

**ПОЭТИКА «РЕАЛЬНОГО» И «ФАНТАСТИЧЕСКОГО»  
В РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ**

Исследователями не раз предпринимались попытки определения способов функционирования и взаимодействия отношений, которые охватываются в тексте понятиями «реального» и «фантастического». Проблема имеет давнюю историю. Одну из первых попыток ее решения можно обнаружить еще в «Приготовительной школе эстетики» (1804) Жана-Поля (Рихтера). Современные же исследователи не столь далеко, как хотелось бы, ушли от разработок, предложенных немецким исследователем. Между тем решение проблемы взаимодействия в тексте «реального» и «фантастического» оказывается тем важнее, что помогает прояснению жанровой и жанрово-композиционной типологии фантастических форм, прозаических прежде всего. Обратимся к исследованиям.

Жан-Поль (Рихтер) отмечает три способа взаимодействия «реального» и «фантастического». Последнее он определяет как «лунный свет чудесного»<sup>1</sup>. «Первый, материальный способ, — замечает Рихтер, — состоит в том, чтобы превратить этот лунный свет в обыденный дневной по прошествии нескольких томов, то есть расколдовать чудо...» (с. 75). Другой способ заключается в том, что поэты «не объясняют своих чудес, а только выдумывают их (...) такое создание... принимает противоположные условия, оно смешивает чудесное материальное с чудесным идеальным; смешение как на старинных чашках — полслова, полкартинки» (с. 76). Наконец, третий, «истинный» по Рихтеру, способ проявляется в том, что «поэт и не разрушает чуда..., и не оставляет его противоестественно в пределах физического мира (...) чудо не летает как птица дня, но пусть не летает и как птица ночи, — оно летает как вечерняя бабочка» (с. 76).

В рамках эстетики «чудесного» Жан-Поля остаются и многие современные исследователи. Так, Ю. В. Манн, опираясь на

<sup>1</sup> Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. — М., 1981. — С. 75. Далее — ссылки по ходу работы.

Ж.-П. Рихтера, отмечает три способа введения «фантастического» в текст: «Первый, или материальный, способ состоит в том, что намеченные было фантастические образы дезавуируются самим автором, и волшебный свет луны превращается в обыкновенный дневной свет. Есть художники, которые поступают противоположным образом: они нагромождают чудеса, не объясняя их и не считаясь с принципами правдоподобия. Существует, однако, третий, истинный путь, когда чудесное не разрушается и не остается в своей собственной сфере, но приводится в соприкосновение с нашим внутренним миром»<sup>2</sup>. Третий путь соотношения «реального» и «фантастического» Ю. Манн определяет как принцип «завуалированной» («сумеречной») фантастики.

Несколько по-иному, на материале русской прозы, к этой проблеме подошла И. В. Семибратова<sup>3</sup>. Исследовательница выделяет три основных типа фантастики, существовавших в русской прозе 30—40-х гг. XIX в. Первый тип — «сказочная реальность» («Вечера...», «Вий» Н. Гоголя, «Кощей Бессмертный» А. Вельтмана, «Лафертовская маковница» А. Погорельского). «...Фантастика как **сказочная реальность...** была основана на понимании фантастического как части народного мировосприятия и поэтому принимала фантастические мотивы и образы как некую сказочную данность, не нуждающуюся в авторском объяснении (мотивировке)» (с. 11). «Второй тип, — отмечает И. Семибратова, — это фантастика как **психологическая фикция**, где фантастическое выступало как порождение

миросозерцания или болезненного состояния героя» (с. 12). К этому типу фантастики исследовательница относит «Пиковую даму» А. Пушкина, «Портрет» Н. Гоголя, «Упыря» А. К. Толстого и др. Наконец, третий тип фантастики — это «фантастика как **литературная условность**, где фантастическое фигурирует на вторых ролях и является заранее заданным автором и добровольно разделяемым читателем художественным допущением. Оно преследует цель не изображения собственно фантастического, а раскрытия с помощью фантастических средств некоторых сторон реальной действительности или перспектив будущего» (с. 14—15). Этот тип фантастики наиболее полно представлен в творчестве Н. Гоголя, сказках В. Одоевского, «Превращениях голов в книги и книг в головы» О. Сенковского.

