

1.033427

Цветан **Т**одоров

**Введение
в фантастическую
литературу**

ДОМ

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ

КНИГИ

Цветан Тодоров

Введение в фантастическую литературу

Перевод с французского

Бориса Нарумова

ББК 80
Т 50

КНИГА ИЗДАНА ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ
МИНИСТЕРСТВА ИНОСТРАННЫХ ДЕЛ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
И ПРИ СОДЕЙСТВИИ ОТДЕЛА НАУКИ, КУЛЬТУРЫ И ТЕХНИКИ
ПОСОЛЬСТВА ФРАНЦИИ В МОСКВЕ

Данное издание выпущено в рамках программы
Центрально-Европейского Университета «Translation Project»
при поддержке Центра по развитию издательской деятельности
(OSI — Budapest) и Института «Открытое общество. Фонд Содействия»
(OSIAF — Moscow)

Научное издание

ТОДОРОВ ЦВЕТАН.

Т 50 Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц.
Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 144 с.

ISBN 5-7333-0435-9

© EDITIONS DU SEUIL, 1970 et 1976
© Б. НАРУМОВ, ПЕРЕВОД, 1997
© В. КОРШУНОВ. ОФОРМЛЕНИЕ, 1999
© ДОМ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ КНИГИ, 1999

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ

7

2. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

24

3. НЕОБЫЧНОЕ И ЧУДЕСНОЕ

38

4. ПОЭЗИЯ И АЛЛЕГОРИЯ

52

5. ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

66

6. ВВЕДЕНИЕ В ТЕМАТИКУ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ЖАНРА

79

7. ТЕМЫ Я

91

8. ТЕМЫ Ты

103

9. ТЕМЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ЖАНРА: ЗАКЛЮЧЕНИЕ

114

10. ЛИТЕРАТУРА И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ

126

БИБЛИОГРАФИЯ ЦИТИРУЕМЫХ И УПОМИНАЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

140

**В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «ДОМ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ КНИГИ»
ВЫШЛИ В СВЕТ КНИГИ:**

НИКИФОРОВ А. Л. Общедоступная и увлекательная книга по логике (учебник). — 240 с.

НИКИФОРОВ А. Л. «Философия науки: История и методология» (учебник). — 280 с.

СОВРЕМЕННЫЙ ЛИБЕРАЛИЗМ (учебное пособие): РОЛЗ, БЁРЛИН, ДВОРКИН, и др. — 256 с.

«АНАЛИТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ: Становление и развитие» (Антология). — 540 с.

«АМЕРИКАНСКИЕ ФИЛОСОФЫ: Интервью с Куайном, Дэвидсоном, Патнэмом, Нозиком, Данто, Рорти, Кейвлем, МакИнтайром, Куном». — 208 с.

ПАТНЭМ Х. «ФИЛОСОФИЯ СОЗНАНИЯ». — 240 с.

ГЕМПЕЛЬ К. «ЛОГИКА ОБЪЯСНЕНИЯ». — 240 с.

ФРЕГЕ Г. «ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ». — 160 с.

ТОДОРОВ Ц. «ВВЕДЕНИЕ В ФАНТАСТИЧЕСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ». — 140 с.

АЙМЕРМАХЕР К. «ЗНАК. ТЕКСТ. КУЛЬТУРА.» — 256 с.

ВИТГЕНШТЕЙН Л. «ФИЛОСОФИЯ ПСИХОЛОГИИ», «ГОЛУБАЯ КНИГА», «КОРИЧНЕВАЯ КНИГА», «ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ, ПСИХОЛОГИИ И РЕЛИГИИ».

ТОДОРОВ Ц. «ТЕОРИИ СИМВОЛА». — 320 с.

МИЛОШ Ч. «ИЗБРАННЫЕ ЭССЕ». — 320 с.

«ФИЛОСОФИЯ В XX в.: ШВЕЙЦАРИЯ. КЮНГ Г. "ОНТОЛОГИЯ И ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА"». — 320 с.

РАССЕЛ Б. «ИСКУССТВО МЫСЛИТЬ». — 240 с.

РОРТИ Р. «ОБРЕТАЯ СВОЮ СТРАНУ: История левого движения в США XX в» — 132 с.

1. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ

Изучение фантастической литературы предполагает знание того, что такое «литературный жанр». — Общий взгляд на жанры. — Пример современной теории жанров: теория Нортропа Фрая. — Его же теория литературы и классификация жанров. — Критика теории Фрая. — Фрай и принципы структурализма. — Подведение положительных итогов. — Заключение с ноткой меланхолии.

Выражение «фантастическая литература» обозначает определенную разновидность литературы, или, как обычно говорят, литературный жанр. Изучение литературных произведений с точки зрения жанра — дело совершенно особое. Наша задача заключается в том, чтобы обнаружить в некоем множестве текстов определенное правило их построения, позволяющее нам называть эти тексты «фантастическими произведениями», специфика же каждого отдельного текста нас интересовать не будет. Проанализировать роман «Шагреновая кожа» с точки зрения фантастического жанра есть нечто иное, чем исследовать это произведение как таковое, в кругу других произведений Бальзака и современных ему авторов. Стало быть, понятие жанра имеет основополагающее значение для наших последующих рассуждений. Поэтому анализ следует начать с истолкования и уточнения именно этого понятия, даже если подобная работа отдалит нас на первый взгляд от понятия фантастического.

Как только мы начинаем говорить о жанре, тут же возникает ряд вопросов; к счастью, некоторые из них отпадают сами собой после их эксплицитного формулирования. Первый вопрос следующий: имеем ли мы право рассуждать о жанре, не изучив предварительно (или, по крайней мере, прочитав) все относящиеся к нему произведения? Университетский преподаватель, который мог бы задать нам этот вопрос, добавил бы, что библиография по фантастической литературе насчитывает тысячи наименований. В таком случае у нас немедленно возникает образ неутомимого исследователя, погребенного под грудой книг, которые он должен прочесть из расчета по три книги в день, и при этом его постоянно преследует мысль о том, что тем временем пишутся все новые и новые произведения, и ему, вероятно, никогда не сумеет прочесть их все. Однако одна из главных особенностей научного подхода заключается в том, что вовсе не обязательно изучить все проявления данного феномена, чтобы дать его описание; для

научного подхода характерна скорее дедукция. В самом деле, обычно берется сравнительно ограниченное количество произведений, на их основе строится общая гипотеза, а затем ее проверяют на других произведениях, внося в нее поправки (или отвергая ее целиком). Как бы ни было велико число изученных феноменов (в нашем случае произведений), мы никогда не в праве выводить на этой основе универсальные законы; количество наблюдаемых фактов значения не имеет, важна лишь логическая когерентность теории. Как писал Карл Поппер: «С логической точки зрения далеко не очевидно оправданность наших действий по выведению универсальных высказываний из сингулярных, независимо от числа последних, поскольку любое заключение, выведенное таким образом, всегда может оказаться ложным. Сколько бы примеров появления белых лебедей мы не наблюдали, все это не оправдывает заключения: «Все лебеди белые»» (Popper 1959; 27) ¹. Напротив, совершенно законной можно считать гипотезу, основанную на наблюдении над ограниченным числом лебедей, если в ней будет указано, что их белизна есть следствие такой-то и такой-то органической особенности. Но оставим лебедей и обратимся к романам; сформулированная нами выше общенаучная истина применима к изучению не только жанров, но и всего творчества того или иного писателя, целой эпохи и т. д., так что исследованиями исчерпывающего характера пусть занимаются те, кому это нравится.

Второй вопрос связан с уровнем обобщения, на котором рассматривается тот или иной жанр. Сколько всего существует жанров — несколько (например, поэтический, эпический, драматический) или много? Русские формалисты склонялись к релятивистскому решению; так, Томашевский писал: «Произведения распадаются на обширные классы, которые, в свою очередь, дифференцируются на виды и разновидности. В этом отношении, пробегая лестницу жанров, мы от отвлеченных жанровых классов упрямся в конкретные исторические жанры («байроническая поэма», «чеховская новелла», «бальзаковский роман», «духовная ода», «пролетарская поэзия») и даже к отдельным произведениям» (Tomachevski 1965, с. 306—307) ². Правда, своим утверждением Томашевский скорее ставит проблемы, чем решает; мы еще вернемся к его положению, но уже сейчас мы можем согласиться с мыслью о том, что жанры располагаются на различных уровнях обобщения и содержание понятия жанра определяется выбранной точкой зрения.

¹ Цит. по: Поппер К. Логика и рост научного знания. Перевод под ред. В. Н. Садовского. М.: Прогресс, 1983, с. 46–47. — Прим. перев.

² Цит. по: Томашевский Б. Теория литературы. (Поэтика). Л., 1925, с. 165. — Прим. перев.

Третья проблема относится к области эстетики. Нам говорят: рассуждать о жанрах (о трагедии, комедии и т. д.) — пустое занятие, ведь каждое произведение само по себе уникально, необычно, его ценность заключена в неповторимости, в отличиях от всех других произведений, а не в сходствах с ними. Если мне нравится «Пармская обитель», то не просто потому, что это роман (жанр), а потому, что это роман, отличный от всех остальных (индивидуальное произведение). В таком ответе слышится отголосок романтического отношения к исследуемому материалу. Подобную позицию, собственно говоря, нельзя назвать ложной, просто она неуместна. Конечно, можно очень любить произведение по той или иной причине, но не это же определяет его как объект исследования. Движущая сила познавательного акта не должна диктовать его форму. Что же касается эстетической проблемы в общем виде, то мы ее затрагивать не будем, и не потому, что ее нет, а потому, что она очень сложна, и в настоящее время мы не обладаем достаточными средствами для ее решения.

Но то же возражение можно сформулировать и по-иному, и тогда его гораздо труднее отвергнуть. Понятие жанра (*genre*), как и понятие вида³, позаимствовано из естественных наук; отнюдь не случайно пионер структурного анализа повествования В. Пропп прибегал к аналогиям с ботаникой и зоологией. Однако есть качественное различие в смыслах терминов *род* и *индивид, особь*, когда они применяются к живым существам и к творениям духа. В первом случае появление новой особи непосредственно не ведет к изменениям характеристик вида; следовательно, свойства индивида целиком выводимы из формулы вида. Зная, что представляет собой, например, такой вид, как тигр, мы можем на этой основе вывести свойства любого тигра; рождение каждого нового тигра не изменит определение вида. Воздействие индивидуального организма на эволюцию настолько медленное, что на практике им можно пренебречь. То же верно и в отношении высказываний на каком-либо языке (хотя и в меньшей степени): отдельное предложение не изменяет грамматику, последняя должна предоставлять возможность выводить свойства первого.

Иначе обстоит дело в области искусства или науки. Эволюция происходит здесь совершенно по-другому: всякое произведение искусства изменяет совокупность имеющихся возможностей, каждый новый индивид изменяет вид. Можно сказать, что в данном случае мы имеем дело с языком, каждое высказывание на котором аграмматично в момент его произнесения. Выражаясь точнее, мы признаем за текстом право фигурировать в истории литературы или науки лишь тогда, когда он привносит изменения в

³ Во французском языке слово *genre* означает как жанр литературы, так и род в классификациях биологов. — Прим. перев.

бытовавшее до того представление о том или ином виде деятельности. Тексты, не удовлетворяющие этому условию, автоматически относятся к другой категории — категории «популярной», «массовой» литературы, если это литературные тексты, и к категории школьных пособий, если это научные тексты. (Напрашивается сравнение между произведением мастера художественного промысла, которое существует в единственном экземпляре, и поточным производством, механическим воспроизведением одного и того же образца). Возвращаясь к нашей теме, можно сказать, что лишь массовая литература (детективы, романы с продолжением, научная фантастика) соответствуют понятию жанра, но это понятие не применимо к собственно литературным текстам.

Подобная позиция обязывает нас яснее изложить наши собственные теоретические основания. Любой текст, относимый к «литературе», предъявляет двоякого рода требования. Во-первых, нельзя забывать, что он обладает свойствами, общими со множеством литературных текстов или с одним из его подмножеств (как раз и называемым жанром). Сегодня трудно себе представить, как можно защищать тезис о том, что все в произведении индивидуально, все в нем — неповторимый результат вдохновенного творчества, никак не связанный с предшествующими произведениями. Во-вторых, текст — это не только результат заранее данной комбинаторики (комбинаторики виртуальных свойств литературы), но и результат трансформации этой комбинаторики.

Итак, теперь мы можем утверждать, что всякий литературоведческий анализ, хотим ли мы этого или нет, осуществляется в двух направлениях: от произведения к литературе (или жанру) и от литературы (жанра) к произведению; мы имеем полное право заранее отдать предпочтение тому или иному направлению исследования, изучению различий или сходств. Более того, говоря о языке, следует указать, что он по самой своей природе относится к сфере абстрактного и «общего». Индивидуальное не может существовать в языке, и когда мы формулируем специфику того или иного текста, мы автоматически описываем соответствующий жанр, единственной особенностью которого является то, что анализируемое произведение представляет собой первый и единственный его образец. Любое описание текста, по той причине, что оно состоит из слов, есть описание жанра. Это не просто теоретическое утверждение, в истории литературы оно подтверждается всякий раз, когда эпигоны подражают именно тому, что составляет специфику новатора.

Следовательно, не может быть и речи о том, чтобы «отвергнуть понятие жанра», как того требовал, например, Кроче; подобный отказ означал бы отказ от языка, и, по определению, его невозможно было бы сформулиро-

вать. Напротив, для нас важно осознавать, какую степень абстракции мы принимаем и как эта абстракция соотносится с действительной эволюцией; последняя некоторым образом вписывается в систему лежащих в ее основе категорий и в то же время зависит от нас.

Как бы там ни было, возникает впечатление, что нынешняя литература отказывается от деления на жанры. Еще десять лет тому назад Морис Бланшо писал: «Важна книга сама по себе, как она есть, без всяких жанров, вне каких бы то ни было рубрик: проза, поэзия, роман, записки очевидца. Книга не позволяет подводить себя под эти рубрики и отказывает им в праве определять ее место и форму; она более не относится к какому-либо жанру, любая книга относится к литературе вообще, словно в последней заранее содержатся в их всеобщности секреты и формулы, которые только и позволяют придавать реальность книги тому, что пишется» (Blanchot 1959; с. 243—244). Зачем же поднимать тогда эти неактуальные проблемы? Жерар Женетт дал однажды хороший ответ: «Литературный дискурс производится и разворачивается в соответствии со структурами, за рамки которых он не способен выйти лишь потому, что и сегодня находит их в сфере своего языка и письма» (Genette, 1969; с. 15). Чтобы выход за рамки структур стал возможным, норма должна быть восприимчивой. Впрочем, вряд ли современной литературе совершенно чужды жанровые различия — просто они уже не соответствуют понятиям, завещанным литературными теориями прошлого. Очевидным образом мы не обязаны им следовать и теперь, более того, появилась необходимость выработки абстрактных категорий применительно к современным произведениям. Говоря в общем, непризнание существования жанров равнозначно утверждению о том, что литературное произведение лишено связей с уже существующими произведениями. Жанр — это именно то звено, которое связывает произведение литературы с миром литературы в целом.

Но прервем на этом наше беспорядочное цитирование. Чтобы продвигнуться на шаг вперед, выберем какую-нибудь современную теорию жанров и обсудим ее подробно. Таким образом, отправляясь от конкретного примера, мы сможем легче понять, какими позитивными принципами следует руководствоваться в нашей работе и каких опасностей мы должны избегать. Это не значит, что в самом процессе наших рассуждений не возникнут новые принципы, а во многих местах не обнаружатся подводные камни, о которых мы и не подозреваем.

Мы хотим подробно обсудить теорию жанров, принадлежащую Нортропу Фраю и изложенную им, в частности, в книге «Анатомия критики»; ее мы и выберем в качестве объекта анализа. Наш выбор не случаен: Фрай занимает ныне видное место среди англоязычных литературоведов, и его тру-

ды, без всякого сомнения, представляют собой одно из примечательных явлений в истории литературоведения послевоенного периода. «Анатомия критики» — это одновременно теория литературы (а следовательно, и жанров) и теории критики. Говоря точнее, эта книга состоит из текстов двух типов: одни тексты теоретические (введение, заключение и второй очерк под названием «Этическая критика: теория символов»), другие тексты носят более описательный характер, именно в них Фрай описывает систему жанров. Но для понимания этой системы ее нельзя отрывать от целого, так что начнем с теоретической части.

Основные положения теории Фрая следующие.

1. Литературоведческими исследованиями следует заниматься столь же серьезно и добросовестно, что и другими науками. «Если критика действительно существует, она должна представлять собой анализ литературы в терминах концептуальной рамки, создаваемой на основе индуктивного изучения сферы литературы... Критика содержит в себе элемент науки, отличающей ее, с одной стороны, от литературного паразитирования, с другой — от парафразирующего критического подхода» (Frye 1967, с. 7) и т. д.

2. Следствием первого постулата является необходимость отказа в литературоведческих исследованиях от всякого рода оценочных суждений о произведении. Фрай высказывается по этому поводу довольно резко; мы можем смягчить его утверждение и сказать, что оценка должна занять свое место в сфере поэтики, но прибегать к оценочным суждениям в настоящий момент значит излишне усложнять дело.

3. Литературное произведение, равно как и литература вообще, образует систему, в нем нет ничего случайного. Вот как пишет об этом сам Фрай: «Первый постулат этого индуктивного скачка [который он предлагает нам совершить] тот же, что и во всякой науке — это постулат о полной взаимосвязности» (*там же*, с. 16).

4. Следует различать синхронию и диахронию; при литературоведческом анализе необходимо делать синхронные срезы в истории, а в пределах отдельного среза следует с самого начала искать систему. «Когда критик имеет дело с литературным произведением, он самым естественным образом «замораживает его» [to freeze it], игнорируя его эволюцию во времени и рассматривая его как конфигурацию слов, все части которой существуют одновременно», — пишет Фрай в другой работе (Frye 1961, с. 21).

5. Литературный текст не вступает в референциальную связь с «миром», как это часто случается в фразами из нашей обыденной речи, он «представляет» только себя. В этом отношении литература обнаруживает сходство не с обыденной речью, а скорее с математикой: литературный

дискурс не может быть истинным или ложным, он действителен лишь по отношению к своим собственным предпосылкам. «Поэт, как и чистый математик, зависит не от дескриптивной истины, а от соответствия своим гипотетическим постулатам» (Frye 1967, с. 76). «Литература, как и математика, — это язык, а язык сам по себе не репрезентирует никакую истину, хотя он может поставить средства для выражения бесчисленного количества истин» (*там же*, с. 354). Поэтому для литературного текста характерна тавтологичность: он обозначает самого себя. «Поэтический символ, в сущности, обозначает самого себя, в связи с данным поэтическим произведением» (*там же*, с. 80). Когда поэта спрашивают, что означает такой-то элемент его произведения, он всегда должен отвечать: «его значение — быть элементом произведения» («I mean it to form a part of the play») (*там же*, с. 86).

6. Литература создается на основе литературы, а не реальности, будь то материальная или психическая реальность; всякое художественное произведение конвенционально. «Стихи можно писать только исходя из других стихов, романы — исходя из других романов» (*там же*, с. 97). В своей книге «Образованное воображение» Фрай пишет: «Желание писать приходит к писателю от ранее приобретенного опыта в области литературы... Литература черпает свои формы из самой себя» (Frye 1964a, с. 15—16). «Все новое в литературе — переделка старого. Самовыражение в литературе — нечто никогда не существовавшее» (*там же*, с. 28—29).

Ни одна из этих идей Фрая не оригинальная (хотя он редко цитирует источники); их можно найти, во-первых, у Малларме и Валери, а также у продолжающих их традицию представителей одного из направлений современной французской критики (у Бланшо, Барта, Женетта); во-вторых, те же идеи высказывали, причем множество раз, русские формалисты; наконец, в том же духе высказывался такой автор, как Т. С. Элиот. Совокупность постулатов Фрая, действительных как для литературоведения, так и для самой литературы, и послужит отправной точкой нашего исследования.

Однако мы значительно удалились от проблемы жанров. Обратимся теперь к непосредственно интересующей нас части труда Фрая. На протяжении всей книги (а она состоит из работ, опубликованных ранее по отдельности) Фрай предлагает один за другим ряды категорий, которые в своей совокупности позволяют произвести классификацию жанров (хотя сам Фрай применяет термин «жанр» лишь к одному ряду категорий). Не буду пересказывать здесь их содержание. Поскольку мои рассуждения чисто методологического свойства, я ограничусь изложением логических взаимосвязей в его классификациях, не приводя конкретных примеров.

I. Первая классификация касается «способов вымысла». В ее основе лежит соотношение между главным действующим лицом произведения и читателями, а также законами природы. Всего способов пять.

1. Герой имеет (природное) превосходство над читателем и над законами природы; этот жанр называется *мифом*.

2. Герой имеет превосходство (в некоторой степени) над читателем и законами природы; это жанр *легенды* или *волшебной сказки*.

3. Герой имеет превосходство (в некоторой степени) над читателем, но не над законами природы; в этом случае мы имеем дело с *высоким подражательным жанром*.

4. Герой находится в отношении равенства с читателем и законами природы; это *низкий подражательный жанр*.

5. Герой ниже читателя; это жанр *иронии* (Frye 1967, с.33—34).

II. Другая фундаментальная категория — категория правдоподобия; в этом случае на одном полюсе литературу находится правдоподобное повествование, на другом — повествование, в котором все дозволено (*там же*, с. 51—52).

III. В третьей категории делается акцент на двух главных тенденциях литературы: комическое примиряет героя с обществом, трагическое изолирует героя от общества (*там же*, с. 54).

IV. По-видимому, наиболее важной для Фрая классификацией является та, в которой получают свое определение архетипы. Последних всего четыре (четыре *mythoi*); они основаны на противопоставлении между реальным и идеальным. Таким образом характеризуются *готампе*⁴ (в идеальном), ирония (в реальном), комедия (переход от реального к идеальному) и трагедия (переход от идеального к реальному) (*там же*, с.158-162).

V. Далее следует деление на жанры в собственном смысле слова, основанное на типе аудитории, для которой предназначены произведения. Выделяются следующие жанры: драма (произведения, представляемые на сцене), лирическая поэзия (произведения, которые можно петь), эпическая поэзия (произведения, рассказываемые вслух), проза (читаемые произведения) (*там же*, с. 246—250). К этому добавляется следующее уточнение: «Наиболее важное различие обусловлено тем обстоятельством, что эпическая поэзия эпизодична, а проза непрерывна» (*там же*, с. 249).

VI. Наконец, на с. 308 приводится последняя классификация; которая строится на основе противопоставлений *интеллектуальное начало/личное*

⁴ Во французском языке нет эквивалентного термина для обозначения этого жанра. — *Прим. автора*.

^{*} Англ. *gotampe* обозначает как рыцарский роман в стихах, так и приключенческий, фабульный роман. — *Прим. перев.*

начало и интровертность/экстровертность; схематически ее можно представить так:

	интеллектуальное начало	личное начало
интровертность	<i>исповедь</i>	«готампе»
экстровертность	«анатомия»	<i>роман</i>

Таковы некоторые из категорий (и жанров, добавим мы), предложенные Фраем. Смелость его построений очевидна и достойна похвалы; посмотрим теперь, насколько полезны они.

I. Первые наши замечания, которые напрашиваются сами собой, основаны на логике, если только не на здравом смысле (надеюсь, позже мне удастся показать их значимость для изучения фантастического жанра). В классификациях Фрая отсутствует логическая взаимосвязь: отдельные классификации не связаны логически между собой, а внутри каждой из них также отсутствует последовательность. Критикуя Фрая, Уимсэйт (Wimsatt 1966) справедливо указал на невозможность согласовать друг с другом две основные классификации — первую и четвертую. Что же касается непоследовательностей внутри классификаций, то для иллюстрации достаточно кратко проанализировать первую из них.

В этой классификации сравнивается одна единица — герой — с двумя другими: а) с читателями (с «нами») и б) с законами природы. Кроме того, отношение (превосходства) может быть качественное («по природе») или количественное («в некоторой степени»). Но если мы представим эту классификацию в схематизированном виде, то заметим, что Фрай не перечислил всех возможных многочисленных комбинаций. Сразу укажем на наличие асимметрии: трем категориям превосходства героя соответствует только одна категория более низкого положения. Далее, к различию «по природе — в некоторой степени» он прибегает лишь один раз, в то время как его можно провести в каждой категории. Конечно, упрек в отсутствии связности можно отвести путем постулирования дополнительных ограничений, уменьшающих число возможностей. Например, мы можем сказать, что отношение между героем и законами природы — это отношение между множеством и элементом, а не между двумя элементами. Если герой подчиняется этим законам, то нельзя более говорить о качественном и количественном различии. Также можно уточнить, что, если герой ниже законов природы, он может быть выше читателя, но не наоборот. Эти дополнительные уточнения совершенно необходимо сформулировать, ибо тогда мы сможем избежать непоследовательностей, иначе же мы имеем дело с не-

эксплицированной системой и остаемся в области веры, если только не предрассудков.

Против наших возражений можно было бы в свою очередь возразить следующее: если Фрай перечислил только пять жанров (способов) из тринадцати теоретически возможных, то это объясняется тем, что эти пять жанров действительно существовали и существуют, чего нельзя сказать об остальных восьми. Данное замечание подводит нас к важному различию между двумя смыслами слова *жанр*. Чтобы избежать всякой двусмысленности, следует постулировать существование, с одной стороны, *исторических жанров*, с другой — *теоретических жанров*. Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые — результат теоретической дедукции. Наши школьные знания о жанрах всегда относятся к историческим жанрам; так, мы говорим о классической трагедии, потому что во Франции были созданы произведения, в которых открыто провозглашалась их принадлежность к этой форме литературы. Примеры же теоретических жанров можно найти в античных поэтиках. Диомед (IV в. до н. э.), вслед за Платоном, разделил все произведения на три категории: те, в которых говорит только рассказчик; те, в которых говорят только персонажи; наконец, те, в которых говорят и рассказчик и персонажи. Эта классификация основана не на сопоставлении произведений различных эпох (как в случае исторических жанров), а на абстрактной гипотезе, в которой утверждается, что субъект сказывания есть наиболее важный элемент литературного произведения и что в зависимости от природы субъекта можно выделить логически исчислимое количество теоретических жанров.

Система Фрая, как и система Диомеда, состоит из теоретических, а не исторических жанров. Фрай выделяет определенное число жанров не потому, что столько же их наблюдается в действительности, а потому, что того требует принцип системы. Следовательно, необходимо дедуцировать все возможные комбинации, исходя из выбранных категорий. Мало того, если даже одна из этих комбинаций реально никогда не существовала, мы тем более должны ее описать; подобно тому, как в системе Менделеева можно описать свойства еще не открытых элементов, так и здесь следует описывать свойства жанров, а следовательно, и произведений, которых пока еще нет.

Это первое наблюдение дает нам повод еще для двух замечаний. Во-первых, любая теория жанров основана на некоей концепции произведения, на его образе, включающем в себя, с одной стороны, определенное число абстрактных свойств, с другой — законы, по которым свойства связываются друг с другом. Если Диомед распределяет жанры по трем категориям, то он поступает так в силу того, что постулирует наличие у произведения некое-

го свойства — существования субъекта сказывания; более того, основывая свою классификацию на этом свойстве, он тем самым показывает, что придает ему первостепенное значение. Подобным же образом, если Фрай опирается в своей классификации на отношение превосходства или подчинения между героем и нами, читателями, значит он считает это отношение элементом произведения и даже одним из его основных элементов.

Во-вторых, среди теоретических жанров можно провести дополнительное разграничение, выделив *элементарные* и *сложные* жанры. Первые определяются наличием или отсутствием одного единственного свойства, как у Диомеда, вторые — сосуществованием нескольких свойств. Например, такой сложный жанр, как «сонет», определяется совокупность следующих свойств: 1) определенные требования к рифме; 2) определенные требования к метру; 3) определенные требования к теме. Подобное определение предполагает наличие теории метра, рифмы и темы (иными словами, общей теории литературы). Также становится очевидным, что исторические жанры образуют часть сложных теоретических жанров.

II. Выявляя формальные несоответствия в классификациях Фрая, мы уже сделали одно замечание, касающееся не логической формы его категорий, а их содержания. Фрай ни разу не изложил свою концепцию произведения (а ведь оно, как мы убедились, вольно или невольно избирается в качестве отправной точки классификации жанров); примечательно, что он уделил совсем немного места теоретическому обоснованию собственных категорий. Сделаем это вместо него.

Напомним некоторые из этих категорий: превосходство — подчинение, правдоподобие — неправдоподобие, примирение — исключение (по отношению к обществу), реальное — идеальное, интровертность — экстравертность, интеллектуальное начало — личное начало. В этом списке прежде всего поражает его произвольность. Почему именно эти категории, а не другие, наиболее пригодны для описания литературного текста? Мы вправе ожидать от Фрая тщательной аргументации в пользу выделенных им категорий, но такой аргументации нет и следа. Более того, нельзя не заметить общей всем этим категориям особенности: они не литературны. Все они заимствованы из философии, психологии или социальной этики и отнюдь не из любой психологии или философии. Или эти термины следует понимать в особом, собственно литературном, смысле, или же они выводят нас за пределы литературы (а поскольку об этом ничего не говорится, то у нас остается только последняя возможность). Тогда литература — это всего лишь способ выражения философских категорий. Ее автономность ста-

вится в высшей степени сомнительной, и мы снова вступаем в противоречие с одним из теоретических принципов, установленных самим Фраем.

Даже если бы эти категории относились исключительно к литературе, их нужно было бы объяснить более обстоятельно. Можно ли говорить о герое, словно это само собой разумеющееся понятие? Каков точный смысл этого слова? И что такое правдоподобие? Свойственна ли противоположная ему категория только таким произведениям, в которых персонажи «могут делать что угодно»? (Frye 1967, с. 51) Сам Фрай дает иное толкование, ставящее под сомнение этот первый смысл слова: «Оригинальный живописец, разумеется знает, что, когда публика требует от него верности реальности [to an object 'предмету'], она, как правило, желает иного — верности живописным условностям, ставшим для нее привычными» (*там же*, с. 132).

III. Проанализировав тщательнее положения Фрая, мы обнаружим у него еще один постулат, который, хотя и не сформулирован эксплицитно, играет первостепенную роль в его системе. Подвергнутые нами критике пункты легко можно привести в соответствие друг с другом, не изменяя системы; можно избежать логических несоответствий и найти теоретическое обоснование выбора категорий. Последствия же нового постулата намного серьезнее, ибо речь идет о фундаментальном выборе. Этим выбором Фрай четко противопоставляет себя структуралистской позиции, присоединяясь скорее к традиции, к которой можно причислить такие имена, как Юнг, Башляр или Жильбер Дюран (несмотря на все различия в их творчестве).

Вот этот постулат: *структуры*, образуемые литературными феноменами, *проявляются на уровне самих этих феноменов*; иными словами, эти структуры непосредственно наблюдаемы. Напротив, Леви-Строс считает, что «основной принцип заключается в том, что понятие социальной структуры относится не к эмпирической реальности, а к моделям, построенным в соответствии с ней» (Lévy-Strauss 1958, с. 295)⁵. Сильно упрощая, можно сказать, что для Фрая лес и море образуют элементарную структуру; наоборот, структуралист считает, что эти два явления манифестируют абстрактную структуру, построенную где-то в ином месте, скажем, между статическим и динамическим полюсом. Теперь понятно, почему такие образы, как четыре времени года, четыре части суток или четыре стихии играют у Фрая столь важную роль. Как он сам заявляется (в своем предисловии к переводу Башляра), «земля, воздух, вода и огонь — четыре стихии опыта в области воображаемого и всегда таковыми останутся» (Frye 1964b, с. VII). В то время как «структура» структуралистов есть прежде всего абстракт-

⁵ Цит. с небольшими изменениями по: Леви-Строс К. Структурная антропология. Перевод Вяч. Вс. Иванова. М.: Наука, 1985, с. 247. — Прим. перев.

