

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

---

---

### МОДАЛЬНОСТЬ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РУССКИХ РОМАНТИЧЕСКИХ ПОВЕСТЯХ 1820 – 1830-х ГОДОВ

**Иванова Н. П.**  
**natha13@ukr.net**

*Черкасский национальный университет имени Богдана Хмельницкого*  
Дата надходження 26.11.2018. Рекомендовано до друку 27.02.2019.

Статья посвящена вивченню структурно-семантичних особливостей фантастики в російських романтичних повістях 1820–1830-х років. Увагу зосереджено передовсім на рівні просторово-часової організації та модальності (об’єктивної та суб’єктивної) фантастичного. У контексті фантастичного хронотопу формується як злиття “інших” часу та простору, а також він продукує модальність фантастичного, що визначає можливість / неможливість тих чи тих подій. Відповідно, фантастичне стає одним з дієвих складників романтичного дискурсу, формує власне семантичне та поетичне поле, створюючи таким чином специфічний жанровий контекст.

*Ключові слова:* модальність, поетика, романтизм, сюжет, фантастика, хронотоп.

The article deals with the structural and semantic peculiarities of fantasy in Russian romantic tales of the 1820s-1830s. The attention is focused on structural level of time-space frame and modality (objective and subjective) of the fantastic. In the context of the fantastic, the chronotopos is formed as a fusion of “other” time and area, and also it produces the modality of the fantastic, determining the possibility / impossibility of certain events. Consequently, the fantastic is one of the effective components of the romantic discourse. It forms its own semantic and poetic field, thus forming a specific genre context.

*Key words:* chronotopos, fantastic, modality, plot, poetics, romanticism.

Система фантастических представлений – неотъемлемая часть культурного мышления и творчества человека. Основы фантастического складываются, как известно, в мифологические эпохи и находят свое поэтическое воплощение в фольклорной среде. Соответственно, фольклор транслирует их во все последующие историко-культурные эпохи (древнерусскую и западноевропейскую средневековые литературы, барочную традицию, предромантическую литературу), каждая из которых сформировала собственные представления и формы выражения идеи потустороннего. Русская романтическая литература, впитав философско-эстетический и поэтический опыт предыдущих эпох, предложила свои самобытные формы осмысления фантастического (символику, образность, хронотоп). Таким образом, создавая фантастический план, романтики выработали особые способы моделирования пространства и времени, в которых важное место отведено модальности фантастического, выражающей возможность / невозможность происходящих событий.

Несмотря на многочисленные исследования проблемы фантастического (от теоретических концептуальных замечаний В. Жирмунского, Ю. Манна, Э. Померанцевой, Е. Мелетинского, Н. Берковского до частных наблюдений Т. Чернышевой, А. Александрова, Ю. Грузина, Л. Романчук, О. Бочковой, Г. Стасив), стратегии художественных форм фантастического в романтической интерпретации очерчены лишь в самом общем виде. Заметным явлением стала книга немецкой славистики Ренате Лахманн “Дискурсы фантастического”, в которой представлены попытки детализации романтических представлений о фантастическом, а также анализ новейших теорий литературной фантастики и ее форм (2009, с. 357–371). Рассматривая состав и семантику фантастического жанра, исследовательница разрабатывает ряд проблем, среди которых можно выделить интерес “...к чрезвычайным событиям и действиям, мотивам чудесного, загадочного, приключенческого, темам убийства, инцеста, преступления, восстания из мёртвых», для них создается особенное, “деформированное”, время и пространство, так называемый “фантастический хронотоп” (Там же, с. 7–8). Отдельно время и пространство

в их связи с модальностью в жанре научной фантастики рассмотрены в диссертациях О. Бочковой и Г. Стасив. Исследование подобных проблем актуализирует вопрос о структурной завершенности фантастического сюжета.

**Цель** статьи – определить роль и виды модальности в пространственно-временной организации фантастического сюжета на материале романтических повестей 1820 – 1830-х годов.

