ее в большинстве повестей 1820-х годов. «Живой» и «мертвый» миры сосуществуют, но в такой слитности, что мало напоминают канон романтического построения. Жуткий «карнавальный» гробовщик настаивает на том, что его ремесло не менее «честно», чем все прочие, и совсем не помнит о своей символической связи с загробным миром. Наконец, «сверхъестественное» событие совершается по всем законам литературной фантастики (кладбищенская эстетика пейзажа, описание мертвецов в духе «готики», разоблачение «чудес»), но никак не предполагает выхода к онтологии. Пушкин переосмысляет традицию фантастической прозы, оставляя все существенные приметы жанра, но изымая ее

---

<sup>161</sup> Бестужев-Марлинский А. А. Вечер на Кавказских водах в 1824 году // Бестужев-Марлинский. А. А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 278.

<sup>162</sup> Там же. С. 306.

<sup>163</sup> Там же. С. 275.

«внехудожественное» ядро. Фантастика в его повести раскрывает возможности своего художественного потенциала («угрюмый» гробовщик пугает и смешит, а мертвецы действительно удивляют своей «живостью») без единого напоминания о своей служебной функции. Так, «фантастическому» в «Гробовщике» возвращается статус эстетической категории.

Ироническая игра с традицией жанра, однако, не является «смысловым» пределом повести. В свободном обращении с фантастикой, возникающем вслед за избавлением произведения от навязанной ему «цели», открывается возможность герменевтического прочтения.

Своеобразным проводником «чудесного» в «Гробовщике» является будочник Юрко, фигура которого не раз привлекала внимание исследователей. Именно его остроумной шуткой оскорбляется Адриан, выпадая из привычного для себя мира – и на время переселяясь в иной. Юрко – единственный из персонажей, который, помимо самого гробовщика, «собственной персоной» присутствует в обоих планах повести: реальной и «фантастической». При этом в страшном сне Адриана он появляется не раньше, чем перед самым сверхъестественным событием. В повести о нем сообщается немного. Юрко – чухонец, двадцать пять лет прослуживший в «смирennem звании» будочника, знакомец «большой части немцев, живущих около Никитских ворот», некоторым из которых «случалось даже ночевать у <...> [него] с воскресенья на понедельник» (VIII, 91). Различные интерпретации этого образа актуализируют те или иные из перечисленных признаков: «национальную амбивалентность»<sup>164</sup> (русский-чухонец), чиновничью власть<sup>165</sup>, дружественные отношения с немцами и др. Иные из толкований, напротив, простираются далеко за пределы художественной данности: «...будочник <...> не кто иной, как прозаический московский Гермес <...> [выступающий] как Psychopompos, проводящий людей из сего

<sup>164</sup> Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика». С. 220.

<sup>165</sup> Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 283.

мира в потусторонний мир»<sup>166</sup>; «...Юрко — <...> alter ego <...> [Адриана]. Он — выражение той же самой косной неизбывности, что заключена имплицитно в Прохорове <...> он носитель императива неподвижности»<sup>167</sup>. Между тем, весьма мало подвергается анализу цитата из «Лафертовской маковницы» Погорельского, сопровождающая описание Юрки<sup>168</sup>. Сходство «Гробовщика» с первой фантастической русской повестью, как правило, ограничивают изображением мещанского быта, в который вторгается «потустороннее», а саму цитату рассматривают как ссылку на претекст такого типа изображения<sup>169</sup>. Степень ее значительности сильно возрастает с учетом отчетливой противопоставленности художественного метода Погорельского фантастическим повествованиям 1820-х годов.

Своим многолетним стажем на службе будочника Юрко сравнивается с почтальоном Онуфричем. В повести Погорельского Онуфрич – единственный, кто до самого конца ничего не подозревает о фантастических событиях, происходящих вокруг него. При этом именно он невольно выступает их инициатором, являясь единственным наследником Лафертовской колдуньи. Схожая роль сообщается и Юрко – становясь своеобразным посредником между явью и сном героя, он в то же время лишен каких-либо «мефистофелевских» коннотаций. В повести Погорельского появляется и фигура будочника, исполняющего функцию вестника ключевых этапов фантастического сюжета. Будочник сообщает о смерти маковницы, после чего «сверхъестественное» начинает вторгаться в жизнь героев, а затем о разрушении лафертовского дома – этим в повести оканчиваются «страшные» события. По-видимому, пушкинская аллюзия включает и это «метонимическое» смещение персонажей: во сне Юрко предвещает появление оживших мертвецов,

---

<sup>166</sup> Там же.

<sup>167</sup> Гей Н. К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М., 1989. С. 23.

<sup>168</sup> Исключение составляет только указанная работа В. Шмида, интерпретация которого представляется не вполне правомерной.

<sup>169</sup> См., например: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 462.

встречая гробовщика перед его домом и желая ему «доброй ночи» (VIII, 93), а после заходит к еще спящему Адрияну с объявлением о новом празднике.

Интересная параллель задается упоминанием «желтой будки» Юрко, истребленной пожаром двенадцатого года и сразу же восстановленной. О лафертовском домике Онуфрича также сообщается, что стоял он «лет за пятнадцать пред сожжением Москвы»<sup>170</sup> – его «истребление» у Погорельского, однако, окончательно и связывается с изгнанием колдовских сил. Совмещение этих «строений» происходит в «желтом домике» гробовщика. Как и Онуфрич, Адриан не радуется переезду в новое жилище<sup>171</sup>, но в отличие от почтальона Погорельского, остается в нем жить, подобно Юрко, который около новой будки «стал опять расхаживать <...> с секирой и в броне сермяжной» (84). Так, повесть Погорельского выступает не только претекстом, но и еще одним семантическим планом для «Гробовщика». Мотивные переключки происходят по принципу выдвигания «колеблющихся признаков значения»<sup>172</sup> элементов. Пожар 1812 года не имеет существенного значения для сюжета «Лафертовской маковницы», как и желтый цвет<sup>173</sup> будки Юрки и Адриянова домика – для движения пушкинской новеллы, однако именно так формируется смыслообразующая линия «лафертовский домик» – «желтая будка» – «желтый домик».

Финальная радость Адрияна в этой связи лишается того «жизнеутверждающего» значения, которое находят в ней исследователи. Рад ли Адриан тому, что покойники не поднимаются из могил, что купчиха Трюхина жива? Пережил ли герой душевное потрясение, исправляющее ценностно-перевернутый порядок его жизни? Сюжет повести свидетельствует

---

<sup>170</sup> Погорельский А. Лафертовская маковница. С. 49.

<sup>171</sup> На его связь с «колдовским» домиком Онуфрича указывает Никитская улица. Ср. у Погорельского: «Наконец пришла она к домику и трепещуще рукою дотронулась до калитки... Вдали на колокольне Никиты-мученика ударило двенадцать часов» – Погорельский А. Лафертовская маковница. С. 56.

<sup>172</sup> Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. С. 60.

<sup>173</sup> «Цветовая» гамма «Гробовщика» с преобладанием желтого и красного цветов, вероятно, отсылает к «шутовскому» происхождению Адрияна. См., например: Орлова С. М., Попова И. В. Трансформация образа шута в английской литературе // Наука и образование. 2019. Т. 2. № 3. С. 7.

