

Сергей Ф. Васильев

РУССКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ПРОЗА: ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Поводом для написания предлагаемой работы послужила неопубликованная статья И.П. Смирнова "Что фантастично в фантастической литературе?". Не претендуя на сколько-нибудь широкий охват русской романтической фантастики, мы постараемся осветить главнейшие особенности ее поэтики, что, в свою очередь, позволит сделать предварительные выводы относительно функционирования "фантастического рода" в русской литературе 1800–1840-х годов.

Как отмечает И.П. Смирнов, фантастическое – это особая форма воображаемого, мир,

в котором историчность теряет свою релевантность либо полностью, либо разделяя ее с другой, альтернативной историчностью.

Воображаемое создает дифференциацию времен. Реальность настоящего отличается, с одной стороны, от реальности, ставшей идеальной, от прошлого, и, с другой, – от чистой идеальности, от будущего. Время, образующееся в результате работы воображения, однонаправленно: оно устремляется от того, что было реальностью и является ею, к тому, что его конституирует, к самому себе, к чистой идеальности, к будущему.

Если не-фантастическая литература рисует картину поступательно (из прошлого в будущее) изменяющегося мира, то художественная фантастика изображает реверс времени, его обратный ход... В фантастическом историческая изменяемость мира становится обратимой.

Вторая возможность, которой обладает фантастическая литература в ее борьбе с историчностью, заключается в том, что она изображает иную, чем данную нам, историю, релятивирует историю нашего мира.

Сказанное не вызывает сомнения в плодотворности и корректности подхода, разворачивающего весьма перспективные модели фантастического. Вместе с тем из приведенной цитаты видно, что категории

времени и воображаемого рассматриваются с формально-логических позиций.¹ В этом плане они предстают как универсалии, призванные облегчить мыслительный процесс. Однако условность такого понимания указанных категорий и, в частности, категорий времени была осмысlena русскими писателями уже к середине XIX века. Так, например, знаток литературной фантастики А.К. Толстой отмечал:

Я понимаю, что время есть лишь ложная или недостаточная идея, происходящая от ограниченности нашего ума, который не может понять предметы иначе, как в отдельности, и который не может сознать их в одной цельности.²

Противоречие между условным и конкретным может быть снято, если передвинуться с формально-логического на содержательный уровень анализа и наполнить вышеизванные категории содержанием.

Действительно, поскольку речь идет о воображаемом (а литература и есть плод воображения), постольку оно всегда будет нагружено каким-то смыслом, без него оно невозможно. Но если "воображаемое историзирует реальность", "создает дифференциацию времен", оно с неизбежностью будет наделять реальное и идеальное смыслом. Иными словами, смыслом наделяются и прошлое, и настоящее, и будущее.

Что касается прошлого и настоящего, то возможность их смыслового наполнения представляется очевидной. Сложнее с будущим временем. В первом приближении И.П. Смирнов связал будущее само с собой, с чистой идеальностью. В таком случае будущее оказывается непроницаемым, тайной, "чёрным ящиком", смысл которого недоступен никогда и никому, ибо его там нет. С формально-логической точки зрения так и должно быть, потому что категория будущего времени наполняется смыслом только по мере использования в различных дискурсах.

Каков смысл будущего? Будущее и равно, и неравно настоящему, наследует у настоящего одни черты и отрицает другие. Как потенциальная возможность, будущее обладает логикой. Смысл будущего – в логической (творческой) продвинутости настоящего. У литературного дискурса, у фантастики есть только одна возможность освоения будущего – с помощью смежных дискурсов (религиозного, научного, философского и др.). Благодаря их использованию художественный текст получает специфическую (религиозную, научную и т.п.) окраску. Логика конструирует будущее, тогда как историческое стремится лишить будущее альтернативных смыслов, оставить один, сделать его принадлежностью настоящего, реализовать будущее, тем самым лишить тайну бытия и бытие – тайны. С определенной долей уверенности можно сказать, что будущее – метафора настоящего. Тогда, как бы парадоксально

это ни звучало, научная фантастика, обращенная в будущее, есть повторение нереализованного будущего.³

По своим качествам ближе всего к будущему находится прошлое. Как и будущее, оно идеально, смысл его способен варьироваться в пределах, очерченных настоящим. Прошлое – это то, что породило настоящее, современность. В прошлом есть современность, но есть и нечто, чего в современности уже нет. Поэтому прошлое и тождественно, и нетождественно настоящему. Наверное, неслучайно, что все жанры, повествующие о событиях прошлого, говорят о настоящем, о современности.