ное правило, «структура» Фрая сводится к расположению в пространстве. Сам Фрай говорит об этом совершенно однозначно: «Очень часто “структура” или “система” мысли может быть сведена к нарисованной схеме; действительно, оба слова в некоторой степени синонимичны диаграмме» (Frye 1967, с. 335).

Любой постулат не нуждается в доказательствах, но его эффективность можно измерить результатами, получаемыми с его помощью. Поскольку, по нашему мнению, формальная организация постигаема на уровне самих образов, все, что можно сказать об этих последних, будет приблизительным. Следует довольствоваться вероятностями, в не оперировать достоверным и невозможным. Возвращаясь к нашему элементарнейшему примеру, укажем, что лес и море *могут* часто противопоставляться, образуя таким образом «структуру», но они *не обязаны* это делать, в то время как статическое и динамическое обязательно образуют противопоставление, которое может манифестироваться в противопоставлении леса и моря. Литературные структуры — это системы жестких правил, и лишь их манифестации подчиняются законам вероятности. Тот, кто ищет структуры на уровне наблюдаемых образов, отказывается тем самым от всякого точного знания.

Это и происходит с Фраем. Одним из наиболее частых слов в его книге, безусловно, является слово *часто*. Приведем несколько примеров: «Этот миф *часто* ассоциируется с водным потоком — обычным символом начала и конца цикла. В детстве героя *часто* помещают в ковчег или ящик и пускают по морю... На суше ребенок *может* быть спасен *или* от животного *или* животным...» (*там же*, с. 198). «*Наиболее* *обычной* обстановкой *могут* быть вершина горы, остров, башня, маяк и лестница *или* лестничная клетка» (*там же*, с. 203). «Он *может* *быть* также привидением, как отец Гамлета, *или* это *может* *быть* вовсе не человек, а просто невидимая сила, дающая о себе знать только своим воздействием... Часто, как в трагедии мести, речь идет о событии, предшествующем действию, и его следствием и является сама трагедия» (*там же*, с. 216; *выделено мною* — Ц. Т.) и т. д.

Постулат непосредственной манифестации структур производит свое разрушительное воздействие и во многих других отношениях. Прежде всего следует отметить, что гипотеза Фрая не идет дальше таксономии, классификации (согласно его же собственным заявлениям). Но если мы заявляем, что в состоянии дать классификацию элементов множества, тем самым мы формулируем в отношении этих элементов самую слабую гипотезу, какую только можно себе представить.

Книга Фрая постоянно наводит на мысль о создании каталога бесчисленных литературных образов; но каталог — это всего лишь один из инструментов научного исследования, но не сама наука. Можно даже утверж-

дать, что тот, кто занимается только классифицированием, не в состоянии делать это хорошо; его классификации будут произвольными, лишенными основания в виде эксплицитно сформулированной гипотезы, и будут несколько напоминать долиннеевские классификации живых существ, в которых без всяких колебаний выделялся класс всех царапающихся животных...

Если мы допустим вместе с Фраем, что литература — это язык, то мы вправе ожидать, что критик в своей деятельности будет довольно тесно соприкасаться с лингвистом. Но автор «Анатомии критики» скорее напоминает диалектологов-лексикографов XIX в., которые обходили деревню за деревней в поисках редких или неизвестных слов. Можно собрать тысячи и тысячи слов, так и не уяснив себе самых элементарных принципов функционирования языка. Работа диалектологов не пропала даром и все же не достигла своей цели, ибо язык — не запас слов, а механизм. Чтобы понять этот механизм, достаточно взять самые обычные слова, самые простые фразы. Также и в критике: можно приняться за рассмотрение основных проблем теории литературы, вовсе не обладая блестящей эрудицией Нортропа Фрая.

Пора закончить это длинное отступление; его полезность для изучения фантастического жанра может показаться сомнительной, однако оно позволило нам сделать хотя бы несколько точных выводов, которые можно обобщить следующим образом:

1. Всякая теория жанров покоится на некоем представлении о литературном произведении. Поэтому следует начинать с описания нашей собственной исходной позиции, даже если последующая работа заставит нас от нее отказаться.

Говоря коротко, мы будем различать три аспекта литературного произведения: словесный, синтаксический и семантический.

Словесный аспект заключается в конкретных предложениях, образующих текст. Здесь можно выделить две группы проблем. Одни проблемы связаны со свойствами высказывания-результата (в другой работе я говорил в связи с этим о «регистрах речи»; можно также использовать термин «стиль», придав ему узкий смысл). Другая группа проблем связана с процессом высказывания, с тем, кто производит текст, и с тем, кто его воспринимает (в каждом случае речь идет об образе, имплицитно присутствующем в тексте, а не о реальном авторе и читателе); до сих пор эти проблемы изучались под названием «видений» или «точек зрения».

Синтаксический аспект заключается в связях между отдельными частями произведения (раньше в таком случае говорили о «композиции»). Эти связи могут быть трех типов: логические, временные и пространственные⁶.

Остается семантический аспект или, если угодно, «тематика» произведения. В этой области мы не будем формулировать никакой общей исходной гипотезы; мы не знаем, как сочленяются между собой литературные темы. Все же без всякого риска можно предположить, что существует ряд семантических универсалий литературы, ряд тем, которые обнаруживаются всегда и везде; их число невелико, а их трансформации и комбинации создают видимость многочисленности литературных тем.

Само собой разумеется, что указанные три аспекта произведения вступают в сложные взаимоотношения и предстают в изолированном виде только в нашем анализе.

2. Что касается самого уровня, на которое следует рассматривать структуры литературного произведения, то здесь нам необходимо сделать предварительный выбор. Мы решили рассматривать все непосредственно наблюдаемые элементы литературного универсума как манифестацию некоей абстрактной и смещенной по отношению к конкретному литературному произведению структуры, построенной исследователем, и искать организацию только на этом уровне. Наш выбор имеет фундаментальное значение.

3. Понятие жанра необходимо охарактеризовать точнее. С одной стороны, мы противопоставили исторические и теоретические жанры; первые суть результаты наблюдений над фактами литературы, вторые выведены дедуктивно из теории литературы. С другой стороны, внутри теоретических жанров мы провели различие между элементарными и сложными жанрами: первые характеризуются наличием или отсутствием одной единственной структурной характеристики, вторые — наличием или отсутствием совокупности этих характеристик. Совершенно очевидно, что исторические жанры — это подмножество множества сложных теоретических жанров.

Отложим в сторону исследование Фрая, которое до сих пор служило нам путеводной нитью; теперь, опираясь на него, нам следует сформулировать более широкий и более осторожный взгляд на цели и границы любого исследования жанров. Такое исследование всегда должно удовлетворять требованиям двоякого порядка: практическим и теоретическим, эмпирическим и абстрактным. Жанры, которые дедуктивно выводимы из тео-

⁶ Словесный и синтаксический аспекты литературного произведения более подробно описаны нами в статье «Поэтика», помещенной в сборнике *Qu'est-ce que le structuralisme?* Éd. du Seuil, Paris, 1968. — *Прим. автора.*

рии, должны проверяться на текстах; если наши дедукции не соответствуют никакому произведению, значит, мы идем по ложному пути. Вместе с тем жанры, обнаруживаемые нами в истории литературы, должны получить объяснение с помощью когерентной теории, иначе мы останемся во власти переходящих из века в век предрассудков, согласно которым (пример чисто воображаемы) должен существовать такой жанр, как комедия, в то время как на самом деле это чистая иллюзия. Таким образом, определение жанров — это постоянное движение между описанием фактов и абстрагируемой из них теории.

Таковы наши цели, однако, если приглядеться к ним повнимательнее, то невозможно избавиться от сомнения в успехе всего предприятия. Рассмотрим первое требование — требование соответствия теории фактам. Мы постулировали, что структуры литературы, а следовательно, и сами жанры помещаются на абстрактном уровне, смещенном по отношению к реальным произведениям. Правильнее было бы сказать, что такое-то произведение манифестирует такой-то жанр, а не говорить, что жанр присутствует в самом произведении. Однако отношения манифестации между абстрактным и конкретным имеет вероятностную природу, иными словами, нет никакой необходимости, чтобы произведение верно воплощало свой жанр, это только вероятность. А это значит, что никакой анализ произведений не может, строго говоря, ни подтвердить, ни опровергнуть теорию жанров. Если мне скажут: такое-то произведение не входит ни в одну из ваших категорий, следовательно, ваши категории никуда не годятся, то я могу возразить: ваше *следовательно* неправомерно, произведения не должны совпадать с категориями, выработанными исследователями; произведение может манифестировать, например, более одной категории, более одного жанра. Таким путем мы попадаем в образцовый методологический тупик: как доказать дескриптивную неудачу теории жанров, какой бы она ни была?

Теперь подойдем к проблеме с другой стороны и посмотрим, как соотносятся те или иные жанры с теорией. Правильно вписать факт в теорию ничуть не легче, чем описать его. Однако здесь нас поджидает опасность иного рода: дело в том, что категории, которыми мы будем пользоваться, всегда будут стремиться вывести нас за пределы литературы. Например, в любой теории литературных тем (во всяком случае, так обстояло дело до сих пор) обнаруживается тенденция свести эти темы к комплексу категорий, позаимствованных у психологии, философии или социологии (примером служит теория Фрая). Даже если бы эти категории заимствовались из лингвистики, ситуация не стала бы качественно иной. Более того, из того обстоятельства, что, говоря о литературе, мы вынуждены использовать

слова повседневного, практического языка, мы делаем вывод, что в литературе речь идет об идеальной реальности, которую можно обозначить и другими средствами. Но мы знаем, что литература существует именно как усилие сказать то, что на обычном языке не высказывается и высказать невозможно. По этой причине критика (лучшая ее разновидность) всегда стремится сама стать литературой; о том, чем занимается литература, можно говорить, только занимаясь литературой. Лишь на основе отличия от повседневного языка может создаваться и существовать литература. Литература говорит о том, о чем только она и может говорить. Когда критик все сказал по поводу литературного текста, он еще ничего не сказал, ибо из самого определения литературы следует, что о ней нельзя говорить.

Эти скептические размышления не должны нас останавливать, они лишь вынуждают нас осознавать границы, которые невозможно преступить. Целью познания является приблизительная, а не абсолютная истина. Если бы описательная наука претендовала на то, чтобы высказать *всю* истину, она вступила бы в противоречие с самим смыслом своего существования. То же самое произошло с физической географией: определенная ее форма более не существует с тех пор, как все континенты были точно описаны. Парадоксальным образом несовершенство дает гарантию выживания.

2. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Первое определение фантастического. — Мнение предшественников. — Фантастическое в «Рукописи, найденной в Сарагосе». — Второе определение фантастического, более эксплицитное и точное. — Другие, не принимаемые нами, определения. — Необычный пример фантастического: «Аврелия» Нерваля.

Альвар, главный герой книги Казота «Влюбленный дьявол», несколько месяцев живет с неким существом женского пола, о котором он думает, что это злой дух — дьявол или кто-то из его подручных. Способ появления этого существа ясно свидетельствует о том, что оно — представитель иного мира, однако его сугубо человеческое (и более того, женственное) поведение, получаемые им раны явно указывают на то, что речь идет об обычной женщине, причем о женщине, которая любит. Когда Альвар спрашивает Бьондетту, откуда она пришла, та отвечает: «Сама я — по происхождению сильфида, одна из самых значительных среди них» (с. 313)⁷. Но разве сильфиды существуют? «Я слушал и не мог постигнуть то, о чем она говорила, — продолжал Альвар. — Впрочем, ведь и все мое приключение было непостижимым!» (с. 314). «Все это кажется мне сном, — думал я, — но разве вся жизнь человеческая что-либо иное? Просто я вижу более удивительный сон, чем другие люди, вот и все... Где возможное? Где невозможное?» (*там же*).

Итак, Альвар колеблется, спрашивает себя (как и читатель вместе с ним), правда ли все, что с ним происходит, реально ли то, что его окружает (и тогда сильфиды существуют), или же это просто иллюзия, принявшая в данном случае форму сновидения. Позднее Альвар даже ложится в постель с этой женщиной, которая, *может быть*, на самом деле дьявол; пугаясь этой мысли, он снова спрашивает себя: «Неужели это был сон? Неужели возможно такое счастье, что все это было не более как сон?» (с. 332). Так же думает и его мать: «вам приснилась и эта ферма, и все ее обитатели» (с. 334). Двусмысленность сохраняется до конца приключения: реальность или сон?, правда или иллюзия?

⁷ Здесь и далее текст цитируется по: Гофман Э. Т. А. Эликсиры Сатаны. Уолпол Х. Замок Отранто. Казот Ж. Влюбленный дьявол. Перевод Н. А. Сигал. Москва—New-York, «Интердизайн» — «Астра», 1991. — *Прим. перев.*

Итак, мы попали в самую сердцевину фантастического жанра. В хорошо знакомом нам мире, в нашем мире, где нет ни дьяволов, ни сильфид, 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, с той только разницей, что его редко видят.

Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра — жанра необычного или жанра чудесного. Фантастическое — это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным.

Следовательно, понятие фантастического определяется по отношению к понятиям реального и воображаемого; последние понятия заслуживают большего, чем простого упоминания, однако мы займемся ими в последней главе нашей книги.

Есть ли какая-то доля оригинальности в нашем определении фантастического жанра? Ведь такое же определение, хотя и в иной формулировке, появляется уже в XIX в.

Прежде всего мы находим его у русского философа и мистика Владимира Соловьева: «В подлинно фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения обыкновенной всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности» (цитируется Томашевским, Tomachevski 1965, с. 288)⁸. Если имеет место необычный феномен, его можно объяснить двояко — естественными или сверхъестественными причинами. Колебания в выборе объяснения и создают эффект фантастического.

Позднее английский исследователь Монтегю Родз Джеймс, специалист по историям с привидениями, высказался почти в тех же словах: «Иногда нам необходимо иметь выход к естественному объяснению, но надо добавить: пусть этот выход будет достаточно узким, чтобы им нельзя было воспользоваться» (James 1924, с. VI). Следовательно, опять возможны два объяснения.

⁸ Указ. соч., с. 151.

А вот что говорила по этому поводу немецкая исследовательница Ольга Рейман: «Герой все время явственно ощущает противоречие между двумя мирами — миром реального и миром фантастического и сам же удивляется окружающим его необычным вещам» (Reimann 1926). Перечисление имен можно было бы продолжать бесконечно. Отметим все же разницу между первыми двумя определениями и третьим: в первом случае колебания при выборе между двумя возможностями испытывает читатель, во втором случае — герой, но мы скоро вновь вернемся к этому вопросу.

Следует также отметить, что определения фантастического жанра, даваемые в последних работах французских литературоведов, хотя и не тождественны нашему, но и не противоречат ему. Не задерживаясь слишком долго на этом вопросе, приведем несколько примеров, взятых из «канонических» текстов. Кастекс в книге «Фантастический рассказ во Франции» пишет: «Фантастическое... характеризуется... внезапным вторжением таинственного в реальную жизнь» (Castex 1951, с. 8). Луи Вакс в книге «Фантастическое искусство и литература» заявляет: «В фантастическом повествовании... любят представлять таких же, как и мы, живущих вместе с нами в реальном мире людей, которые неожиданно сталкиваются с необъяснимыми фактами» (Vax 1960, с. 5). В том же духе высказывается Роже Кайуа в книге «В сердце фантастического»: «Всякое фантастическое — это нарушение признанного порядка, вторжение недопустимого в неизменную закономерность повседневности» (Caillois 1965, с. 161). Эти три определения, намеренно или нет, явно перефразируют друг друга, во всех них фигурирует «таинственное», «необъяснимое», «недопустимое», вторгающееся в «реальную жизнь», в «реальный мир» или в «неизменную закономерность повседневности».

Эти определения целиком включаются в определение, предложенное первым из процитированных нами авторов; уже в нем предполагалось существование событий двоякого рода — событий реального и нереального мира, но, кроме того, в определении Соловьева, Джеймса и др. указывалось на возможность двоякого объяснения сверхъестественного события, а значит подразумевалось, что *кто-то* должен выбрать одно из них. Следовательно, их определение было богаче, суггестивнее, и наше собственное определение производно от него. К тому же в нем фантастическое не превращается в субстанцию (как в определении Кастекса, Кайуа и др.), а делается акцент на дифференциальном его характере (фантастическое представляется как пограничная линия между необычным и чудесным). В более общем плане можно сказать, что данный жанр всегда определяется по отношению к соседним с ним жанрам.

Однако определению пока недостает четкости, и именно в этом пункте мы должны пойти дальше наших предшественников. Мы уже отметили отсутствие ясности в вопросе, кто должен испытывать колебания: читатель или персонаж; не отмечены также нюансы колебаний. «Влюбленный дьявол» дает слишком мало материала для более развернутого анализа; колебания, сомнения охватывают нас лишь на мгновение. Поэтому обратимся к другой книге, написанной двадцатью одами позже; она позволит нам поставить больше вопросов. Речь идет о «Рукописи, найденной в Сарагосе» Яна Потоцкого; это талантливое произведение знаменовало собой начало целой эпохи в истории фантастической литературы.

Вначале в книге рассказывается о ряде событий, каждое из которых само по себе не противоречит законам природы, знакомым нам по опыту, однако в совокупности они уже становятся проблематичными. Альфонс ван Ворден, главный герой и рассказчик, пересекает горный хребет Сьерра Морена. Неожиданно исчезает его проводник, погонщик мулов Москито, через несколько часов исчезает и слуга Лопес. Местные жители говорят, что эту местность посещают привидения — два недавно повешенных бандита. Альфонс добирается до заброшенного трактира и собирается лечь спать, но после того как часы пробили полночь, «красивая полунагая негритянка с двумя факелами в руках» (с. 46)⁹, входит в его комнату и приглашает его следовать за ней. Она ведет его в подземную залу, где его встречают две молодые красивые сестры, легко одетые. Они предлагают ему еду и питье. Альфонс испытывает странные ощущения, и в нем зарождается сомнение: «Я просто не знал, женщины это или какие-то коварные призраки» (с. 49). Затем они рассказывают ему свою жизнь и открывают ему, что они его кузины. Но с первым пением петуха рассказ прерывается, и Альфонс вспоминает, что «как известно, злые духи имеют власть только от полуночи до первого пенья петуха» (с. 46).

Разумеется, все это не выходит за рамки известных законов природы. Самое большое, что можно отметить, это странность событий, необычность совпадений. Следующее затем событие имеет принципиальное значение, поскольку оно уже не находит разумного объяснения: Альфонс ложится в постель, обе сестры ложатся вместе с ним (или, может быть, ему это только снится), но верно одно: когда он просыпается, он оказывается уже не в постели и не в подземной зале. «Я увидел небо, так как находился на открытом воздухе... Я лежал под виселицей Лос-Арманос. Трупы двух братьев Зото не висели, а лежали по обе стороны от меня» (с. 57). Итак, первое сверхъесте-

⁹ Здесь и далее текст цитируется по: *Потоцкий Я.* Рукопись, найденная в Сарагосе. Перевод Д. Горбова. М.: Худож. литература, 1992. — *Прим. перев.*

ственное событие: две прекрасные девушки превратились в пару зловонных трупов.

Альфонс все же пока не уверился в существовании сверхъестественных сил, иначе исчезли бы всякие сомнения и колебания (а с ними кончилось бы и фантастическое). Он ищет, где бы ему остановиться на ночь, и набредает на хижину отшельника; в ней он встречается с одержимым Пачеко, который рассказывает ему свою историю, странным образом напоминающую историю Альфонса. Пачеко заночевал однажды в том же трактире; он спустился в подземную залу и провел ночь в постели с двумя сестрами; на следующее утро он проснулся под виселицей, между двумя трупами. Это сходство настораживает Альфонса. Позднее он заявляет отшельнику, что не верит в привидения, и дает естественное объяснение злоключений Пачеко. Он истолковывает и собственные приключения: «Я был глубоко уверен, что имел дело с женщинами из плоти и крови, — какое-то непонятное чувство сильнее всех представлений о могуществе злых духов укрепляло меня в этом мнении; в то же время я был возмущен гнусной проделкой, в результате которой я оказался под виселицей» (с. 82).

Пусть так, однако новые события усиливают сомнения Альфонса. Он вновь встречает своих кузин в гроте, и однажды ночью они даже ложатся ему в постель. Они готовы снять с себя пояс целомудрия, но для этого сам Альфонс должен снять с шеи христианскую реликвию, вместо нее одна из сестер обвивает его шею шнуром из собственных волос. Едва только утихли первые любовные восторги, как слышатся удары часов в полночь... В комнату входит какой-то человек, прогоняет сестер и угрожает Альфонсу смертью, затем он заставляет его выпить какой-то напиток. На следующее утро Альфонс просыпается, как и следовало ожидать, под виселицей, рядом с трупами; вокруг его шеи не шнур из волос, а веревка повешенного. Зайдя в трактир, где он ночевал в первый раз, он неожиданно находит между половицами реликвию, снятую с него в гроте. «Я действительно начал сомневаться, что выходил куда-нибудь из этого проклятого трактира и что отшельник, инквизиторы, братья Зото — призраки, порожденные моим больным воображением» (с. 120). Равновесие как бы вновь восстанавливается, когда он вскоре сталкивается с Пачеко, которого видел мельком во время своего последнего ночного приключения. Пачеко совсем по-иному истолковывает происшедшее: «Осыпая его ласками, девушки сняли у него с шеи реликвию и в то же мгновение утратили у меня на глазах всю свою красоту — я узнал в них двух висельников из долины Лос-Эрманос. Однако молодой путник принимал их по-прежнему за красавиц, обращаясь к ним с самыми нежными речами. Один из висельников сейчас же снял со своей шеи петлю и затянул ее на шею юноши, а тот стал ласками выражать благодарность. Потом они за-

крыли занавеску, и я не знаю, что они дальше делали, но думаю, что совершали какой-нибудь страшный грех» (с. 122).

Кому же верить? Альфонс прекрасно знает, что провел ночь с двумя ласковыми женщинами, но как тогда быть с пробуждением под виселицей, с реверкой вокруг шеи, с реликвией, найденной в трактире, с рассказом Пачеко? Колебания и неуверенность достигают предела. Их усиливает то обстоятельство, что другие действующие лица предлагают Альфонсу сверхъестественное объяснение его приключений. Так, инквизитор, арестовавший его позднее и угрожавший ему пытками, спросил у него: «знаешь ли ты двух африканский принцесс, или верней — двух мерзких колдуний, гнусных ведьм, дьяволиц в образе человеческого?» (с. 83). Позже Ревекка, у которой Альфонс остановился в замке, скажет ему: «Мы уже установили, что это два женских злых духа, один — по имени Эмина, другой — по имени Зибельда..» (с. 134).

Оставшись в одиночестве на несколько дней, Альфонс чувствует, что силы разума вновь возвращаются к нему. Он хочет найти «реалистическое» объяснение событий. «Только тут вспомнил я несколько выражений, случайно вырвавшихся у заместника провинции дона Энрике де Са, и понял, что он тоже что-то знает о таинственном существовании Гомелесов и даже в какой-то мере причастен к самой тайне. Он лично рекомендовал мне обоим слуг — Лопеса и Москито, — и не по его ли приказу они покинули меня у входа в злосчастную долину Лос-Эрманес? Мои родственницы не раз давали мне понять, что меня хотят подвергнуть испытанию. Я подумал, что в Вента-Камаде мне дали снотворного питься, а затем сонного перенесли под виселицу. Пачеко мог окрипеть совсем по другой причине, а его любовные отношения и страшное происшествие могли быть басней. Отшельник, желавший посредством исповеди вырвать у меня тайну, стал мне казаться орудием Гомелесов, чья цель была испытывать мою стойкость» (с. 136).

Однако вопрос так и остался невыясненным; ряд более мелких событий вновь заставил Альфонса обратиться к сверхъестественному объяснению. Однажды глядя в окно, он заметил двух женщин, которые показались ему теми самыми сестрами, но когда он подошел к ним ближе, то увидел знакомые лица. Затем он прочел историю о дьяволе, которая показалась настолько похожей на его собственную, что он признался: «я... почти начал верить, что духи тьмы, стараясь вовлечь меня в свои сети, оживили трупы двух висельников...» (с. 146).

«Я почти начал верить» — вот формула, обобщающая дух фантастического жанра. Абсолютная вера, равно как и полное неверие увели бы нас в сторону от фантастического; именно неуверенность вызывает его к жизни.

Но кто же, собственно, испытывает колебания в этой истории? Нам сразу сообщают, что это Альфонс, то есть главный герой, основной персонаж. Именно ему на протяжении всей истории приходится выбирать между двумя объяснениями. Однако если бы читателю заранее сказали «правду», если бы он знал, к какому решению надо склониться, дело обстояло бы совсем по-иному. Следовательно, фантастический жанр предполагает интеграцию читателя в мир персонажей, он определяется двойственным восприятием описываемых событий со стороны читателя. Сразу же следует уточнить, что, говоря так, мы имеем в виду не того или иного конкретного, реального читателя, а «функцию» читателя, имплицитно представленную в тексте (подобно тому, как в нем имплицитно содержится функция рассказчика). Восприятие этого имплицитного читателя вписано в текст с той же тщательностью, что и действия персонажей.

Итак, *колебания, испытываемые читателем*, — первейшее условие фантастического жанра. Но обязательно ли читатель должен отождествлять себя с конкретным персонажем, как во «Влюбленном дьяволе» или в «Рукописи, найденной в Сарагосе»? Иными словами, обязательно ли колебания должны быть *изображены* в произведении? Большинство произведений, удовлетворяющих первому условию, удовлетворяют и второму, но есть и исключения, например, «Вера» Вилье де Лиль-Адана. У читателя этого произведения возникает недоумение по поводу воскрешения жены графа — явления, противоречащего законам природы, но ряд побочных признаков вроде бы подтверждает его. Однако ни один из персонажей не испытывает колебаний по этому поводу, ни граф д'Атоль, твердо верящий во вторую жизнь Веры, ни даже старый слуга Ремон. Поэтому читатель не отождествляет себя ни с одним персонажем, и колебания в самом тексте не изображаются. Тогда можно сказать, что правило отождествления представляет собой факультативное условие фантастического жанра; последний может существовать и при невыполнении этого условия, но большинство фантастических произведений все же следует данному правилу.

Когда читатель покидает мир персонажей и возвращается к собственной практике (практике читателя), фантастическому жанру начинает угрожать новая опасность. Она возникает на уровне *толкования* текста.

Существуют такие виды повествования, в которых элементы сверхъестественного никогда не вызывают недоумения у читателя, поскольку он прекрасно понимает, что их нельзя воспринимать буквально. Если животные разговаривают, мы не испытываем по этому поводу никаких сомнений, мы знаем, что слова текста надо понимать в ином смысле, называемом аллегорическим.

Обратная ситуация наблюдается в поэзии. Нередко поэтический текст можно было бы рассматривать как фантастический, если бы от поэзии требовалась изобразительность. Но проблемы здесь не возникает; если говорится, например, что «поэтическое я» взмывает ввысь, это всего лишь последовательность слов, и ее надо воспринимать как таковую, не пытаясь разглядеть что-то еще по ту сторону слов.

Таким образом, фантастическое предполагает не только существования странного события, вызывающего колебания у читателя и героя, но и особую манеру прочтения, которую пока можно определить отрицательно: она не должна быть ни «поэтической» ни «аллегорической». Если мы вновь обратимся к «Рукописи, найденной в Сарагосе», то увидим, что это условие в ней также выполняется: с одной стороны, ничто не дает нам повода немедленно давать аллегорическое толкование изображаемых сверхъестественных явлений, с другой стороны, эти события описываются как таковые, мы должны представлять их себе, а не рассматривать обозначающие их слова как всего лишь комбинацию языковых единиц. Роже Кайуа верно подметил это свойство фантастического текста: «Такого рода образы составляют самое суть фантастического жанра, они находятся на полпути между тем, что я назвал бесконечными образами, и заторможенными образами... Первые стремятся принципиально к бессвязности и умышленно отвергают всякое значение. Вторые переводят точные тексты в символы; соответствующий словарь позволяет реконверсировать их почленно в соответствующие дискурсы» (Caillois 1965, с. 172).

Теперь мы можем уточнить и дополнить наше определение фантастического жанра. Он требует выполнения трех условий. Прежде всего, художественный текст должен заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и испытывать колебания в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий. Далее, такие же колебания может испытывать и персонаж; таким образом, роль читателя как бы доверяется персонажу, и одновременно сами колебания становятся предметом изображения, одной из тем произведения; в случае наивного прочтения реальный читатель отождествляет себя с персонажем. И, наконец, важно, чтобы читатель занял определенную позицию по отношению к тексту: он должен отказаться как от аллегорического, так и от «поэтического» толкования. Эти три требования неравноценны. Первое и третье действительно являются конституирующими признаками жанра, второе может оказаться невыполненным. И все же большинство примеров свидетельствует о выполнении всех трех условий.

Как эти три характеристики вписываются в модель произведения, кратко охарактеризованную нами в предыдущей главе? Первое условие отсыла-

ет нас к *словесному* аспекту текста, точнее, к тому, что называют «видением»: фантастическое — это частный случай более общей категории «двойственного видения». Второе условие сложнее: с одной стороны, оно затрагивает *синтаксический* аспект в той мере, в какой предполагает существование единиц формального типа, соотносящихся с оценкой персонажами повествуемых событий; эти единицы можно назвать «реакциями» в противоположность «действиям», которые обычно составляют основу повествования. С другой стороны, это условие относится к семантическому аспекту, поскольку речь идет о находящей свое выражение в тексте теме — теме восприятия и его нотации. И, наконец, третье условие имеет более общий характер и выходит за рамки деления на аспекты; речь идет о выборе между несколькими способами (и уровнями) прочтения.

Теперь наше определение можно считать достаточно эксплицитным. Чтобы завершить его обоснование, снова сравним его с рядом других определений, но не с целью выявления сходств, а с целью обнаружения различий. С точки зрения системы можно исходить из нескольких смыслов слова «фантастическое».

Рассмотрим сначала смысл, приходящий в голову первым, хотя он и малоупотребителен (это словарный смысл слова); в фантастических текстах автор повествует о событиях, которые не могут произойти в жизни, если придерживаться общих знаний каждой эпохи относительно того, что может, а что не может произойти. Именно так определяет фантастический словарь «Малый Ларусс», говоря о текстах, «в которых участвуют сверхъестественные существа: *фантастические рассказы*». Действительно, можно назвать сверхъестественными описываемые в подобных произведениях события, однако сверхъестественное как литературная категория в данном случае нерелевантно. Невозможно себе представить жанр, охватывающий все произведения, в которых присутствует сверхъестественное; в таком случае в одном жанре оказались бы объединенными произведения Гомера и Шекспира, Сервантеса и Гете. Сверхъестественное не характеризует ближайшим образом произведения, объем этого понятия намного больше.