об обратном. Шутка будочника и «фантастическое» сновидение на время нарушают слитность жизни и смерти в мире гробовщика, но с момента пробуждения все возвращается на свои места. Мертвецы, являющиеся на новоселье, – нечто за пределами мыслительного горизонта героя. В том же статусе случайно оказываются и похороны купчихи Трюхиной, предшествующие «страшному» происшествию. Работница объявляет проснувшемуся Адрияну, что Трюхина жива, – а значит, более ничто не угрожает «ремесленнической» связи жизни и смерти. «Обрадованный гробовщик» примиряется с «желтым домиком», который, в отличие от «лафертовского» жилища в повести Погорельского, не страдает от вторжения «фантастического».

Аллитерация в словосочетании «**обрадованный гробовщик**» возвращает «парадокс» начала повести: «Последние пожитки **гробовщика Адрияна Прохорова** были взвалены на похоронные дроги» (81). Фонетический аспект составляет контраст семантическому, но, как замечает Б. М. Эйхенбаум, пушкинская проза «рождается еще из самого стиха, из уравновешенности всех его элементов»<sup>174</sup>. Звуковое сходство этих фрагментов тем примечательнее, что остальное повествование Пушкин намеренно избавляет от подобного приема. «В одном из авторских вариантов “Гробовщика” предусматривалась еще одна аллюзия. Вместо слов “упал на кости отставного сержанта гвардии” мы находим слова “упал como corpo morte cadde”. Это цитата из дантовского «Ада», последние слова пятой песни (строки 139—142) которого фонетически чрезвычайно выразительны»<sup>175</sup>. «Поэтический» метод Пушкина в обращении с фантастикой явственно отражается в «Медном всаднике». Здесь звуковая суггестия стиха обуславливает смену модальности повествования – из кажущейся сцена погони медного исполина превращается в реальную.

...Показалось

---

<sup>174</sup> Эйхенбаум Б. М. Проблемы поэтики Пушкина // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 168.

<sup>175</sup> Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 290.

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.

Фонетическая убедительность последних трех стихов переключает режим восприятия текста. Статуя, чья живость «показалась» герою, оживает в той мере, в какой можно слышать «грома грохотанье» в самих словах. Здесь тот же прием аллитерации, что и в «Гробовщике». И наконец:

И, озарен луною бледной,  
Простерши руку в вышине,  
За ним несется Всадник Медный  
На звонко-скачущем коне (V, 148).

Больше нет указания на «кажимость». «Несется Всадник» – прямое «фактологическое» утверждение. «На наших глазах галлюцинация, иллюзия, нечто призрачное <...> превращается в нечто реальное, в явление, от которого некуда деться»<sup>176</sup>.

Звуковая насыщенность первой и финальной фразы в «Гробовщике» работает иначе. Она закольцовывает художественный мир, в котором зримо разыгрывается сюжет исправления «искаженной» логики жизни героя. В повести при этом задаются разные возможности для такого исправления. Явление оживших мертвецов оказываются сном, и Адриан рад снова чувствовать связь с живыми людьми («коли так, давай скорее чаю да позови дочерей – VIII, 94). В самом сновидении Юрко окликает гробовщика у

---

<sup>176</sup> Маркович В. М. Русская литература Золотого века: Лекции. СПб., 2019. С. 396.

«Вознесения» (VIII, 93), а затем мертвые действительно «восстают», вводя религиозные мотивы «жизни за гробом» и присущую им этику любви к людям. Но все это остается неактуализированными возможностями, которые поглощает странная взаимосвязь жизни и смерти.

Смысл «поэтического» звучания входит в прозаическую повесть за счет разрушения монополии референциального языка. Эту функцию в «Гробовщике» выполняют речевые каламбуры, звучащие в повествовании. Их иносказательное значение составляет предмет диалогов, лексическая же семантика уходит в «подтекст» – и возвращается вместе с обнаружением «стиховой» герметичности текста. Так, за пределами «прозаического» сюжета обретает свой исконный смысл «эмблематическое» происхождение вывески, а также эпитафия из державинского «Водопада»:

Не зрим ли каждый день гробов,

Седин дряхлеющей вселенной? (81)

«В реалистически воспроизведенный мир <...> низвергается символическая риторика державинского «Водопада», где в космический план жизни и смерти человечества, вселенной перенесены бытовые понятия и образы водопада, гробов, боя часов, скрипа двери»<sup>177</sup>.

Схожим образом фантастические сюжеты строятся у Гофмана, где полисемантизм будто бы случайных слов и фраз формирует ключевые точки смыслового движения. Так, например, в «Песочном человеке» на всем протяжении повествования в тех или иных контекстах возникает упоминание глаз и оптических предметов. В финале «маленькая фраза <...> объясняет внезапное сумасшествие Натанаэля: “*Die Augen dir gestohlen – глаза похищены у тебя*”»<sup>178</sup>. Пушкин действительно в чем-то оказывается близок к Гофману, хотя на первый взгляд его повесть более удовлетворяет эстетическим

---

<sup>177</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. С. 465.

<sup>178</sup> Игнатов С. С. А. Погорельский и Э. Гофман // Русский филологический вестник. 1914. Т. 72. Вып. 1–2 (№ 3–4). С. 271.

требованиям В. Скотта («умеренность» фантастики, использование ее «эффектов»). Подобно немецкому романтику, Пушкин пускает в самую сердцевину «сверхъестественного» «небывалое сгущение прозаического»<sup>179</sup>. Абсурд обыденности доводится до своего предела. Но если в гофмановских повествованиях это приводит к «вспышкам и мятежам» «вечно беспокойной мировой жизни»<sup>180</sup>, то в художественном мире Пушкина на месте «бунта» звучит неразрешаемое молчание, быть может, наиболее согласное тайне мира.

Известно, что Пушкин сопровождал свою повесть иллюстрациями. Третья из них, появляющаяся перед «страшной сценой» явления мертвецов, изображает похоронную процессию. Здесь обращают на себя внимание несколько лиц: возница на облучке катафалка, могильщики на его подножке, поп в рясе и юноша «со шляпой в одной руке и большим белым платком (для утирания притворных слез!) — в другой», дама в шляпке, «щупленький господин со вздернутыми в горести руками», мужчина в коротком камзоле и берете с пером<sup>181</sup>. Между ними на тротуаре стоит прохожий в плаще и пропускает процессию. Именно этому образу автор придал сходство с самим собой. Эту созерцательную позицию по отношению к загадке человеческой жизни отражает повесть «Гробовщик». Посредством избавления фантастики от «идеологии» Пушкин создает целостный, не расчлененный на части, герметичный художественный мир. Именно такой мир может вместить честное, не служащее какой-либо цели вопрошание о тайне бытия – неизбежно остающееся без ответа.

### **3.3 «Гробовщик» в контексте «Повестей Белкина»**

Особую релевантность в жанре фантастической повести обретает проблема мотивированности. Чтобы вызвать ощущение испуга у читателя и заставить его сомневаться в непоколебимости эмпирических законов,

---

<sup>179</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. С. 431.

<sup>180</sup> Там же. С. 438.

<sup>181</sup> А. С. Пушкин. Болдинские рукописи 1830 года: В 3 т. Т. I: Научное описание. СПб., 2013. С. 37.