Феномен фантастического в художественной системе русского романтизма охватывает широкий круг явлений: потустороннее, мистическое, inferнальное, чудесное, случайное, необъяснимое – то есть все, что тесно связано с концепцией “иного”, “ирреального” мира, “ограниченность” и альтернативность которого мыслились как “модус [...] испытывающий категорию реального на прочность” (Лахманн, 2009, с. 7). В этом плане западноевропейские и русские романтики понимали фантастический сюжет как своего рода аксиологическую модель, основанную на смысловом противопоставлении, представляющем собой диалектическое единство, “своего” и “чужого”, “закономерного” и “случайного”, “реального” и “сверхъестественного”. При этом смысловой акцент ощутимо смещался в сторону “сверхъестественного” не только как истока альтернативного знания о мире, но и как фактора собственно поэтического. Аспект фантастического требовал особой образной и сюжетно-композиционной репрезентации.

Показательным, на наш взгляд, является рассмотрение законов организации пространственно-временного континуума и модальности ирреального плана в рамках фантастического сюжета. Пространство и время мы интерпретируем как составные художественной реальности, как моменты структурного завершения сюжета, а модальность – оценочное наполнение (Ср.: Ш. Балли в “Общей лингвистике и вопросах французского языка” рассматривал высказывание, как двухчастное образование, в котором, с одной стороны, происходит изложение факта (диктум), а с другой – происходит авторская оценка действительности, на ее основе и формируется понятие модальности, которую исследователь называл “душой предложения” (модус) (1955, с. 44)).

Модальность – универсальная категория, используемая многими науками: философией, логикой, языкознанием, литературоведением. Ее первое осмысление, логико-философское, появилось еще в “Метафизике” Аристотеля. А впоследствии, в процессе дальнейшего развития представлений о логической структуре высказываний и различных типах модальности, она была существенно уточнена и дополнена. В языкознании модальность рассматривается как “функционально-семантическая категория, выражающая разные виды отношения высказывания к действительности, а также разные виды субъективной квалификации сообщаемого” (Языкознание, с. 303). Литературоведческая категория модальности близка лингвистической. Главным образом, она выражает отношение повествователя к действительности (Егорова). Это определение можно соотнести с модальностью целого текста или его структурных элементов.

Основываясь на “разных видах субъективной квалификации сообщаемого” (2009, с. 18), Ренате Лахманн вводит понятие модальности воспроизведения ирреального, в связи с чем предлагает определять два вида фантастичности: объективную и субъективную. Модальность, продуцирующая объективную фантастичность, – это не воображаемая, не являющаяся результатом обмана чувств модальность, но доказывающая при помощи сложной аргументации свою независимость от человеческого разума или его заблуждений (Там же). Мы позволим себе называть этот тип объективной модальностью фантастического. Так, не вызывает никаких сомнений мир фантастического в повестях Н. В. Гоголя “Ночь накануне Ивана Купала”, “Ночь перед Рождеством”, “Вий”, О. М. Сомова “Русалка”, “Оборотень”, “Купалов вечер”, А. К. Толстого “Семья вурдалака” и другие. В них география и предметное окружение прописаны достаточно четко: топонимы, слова, называющие городские или сельские реалии и предметы вокруг, пейзаж, изображение явлений природы.

Например, в “Оборотне” О. Сомова потустороннее пространство представлено домом колдуна на окраине села и лесом, в котором происходят магические превращения. В “Семье