Другое мнение, гораздо более распространенное среди теоретиков литературы, заключается в том, что при определении фантастического необходимо встать на точку зрения читателя, причем речь идет о реальном, а не о имплицитно присутствующем в тексте читателе. В качестве представителя этой тенденции мы выберем Г. П. Лавкрафта, который сам является автором фантастических рассказов и написал теоретическую работу о сверхъестественном в литературе. Для Лавкрафта критерий фантастического надо искать не в произведении, а в особом ощущении читателя, каковым должен быть страх. «Самое главное — это атмосфера, ибо определяющим критерием ау-

тентичности [фантастического] является не структура интриги, а создание специфического впечатления... Вот почему мы должны судить о фантастическом рассказе не столько на основании намерений автора и механизмов интриги, сколько на основании интенсивности вызываемых им эмоций... Рассказ фантастичен просто потому, что читатель испытывает глубокое чувство страха и ужаса, чувствует присутствие необыкновенных миров и сил» (Lovecraft 1945, с. 16). Это чувство страха или растерянности теоретики часто привлекают для объяснения фантастического, даже если они считают возможность двоякого объяснения событий необходимым условием жанра. Так, Петер Пенцольдт пишет: «За исключением волшебных сказок, все сверхъестественные истории — это страшные истории, которые заставляют нас задаться вопросом, не является ли в конечном счете реальностью то, что мы считаем чистым вымыслом» (Penzoldt 1952, с. 9). Также и Кайуа предлагает в качестве «пробного камня фантастического» неустранимое ощущение необычности» (Caillois 1965, с. 30).

Удивительно, что и в наше время такие суждения выходят из-под пера серьезных критиков. Если понимать их заявления буквально и считать, что чувство страха следует искать в читателе, тогда можно сделать вывод, что жанр произведения зависит от хладнокровия читателя (неужели так думают сами критики?). Не больше помогает уяснить суть жанра и чувство страха, возникающее у персонажей. Во-первых, страшными историями могут быть волшебные сказки; таковы сказки Перро (вопреки мнению Пенцольдта); во-вторых, есть фантастические повествования, в которых нет никакого страха; вспомним такие разные произведения, как «Принцесса Брамбилла» Гофмана и «Вера» Вилье де Лиль-Адана. Страх часто связан с фантастическим, но не является его непременно условием.

Как ни странно, критерий фантастического пытались искать и в самом авторе повествования, примеры чего находим у того же Кайуа, которые решительно не боится противоречий. Вот как Кайуа оживляет романтический образ вдохновенного поэта: «Для фантастического нужно нечто произвольное, неожиданное, тревожный и тревожащий вопрос, возникающий вдруг из каких-то потемок, и автор вынужден реагировать на него в том виде, как он возник...» (Caillois 1965, с. 46). «И снова наиболее убедительным на поверку оказывается такое фантастическое, которое не происходит из обдуманного намерения повергнуть в растерянность, но словно бьет ключом помимо воли автора произведения, и даже без его ведома» (там же, с. 169). Аргументы против этой intentional fallacy 'намеренной лжи' ныне слишком хорошо известны, чтобы их снова здесь формулировать.

Еще менее заслуживают внимания другие попытки дефиниций, зачастую применяемые к текстам совсем не фантастическим. Например, невозможно

определить фантастику как нечто противоположное верному воспроизведению реальности, натурализму. Также несостоятельно определение Марселя Шнейдера в книге «Фантастическая литература во Франции»: «Фантастическое исследует пространство изнутри; оно тесно связано с воображением, с тревогой жизни, с надеждой на спасение» (Schneider 1964, с. 148—149).

«Рукопись, найденная в Сарагосе» дает нам пример колебаний между реальностью и, скажем так, *иллюзией*. Вопрос заключается в том, не являются ли наблюдаемые события мошенничеством или ошибкой восприятия, иными словами, возникают колебания по поводу того, какое толкование дать наблюдаемым событиям. Существует другая разновидность фантастического жанра, в котором колебания происходят между реальным и *воображаемым*. В первом случае сомнения возникают не по поводу того, действительно ли имели место описанные события, а по поводу того, верно ли мы их понимаем. Во втором случае неизбежно возникает вопрос, не является ли воспринимаемое плодом воображения. «Я с трудом отличаю то, что вижу в действительности, от того, что видит мое воображение», — говорит один из персонажей Ахима фон Арнима (Agrim 1964, с. 222). Эта «ошибка» может иметь несколько причин, мы их рассмотрим ниже; приведем в качестве характерного примера лишь «принцессу Брамбиллу» Гофмана, где ошибка объясняется безумием.

Странные и непонятные события происходят в жизни бедного актера Джильо Фавы во время римского карнавала. Ему кажется, что он превратился в принца, влюбился в принцессу, и с ним происходят невероятные приключения. Но большинство окружающих уверяют его, что ничего этого нет, что он, Джильо, помешался. Об это говорит ему синьор Паскуале: «Синьор Джильо, я знаю, что с вами приключилось. Всему Риму известно, что вы малость рехнулись и что вам пришлось уйти со сцены» (с. 243)¹⁰. Иногда и сам Джильо сомневается, в здравом ли он уме: «он готов был поверить, что и синьор Паскуале и маэстро Бескапи справедливо сочли его немного тронувшимся» (с. 256). Таким образом, Джильо (и вместе с ним имплицитный читатель) продолжает сомневаться, не зная, является ли происходящее с ним плодом его воображения или нет.

С этим простым и очень часто используемым приемом можно сопоставить другой, по-видимому, намного более редкий, когда для создания необходимой двусмысленности также используется безумие, хотя и иным образом. Мы имеем в виду «Аврелию» Нерваля. Как известно, эта книга представляет собой пересказ видений героя, которые возникали у него в период безумия. Повествование ведется в первом лице, но очевидно, что я соотно-

¹⁰ Здесь и далее текст цитируется по: Гофман Э. Т. А. Избр. произв. в 3-х тт. Перевод Н. Аверьяновой. Т. 2. М.: Художественная литература, 1962. — Прим. перев.

сится с двумя разными лицами: с героем, воспринимающим неведомые миры (и живущим в прошлом), и с рассказчиком, записывающим впечатления героя (и живущим в настоящем). На первый взгляд в этой книге нет ничего фантастического: герой не считает свои видения результатом безумия, для него они предельно ясный образ мира (следовательно, он находится в сфере чудесного), рассказчик же знает, что видения связаны с безумием, с грезами, а не с реальностью (с его точки зрения повествования относится к сфере необычного). Однако текст функционирует все же иначе, поскольку Нерваль воссоздает двусмысленность на другом уровне, там, где ее не ожидали, и «Аврелия» сохраняет принадлежность к фантастическому жанру.

Прежде всего, самому герою не известно, как нужно истолковывать факты; иногда он осознает свое сумасшествие, но никогда не бывает полностью в этом уверен. «Увидя себя среди сумасшедших, я понял, что все до того времени было для меня только иллюзией. Впрочем, обещания богини Изиды, казалось мне, осуществлялись в целом ряде испытаний, которым я должен был подвергнуться» (с. 228)¹¹. Также и рассказчик не уверен, что все пережитое героем есть иллюзия, он даже настаивает на истинности некоторых описанных фактов: «Я спросил в доме — никто ничего не слышал. И тем не менее даже теперь я уверен, что крик тот был в действительности, и что воздух мира живых был поколеблен им...» (с. 197).

Двусмысленность обусловлена также тем, что Нерваль постоянно использует два приема техники письма — форму имперфекта и модализацию, обычно комбинируя их. Напомним, что второй прием заключается в использовании некоторых выражений, не меняющих смысл предложения, но изменяющих отношение между субъектом сказывания и высказыванием-результатом. Например, предложения «На улице дождь» и «На улице, наверное, дождь» соотносятся с одним и тем же фактом, но во втором предложении указывается также на состояние неуверенности, в котором пребывает говорящий субъект по поводу истинности произносимой им фразы. Сходный смысл имеет и имперфект: если я говорю «Я любил Аврелию», то я не уточняю, люблю ли я ее в данный момент или нет; продолжение действия возможно, но обычно маловероятно.

Именно эти два приема используются Нервалем на протяжении всей книги. В поддержку нашего утверждения мы могли бы процитировать целые страницы. Приведем несколько примеров, взятых наугад: «*Мне казалось, что я вступил в знакомое жилище... Старая служанка, которую я называл Маргаритой и которую, казалось, знал с детства, сказала мне... И мне пришла*

¹¹ Здесь и далее цитируется с небольшими изменениями по: *Нерваль Ж. де. Сильвия. Октавия. Изиды. Аврелия.* Перевод под ред. П. Муратова. М.: Кн-во К. Ф. Некрасова, 1912.

мысль, что душа какого-то предка была в этой птице... мне *казалось*, что я падаю в бездну, проходящую сквозь земной шар. Я *чувствовал*, что был уносим, не испытывая никакого страдания, потоком расплавленного металла... У меня было *чувство*, что эти реки состоят из живых душ, в состоянии первичных молекул... Мне стало ясно, что наши предки принимают форму разных животных, чтобы посещать нас на земле...» (с. 163—165, выделено мною — Ц. Т.) и т. д. Если бы эти обороты речи отсутствовали, мы бы окунулись в мир чудесного, никак не связанного с обычной, повседневной реальностью; именно они помогают удерживать нас одновременно в двух мирах. Кроме того, имперфект вводит дистанцию между персонажем и рассказчиком, и позиция последнего остается нам неизвестной.

С помощью разного рода вводных предложений рассказчик отделяет себя от других людей, от «нормального человека», точнее говоря, он отходит от обычного употребления некоторых слов (в определенном смысле язык — основная тема «Аврелии»). В одном месте он выражается так: «Вернув себе то, что люди именуют разумом»; в другом месте он пишет: «Но, кажется, то была лишь иллюзия моего зрения» (с. 172); ср. еще: «Мои действия, с виду бессмысленные, были все же подчинены тому, что человеческий разум называет иллюзией» (с. 157—158). Последняя фраза просто замечательна; действия «бессмысленны» (референция к естественному), но только «с виду» (референция к сверхъестественному); они подчинены... иллюзии (референция к естественному), вернее, «тому, что называют иллюзией» (референция к сверхъестественному). Более того, форма имперфекта означает, что так думает не нынешний рассказчик, а герой в прошлом. Вот еще одна фраза, вобравшая в себя всю двусмысленность «Аврелии»: «в целом ряде видений, пожалуй, бессмысленных» (с. 159). Тем самым рассказчик отстраняется от «нормального» человека и сближается с героем, и одновременно с этим уверенность в его безумии уступает место сомнению.

Но рассказчик идет дальше, открыто присоединяясь к мнению героя о том, что безумие и грезы есть не что иное, как высший разум. Вот как об этом говорил сам герой: «Рассказы же тех, кто видел меня таким, раздражали меня, когда я слышал, что они приписывали умственному расстройству все мои слова и движения, совпадавшие с разными фазисами видений, которые имели для меня полную логическую связь» (с. 173; ср. высказывание Э. По по этому поводу: «Наука еще не сказала нам, не является ли безумие высшим видом разума», Рое 1966, с. 95). Ср. также: «Идея, которая открылась мне некогда в видениях, идея о возможности для живого человека общаться с миром духов, давала мне надежду...» (с. 211). А вот что говорит рассказчик: «Я попробую... описать впечатления долгой болезни, протекавшей в глубоких тайниках моей души. Не знаю, зачем я сказал здесь слово

болезнь, потому что никогда, что касается меня самого, я не чувствовал себя более здоровым. Иногда я думал даже, что моя сила и деятельность удваиваются... воображение приносило мне бесконечные наслаждения» (с. 150). «Как бы то ни было, я думал, что человеческое воображение не создает ничего, что не было бы истинным в этом мире или в других, и я не мог сомневаться в том, что я *видел* так отчетливо» (с. 190).

В этих двух цитатах рассказчик открыто заявляет, что виденное им во время своего так называемого безумия есть всего лишь часть действительности, следовательно, он никогда не был болен. Но если каждый из приведенных пассажей начинается с формы настоящего времени, то глагол последнего предложения снова стоит в имперфекте и снова делает читательское восприятие двойственным. Обратный пример дают нам заключительные фразы «Аврелии»: «я мог теперь судить уже более здраво о мире иллюзий, где я жил некоторое время. Однако я счастлив приобретенными при этом убеждениями...» (с. 268).

Итак, «Аврелия» представляет собой оригинальный и законченный образец фантастической двусмысленности. Эта двусмысленность действительно связана с безумием, но, если читая Гофмана, мы задавали себе вопрос, безумен ли герой или нет, то здесь нам известно заранее, что поведение героя именуется безумием; вопрос заключается в том (именно в этом пункте возникают сомнения), не является ли безумие действительно высшим разумом. Только что сомнения касались восприятия, теперь они относятся к языку; читая Гофмана, мы не знаем, как назвать некоторые события, при чтении «Аврелии» колебания переносятся как бы внутрь названия, и мы начинаем сомневаться в его смысле.

3. НЕОБЫЧНОЕ И ЧУДЕСНОЕ

Вечно исчезающий жанр фантастического. — Фантастическое-необычное. — «Оправдания» фантастического. — Фантастическое и правдоподобное. — Необычное в чистом виде. — Эдгар По и опыт грани. — Фантастический жанр и детективный роман. — Синтез обоих жанров: «Чрезвычайный суд». — Фантастическое-чудесное. — «Влюбленная покойница» и метаморфоза трупа. — Чудесное в чистом виде. — Волшебные сказки. — Подразделения фантастического жанра: фантастическое гиперболическое, экзотическое, орудийное и научное (научная фантастика). — Похвала чудесному.

Мы убедились, что фантастическое возникает лишь в момент сомнения — сомнения как читателя, так и героя, которые должны решить, принадлежат ли воспринимаемые ими явления к «реальности» в том виде, как она существует в общем мнении. В конце повествования читатель, если только не сам герой, все же принимает то или иное решение и тем самым покидает сферу фантастического. Если он решает, что законы реальности не нарушены и позволяют объяснить описанные явления, тогда мы относим произведение к иному жанру — жанру необычного. Если же, наоборот, он решает, что следует допустить существование иных законов природы, с помощью которых можно объяснить явление, то мы вступаем в сферу чудесного.

Таким образом, фантастическое постоянно подвергается опасностям и в любой момент может испариться. Фантастическое — не автономный жанр, а скорее граница между двумя жанрами: чудесным и необычным. Подтверждение этому мы находим в одном из важнейших периодов развития литературы сверхъестественного, когда господствовал черный роман (the Gothic novel 'готический роман'). Действительно, в рамках черного романа обычно выделяются два направления; первое характеризуется стремлением к сверхъестественному, которому можно найти объяснение (к «необычному», сказали бы мы); примером являются романы Клары Ривс и Анны Радклиф; второе направление характеризуется стремлением к сверхъестественному, воспринимаемому как таковому (к «чудесному»); сюда относятся произведения Х. Уолпола, М. Г. Льюиса и Ч. Р. Матюрана (Мэйчурэна). Это не собственно фантастический жанр, а лишь жанры, близкие к нему. Точнее говоря, фантастический эффект действительно

присутствует в черному романе, но только в некоторой его части; у А. Радклиф он наблюдается до того момента, когда мы с уверенностью можем заявить, что все происшедшее можно объяснить рационально, у Льюиса — до того момента, как мы убедимся, что сверхъестественные события никак не могут быть объяснены. Прочитав книгу, мы понимаем (и в том и в другом случае), что ничего фантастического в ней не было.

Можно поставить вопрос, в какой мере действительно определение фантастического жанра, если оно допускает «изменение жанра» произведения из-за такой простой фразы, как «Тут я проснулся и увидел стены своей комнаты...» Однако ничто не мешает нам рассматривать фантастический жанр как нечто постоянно исчезающее. Ведь подобная категория не представляла бы собой ничего необычного. Например, в классическом определении *настоящего времени* это время описывается всего лишь как граница между прошлым и будущим. Наше сравнение не случайно: категория чудесного соответствует неизвестному, невиданному до сих пор феномену, который должен произойти, т. е. будущему; в случае необычного необъяснимые факты сводятся к уже известным, к имеющемуся опыту, т. е. к прошлому. Что же касается фантастического, то, очевидным образом, характерные для него колебания могут иметь место только в настоящем.

В данном случае возникает также проблема единства произведения. Мы воспринимаем это единство как само собой разумеющееся и вопим о святотатстве, когда в произведении делаются купюры (по методу Reader's Digest). Но дело обстоит, конечно, намного сложнее; вспомним, что в школе, где каждый из нас впервые приобщился к литературе и получил от нее наиболее яркие впечатления, читают только «отрывки» и «избранные места». У нас до сих пор сохраняется определенный книжный фетишизм: произведение превращается в предмет одновременно высоко ценимый и обездвиженный, в символ полноты, а купюра становится эквивалентом кастрации. Несколько шире были взгляды Хлебникова, который монтировал стихи из кусков предшествующих произведений и призывал редакторов и даже печатников исправлять тексты своих стихов! Лишь отождествление книги с сюжетом может объяснить ужас, вызываемый купюрами.

Как только мы начинаем анализировать по отдельности части произведения, мы можем на время отвлечься от его концовки; это позволяет нам отнести к фантастическому жанру гораздо большее число произведений. Хорошим доказательством является современное издание «Рукописи, найденной в Сарагосе» без заключительной части, где устраняются колебания, так что эту книгу можно целиком отнести к фантастическому жанру. Шарль Нодье, один из зачинателей фантастического жанра во Франции, совершенно четко осознавал это обстоятельство, о чем и упомянул в одной из

своих новелл «Инес де Лас Сьеррас». Это произведение состоит из двух, почти одинаковых, частей; прочтя конец первой части, мы остаемся в полной растерянности, не зная, как можно объяснить происходящие необычные события, и все же сверхъестественное объяснение мы допускаем с меньшей готовностью, чем естественное. Рассказчик в данном случае колеблется, какой из двух способов действия выбрать: прервать в этом месте свой рассказ и остаться в сфере фантастического или же продолжить его, но выйти при этом за пределы фантастического. Ш. Нодье заявляет читателям, что предпочитает прервать рассказ, приведя следующее оправдание: «Всякая другая развязка была бы неправильной для моего рассказа, потому что она извратила бы самую природу» (с. 533)¹².

Однако неверно полагать, что фантастическое может существовать лишь в части произведения. Есть тексты, в которых двусмысленность поддерживается до конца, а значит и за рамками произведения. Закрыв книгу, мы продолжаем испытывать колебания. Примечательным примером является роман Генри Джеймса «Поворот винта»; текст не позволяет нам решить, действительно ли призраки посещают старое поместье или это всего лишь галлюцинации учительницы, живущей и страдающей в атмосфере тревоги. Прекрасным образцом такой двусмысленности во французской литературе является новелла Проспера Мериме «Венера Ильская». Вроде бы статуя оживает и убивает жениха, но мы так и остаемся на стадии «вроде бы» и никогда не достигаем уверенности.

Как бы там ни было, при анализе фантастического жанра невозможно исключить чудесное и необычное — жанры, с которыми чередуется фантастическое. Однако не будем забывать, что, как сказал Луи Вакс, «идеальное фантастическое искусство умеет удерживаться в неопределенности» (Vax 1960, с. 98).

Рассмотрим немного подробнее эти два соседствующие с фантастическим жанра. Сразу отметим, что в обоих случаях возникает переходный жанр, с одной стороны, между фантастическим и необычным, с другой, — между фантастическим и чудесным. К этим поджанрам можно отнести произведения, в которых длительное время поддерживается колебания, характерные для фантастического, но в конце концов они попадают в категорию чудесного или необычного. Выделенные нами жанровые подразделения можно изобразить с помощью следующей таблицы:

необычное в чистом виде	фантастическое -необычное	фантастическое- чудесное	чудесное в чистом виде
----------------------------	------------------------------	-----------------------------	---------------------------

¹² Здесь и далее цитируется по: *Нодье Ш. Избранные произведения*. Перевод Р. А. Зевинной. М.-Л.: Гос. изд-во худож. литературы, 1960.

Фантастическое в чистом виде представлено на таблице средней линии, отделяющей фантастическое-необычное от фантастического-чудесного; она полностью соответствует природе фантастического как границе между двумя соседними жанрами.

Начнем с фантастического-необычного. В нем события, которые кажутся сверхъестественными на протяжении всего повествования, в конце концов получают рациональное объяснение. Эти события заставляют героя и читателя верить так долго во вмешательство сверхъестественных сил именно по причине своей необычности. Критики описали (а в некоторых случаях и заклеили) эту жанровую разновидность под наименованием «объясненное сверхъестественное».

Примером фантастического-необычного является все та же «Рукопись, найденная в Сарагосе». В конце повествования все чудеса получают рациональное объяснение. Альфонс встречается в пещере с приютившим его ранее отшельником, тот оказывается великим Шейхом Гомелесов и объясняет ему механизм происшедших событий: «Правитель Кадиса дон Энрике де Са принадлежит к числу посвященных, и он рекомендовал тебе Лопеса и Москито, которые покинули тебя у источника Алькорнокес... Несмотря на это, ты отважно поехал дальше — до Венты-Кемады, где встретил своих родственниц, заснув под влиянием под влиянием усыпляющего напитка, проснулся на другой день утром под виселицей братьев Зото. Оттуда ты попал в мою пустынь, где встретил страшного одержимого Пачеко, который на самом деле — всего-навсего бискайский акробат... На другой день мы подвергли тебя гораздо более страшному испытанию; мнимая инквизиция, угрожая тебе ужаснейшими пытками, не могли поколебать твоего мужества» (с. 630—631).

До этого момента, как мы знаем, происходили постоянные колебания между двумя полюсами — существованием сверхъестественного и рядом рациональных объяснений. Перечислим теперь типы объяснений, позволяющих свести на нет сверхъестественный элемент. Прежде всего это случай, совпадение; ведь в мире сверхъестественного нет места случаю, напротив, в нем господствует то, что можно назвать «пандетерминизмом» (случайность лежит в основе объяснения, позволяющего редуцировать сверхъестественное в новелле «Инс де Ла Сьеррас»). Далее следует сновидение (объяснение, предлагаемое во «Влюбленном дьяволе»), воздействие наркотиков (сны Альфонса в первую ночь), мошенничество, розыгрыш (основное объяснение, принимаемое в «Рукописи, найденной в Сарагосе»), обман чувств (позже будут приведены примеры из «Влюбленной смерти» Т. Готье и «Чрезвычайного суда» Д. Д. Карра) и, наконец, безумие, как в «Принцессе Брамбилле» Гофмана. Четко выделяются две группы «прав-

даний», соответствующие противопоставлениям *реальное — воображаемое* и *реальное — иллюзорное*. Что касается первой группы, то в этом случае не происходит ничего сверхъестественного, ибо вообще ничего не происходит; все увиденное оказывается всего лишь плодом расстроенного воображения (сновидение, безумие, воздействие наркотиков). Во второй группе события действительно происходят, но их можно объяснить рационально (случайность, мошенничество, обман чувств).

Вспомним, что в приведенных нами выше определениях фантастического рациональное объяснение представлялось как полностью лишенное «внутренней вероятности» (Соловьев) или «как выход, достаточно узкий, чтобы им нельзя было воспользоваться» (М. Р. Джейсм). Действительно, реалистические объяснения, предлагаемые в «Рукописи, найденной в Сарагосе» или в «Инес да Лас Сьеррас», совершенно неправдоподобны, в то же время объяснения с помощью сверхъестественного были бы, напротив, правдоподобны. В новелле Нодье совпадение слишком искусственно; что же касается «Рукописи, найденной в Сарагосе», то автор даже не потрудился дать правдоподобную концовку: в историю с сокровищем, с полой горой, с империей Гомелесов труднее поверить, чем в историю с женщиной, превратившейся в падаль! Таким образом, правдоподобное никоим образом не противопоставляется фантастическому: первая категория связана с внутренней когерентностью произведения, с соблюдением условий жанра¹³, вторая категория связана с двойственным восприятием читателя и героя. В рамках фантастического жанра, вероятно, имеют место «фантастические» обратные реакции.

Наряду с приведенными случаями, когда мы обращаемся к необычному несколько против собственной воли, с целью дать объяснение фантастическому, существует и необычное в чистом виде. В произведениях этого жанра повествуется о событиях, которые вполне можно объяснить на основе законов разума, но тем не менее это невероятные, необычайные, ошеломляющие, странные, тревожные события, и потому они вызывают у героя и читателя реакцию, сходную с той, что мы наблюдали в фантастических произведениях. Наше определение оказывается широким и расплывчатым, но таков и сам жанр; в отличие от фантастического жанра жанр необычного не имеет четких границ, вернее, он отграничен только с одной стороны — со стороны фантастического, а с другой стороны он растворяется в литературе вообще (например, романы Достоевского можно отнести к категории необычного). Если верить Фрейдю, ощущение необычности

¹³ См. ряд исследований на эту тему в 11-ом выпуске журнала *Communications*, озаглавленном «Правдоподобие» (*Le Vraisemblable*). — *Прим. автора.*

(das Unheimliche 'жуткое') связано с возникновением образа, присутствовавшего еще в детстве индивида или племени (эта гипотеза нуждается в проверке, и наше использование этого термина не совпадает полностью с фрейдовским). Литература ужасов в чистом виде принадлежит жанру необычного; примером могут служить многие из новелл Амброза Бирса.

Нетрудно заметить, что в необычном реализуется только одно из условий фантастического: описание определенных реакций, в частности, страха. Необычное связано лишь с чувствами героев, а не с материальным явлением, бросающим вызов разуму (напротив, чудесное характеризуется исключительно существованием сверхъестественных явлений и не подразумевает наличия реакций на них у героев).

В качестве иллюстрации необычного, близкого к фантастическому, рассмотрим новеллу Эдгара По «Падение дома Ашеров». Однажды вечером рассказчик приезжает к своему другу Родерику Ашеру, который позвал его к себе и просит остаться у него в доме на некоторое время. Родерик — нервный, чрезвычайно чувствительный человек, обожает свою сестру, которая в данный момент тяжело больна. Через несколько дней она умирает, и два друга, вместо того чтобы предать ее тело земле, помещают гроб в одном из подвалов дома. Прошло несколько дней; однажды ненастным вечером друзья сидели дома, и рассказчик читал вслух старинную хронику из времен рыцарей, при этом звуки, описываемые в хронике, как бы повторялись в шумах, которые слышались в доме. В конце концов Родерик Ашер встал и еле слышно произнес: «Мы похоронили ее заживо» (с. 53)¹⁴. И действительно, дверь открылась, и на пороге появилась сестра. Брат и сестра бросились в объятия друг другу и упали замертво. Рассказчик вовремя покинул дом, прежде чем тот обрушился в озеро, на берегу которого стоял.

Необычное имеет здесь два источника. Первый источник — это совпадения (они столь же многочисленны, что и в историях с объясненным сверхъестественным). Так, могут показаться сверхъестественными воскрешение сестры и падение дома после смерти его обитателей, но Эдгар По не преминул дать рациональное объяснение этим двумя событиям. Дом он описывает следующим образом: «Разве только очень пристальный взгляд мог бы различить едва заметную трещину, которая начиналась под самой крышей, зигзагом проходила по фасаду и терялась в мхурых водах озера» (с. 167). А вот что он пишет о сестре: «В иные минуты все члены ее коченеют и дыхание приостанавливается» (с. 170). Таким образом, сверхъестественное объяснение дается лишь намеком, и вовсе не обязательно его принимать.

¹⁴ Здесь и далее текст цитируется по: По Э. Избранное. Перевод Н. Галь. М.: Художественная литература, 1984. — *Прим. перев.*

Ряд других элементов, производящих впечатление необычности, связан не с понятием фантастического, а с тем, что можно назвать «опытом границ», характерным для всего творчества Эдгара По. Еще Ш. Бодлер писал о нем: «Никто другой... не изображал увлекательнее исключения из человеческой жизни и природы» (с. 39)¹⁵, а Достоевский выразился так: «Он [По] почти всегда выбирает наиболее исключительную реальность, помещая своего героя в самую необычную ситуацию во внешнем и психологическом плане...»¹⁶. (Между прочим, Эдгар По написал на эту тему рассказ, можно сказать, «метанеобычный» рассказ, озаглавленный «Ангел странности»). В новелле «Падение дома Ашероу» у читателя вызывает тревогу крайне болезненное состояние брата и сестры. В других случаях такой же эффект производят сцены жестокости, убийства, наслаждения злом. Следовательно, чувство необычности вызывается тематикой произведений, связанной с более или менее древними табу. Если допустить, что первичный опыт заключается в нарушении табу, тогда можно принять теорию Фрейда о происхождении необычного.

Итак, фантастическое в конечном счете оказывается исключенным из новеллы «Падение дома Ашероу». Вообще в творчестве Эдгара По мы не обнаруживаем фантастических рассказов в строгом смысле слова, за исключением, может быть, «Воспоминаний М. Бедлоу» и «Черной кошки». Почти все его новеллы относятся к жанру необычного, а несколько из них — к жанру чудесного. Тем не менее и по тематике, и по разработанной им технике письма Эдгар По очень близок к авторам фантастических произведений.

Известно также, что Эдгар По положил начало современному детективному роману, и такое соседство жанров не случайно; впрочем, нередко можно встретить утверждение о том, что полицейские истории вытеснили истории с привидениями. Уточним природу этой взаимосвязи. Детективный роман с загадкой, в котором ставится задача установить личность виновника, строится следующим образом: с одной стороны, в голову приходит несколько легких решений, весьма соблазнительных с виду, но они отбрасываются одно за другим по причине их ошибочности; с другой стороны, имеется совершенно неправдоподобное решение, к которому приходят лишь в самом конце романа, но оно-то и оказывается верным. Уже здесь можно видеть, в чем детективный роман близок произведению фантастического жанра. Вспомним определения Соловьева и Джеймса, согласно которым в фантастическом повествовании также имеются два объяснения:

¹⁵ Цитируется по: *Бодлер Ш. Жизнь и творчество*. Перевод Л. Когана. Одесса, 1910. — *Прим. перев.*

¹⁶ Источник автором не назван. — *Прим. перев.*

одно правдоподобное, но отсылающее к сверхъестественному, другое неправдоподобное, но рациональное. Следовательно, если в детективном романе решение второго рода столь трудно находимо, что оно «бросает вызов разуму», то мы готовы принять скорее существование сверхъестественного, чем отсутствие всякого объяснения. У нас есть классический пример — «Десять негрятят» Агаты Кристи. Десять персонажей попадают на остров и оказываются отрезанными от остального мира; им сообщают (посредством граммофонной пластинки), что всех их ожидает смерть за совершенные ими преступления, за которые, однако, по закону они наказаны быть не могут; более того, выясняется, что особенность гибели каждого описана в детской считалке «Десять негрятят». Осужденные — а вместе с ними и читатели — тщетно пытаются выяснить, кто же последовательно приводит в исполнение приговоры, ведь кроме них на острове никого нет. Они погибают один за другим указанным в считалке образом, когда наконец последний персонаж — и это производит впечатление сверхъестественного — не кончает жизнь самоубийством, а его убивают. Никакое рациональное объяснение не представляется возможным, приходится допустить существование невидимых существ, призраков. Ясно, что на самом деле такая гипотеза не обязательна, и позже дается рациональное объяснение. Детективный роман с загадкой близок к фантастическому жанру, но вместе с тем и противоположен ему; в фантастических рассказах мы все же склоняемся к сверхъестественному объяснению, а прочитав детектив, мы совершенно не сомневаемся в отсутствии сверхъестественных явлений. Впрочем, сходство с фантастическим жанром обнаруживается лишь у определенного типа детективных романов с загадкой (когда действие разворачивается в ограниченном пространстве) и у определенного типа повествований о необычном (с рациональным объяснением сверхъестественного). Кроме того, в произведениях этих двух жанров по-разному расставлены акценты: в детективе упор делается на решении загадки; в текстах, близких жанру необычного (как, например, в фантастических рассказах), упор делается на реакциях, вызываемых этой загадкой. Тем не менее, из структурной близости двух жанров вытекает некое сходство, которое и необходимо выявить.