«таинственная» история должна восприниматься как «невывымышленная». С этой целью авторы называют свои повести «былями» и «истинными происшествиями», предпосылают им предисловие или сопровождают их ссылкой на «предание», на «исторические хроники» и т. п. Еще один способ заверения «подлинности» рассказа открывается на пути циклизации повестей. В этом случае вопрос о том, правдива ли рассказанная история, эксплицируется в структуре произведения, становясь предметом рамочного спора. Возникает феномен, описанный в исследовательской литературе как «диалогический цикл» — сборник прозаических текстов, сквозной темой которого является возможность и реальность «чудесного». Используя прием, разработанный исторической прозой, в первую очередь — В. Скоттом, одним из критериев достоверности / фикциональности диалогический цикл делает сложную систему мотивировок (фабульных, нарративных и др.). Важную роль при этом играет цепочка «издатель — собиратель — рассказчики».

«Повести Белкина» формально следуют общепрозаической установке на мотивированность повествования. Новеллам предпосылается предисловие «От издателя», в котором передается «биографическое известие» об Иване Петровиче Белкине. По заверению биографа, истории сборника «большую часть справедливы и слышаны им (Белкиным — А. Л.) от разных особ» (VIII, 61). Так, несмотря на очевидную иронию автора, в предисловии очерчиваются узнаваемые «повествовательные сферы», призванные подтвердить «достоверность» рассказа. Система мотивировок, с определенными оговорками, вполне соответствует четырем из пяти повестей сборника, но нарушается в «Гробовщике», жанровая связь которого с романтической фантастикой наименее допускает такое нарушение.

Рассказанная история, слышанная от другого лица, может быть подвергнута сомнению в своих частностях, но ее нельзя признать «вымышленной» до тех пор, пока сам рассказ мыслится возможным. Предисловие к циклу заверяет читателя в том, что «Гробовщик» был рассказан

Белкину приказчиком Б. В. В этом нельзя было бы усомниться, если бы рассказ охватывал только «дневные» события повести, однако более трети повествования занимает описание сна Адрияна Прохорова.

Как замечает Ю. М. Лотман, сон индивидуален, проникнуть в чужой сон нельзя, «это принципиальный “язык для одного человека” <...> пересказать сон так же трудно, как, скажем, пересказать словами музыкальное произведение»<sup>182</sup>. При такой подчеркнутой сложности перевода сновидения в словесную сферу его рассказ приказчику Б. В. самим Адрияном представляется весьма сомнительным. Многие в повести указывает скорее на невозможность, нежели на непереносимость этой первой передачи. Противоречит этому как сам образ героя (угрюмый гробовщик неразговорчив, погружен в житейскую тоску и предан лишь своему «мрачному ремеслу»), так и та легкость, с которой Адриан оставляет ночной кошмар. В то же время специфика нарратива не позволяет придать рассказу статус изустного предания — у сна нет свидетелей и есть только сновидец и возможный слушатель.

Поражает та мера подробности, с которой описаны в повести онейрические видения гробовщика. Так, среди публики оживших мертвецов возникает бригадир, похороненный во время проливного дождя, и маленький скелет – отставной сержант гвардии Петр Петрович Курилкин, которому в 1799 году Адриан продал свой первый гроб «и еще сосновый за дубовый» (87). Такая осведомленность рассказчика, являющая себя в пределах узнаваемо литературной формы, заставляет подозревать наличие суверенной всезнающей инстанции.

Невозможность рассказа Адрияном своего сна и факт его рассказывания нарушают выстроенную систему мотивировок, намекая на «фикциональную»

---

<sup>182</sup> Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 225.

природу текста<sup>183</sup>. Так, в самом центре «Повестей Белкина» обнаруживается тот же подрыв литературного канона, теперь – не только в жанровом, но и в родовом аспекте. Пушкин оспаривает главенствующую тенденцию прозы – установку на «достоверность», противопоставляя ей самодостаточность словесного творчества.

Смысл этого спора с традицией отражается в художественном устройстве «Гробовщика». Композицию повести можно представить как трехчастную структуру: рассказ о жизни Адрияна (включающий переезд и посещение им праздника у Готлиба Шульца), сон и пробуждение. При этом первая и последняя части объединены статусом «достоверных» событий, противостоящих второй и центральной как области «нереального». Сон Адрияна, таким образом, приобретает значение временного и пространственного разрыва в действительности. Эта «нереальная реальность» может быть формулой любого художественного пространства, подобного настоящему и одновременно ему противопоставленного<sup>184</sup>. Сновидение гробовщика отражает эти два принципа моделирования мира (подобие и противопоставление). Пространство сна в повести закодировано тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное повествование. Эта особенность была замечена многими исследователями<sup>185</sup>. Реальный быт гробовщика и мир его сновидения оказываются «зарифмованными», взаимно отражая друг друга. Еще одним потенциальным «зеркалом» смыслов в повести

---

<sup>183</sup> Позднее этот прием событийной отмены границы между «достоверной» реальностью и художественным миром найдет отражение в повестях Гоголя. Как замечает Е. А. Филонов, «центральным событием “Старосветских помещиков” становится “оправдание” вымысла и установление новой читательской конвенции, актуальной для всех повестей “Миргорода”». См.: *Филонов Е. А. «Старосветские помещики» Н. В. Гоголя: оправдание вымысла как событие // XLII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 11—16 марта 2013 г.: Избранные труды.* С. 330.

<sup>184</sup> См.: *Лотман Ю. М. Культура и взрыв.* С. 224.

<sup>185</sup> Так, В. В. Виноградов писал о контрастном параллелизме дневных событий и ночных видений в повести, указывая на «смещение и сопоставление этих двух вариантов темы о гробовщике» как на «композиционный остов» повести. Ван дер Энг отмечал противопоставление праздников у сапожника и гробовщика. С. Г. Бочаров усматривал формулу композиции «Гробовщика» в том, что «линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения». Анализ взаимосвязи яви и сна послужил основанием для открытия «парадокса о гробовщике» В. Шмидом. См.: *Виноградов В. В. Стиль Пушкина.* С. 461–462; *Eng, Jan van der. «Les récits de Belkin». Analogie des procédés de construction // J. v. d. Eng / A. G. F van Holk / J. M. Meijer, The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, 1968.* P. 48–50; *Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика».* С. 196–230; *Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении.* С. 259–293.

выступает эпитафия из державинского «Водопада», возвращающий символическое значение «мрачному ремеслу» гробовщика. Эта многоплановость взаимно отражающих друг друга фрагментов текста стирает границы между ними и постулирует нерасчленимое единство художественного мира.

«Нереальность» сна могла бы стать «реальностью» в его пересказе и уподобиться любому иному «достоверному» отрывку текста. Однако в «Гробовщике» происходит прямо противоположное. Недоверие рассказчику не может замкнуться на одной «сновиденческой» части повести. Сон пронизан и насыщен приметам повседневной жизни гробового мастера. Чаемая смерть купчихи Трюхиной, фигура будочника Юрко, даже название улицы, с переезда на которую начинается повествование, — все это начинает колебаться между реальностью и сном, правдой и вымыслом<sup>186</sup>.

Вопрос о том, кто рассказал «Гробовщика», оказывается в повести столь же нерелевантным, как и вопрос об устройстве мироздания. Разными средствами Пушкин избавляет искусство от навязанных ему целей, доказывая его автономность и самодостаточность. В этом смысле «Гробовщик» является текстом «Золотого века».