вурдалака” А. Толстого фантастическое пространство – горы, куда уходил старый Горча и вернулся в новом качестве вурдалака. В “Вечере накануне Ивана Купала” Н. Гоголя – это овраг и лес, в котором герой ищет цвет папоротника и совершает убийство; в “Сорочинской ярмарке” – это место, отведенное для ярмарки; в повести М. Загоскина “Концерт бесов” – фантастическое пространство ограничивается стенами Петровского театра, в котором собрались давно умершие знаменитости. В повести О. Сенковского “Превращение голов в книги и книг в головы” – это лавка-библиотека Александра Филипповича Смирдина, в которой нечистая сила раскрывает тайну успеха литераторов, продавших душу дьяволу. Пространство фантастического в повести “Лафертовская Маковница” Антония Погорельского четко очерчено, – это дом и двор тетки-ведьмы, которая жила в Лафертовской части Москвы. Это своего рода “островок” inferнального в реальном пространстве, и действие потусторонних сил за его границы не распространяется (такими “островками” в Гоголевских “Вечерах” являются хаты Пацюка и Солохи, овраг в “Вечере накануне Ивана Купала”, дом сотника в “Майской ночи, или Утопленнице”, замок колдуна и т. п.). Только те “осмеливались громко называть Маковницу ведьмой”, кто “переменяя квартиру, переселялись далеко от Лафертовской части” (Погорельский, 1990, с. 95), иначе их могло настичь где-то. Во времени это пространство также не вечно. Автор сообщает нам, что время происходящих событий относится к “лет за пятнадцать до сожжения Москвы” (Там же, с. 93), то есть когда Онуфрич со своей семьей переезжает в дом скончавшейся недавно тетки.

Детальное изображение обстановки действия создает убедительную наглядность в повести О. Сенковского “Большой выход у Сатаны”, действие которого сосредоточено в inferнальном пространстве. Автор, основываясь на опыте Данте и на своих наблюдениях над обществом, создает гротескную модель ада, определяя его местонахождение приблизительно, где-то “в недрах земного шара” (Сенковский, 1989, с. 3). В отличие от Дантовских кругов, ад О. И. Сенковского состоит (как обычное человеческое жилище) из комнат. Там есть “...огромная зала, имеющая, кажется, 99 верст вышины: в “Отечественных записках” сказано, будто она вышиною в 999 верст...” (Там же, с. 3), в ней Сатана “дает аудиенцию своим посланникам, возвращающимся из поднебесных стран”, или “принимает поздравления чертей и знаменитейших проклятых” (Там же, с. 3). Спальня “царя тьмы” закрывается чугунной дверью. Вероятно, есть в этом месте и библиотека, о чем свидетельствует наличие библиотекаря, готовящего книги вместо сухарей к завтраку. Ад, как и любое жилище, имеет свойство разрушаться: “Вдруг, посмотрев вверх, он [Сатана] увидел в потолке расщелину, чрез которую пробивались последние лучи заходящего на земле солнца” (Там же, с. 7). Архитектор, Дон Диего да Буфало, определяет состояние комнат: “Старые здания... ежедневно более и более приходят в ветхость...” (Там же, с. 8). Ремонт производится своеобразно: заклеиваются щели книгами: “...Возьми эти две книги и закрой ими расщелину в потолке: чрез эти умозрения никакой свет не пробьется” (Там же, с. 9). Однако автор ничего не говорит о времени повествования. Исходя из социального и нравственного контекста произведения, мы можем сделать вывод, что художественное время охватывает вечность, поскольку человечество склонно грешить всегда. Интересна пространственная дихотомия произведения: с одной стороны, автор с помощью локальных указателей конкретизирует сферу inferнального, приближая ее к миру реального, а с другой – inferнальный локус, с наполняющими его потусторонними существами, является знаком фантастического мира.

Модальность, создающая субъективную фантастичность, напротив, продуцируется, сознательно или бессознательно, органами чувств и связана с видениями, снами, галлюцинациями, навязчивыми состояниями (Лахманн, 2009, с. 19) (“Майская ночь, или Утопленница”, “Портрет”, “Невский проспект” Н. В. Гоголя, “Сказка о кладах” О. М. Сомова, “Перстень” Е. А. Баратынского, “Сказка о том, по какому случаю Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником” В. Ф. Одоевского). Этот тип мы предлагаем называть субъективной модальностью фантастического. В фантастических текстах, ориентированных на субъективную модальность,

заметна попытка авторов дать сверхъестественному двойственное объяснение. С одной стороны, рациональное, логическое (помутнение сознания, болезненное состояние, сон и прочие), а с другой – какой-то деталью, намеком нивелировать первое, тем самым заставить читателя сомневаться.