Рассуждая о соотношении между детективными романами и фантастическими историями, стоит подробнее остановиться на произведениях такого автора, как Джон Диксон Карр. В одном из его романов («Чрезвычайный суд») ¹⁷ мы находим образцовую постановку проблемы. Как и в романе А.

¹⁷ В русских переводах роман вышел под названием «Сжигающий суд» и «Пылающий суд». Имеется в виду чрезвычайный суд, обладавший правом приговаривать к сожжению на костре. — *Прим. перев.*

Кристи, мы сталкиваемся с проблемой, которая кажется неподвластной разуму: четыре человека вскрывают склеп, куда несколько дней назад был помещен труп; склеп оказывается пустым, причем невозможно допустить, чтобы кто-то его мог ранее вскрыть. Более того, на протяжении всего романа говорится о привидениях и сверхъестественных явлениях. Существует очевидец совершенного убийства; он утверждает, что видел, как женщина-убийца покинула комнату жертвы, пройдя сквозь стену в том месте, где двести лет назад была дверь. Одна из участниц события, молодая женщина, считает себя колдуньей, точнее, отравительницей (убийство было совершено путем отравления); она якобы принадлежит к особому типу человеческих существ — к *немертвым*. Позже нам объясняют, что, «говоря кратко», «немертвые» — это лица, главным образом женщины, приговоренные к смертной казни за преступления, связанные с отравлением, тела которых, мертвые или живые, были сожжены на костре» (Сагг 1967, с. 167). Как-то раз Стивенс, муж этой женщины, перелистывал рукопись, полученную от издательства, где он работал, и обнаружил в ней фотографию с подписью «Мари Д'Обрей. Гильотинирована за убийство в 1861 г.» Далее в тексте говорится: «Это была фотография собственной жены Стивенса» (с. 18). Как спустя семьдесят лет молодая женщина могла оказаться тем же лицом, что и знаменитая отравительница, к тому же казненная на гильотине? Очень просто, если поверить жене Стивенса, которая готова взять на себя ответственность за недавно совершенное убийство. Ряд других совпадений вроде бы подтверждает присутствие сверхъестественного, но в конце концов появляется сыщик, и все разъясняет. Женщина, прошедшая сквозь стену, оказывается всего лишь обманом зрения, вызванным зеркалом. Труп не исчез, а был ловко упрятан. Юная Мари Стивенс не имела ничего общего с давно казненными отравительницами, хотя ее и пытались уверить в этом. Вся атмосфера сверхъестественности была создана убийцей, чтобы запутать дело и отвести от себя подозрения. Истинные виновники были обнаружены, хотя их и не удалось наказать.

Затем следует эпилог, из-за которого «Чрезвычайный суд» приходится вывести из класса детективных романов, содержащих лишь намек на сверхъестественное, и отнести его к классу фантастических повествований. Мы снова видим Мэри, размышляющую у себя дома над происшедшими событиями, и вновь возникает фантастический элемент. Обращаясь к читателю, Мэри утверждает, что именно она отравительница, что сыщик — ее друг (и это отнюдь не ложь) и что он дал рациональное объяснение событиям, чтобы спасти ее, Мэри: «Он действительно с большой находчивостью объяснил их, построил рассуждение, приняв во внимание только три измерения и препятствие, каковым является каменная стена» (с. 237).

Мир мертвых вновь обретает свои права, а вместе с ним и фантастическое; мы остаемся в полном недоумении относительно того, какое же решение предпочесть. Однако мы должны понять, что в конечном счете речь идет не столько о сходстве между двумя жанрами, сколько об их синтезе.

Теперь посмотрим, что находится по другую сторону средней линии, каковой для нас является фантастическое. Мы обнаруживаем здесь фантастическое-чудесное, иными словами, класс повествований, которые предстают как фантастические, но кончаются принятием объяснения событий вмешательством сверхъестественного. Эти повествования наиболее близки к фантастическому в чистом виде, ибо последнее, в силу того, что оно остается без объяснения, без рационального толкования, намекает нам о существовании сверхъестественного. Следовательно, граница между двумя категориями неопределенна, тем не менее наличие или отсутствие некоторых деталей всегда позволяет выбрать то или иное решение.

Примером может служить «Влюбленная покойница» Теофила Готье. Это история о монахе, который в день своего пострижения влюбляется в куртизанку Кларимонду. После нескольких мимолетных встреч Ромуальд (так зовут монаха) присутствует при кончине Кларимонды. С этого дня она является ему во сне. Но сны его обладают странным свойством: они не основаны на впечатлениях прошедшего дня, а образуют непрерывный рассказ. Во сне Ромуальд уже не ведет строгий образ жизни монаха, он живет в Венеции, в постоянной атмосфере пышных празднеств. И в то же время он осознает, что Кларимонда продолжает жить благодаря тому, что каждую ночь приходит к нему высасывать из него кровь.

До этого момента все события можно объяснить рационально. Большая их часть объясняется сновидениями: «Дай Бог, чтобы это был сон!» — восклицает Ромуальд подобно Альвару во «Влюбленном дьяволе» (Gautier 1962, с. 79). Другие события объясняются обманом чувств, например: «Однажды вечером, гуляя по самшитовым аллеям сада, мне показалось, что я вижу сквозь грабовую беседку фигуру женщины» (с. 93); «В тот же миг мне показалось, что я вижу, как движется ее нога...» (с. 97); «Не знаю, был ли то обман зрения или ответ лампы, но можно было подумать, что кровь прихлынула к матовой бледности ее щек» (с. 99; выделено мною — Ц. Т.) и т. п. Наконец, ряд событий можно рассматривать как просто необычные, как результат случайных совпадений, однако Ромуальд готов видеть в них вмешательство дьявола: «Странность происшествия, сверхъестественная [!] красота Кларимонды, фосфорический блеск ее глаз, горячее пожатие ее руки, беспокойство, в которое она меня повергла, неожиданная

перемена, происшедшая во мне, — все это ясно свидетельствовало о присутствии дьявола, и эта атласная рука, быть может, была всего лишь перчаткой, которую он натянул на свою когтистую лапу» (с. 90).

Действительно, может быть, это дьявол, а может, и чистая случайность. Поэтому мы пока остаемся в пределах фантастического жанра в чистом виде. Но тут происходит событие, изменяющее ход повествования. Аббат Серапион узнает (неизвестно, каким путем), что происходит с Ромуальдом; он ведет его на кладбище, где покоится Кларимонда, выкапывает гроб, снимает крышку, и перед ними предстает Кларимонда столь же прекрасная, что и в день своей смерти, на губах у нее застыла капля крови... Охваченный благочестивым негодованием, аббат Серапион окропляет труп святой водой. «Как только святая роса упала на Кларимонду, ее прекрасное тело обратилось в прах, и от нее осталась лишь безобразная и бесформенная смесь пепла и полуобгоревших костей» (с. 116). Вся эта сцена, в частности, метаморфоза трупа, не может быть объяснена известными нам законами природы; мы находимся в сфере фантастически-чудесного.

Сходный пример дает нам «Вера» Вилье де Лиль-Адана. И в этом случае на протяжении всей новеллы мы испытываем колебания: то ли мы должны верить в загробную жизнь, то ли считать, что верящий в нее граф сошел с ума. Однако в конце новеллы граф обнаруживает у себя в комнате ключ от гробницы Веры, хотя он сам бросил его в склеп; значит мертвая Вера принесла его обратно.

Наконец существует «чудесное в чистом виде», которое, как и необычное, не имеет четких границ (в предыдущей главе мы показали, что элементы чудесного содержатся в самых различных произведениях). В произведениях жанра чудесного сверхъестественные элементы не вызывают никакой особой реакции ни со стороны героев, ни со стороны имплицитного читателя. Чудесное характеризуется не отношением к повествуемым событиям, а самой их природой.

Отметим мимоходом крайнюю произвольность давнего различения формы и содержания; описываемое событие, которое традиционно относится к «содержанию», здесь становится элементом «формы». Верно и обратное: стилистический (а стало быть, и «формальный») прием модализации может иметь точное содержание, в чем мы убедились на примере «Аврелии».

Обычно жанр чудесного связывается в жанром волшебных сказок. Действительно, волшебная сказка — всего лишь одна из разновидностей чудесного, и описываемые в ней сверхъестественные события не вызывают никакого удивления — ни столетний сон, ни говорящий волк, ни магиче-

ские дары фей (если ограничиться несколькими элементами, взятыми из сказок Перро). Волшебные сказки характеризует не статус сверхъестественного, а определенный вид письма. Сказки Гофмана являются прекрасной иллюстрацией этого различия: «Щелкунчик и мышиный король», «Чужой ребенок», «Королевская невеста» относятся, в силу особенностей своего письма, к волшебным сказкам; сказка же «Выбор невесты», хотя в ней сверхъестественное и сохраняет тот же статус, не является волшебной. Также «Тысячу и одну ночь» следует отнести скорее к чудесным сказкам, а не волшебным (этот вопрос нуждается в особом исследовании).

Чтобы выделить чудесное в чистом виде, нам следует отделить от него ряд типов повествования, в котором сверхъестественное еще получает некоторое оправдание.

1. Прежде всего сюда относится *гиперболическое чудесное*. В этом случае явления сверхъестественны лишь в силу своих масштабов, превосходящих масштабы привычных нам событий. Так, в «Тысяче и одной ночи» Синдбад-мореход «утверждает, что видел «рыб длиной в двести локтей» или таких толстых и длинных змей, что «любая из них могла бы проглотить слона» (Les Mille et une nuit 1965, с. 241). Вполне вероятно, это всего лишь способ выражения (мы рассмотрим этот вопрос, когда будем говорить о поэтической или аллегорической интерпретации текста); можно также вспомнить известную поговорку «у страха глаза велики». Как бы там ни было, такого рода сверхъестественное не осуществляет особого насилия над разумом.

2. Довольно близко к первому типу чудесного стоит *экзотическое чудесное*. В этом случае повествуется о сверхъестественных явлениях, которые, однако, не изображаются как таковые; считается, что имплицитный читатель подобных сказок не знает тех стран, где разворачиваются события, поэтому у него нет оснований подвергать их сомнению. Несколько прекрасных примеров дает нам второе путешествие Синдбада-морехода. В начале описывается птица рухх невероятных размеров: она закрывала собою солнце и «одна нога птицы... была толста подобна толстому стволу дерева» (с. 241). Разумеется, эта птица не существует для современных зоологов, но слушатели Синдбада были далеко не уверены в этом, и пять веков спустя Галланд писал: «Марко Поло в описании своего путешествия и отец Мартини в своей истории Китая упоминают эту птицу». Затем Синдбад таким же образом описывает носорога, который нам, однако, хорошо известен: «На том же острове живут носороги, животные меньше слона, но больше буйвола; у них на носу рог длиной около локтя; этот рог твердый и рассечен посередине от верха до основания. Наверху заметны белые линии, образующие фигуру человека. Носорог вступает в бой со слонем,

пронзает его рогом в живот, поднимает и несет его на голове, но, так как кровь и жир слона заливают ему глаза и он ничего не видит, то он падает на землю, и, что удивительно [в самом деле!], прилетает птица рухх и уносит обоих в когтях, чтобы покормить своих птенцов» (с. 244—245). В этом великолепном пассаже, где смешаны естественные и сверхъестественные элементы, проявляется особый характер экзотического чудесного. Смешение имеет место лишь для нас, современных читателей; для имплицитного рассказчика сказки все располагается на одном уровне (уровне «естественного»).

3. Третий тип чудесного можно назвать *орудийным чудесным*. Здесь появляются небольшие приспособления, технические усовершенствования, немислимые в описываемую эпоху, но в конце концов оказывающиеся возможными. Например, в «Рассказе о принце Ахмете» из «Тысячи и одной ночи» чудесными орудиями являются ковер-самолет, целебное яблоко, подзорная «труба»; в наше время вертолет, антибиотики или бинокль, наделенные теми же свойствами, никоим образом не относятся к сфере чудесного. То же можно сказать и о летающем коне из «Рассказа о заколдованном коне» или о вертящемся камне из «Рассказа об Али Баба»; достаточно вспомнить недавний фильм про шпионов («Блондинка бросает вызов ФБР»), в котором фигурирует секретный сейф, открывающийся только тогда, когда его владелец произносит определенные слова. Эти предметы, продукты человеческой изобретательности, следует отличать от других орудий, часто сходных лишь внешне, но имеющих магическое происхождение; они служат для общения с иными мирами; например, лампа и кольцо Аладина или конь в «Рассказе третьего календаря» относятся к чудесному иному рода.

4. Орудийное чудесное совсем близко к тому, что во Франции XIX в. называлось *научным чудесным*, а сегодня именуется научной фантастикой. В данном случае сверхъестественное объясняется рациональным образом, но на основе законов, не признаваемых современной наукой. В эпоху расцвета фантастического рассказа к научному чудесному относились истории, в которых фигурировал магнетизм. Магнетизм «научно» объясняет сверхъестественные явления, только вот сам магнетизм относится к сфере сверхъестественного. Таковы «Обрученный призрак» и «Магнетизер» Гофмана, «Правда о происшествии с г. Вальдемаром» Эдгара По и «Сумасшедший?» Г. де Мопассана. Современная научная фантастика, если она не впадает в аллегоричность, имеет тот же механизм. В повествованиях такого рода факты связываются друг с другом совершенно логичным образом, но на основе иррациональных предпосылок. Для них также характерна струк-

тура интриги, отличная от структуры фантастического рассказа (мы еще вернемся к этому вопросу в гл. 10).

Всем этим разновидностям чудесного с «оговорками», несовершенного и по-разному оправдываемого, противостоит чистое чудесное, не объясняемое никаким способом. Мы не будем подробно останавливаться на этом вопросе, во-первых, потому, что элементы чудесного, выступающие в качестве темы, будут рассмотрены позже (гл. 7—8), во-вторых, потому, что тяготение к чудесному как антропологический феномен выходит за рамки собственно литературоведческого исследования. Об этом не стоит особо сожалеть, поскольку чудесному, рассматриваемому в таком ракурсе, посвящены глубокие исследования. Поэтому в качестве заключения к этой главе, я хочу привести фразу из одной из подобных работ, из книги Пьера Мабия «Зеркало чудесного», в которой содержится прекрасное определение чудесного: «Помимо наслаждения, любопытства, всех тех эмоций, которые нам доставляют рассказы, сказки и легенды, кроме потребности развлечься, забыться, предаться приятным и жутким ощущениям, истинной целью путешествия в чудесное является (и мы в состоянии теперь это понять) наиболее полное исследование реального мира в целом (Mabille 1962, с. 24).

4. ПОЭЗИЯ И АЛЛЕГОРИЯ

Новые опасности, подстерегающие фантастический жанр. — Поэзия и вымысел: категория изобразительности. — Поэзия как непрозрачность текста. — Два сновидения из «Аврелии». — Аллегорический и буквальный смысл. — Определения аллегии. — Степени аллегии. — Перро и Додэ. — Косвенная аллегория: Э. Т. А. Гофман и Э. По. — Антиаллегория: «Нос» Н. Гоголя.

Мы уже убедились в том, какие опасности подстерегают фантастический жанр на первом уровне — на том уровне, где имплицитный читатель дает оценку рассказанным событиям, отождествляя себя с персонажем. Эти опасности находятся в отношении обратной симметрии: или читатель допускает, что сверхъестественные на первый взгляд события можно истолковать рационально, и тогда мы переходим от фантастического к необычному, или же он допускает их существование как таковых, и тогда мы оказываемся в сфере чудесного.

Однако опасности, которым подвергается фантастический жанр, на этом не кончаются. Если перейти на другой уровень, где по-прежнему имплицитный читатель задается вопросом не о природе событий, а о природе самого текста, о них повествующего, то существование фантастического опять оказывается под угрозой. Здесь перед нами встает новая проблема, и, чтобы решить ее, нам необходимо уточнить соотношение фантастического жанра с двумя соседними — *поэзией* и *аллегорией*. Взаимосвязи в данном случае более сложны, чем между фантастическим жанром и жанрами необычного и чудесного, прежде всего по той причине, что поэзии и аллегии противопоставлен не один только фантастический жанр, а целое множество жанров, в которое входит и фантастический. Далее, в противоположность необычному и чудесному, поэзия и аллегория не находятся в оппозиции друг другу, но оба они, в свою очередь, противопоставлены некоему другому жанру (подразделением которого является фантастический), причем этот другой жанр не один и тот же в двух случаях. Поэтому два противопоставления следует рассмотреть отдельно.

Начнем с наиболее простого противопоставления *поэзии* и *вымысла*. В самом начале нашего исследования мы говорили о том, что всякое противопоставление между двумя жанрами должно основываться на структурной особенности литературных произведений. В данном случае такой осо-

бенностью является природа самого дискурса, который может быть изобразительным или неизобразительным. С термином *изобразительность* следует обращаться осторожно. Литература не изобразительна в том смысле, в каком могут быть изобразительными некоторые фразы обыденной речи, ибо литература не имеет референции (в точном смысле этого слова) к чему-либо вне ее. События, о которых повествуется в литературном произведении, — это литературные «события», и они, равно как и персонажи, всецело принадлежат тексту. Но отказывать на этом основании литературе в любой изобразительности значит смешивать референцию с референтом, способность обозначать объекты с самими объектами. Более того, изобразительность характеризует часть литературы, которую удобно обозначить термином *вымысел*, в то время как поэзия лишена способности вызывать представления в чем-либо, что-то изображать (впрочем, это противопоставление в литературе XX в. обнаруживает тенденцию к исчезновению). Не случайно в первом случае часто употребляются такие термины, как персонажи, действие, атмосфера, обстановка и т. д.; все эти термины могут обозначать также и внетекстовую реальность. Наоборот, когда речь заходит о поэзии, появляются такие термины, как рифма, ритм, фигуры риторики и т. д. Это противопоставление, как и большинство других в литературе, не есть противопоставление всего и ничего, оно скорее градуально. И в поэзии присутствуют изобразительные элементы, а некоторые свойства литературы вымысла делают текст непрозрачным, нетранзитным. Но от этого противопоставление не становится менее реальным.

Не имея возможности заняться историей проблемы, укажем все же, что такая концепция поэзии не всегда была господствующей. Особенно горячие споры велись вокруг фигур риторики, по поводу которых задавался вопрос, можно ли превращать их в образы, переходя от формулы к изображению. Вольтер, например, говорил, что «хорошая метафора всегда должна быть образом, она должна быть таковою, чтобы художник смог нарисовать ее кистью» («Комментарии к Корнелю»). Это наивное требование, которое, кстати, не выполнялось ни одним поэтом, начали оспаривать в XVIII в., но, по крайней мере во Франции, только после Малларме к словам стали относиться как к словам, а не как к незаметным носителям образов. В современной критике первыми стали настаивать на нетранзитивности поэтических образов русские формалисты. Шкловский упоминает по этому поводу сравнение Тютчевым «зарниц с глухонемыми демонами» и сравнение Гоголем «неба с ризами господ» (Chklovski 1965, с. 77)¹⁸.

Сегодня все согласны с тем, что поэтические образы не описательны, что их следует прочитывать исключительно на уровне образуемой ими

¹⁸ Цитируется по: Шкловский В. О теории прозы. М., 1929; с. 8. — Прим. перев.

словесной цепочки, в их дословности, буквальности, а не на уровне референции. Поэтический образ — это сочетание слов, а не вещей, и бесполезно, более того, вредно переводить это сочетание на уровень чувственно воспринимаемых объектов.

Теперь нам понятно, почему поэтическое прочтение представляет собой препятствие для фантастического. Если, читая текст, мы отвлекаемся от всякой изобразительности и рассматриваем каждую фразу как чисто семантическую комбинацию, то фантастическое возникнуть не может; как мы помним, для его возникновения требуется наличие реакции на события, происходящие в изображаемом мире. Поэтому фантастическое может существовать только в вымысле; поэзия фантастической быть не может (хотя и существуют антологии «фантастической поэзии»...). Короче говоря, фантастическое предполагает наличие вымысла.

Обычно поэтический дискурс обнаруживает себя через многочисленные вторичные признаки, и мы заранее узнаем, что в данном тексте не следует искать фантастическое; рифмы, регулярность размера, эмоциональность дискурса уводят нас в сторону от фантастического. В данном случае нет большого риска смешения. Но некоторые прозаические тексты требуют различных уровней прочтения. Обратимся еще раз к «Аврелии». Сновидения, о которых рассказывает Нерваль, следует прочитывать большей частью как вымысле, нам необходимо представлять себе, что в них описывается. Вот образец такого рода сновидения: «Существо чрезмерной величины, мужского или женского пола, я не знаю, — летало с трудом в этом пространстве и, казалось, билось в густых облаках. Лишившись и дыхания и сил, оно упало, наконец, в темный двор, зацепляясь своими крыльями за крыши и стены» (с. 155) и т. д. Этот сон представляет собой видение, и его следует воспринимать как таковое; в этом случае речь идет о сверхъестественном событии.

Приведем теперь пример сновидения, описанного в разделе *Mémoires*; он иллюстрирует иное отношение к тексту: «Из недр немого мрака слышались две ноты, одна низкая, другая пронзительная, и тотчас же начал вращаться вечный круг. Будь благословенна первая октава, начинающая божественный гимн! Из воскресения в воскресение ты сплетаешь все дни в твою магическую сеть. Горы поют о тебе долинам, ручьи — речкам, речки — рекам и реки — океану; воздух колышет и свет целует родившиеся в гармонии цветы. Вздохи, трепет любви, исходят от переполненных персей земли, и хор звезд вращается в бесконечности; он удаляется и приближается, сдвигается и расширяется, и сеет вдаль начала новых созданий» (с. 261).

Если мы попытаемся выйти за пределы слов, чтобы постичь суть видения, то последнее придется отнести к категории сверхъестественных явле-

ний: октава, сплетающая дни, пение гор и долин, вздох, исходящий из лона земли и т. д. Однако не следует вставать на этот путь; приведенные фразы требуют поэтического прочтения, это не описание, не изображение некоего мира. В этом-то и заключается парадоксальность литературной речи: именно тогда, когда слова употреблены в фигуральном смысле, мы должны воспринимать их буквально.

Занимаясь риторическими фигурами, мы наталкиваемся на другое интересное для нас противопоставление — противопоставление между *аллегорическим* и *буквальным* смыслом. Мы употребили слово *буквальный* в его обычном значении, но его можно использовать и по-иному, для обозначения типа прочтения, свойственного, по нашему мнению, поэтическим текстам. Следует остерегаться смешивать эти два словоупотребления: в одном случае буквальное противопоставляется референциальному, описательному, изобразительному; в другом случае, а именно он нас сейчас интересует, речь идет о том, что также называется буквальным смыслом, но в противопоставлении фигуральному, в нашем случае аллегорическому, смыслу.

Начнем с определения аллегории. Как и следовало ожидать, в прошлом было дано немало определений этой фигуры, от самых узких до самых широких. Примечательно, что наиболее широкое определение было дано недавно; его можно найти в книге Ангуса Флетчера «Аллегория» — настоящей энциклопедии этой фигуры. «Проще говоря, в аллегории говорится об одном предмете, но при этом обозначается другой», — пишет Флетчер в само начале книги (Fletcher 1964, с. 2). Известно, что все определения страдают произвольностью, но это определение совсем для нас не привлекательно, поскольку в силу его крайней обобщенности аллегория превращается в настоящий склад фигур, в некую суперфигуру.

На другом полюсе находится также современное, но более узкое понимание термина *аллегория*. Его можно резюмировать следующим образом: аллегория — это предложение с двойным смыслом, однако его собственный (или буквальный) смысл совершенно стерся. Таковы, например, поговорки; когда мы слышим слова «повадился кувшин по воду ходить, там ему и голову сломить», никто, или почти никто из нас не думает о кувшине, воде, о действии, обозначаемом глаголом *сломить*; мы непосредственно постигаем аллегорический смысл: опасно идти на слишком большой риск и т. п. В таком понимании аллегория часто порицается современными авторами, как нечто противоположное буквальному смыслу.

Понятие аллегории у античных авторов позволит нам пойти дальше в наших рассуждениях. Так, Квинтилиан писал: «Протяженная метафора

превращается в аллeгорию». Иными словами, отдельная метафора свидетельствует лишь о фигуральной манере речи, но если метафора протяженная, непрерывная, то она свидетельствует об определенном намерении сказать о чем-то ином, кроме первичного предмета высказывания. Это определение ценно тем, что, будучи формальным, указывает на способ выявления аллeгории. Если, например, сначала говорят о государстве как о корабле, а затем главу государства называют капитаном, то мы вправе утверждать, что образы, связанные с флотом, в целом составляют аллeгорию государства.

Фонтанье, последний великий французский ритор, писал: «Аллeгория — это предложение с двойным смыслом, с буквальным и духовным смыслом одновременно» (Fontanier 1968, с. 114). Для иллюстрации он приводит следующий пример:

«Милее мне ручей, прозрачный и свободный,
Текущий медленно вдоль нивы плодородной,
Чем необузданный, разлившийся поток,
Чьи волны мутные с собою мчат песок» (с. 63)¹⁹

Эти четыре александрийских стиха можно было бы принять за наивную поэзию сомнительного свойства, если бы нам не было известно, что они взяты из «Поэтического искусства» Буало. Очевидно, Буало описывает в данном случае не ручеек, а два стиля, как разъясняет и сам Фонтанье: «Буало хочет дать понять, что украшенный и тщательно отделанный стиль предпочтительнее порывистого, неровного и необузданного стиля» (там же, с. 115). Конечно, мы не нуждаемся в комментарии Фонтанье, чтобы разобраться в сути дела: четверостишие помещено в «Поэтическом искусстве», и этого достаточно для того, чтобы мы воспринимали слова в аллeгорическом смысле.

Резюмируем сказанное. Во-первых, аллeгория предполагает наличие по крайней мере двух смыслов у одних и тех же слов; иногда нам говорят, что первичный смысл должен стереться, иногда — что оба смысла должны сосуществовать. Во-вторых, на двойной смысл *эксплицитно* указывается в самом произведении, он возникает отнюдь не в процессе (произвольного или непроизвольного) толкования произведения тем или иным читателем.

Опираясь на эти два вывода, обратимся вновь к фантастическому жанру. Если мы читаем описание сверхъестественного события, но при этом должны воспринимать слова не в буквальном, а в ином смысле, который не

¹⁹ Цитируется по: Буало. Поэтическое искусство. Перевод Э. Л. Линецкой. М.: Гос. изд-во художеств. литературы, 1957. — *Прим. перев.*

отсылает нас ни к чему сверхъестественному, то для фантастического места нет. Таким образом, существует целая гамма литературных жанров, начиная с фантастического (тексты этого типа следует понимать в буквальном смысле) и кончая чисто аллегорическим, в котором сохраняется только второй, аллегорический смысл. Состав этой гаммы определяется двумя факторами — наличием эксплицитного указания на двойственность смысла и исчезновением первичного смысла. Ряд примеров поможет сделать наш анализ более конкретным.

Басня — жанр, наиболее близкий к чистой аллегории, в ней первичный смысл слов стремится стереться полностью. Волшебные сказки, в которых обычно содержатся сверхъестественные элементы, иногда близки к басням; таковы сказки Перро. Аллегорический смысл в них *эксплицирован* в максимальной степени, поскольку в конце каждой сказки он обобщается в виде нескольких стихов. Возьмем к примеру сказку «Рике-с-хохолком». Это история об умном, но очень некрасивом принце, который обладает способностью делать окружающих его людей такими же умными, как и он сам. Очень красивая, но глупая принцесса обладает сходным даром, но в отношении красоты. Принц делает принцессу умной, а через год, после долгих колебаний, принцесса в свою очередь наделяет принца красотой. Это сверхъестественные явления, но сам текст сказки Перро подсказывает нам, что слова надо воспринимать в аллегорическом смысле. «И не успела принцесса произнести эти слова, как Рике-с-хохолком предстал пред ней самым красивым в мире молодым человеком, самым стройным и самым приятным. Иные, правда, уверяют, что дело тут вовсе не в чарах феи, но что одна любовь виновата в таком превращении. Говорят, что когда принцесса хорошенько подумала о постоянстве своего возлюбленного, о его скромности и о всех добрых сторонах его души и ума, она после этого уже не видела ни кривизны его тела, ни уродства его лица; его горб уже не казался ей горбом, а казалось, что он просто дурит и горбится в шутку; ей больше уже не казалось, что он ужасно хромает, а казалось, что он так нарочно припадает, и ей это очень нравилось. Говорят еще, что хотя он сильно косил, его глаза казались ей блистающими, и что их неправильность считала она признаком сильнейшей любовной страсти и что, наконец, в толстом его красном носе она видела что-то воинственное и героическое» (с. 68—69)²⁰.

Желая быть уверенным в том, что его поймут правильно, Перро добавляет в конце «мораль»:

²⁰ Здесь и далее текст цитируется по: *Перро Ш. Сказки. Перевод под ред. М. Петровского. М.-Л.: Academia, 1936. — Прим. перев.*

«Все, что здесь сказано учтиво,
Не сказка ведь, а жизнью нам дано:
Все, что мы любим — все красиво,
А все, что нравится — умно» (с. 70).

Ясно, что после таких указаний от сверхъестественного не остается и следа; каждый из нас обладает подобной способностью к метаморфозам, и феи здесь ни при чем. Наличие аллегии очевидно и в других сказках Перро. Он сам осознавал это совершенно четко и в предисловии к своим сборникам обращал основное внимание на главную для него проблему аллегорического смысла («с точки зрения морали, которая является основным моментом во всякого рода сказке...», с. 5).

Следует добавить, что читатель (на этот раз реальный, а не имплицитный) имеет полное право не обращать внимания на указанный автором аллегорический смысл и, прочтя текст, вскрыть в нем совсем иной смысл. Так и происходит со сказками Перро в наше время: современного читателя более поражает сексуальная символика, чем мораль, отстаиваемая автором.