---

<sup>186</sup> См. в этой связи определение «фантастического» у Ц. Тодорова: «Фантастическое – это колебание <...> понятие фантастического определяется по отношению к понятиям реального и воображаемого». *Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 25.*

## Заключение

Вторая половина 1820-х годов отражает сложный этап зарождения и начала становления жанра фантастической повести в русской литературе. Оригинальные повести в это время немногочисленны, они активно осваивают сюжеты и повествовательные стратегии иностранных образцов. Создается эклектичная картина, на первый взгляд, не предвещающая оформленной традиции. Ситуация осложняется отсутствием разработки художественных принципов нового жанра в статьях и трактатах – этим русский романтизм выделяется на фоне своих европейских «собратьев».

Не прибегнув к эстетическим манифестам и метатекстуальным обобщениям, русская литература овладевала жанром фантастической повести в художественной практике, скоро ощутив его главный стержень. Изображение «сверхъестественного» события лишает надежности привычные представления о мире, обычно обращенном к человеку лишь своей материальной стороной. За ведьмами, колдунами и духами вдруг возникает неразрешимая тайна мира. В специфическом обращении с ней и открывается, быть может, единственная черта, присущая большей части ранних фантастических повествований. Русские повести ищут и находят ответы на вопрос об устройстве мироздания, предлагая читателю различные стратегии поведения. Здравый ум или идеалистические воззрения, авантюрная решительность или фатализм, нравственная стойкость или игра страстей – в таких антиномиях читателю предлагается рассуждать о таинственном измерении жизни. Необходимость того или иного «ясного» итога сообщает фантастике служебную роль – она должна приводить к этому итогу. Так формируется тенденция фантастической прозы – стремление к познанию мира за пределами мира художественного.

Повесть «Гробовщик» открывает иные возможности для литературной фантастики. Используя свойственные жанру темы и образы, Пушкин лишает их «служебных» функций, тем самым позволяя фантастическим элементам

войти в другой, не уподобленный реальному мир и обрести здесь *собственное* значение. Вероятно, по этой причине поэт с таким энтузиазмом отозвался на «бабушкиного кота» (XIII, 157) Погорельского – «мистического» и одновременно смешного персонажа, который всем «фантастичен» и при этом ничем не «полезен» для уяснения «вечных» вопросов человеческого существования. Пушкин, однако, идет значительно дальше Погорельского. Его гробовщик – пародийный вариант литературного «шута». Призванный развенчивать абсурд социального порядка, он сам живет в «перевернутом» мире и не замечает этого. Но именно эта неспособность героя, по выражению Гофмана, выйти из «узкого круга», в котором нельзя увидеть «далее своего носа»<sup>187</sup>, сообщает пушкинскому тексту ту герметичность, которая противостоит главной тенденции фантастической прозы 1820-х годов – выходу за границы литературы. Возникает важнейший вопрос о жизни и смерти и вместо того, чтобы разрешиться в моральном назидании, философской доктрине или быть шутливо переадресованным читателю, он повисает трагической музыкой времени («Не зрим ли каждый день гробов...») и утишается в безмолвном созерцании. Только так, в художественно автономный и суверенный мир, являющийся «микрокосмом», может войти – без ограничения и изъятия – вся проблематика настоящего космоса.

Разрушая «идеологию» фантастической повести, Пушкин возвращает ей ее аксиологию. Следуя классическим определениям жанра, «Гробовщик» представляет собой произведение более «фантастическое», чем все повествования 1820-х годов. «Фантастическое» существует, пока сохраняется неопределенность, неразрешимость тайны, «как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического»<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> Гофман Э. Т. А. Пустой дом (Из соч. Гофмана) // Литературная газета. 1830. Т. 1. № 31. С. 245.

<sup>188</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. С. 25.

«Гробовщик» в критических отзывах на цикл «Повестей Белкина» получил неоднозначную оценку. Ф. В. Булгарин признавался, что «улыбнулся <...> за обедом у сапожника (в повести “Гробовщик”)), но охарактеризовал новеллы сборника как давно известные «анекдотцы»<sup>189</sup>. Иронию Пушкина оценил критик «Московского телеграфа»<sup>190</sup> («Забавна и шутка, названная “Гробовщик”)), однако увидел в ней неудачную попытку «попасть в колею В. Ирвинга»<sup>191</sup>. Схожим образом отозвался о повести «Телескоп». Замечая, что «Гробовщик» в роде Гофмановом очень забавен», автор анонимной рецензии упрекал сочинителя за «неправильности против русского быту»<sup>192</sup>. По мнению Н. М. Языкова, за исключением «Выстрела» и «Барышни-крестьянки» «Повести Белкина» и вовсе не стоили письма и печати<sup>193</sup>.

Иную картину демонстрируют произведения современников, отразившие влияние «Гробовщика». Своеобразным ответом на пушкинскую повесть стал «Перстень» Е. А. Баратынского, написанный годом позже. Его сюжет по-своему продолжает полемику с «идеологией» жанра. Повествование вводит традиционные фантастические темы: кабалистическое колдовство, договор с призванным духом, потерю героем своей тени. Таинственная история подкрепляется найденной рукописью, некоторые подробности которой к тому же совпадают с народными слухами. Баратынский прибегает к типичному приему разоблачения «тайн» – мистификации. Магический обряд оказывается розыгрышем офицерских товарищей героя, но все дальнейшее изложение последовательно отвергает возможные значения этой развязки:

---

<sup>189</sup> Булгарин Ф. В. Петербургские записки. Письма из Петербурга в Москву к В. А. У (отрывки) // Пушкин в прижизненной критике. Том III: 1831–1833. СПб., 2003. С. 131.

<sup>190</sup> Предположительно Н. А. Полевой. См.: Пушкин в прижизненной критике. Том III. С. 380.

<sup>191</sup> Из журнала «Московский телеграф». «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» // Пушкин в прижизненной критике. Том III. С. 137.

<sup>192</sup> «...на таком обеде, где бутושник бывает в гостях, засмоленных бутылок не откупоривают и полушампанское не льется рекою. Немец не позовет к себе обедать только что переехавшего соседа. Работница не подаст гробовщику халата, а он возьмет его сам, если только халат будет у него. Точно так же и чай был, верно, на руках дочерей. “Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет”. Глагол “жить” очень смешон, но эта речь не может быть сказана немцем» – Из журнала «Телескоп». «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» // Пушкин в прижизненной критике. Том III. С. 132–134.

<sup>193</sup> Языков Н. М. Свободомыслящая лира. М., 1988. С. 209.

иронию, авантюрную предприимчивость, проповедь просветительских идеалов. «Ирреальное» опровергается, но эта отмена становится переходом страшного мистериального смысла в новое качество. Разыгранная шутка приводит героя к безумию, лишь на смертном одре он прозревает действительную сторону событий своей жизни. Последние слова героя лишают вопрос о возможности фантастического свойственной ему значительности: «Преступления мои велики <...> хотя воображение моё было расстроено, я ведал, что я делаю: я знаю, что я продал вечное блаженство за временное... Но и мечтательные страдания мои были велики! Их возложит на весы свои Бог милосердый и праведный»<sup>194</sup>. Неотменимость экзистенциального опыта избывает рассуждения о статусе «сверхъестественного», возвращая трагическую непостижимость человеческой жизни.