Рассматривая русскую фантастическую прозу 30—40-х гг. XIX в. в историко-литературном движении, И. Семибратова

---

<sup>2</sup> Манн Ю. В. Эволюция гоголевской фантастики // К истории русского романтизма. — М., 1973. — С. 220.

<sup>3</sup> Семибратова И. В. Типология фантастики в русской прозе 30—40-х годов XIX века: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. — М., 1973. Далее — ссылки по ходу работы.

приходит к следующим выводам: «1. Фантастика как сказочная реальность в русской прозе постепенно отходит к фольклорному прошлому в литературе, сохраняясь лишь в произведениях, написанных для детей; 2. Фантастика как психологическая фикция была наиболее распространена, но и она постепенно вытеснялась из литературной практики; 3. Фантастика как литературная условность оказалась наиболее продуктивной в литературе последующего времени, так как, в отличие от фантастики двух предыдущих типов, она в основном сочеталась не с романтическим, а с реалистическим методом в русской литературе» (с. 16—17).

В другом ключе освещается проблема взаимоотношений «реального» и «фантастического» в работе Т. А. Чебанюк<sup>4</sup>. Предметом ее анализа избраны произведения, где «жанрообразующим началом становится фантастическое, условно обозначенное... понятием дуалистической фантастики» (с. 4). Далее отмечается, что русская фантастическая повесть обращается за мотивами к немецкой романтической повести, «готическому» роману, русскому фольклору (с. 6). Рассматривая мировоззренческую основу фантастической повести, Т. Чебанюк определяет и ее историко-литературное движение. На первом этапе этого движения (середина 1820 — первая половина 1830-х гг.) для фантастической повести характерен перевес идеи «иррационального над образным отражением мира» (с. 7). Наиболее ярко он проявляется в таких произведениях как «Пан Твардовский», «Две невесты» М. Загоскина, «Предсказательница» И. Петрова. Во время второго этапа (середина 30-х — начало 40-х гг. XIX века) русская повесть решает нравственно-этические проблемы («Самоубийца» О. Сомова, «Нежданные гости» М. Загоскина). В это время расширяется сфера проблематики фантастической повести, более явно проступает ее связь с современной эпохой, обогащаются художественные возможности (с. 8). Наконец, если говорить о формах двуплановости фантастики, то и здесь, как отмечает Т. Чебанюк, видна определенная эволюция, которая проявляется в переносе фантастического из внешней сферы, по отношению к герою, в сферу внутреннюю. На первый план выдвигается точка зрения отдельного героя и, как следствие этого процесса, появляются возможности психологической мотивировки происходящего (с. 13).

Анализу отношений «реального» и «фантастического» и классификации «фантастического» посвящена III глава в работе французского исследователя Цв. Тодорова «Introduction

<sup>4</sup> Чебанюк Т. А. Фантастическая повесть в историко-литературном процессе 20-х — начала 40-х годов XIX века: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. — М., 1979. Далее — ссылки по ходу работы.

a la litterature fantastique»<sup>5</sup>. В частности, Тодоров отмечает четыре вида «фантастического»: «странное», «фантастически-странное», «фантастически-чудесное» и «чудесное» (с. 49). В первом случае мы имеем дело со «странными» совпадениями («Падение дома Ашер» Э. По). Второй тип отношений характерен для структуры текста, представленной в «Рукописи, найденной в Сарагосе» Я. Потоцкого (с. 50). «Фантастически-чудесное», по Цв. Тодорову, — своеобразный переход, развитие ситуации от «фантастики» в быту до сверхъестественного. Именно такая ситуация присутствует в ряде произведений Т. Готье (с. 57). И последний, «чудесный», тип фантастического представлен в сказках (рассказы фей) Э. Т. А. Гофмана, где имеется установка на заведомую «сказочность» повествования (с. 59). Из предложенной систематизации видно, что Цв. Тодоров пытается выделить в повествовании ступени развития собственно фантастического начала, каждая из которых предполагает как определенную удаленность от понятия «реального», так и соответствующую форму собственной организации. Последняя форма фантастического, «чудесное», — по логике мысли Цв. Тодорова — может полностью вытеснить момент «реального» из художественной действительности.

Предложенные выше подходы к проблеме «реального — фантастического» обладают известной законченностью. Однако ни один из них нельзя назвать исчерпывающим, а значит, и вполне корректным в освещении отношений «реального» и «фантастического» в тексте.