Если прошлое и будущее соотносимы друг с другом как идеальные, нагруженные смыслом субстанции, то настоящее переживается субъектом и как идеальное, и как реальное. В силу своей соотнесенности с идеальным и объективной действительностью настоящее семиотично, обладает знаковой природой. Не вдаваясь в семиотический разбор культурных эпох, отметим только, что в европейских литературах и, в частности, литературе русской сложилась ситуация, когда нетождественными себе и друг другу оказались не только прошлое и будущее, но и настоящее.⁴ Осмысление настоящего как продукта прошлого, потенцирующего будущее, произошло в конце XVIII – первой половине XIX века. Это была эпоха романтизма.

Картина мира, которую изображал романтизм, была историзированной, что не раз отмечалось исследователями.⁵ Нетождественная себе реальность, включенная во временной ряд, представляла собой самое разнообразное смешение временных пластов; смысл события "расторгался", терялся как во времени, так и в цепи причин и следствий. Историзм аннулировал феноменологию предмета. Феноменом оказывались не отдельно взятые реалии, но сама история, процесс, имеющий начало и конец, генетическая природа сущего. Даже миф оказывался подвержен историческим изменениям. Точнее сказать, перефразируя слова И.П. Смирнова, в эпоху романтизма миф являлся в истории как все истории, что предполагало и соответствующие его интерпретации. Слияние исторического и мифического оказалось возможным благодаря разрушению границ между реальным и сверхъестественным, рациональным и иррациональным. Поэтому факты действительности стали объясняться как реальными, так и фантастическими причинами. (до сих)

В рамках одного текста архаические смыслы уже не представляли собой однородного образования, одна мифологическая программа могла взаимодействовать с другой. Примером может послужить повесть А. Пушкина – В. Титова "Уединенный домик на Васильевском", где

реликты архаических смыслов представляют собой многослойную структуру. Она включает в себя славянскую архаику, осколки античных мифов, смешанных с библейской семантикой.⁶ Другой пример – "Сказка о том, как поссорились Киевская ведьма с Ягою Бабою" неизвестного автора, который попытался историзировать различные архаические программы, к тому же принадлежащие к разным культурным парадигмам. В большинстве фантастических произведений архетипы так или иначе формировали две темы: рождения и смерти. В первом случае разрабатывались мотивы, отражающие попытки переродиться или родиться заново, попытки вновь запустить историю народа, нации, человечества. Во втором случае варьировались мотивы возвращения к истокам. Концентрация этих аспектов в фантастике не случайна: они служили магическому воспроизведению процессов рождения и смерти. Однако реверс времени, осуществляемый фантастической литературой, с постоянным упорством направлял романтическую историю вспять, назад. Второе рождение становилось невозможным – отсюда в романтической фантастике мотивы несостоявшейся жизни и неосуществимости альтернативной истории. Смерть же оборачивалась жизнью, но – мертвца.

Указанные мотивы могли существовать порознь, объединяться, "склеиваться", то есть ретрансформироваться. Так, например, Федор Блескавка из повести О. Сомова "Киевские ведьмы" не смог переродиться, как его жена. В "Перстне" Е. Баратынского не смогла развернуться и альтернативная история, она оказалась всего-навсего бредом безумца. Напротив, в "Упыре" А.К. Толстого мы видим присутствующих на светском балу вампиров. Все они мертвцы, но их бытие, их история прямо и самым тесным образом связаны с жизнью людей, их биографиями. Финал повести, в которой погибают 11 человек, кладет предел воздействию адского мира на мир людей, но не отменяет реальность прошедшего. Альтернативная история, образующая фантастический сюжет, органично вписалась в историю обычную, выступила как ее составная часть, предопределив многие события реального мира. Фантастическое историзировалось.