Влияние прозы Пушкина по-своему испытал и Одоевский. Как замечает В. И. Сахаров, «литературное сотрудничество писателей, начавшееся в период издания «Литературной газеты», стало особенно тесным и плодотворным в ходе редактирования «Современника»<sup>195</sup>. Сам Одоевский обозначал результат этого творческого взаимодействия так: «Форма — дело второстепенное; она изменилась у меня по упреку Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность; я стараюсь быть более пластическим»<sup>196</sup>. Произведение, в котором автор реализует стремление «писать в новом <...> роде — пластически»<sup>197</sup> вновь возвращает к Пушкину. Это задуманный и незаконченный цикл «Записки гробовщика»<sup>198</sup>. Ранний идеал превращения поэзии в музыку под влиянием Пушкина сменяется для

---

<sup>194</sup> Баратынский Е. А. Перстень // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). С. 267–268.

<sup>195</sup> Сахаров В. И. Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 224.

<sup>196</sup> Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 235.

<sup>197</sup> Из письма Одоевского к С. П. Шевыреву. См.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. I. Ч. 2. М., 1913. С. 298.

<sup>198</sup> С подзаголовком «Из записок гробовщика» были опубликованы три повести: «Сирота», 1838; «Живописец», 1839; «Мартингал», 1846).

Одоевского поиском «пластической» выразительности. Свою опору эта новая творческая потребность вновь обретает в сфере искусства, но теперь главенствующими избираются искусства статические: живопись<sup>199</sup> и скульптура<sup>200</sup>. Изменяется и характер повествования: «...возникают по-пушкински “быстрые”, цепкие и пластичные фразы: “Пойдемте со мною. Вы слышали о Шумском?.. — Никогда, — отвечал я, — но я готов идти с вами”»<sup>201</sup>. Следуя советам Пушкина в вопросах формы и стиля, Одоевский принципиальным образом переосмысляет саму фигуру гробовщика. Под его пером «угрюмый» и «неразговорчивый» герой превращается в словоохотливого рассказчика, мотивирующего циклизацию разнородных новелл. Для создания «пластичного» образа гробовщика пишется пространное введение, сообщающее о его житейских и философских воззрениях. Вырисовывается личность мыслителя, находящего «занимательность» в своем «печальном» ремесле: «оно невольно делает человека наблюдательным <...> иногда происшествия, которых я бывал свидетелем, возбуждают во мне <...> ряд самых философических мечтаний, а довольно часто в этих происшествиях есть своя особенного рода, забавная сторона»<sup>202</sup>. Так, ощутив «философский» потенциал пушкинского гробовщика, Одоевский в своем цикле актуализирует все то, что автор «Повестей Белкина» тщательно «изымал» из фантастического жанра – все, что так или иначе связано с «идеологией».

---

<sup>199</sup> Во введении к «Сироте» картина семейного счастья гробовщика сопоставляется с Альберт-Дюреровскими фигурами. Второй рассказ гробовщика посвящен участи живописца.

<sup>200</sup> Рассказывая историю своей жизни, гробовщик признается: «...природа назначила мне быть скульптором – по крайней мере так мне казалось; по крайней мере довольно замечательно, что в классе Естетики меня одного из всех слушателей поразила мысль: отчего ваяние, которое так тесно связывалось с жизнью древних, в наше время потеряло свою силу и значение, – почти исчезло, по крайней мере сделалось уделом немногих избранных? почему оно далеко не достигает до древнего искусства и не выходит из колеи подражания. Мне казалось, что появление человека с талантом на этом поприще может воскресить древнее ваяние, пробудить снова в толпе эту древнюю изумительную потребность в произведениях сего искусства» – [Одоевский В. Ф.] Записки гробовщика (Введение). Подп.: К. В. О. // Альманах на 1838 год, изданный В. Владиславлевым. СПб., 1838. С. 230–231.

<sup>201</sup> Сахаров В. И. Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском. С. 225.

<sup>202</sup> [Одоевский В. Ф.] Записки гробовщика (Введение). С. 20.

Дата создания «Гробовщика» предстает весьма символичной в контексте развития жанра фантастической повести. С этого времени формируются две линии, две традиции фантастической прозы. Одна из них идет по пути усложнения повествовательных приемов, позволяющих проблематизировать «сверхъестественное» происшествие и предоставить различные точки зрения на него. К этой традиции относятся зрелые произведения Сомова («Кикимора», 1830; «Русалка», 1831; «Киевские ведьмы», 1831 и др.), Бестужева-Марлинского («Страшное гаданье», 1831; «Аммалат-бек», 1831; «Латник», 1831), Н. А. Мельгунова («Кто же он?», 1831), А. Ф. Вельтмана («Иоланда», 1837; «Не дом, а игрушечка!», 1850), Одоевского («Пёстрые сказки с красным словцом», 1833; «Сильфида», 1837; «Косморама», 1840; «Орлахская крестьянка», 1842 и др.). Иначе эволюция жанра совершается в повествованиях, рисующих независимый от эмпирической реальности мир и оставляющих фантастику без ясного объяснения. В 1830-е годы такие повествования создаются Пушкиным<sup>203</sup> и Гоголем – автором первых циклов<sup>204</sup>. Здесь продолжают действовать законы поэтического языка, превращающиеся в повышенную стилевую насыщенность, игру с предметом, мотивное движение сюжета. Это проза, не ставящая себе миметических, философских или развлекательных задач, сосредоточенно обращенная на сотворение собственной реальности в пределах эстетической формы – проза «Золотого века».

---

<sup>203</sup> «Пиковую даму» (1834) Ф. М. Достоевский считал «верхом искусства фантастического». См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 30.1: Письма 1878–1881. С. 192.

<sup>204</sup> См.: *Виролайнен М. Н.* «Золотой век» как литературный феномен // Пушкинские чтения в Тарту. Пушкинская эпоха и русский литературный канон. Ч. 1. Тарту, С. 38.

## Библиография

### I

1. *Баратынский Е. А.* Перстень // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сборник произведений / Сост. и авторы комментариев А. А. Карпов, Р. В. Иезуитова, М. А. Турьян и др.; авт. вступ. ст. Маркович В. М. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990. С. 257–268.
2. *Бестужев-Марлинский А. А.* Вечер на Кавказских водах в 1824 году // *Бестужев-Марлинский А. А.* Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. В. И. Кулешова. Т. 1: Повести. Рассказы. М.: Художественная литература, 1981. С. 255–308.
3. *Бестужев-Марлинский А. А.* Кровь за кровь // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сборник произведений / Сост. и авторы комментариев А. А. Карпов, Р. В. Иезуитова, М. А. Турьян и др.; авт. вступ. ст. Маркович В. М. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990. С. 99–115.
4. [*Бестужев А.*] Страшное гадание. Подп.: Александр Марлинский; примеч.: 1830 г. Дагестан // «Московский Телеграф». 1831 г. Ч. 38: № 5. С. 36–65; № 6. С. 183–210.
5. *Бестужев-Марлинский А. А.* Страшное гаданье // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сборник произведений / Сост. и авторы комментариев А. А. Карпов, Р. В. Иезуитова, М. А. Турьян и др.; авт. вступ. ст. Маркович В. М. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990. С. 115–144.
6. *Глинка Ф. Н.* Вожатый // «Северные цветы» на 1826 год. СПб., 1826. С. 212–213.
7. *Глинка Ф. Н.* Непонятный союз // «Северные цветы» на 1826 год. СПб., 1826. С. 182–188.