С такой же четкостью аллегорический смысл может проявляться и в произведениях, далеких от волшебных сказок и басен, а именно в «современных» новеллах. Примером может служить «Легенда о человеке с золотым мозгом» Альфонса Доде. В новелле рассказывается о злоключениях человека, у которого «макушка и мозг были золотые» (я цитирую первое издание легенды по антологии Кастекса; Castex 1963, с. 217—218). Слово *золотой* употребляется в собственном, а не фигуральном смысле 'прекрасный', тем не менее с самого начала автор намекает, что истинным смыслом является как раз аллегорический, например: «Признаюсь даже, я был наделен умом, удивлявшим людей; его секрет знали только я и мои родители. Да и кто бы не был умным с таким богатым мозгом, как у меня?» (с. 218). Очень часто золотой мозг оказывается для его обладателя единственным способом достать необходимую сумму денег, для себя и своих близких, и в новелле рассказывается, как в результате мозг постепенно истощается. Каждый раз, когда у мозга одалживать золото, автор непременно подсказывает нам «истинное» значение этого акта. «Тогда мне на ум приходило повергающее в страх возражение: если я собираюсь вырвать у себя кусок мозга, не лишу ли я себя тем самым и соответствующего количества ума?» (с. 220); «Мне нужны были деньги, мой мозг стоил денег, и, признаюсь, я истратил свой мозг» (с. 223); «Особенно меня удивлял размер богатств, содержащихся в моем мозгу, и то, с каким трудом я их тратил» (с. 224) и т. д. Трата мозга не представляет никакой физической опасности, но угрожает разуму. И точно так же, как поступал Перро, в конце новеллы Доде делает добавление на случай, если читатель еще не понял ал-

легории: «Позже, пока я сокрушался и плакал горячими слезами, мне пришла в голову мысль о всех тех несчастных, которые живут за счет собственного мозга, подобно тому как я прожил за счет своего, обо всех этих художниках, неимущих литераторах, которые вынуждены обращать в хлеб свой ум, и я сказал себе, что, должно быть, не один я на этом свете познал страдания человека с золотым мозгом» (с. 225).

В аллегории этого типа уровень буквального смысла большой роли не играет, его неправдоподобность не мешает, поскольку все внимание направлено на аллегорию. Добавим, что в наше время повествования такого рода ценятся невысоко, ибо эксплицитная аллегория рассматривается как разновидность сублитературы (и трудно не видеть в этом осуждении определенную идеологическую позицию).

Сделаем теперь еще один шаг. Бывает так, что аллегорический смысл явно присутствует, но указание на него производится более тонкими средствами, чем «мораль» в конце произведения. В качестве примера можно привести роман «Шагреновая кожа». В данном случае сверхъестественный элемент — это сама кожа; сначала проявляются ее необычайные физические свойства (она выдерживает все испытания, которым ее подвергают), затем наиболее важным оказывается ее магическое свойство влиять на жизнь своего владельца. На коже нанесено изречение, объясняющее ее силу: она является одновременно отражением жизни своего владельца (ее поверхность соответствует продолжительности его жизни) и средством, с помощью которого он может удовлетворять свои желания, но после осуществления каждого желания она немного сжимается. Отметим формальную сложность образа: кожа является метафорой жизни, метонимией желания, и она же устанавливает обратно пропорциональное отношение между тем, что она изображает в двух случаях.

Приписывая совершенно определенное значение коже, мы не можем ограничиться буквальным смыслом. Вместе с тем некоторые персонажи романа развивают теории, в которых фигурирует то же обратное соотношение между продолжительностью жизни и исполнением желаний. Так, старый антиквар, вручая кожу Рафаэлю, говорит: «Здесь, — громовым голосом воскликнул он, указывая на шагреновую кожу, — мочь и желать соединены! Вот они ваши социальные идеи, ваши чрезмерные желания, ваша невоздержанность, ваши радости, которые убивают ваши скорби, которые заставляют жить слишком напряженной жизнью» (с. 35)²¹. Ту же концепцию отстаивает и друг Рафаэля, Растиньяк, еще до приобретения шагреновой кожи. Растиньяк считает, что вместо того чтобы быстро покончить с

²¹ Здесь и далее текст цитируется по: *Бальзак О.* Собр. соч. в 15-ти тт. Перевод Б. А. Грифцова. Т. 13. М.: Гос. изд-во художест. литературы, 1955. — *Прим. перев.*

собой, можно с большей приятностью растратить свою жизнь в удовольствиях — результат будет тот же. «Невоздержанность, милый мой, — царица всех смертей. Разве не от нее исходит апоплексический удар? Апоплексия — это пистолетный выстрел без промаха. Оргии даруют нам все физические наслаждения: разве это не тот же опиум, только в мелкой монете?» (с. 145) и т. д. В сущности Растињяк рассуждает о том же, в чем заключается смысл шагреновой кожи: осуществление желаний ведет к смерти. Указание на аллегорический смысл образа хотя и *косвенное*, но совершенно четкое.

В отличие от того, что мы наблюдали в аллегории первого уровня, буквальный смысл в данном случае не исчезает. Доказательством является сохранение характерных для фантастического жанра колебаний (а нам известно, что колебания происходят на уровне буквального смысла). Приобретение шагреновой кожи подготавливается описанием необычной атмосферы, царящей в лавке старого антиквара. Далее, ни одно из желаний Рафаэля не осуществляется неправдоподобным способом: пир, который он хотел задать, был устроен его друзьями; деньги пришли к нему в виде наследства; смерть его противника во время дуэли можно объяснить страхом, который овладел последним при виде его спокойствия; наконец, смерть Рафаэля, очевидным образом, обусловлена туберкулезом, а не сверхъестественными причинами. Лишь необыкновенные свойства кожи непосредственно подтверждают вмешательство чудесного. Перед нами пример произведения, в котором фантастическое отсутствует не по причине невыполнения первого условия (колебания между необычным и чудесным), а по причине отсутствия третьего условия: фантастическое уничтожается алгорией, причем такой, на которую дается косвенное указание.

Подобный же случай представляет собой и рассказ «Вера». Здесь колебания между двумя возможными объяснениями, рациональным и иррациональным (рациональным является объяснение безумием) поддерживается, в частности, одновременным наличием двух точки зрения — точки зрения графа д'Атоля и точки зрения старого слуги Ремона. Граф верит (а Вилье де Лиль-Аден стремится заставить поверить в это и читателя), что любовь и воля могут победить смерть, что с их помощью можно воскресить любимое существо. На эту мысль автор косвенно намекает несколько раз: «Д'Атоль действительно жил в полном неведении о смерти своей возлюбленной. Образ молодой женщины до такой степени слился с его собственным, что он беспрестанно чувствовал ее присутствие» (с. 212)²²; «То было отрицание Смерти, возведенное в конечном счете в какую-то непостижимую силу» (с. 212); «... покойница, казалось, как ребенок, играет в прятки. Это

²² Здесь и далее текст цитируется по: *Вилье де Лиль-Адан О. Избранное*. Перевод Е. Гунста. Л.: Художественная литература, 1988. — *Прим. перев.*

было вполне естественно: ведь она чувствовала, что горячо любима» (с. 213); «О, идеи — это живые существа!.. Граф как бы наметил в воздухе очертания своей возлюбленной, и пустота эта непременно должна была заполниться единственным одномерным ей существом, иначе Вселенная распалась бы в прах» (с. 214). Все эти высказывания ясно указывают на смысл будущего сверхъестественного события — воскрешения Веры.

В результате фантастический элемент значительно ослабляется, к тому же новелла начинается с абстрактного положения, сближающего ее с аллегорией первой группы: «Любовь сильнее Смерти», — сказал Соломон; да, ее таинственная власть беспредельна» (с. 208). Таким образом, все повествование предстает как иллюстрация одной идеи, а фантастическому тем самым наносится смертельный удар.

Третья степень ослабления аллегории обнаруживается в таких повествованиях, когда читатель испытывает даже *колебания*, выбирая между аллегорическим и буквальным прочтением. Ничто в тексте не указывает на наличие аллегорического смысла, и все же такой смысл возможен. Рассмотрим несколько примеров. Одним из них является «История об утраченном зеркальном отражении», которую Гофман поместил в «Приключении в ночь под Новый год». Это история о молодом немце Эразмусе Шпикере. Во время своего пребывания в Италии он повстречал некую Джульетту и страстно в нее влюбился, забыв о жене и ребенке, которые ждали его дома. Однако настал день отъезда; разлука с Джульеттой повергает его в отчаяние, те же чувства испытывает и она. «Все крепче, все горячее прижимала Джульетта к себе Эразмуса. — Подари мне свое отражение, — шепотом попросила она. — О мой любимый, пусть оно будет моим и навсегда останется со мной» (с. 284)²³. Заметив недоумение Эразмуса, она продолжала: «Даже своего столь изменчивого образа ты не желаешь мне оставить, чтобы он сопутствовал мне в моей печальной жизни, в которой теперь, когда ты вынужден бежать, уже не будет ни веселья, ни любви. — И горячие слезы хлынули из красивых черных глаз Джульетты. Тогда Эразмус, обезумев от смертельной любовной истомы, прошептал: — Я должен покинуть тебя? Что ж, раз я должен тебя покинуть, пусть мое зеркальное отражение навечно останется с тобой» (с. 284).

Сказано — сделано: Эразмус лишается своего отражения. Пока мы находимся на уровне буквального смысла. Смотрясь в зеркало, Эразмус не видит совершенно ничего. Однако, по мере того как с ним случаются разные происшествия, появляются намеки на определенное толкование этого сверхъестественного явления. Иногда отражение приравнивается к поло-

²³ Здесь и далее текст цитируется по: Гофман Э. Т. А. Собр. соч. в 6-ти тт. Перевод Л. Лунчиной. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. — Прим. перев.

жению в обществе; так, во время путешествия Эразмуса обвиняют в том, что у него нет отражения в зеркале. «В бешенстве, сгорая от стыда, Эразмус вбежал в свою комнату, но едва он запер дверь, как к нему явились из полиции и объявили, что ежели он через час не представит своего абсолютно точного зеркального отражения начальству, ему предписывается немедленно покинуть город» (с. 287). Позже жена заявляет ему: «ты сам, наверно, понимаешь, однако, что без отражения в зеркале ты — посмешище для людей и, естественно, не можешь стать настоящим, подлинным отцом семейства, вызывающим уважение у жены и детей» (с. 292). Тот факт, что отсутствие отражения не очень-то удивляет окружающих (для них оно скорее непристойно, чем удивительно), заставляет нас предположить, что его отсутствие не следует понимать буквально.

В то же время автор дает нам понять, что отражение равнозначно в данном случае части личности (и в таком случае в его потере нет ничего сверхъестественного). Сам Эразмус реагирует на происходящее с ним следующим образом: «хотя сама мысль о том, что можно потерять свое отражение, в сущности, безумна, все же случись это — потеря была бы невелика, поскольку всякое зеркальное отражение содержит в себе чисто иллюзорный эффект, не являясь по сути дела ничем вещественным. Самосозерцание, рассуждал он, лишь будоражит тщеславие, да к тому же и безусловно содействует разрыву своего «я» на реальное и воображаемое» (с. 187—288). Казалось бы, перед нами прямое указание на то, что потере отражения следует придать аллегорический смысл, но оно остается изолированным и не поддерживается остальной частью повествования, поэтому у читателя есть повод для сомнения, надо ли следовать этому указанию.

Сходный пример дает нам новелла Э. По «Вильям Вильсон», и тема в ней та же. Это история о человеке, преследуемом двойником, причем читателю трудно решить, является ли этот двойник человеческим существом во плоти или же автор предлагает нам некую притчу, в которой т. н. двойник есть всего лишь часть личности героя, своего рода воплощение его совести. В пользу второго толкования свидетельствует, в частности, совершенно неправдоподобное сходство двух персонажей; у них одно и то же имя, они родились в один и тот же день, в один день пошли в школу, их внешний вид и даже походка сходны. Единственное важное различие заключается в голосе (но не имеет ли и оно аллегорическое значение?): «у соперника моего были, видимо, слабые голосовые связки, и он не мог говорить громко, а только еле слышным шепотом» (с. 188) ²⁴. Этот двойник появляется, словно по мановению волшебной палочки, в самые ключевые моменты

²⁴ Здесь и далее текст цитируется по: *По Э. Избранное*. Перевод Р. Облонской. М.: Художественная литература, 1984. — *Прим. перев.*

жизни Вильяма Вильсона: «[он] не дал осуществляться моим честолюбивым притязанием в Риме, моей мести в Париже, моей страстной любви в Неаполе или тому, что он ложно назвал моей алчностью в Египте» (с. 198). Даже его внешние атрибуты необъяснимым образом совпадают с атрибутами Вильяма Вильсона. В качестве примера можно привести плащ, фигурирующий в скандальном происшествии в Оксфорде: «Плащ, в котором я пришел сюда, был подбит редчайшим мехом; сколь редким и сколь дорогим, я даже не решаюсь сказать. Фасон его к тому же был плодом моей собственной фантазии. Поэтому, когда мистер Престон протянул мне плащ, что он поднял с полу у двери, я с удивлением, даже с ужасом, обнаружил, что мой плащ уже перекинут у меня через руку (без сомнения, я, сам того не заметив, схватил его), а тот, который мне протянули, в точности, до последней мельчайшей мелочи его повторяет» (с. 197). Совпадение совершенно невероятное, если только не считать, что на самом деле существует один плащ, а не два.

Конец истории подталкивает нас к аллегорическому истолкованию. Вильям Вильсон вызывает своего двойника на дуэль и смертельно ранит его, тогда «другой», шатаясь, подходит к нему и произносит следующие слова: «Ты победил, и я покоряюсь. Однако отныне ты тоже мертв — ты погиб для мира, для небес, для надежды! Мною ты был жив, а убив меня, — взгляни на этот облик, ведь это ты, — ты бесповоротно погубил самого себя!» (с. 77). Эти слова явно представляют собой полную экспликацию аллегории, тем не менее и на уровне буквального смысла они сохраняют свое значение и релевантность. Нельзя утверждать, что перед нами чистая аллегория, речь скорее идет о колебаниях читателя.

Пограничный случай представляет собой рассказ Гоголя «Нос». В этом тексте не соблюдается первое условие фантастического: в нем нет колебаний между реальным и иллюзорным, или воображаемым, поэтому его сразу можно отнести к жанру чудесного (нос покидает лицо своего хозяина и, превратившись в человека, ведет независимое существование; позже он возвращается на свое место). Но ряд других особенностей текста подсказывает иное толкование, в частности, аллегорическое. Прежде всего мы имеем в виду метафорические выражения со словом *нос*: на основе этого слова образована фамилия («Носов»), Ковалеву заявляют, что «у порядочного человека не оторвут носа» (с. 74)²⁵, наконец, выражение *взять за нос* превращается в *оставить с носом*, т. е. в идиому, означающую 'оставить ни с чем'. Тогда читатель с полным правом может спросить, не имеет ли слово *нос* и в других случаях не буквальный, а какой-то иной смысл.

²⁵ Здесь и далее текст цитируется по: Гоголь Н. В. Петербургские повести. М.: Правда, 1981. — Прим. перев.

Вдобавок, мир, описываемый Гоголем, вопреки ожиданиям, ни в коей мере не является миром чудесного, напротив, Гоголь описывает мельчайшие подробности будничной жизни Санкт-Петербурга. Следовательно, элементы сверхъестественного вовсе не призваны возбудить в нас представление и мире, отличном от нашего, и тогда возникает искушение искать в них аллегорический смысл.

Но, дойдя в своих рассуждениях до этого пункта, читатель в недоумении останавливается. Психоаналитическое толкование (согласно которому исчезновение носа означает кастрацию), даже если бы оно оказалось удовлетворительным, не имело бы аллегорического смысла, ведь в тексте нет никакого эксплицитного указания на такое толкование. К тому же остается необъясненным превращение носа в человека. То же можно сказать и о социальной аллегории (потерянный нос равнозначен потере отражения в сказке Горфмана); действительно, указаний на такое толкование больше, однако оно не позволяет лучше объяснить самое главное превращение. К тому же событию кажутся читателю необоснованными, а это противоречит требованию аллегорического смысла. Это противоречивое чувство обостряется в финале рассказа, когда автор обращается непосредственно к читателю, эксплицируя функцию читателя, ингерентно присущую тексту, и тем самым создавая условия для возникновения аллегорического смысла, но в то же время он утверждает, что такого смысла обнаружить нельзя. «Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжета... Во-первых, пользы отечеству решительно никакой, во-вторых... но и во-вторых, тоже нет пользы» (с. 86). Невозможность приписать аллегорический смысл элементам сверхъестественного в повести заставляет нас вернуться к буквальному смыслу, и тогда «Нос» становится для нас совершеннейшим воплощением абсурда, нелепицы; ведь если даже принять все описываемые метаморфозы, невозможно объяснить отсутствие реакции на них у свидетелей — персонажей повести. Таким образом, Гоголь открыто утверждает бессмыслицу.

Итак, повесть «Нос» позволяет осветить проблему аллегории с двух сторон: во-первых, повесть показывает, что можно создать впечатление наличия аллегорического смысла, который в действительности отсутствует; во-вторых, повествуя о метаморфозах носа, Гоголь повествует и оключениях самой аллегории. Указанными особенностями (и некоторыми другими) «Нос» предвосхищает литературу сверхъестественного в XX в. (см. гл. 10).

Подведем итоги нашего анализа. Мы выделили несколько степеней аллегории — от очевидной (Перро, Доде) до иллюзорной (Гоголь); в качестве промежуточных ступеней мы выделили косвенную аллессию (Бальзак,

Вилье де Лиль-Адан) и «колеблющуюся» аллессию (Э. Т. А. Гофман, Э. По). В каждом случае наличие фантастического элемента подвергалось сомнению. Необходимо подчеркнуть тот факт, что об аллессии можно говорить только тогда, когда в самом тексте содержатся эксплицитные указания на нее. В противном случае перед нами обычное читательское толкование; в этом смысле не существует литературного текста, который не был бы аллессическим, ибо литературному произведению свойственно служить предметом бесконечных истолкований и перетолкований.

5. ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

Почему наше исследование нельзя считать законченным. — Фигуральный дискурс. — Гиперболическое чудесное. — А также чудесное, возникающее на основе буквального смысла фигур. — Фигуры как ступени, ведущие к сверхъестественному. — Изображенный рассказчик. — Он облегчает отождествление. — Невероятно, но возможно, что его дискурс ложен. — Градация не обязательна. — Однако необратимость прочтения обязательна. — Фантастические истории, детективные романы и остроты.

Мы определили место фантастического жанра по отношению к двум другим — к поэзии и аллегории. Не всякий вымысел и не всякий буквальный смысл имеет отношение к фантастическому, но всякое фантастическое имеет отношение к вымыслу и буквальному смыслу. Следовательно, последние являются неперенными условиями фантастического жанра.

Теперь мы можем считать определение фантастического жанра полным и эксплицитным. Что же нам остается делать при исследовании произведений этого жанра? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо вспомнить об одной из предпосылок нашего анализа, сформулированной в начале нашей работы. Мы приняли постулат о том, что любой литературный текст функционирует как система, а это значит, что между составными частями этого текста существуют необходимые, а не произвольные отношения. Вспомним Кювье, который вызвал восхищение современников, когда воссоздал облик животного, располагая всего лишь одним позвонком. Также и мы, имея представление о структуре литературного произведения и располагая знанием одной единственной особенности, должны уметь воссоздать все остальные. Кстати, проведенная нами аналогия имеет силу именно на уровне жанра (= рода), ведь и Кювье ставил задачей определить особенности рода, а не отдельного животного.

Согласившись с этим постулатом, легко понять, почему наше исследование нельзя считать законченным. Мы не можем зафиксировать один из признаков произведения так, чтобы все остальные не были с ним связаны. Следовательно, мы должны изучить, каким образом выбор того или иного признака затрагивает другие, выяснить, так сказать, его резонанс. Если литературное произведение действительно образует структуру, нам необходимо выявить на каждом уровне все те последствия, которые влечет за со-

бой характерное для фантастического жанра двойственное восприятие текста читателем.

Выдвинув это требование, мы в то же время должны остерегаться преувеличений, в которые впадали многие авторы при анализе произведений фантастического жанра. Некоторые из них представляли *все* особенности произведения как обязательные, иногда доходя до мельчайших деталей. В книге Пенцольдта, посвященной фантастическому жанру, мы находим, например, подробное описание черного романа (впрочем, оно не претендует на оригинальность). Пенцольдт указывает даже на обязательное наличие в нем ловушек и катакомб, упоминает средневековый интерьер, пассивность фантом и т. п. Подобные детали могут быть исторически верными, и мы не отрицаем существование организации на уровне первичного литературного «означающего», но им трудно найти теоретическое оправдание (по крайней мере, при нынешнем состоянии наших знаний); их следует изучать в связи с каждым отдельным произведением, а не с точки зрения жанра вообще, поэтому мы ограничимся указанием лишь на достаточно общие признаки, для которых легко подыскать структурное обоснование. Более того, не всем аспектам мы уделим равное внимание; некоторые особенности произведения в словесном и синтаксическом аспекте будут рассмотрены вкратце, в то время как семантический аспект останется в центре нашего внимания до конца исследования.

Начнем с трех свойств, которые особенно ярко показывают нам, как реализуется структурное единство. Первое свойство принадлежит высказыванию-результату, второе — процессу высказывания (стало быть, оба относятся к словесному аспекту); третье свойство касается синтаксиса.

I. Первый признак заключается в том или ином использовании фигурального дискурса. Сверхъестественное часто возникает по той причине, фигуры риторики связаны с фантастическим несколькими способами, и мы должны четко различать эти связи.

Связь первого типа мы уже упомянули, когда говорили о гиперболическом чудесном в «Тысячи и одной ночи». Сверхъестественное иногда может иметь в качестве основы фигуральный образ, являясь его крайней степенью; таковы огромные змеи и птицы в рассказах Синдбада-морехода; в этом случае мы осуществляем переход от гиперболы к фантастическому. Этот прием систематически используется в арабской сказке Бекфорда «Ватек»; сверхъестественное предстает в ней как продолжение риторической фигуры. Приведем несколько примеров описания жизни во дворце Ватека. Этот халеиф общает большое вознаграждение тому, кто разгадает надписи на саблях, но, чтобы сразу отпугнуть неспособных это сделать, он решает наказать неудачников, спалив им бороды «до последнего волоска». Какое

же результат? «Ученые, наполовину ученые и разные сомнительные невежды явились смело, рискнули своими бородами и все лишились их. Евнухи только и делали, что жгли бороды; от них стало даже пахнуть горелым, что не нравилось женщинам серала: пришлось поручить это дело другим» (с. 27)²⁶.

Преувеличение ведет к сверхъестественному. Приведем еще один отрывок. Дьявол обрек халифа на вечную жажду; Бекфорд не просто сообщает, что халиф выпивает много жидкости, он говорит о таком количестве воды, что мы оказываемся близки к сверхъестественному: «Неестественная [!] жажда мучила его; днем и ночью он вливал себе в рот как в воронку целые потоки жидкостей» (с. 28). «Все они торопились наполнять водой большие чаши из горного хрусталя и наперерыв подносили ему, но их усердия было недостаточно, чтобы утолить его жажду; часто он ложился на землю и лакал воду» (с. 29).

Самый яркий при мер — история с Индийцем, превратившимся в клубок. Ситуация следующая: Индеец, который на самом деле является переодетым помощником дьявола, приглашен Ватеком на обед, но он ведет себя так развязно, что халиф не в состоянии сдержать себя: «ударом ноги он сбрасывает его с возвышения, бросается за ним и колотит с такой яростью, что увлекает за собой весь Диван. Только и видно, что поднятые ноги; каждый чувствует, что должен ударить с удвоенной силой.

Индеец выкинул отличную штуку. Будучи малого роста, он свернулся в клубок и катался под ударами нападавших, которые гнались за ним с неслыханным остервенением. Катаясь таким образом из покоя в покой, из комнаты в комнату, клубок привлекал к себе всех встречных» (с. 31).

Итак, от выражения *свернуться в клубок* мы переходим к настоящей метаморфозе (иначе как представить себе клубок, катящийся из одной комнаты в другую?), и преследование постепенно приобретает гигантские масштабы. «Пронесшись таким образом по залам, комнатам, кухням, садам и дворцовым конюшням, Индеец выкатился наконец во двор. Халиф разъярился больше всех и гнался за ним по пятам что было сил, колотя его ногами; благодаря такому усердию, он сам получил несколько пинков, предназначавшихся клубку... Достаточно было взглянуть на дьявольский клубок, — и все кидались за ним. Сами муэдзины, хотя и видели его издали, спустились со своих минаретов и присоединились к толпе. Она росла так быстро, что скоро в домах Самары остались только парализованные, калеки, умирающие и грудные дети, кормилицы бросали их, чтобы удобнее было бежать... Наконец, проклятый Индеец, по-прежнему сохраняя форму клубка, пронесшись

²⁶ Здесь и далее текст цитируется с небольшими изменениями по: Бекфорд. Ватек. Арабская сказка. Перевод Б. Зайцева. М.: Изд-во Московского ун-та, 1992. — *Прим. перев.*

по улицам и площадям, вылетел из опустевшего города и направился долиной, пролежавшей у подножия горя четырех источников, к равнине Катула» (с. 32).

Этот пример подводит нас ко второму типу связи между фигурами риторики и фантастическим жанром; в произведениях этого жанра реализуется *собственный смысл фигурального* выражения. Один пример мы уже приводили, когда рассматривали начало новеллы «Вера»; в нем фигурирует выражение «любовь сильнее смерти», понимаемое в буквальном смысле. Тот же прием использует и Я. Потоцкий. Вот эпизод из истории Ландульфа из Феррары: «Бедная женщина как раз сидела с дочерью и ужинала; увидев входящего сына, она спросила, придет ли Бианка и нынче ужинать. [Бианка, любовница Ландульфа, была только что убита братом матери]. — Если бы только она могла прийти, — крикнул Ландульф, — и увести тебя в ад вместе с твоим братом и всем семейством Дзампи. Несчастливая мать упала на колени, воскликнув: Господи боже, прости ему это богохульство! В это мгновение дверь с грохотом открылась, и на пороге показался страшный призрак, весь покрытый стилетными ранами, в котором, однако, нельзя было не узнать труп Бианки» (с. 78). Таким образом, простое ругательство, первичный смысл которого обычно не замечается, в данном случае воспринимается в буквальном смысле.

Но нас больше интересует третий тип использования риторических фигур. В первых двух случаях фигура служит источником сверхъестественного, порождает его; отношение между ними диахроническое. В третьем случае отношение *синхроническое*: фигура и сверхъестественное находятся на одном уровне и отношение между ними функциональное, а не «этимологическое». Появлению фантастического элемента предшествует ряд сравнений, фигуральных или просто идиоматических выражений, весьма обычных в обыденной речи, но, если их воспринимать буквально, они станут обозначать сверхъестественное событие, как раз то, которое и происходит в конце истории. Примеры этому мы наблюдали в «Носе»; впрочем, их можно найти великое множество. Возьмем «Венеру Илльскую» Мериме. Сверхъестественное событие заключается в том, что статуя оживает и умерщвляет в своих объятиях жениха, который неосторожно надел ей на палец обручальное кольцо. Вот как «подготавливается» читатель с помощью фигуральных выражений, предваряющих событие. Один из крестьян описывает статую: «она глядит на вас в упор большими белыми глазами... словно сверлит взглядом» (с. 130)²⁷. Сказать, что глаза на портрете как живые, значит произнести банальность, но здесь эта банальность подготавливает нас к реальному «оживлению». Далее, жених объясняет, почему

²⁷ Здесь и далее текст цитируется по: Мериме П. Собр. соч. в 6-ти тт. Перевод А. Смирновой. Т. 2. М.: Правда, 1963. — Прим. перев.

он не хочет никого посылать за кольцом, забытым на пальце статуи: «Да и что сказали бы здесь о моей рассеянности?.. Прозвали бы мужем статуи...» (с. 148). Снова обычное фигуральное выражение, но в конце истории статуя начинает вести себя так, словно она супруга Альфонса. А вот как рассказчик описывает мертвое тело Альфонса после несчастного случая: «Я раскрыл его рубашку и увидел синюю полосу на груди, на боках и на спине. Похоже было на то, что его сдавили железным обручем» (с. 153—154). «Похоже» — именно такое решение подсказывает нам толкование событий как сверхъестественных. То же и в рассказе невесты после роковой ночи: «кто-то вошел... Вскоре затем кровать затрещала, точно на нее навалилась тяжесть» (с. 155). Каждый раз мы видим, как фигуральное выражение вводится формулой модализации: «словно», «прозвали бы», «похоже было на то», «точно».

Этот прием ни в коей мере не принадлежит одному Мериме, его используют почти все писатели фантастического жанра. Так, в новелле «Инес де Лас Сьеррас» Нодье описывает появление странного существа, которое мы должны принять за привидение: «В этом лице не осталось ничего, что принадлежало бы земле...» (с. 518)²⁸. Должно быть, это то самое привидение, которое, согласно приведенной в новелле легенде наказывает своих врагов, кладя им на сердце раскаленную руку. Что же делает Инес? «Вот прекрасно, промолвила Инес, обвивая одной рукой шею Сержа [одного из персонажей] и прикладывая время от времени другую, такую же пламенную, как в легенде Эстебана, к его сердцу» (с. 523). Сравнение дублируется «совпадением». Но Инес, потенциальное привидение, на этом не останавливается: «О чудо! — добавила она вдруг. — Какой-то добрый гений положил мне за пояс кастаньеты» (с. 525).

Тот же прием использует Вилье де Лиль-Адан в «Вере»: «Дух их так пронизывал тело, что плоть казалась им духовной...» (с. 210). «Жемчужины были еще теплые, и блеск их стал еще нежнее, словно они были согреты ее теплом... Сегодня опал сверкал, словно графиня только что рассталась с ним...» (с. 213). Оба намека на воскрешение вводятся союзом «словно».

Тот же прием использует и Мопассан. В новелле «Волосы» рассказчик обнаруживает женскую косу в потайном ящике шкафа; скоро ему начинает казаться, что эти волосы вовсе не отрезаны, а женщина, которой они принадлежат, находится где-то рядом. «Смотришь на какой-нибудь предмет, и вот незаметно он начинает тебя пленять, волновать, захватывать, точь-в-точь как лицо женщины». «Ее [безделушку] ласкаешь взглядом и рукою, словно она из плоти и крови... возвратившись домой... спешишь посмот-

²⁸ Здесь и далее текст цитируется по: *Нодье Ш. Избранные произведения*. Перевод Р. А. Зевинной. М.-Л.: Гос. изд-во художеств. литературы, 1960. — *Прим. перев.*

реть на нее с нежностью любовника» (с. 320)²⁹. Таким способом писатель подготавливает нас к «ненормальной» любви, влекущей рассказчика к неодушевленному предмету — волосам. Снова отметим использование словечка «словно».

А вот новелла «Кто знает?»: «Большая купа деревьев казалась усыпальницей, где погребен мой дом» (с. 253)³⁰. С этой фразы мы сразу же погружаемся в загробную атмосферу новеллы. Через несколько страниц читаем: «я шел, как рыцарь давних, темных времен, проникающий в заколдованное жилище» (с. 258); в этот момент мы действительно вступаем в заколдованное жилище. Число и разнообразие примеров свидетельствует о том, что речь идет не об индивидуальной особенности стиля, а о свойстве, связанном со структурой фантастического жанра.

Различные отношения, наблюдаемые между фантастическим жанром и фигуральным дискурсом, взаимно объясняют друг друга. В фантастическом повествовании постоянно используются риторические фигуры по той причине, что именно от них оно и ведет свое происхождение. Сверхъестественное рождается в языке, который одновременно есть и следствие, и доказательство наличия сверхъестественного. Словесным существованием обладают не только дьявол или вампиры. Лишь язык позволяет представить то, чего никогда не бывает — сверхъестественное; последнее, как и фигуры риторики, становятся поэтому символом языка, а фигура, как мы убедились, — это буквальность в наиболее чистом виде.