А. Амфитеатров, говоря о фольклорных произведениях, изобилующих рассказами о возможности посещения ада, отмечал, что «посещение ада могло совершиться двояким образом: телесно – путешествием и духовно – видением» (1991, с. 198). Так, уже на уровне фольклора прослеживается модальность потустороннего, которую можно соотнести следующим образом: телесное – объективная модальность / духовное – субъективная модальность. Кроме того, на основе модальности (является ли тот или иной факт, воспринимаемый читателем или героем произведения, “чудесным” или “необычным”) Цв. Тодоров строит определение фантастического и его видов (Тодоров). Исследователь утверждает, что «необычный феномен» можно объяснить двояко – естественными или сверхъестественными причинами. Колебания в выборе объяснения и создают эффект фантастического. Абсолютная вера или полное неверие уводят читателя “в сторону от фантастического”, а именно неуверенность вызывает его к жизни (Там же).

Пространство и время фантастического, создаваемые субъективной модальностью, сложнее поддаются определению. Д. Хапаева, анализируя петербургские повести Н. Гоголя с точки зрения их читательского восприятия, пытается определить природу ужаса и кошмара в этих произведениях. Исследователь акцентирует внимание на способах изображения в повестях ирреального плана, в частности, на феномене художественного изображения сна (Хапаева, 2010, с. 17–75). Именно сон позволяет варьировать, запутывать, вуалировать реальное и ирреальное пространство и время произведения.

В “Невском проспекте” и “Портрете” мы имеем дело с “чередой снов, кошмаров, грез и видений, ни об одном из которых мы не можем сказать, точно ли они имели место в “реальности” этого литературного текста” (Там же, с. 22). В. В. Виноградов писал, что “сон как средство развертывания сюжета был излюбленным приемом Гоголя в первый период его творчества и вводился им так, что сновидения первоначально воспринимались читателем как реальные факты, и, лишь когда у него возникло ожидание близкого конца, автор неожиданно возвращал героя от сна к действительности, которая обычно контрастно противопоставлялась сонным грезам” (1976, с. 22). Так происходит в “Майской ночи, или Утопленнице”. Виденное сверхъестественное мотивируется Н. В. Гоголем сном Левка, но это кажущееся пробуждение развенчивает записка, оставленная панночкой-утопленницей. К субъективной модальности можно было бы отнести сны Катерины из “Страшной мести”, если бы пан Данило не подсмотрел, что колдун действительно вызывает и мучит душу дочери. В “Невском проспекте” начало гипнотического сна Пискарева связано с погоней за “Перуджиновой Бианкой”, когда “все перед ним окунулось каким-то туманом” и казалось, что “собственные мечты смеются над ним” (Гоголь, 1984, с. 14). Во все продолжение оставшейся жизни Пискарев будет пребывать во сне, исключая те несносные моменты, когда сон уходит. Художник начинает жить мечтами, которые в его понимании становятся раем относительно реального пространства Петербурга. Разуверившись в возможности рая в адском пространстве города, Пискарев погибает.

На основе субъективной модальности строится фантастический сюжет повести “Портрет” Н. В. Гоголя, в которой чередуются сон как страх героя и пробуждение как “мнимое” освобождение от страха: “Полный отчаянья, стиснул он всю силою в руке своей сверток, употребил все усилие сделать движенье, вскрикнул – и проснулся” (1984, с. 76). Но на самом деле – не проснулся. Гоголь еще несколько раз повторит это мнимое пробуждение героя с восклицанием: “...это тоже был сон!” (с. 77–78).