8. *Глинка Ф. Н.* Неразлучные // «Северные цветы» на 1826 год. СПб., 1826. С. 189–198.
9. *Глинка Ф. Н.* Неузнанная // «Северные цветы» на 1825 год. СПб., 1824. С. 245–250.
10. *Глинка Ф. Н.* Чудесная сопутница // «Северные цветы» на 1827 год. СПб., 1827. С. 75–84.
11. *Гофман Э. Т. А.* Пустой дом (Из соч. Гофмана) [Пер. с нем. В. Лангера] // Литературная газета. 1830. Т. 1. № 31. С. 245–250; № 32. С. 253–258; № 33. С. 261–264.
12. Две главы из Вашингтона-Ирвинга [Пер. О. М. Сомова]. Подп.: С.... // Северная пчела. 1827: № 101 (23 авг.), № 102 (25 авг.), № 104 (30 авг.), № 105 (1 сент.).
13. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом). Т. 30.1. Письма, 1878–1881 / текст подгот. и примеч. сост. А. В. Архипова и др.; ред. Н. Ф. Буданова и др. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. С. 192.
14. *Жуковский В. А.* Замок Смальгольм // *Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. / Ред. коллегия: И. А. Айзакова, Н. Ж. Ветшева, Э. М. Жилиякова, Ф. З. Канунова, О. Б. Лебедева, А. В. Петров, И. А. Поплавская, Н. Б. Реморова, А. С. Янушкевич (гл. редактор). Т. 3: Баллады / Сост. и ред. Н. Ж. Ветшева, Э. М. Жилиякова. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 149–155.
15. *Ирвинг В.* Вольфер Вебер, или золотые сны [Пер. Н. Полевого] // «Московский телеграф». 1826. Ч. 7: № 2. С. 62–102.; № 3. С. 130–150; № 4. С. 167–196.
16. *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи / Подг. Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979. С. 70.
17. *Новалис.* Фрагменты [Пер. с нем. А. Л. Вольского]. СПб.: «Владимир Даль», 2014. 319 с.

18. [Одоевский В. Ф.] *Бесструнная лютня (Персидское предание)*. Подп.: Одвск. // «Московский телеграф». 1825. Ч. 6. № 22. С. 151–152.
19. [Одоевский В. Ф.] *Два дни в жизни земного шара*. Подп.: Каллидор, примеч.: 1825 // «Московский вестник». 1828. Ч. 10. № 24. С. 120–128.
20. [Одоевский В. Ф.] *Еще два аполога*. Подп.: Одвск. // «Мнемозина». Ч. 4. М., 1825. С. 35–48.
21. [Одоевский В. Ф.] *Записки гробовщика (Введение)*. Подп.: К. В. О. // Альманах на 1838 год, изданный В. Владиславлевым. СПб., 1838. С. 221–231.
22. [Одоевский В. Ф.] *Сирота*. Подп.: К. В. О. // Альманах на 1838 год, изданный В. Владиславлевым. СПб., 1838. С. 231–288.
23. [Одоевский В. Ф.] *Мир звуков*. Подп.: Каллидор. // «Московский вестник». Ч. 4. № 13. С. 43–46.
24. *Одоевский В. Ф. О способах выражения идеи // Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве / вступ. ст., сост. и коммент. В. И. Сахарова. М.: Современник, 1982. С. 37–38.*
25. *Одоевский В. Ф. Русские ночи / Подг. Б. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медовой. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1975. С. 189–190.*
26. [Одоевский В. Ф.] *Старики или остров Панхай (Дневник Ариста)*. Подп.: Одвск., примеч.: 1823 // «Мнемозина». Ч. 1. М., 1824. С. 1–12.
27. [Одоевский В. Ф.] *Четыре аполога*. Подп.: Одвск. // «Мнемозина». Ч. 3. М., 1824. С. 1–10.
28. *Погорельский А. Лафертовская маковница // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сборник произведений / Сост. и авторы комментариев А. А. Карпов, Р. В. Иезуитова, М. А. Турьян и др.; авт. вступ. ст. Маркович В. М. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990. С. 49–71.*
29. *Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии // Погорельский А. Сочинения Антония Погорельского.: В 2 т. Т. 2. СПб.: Издание Александра Смирдина, 1853. С. 7–297.*

30. *Погорельский А.* Лафертовская маковница // «Новости литературы. Литературное приложение». Русский инвалид. 1825. Март. Кн. XI. С. 97–133.
31. [*Полевой Н. А.*] Гости после бала. Подп.: Ф. Ф. Ф. // «Московский телеграф». 1826. Ч. 7. № 2. С. 102–110.
32. [*Полевой Н. А.*] Святочные рассказы. Подп.: Н. П. // «Московский телеграф». 1826. Ч. 12: № 23. С. 103–127; № 24. С. 141–192.
33. Предвестница смерти (Повесть). Подп.: А. // «Московский телеграф». 1825: Ч. 1. № 4. С. 354–377; Ч. 2. № 5. С. 56–74.
34. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч: В 16 т / Ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев-Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1937–1959.
35. Сомов О. М. Оборотень // «Подснежник» на 1829, изданный Е. В. Аладыным. Подп.: О. Сомов. СПб., 1829. С. 189–225.
36. *Сомов О. М.* Оборотень // *Сомов О. М.* Были и небылицы / Сост., вступ. ст. и примеч. Н. Н. Петруниной. М.: Советская Россия, 1984. С. 145–155.
37. Сомов О. М. О романтической поэзии // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. Т 2 / Ред. коллегия: А. А. Аникст, В. Ф. Асмус, К. М. Долгов, А. Я. Зись, М. А. Лифшиц, А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков, М. Ф. Овсянников (председатель); сост., вступ. ст. и примеч. З. А. Каменского. М.: «Искусство», 1974. С. 545–562.
38. *Сомов О. М.* «Приказ с того света». Подп.: Сомов // «Литературный музей» на 1827 год, изданный В. В. Измайловым. М., 1827. С. 165–226.
39. *Сомов О. М.* Приказ с того света // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сборник произведений / Сост. и авторы комментариев А. А. Карпов, Р. В. Иезуитова, М. А. Турьян и др.; авт. вступ. ст. Маркович В. М. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990. С. 146–163.

40. *Сомов О. М.* Сказки о кладах // *Сомов О. М.* Были и небылицы / Сост., вступ. ст. и примеч. Н. Н. Петруниной. М.: Советская Россия, 1984. С. 163–218.
41. Тайственный вечер. Подп.: Ъ. Ъ. // «Бабочка». 1829: № 5, Января 16. С. 19–20; № 6, Января 19. С. 24; № 7, Января 23. С. 28; № 8, Января 26. С. 31–32; № 9, Января 30. С. 35–36.
42. [Титов В. П.] Уединенный домик на Васильевском // «Северные цветы» на 1829 год. Подп.: Тит Космократов. СПб., 1828. С. 147–217.
43. *Шекспир В.* Трагедия о Гамлете, принце Датском [Пер. М. Л. Лозинского] // *Шекспир В.* Собр. соч.: В 8 т. / Под ред. С. С. Динамова, А. А. Смирнова. Т. 5. М.; Л: Academia, 1936. С. 1–175.
44. *Языков Н. М.* Свободомыслящая лира: Стихотворения; поэмы; жизнь Николая Языкова по документам, воспоминаниям / Сост. и автор вступит. статьи и примечаний В. В. Афанасьев. М.: Московский рабочий, 1988. С. 209.