II. Использование фигурального дискурса есть признак высказывания-результата. Перейдем теперь к высказыванию-процессу, чтобы выяснить вторую структурную особенность фантастического повествования. В фантастических историях рассказчик говорит обычно «я»; этот эмпирический факт проверить совсем не трудно. «Влюбленный дьявол», «Рукопись, найденная в Сарагосе», «Аврелия», рассказы Т. Готье, Э. По, «Венера Ильская» П. Мериме, «Инес де Лас Сьеррас» Ш. Нодье, новеллы Мопассана, некоторые произведения Гофмана — все они подчиняются этому правилу. Исключения — это почти всегда такие тексты, которые отклоняются от фантастического жанра также и во многих других отношениях.

Чтобы правильно осмыслить это обстоятельство, мы должны вернуться к одной из наших предпосылок, касающейся статуса литературного дискурса. Хотя предложения литературного текста чаще всего имеют утверди-

²⁹ Текст цитируется по: *Мопассан Ги де*. Избранное. М.: Питига, 1993. — *Прим. перев.*

³⁰ Здесь и далее текст цитируется по: *Мопассан Ги де*. Полное собр. соч. в 12-ти тт. Перевод А. Ромма. Т. 9. М.: Правда, М., 1958. — *Прим. перев.*

тельную форму, это не настоящие утверждения, ибо они не удовлетворяют существенному условию — проверке на истинность. Иными словами, когда книга начинается фразой вроде следующей: «Жан лежал в спальне на кровати», мы не в праве спрашивать, верно ли это или ложно; такой вопрос не имеет смысла. Литературная речь — это речь условная, и проверка на истинность в ней невозможна; истина есть отношение между словами и обозначаемыми ими вещами, а в литературе этих «вещей» нет. Зато в литературе существует требование внутреннего соответствия, или когерентности: если на следующей странице той же воображаемой книги говорится, что в спальне Жана нет никакой кровати, тогда текст не отвечает требованию когерентности и тем самым проблематизирует это требование, делает его частью своей тематики. С истиной так поступать нельзя. Также не следует смешивать проблему истинности с проблемой изобразительности: *только* поэзия отказывается от изобразительности, но вся литература находится *вне* категории истинности и лжи.

Однако необходимо провести еще одно разграничение внутри самого произведения; в тексте верификации не подлежит лишь то, что подается от имени автора, речь же персонажей может быть истинной или ложной, как это бывает и в повседневном общении. Например, в детективных романах постоянно обыгрываются ложные показания свидетелей. Дело усложняется в случае совпадения рассказчика с персонажем, когда рассказчик говорит «я». Его речь, рассматриваемая именно как речь рассказчика, не подлежит верификации, но, выступая в качестве персонажа, он может и солгать. К подобного рода двойственности, как известно, прибегла Агата Кристи в романе «Убийство Роджера Экройда»; читая этот роман, читатель не может заподозрить в преступлении рассказчика, забывая, однако, что он тоже действующее лицо.

Итак, изображенный рассказчик и фантастический жанр прекрасно сочетаются между собой. Изображенный рассказчик даже предпочтительнее обычного персонажа, который может легко солгать, в чем мы сейчас убедимся на нескольких примерах. Но он предпочтительнее и в сравнении с неизображенным рассказчиком, причем по двум причинам. Во-первых, если бы о сверхъестественном происшествии нам поведал именно такой рассказчик, мы бы немедленно оказались в сфере чудесного, ибо нам не пришлось бы сомневаться в истинности его слов; но мы уже знаем, что в произведении фантастического жанра должно присутствовать сомнение. Не случайно в волшебных сказках редко употребляется первое лицо (его нет ни в «Тысяче и одной ночи», ни в сказках Перро и Гофмана, ни в «Ватеке»); это там не нужно, ибо сверхъестественный мир сказки не должен вызывать никаких сомнений. Фантастическое же ставит нас перед дилеммой: верить

или не верить? Этот невозможный союз реализуется в чудесном, ибо читателю предлагается верить, но не по-настоящему. Во-вторых (и это обстоятельство связано с самим определением фантастического жанра), «повествующее» первое лицо — это то лицо, которое дает читателю наибольшую возможность отождествить себя с персонажем, ибо, как известно, местоимение «я» принадлежит всем. Кроме того, для облегчения отождествления рассказчик представляется в виде некоего усредненного человека, в котором может себя узнать каждый (или почти каждый) читатель. Таков наиболее прямой путь в мир фантастического. Упомянутое нами отождествление не следует принимать за индивидуальный психологический процесс; речь идет о механизме, внутренне присущем тексту, вписанном в его структуру. Очевидным образом, ничто не мешает реальному читателю сохранять дистанцию по отношению к универсуму книги.

Несколько примеров помогут нам показать эффективность такого приема. Состояние тревожной неопределенности, в котором находится читатель новеллы «Инес де Лас Сьеррас», обусловлено тем обстоятельством, что о невероятных событиях повествует некто, являющийся одновременно одним из героев истории и рассказчиком; он такой же человек, как другие, и его речь вдвойне заслуживает доверия. Иными словами, события сверхъестественны, а рассказчик естествен — вот прекрасные условия для появления фантастического. То же можно сказать и о новелле «Венера Ильская» (в ней скорее обнаруживается тенденция к фантастическому-чудесному, в то время как Нодье тяготеет к фантастическому-странному); фантастическое возникает лишь по той причине, что сам рассказчик — заслуживающий доверия археолог, начиненный научными истинами, — наблюдает проявления сверхъестественного: отпечатки объятий статуи, шум шагов на лестнице и особенно обнаружение кольца в спальне. Роль рассказчика в этих двух новеллах немного напоминает роль Ватсона в романах Конан Дойля, равно как и роль его многочисленных перевоплощений: они скорее свидетели, чем действующие лица, и каждый читатель легко узнает в них себя.

Итак, в новеллах «Инес де Лас Сьеррас» и «Венера Ильская» наличие рассказчика-персонажа облегчает процесс *отождествления*. Другие примеры служат иллюстрацией первой из выявленных нами функций: *удостоверить* рассказанное, не возлагая, однако, на себя обязанности принять окончательное объяснение посредством сверхъестественного. Сравните эпизод из «Влюбленного дьявола», в котором Соберано демонстрирует свои магические способности: «[он] произнес громким голосом: «Кальдерон, возьми мою трубку, зажги ее и принеси мне». Не успел он вымолвить эти слова, как трубка исчезла и вернулась вновь уже зажженной, прежде

чем я мог отдать себе отчет, как это произошло, или спросить, кто такой этот таинственный Кальдерон, к которому было обращено приказание» (с. 292).

То же наблюдается и в новелле Мопассана «Сумасшедший?»: «На столе лежал нож, которым я разрезывал книги. Он протянул к нему руку. Его рука как бы ползла, медленно приближаясь. И вдруг я увидел... да, я увидел, как нож вздрогнул, сдвинулся с места и тихонько сам собой пополз по столу к вытянутой, ожидавшей его руке и скользнул в ее пальцы. Я вскрикнул от ужаса» (с. 354)³¹.

В обоих случаях мы вовсе не сомневаемся в свидетельстве рассказчика, скорее мы стараемся вместе с ним найти рациональное объяснение необычным явлениям.

Персонаж может легко лгать, а рассказчику так поступать не следует — таков вывод, который можно сделать на основе анализа романа Потоцкого. В нем содержатся два рассказа об одном и том же событии — о том, как Альфонс провел ночь в обществе своих кузин; во-вторых, рассказ Пачеко, который наблюдал, как обе кузины превратились в трупы. Но если рассказ Альфонса не может (или почти не может) быть лживым, то рассказ Пачеко, по всей видимости, всего лишь выдумка, о чем и подозревает Альфонс (и с полным основанием, как выясняется позже). Или же можно предположить, что у Пачеко было видение, что он сошел с ума и. п., но ничего подобного не может произойти с Альфонсом в той мере, в какой он не отделим от всегда «нормальной» инстанции рассказчика.

Новеллы Мопассана иллюстрируют различные степени доверия, с которым мы относимся к повествованию. Можно выделить две степени в зависимости от того, занимает ли рассказчик внешнюю позицию по отношению к рассказываемой им истории или он является одним из ее главных действующих лиц. Будучи внешним по отношению к событиям, он может сам удостоверять или не удостоверять речь персонажей; в первом случае повествование становится более убедительным, как в отрывке, приведенном нами из новеллы «Сумасшедший?». В противном случае читатель будет испытывать искушение объяснить фантастическое безумием, как в «Волосах» или в первом варианте «Орля», тем более что в обоих случаях действие происходит в психиатрической лечебнице.

Однако в лучших своих фантастических новеллах: «Он?», «Ночь», «Орля», «Кто знает?» — Мопассан превращает рассказчика в участника событий (так же поступал Эдгар По, равно как и многие другие после него). В этом случае подчеркивается, что перед нами дискурс персонажа, а не авторский дискурс; аутентичность речи гарантируется, и мы вправе предпо-

³¹ Цитируется по: *Мопассан Ги де*. Полное собр. соч. в 12-ти тт. Перевод В. Дмитриева. Т. 10. М.: Правда, 1958.

ложить, что все персонажи сошли с ума; тем не менее, исходя из того, что эта речь вводится дискурсом, не отличающимся от дискурса рассказчика, мы парадоксальным образом относимся к ней с доверием. Нам не говорят, что рассказчик лжет, и возможность лжи повергает нас, так сказать, в структурный шок, но такая возможность существует (ведь рассказчик тоже персонаж) и тогда... у читателя рождается сомнение.

Итак, резюмируем сказанное: изображенный рассказчик прекрасно сочетается с фантастическим жанром, ибо он облегчает необходимый процесс отождествления читателя с персонажами. Дискурс такого рассказчика имеет двусмысленный статус, и авторы по-разному пользуются им, акцентируя тот или иной его аспект. Принадлежит рассказчику, дискурс не нуждается в проверке на истинность; принадлежит персонажу он должен обязательно пройти такую проверку.

III. Третий интересующий нас структурный признак произведения относится к его синтаксическому аспекту. Этот аспект фантастического повествования, получивший наименование композиции, (или даже «структуры» в очень узком смысле слова), часто привлекал внимание критиков; достаточно полный его анализ содержится в книге Пенцольдта, который посвятил ему отдельную главу. Суть своей теории Пенцольдт кратко изложил следующим образом: «Структуру идеальной истории с привидениями можно представить в виде восходящей линии, ведущей к кульминационному пункту... Очевидным образом, кульминационный пункт в истории с привидениями — это появление привидения» (Penzoldt 1952, с. 16). «Большинство авторов пытается создать определенную градацию, указывая на кульминационный пункт сначала косвенно, а затем все более и более непосредственно» (там же, с. 23). Эта теория интриги в фантастическом повествовании на самом деле производна от теории, предложенной Э. По для новеллы вообще. Согласно его концепции, для новеллы характерно наличие эффектной концовки, и все элементы новеллы обязательным образом вносят свой вклад в создание этого эффекта. «Во всем произведении не должно быть ни одного слова, прямо или косвенно не относящегося к заранее выбранному рисунку» (цитируется Эйхенбаумом, Eichenbaum 1965, с. 207)³².

Нетрудно найти примеры, подтверждающие это правило. Возьмем новеллу Мериме «Венера Ильская». Ее финальный эффект (или кульминационный пункт, как говорит Пенцольдт) заключается в оживлении статуи. С самого начала нас подготавливают к этому событию описания различных

³² Имеется в виду статья Э. По о рассказах Натаниэля Готорна. Цитируется по: Эйхенбаум Б. М. Вильям-Сидней Портер // *О'Генри*. Собр. соч. Т. IV. Ковбои. М.-Л.: Гос. изд-во, 1929, с. 209.

деталей, образующих в перспективе фантастического жанра совершенную градацию. В начале новеллы местный житель сообщает рассказчику об обнаружении статуи и описывает ее, словно живое существо (она «злая», «глядит на вас в упор», с. 130, 131). Затем дается описание истинного вида статуи и делается вывод о «некоторой иллюзии реальности, жизненности» (с. 138). Одновременно в повествовании развиваются другие темы: женитьба Альфонса как род профанации, сладострастная внешность статуи. Затем следует история с кольцом, которое Альфонс случайно надевает на безымянный палец статуи и забывает его там; позже он пытается снять его, но безуспешно. «Но Венера согнула палец», — уверяет он рассказчика и делает вывод: «Выходит, что она моя жена» (с. 151). С этого момента мы начинаем сталкиваться со сверхъестественным, хотя оно и остается вне нашего поля зрения: скрип лестницы под тяжестью чьих-то шагов, сломанная кровать, синяя полоса на теле Альфонса, кольцо, найденное в его комнате, «несколько глубоких отпечатков ног» (с. 154), рассказ невесты и несколько доказательств невозможности рационального объяснения событий. Таким образом, приход статуи в дом в финале новеллы тщательно подготавливается, а ее оживление происходит с регулярной постепенностью: сначала она просто похожа на живого человека, затем один из персонажей заявляет, что она согнула палец, и, наконец, именно она, по всей видимости, убивает этого персонажа. Подобная же градация обнаруживается и в новелле Нодье «Инес де Лас Сьеррас».

Однако в иных фантастических новеллах подобная градация отсутствует. Возьмем новеллу Готье «Влюбленная покойница». До первого появления Кларимонды в свидении Ромуальда наблюдается определенная, хотя и несовершенная градация, но следующие затем события не более и менее сверхъестественны — вплоть до развязки, когда труп Кларимонды рассыпается в прах. То же наблюдается и в новеллах Мопассана: кульминационный момент фантастического в новелле «Орля» ни в коей мере не совпадает с ее финалом, скорее таковым можно считать первое появление привидения. В новелле «Кто знает?» представлен другой тип организации повествования: здесь отсутствует какая-либо подготовка к внезапному вторжению фантастического; то, что ему предшествует — это скорее косвенный психологический анализ рассказчика. Далее происходит сверхъестественное событие: сама собой исчезает из дома мебель. Затем фантастический элемент некоторое время отсутствует и возникает вновь, но уже в ослабленном виде, когда мебель обнаруживается в антикварном магазине. Незадолго до конца повествования фантастическое вновь вступает в свои права: мебель возвращается в дом. Сама же концовка не содержит ничего фантастического, и тем не менее читатель воспринимает ее как кульмина-

ционный момент. Пенцольдт, проанализировав другое произведение, обнаружил в нем сходное построение и сделал следующий вывод: «Структуру этих рассказов можно представить не в виде обычной восходящей линии, ведущей к одному единственному кульминационному пункту, а в виде прямой горизонтальной линии, которая идет несколько вверх во вводной части, а затем остается на одном уровне, ниже уровня обычного кульминационного пункта» (Penzoldt 1952, с. 129). Однако очевидно, что этот вывод лишает всеобщности сформулированный выше закон. Отметим, кстати, общую всем литературоведам-формалистам тенденцию представлять структуру произведения в виде пространственной фигуры.

Наш собственный анализ приводит к следующему выводу: на самом деле можно обнаружить некий признак, обязательно присущий любому фантастическому повествованию, но он оказывается более общим, чем это представлял себе Пенцольдт, причем мы не имеем в виду градацию. Вместе с тем следует обосновать необходимость этого признака для фантастического жанра.

Вернемся еще раз к нашему определению. В отличие от многих других жанров произведения фантастического жанра содержат в себе *многочисленные* указания на роль читателя (это не значит, что таких указаний нет в текстах иных жанров). Мы уже убедились, что данная особенность в более общем плане связана с процессом сказывания, как он представлен в самом тексте. Другой важной составляющей этого процесса является его темпоральность, поскольку в любом произведении содержится указание на время его восприятия. В фантастическом повествовании процесс сказывания маркируется в сильнейшей степени, и в то же время делается упор на времени прочтения. Однако первейшей характеристикой этого времени является его конвенциональная необратимость. Во всяком тексте содержится имплицитное указание на то, что текст нужно прочитывать от начала до конца, а каждую страницу читать, начиная с верхней строки и кончая нижней. Это не значит, что не существует текстов с модификацией данного порядка, но эта модификация приобретает полный смысл именно по отношению к конвенции, согласно которой следует читать слева направо. Фантастический жанр представляет собой такой жанр, в котором эта конвенция выступает более четко, чем в других жанрах.

Обычный, не фантастический, роман, например, какой-нибудь роман Бальзака следует прочитывать от начала до конца, но если читателю вздумается прочесть пятую главу раньше четвертой, потеря будет не так велика, как в случае фантастического рассказа. Если читатель сразу узнает, чем кончается рассказ, вся игра окажется испорченной, ибо тогда читатель не сможет шаг за шагом следовать за процессом отождествления, а он-то и

составляет первейшее условие жанра. Заметим, что речь идет не обязательно о градации, хотя эта фигура, имплицитно содержащая идею времени, встречается часто; в новелле «Влюбленная смерть», как и в новелле «Кто знает?», время необратимо при отсутствии градации.

Теперь понятно, почему первое и второе прочтение фантастического рассказа производят очень разное впечатление (разница здесь намного больше, чем в случае повествования иного типа); ведь при втором прочтении отождествление уже невозможно, и чтение неизбежно превращается в мета-чтение: мы выявляем приемы фантастического жанра, вместо того чтобы переживать их чарующее воздействие. Нодье прекрасно это осознал и в конце новеллы «Инес де Лас Сьеррас» вложил в уста рассказчика следующие слова: «Я не способен придать ей [истории] такое очарование, чтобы заставить выслушивать ее дважды» (с. 552).

Наконец, отметим, что не только в фантастическом повествовании делается акцент на времени восприятия произведения, еще более маркирован этот момент в детективных романах с загадкой. Поскольку цель в них заключается в обнаружении истины, автор выстраивает перед нами строго рассчитанную цепь событий, и ни одно ее звено, даже самое маленькое, невозможно передвинуть; именно по этой причине, а не по причине низкого уровня письма детективные романы не перечитываются. Подобные же ограничения, видимо, накладываются и на остроты; их описание, данное Фрейдом, применимо почти ко всем жанрам с акцентуированной темпоральностью: «Во-вторых, мы учитываем ту особенность остроумия, что его воздействие на читателя только тогда бывает полным, когда оно имеет для него обаяние новизны, когда оно удивляет. Это свойство, объясняющее эфемерную жизнь острот, и необходимость постоянно создавать новые остроты, очевидно, связаны с тем, что по самой своей природе неожиданность или ловушка не могут произвести один и тот же эффект дважды. Когда остроту повторяют, ее восприятие обусловлено воспоминанием о ее первом произнесении» (Freud 1953, с. 176—177). Неожиданность — это всего лишь особый случай необратимой темпоральности. Таким образом, абстрактный анализ словесных форм позволяет нам обнаружить сходства там, где, основываясь на первом впечатлении, мы не можем даже подозревать об их наличии.

6. ВВЕДЕНИЕ В ТЕМАТИКУ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ЖАНРА

Почему так важен семантический аспект? — Прагматическая, синтаксическая и семантическая функции в произведениях фантастического жанра. — Тематика фантастического жанра и тематика литературы вообще. — Фантастическое как опыт границ. — Форма, содержание, структура. — Тематическая критика. — Ее сенсуалистский постулат. — Ее экспрессивный постулат. — Обзор работ по фантастической тематике. — Сложности, обусловленные самой природой текста. — Наш собственный подход.

Настало время обратиться к третьему аспекту литературного произведения, названному нами семантическим, или тематическим. Мы хотим остановиться на нем более подробно. Почему мы делаем упор именно на этом аспекте? Ответ прост: фантастическое определяется нами как особое восприятие необычных событий. Выше мы описали особенности такого восприятия, теперь же нам следует пристальнее взглянуть в другую часть определения, в сами необычные события. Но когда мы определяем некое событие как необычное, мы тем самым обозначаем некий факт семантического порядка. Интересующее нас различие между синтаксисом и семантикой можно эксплицировать следующим образом: событие рассматривается как элемент синтаксиса постольку, поскольку оно является частью более широкой конфигурации и находится в отношении смежности с другими более или менее близкими ему элементами. Напротив, то же событие становится семантическим элементом, как только мы начинаем его сравнивать с другими элементами, сходными с ним или противоположными ему, причем между ним и этими элементами нет непосредственной связи. Семантика вырастает из парадигматики, подобно тому как синтаксис строится на основе синтагматики. Говоря о необычном событии, мы не учитываем его связей со смежными событиями, но принимаем во внимание те, которые связывают его с другими событиями, далеко от него отстоящими в событийной цепи, но сходными с ним или ему противоположными.

Для фантастического повествования может быть характерной или нехарактерной та или иная композиция, тот или иной стиль, но без «необычных событий» фантастическое просто не может существовать. Конечно, фантастическое не заключается в этих событиях, но они являются

для него необходимым условием. Отсюда и то внимание, которое мы им уделяем.

Проблему можно охарактеризовать и по-иному, исходя из функций фантастического в произведении. Следует задаться вопросом; какой вклад вносят в произведение фантастические элементы? Встав на функциональную точку зрения, мы можем дать три ответа на этот вопрос. Во-первых, фантастическое оказывает особое воздействие на читателя, возбуждая страх, ужас или просто любопытство; такого эффекта не имеют другие литературные жанры и формы. Во-вторых, фантастическое служит целям наррации, оно помогает удерживать читателя в напряженном ожидании; наличие фантастических элементов позволяет предельно уплотнить интригу. Наконец, фантастическое выполняет третью функцию, на первый взгляд тавтологическую: оно позволяет дать описание фантастического универсума, который не имеет поэтому реальности вне языка; описание и предмет описания имеют общую природу.

Наличие трех и только трех функций (на этом уровне обобщения) не случайно. Общая теория знаков (а мы знаем, что она имеет прямое отношение к литературе) говорит нам, что у знака три функции. Прагматическая функция соответствует отношению между знаками и их пользователями, синтаксическая функция соответствует отношению между самими знаками, семантическая функция нацелена на отношение знаков с тем, что оно обозначают, с их референтами.

Мы не будем рассматривать здесь первую функцию фантастического, она относится к психологии чтения, довольно далекой от собственно литературоведческого анализа, проводимого нами. Что касается второй функции, то мы уже указали на некоторые особенности композиции в произведениях фантастического жанра, и мы еще вернемся к этой функции в конце нашего исследования. В данный момент мы сосредоточимся на третьей функции и займемся изучением особого семантического универсума.

Мы можем сразу дать простой ответ на поставленный выше вопрос, не относящийся, однако, к существу дела. Разумно предположить, что то, о чем говорится в произведениях фантастического жанра, с качественной точки зрения не отличается от того, о чем говорится в произведениях литературы вообще; речь идет о различии в степени интенсивности, достигающей максимума в фантастическом жанре. Иными словами (и тут мы вновь прибегаем к выражению, использованному нами, когда речь шла об Эдгаре По), фантастическое представляет собой опыт границ. Но не будем обманывать себя: это выражение пока еще ничего не объясняет. Говоря о бесконечно разнообразных «границах» континуума, о котором мы ничего не знаем, мы по-прежнему остаемся в состоянии полнейшей неопределенности. Тем не менее, в этой гипотезе содержатся два ценных указания: во-первых, всякое изучение тематики фантастического жанра вступает в отношение смежности с изучением литературной тематики вообще; во-

вторых, превосходная степень, чрезмерность — норма фантастического жанра, и мы постараемся постоянно иметь это в виду.

Итак, типология тематики фантастического жанра гомологична типологии литературной тематики вообще. Вместо того чтобы радоваться этому обстоятельству, мы можем лишь посочинить на него, ибо здесь мы затрагиваем самую сложную и наименее ясную проблему, возникающую во всякой литературной теории: *как говорить о том, о чем говорит литература?*

Несколько упрощая, можно сказать, что следует избегать двух симметричных опасностей. Первая опасность кроется в сведении литературного произведения к чистому содержанию (иными словами, в учете одного только семантического аспекта). Такая позиция приводит к игнорированию специфики литературы, помещаемой на один уровень, скажем, с философским дискурсом; предметом анализа является тематика произведения, но в ней уже не остается ничего от литературы. Вторая, обратная первой, опасность заключается в том, что литература сводится к чистой «форме», а релевантность тематики для литературоведческого анализа отрицается. Под тем предлогом, что в литературе важно только «означающее», критики отказываются изучать семантический аспект (забывая, что произведение является означающим на всех своих многочисленных уровнях).

Нетрудно понять, в чем заключается неприемлемость обеих позиций, ведь в литературе одинаково важно и то, о чем говорится, и то, как это говорится; «что» столь же значимо, сколь и «как», и наоборот (правда, при условии, что эти две вещи вообще можно различить, но мы в это не верим). Однако не следует полагать, что правильный подход заключается в равномерном смешении двух аспектов, в рациональной дозировке анализа формы и анализа содержания. Необходимо выйти за рамки самого противопоставления формы и содержания (конечно, это утверждение банально в теоретическом плане, но оно сохраняет всю свою актуальность, если заняться рассмотрением по отдельности современных литературоведческих исследований). Одно из оправданий существования понятия структуры заключается в том, что оно позволяет преодолеть старую дихотомию формы и содержания и рассматривать произведение в его динамической целостности и единстве.

В предложенной нами концепции литературного произведения понятия формы и содержания до сих пор не фигурировали. Мы говорили о нескольких аспектах произведения, каждый из которых обладает собственной структурой и в то же время наделен значением; ни один из них не является чистой формой или чистым содержанием. Нам могут сказать: словесный и синтаксический аспекты более «формальные», чем семантический, их можно описать, отвлекшись от смысла данного произведения; напротив, говоря о семантическом аспекте, вы неизбежно занимаетесь смыслом произведения и тем самым выявляете некое содержание.

Необходимо немедленно устранить это недоразумение, тем более, что, сделав это, мы сможем уточнить стоящую перед нами задачу. Не следует

путать исследование тематики, как мы ее понимаем в нашей работе, с критической интерпретацией произведения. Литературное произведение мы рассматриваем как некую структуру, которую можно истолковать неограниченным числом способов. Различные интерпретации зависят от времени и места их производства, от личности критика, от современной конфигурации эстетических теорий и т. д. Наша же задача заключается в описании полой структуры, заполняемой толкованиями критиков и читателей. Выполняя эту задачу, мы столь же далеки от толкования конкретных произведений, как и при рассмотрении их словесного или синтаксического аспекта. И в этом случае нам важнее описать конфигурацию, чем обозначить смысл произведения.

Из этого следует, что, принимая во внимание смежность фантастической тематики с общелитературной, наша задача представляется весьма затруднительной. Располагая общей теорией словесного и синтаксического аспекта произведения, мы смогли подвести под нее наши наблюдения над произведениями фантастического жанра. Теперь же у нас нет никакой теории, и по этой причине нам придется решать одновременно две задачи: изучать тематику фантастического жанра и выработать общую теорию тематического анализа.

Говоря об отсутствии общей теории тематики, мы, казалось бы, забываем о направлении критической мысли, обладающем высочайшим престижем — о тематической критике. Поэтому следует сказать, чем не удовлетворяет нас разработанный в этой школе метод. В качестве примера я возьму несколько работ Жана-Пьера Ришара, несомненно, наиболее яркого представителя тематической критики. Признаюсь, мой подбор тенденциозен, но я ни в коей мере не претендую на общую оценку его критических трудов, имеющих фундаментальное значение. К тому же я ограничусь несколькими давно опубликованными предисловиями; в последних же работах Ришара можно обнаружить определенную эволюцию. Вместе с тем, даже в самых ранних его работах методологические проблемы значительно усложняются, как только мы обращаемся к его анализу конкретных произведений (который мы не имеем возможности здесь рассмотреть).

Прежде всего следует отметить спорность самого термина *тематический*. Действительно, можно предположить, что под этой рубрикой окажутся исследования любой тематики, какую можно только себе представить. На самом деле критики производят определенный отбор среди возможных тем, и он-то лучше всего определяет их позицию, которую можно охарактеризовать как «сенсуалистскую». Ведь для тематической критики достойными внимания оказываются лишь темы, связанные с ощущениями (в узком смысле слова). Вот как описывает этот подход Жорж Пуле в своем предисловии к первой книге Ришара по тематической критике «Литература и ощущение» (знаменательно уже само ее заглавие): «Стало быть, где-то в глубине сознания, по другую сторону области, где все *стало* мыслью, в точке, противоположной той, через которую мы проникли внутрь, были и

еще продолжают быть свет, предметы и даже глаза, чтобы их воспринимать. Критика не может довольствоваться мыслью о мысли. Через нее, идя от образа к образу, она должна добраться до ощущений» (Richard 1954, с. 10; *выделено мною* — Ц. Т.). В этом отрывке резко противопоставляются, скажем так, конкретное и абстрактное: с одной стороны, существуют предметы, свет, глаза, образ, ощущение, с другой — мысль, абстрактные понятия. Первый член оппозиции выделен двояким образом: во-первых, он предшествует во времени (ср. употребление глагола *стать*), во-вторых, он богаче, важнее и потому является привилегированным объектом критики.

В предисловии к своей следующей книге «Поэзия и глубина» Ришар в точности повторяет эту мысль. Свой подход он характеризует как попытку «найти и описать основную интенцию, проект, доминирующий в их [анализируемых поэтов] предприятии. Этот проект я попытался постичь на самом элементарном уровне, на том уровне, где он утверждает себя с наибольшим смирением, но также и с наибольшей откровенностью; это уровень чистого ощущения, сырого чувства или рождающегося образа... Я посчитал идею менее важной, чем наваждение, я решил, что теория вторична по сравнению с фантазией» (Richard 1955, с. 9—10). Верную характеристику подобной позиции дал Жерар Женетт, говоря о «сенсуалистском постулате, согласно которому основное (и, следовательно, аутентичное) совпадает с чувственным опытом» (Genette 1966, с. 94).

У нас уже был повод выразить несогласие с этим постулатом, когда мы рассматривали взгляды Нортропа Фрая. И мы согласны также с Женеттом, когда он пишет: «Постулат или априорный принцип структурализма почти обратен постулату, из которого исходит Башляр; дело в том, что ряд элементарных функций самого что ни на есть архаического мышления уже связан с высокой степенью абстракции; схемы и операции интеллекта, по-видимому, «глубже» и оригинальнее метаний чувственного воображения, и у бессознательного есть своя логика, даже математика» (*там же*, с. 100).

Очевидно, речь идет о противопоставлении двух направлений мысли, которые в действительности выходят за рамки структурализма и анализа Башляра; к первому направлению можно отнести не только Леви-Строса, но и Фрейда и Маркса, ко второму — Башляра, а также тематическую критику, Юнга и Фрая.

Анализируя работы Фрая, мы уже говорили о том, что постулаты обсуждению не подлежат, ведь они результат произвольного выбора, однако полезно вновь обратиться к их последствиям.

Не будем останавливаться на последствиях, важных для понимания «примитивного мышления», и обратимся только к тем, которые важны для литературоведческого анализа. Не придавая должного значения абстракции в описываемом им мире, Ришар тем самым недооценивает ее необходимость в работе критика. Категории, которыми он пользуется при описании ощущений анализируемых им поэтов, так же конкретны, как и сами ощущения. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на заголовки

разделов его книг: «Дьявольская глубина — Грот — Вулкан», «Солнце — Камень — Розовый кирпич — Сланец — Сырость — Пучок», «Бабочки и птицы — Улетевший шарф — Поле, обнесенное каменной оградой — Пыль — Лимон — Солнце» и т. д. (глава о Нервале в книге «Поэзия и Глубина»). А вот что он пишет по поводу того же Нервала: «Нерваль, например, мечтает о бытии как о потерянном, погребенном огне, поэтому он одновременно исследует зрелище восходящих солнц и зрелище розовых кирпичей, сверкающих в лучах заходящего солнца, прикосновение пламенеющих волос молодых женщин и хищную теплоту их плоти, *bionda e grassotta*»³³ (Richard 1955, с. 10). Описываемые темы — это темы солнца, кирпича, волос; описывающий их термин — это потерянный огонь.