Если архаические смыслы романтической фантастики свертывали историю к воспроизведению ее начальных⁷ и конечных⁸ форм, то культурно-историческое и собственно фантастическое, которые "надстраивались" над архаикой, напротив, развертывали и абсолютизировали процессуальность. Историческое обеспечивало линейную последовательность событий между двумя точками, началом и концом, тогда как фантастическое показывало обратимость исторического. Оппозиция жизни/смерть теряла в романтизме свой постархаический смысл, мифологизировалась. Может быть, не случайно многие романтики, а в России это

В. Одоевский с его "Русскими ночами", пытались создать некое синтетическое целое,⁹ объединить искусства, естественные и гуманитарные науки, дабы замкнуть идею процессуальности на себе, вновь сотворить ритуал, магию, миф, где уже не было бы ни начала, ни конца, ни жизни, ни смерти.

Фантастически историзированный мир или мир в историзированной фантастике подвергался невероятным деформациям. Так, например, его история могла мыслиться без начала и конца, представляя собой некий отрывок, оформленный в рукопись ("Ученое путешествие на Медвежий остров" О. Сенковского). С другой стороны, начало и конец истории (биографии) могли максимально сближаться друг с другом. Ср. мотивы заклания или порчи ребенка ("Вечер накануне Ивана Купалы"). Иная разновидность – приобретение стариком или старухой вечной молодости (ведьма-ланночка в "Вие" Н. Гоголя), приобретение женщиной вечной красоты (обладательницы чудесного эликсира в "Ярчуке собакедуховидце" Н. Дуровой). В своих творческих исканиях писатели часто объединяли прошлое и настоящее: романтическая фантастика буквально наводнилась ожившими мертвецами. И наоборот – герой из реального мира мог без преград проникать в царство мертвых. В свою очередь, это актуализировало мотивы, присутствующие в сказочной и апокрифической литературе (рассказы-сказки "Колдун Агриппа", "Пугайко – чортов брат").

Объединение настоящего и будущего времен породило в художественных текстах эсхатологическую тематику.¹⁰ В частности, она проявилась в стихотворении неизвестного автора "Конец времени", повести А. Шлихтера "Последний день Помпеи" и других произведениях. Добавим, что конец XVIII и начало XIX века русская культура осмыслила как эпоху апокалипсиса. Отечественная война 1812 года с войсками Наполеона воспринималась как борьба с Антихристом. Например, Державин выводил из имени Наполеона роковое число – 666. Эти умозрения поддерживались довольно мощным потоком разнообразной мистической литературы, готовившей человека к очищению перед Страшным судом. Речь идет о сочинениях Беме, Эккардсгаузена, Гюйона, Дю-Туа и др.¹¹ Кроме того, мистики предлагали широкий спектр демонологических мотивов. В книге "Рассуждения об истлении и сожжении всех вещей" можно прочесть, что в Скифии и азиатской Татарии "женщины имеют... зеницу в глазах своих, и когда они рассердятся, то одним взором, как говорят, убивают мужчин".¹² У Ретцеля универсальное понятие "тьмы" характеризуется во взаимопроникающих категориях физических и этических свойств: "Тьма есть яростный, все убивающий, все повреждающий мрачный огонь, исполненный вяжущей кислоты,

остроты и тоски".¹³ Наконец, получили хождения пророчества Юнга-Штиллинга о скором конце света, который должен был произойти в 1836 году.

Противоположный эсхатологический круг мотивов можно наблюдать в романтических утопиях.¹⁴ Как правило, это утопии времени, где идеальное общество помещается либо в прошлом (финская легенда в *Саламандре* В. Одоевского), либо в будущем (*Рукопись Мартына Задека* А. Вельтмана). Последний тип утопии включает в себя две разновидности. Первая – религиозная утопия, где развиваются идеи царства Божьего на земле. Любопытно, что попытка реально продвинуться в этом направлении была предпринята Н. Гоголем во II томе "Мертвых душ" и в "Выбранных местах из переписки с друзьями".¹⁵ Вторая разновидность утопии будущего – разновидность научно-технической фантастики, которая в русской литературе представлена повестями В. Одоевского, А. Вельтмана и других писателей.