## II

45. [Белинский В. Г.] Кот Мурр. Повесть в четырех частях. Сочинение Э. Т. А. Гофмана. Перевод с немецкого Н. Кетчера. Без подписи // «Отечественные записки», 1840. Т. 12. № 9. С. 6–7.
46. *Булгарин Ф. В.* Петербургские записки. Письма из Петербурга в Москву к В. А. У (отрывки) // Пушкин в прижизненной критике. Том III: 1831–1833 / Сост., подгот. текста и коммент. А. Ю. Балакина и др.; под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2003. С. 131–132.
47. [Герцен А.] Гофман. Подп.: Искандер // «Телескоп», 1836. Ч. 33, № 10. С. 139–168.
48. *Жанен Ж.* Гофман и Паганини [Пер. с фр.] // «Московский телеграф». 1833. Ч. 50, № 8. С. 522–541.
49. Из журнала «Московский телеграф». «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» // Пушкин в прижизненной критике. Том III: 1831–1833 / Сост., подгот. текста и коммент. А. Ю. Балакина и др.; под

общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2003. С. 136–137.

50. Из журнала «Телескоп». «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.» // Пушкин в прижизненной критике. Том III: 1831–1833 / Сост., подгот. текста и коммент. А. Ю. Балакина и др.; под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2003. С. 132–136.

51. *Мармье Кс.* Гофман [Пер. с фр.] // «Телескоп». 1833. Ч. 16. № 13. С. 93–115.

52. *Сомов О. М.* Обзор российской словесности за 1828 год // «Северные цветы» на 1829 год. СПб., 1828. С. 86–89.

53. [Сомов О. М.] Ответ на (так названный) ответ Господина Ф. Б. .... жителю Галерной Гавани. Подп.: Житель Галерной Гавани // «Невский зритель». 1821. Ч. 5 (март). С. 277–279.

54. *Скотт В.* «О чудесном в романе» (Соч. Вальтера Скотта) // «Сын Отечества», 1829. Ч. 7, № 44. С. 229–245; № 45. С. 288–309; № 46. С. 355–365.

55. *Трун И. Э. Т. А.* Гофман как музыкант // Отечественные записки. 1840. Т. 9. № 3. С. 1–34.

### III

56. А. С. Пушкин. Болдинские рукописи 1830 года: В 3 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Авторы-сост. Т. И. Краснобородько, С. Б. Федотова; Вступ. ст. С. А. Фомичев; Пер. вступ. ст. Д. Хикс. СПб.: Альфарет, 2013. Т. 1. Научное описание. 224 с.

57. *Акимов Э. Б.* «Гробовщик» Пушкина и «Гамлет» Шекспира // «Знание. Понимание. Умение». М.: Московский государственный университет, 2009. № 1. С. 107–113

58. *Алексеев М. П.* Пушкин и Шекспир // *Алексеев М. П.* Сравнительно-исторические исследования / АН СССР; Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972. С. 240–280.

59. *Амбодик-Максимович Н. М.* Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки переложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком. СПб.: Императорская типография, 1788. LXVIII, 280, [4] с.
60. *Балашова И. А.* О роли литературных традиций в повести А. С. Пушкина «Гробовщик» // *Балашова И. А.* Романтическая мифология А. С. Пушкина. Ростов-на-Дону: Донской издательский дом, 2004. С. 152–163.
61. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
62. *Берковский Н. Я.* О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы: Сб. статей. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 94–207.
63. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-Классика, 2001. 512 с.
64. *Благой Д. Д.* Данте в сознании и творчестве Пушкина // Историко-филологические исследования: Сборник статей к 70-летию академика Н. И. Конрада. М.: Наука, 1967. С. 237–246.
65. *Ботникова А. Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003. 341 с.
66. *Бочаров С. Г.* О смысле «Гробовщика» (К проблеме интерпретации произведения) // Контекст. 1973. Литературно-критические исследования. М.: Наука, 1974. С.196– 230.
67. *Варнеке Б. В.* Построение «Повестей Белкина» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования / Пушкинская комиссия при Отделении гуманитарных наук АН СССР. Л.: Издательство АН СССР, 1930. Вып. 38/39. С. 162–168.

68. *Васильев С. Ф.* Поэтика реального и фантастического в русской романтической прозе // Проблемы исторической поэтики. Исследования и материалы: Межвуз. сборник. Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1990. С. 73–81
69. *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М.: Новое литературное обозрение М., 2002. 544 с.
70. *Вацуро В. Э.* Повести покойного Ивана Петровича Белкина // *Вацуро В. Э.* Записки комментатора / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. С. 29–48.
71. *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1941. С. 514–582.
72. *Виролайнен М. Н.* «Золотой век» как литературный феномен // Пушкинские чтения в Тарту. Пушкинская эпоха и русский литературный канон. Ч. 1. Тар-ту.: Тартуский университет. С. 32–39.
73. *Гей Н. К.* Проза Пушкина: Поэтика повествования. М.: Наука, 1989. С. 11–172.
74. *Гиппиус В. В.* «Повести Белкина» // *Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока / Отв. ред. Г. М. Фридлиндер. М.; Л.: Наука, 1966. С. 7–45.
75. *Глухов В. И.* «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии» в их отношении друг к другу // Болдинские чтения: Волго-Вятское книжное издательство. Горький, 1987. С. 153–167.
76. *Гукасова А. Г.* «Повести Белкина» А. С. Пушкина / Под ред. Н. Л. Бродского. М.: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1949. 128 с.
77. *Григорьева Е. В.* Философия фантастического в эстетике Вальтера Скотта // Известия вузов. Северо-кавказский регион. Общественные науки. Ростов-на-Дону, 2007. С. 8–10.
78. *Давыдов С.* Веселые гробокопатели: Пушкин и его гробовщик // Пушкин и другие: Сборник статей, посвященный 60-летию со дня рождения

- С. А. Фомичева / Под. ред. В. А. Кошелева. Новгород: Издательско-полиграфический центр НГУ, 1997. С. 42–51
79. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. М.: Прогресс, 1979. С. 241.
80. *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1914. 206 с.
81. *Игнатов С. С.* А. Погорельский и Э. Гофман // Русский филологический вестник / изд. под ред. Е. Ф. Карского. 1914. Т. 72. Вып. 1–2 (№ 3–4). С. 249–278.
82. *Измайлов Н. В.* Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. Л.: Наука, 1973. С. 134–169.
83. *Канунова Ф.З.* Эстетика русской романтической повести (А. А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20-30-х гг. XIX в.). Томск: Издательство Томского университета, 1973. 306 стр.
84. *Капитанова Л. А.* Жанр повести в творчестве М. П. Погодина (20-30-е годы XIX века): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1980.
85. *Кардаш Е.* Чем ремесло мое нечестнее прочих?» Из комментария к повести А. С. Пушкина «Гробовщик» // Acta Slavica Estonica XI. Пушкинские чтения в Тарту. 6. Вып. 1. Пушкин в кругу современников. Тарту, 2019. С. 211–227.
86. *Карташова И. В.* Романтизм в творчестве Н. В. Гоголя // Русский романтизм / Под ред. проф. Н.А. Гуляева. М., 1974. С. 140–169.
87. *Кирилюк З. В.* Фольклор в творчестве Ореста Сомова // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1965. № 4. С.3–19.
88. *Коломиец Г. Г.* Философия музыки в «философии искусства» Ф. В. Й. Шеллинга: К вопросу субстанционального бытия музыки // Интеллект. Инновации. Инвестиции. 2016. № 8. С. 57–63.