Бесспорно, исследователи ставили в своих работах различные цели и, соответственно, шли различными путями. Но это отнюдь не умаляет необходимости первоначального прояснения значения и смысла используемых категорий «реального» и «фантастического», а также форм их взаимодействия в тексте. И если с дефинициями «фантастического» и «реального» в указанных работах еще в какой-то мере можно согласиться (понятия определяются главным образом через их внутри- внетекстовые функции), то формы взаимодействия «реального» и «фантастического» в тексте предстают в этих работах не только не полно, но, в ряде случаев, даже искаженно. В таком случае говорить о создании максимально объективной картины историко-литературного процесса, в частности, развития фантастики в эпоху романтизма, — не приходится.

На сегодняшний день максимально полная разработка проблемы отношений «реального» и «фантастического» представлена в исследованиях Жан-Поля — Ю. Манна. Действительно, интуитивные попытки осмысления взаимодействия в тексте «реального» и «фантастического» приводят

<sup>5</sup> Todorov Tz. Introduction a la litterature fantastique. — Paris, 1970.

к выделению трех основных вариантов, которые и отмечаются исследователями: 1. Введение фантастического в текст и рациональное его объяснение по ходу или в конце повествования. 2. Введение в текст фантастического на равных правах с реальным. 3. Введение так называемой «сумеречной» фантастики. Без сомнения, данная классификация обладает определенной эвристической ценностью, однако главнейший недостаток ее — в неполноте описания предмета.

Если брать за точку отсчета определение «фантастического» как функции субъекта, а именно такая идея присутствует в работе И. Семибратовой, то это, в принципе, размывает понятие «фантастического» практически в необозримых

пределах — от мировоззренческих основ до литературного приема. Именно по такому пути пошла в своей работе Т. Чебанюк, которая, ограничив свою работу выбором определенных типов фантастической литературы, сфокусировала свое внимание именно на мировоззренческих корнях фантастики (двоемирие) и попыталась показать эволюцию этого двоемирия.

Сходный подход к фантастике можно наблюдать у Цв. Тодорова. Исследователь задался целью определить «фантастическое» и отделить его от «нефантастического». По сути, первым, еще бесконечно малым отходом от «реального» у Тодорова является такая семантико-стилистическая особенность художественного произведения, которую он определяет как «случайное». Крайний полюс такого отхода от «реального» — «чудесное». Но в таком случае отличия «фантастического» от «реального» можно обнаружить не только в предлагаемой градации. Градации, ступени, уровни между двумя полюсами — «реальное» — «чудесное» — могут быть бесконечны. Реально же здесь стоит вопрос: что есть «фантастическое» в тексте?

Этот вопрос, по сути, — возвращение к первоначальному истоку — проблеме взаимодействия «реального» и «фантастического» в тексте.

На сегодняшний день выработать дефиницию «фантастического» — задача чрезвычайно сложная и пока вряд ли выполнимая. Наиболее удачным представляется определение «фантастического», данное Р. Нудельманом: «Фантастика — специфический метод художественного отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей, в принципе, способом, — невероятно, «чудесно, сверхъестественно»<sup>6</sup>. Несмотря на «шаткость» такого определения и понимание «реального» как априорно заданной единицы, подчеркнем, что «фантастическое» в художественном произведении может

---

<sup>6</sup> Нудельман Р. И. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия. — М., 1972. — Т. 7. — Кн. 887.

выделиться лишь благодаря наличию другого компонента — в данном случае — «реального». В любом случае «реальное» и «фантастическое» в художественном произведении выступают как продукт определенных взаимоотношений, в первую очередь — логических.

Если рассмотреть функционирование в тексте «реального» и «фантастического» с точки зрения их логических отношений, то необходимо отметить, во-первых, что количество таких логических отношений конечно; во-вторых, логическое описание полностью исчерпывает все комбинации отношений, в которые вступают «реальное» и «фантастическое» в рамках одного текста.

Действительно, логические операции, которые возможны в тексте между «реальным» и «фантастическим», включают в себя 4 типа отношений: пустое пересечение, пересечение, тождество и включение.