Наконец, существует еще группа текстов, которые можно отнести к фантастической литературе условно, хотя эти тексты не имеют ни исторического, ни фантастического и, по всей видимости, противостоят мифическому. Это литература абсурда. Но поскольку романтизм сосредоточил свое внимание на генезисе, а абсурдность таковым не обладает, поскольку поэтика абсурда у романтиков представлена в редуцированных формах. Прежде всего следует сказать о теме безумия, которую заявляют фантастические произведения. Как правило, она оформляется в finale произведений. Это "Концерт бесов" М. Загоскина, "Пиковая дама" А. Пушкина и др. произведения, где в силу невероятных событий герой лишается разума. Следующий шаг, предпринятый русским романтизмом в этом направлении, – попытка изобразить героя, который не обладал сознанием или терял его и который пытался бы лишить окружающую действительность смысла. Этот шаг был сделан Н. Гоголем в "Записках сумасшедшего". В повести параллельно распаду сознания протекает и распад связей реального мира. Ср. нарушения датировки дневниковых записей: "Октября 3", "Декабря 8", "Год 2000 апреля 43 числа", "Мартобря 86 числа. Между днем и ночью", "Никоторого числа. День был без числа", "Чи34,сло Мц гдао, чигдаэф 349". Сходный принцип повествования практиковал Шарль Нодье, тексты которого печатались вниз головой, криво, с пляшущими буквами.¹⁶ Строго говоря, предел абсурда – лишение текста какого бы то ни было значения. Таким текстом мог бы стать, например, чистый лист бумаги, но в русской романтической литературе такие тексты пока не обнаружены. Опыты в этом направлении велись в Великобритании. Так, подобный прием использовал в *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman* Лоренс

Стерн, но у него после слов "Бедный Йорик" на весь разворот книги открывались два черных прямоугольника.¹⁷ Как бы то ни было, романтизм вплотную подошел к разработке проблемы абсурда и подошел со стороны комического.¹⁸

Но вернемся к романтической прозе. Если говорить о герое фантастической литературы, то он испытывал все мыслимые формы отчуждения. Герой отчуждался от родителей, от семьи (рода), как Мариола из "Ярчуга..." Н. Дуровой, от возлюбленной или возлюбленного (д'Юрфе и графиня де Грамон из "Семьи вурдалака" и "Встречи через триста лет" А.К. Толстого), от родины (Якко из "Саламандры" В. Одоевского); от физического существования (мотивы жизни после смерти: таков поэт из новеллы О. Сенковского "Превращение голов в книги, а книг – в головы"); от духовной жизни (всевозможные пакты с дьяволом: "Пан Ко-пытинский, или Новый Мельмос" В. Олина); отчуждался от смерти (ср. тему Агасфера, шире – долголетия, ярко представленную в фантастической прозе – "Страшная месть" Н. Гоголя) и т.д. Подобные герои всегда находились на границе реального и фантастического миров, на границе времен: прошлого и настоящего, настоящего и будущего, жизни и смерти. Часто в произведениях встречались пары героев, где один принадлежал реальному, другой – инфернальному мирам: Павел и Варфоломей из "Уединенного домика на Васильевском" А. Пушкина – В. Титова, Киприяно и доктор Сегелиль из "Импровизатора" В. Одоевского. Творимая автором действительность была наполовину реальная, наполовину фантастичная, призрачная, в силу чего являлась недолговечной и подлежала разрушению, чтобы быть вновь созданной в другом месте, в другом времени, в другой форме. Так, герои повести М. Загоскина "Ночной поезд" слышат приближающийся шум легендарного свадебного поезда. Они бегут из комнаты, но шум вдруг стихает. Тем не менее, в момент "появления" свадебного поезда один человек гибнет (невеста Заруцкого). При этом до конца неясно, был ли поезд, или все это плод возбужденного сознания.

Обреченный на безутешное существование, герой фантастической литературы терял прежнюю и приобретал новую идентификацию. В этом плане наиболее характерная для русской фантастики тема – тема отпада от человеческого, духовного и приобщение к инфернальному. Отсюда разнообразные мотивы продажи души дьяволу, демонам, приобщения к колдовским чарам ("Киевские ведьмы" О. Сомова). В том случае, если в качестве одного из героев выступал не человек, а, скажем, дьявол, то он также терял ряд своих качеств. Бес Варфоломей ("Уединенный домик на Васильевском") в человеческом облике живет в Петербурге, пытается соблазнять, то есть ведет себя как человек. То же

самое – у вампиров А.К. Толстого, разгуливающих в человеческом мире. Дьявол, демон, ведьма в романтической фантастике могли выступать как страдающие фигуры, вызывать жалость, сочувствие. Таковы Катруся из "Киевских ведьм", Эденка из "Семьи вурдалака" и др. Однако романтизм задавал не только тему страдающего дьявола (демона), но и тему злого Творца. Так, в балладе В. Жуковского "Людмила" героиня ропщет на Бога, за что со стороны последнего следует неадекватное по силе наказание, влекущее погибель Людмилы. Аналогичный мотив присутствует в новелле М. Загоскина "Нежданные гости", где герой, усомнившись в словах Исаии, был вынужден всю ночь плясать с чертями и едва остался жив. Но в эту ночь умер его слуга.