89. *Кондратьев Б.* Три «жизни» Николая Полевого // *Полевой Н. А.* Мечты и жизни / Сост., вступ. ст. и примеч. Б. С. Кондратьева. М.: Советская Россия, 1988. С. 3–18.
90. *Коровин В. И.* О русской фантастической повести // *Русская фантастическая повесть эпохи романтизма* / Сост., вступ. ст. и примеч. В. И. Коровина. М.: Советская Россия, 1987. С. 5–22.
91. *Красникова М. Н.* Фольклорная традиция в исторической «Повести о Булае Новгородце» Н. Полевого // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук.* Самара, 2010. Т. 12. №5 (3). С. 766–770.
92. *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического (Перевод с немецкого). М.: Новое литературное обозрение. 2009. 384 с.
93. *Литературная теория немецкого романтизма* / Под ред., со вступ. ст. и коммент. Н.Я. Берковского. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. 334 с.
94. *Лобыцина М. В.* Своеобразие фантастической повести 1820–1830-х гг. (Н. В. Гоголь и В. Ф. Одоевский).. М., 1991.
95. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис; Изд. группа «Прогресс», 1992. 272 с.. М., 1992. С. 220–227.
96. *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л.: Художественная литература, 1974. С. 96–152.
97. *Максимова М. Ф.* Литературная позиция Н. Ф. Павлова: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1995.
98. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя // *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007. С. 6–352.
99. *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976. 375 с.
100. *Маркович В. М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // *Жуковский и русская культура: Сборник научных трудов.* Л.: Наука, 1987. С. 138–166.
101. *Маркович В. М.* Дыхание фантазии // *Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сборник произведений* / Сост. и авторы

комментариев Карпов А. А., Иезуитова Р. В., Турьян М. А. и др.; авт. вступ. статьи Маркович В. М. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990. С. 5–47.

102. *Маркович В. М.* «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 13. Л.: Наука. Ленингр. Отделение. 1989. 752 с.

103. *Маркович В. М.* Русская литература Золотого века: Лекции / Под ред. Е. Н. Григорьевой. СПб.: Издательство «Росток», 2019. С. 391–416.

104. *Мизина Н. Н.* Интерпретация Н. А. Полевым новеллы Э. Т. А. Гофмана «Маркиза де ла Пивардьер» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Киров, 2011. № 2. С. 145.

105. *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 314–375.

106. *Мусий В. Б.* Оппозиция «свое–чужое» в «Гробовщике» А. С. Пушкина // Болдинские чтения. Нижний Новгород: БегемотНН, 2013. С. 173–181.

107. *Назирова Р. Г.* О месте В. Ф. Одоевского в русской литературе // «Назирова Р. Г.». 2017. № 4 (18). С. 12–54.

108. *Овчарова П. И.* «Повести Белкина» Пушкина как книга новелл // Вопросы биографии и творчества А. С. Пушкина: Межвузовский тематический сборник. Калинин: Калининский государственный университет, 1979. С. 52–72.

109. *Орлова С. М., Попова И. В.* Трансформация образа шута в английской литературе // Наука и образование. 2019. Т. 2. № 3. С. 1–10.

110. *Пахсарьян Н. Т.* Романическая проза Теофиля Готье: между реальностью и воображением // *Готье Т.* Романическая проза: В 2 т. Т. I: Фортунио. Царь Кандавл. Невинные распутники. Милитона. Двое на двое / Теофиль Готье; пер. с фр.; изд. подгот. Н. Т. Пахсарьян, Е. В. Трынкина. М.: Ладомир: Наука, 2012. С. 521–550.

111. *Полякова А. А.* «Якутский» альманах А. А. Бестужева как финансовый проект (1829). Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2019, 16 (1). С. 115–126.

112. *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. I. Ч. 1, 2. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1913.
113. *Сахаров В. И.* Еще о Пушкине и В. Ф. Одоевском // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1979. Т. 9. С. 224–230.
114. *Семибратова И. В.* Типология фантастики в русской прозе 30–40-х годов XIX века: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 1973. 20 с.
115. *Сорочан А. Ю.* От «Святочных рассказов» к «Повести о Буслае Новгородце»: первая историческая повесть Н. А. Полевого // Историко-литературный сборник. Тверь, 2006. Вып. 4. С. 108–113.
116. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / Перев. с франц. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
117. *Тюна В. И.* К изучению юмора «Повестей Белкина» // Проблемы современного пушкиноведения: Межвузовский сборник научных трудов, посвященный 70-летию Е. А. Маймина. Псков: Псковский государственный педагогический институт, 1991. С. 61–75.
118. *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Литературный факт / Вступ. ст., коммент. В. И. Новикова, сост. О. И. Новиковой. М.: Высшая школа, 1993. С. 137–148.
119. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Литературный факт / Вступ. ст., коммент. В. И. Новикова, сост. О. И. Новиковой. М.: Высшая школа, 1993. С. 23–121.
120. *Узин В. С.* О повестях Белкина: Из комментариев читателя. Пб.: Аквилон, 1924. 70 с.
121. *Филонов Е. А.* «Старосветские помещики» Н. В. Гоголя: оправдание вымысла как событие // XLII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 11–16 марта 2013 г.: Избранные труды. С. 324–332.

122. *Фокин П. Е.* Морфология «сна с размытыми границами» в повестях А. С. Пушкина // *Внимая звуку струн твоих...: Сборник статей / Сост. В. И. Грешных.* Калининград: Фонд культуры, 1992. С. 48–59.
123. *Хализев В. Е., Шешунова С. В.* Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина»: Учебное пособие для филол. спец. вузов. М.: Высшая школа, 1989. 80 с.
124. *Хоц А. Н.* О музыкально-смысловой организации «Гробовщика» // *Московский пушкинист. Ежегодный сборник / Под ред. В. А. Кожевникова.* М.: ИМЛИ РАН, 2002. Вып. X. С. 142–165.
125. *Чебанюк Т. А.* Фантастическая повесть в историко-литературном процессе 20-х – начала 40-х годов XIX: Авторефер. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1979. 16 с.
126. *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. 372 с.
127. *Эйхенбаум Б. М.* Проблемы поэтики Пушкина // *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу: Сборник статей / Б. М. Эйхенбаум. Л.: Academia, 1924. С. 157–170.
128. *Яковлева М. В.* Эпическое сознание А. С. Пушкина в «Повестях Белкина»: (Статья вторая) // *Проблемы метода и жанра.* Вып. 10. Томск: Издательство Томского государственного университета, 1983. С. 112–122.
129. *Baldick C.* The Oxford Book of Gothic Tales. Oxford; New York: Oxford University Press, 1992. P. XI–XXIII.
130. *Caillois R.* Au coeur du fantastique. Paris: Gallimard, 1965.
131. *Caillois R.* De la féerie à la science-fiction // *Anthologie du fantastique.* Paris: Gallimard, 1958.
132. *Castex P.-G.* Le conte fantastique en France. Paris, Jose Corti, 1951; *Vax L.* L'art et la littérature fantastique. Paris, P. U. F. (coll. «Que sais-je?»), 1960.
133. *Eng, Jan van der.* «Les récits de Belkin». Analogie des procédés de construction // *J. v. d. Eng / A. G. F van Holk / J. M. Meijer, The Tales of Belkin by A. S. Puškin.* The Hague, 1968. С. 9–60.
134. *Ferguson B-G.* Ideology in the fantastic narrative Of Charles Nodier. University of Toronto, 1996.

135. *Norman W. I. E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia*. Würzburg: Jal-Verlag, 1974.