Немало можно сказать по поводу подобного языка критики. Мы не собираемся оспаривать его релевантность; специалисты по каждому конкретному автору могут сказать, в какой мере наши замечания верны. Однако этот язык уязвим для критики на уровне самого анализа. Столь конкретные элементы, очевидно, не могут образовывать никакой логически связанной системы (тематическая критика первая с этим согласиться), но если перечень элементов бесконечен и беспорядочен, то чем он предпочтительнее самого художественного текста, в котором, в конце концов, содержатся все те же ощущения, но определенным образом организованные? На этой стадии тематическая критика оказывается не чем иным, как перефразированным (хотя ришаровская парафраза и гениальна), но перефразирование — это еще не анализ. Башляр и Фрай строят систему, даже если она в остается у них на уровне конкретного: система четырех стихий, четырех времен года и т. д., а в тематической критике мы имеем бесконечный список элементов, который приходится составлять заново для каждого нового произведения.

С этой точки зрения существует два вида критики; назовем первую нарративной, а вторую логической. Нарративная критика следует по горизонтальной линии, от темы к теме, останавливаясь в более или менее произвольно выбранном месте; эти темы одинаково характеризуются невысоким уровнем абстракции, они выстраиваются в бесконечную цепь, и критик, уподобляясь рассказчику, выбирает почти наугад начало и конец своего повествования (подобным же образом рождение и смерть персонажа в конечном счете оказываются произвольно выбранными моментами в качестве начала и конца романа). Женетт цитирует фразу из «Воображаемого универсума Малларме» Ришара, в которой этот подход представлен лаконично и ярко: «Следовательно, графин уже не лазурь, но еще не лампа» (Richard 1962, с. 499). Лазурь, графин и лампа образуют гомогенный ряд, по которому скользит критик, всегда сохраняя одну и ту же глубину анализа. Структура книг по тематической критике прекрасно иллюстрирует суть нарративного и горизонтального подхода: чаще всего это сборники эссе,

³³ Светлой и пышной (*итал.*). — Прим. перев.

каждое из которых представляет собой портрет отдельного писателя. Переход на более высокий уровень обобщения оказывается невозможным; получается, что теории запрещено туда проникать.

При логическом подходе анализ идет скорее по вертикали: графин и лампа могут составить первый уровень обобщения, но затем необходимо подняться на следующий, более абстрактный уровень, и тогда вычерчиваемая фигура похожа скорее на пирамиду, чем на линию на плоскости. Тематическая же критика не желает покидать горизонталь, но тем самым она отказывается от всякой претензии на анализ и даже на объяснение.

Правда, иногда в трудах по тематической критике также обнаруживается стремление к теоретизированию, в частности, это заметно у Жоржа Пуле. Но, избежав опасностей сенсуализма, этот критик впадает в противоречие с другим постулатом, сформулированным нами в самом начале работы — с постулатом о том, что литературное произведение следует считать не переводом предшествующей мысли, а местом, где рождается смысл, не способный существовать ни в каком ином месте. Те, кто считает, что литература есть всего лишь выражение определенных мыслей и опыта автора, сходу отвергает ее специфику, отводя ей второстепенную роль — роль посредника в кругу других посредников. Но только как тематическая критика и представляет себе возникновение абстракции в литературе. Вот несколько характерных для Ришара утверждений: «В ней [в литературе] любят видеть *выражение* выбора, навязчивых идей и проблем, находящихся в центре существования индивида» (Richard 1954, с. 13); «Мне казалось, что литература была одним из тех мест, где с наибольшей непосредственностью и даже наивностью *проявляется* усилие сознания познать бытие» (Richard 1955, с. 106; *выделено мною — Ц. Т.*). Неважно, говорят ли о выражении или проявлении, литература всегда остается лишь средством перевода определенных проблем, существующих вне ее и независимо от нее. К такому мнению мы вряд ли можем присоединиться.

Наш беглый анализ показывает, что тематическая критика, будучи по определению антиуниверсалистской, не дает нам средств для анализа и объяснения общих структур литературного дискурса (позже мы укажем на тот уровень, на котором этот метод обретает, по нашему мнению, полную релевантность). И вот мы снова оказались без метода, пригодного для анализа тематики; тем не менее, мы выявили две опасности, которые надо попытаться избежать; это нежелание покинуть сферу конкретного и признать существования абстрактных правил, а также использование нелитературных категорий для описания тематики литературы.

Теперь, приобретая весьма тощий теоретический багаж, обратимся к критическим трудам, посвященным фантастическому жанру. Прежде всего поражает воображение их методологическое единообразие. Приведем несколько примеров тематических классификаций. Дороти Скарборо, автор одной из первых книг, посвященных данной проблеме, «Сверхъестественное в современной английской художественной литературе» (Scar-

boroough 1917), предлагает следующую классификацию: современные призраки; дьяволы и их союзники; сверхъестественная жизнь. В книге Пенцольдта мы находим более дробное деление (в главе под названием «Основной мотив»): призрак; привидение; вампир; оборотень; колдуньи и колдовство; невидимое существо; призрак животного. (Это деление в действительности опирается на другое, гораздо более общее; к нему мы вернемся в гл. 9). Сходный перечень предлагает и Вакс: «Оборотень; вампир; приобретшие самостоятельность отдельные части тела; расстройства личности; игра видимого и невидимого; искажения каузальности, пространства и времени; регрессия». Любопытно, что в данном случае происходит переход от образов к их причинам; очевидно, что тема вампира может быть следствием расстройства личности. Таким образом, перечень оказывается менее когерентным по сравнению с предыдущим, хотя и более суггестивным.

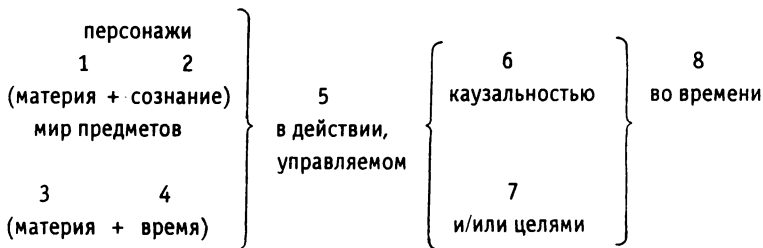
Кайуа дает еще более дробную классификацию. Он выделяет следующие тематические классы: «союз с дьяволом (пример: «Фауст»); грешная душа, требующая для своего успокоения выполнения определенного действия; призрак, обреченный на вечные, беспорядочные скитания (пример: «Мельмот»); персонифицированная смерть, появляющаяся среди живых людей (пример: «Маска красной смерти» Э. По); не поддающаяся определению невидимая «вещь», которая, тем не менее, оказывает свое воздействие, обнаруживает свое присутствие (пример: «Орля»); вампиры, т. е. покойники, обеспечивающие себе вечную молодость тем, что высасывают кровь из живых людей (примеров множество); статуя, манекен, фигура рыцаря в доспехах, автомат, которые неожиданно оживают и приобретают устрашающую независимость (пример: «Венера Ильская»); проклятие колдуна, влекущее за собой страшную сверхъестественную болезнь (пример: «Клеймо зверя» Киплинга); женщина-призрак, пришедшая с того света, соблазнительница и губительница (пример: «Влюбленный дьявол»); инверсия мечты и реальности; исчезнувшая комната, квартира, этаж, дом, улица; остановка или повторение времени (пример: «Рукопись, найденная в Сарагосе») (Caillois 1966, с. 36—39).

Как видим, перечень весьма богатый, и в то же время Кайуа упорно настаивает на системном, закрытом характере тематики произведений фантастического жанра: «Может быть, я зашел слишком далеко, утверждая, что возможно дать список этих тем, которые, однако, довольно тесно связаны с конкретной ситуацией. Тем не менее, я по-прежнему считаю, что они поддаются перечислению и дедукции, так что в предельном случае мы можем догадаться, каких из них недостает в ряду, подобно тому как периодическая система элементов Менделеева позволяет вычислить атомный вес простых тел, которые еще не открыты или неизвестны в природе, но существуют виртуально» (*там же*, с. 57—58).

Можно только поддержать такое стремление, однако напрасно мы будем искать в трудах Кайуа логическое правило, позволяющее нам произве-

сти классификацию, и я не думаю, что его отсутствие — чистая случайность. Все перечисленные выше классификации противоречат первому правилу, которого мы решили придерживаться: классифицировать надо не конкретные образы, а абстрактные категории (незначительное исключение представляет собой работа Вакса). Напротив, «темы» на том уровне, на каком их описывает Кайуа, безграничны и не подчиняются строгим законам. Это возражение можно сформулировать и по-иному: в основе классификаций лежит идея о том, что смысл каждого элемента произведения неизменен и независим от структуры, в которую входит этот элемент. Например, если мы относим всех вампиров к одному классу, значит мы считаем, что у вампиров всегда одно и то же значение, независимо от контекста. Но если мы исходим из представления о том, что произведение образует когерентное целое, некую структуру, мы должны допустить, что смысл каждого элемента (в данном случае каждой темы) не может формироваться вне его связей с другими элементами. На же предлагают этикетки, видимости, а не настоящие элементы тематики.

Витольд Островский в одной из своих последних статей идет дальше простого перечисления, пытаюсь сформулировать некую теорию. Знаменательно само заглавие работы: «Фантастическое и реалистическое в литературе. Предложения по поводу того, как определять и анализировать фантастическую литературу». Островский предлагает изображать человеческий опыт с помощью следующей схемы (Ostrowski 1966, с. 57):



Каждая тема фантастической литературы определяется как трансгрессия одного или нескольких из восьми элементов схемы.

Перед нами попытка систематизации на абстрактном уровне, а не каталог образов. Тем не менее, очевидно, что подобная схема малопривлекательна по причине *априорного* (и к тому же нелитературного) характера категорий, которые по замыслу автора, должны использоваться при описании литературных произведений.

Короче говоря, все описанные нами подходы к анализу фантастического жанра столь же бедны конкретными рекомендациями, сколь бедна указаниями общего порядка тематическая критика. До сих пор критики (за исключением Пенцольдта) ограничивались составлением списков элементов сверхъестественного, не пытаюсь выявить их организацию.

Проблемы, с которыми мы сталкиваемся, вступая в область семантических исследований, не ограничиваются означенными выше; возникают и другие проблемы, связанные с самой природой фантастической литературы. Напомним суть проблематики: в описываемом тексте мире происходит некое событие, действие, относящееся к сверхъестественному (или к ложному сверхъестественному); это событие вызывает реакцию у имплицитного читателя (и обычно у главного героя рассказа); эту реакцию мы квалифицируем как «колебание», а тексты, ее вызывающие, мы называем фантастическими. Когда мы занимаемся проблемой тематики, то заключаем в скобки «фантастическую реакцию», чтобы сосредоточиться на природе вызывающих ее событий. Иными словами, с тематической точки зрения различие между фантастическим и чудесным уже не представляет интереса, и мы привлекаем для анализа произведения как того, так и другого жанра, не проводя между ними различий. Однако в тексте может быть сделан такой сильный акцент на фантастическом (т. е. на реакции), что мы бываем не в состоянии разглядеть за ним вызвавшее его сверхъестественное событие; реакция на событие такова, что не позволяет понять его характер. В таком случае отвлечение от фантастического, заключение его в скобки становится чрезвычайно затруднительным, если не невозможным делом.

Иными словами, когда речь идет о восприятии объекта, акцент может быть сделан как на восприятии, так и на объекте. Однако если акцент на восприятии слишком силен, то сам предмет более не воспринимается.

Художественная литература дает нам самые разные примеры, свидетельствующие о невозможности понять тему произведения. Рассмотрим сначала произведения Гофмана (они представляют собой прямо-таки репертуар фантастических тем); для этого писателя важнее не то, о чем мечтают персонажи, а сам факт их мечтаний и та радость, которую они доставляют. Удивление, вызываемое существованием сверхъестественного мира, часто не позволяет ему сообщить нам, как же устроен этот мир. Акцент перемещается с высказывания-результата на высказывание-процесс. Показателен в этом отношении финал сказки «Золотой горшок». После рассказа о чудесных приключениях Ансельма на первый план выходит рассказчик, который говорит: «Но вот меня пронзила и стала терзать острая скорбь: «Ах, счастливый Ансельм, сбросивший бремя обыденной жизни, смело поднявшийся на крыльях любви к прелестной Серпентине и живущий теперь блаженно и радостно в своем имении в Атлантиде! А я, несчастный! Скоро, уже через каких-нибудь несколько минут, я и сам покину этот прекрасный зал, который еще далеко не есть то же самое, что имение в Атлантиде, окажусь в своей мансарде, и мой ум будет во власти жалкого убожества скудной жизни, и, словно густой туман, заволокут мой взор тысячи бедствий, и никогда уже, верно, не увижу я лилии». Тут архивариус Линдгорст тихонько похлопал меня по плечу и сказал:

— Полно, полно, почтеннейший! Не жалуйтесь так! разве сами вы не были только что в Атлантиде и разве не владеете вы там по крайней мере порядочной мазой как поэтической собственностью вашего ума? Да разве и блаженство Ансельма есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего, открывается как глубочайшая из тайн природы» (с. 160)³⁴.

В этом замечательном пассаже ставится знак равенства между сверхъестественными явлениями и возможностью их описания, между содержанием сверхъестественного и его восприятием: счастье, обретенное Ансельмом, тождественно счастью, испытываемому рассказчиком, который смог создать его в своем воображении и написать историю Ансельма. Вот эта-то радость по поводу существования сверхъестественного и затрудняет познание последнего.

Обратная ситуация наблюдается в новеллах Мопассана, но эффект тот же. Сверхъестественное у Мопассана вызывает такую тревогу, такой ужас, что нам не удастся узнать, в чем же оно, собственно, заключается. Новелла «Кто знает?», пожалуй, являет собой самый яркий пример такой ситуации. Сверхъестественное событие, служащее исходной точкой повествования, заключается в том, что в одном из домов необъяснимым образом неожиданно оживает мебель. В поведении мебели нет никакой логики, и наблюдая этот феномен, мы не столько пытаемся узнать, «что это значит», сколько поражаемся странности самого факта. Важно не само оживление мебели, а тот факт, что кто-то смог вообразить и пережить его. Снова восприятие сверхъестественного бросает густую тень на само сверхъестественное, затрудняет его познание.

В «Повороте винта» Генри Джеймса представлен третий вариант этой особой ситуации, когда процесс восприятия скорее заслоняет собой событие, чем разъясняет его. Как и в предыдущих случаях, внимание настолько сконцентрировано на акте восприятия, что нам так и остается неизвестной природа воспринимаемого (каковы пороки старых слуг?). Здесь преобладает состояние тревоги, но она приобретает гораздо более двойственный характер, чем у Мопассана.

После всех наших предварительных попыток подвергнуть анализу тематику фантастической литературы мы располагаем всего лишь несколькими достоверными положениями негативного характера: нам известно, чего нельзя делать, но мы не знаем, как поступать правильно. По этой причине мы проявим осторожность и ограничимся применением элементарной техники анализа, не делая никаких предположений о том, каким должен быть общий метод исследования.

³⁴ Цитируется по: Гофман Э. Т. А. Избранные произв. в 3-х тт. Перевод В. Соловьева. Т. 1. М.: Художественная литература, 1962. — Прим. перев.

Сначала мы сгруппируем темы с чисто формальной точки зрения, точнее, в аспекте дистрибуции, изучив их *совместимость* или *несовместимость*. Таким способом мы получим несколько групп тем; в каждой группе окажутся те темы, которые могут выступить и действительно выступают совместно в конкретных произведениях. получив формальные классы, мы попытаемся *интерпретировать* саму нашу классификацию. Таким образом, наша работа будет состоять из двух этапов, которые в целом соответствуют этапам описания и объяснения.

Однако, хотя эта процедура представляется весьма невинной, она вовсе не такова, ибо основана на двух гипотезах, далеких от подтверждения. Первая гипотеза заключается в том, что формальным классам соответствуют семантические классы, иными словами, различные темы обязательно имеют и разную дистрибуцию. Вторая гипотеза гласит, что произведение обладает такой степенью когерентности, что законы совместимости и несовместимости никогда не могут в них быть нарушены. Эта гипотеза далека от подтверждения хотя бы по той причине, что для всякого литературного произведения характерны многочисленные заимствования. Например, в фольклорном повествовании, отличающемся меньшей гомогенностью, часто содержатся элементы, никогда не выступающие вместе в литературных текстах. Так что нам придется руководствоваться интуитивными положениями, верность которых пока трудно подтвердить.

7. ТЕМЫ Я

Знакомая сказка из «Тысячи и одной ночи». — Сверхъестественные элементы: метаморфозы и пандетерминизм. — «Традиционное» и «современное» сверхъестественное. — Дух и материя. — Раздвоение личности. — Объект становится субъектом. — Трансформация пространства и времени. — Восприятие, взгляд, очки и зеркало в сказке «Принцесса Брамбилла».

Итак, мы начнем с первой группы тем, объединяемых на основе чисто формального критерия — их совместной встречаемости. Обратимся к рассказу из «Тысячи и одной ночи» — рассказу второго календера.

История начинается как реалистическое повествование. Герой, королевский сын, завершает образование в доме отца и отбывает с визитом к царю Индии. В пути на его свиту нападают разбойники, и сам он чудом остается в живых. Затем он попадает в незнакомый город, без средств к существованию, без знакомых. По совету одного портного, он занялся рубкой дров в ближайшем лесу и стал продавать их, зарабатывая таким образом на пропитание. Пока, как видим, ничего сверхъестественного не происходит.

Но в один прекрасный день случается невероятное происшествие. Выкопав корень дерева, принц увидел в земле железное кольцо и деревянную дверь. Он открыл ее и обнаружил лестницу. Спустившись по ней, он очутился в подземном дворце с богато убранными покоями, где его встретила необычайной красоты женщина. Она поведала ему, что она тоже царская дочь и что ее похитил злой джин. Он спрятал ее в этом дворце и приходит ночевать сюда раз в десять дней, ибо его законная супруга очень ревнива, однако принцесса может позвать его в любой момент, дотронувшись до талисмана. Принцесса предлагает принцу жить у нее каждые девять дней из десяти, затем она отводит его в баню, подает изысканный обед и разделяет с ним ложе. Однако на следующий день она совершает неосторожность, предложив ему вина; напившись допьяна, принц решает бросить вызов джину и разбивает талисман.

Появляется джин. Его приход сопровождается таким грохотом, что принц в страхе убегает, покинув принцессу и оставив в комнате свои вещи. Эта неосмотрительность погубила его; джин, обратившись в старика, приходит в город и находит владельца вещей. Он поднимается с принцем в воздух, затем снова опускает его в подземелье и требует, чтобы он сознался в преступлении. Но ни принц, ни принцесса ни в чем не сознаются, тем не менее джин наказывает их: он отрезает принцессе руку, и она умирает;

что же касается принца, то, несмотря на историю, которую он рассказал джину и согласно которой никогда не следует мстить тому, кто сделал тебе плохо, джин превращает его в обезьяну.

Это превращение послужило источником нового ряда приключений. Умная обезьяна попадает на корабль, капитану которого понравились ее прекрасные манеры. Однажды они попадают в царство, где только что скончался великий везирь; султан просит всех пришельцев прислать ему образцы почерка, чтобы выбрать среди них нового везиря. Как и следовало ожидать, самым красивым оказался почерк обезьяны; султан приглашает ее во дворец, где она пишет в его честь стихи. Дочь султана приходит посмотреть на чудо, но поскольку она в молодости училась магии, то сразу же догадывается, что перед ней человек, обращенный в обезьяну. Она вызывает джина, и между ними начинается ожесточенное сражение, во время которого каждый из них превращается в разных животных. В конце сражения они опалают друг друга пламенем; дочь султана выходит победительницей, но вскоре умирает, успев вернуть принцу человеческое обличье. Удрученный несчастиями, виновником которых он оказался, принц становится *календером* (дервишем), и во время своих странствий случайно попадает в один дом, где и рассказывает в данный момент свою историю.

Такое разнообразие тематики сразу повергает нас в недоумение: как ее описать? Однако, выделив сверхъестественные элементы, мы замечаем, что их можно объединить в две группы. В первую группу войдут *метаморфозы*. Мы наблюдаем, как принц превращается в обезьяну, а обезьяна в принца; джин в начале рассказа превращается в старца. Во время сражения также происходят метаморфозы. Сначала джин становится львом; принцесса разрубает его мечом на две части, но голова льва превращается в огромного скорпиона. «Принцесса тут же превратилась в змею и повела жестокий бой со скорпионом; тот, потеряв преимущество, обернулся орлом и улетел. Тогда змея превратилась в еще более сильного орла и бросилась вслед за ним» (*Les Mille et une nuits*, т. I, с. 169). Спустя некоторое время появляется черно-белый кот, за ним гонится черный волк. Кот превращается в червя и проникает в гранат, который раздувается как тыква; тыква раскалывается на куски; волк, превратившись в петуха, начинает клевать зерна граната; одно зерно падает в водоем и становится маленькой рыбкой. «Петух бросился в водоем, превратился в щуку и стал преследовать рыбку» (*там же*, с. 170). В конце концов оба персонажа вновь обретают человеческий вид.

Другая группа фантастических элементов связана с существованием самих сверхъестественных существ, таких, как джин и принцесса-чародейка, и с их властью над судьбами людей. Оба могут осуществлять превращения и сами им подвергаются, похищать или перемещать в пространства людей и предметы и т. д. Перед нами одна из констант фантастической литературы: наличие сверхъестественных существ, более могущественных, чем люди. Однако мало констатировать этот факт, надо попы-

таться вскрыть его значимость. Конечно, можно сказать, что эти существа символизируют мечту о могуществе, но это еще не все. Рассуждая в общем плане, можно утверждать, что сверхъестественные существа замещают отсутствующую каузальность. В повседневной жизни часть событий мы объясняем известными нам причинами, другую часть объявляем делом случая. В действительности же в отношении событий второго рода следует говорить не об отсутствии причины вообще, а о действии изолированной причины, не связанной прямо с другими причинными рядами, регулируемыми нашу жизнь. Однако, если мы не допускаем случайностей, то тем самым мы постулируем наличие всеобщей каузальности, признаем обязательную связь всех событий между собой; тогда мы должны допустить вмешательство сверхъестественных сил или существ (которые до сих пор нам не были известны). Какая-нибудь фея, обеспечивающая герою счастливую судьбу, есть всего лишь воплощение *воображаемой каузальности* в связи с тем, что можно назвать также случаем, шансом. Злой джин, прервавший любовные забавы в рассказе календера, есть не что иное, как невезение героев. Но слова «удача», «случай» исключены из этой части фантастического мира. В одной из фантастических новелл Эркмана-Шатриана мы читаем: «В конце концов, что такое случай, если не следствие неизвестной нам причины?» («Таинственный эскиз»; цитируется по антологии Кастекса, Castex 1963, с. 214). Мы вправе говорить здесь о всеобщем детерминизме, о *пандетерминизме*: все, вплоть до столкновения различных каузальных рядов (= «случай»), должно иметь свою причину в полном смысле этого слова, даже если она может быть только сверхъестественной.

При таком толковании мира джиннов и фей выявляется любопытное сходство между этими фантастическими, но в общем и целом традиционными образами, и намного более «оригинальными» образами в произведениях таких писателей, как Нерваль или Гтье. Между теми и другими нет разрыва, и фантастическое у Нерваля помогает понять фантастическое в «Тысяче и одной ночи». Поэтому мы не согласны с Юбером Жюэном, который противопоставляет эти два регистра: «Другие выделяют призраков, вурдалаков, женщин-вампиров, все, что связано с расстройством желудка и представляет собой плохое фантастическое. Только Жерар де Нерваль понимает... что такое греза» (предисловие к фантастическим рассказам Нерваля; Nerval 1966, с. 13).

Приведем несколько примеров пандетерминизма у Нерваля. В определенный момент имеют место два одновременных события: умирает Аврелия, и рассказчик, еще не зная о ее смерти, думает о кольце, которое он хотел подарить ей; кольцо было слишком велико, и он решил отдать его сузить. «Я понял ошибку только тогда, когда услышал жужжание пилки. Мне показалось, что я увидел, как потекла кровь...» (с. 179). Случай? Совпадение? Рассказчик в «Аврелии» так не считает.

Другое событие, происшедшее в церкви: «Я отошел от алтаря и стал на колени в последних рядах хора; там я снял с пальца серебряное кольцо, на

котором было вырезано три арабских слова: *Аллах! Магомет! Али!* Множество свечей зажглось тогда в хоре...» (с. 220). То, что другие считали бы лишь совпадением во времени, для Нерваля является причинной связью.

В другой раз рассказчик прогуливается по улице в ненастный день. «На соседних улицах вода поднялась высоко. Я пустился бежать по улице Сен Виктор и, думая остановить то, что я считал всемирным наводнением, я бросил в самое глубокое место кольцо, которое перед этим купил в церкви. В ту же минуту гроза успокоилась, и просиял луч солнца» (с. 225). кольцо производит изменение в состоянии атмосферы, и в то же время заметна осторожность, с какой представляется этот пандетерминизм: Нерваль эксплицирует лишь временное совпадение, но не каузальность.

Последний пример взят нами из сновидения. «Мы шли по полю, освещенному светом звезд и остановились, чтобы полюбоваться этим зрелищем; тогда дух приблизил ладонь к моему лбу, подобно тому как накануне поступил я сам, магнетизируя своего товарища; тут же одна из звезд, которую я заметил на небе, начала увеличиваться» (Nerval 1966, с. 309)³⁵.

Нерваль полностью осознает значение такого рода рассказов. По поводу одного из них он замечает: «Мне скажут: могло случиться, что какая-нибудь большая женщина закричала тогда в одном из соседних домов. Но по моим идеям земные происшествия все были связаны с жизнью неведомого мира» (с. 198). В другом месте он пишет: «Час нашего рождения, то место, где мы появляемся на свет, первое наше движение, имя, комната, — все обстоятельства, которые нас сопровождают, все это устанавливает счастливый или роковой ряд, от которого целиком зависит будущее. Справедливо говорят: во вселенной нет ничего безразличного и незначительного. Один атом может все разрушить, один атом может все спасти» (с. 233—234). Ср. его же лаконичную формулировку: «все находится в соответствии друг с другом» (с. 232).

Отметим сходство этого убеждения Нерваля, обусловленного в данном случае безумием, с убеждением, приобретаемым в результате употребления наркотиков (позже мы более подробно остановимся на этом вопросе). Я имею в виду книгу Алана Уоттса «Веселая космология»: «Ведь в этом мире нет ничего ошибочного, ни даже глупого. Сожалеть об ошибке значит просто не замечать схемы, в которую вписывается то или иное событие, не знать, к какому иерархическому уровню оно принадлежит» (Watts 1962, с. 58). И здесь «все находится в соответствии друг с другом».

Естественным следствием пандетерминизма является то, что можно назвать «всеобщей значимостью»: раз связи существуют на всех уровнях, между всеми элементами мира, то мир становится в высшей степени значимым. Так думал и Нерваль: час, в который мы родились, имя, комната — все имеет смысл. Более того, за первичным смыслом, бросающимся в глаза, всегда можно вскрыть более глубокий смысл (сверхинтерпретация). Имен-

³⁵ В цитируемом переводе данный эпизод отсутствует. — *Прим. перев.*

но это имеет в виду персонаж «Аврелии», предаваясь размышлениям в психиатрической лечебнице: «Я приписывал таинственный смысл разговорам сторожей и моих товарищей» (с. 230). О том же говорит и Готье, описывая ощущения при курении гашиша: «Тогда туман, окутывавший мое сознание расселся, и я ясно понял, что члены клуба были кабалисты и маги» (с. 260)³⁶. «Лица на картинах сочувственно глядели на меня, по некоторым из них пробегали судороги, как по лицу немого, который хочет сообщить что-то важное, но не может этого сделать. Можно было подумать, что они хотят предупредить меня о какой-то опасности...» (с. 262). В нашем мире всякий предмет, всякое существо что-то значит.

Перейдем на еще более высокий уровень абстракции и зададим вопрос: каков конечный смысл пандетерминизма в том виде, как он представлен в фантастической литературе? Конечно, чтобы уверовать в пандетерминизм, не обязательно быть близким к безумию, как Нерваль, или принимать наркотики, как Готье. Все мы прошли через пандетерминизм, не придавая ему, однако, таких масштабов, как в данном случае; ведь отношения, устанавливаемые нами между предметами, целиком принадлежат ментальной сфере и никоим образом не затрагивают сами предметы. У Нерваля и Готье, наоборот, эти отношения захватывают и физический мир: мы снимаем кольцо — и загораются свечи, бросаем кольцо в воду — и наводнение прекращается. Иными словами, на самом абстрактном уровне пандетерминизм означает, что граница между физическим и ментальным, между материей и духом, между вещью и словом перестает быть непроницаемой.

Запомнив этот вывод, обратимся теперь снова к метаморфозам, от которых мы несколько отвлеклись. На избранном нами уровне всеобщности их можно подвести под тот же закон, по отношению к которому они являются частным случаем. Мы не задумываясь говорим, что такой-то человек обезьянничает или сражается как лев, как орел и т. п.; сверхъестественное начинается с того момента, как мы переходим от слов к вещам, которые эти слова призваны обозначать. Следовательно, метаморфозы также представляют собой трансгрессию противопоставления материи и духа в его обычном понимании. Укажем еще раз на отсутствие разрыва между явно конвенциональным образным строем «Тысячи одной ночи» и более «личными» образами писателей XIX в. Между тем и другим устанавливается связь, когда, например, Готье следующим образом описывает свое собственное превращение в камень: «Я и вправду чувствовал, что мои конечности каменеют и мрамор сковывает меня до бедер, как Дафну в Тюильри. Я сделался статуей до пояса и ниже, как околдованные принцы из «Тысячи и одной ночи» (с. 261). В том же рассказе рассказчик наделяется головой слона, затем мы присутствуем при превращении человека в корень

³⁶ Здесь и далее текст цитируется с небольшими изменениями по: *Готье Т.* Два актера на одну роль. Новеллы. Перевод А. Перхуровой. М.: Правда, 1991. — *Прим. перев.*

мандрагоры: «Человеку-мандрагоре она [мелодия] пришлось не по вкусу, он стал уменьшаться, сплющиваться, обесцветился, испуская невнятные стоны, затем, потеряв человеческий облик, повалился на паркет, превратившись в испанский козелец с раздвоенным корнем» (с. 264).

Подобные метаморфозы происходят и в «Аврелии»: «[дама] легко обняла своей обнаженной рукой длинный стебель вьющейся розы, затем она стала расти в ярких лучах света, таким образом, что мало-по-малу весь сад принял ее образ, а цветники и деревья стали вышивками и украшениями ее платья» (с. 177). В другом эпизоде чудовища вступают в бой, чтобы избавиться от своих причудливых обличей и стать мужчинами и женщинами. «Некоторые же из них принимали после своего преобразования вид обыкновенных зверей, рыб и птиц» (с. 182).