И последнее о герое русской фантастической прозы эпохи романтизма. В том случае, если он терял ориентацию во времени, прекращал идентифицировать себя с настоящим, то он принадлежал прошлому или будущему, то есть мирам идеальным. Герой "овеществлял" инобытие. В том случае, если проникновение в "миры иные" оказывалось проблематичным, бытие героя лишалось качества бытийности, теряло свой естественный смысл, нагружалось внебытийным, идеальным.

Эти две формы для романтизма оказались наиболее плодотворны, но не были единственными. Поскольку речь зашла о соотношении бытийного и инобытийного или, переведя это на привычный язык, "реального" (исторического) и "фантастического", постольку следует рассмотреть формы их взаимодействия и распределение этих форм в фантастической литературе первых десятилетий XIX века.

Логические операции, которые возможны в тексте между "реальным" и "фантастическим", включают в себя четыре типа отношений: пустое пересечение, пересечение, тождество и включение.¹⁹

Пустое пересечение "реального" и "фантастического" в тексте лежит в основе таких типов фантастической литературы, которые характеризуются рационалистическими объяснениями 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 обозначенный 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 постель" 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. Ю. Манн довольно точно определил этот тип фантастики – "сумеречная" фантастика.²⁰ Данный тип в фантастической литературе хорошо 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.²¹ Операция включения регламентирует два типа отношений "реального" и "фантастического".

Так, если в "реальное" включается "фантастическое", то есть "реальное" охватывает, обрамляет "фантастическое", то здесь налицо отношения, в которых одно подчинено другому. 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 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 "подчиненную" фантастику.

В другом случае в "фантастическое" включается "реальное". По сути, "фантастическое" его поглощает, отсюда сама реальность будет изначально фантастична – именно такова "реальность" сказки (сказочный тип фантастики)²². В принципе этот тип фантастики характерен для любой волшебной и литературной сказок с ярко выраженным элементом "чудесного".

Уже в рамках предварительного наблюдения за развитием фантастической литературы рубежа XVIII и XIX веков можно отметить, что на первом месте в количественном и качественном 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 литературы, была беспрецедентной. Лишь к середине–концу 1810-х годов поток этой литературы постепенно идет на убыль.

К началу 1810-х годов развивается фантастика В. Жуковского. В основе многих баллад писателя лежат принципы "подчиненной" и "сказочной" фантастики. Следует заметить, что "подчиненная" и "сказочная" фантастика помимо баллад В. 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, принцип "подчиненной" фантастики лежит в основе таких разных, на первый взгляд, произведений, как "Рассказы на станции" В. Олина, "Семья вурдалака" и "Встреча через триста лет" А.К. Толстого. Как правило, фантастика данного типа укрывается за формами сна, легенды, то есть 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 годах XIX века (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: "Батеке" У. Бекфорда, в повестях и преданиях де ла Мотт Фуке и т.п.

Параллельно этому типу во второй половине 20-х – 30-х годах 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.

Таким образом, процесс освоения фантастического материала в пределах предромантизма и романтизма не представлял однородной картины. В то же время этот процесс имеет и свою логику развития. Первоначально развивается такой тип фантастической литературы, который еще связан с основами рационалистической поэтики классицизма (готичес-

кие повести Н. Карамзина – "Мицение оскорблённой женщины..."). Но уже В. Жуковский и некоторые его последователи снимают в ряде случаев рационалистические мотивировки фантастического начала. При этом фантастическое то укрывается за откровенно "сказочными" формами, то обрамляется мотивировками "сна", то есть так или иначе оговаривается. И лишь со второй половины 1820-х годов 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.