Нетрудно заметить, что пустое пересечение «реального» и «фантастического» в тексте лежит в основе таких типов фантастической литературы, которые характеризуются рационалистическим объяснением фантастического начала. Данные особенности конструирования фантастического мира характерны для большинства романов А. Радклиф, где «фантастическое» оказывается всего лишь мистификацией, на которую идут герои для осуществления своих целей. Среди русских произведений к этому типу фантастики (далее — «рационалистический» тип фантастики) примыкают «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена» Н. Карамзина.

Второй тип фантастики, условно обозначаемый как «объективированная» фантастика и строящийся на отношениях пересечения «реального» и «фантастического», характерен для текстов, имеющих четкое сюжетно-

композиционное разделение на сферы «реального» и «фантастического». При этом фантастическое начало четко и ясно выявлено и присутствует в тексте на равных правах с реальным. Наиболее яркие примеры подобной фантастики — «Страшная месть», «Вий» Н. Гоголя, «Кумова постеля» В. Олина и т. п.

В основе третьего типа фантастической литературы лежат отношения тождества «реального» и «фантастического». По сути, происходит взаимоналожение этих «элементов» друг на друга. В этом случае читатель будет постоянно колебаться в оценке составляющих: «реальное» ли это событие или «фантастическое»; сюжет же произведения будет иметь как минимум двойное прочтение (сходный тип прочтения дает языковой материал. Ср. процесс языковой омонимии). Ю. Манн довольно точно определил этот тип фантастики — «сумеречная» фантастика. Данный тип в фантастической литературе хорошо

78

представлен повестями М. Загоскина «Нежданные гости», «Ночной поезд», повестью А. К. Толстого «Упырь» и др.

В сущности, все эти типы отношений «реального» и «фантастического» были определены еще Жан-Полем и в наше время повторены Ю. Манном. Однако, как было показано выше, существует еще один тип логических операций (операция «включения»), который почти не учитывается в работах по фантастике. Дело в том, что операция «включения» регламентирует два типа отношений «реального» и «фантастического».

Так, если в «реальное» включается «фантастическое», т. е. «реальное» охватывает, обрамляет «фантастическое», то здесь налицо такие отношения, в которых одно подчинено другому<sup>7</sup>. В художественных произведениях, где используется данный тип отношений, присутствует установка на объяснение «фантастического» реальными факторами (сон, легенда), но эта установка не в состоянии снять иррационального фантастического элемента, хотя она и ставит «фантастическое» в подчиненное положение (в рамках причинно-следственных отношений реальность непроницаема для фантастического). Таковы баллады В. Жуковского «Светлана», «Двенадцать спящих дев», где реальность обрамляет всю фантастику, такова повесть А. Марлинского «Замок Эйзен». Условно данный тип фантастической литературы можно определить как «подчиненная» фантастика.

В другом случае в «фантастическое» включается «реальное». По сути, «фантастическое» его поглощает, отсюда сама реальность будет изначально фантастична — именно такова «реальность» сказки (далее — «сказочный» тип фантастики). Ср. «Шесть сказок о мертвецах...», переложенных с немецкого И. Гурьяновым. В принципе этот тип фантастики характерен для любой волшебной и литературной сказки с ярко выраженным элементом «чудесного».

Как видно из примеров, арсенал логических отношений «реального» и «фантастического», используемый литературой, оказывается богаче интуитивных представлений. Сказанное внушает надежду, что при анализе историко-литературной ситуации конца XVIII — начала XIX века вскроются определенные закономерности в использовании того или иного типа фантастики. Можно предположить, что указанные типы фантастики осваивались писателями не враз, а постепенно, в зависимости от той или иной конкретной историко-литературной и культурной ситуации.

Уже в рамках предварительного наблюдения развития фантастической литературы рубежа XVIII и XIX веков можно отметить, что на первом месте в количественном и качественном

<sup>7</sup> В рамках одного произведения это часто структура «рассказа в рассказе».

отношении в это время стоит «рационалистический» тип фантастики. В частности, он представлен разновидностью данного типа — «Островом Борнгольм», «Сиеррой-Мореной» Н. Карамзина, «Мщением оскорбленной женщины...» неизвестного автора. Однако, по-видимому, формирование русской фантастики в это время было несколько приостановлено мощным потоком переводной фантастической литературы. В нем центральное место занимали романы Анны Радклиф, в которых, как уже отмечалось, использовались именно принципы «рационалистической» фантастики. Популярность Радклиф, а вместе с ней и этого рода фантастической литературы, была беспрецедентной. Лишь к середине — концу 1810-х годов поток этой литературы постепенно идет на убыль.