Подобный прием использует В. Ф. Одоевский в “Насмешке мертвеца”, где время и пространство фантастического создаются на границе соотношения возможное / невозможное. Так, связанные со стихией ужасные события мотивируются обмороком княгини: “Ревела

осенняя буря: река рвалась из берегов... [...] вот уже колеблются стены, рухнуло окошко, рухнуло другое, вода хлынула в них, наполнила зал; вот в проломе явилось что-то огромное, черное... Не средство ли к спасению? Нет, черный гроб внесло в зал, – мертвый пришел посетить живых и пригласить их на свое пиршество... [...] Открытый гроб мчится по ней [реке], за ним волны влекут красавицу. Они одни посредине бунтующей стихии: она и мертвец, мертвец и она; нет помощи и нет спасения!” (1988, с. 80–85). На фоне такой картины разворачиваются “кажущиеся” драматические события, связанные с прошлым героини, в котором она отвергла любовь якобы погибшего юноши. Теперь, на “балу стихии”, не она играет чувствами молодого человека, а он, мертвец в гробу, смеется над ее беспомощной ситуацией утопающей. Все описанные события можно было бы объяснить сном, но Одоевский вводит новую мотивировку произошедшего: на время в женщине открывается возможность “видеть особенный мир, в котором одна половина предметов принадлежит к действительному миру, а другая половина к миру, находящемуся внутри человека” (с. 86). Похожие приемы создания фантастического Одоевский использует в повестях “Косморама” и “Сильфида”. В последней фантастическое объясняется болезненным состоянием героя, временным помутнением сознания. Следовательно, потустороннее, создаваемое субъективной модальностью фантастического, представлено в форме игры с читательским воображением, оно постоянно поддается сомнению, а для его объяснения нередко предлагается вполне рациональная мотивировка.

Таким образом, в контексте фантастического хронотоп формируется как слияние “иных” времени и пространства, локусов своего рода “инобытия”. Помимо того, что такой хронотоп внутренне подвижен, он продуцирует модальность фантастического, определяющую возможность / невозможность тех или иных событий. Следовательно, фантастическое оказывается одной из действенных составных романтического дискурса, формирует собственное семантическое и поэтическое поле, образуя тем самым специфический жанровый контекст.

### Литература

- Амфитеатров А. В. (1991). *Дьявол*. Харьков: НПФ “Велес” – “Парамир”.
- Балли Ш. (1955). *Общая лингвистика и вопросы французского языка*. Москва: Изд-во Иностранной литературы.
- Виноградов В. В. (1976). *Поэтика русской литературы. Избранные труды*. Москва: Наука.
- Гоголь Н. В. (1984). *Собрание сочинений: в 8-ми т.* (Т. III). Москва: Правда.
- Егорова Е. Категория модальности в современных гуманитарных науках. *Французская литература XVII-XVIII вв.: Биографии и произведения французских авторов*. Статьи по французской литературе XVII-XVIII вв. URL: <http://natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsieyn-t-pahsaryan/kategoriya-modalnosti-v-sovremennyh-gumanitarnyh-naukah.html>
- Лахманн Р. (2009). *Дискурсы фантастического*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Одоевский В. Ф. (1988). *Повести и рассказы*. Москва: Худож. лит.
- Одоевский В. Ф. (1981). *Сочинения: в 2-х т.* Москва: Худож. лит. Т. I: Русские ночи; Статьи.
- Погорельский А. (1990). *Двойник: избранные произведения*. Київ: Дніпро.
- Сенковский О. И. (1989). Большой выход у Сатаны. *Русская фантастическая проза XIX – начала XX века*. (с. 3–33). Москва: Правда.
- Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. URL : [http:// /authors/cvetan-todorov/todort01/1-todort01.html](http://authors/cvetan-todorov/todort01/1-todort01.html).
- Хапаева Д. (2010). У истоков: Неоконченные опыты над читателем. Н. В. Гоголь. Петербургские повести. Хапаева Д. *Кошмар: литература и жизнь*. (с. 17–75). Москва: Текст.
- Языкознание. Большой энциклопедический словарь. (Гл. ред. В. Н. Ярцева). (1998). Москва: Большая Российская энциклопедия.