Примечания

- 1 Что, кстати, позволило исследователю описать соотношение фантастическое/историческое по модели семиотического квадрата: А.Ж. Греймас, Ж. Курте, "Семиотика: Объяснительный словарь теории языка", Семиотика, М., 1983, 496–502.
- 2 А.К. Толстой, *Собрание сочинений*, в 4-х томах, М., 1963–1964, 4, 91.
- 3 О рекуррентности литературного дискурса см. И.П. Смирнов, *На пути к теории литературы*, Amsterdam, 1987, 14–20.
- 4 "Фундаментальная предпосылка романтизма состояла в восприятии обозначаемых объектов как не равных самим себе. Объекты, включенные в романтическую картину мира, наделялись свойством *нерефлексивности*, если прибегнуть к словарю логики". – И.П. Смирнов, "О подделках А.И. Судакадзевым древнерусских памятников", *Труды отдела древнерусской литературы*, Л., XXXIV, 1979, 205.
- 5 В.В. Ванслов, *Эстетика романтизма*, М., 1966, 216–232.
- 6 В. Шаповалова, например, связывает демонологический комплекс повести с мифом о вампире: Шаповалов В. 1993. "О демонологии «Уединенного домика на Васильевском»: Пушкин, Байрон, Полидори", *Wiener Slawistischer Almanach*, 31, 29–38. Данный мотив, по-видимому, восходит к античным сказаниям о ламиях и эмпузах и далее, к древнеегипетским и ассирийским источникам. Ср. также интерпретацию модели волшебной сказки в повести: И.П. Смирнов "От сказки к роману", *Труды отдела древнерусской литературы*. Л., XXVII, 1973, 290–304.
- 7 Ср. комплекс смыслов, связанный со свадебной семантикой, в Замке Эйзен А. Бестужева-Марлинского.

- ⁸ Ср. генерацию эсхатологических мотивов в "Концерте бесов" М. Загоскина, развертывающую смысловую цепочку: Италия/Лауретта (мертвей): Москва/могила: град Божий/град мертвых.
- ⁹ Ср., например: В.В. Ванслов, *Эстетика романтизма*, 281–310; И. Бэлза, "Э.Т.А. Гофман и романтический синтез искусств", *Художественный мир Э.Т.А. Гофмана*, М., 1982, 11–34.
- ¹⁰ Подробнее см. А. Галахов, "Обзор мистической литературы в царствование императора Александра I", *Журнал министерства народного просвещения*, СПб., 1875, ч. 182, 87–175.
- ¹¹ А. Галахов, "Обзор мистической литературы...", 87–175.
- ¹² *Рассуждение об истлении и сожжении всех вещей*, М., 1816, 34.
- ¹³ Д.Г.Ф. Ретцель, *Отверстые врата тайной науки и действующие оной свойства в добре и во зле*, СПб., 1821, 5–6.
- ¹⁴ О разновидностях утопий см.: Е. Шапкий, *Утопия и традиция*, М., 1990, 18–204.
- ¹⁵ Подробнее см.: С.А. Гончаров, *Жанровая структура "Мертвых душ" Н.В. Гоголя и традиции русской прозы: Автографат диссертации...* Л., 1985, 15–21.
- ¹⁶ "...прифт превращается как бы в иллюстрации, неотделимые от текста; группы латинских и готических букв сменяют друг друга, в зависимости от настроения автора; иногда он ставится даже кверху ногами, и приходится переворачивать книгу, чтобы прочесть напечатанное..." – Г. Брандес, *Французская литература XIX века*, СПб., 1895, т. 3, 44.
- ¹⁷ См.: *Selected Prose and Letters of Lawrence Sterne*, М., 1981, т. 1, 128–129.
- ¹⁸ Ср. десемантизацию комического и трагического в "Вие" Н. Гоголя: С.Ф. Васильев, "Поэтика «Вия»", Н.В. Гоголь, *Проблема творчества*, СПб., 1991.
- ¹⁹ Плодотворность применения четырех/шестиэлементной классификации продемонстрирована: И.П. Смирнов, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, М., 1977; его же: "Об универсальных правилах порождения комического дискурса", *Russian Literature*, XX, 1986, 159–178.
- ²⁰ Ю.В. Мани, "Эволюция гоголевской фантастики", *К истории русского романтизма*, М., 1973, 220.

²¹ Этот тип описан: Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970, 50.

²² Там же, 59.