Рубеж первых десятилетий XIX века — знаменателен для русской фантастической литературы. В это время появляются баллады Жуковского. Жуковский принес совершенно новое понимание фантастики и в то же время новые формы освоения фантастического материала. В основе многих баллад писателя лежат принципы «подчиненной» и «сказочной» фантастики. Следует заметить, что «подчиненная» и «сказочная» фантастика помимо баллад Жуковского и задолго до их появления развивалась в различных жанрах отечественной фольклорной и литературной (В. Левшин — М. Чулков) сказок. Этот тип фантастики функционирует на протяжении всего развития романтической литературы. Так, принципы «подчиненной» фантастики лежат в основе таких разных, на первый взгляд, произведений, как «Рассказы на станции» В. Олина, «Семья вурдалака» и «Встреча через триста лет» А. К. Толстого и т. п. Как правило, фантастика данного типа укрывается за формами сна, легенды, т. е. дистанцируется временными рамками. Само же повествование часто принимает формы «рассказа в рассказе».

Другой тип — «объективированная» фантастика — получает преимущественное развитие во второй половине 20-х — 30-х годов XIX в. (Н. Гоголь — О. Сенковский — Н. Мельгунов и др.). На ранних стадиях формирования романтической фантастики этот тип не получает широкого развития. Он представлен главным образом в переводах с иностранного: «Ватеке» У. Бекфорда, в повестях и преданиях де ла Мотт Фуке и т. п.

Параллельно этому типу во второй половине 20-х — 30-х годов интенсивно развивается так называемая «сумеречная» фантастика — наиболее популярная и продуктивная форма фантастической литературы эпохи романтизма. Диапазон подобных произведений довольно широк — от «Лафертовской маковницы» А. Погорельского до «Ярчука собаки-духовидца» Н. Дуровой и «Упыря» А. К. Толстого.

Отметим также, что различные типы «фантастического», встречающиеся в одном произведении (цикле), могут так или

80

иначе соотноситься и вступать во взаимодействие друг с другом. В особенности это касается произведений, использующих в своей основе структуру «рассказа в рассказе». В частности, в «Рассказах на станции» В. Олина новелла «Странный бал» построена с использованием принципов «сумеречной» фантастики. Однако само повествование «Странного бала» — это рассказ одного из героев о недавнем прошлом: проникновение «фантастического» в реальность рассказчиков — невозможно, ибо «фантастическое» отграничено здесь формой легенды. Поэтому жанровое целое «Рассказов на станции» имеет такие особенности, где «фантастическое» включается, вбирается в «реальное» как момент прошлого.

Другой тип «многосоставного» взаимодействия «реального» и «фантастического» представлен в цикле новелл-повестей «Вечера на Хопре» М. Загоскина. Последняя

повесть — легендарный рассказ Асанова о ночном «поезде», построенный по принципам «объективированной» фантастики, — неожиданно обретает «реальный» характер. Легенда словно прорастает в настоящее. Тем не менее события, связанные с появлением реального «поезда», вуалируются с помощью приемов «сумеречной» фантастики. Для читателя так и остается загадкой — появился ли «поезд», или все события — галлюцинации героев.

Исследование взаимодействия типов фантастического в рамках одного произведения (цикла) требует дальнейшего продолжения. Однако уже сейчас можно констатировать, что процесс освоения фантастического материала в пределах предромантизма и романтизма не представлял однородной картины. В то же время процесс этот имеет и свою логику развития. Первоначально развивается такой тип фантастической литературы, который еще связан с основами рационалистической поэтики классицизма («готические» повести Н. Карамзина — «Мщение оскорбленной женщины...»). Но уже В. Жуковский и некоторые его последователи снимают в ряде случаев рационалистические мотивировки фантастического начала. При этом фантастическое укрывается то за откровенно «сказочными» формами, то обрамляется мотивировками «сна», т. е. так или иначе оговаривается. И лишь во второй половине 20-х годов XIX в. фантастика «вырывается» на волю из-под власти ограничений — именно в это время бурно развиваются остальные типы фантастики, в то время как прежние формы фантастики уходят на периферию литературного процесса.