Итак, можно утверждать, что общим знаменателем двух тем — метаморфоз и пандетерминизма — является нарушение (а тем самым и прояснение) границы между материей и духом. Одновременно мы в состоянии сформулировать и гипотезу относительно принципа, лежащего в основе всех тем, объединяемых в данную группу: *переход от духа к материи становится возможным*.

В анализируемых произведениях можно найти и такие строки, в которых этот принцип выражен прямо. Так, Нерваль пишет: «Я спустился с горы и, следуя за моим вожатым, вошел в одно из этих высоких жилищ, которым придавали такой странный вид их соединенные крыши. Мне казалось, будто я последовательно погружался в разные слои, заключающие здания различных эпох» (с. 170—171). Совершаемый в уме переход от одной эпохи к другой здесь становится переходом, совершаемым в физическом пространстве, слова смешиваются с вещами. То же и у Готье; кто-то произносит фразу: «Именно сегодня нужно умереть от смеха» (с. 255). Эти слова грозят превратиться в осязаемую реальность: «Наконец, бешеное веселье достигло апогея; слышались лишь судорожные вздохи, несвязное клохтанье. Смех стал беззвучным и напоминал рычание, удовольствие переходило в спазмы, казалось, припев Давкуса Карота вот-вот сбудется» (с. 257—258).

Переход от идеи к ощущению происходит легко и быстро. Так, рассказчику в «Аврелии» слышатся следующие слова: «Наше прошлое и наше будущее взаимно связаны. Мы живем в нашем роде, наш род живет в нас.

Эта *мысль* намеренно стала для меня чем-то *осязательным*. Стены зала как будто бы открыли бесконечную перспективу, и мне казалось, что я вижу непрерывную цепь мужчин и женщин, и я был в них во всех, а они были во мне самом» (с. 262; *выделено мною* — Ц. Т.).

Идея незамедлительно становится осязаемой. А вот обратный пример, когда ощущение трансформируется в идею: «Эти бесчисленные ступени, по которым ты с таким трудом опускалась и поднималась, сами были связками между твоими давнишними иллюзиями, обременявшими твою мысль...» (с. 309).

Примечательно, что подобное разрушение границ между материей и духом в былые времена, в том числе и в XIX в., рассматривалось как пер-

вейший признак безумия. Психиатры обычно полагали, что у «нормально-го» человека существуют многочисленные рамки референции, а каждый факт укладывается только в одну из них. Напротив, психический больной теряет способность различать рамки референции и смешивает воспринимаемое органами чувств с тем, что порождено воображением. Так, Андял пишет: «Хорошо известно, что у шизофреников ослаблена способность отделять область реального от области воображаемого. Мышление, именуемое нормальным, протекает в границах одной и той же области, или референциальной рамки, или универсума дискурса; в противоположность этому мышление шизофреников не подчиняется требованию единственной референции» (Kasanin 1964, с. 119).

Подобное нарушение границ наблюдается и в видениях наркоманов. Уоттс пишет в самом начале своей работы: «Одно из главнейших суеверий заключается в разделении тела и духа» (Watts 1962, с. 3). Любопытно, что та же особенность наблюдается и у грудных детей; согласно Пиаже, «в начале своего развития ребенок не различает психический и физический мир» (Piaget 1948). Подобный способ описания мира ребенка, очевидно, обусловлен воззрениями взрослого человека, в котором два мира как раз различаются; в действительности же перед нами симулякр детства, созданный взрослыми людьми. Но именно это и происходит в фантастической литературе; в ней не игнорируется граница между материей и духом, как это происходит, например, в мифологическом мышлении, она всегда присутствует, давая повод для постоянных трансгрессий. Готье писал: «Я перестал чувствовать свое тело, связь материи с духом ослабла» (с. 204).

Данный закон лежит в основе всех деформаций, привносимых фантастическим в тематику данной группы. Укажем на некоторые его непосредственные следствия. Так, возможна генерализация феномена метаморфозы, и человек наделяется способностью к умножению. Все мы ощущаем себя как несколько личностей, и наше ощущение может воплотиться в физическую реальность. В «Аврелии» богиня обращается к рассказчику: «Я — та же, кто Мария, та же, кто твоя мать, та же, кого под разными формами ты всегда любил» (с. 225). В другом месте Нерваль пишет: «Ужасная мысль пришла мне в голову. «Человек двойствен!» сказал я себе. «Я чувствую в себе двух людей», написал один из отцов церкви... В каждом человеке есть актер и зритель, тот, кто говорит и тот, кто отвечает» (с. 190—191). Умножение личности, рассматриваемое буквально, есть непосредственное следствие возможности перехода от материи к духу: каждый человек представляет себя в воображении в виде нескольких личностей и может стать ими физически...

Другое следствие того же принципа затрагивает еще более широкий круг фактов: это стирание границы между субъектом и объектом. Согласно традиционной схеме, человеческое существо — это субъект, вступающий в отношения с другими людьми или с вещами, которые остаются внешними по отношению к нему и имеют статус объекта. В фантастической литерату-

ре это четкое различие стирается. Вот кто-то слушает музыку, но в один прекрасный момент исчезает и производящий звуки музыкальный инструмент, внешний по отношению к слушателю, и сам слушатель. Ср. у Готье: «Музыка пылающими стрелами вонзалась мне в грудь и — странная вещь — скоро мне стало казаться, что мелодия исходит из меня... Душа Вебера воплотилась в меня» (с. 258). То же и у Нерваля: «Лежа на походной кровати, я слышал, как солдаты разговаривали о незнакомце, задержанном ими, как и я. Его голос слышался в той же зале. Вибрация этого голоса была так странна, что мне казалось, будто он выходит из моей груди» (с. 160).

Вот кто-то рассматривает предмет определенной формы и цвета, но граница между предметом и наблюдателем исчезает. Снова обратимся к Готье: «Созерцая какой-либо предмет, я через несколько минут чудесным образом растворялся в нем и сам превращался в него» (с. 260).

Исчезает необходимость в речевом общении для установления взаимопонимания между двумя людьми — каждый может стать другим и узнать, что этот другой думает. Рассказчик в «Аврелии» убеждается в этом при встрече со своим дядей: «Он посадил меня рядом с собой, и между нами установилось какое-то общение. Я не могу сказать, что я слышал его голос, но только, когда моя мысль останавливалась на чем-нибудь, тотчас же смысл этот делался мне ясен» (с. 166). И далее: «Ничего не спросив у моего вожагого, внутренне понял, что эти высоты, бывшие в то же время глупинами, были убежищем первобытных обитателей горы» (с. 256). Поскольку субъект не отделен от объекта, коммуникация осуществляется непосредственно, и весь мир оказывается втянутым в сеть всеобщей коммуникации. Свою убежденность в этом Нерваль выражает следующим образом: «Такая мысль привела меня к другой мысли: у всех одушевленных существ составилась общий огромный заговор — восстановить мир в его первоначальной гармонии. Заговорщики сообщались между собой с помощью магнетизма планет, и таким образом неразрывная цепь соединяла вокруг земли души, преданные этому общему заговору» (с. 231).

Еще раз отметим близость этой тематической константы фантастической литературы к одной из основных характеристик мира ребенка (точнее, симулякра этого мира, созданного взрослыми). Пиаже пишет: «В начальной точке умственного развития не существует абсолютно никакого различия между я и внешним миром» (Piaget 1967, с. 20). То же верно и в отношении видений наркоманов: «Организм и окружающий мир образуют единую и целостную схему действия, в которой нет ни субъекта, ни объекта, ни агента, ни пациента» (Watts 1962, с. 62). Ср. также: «Я начинаю ощущать, что мир находится одновременно внутри моей головы и вне ее... Я не рассматриваю мир, я не становлюсь перед ним; я познаю его в результате непрерывного процесса его превращения в меня» (*там же*, с. 29). Не иначе обстоит дело и с психическими больными; так, Гольдштейн пишет: «Он [страдающий психозом] не рассматривает предмет как часть упорядоченного внешнего мира, отдельного от него, как это делает нормальный

человек» (Kasanin 1964, с. 23). «Нормальные границы между «я» и миром исчезают, вместо них мы обнаруживаем нечто вроде космического слияния...» (там же, с. 40). Ниже мы попытаемся дать истолкование этим сходствам.

Физический мир и мир духовный проникают друг в друга; как следствие, их фундаментальные категории подвергаются модификации. Пространство и время сверхъестественного мира в том виде, как они описываются в фантастических произведениях данной группы, не являются обычным пространством и временем, с которыми мы имеем дело в обыденной жизни. Кажется, что в этих произведениях время приостанавливается, продлеваясь далеко за пределы возможного. Так считает и рассказчик в «Аврелии»: «Это был сигнал к полному перевороту в мире Духов, которые не захотели признать новых владельцев земли. Не знаю, сколько тысяч лет длилась эта борьба, которая покрыла кровью нашу планету» (с. 183). Время является одной из главных тем и «Клуба гашишистов». Рассказчик топчется, но движения его невероятно замедленны: «Я с большим трудом встал и направился к двери гостиной. Дошел я до нее очень нескоро: какая-то непонятная сила заставила меня делать три шага вперед и один назад. По моему счету этот переход длился десять лет» (с. 261). Затем он опускается вниз по ступеням, но лестница кажется ему бесконечной. «Я достигну нижней площадки после страшного суда», — говорит он (с. 261), а когда он, наконец, оказывается внизу, то заявляет: «Это длилось, по моему счислению, тысячу лет» (с. 262). Ему нужно быть где-то в одиннадцать часов, но ему говорят: «Тебе нипочем не успеть к одиннадцати часам. Уже полторы тысячи лет прошло с тех пор, как ты вышел» (с. 262—263). В девятой главе новеллы повествуется о погребении времени; знаменательно название главы: «Не верьте хронометрам». Рассказчику объявляют: «Время умерло... Больше уже не будет ни годов, ни месяцев, ни часов. Время умерло, и мы должны его похоронить. — Господи! — воскликнул я, пораженный внезапной мыслью, — если времени больше не существует, когда же будет одиннадцать часов?» (с. 263). Итак, мы снова убеждаемся в том, что одна и та же метаморфоза наблюдается при наркотическом опьянении, когда время кажется «приостановленным», и у психических больных, постоянно живущих в настоящем и не имеющих представления ни о прошлом, ни о будущем.

Подобным же образом трансформируется и пространство. Вот несколько примеров, взятых из «Клуба гашишистов». Описание лестницы: «Один из ее концов, казалось, вонзался в небо, другой низвергался в преисподнюю. Подняв голову, я смутно видел, как нагромождались одна на другую бесчисленные площадки, всходы, перила, точно для того, чтобы достигнуть вершины башни Лилак; опуская на голову, я смутно различал пропасть ступенек, вихрь спиралей, водоворот изгибов» (с. 261). Описание внутреннего двора: «Расширившийся до размеров Марсова поля, этот двор окружил за несколько часов гигантскими зданиями, которые вырисовывались на

горизонте кружевом шпилей, куполов, башен и пирамид, достойных Рима и Вавилона» (с. 262).

Мы не ставим себе целью давать исчерпывающее описание конкретного произведения или даже одной темы; одно только пространство в произведениях Нерваля потребовало бы обширного исследования. Нам важно указать на основные характеристики мира, в котором происходят сверхъестественные явления.

Подведем итоги. Открытый нами принцип заключается в том, что существование границы между материей и духом ставится под сомнение. Этот принцип лежит в основе главных тем: особого рода причинность, пандетерминизм, умножение личности, стирание границы между субъектом и объектом, наконец, трансформация пространства и времени. Этот список не исчерпывающий, и все же в нем перечислены основные составляющие тем фантастических произведений, входящих в первую группу. Эти темы, по причинам, которые будут изложены ниже, мы назвали темами *Я*. Во всяком случае, нам удалось, как мы полагаем, выявить соответствие между фантастической тематикой данной группы и категориями, которыми следует пользоваться при описании мира наркомана, душевнобольного или ребенка. Поэтому каждое слово следующего положения Пиаже применимо и к нашему предмету исследования: «Четыре основных процесса характеризуют интеллектуальную революцию, совершающуюся в первые два года жизни: это выработка категорий объекта и пространства, каузальности и времени» (Piaget 1967, с. 20).

Можно по-иному охарактеризовать рассматриваемые темы, сказав, что в основном они связаны со структурированием отношений между человеком и миром; выражаясь терминами Фрейда, перед нами система *восприятие — сознание*. Это сравнительно статическое отношение в том смысле, что оно предполагает наличие не особых действий, а скорее определенной позиции; речь идет о восприятии мира, а не о взаимодействии с ним. Важную роль играет здесь термин *восприятие*; в произведениях данной тематической группы постоянно присутствует проблематика восприятия, связанная, в частности, с основным чувством — зрением («пять чувств, которые на самом деле одно — способность видеть», — говорил Луи Ламбер), поэтому все эти темы можно назвать «темами взгляда».

Взгляд — это слово позволяет нам немедленно оставить чересчур абстрактные рассуждения и вновь обратиться к фантастическим рассказам. Нетрудно обнаружить связь между перечисленными темами и темой взгляда в фантастическом рассказе Гофмана «Принцесса Брамбилла». Тема этого произведения — расщепление личности, ее раздвоение, и в более общем плане соотношение между сном и реальностью, духом и материей. Знаменательным образом любое появление элемента сверхъестественного сопровождается введением элемента темы взгляда. Например, в мир чудесного можно проникнуть с помощью очков и зеркала. Так, шарлатан Че-

лионати, сообщив публике о присутствии принцессы, вопрошает: «И сможете ли заметить принцессу Брамбиллу, хотя бы она стояла рядом с вами? Нет, вы не сможете этого сделать, если не воспользуетесь очками, которые мудрый индийский маг и волшебник Руффаимонте самолично шлифовал... — Тут шарлатан открыл ящик и вынул целую груду большущих очков...» (с. 234). Только очки дают нам возможность проникнуть в мир чудесного.

Тем же свойством обладает и зеркало (*miroir*). Пьер Мабий справедливо указывал на родство этого предмета, с одной стороны, с «чудом» (*miracle*), с другой — со взглядом (*se mirer* 'глядеться'). Зеркало появляется каждый раз, когда герои сказки должны сделать решительный шаг и вступить в мир чудесного (эта связь засвидетельствована почти во всех фантастических текстах). «Тут влюбленная чета — принц Корнельо Кьяппери и принцесса Брамбилла очнулись от сковывающего их оцепенения и невольно вгляделись в зеркальную гладь озера, на берегу которого стояли. И только они всмотрелись в озеро, как сразу узнали себя...» (с. 332—333). Настоящее богатство, истинное счастье (а их можно найти только в мире чудесного) доступны лишь тем, кому удалось заглянуть в зеркало (и увидеть свое отражение): «как богаты, как счастливы мы и все те, кому удалось узреть жизнь, самих себя, все сущее в дивном, солнечном, светлом зеркале Урдар-озера» (с. 334). Только благодаря очкам Джильо смог узнать прицессу Брамбиллу, только благодаря зеркалу они могут начать чудесную жизнь вдвоем.

Это обстоятельство хорошо известно «разуму», который отвергает чудеса, а потому и зеркало: «Некоторые философы решительно советовали не смотреться в эту воду, ибо у человека, увидевшего себя и мир опрокинутым, легко может закружиться голова» (с. 268); «многие теперь, глядясь в нее [воду], чувствовали злобу и раздражение, ибо противно всякому человеческому достоинству, разуму и с трудом накопленной мудрости видеть всю природу и особенно себя опрокинутым вниз головой» (с. 295). «Разум» восстает против зеркала, которое представляет нам не мир, а образ мира, дематериализованную материю, короче говоря, противоречит закону непротиворечивости.

Говоря точнее, у Гофмана с миром чудесного связан не сам взгляд, а символы непрямого, искаженного, извращенного взгляда, каковыми являются очки и зеркало. Сам Джильо противопоставляет два типа видения, равно как и их связи с миром чудесного. Когда Челионати заявляет Джильо, что тот болен «хроническим дуализмом», Джильо не приемлет это выражение из-за его «аллегоричности» и так определяет свое состояние: «я страдаю только болезнью глаз, которую нажил себе тем, что слишком рано начал носить очки» (с. 324). Когда мы смотрим сквозь очки, то открываем иной мир, а наш нормальный взор искажается; это расстройство сходно с недугом, причиняемым зеркалом: «По-видимому, в моем хрусталике что-то сдвинулось, ибо, к сожалению, я часто вижу все наоборот» (с. 324). Обычный взгляд открывает нам и обычный мир, лишенный каких бы то ни было

тайн, а косвенный взгляд представляет собой единственный путь к чудесному. Но это преодоление видения, эта трансгрессия взгляда, не является ли она в то же время его символом и как бы самой лестной похвалой ему? Очки и зеркало становятся образом взгляда, который отныне уже не является простым средством привязки глаза к некоей точке в пространстве, теперь это не чисто функциональный, прозрачный и переходный взгляд. Эти предметы — в некотором смысле материализованный, непрозрачный взгляд, квинтэссенция взгляда. Та же плодотворная двусмысленность присутствует и в слове «визионер» (*visionnaire*); это человек, который видит и не видит, представляя собой одновременно и высшую степень, и отрицание видения. Вот почему, воздавая хвалу глазам, Гофман уподобляет их зеркалам: «В ее глазах [феи, наделенной большой магической силой] отражается ваше восхитительное любовное безумие, узнает в них себя и радуется себе»(с. 285).

«Принцесса Брамбилла» не единственная сказка Гофмана, в которой доминирует тема взгляда: его произведения буквально наводнены микроскопами, лорнетками, настоящими и фальшивыми глазами и т. п. Впрочем, Гофман не единственный сказочник, чье творчество позволяет нам установить связь рассматриваемой группы тем со взглядом. Однако следует соблюдать осторожность в установлении подобного рода параллелей: если в тексте появляются слова «взгляд», «видение», «зеркало» и т. п., это еще не значит, что перед нами вариант «темы взгляда». Кто считает именно так, тот придерживается мнения о том, что каждая минимальная единица литературного дискурса имеет один единственный определенный смысл, но именно такое мнение мы отвергаем.

По крайней мере у Гофмана наблюдается совпадение между «темой взгляда» (в том виде, в каком она фигурирует среди наших дескриптивных терминов) и «образами взгляда», представленными в самом тексте; именно в этом отношении его творчество является особенно показательным.

Мы также убедились в том, что первую группу тем можно охарактеризовать разными способами в зависимости от избранной точки зрения. Но прежде чем выбрать тот или иной из этих способов или даже просто уточнить его, необходимо рассмотреть другую группу тем.

8. ТЕМЫ ТЫ

Страница из «Луи Ламбера». — Сексуальное влечение, чистое и интенсивное. — Дьявол и либидо. — Религия, целомудрие и мать. — Крово-смешение. — Гомосексуализм. — Любовь больше, чем вдвоем. — Жестокость, доставляющая или не доставляющая наслаждение. — Смерть: соседство и тождество с желанием. — Некрофилия и вампиры. — Сверхъестественное и идеальная любовь. — «Другой» и бессознательное.

В романе Бальзака «Луи Ламбер» представлено одно из самых глубоких исследований тематики, названной нами «темы Я». В Луи Ламбере, как и в рассказчике из новеллы «Аврелия», воплощены все принципы, вытекающие из нашего анализа. Ламбер живет в мире идей, но идеи в нем становятся ощутимыми; он исследует невидимое подобно тому, как другие исследуют таинственный остров.

В романе происходит событие, не разу не наблюдавшееся в произведениях, отнесенных нами к предыдущей тематической группе. Луи Ламбер решает жениться. Он влюблен отнюдь не в химеру, в воспоминание или в сновидение, а в совершенно реальную женщину; мир физических наслаждений начинает постепенно открываться его чувствам, которые до сих пор воспринимали лишь невидимое. Сам Ламбер с трудом верит в это: «Подумать только! Наши чувства, такие чистые, такие глубокие, превратятся в тысячи изысканных ласк, о которых я мечтал. Твоя маленькая ножка скинет обувь для меня, ты вся будешь моею!», — пишет он своей невесте (Balzac 1937, с. 436). Рассказчик следующим образом характеризует столь неожиданную метаморфозу: «Впрочем, случайно сохранившиеся письма свидетельствуют о его переходе от чистого идеализма, в котором он пребывал, к самому острому сенсуализму» (с. 441). За познанием духа последовало познание плоти.

Неожиданно нагрянула беда: накануне свадьбы Луи Ламбер сошел с ума. Сначала он впал в каталептическое состояние, затем в глубокую меланхолию, непосредственной причиной которой, по-видимому, явилась тревожившая его мысль о собственном бессилии. Врачи объявили его болезнью неизлечимой, и Ламбер заперся в загородном доме; после нескольких лет молчания, апатии и кратких мгновений умственного прозрения, он скончался. Почему события развиваются так трагически? Рассказчик, друг Ламбера, пытается дать несколько объяснений. «Экзальтация, обусловленная ожиданием величайшего физического наслаждения, к тому же увеличенная целомудрием его тела и мощью души, вполне могла вызвать этот кризис, результаты которого не более известны, чем причина» (с. 440—441).

Но, помимо психических и физических причин, приводится еще одно объяснение, которое можно назвать почти формальным: «Может быть, он увидел в удовольствиях супружеской жизни препятствие для совершенствования своих внутренних чувств и для своего полета сквозь духовные миры» (с. 443). Отсюда следует вывод, что мы должны выбирать между удовлетворением внешних чувств и удовлетворением чувств внутренних; желание удовлетворить и те и другие ведет к бесчинству формального свойства, называемому безумием.

Далее, описанный в романе формальный скандал сопровождается собственно литературной трансгрессией, ибо в одном и том же тексте сополагаются две несовместимые темы. Основываясь на их несовместимости, мы можем обосновать различие между двумя тематическими сетками, т. е. между сеткой, уже знакомой нам под названием «темы Я», и другой сеткой, в которой в данном случае мы обнаруживаем присутствие сексуального момента; назовем ее «темы Ты». Между прочим, ту же несовместимость выявил и Готье в «Клубе гашишистов»: «Ничего материального не примешивалось к этому экстазу, никакое земное желание не омрачало его чистоты. Впрочем, сама любовь чужда дивному состоянию: гашишист Ромео забыл бы Джульетту... я должен сознаться: прекраснейшая дочь Вероны на заставит гашишиста даже пошевелиться» (с. 259).

Итак, существует некая тема, которую никогда нельзя обнаружить в произведениях, содержащих в чистом виде тематическую сетку Я, но которая постоянно наличествует в других произведениях фантастического жанра. Присутствие или отсутствие этой темы дает нам формальный критерий для выделения в рамках фантастической литературы двух полей, каждое из которых состоит из значительного числа тематических элементов.

«Луи Ламбер» и «Клуб гашишистов», в которых на первом плане находится тематика Я, дают как бы внешнее, полное определение новой темы — темы сексуальности. Если мы теперь обратимся к произведениям второй тематической сетки, то сможем проследить эту тему во всех ее разветвлениях. Сексуальное влечение, описываемое в этих произведениях, может достигать невиданной силы; речь идет не о каком-то переживании в числе прочих, а о самом существенном в жизни. Об этом свидетельствует опыт священника Ромуальда во «Влюбленной покойнице»: «Из-за того, что я однажды взглянул на женщину, из-за этого на первый взгляд незначительного промаха меня в течение многих лет мучили страсти самого низкого свойства, и я потерял покой на всю жизнь» (с. 94); «Никогда не смотрите на женщину, всегда ходите с опущенным взором, ибо, сколь бы целомудренны и безмятежны вы ни были, достаточно одного мгновения, и вы погибли» (с. 117).

Сексуальное влечение играет чрезвычайно важную роль в жизни героя. Может быть, лучшим примером в этом смысле является «Монах» Льюиса, сохраняющий свою актуальность прежде всего по причине захватывающих

описаний желаний. Сначала монах Амбросио подвергается искушению со стороны Матильды: «И она подняла руку, словно готовясь поразить себя. Глаза монаха с ужасом следили за смертоносным движением кинжала. Он опустил на левую грудь, полуобнажившуюся, когда Матильда разорвала одеяние послушника. О, какая это была грудь! Лунный свет ложился на нее, и монах видел ее ослепительную белизну. Его взор с ненасытной жадностью впивался в эту прекрасную полусферу. Неведомое дотоле чувство преисполняло его сердце тревогой и восторгом. Жгучий огонь пробегал по всем членам, кровь закипала в жилах, тысяча необузданных желаний воспламеняла его воображение. — Остановись! — вскричал он торопливо, запинаящимся голосом. — Я не могу доле противиться!» (с. 65)³⁷.

Позже меняется объект желаний Амбросио, но не их интенсивность. Доказательством тому является сцена, в которой монах наблюдает за Антонией в магическом зеркале в тот момент, когда она собирается принять ванну, и снова «его желания перешли в бешенство» (с. 215). А вот какие чувства испытывает Амбросио во время неудачного похищения Антонии: «Несколько мгновений он пожирал глазами прелести, которые вот-вот должны были стать добычей его преступных страстей» (с. 237); «Мимолетное блаженство усилило его томление по более жгучим ощущениям. Его желания достигли того предела бешенства, которое ведомо только диким животным» (*там же*).

Поэтому мы не удивимся, если обнаружим связь этих ощущений со сверхъестественным, ведь нам уже известно, что оно всегда возникает в опыте границ, в состоянии «превосходной степени». Желание, как чувственное искушение, находит свое воплощение в ряде наиболее часто встречающихся представителей сверхъестественного мира, в частности, в образе дьявола. Упрощая, можно сказать, что дьявол — это всего лишь иное слово для обозначения либидо. Читая «Монаха», мы узнаем, что прелестная Матильда оказывается «второстепенным, но злым духом», верной служанкой Люцифера. И «Влюбленный дьявол» дает нам недвусмысленный пример тождества дьявола и женщины, точнее, сексуального влечения. У Казота дьявол не пытается овладеть бессмертной душой Альвара; как и женщина, он довольствуется тем, что обладает ею здесь, на земле. Двусмысленность читательского прочтения в значительной мере обусловлена тем, что поведение Бьондетты ничем не отличается от поведения влюбленной женщины. Возьмем следующую фразу: «Разнесся слух, подтвержденный множеством писем, что какой-то злой дух похитил капитана гвардии короля Неаполитанского и увез его в Венецию» (с. 223). Разве не звучит она как описание происшествия из светской жизни, и разве слова «злой дух» в данном случае не есть удачное обозначение женщины, а не сверхъестественного существа? В эпилоге Казот подтверждает наше предложе-

³⁷ Здесь и далее цитируется в небольших изменениях по: Льюис М. Г. Монах. Перевод И. Гуровой. М.: Ладомир, 1993. — *Прим. перев.*

ние: «с его жертвой происходит то, что может случиться с любым благородным человеком, соблазненным мнимой добропорядочностью» (с. 336). Нет никакой разницы между обычным любовным приключением и историей об Альваре и дьяволе; дьявол — это женщина как предмет желания.

Сходная ситуация наблюдается и в «Рукописи, найденной в Сарагосе». Когда Зибельда пытается обольстить Альфонса, ему кажется, что на лбу его прекрасной кузины появились рога. Герой одной из вставных новелл Тибальд де ла Жакьер полагает, что его возлюбленная всецело принадлежит ему и почитает себя «счастливейшей из смертных» (с. 145), но на вершине блаженства Орландина превращается в Вельзевула. В другой вставной новелле мы обнаруживаем весьма прозрачный символ — конфеты, возбуждающие половое влечение. Ими дьявол любезно снабжает героя: «Соррилья увидела коробку. Она съела две конфеты и несколько конфеток дала сестре. Скоро иллюзии мои превратились в действительность. Обеими сестрами овладела тайная страсть, и обе они бессознательно ей покорились... Вошла их мать... и взгляд ее, избегая моего, остановился на злосчастной коробке. Она взяла несколько конфеток и ушла, но тотчас же вернулась, стала осыпать меня ласками и сжимать в объятиях, называя сыном.

Оставила она меня с явным неудовольствием, внутренне себя принуждая. Буйство чувств моих дошло до безумия. Я ощущал огонь, бегущий у меня по жилам, еле видел окружающие предметы, какой-то туман стоял у меня в глазах.

Я хотел выйти на террасу. Дверь в комнату девушек была приоткрыта; я не мог удержаться и вошел. Их чувства были еще в гораздо большем смятении, чем мои. Я испугался, хотел вырваться из их объятий, но не хватило сил. Вошла мать, упреки замерли у нее на устах, и вскоре она уже потеряла всякое право упрекать нас в чем бы то ни было» (с. 529).

Более того, даже когда конфеты были съедены, возбуждение чувств не прекратилось; дьявольский дар в том и заключается, что он пробуждает такие чувства, которые уже ничто не может заглушить.

Суровый аббат Серапион во «Влюбленной покойнице» еще более заостряет рассматриваемую тему; для него куртизанка Кларимонда, сделавшая наслаждение своим ремеслом, является «Вельзевулом во плоти» (с. 102). В то же время личность аббата — это воплощение другого члена оппозиции; т. е. Бога, а также его представителей на земле — служителей культа. Именно в таком смысле определяет свое новое положение Ромуальд: «Быть священником! Это значит быть целомудренным, не любить, не различать ни пола, ни возраста...» (с. 87). И Кларимонда прекрасно знает, кто ее прямой враг: «Ах, как я ревную к Богу, которого ты любил и до сих пор любишь больше, чем меня» (с. 105).

Идеальный монах, предстающий в образе Амбросио в начале романа Льюиса, — настоящее воплощение бесполости. «По слухам [говорит другой персонаж] он так строго блюдет обет целомудрия, что не знает, в чем заключается отличие мужчины от женщины» (с. 29).

Альвар, герой «Влюбленного дьявола», прекрасно осознает данную оппозицию, и когда он полагает, что совершил грех, вступив в связь с дьяволом, то решает отказаться от женщин и стать монахом: «Я приму духовный сан. Я отрекусь от тебя, прекрасный пол...» (с. 333). Утверждать чувственность значит отрицать религию, вот почему халиф Ватек, думающий об одних только наслаждениях, с удовольствием предается святотатству и богохульству.

Та же оппозиция обнаруживается и в «Рукописи, найденной в Сарагесе». Две сестры не могут отдаться Альфонсу из-за реликвии, которую он носит на шее. «Это талисман, полученный от матери. Я обещал никогда его не снимать. В нем заключена частица животворящего креста» (с. 49). Когда же они ложатся с ним в постель, Зибельда сначала перерезает ленточку медальона. Крест и половое влечение несовместимы.

Описание медальона дает нам еще один элемент, являющийся членом той же оппозиции: мать в ее противопоставлении женщине. Кузины Альфонса могут снять с себя пояс целомудрия только при условии, что он снимет медальон, подарок матери. А во «Влюбленной покойнице» мы обнаруживаем следующее любопытное утверждение: «Воспоминания о времени, когда я был священником, были не менее значительны, чем воспоминания о том, чем я занимался во чреве матери» (с. 108). Получается своего рода равенство между пребыванием во чреве матери и статусом священнослужителя, а это равнозначно отказу от женщины как предмета желания.

Во «Влюбленном дьяволе» это равенство находится в центре внимания. Именно образ матери оказывается той силой, которая не позволяет Альвару целиком посвятить себя Бьондетте, этой женщине-дьяволу. Образ матери возникает каждый раз, когда наступает ответственный момент, требующий принятия решения. Противопоставление матери и Бьондетты выступает в обнаженном виде в сновидениях Альвара: «Во сне мне приснилась моя мать... Когда мы шли по узкой тропинке, на которую я вступил уверенным шагом, чья-то рука внезапно столкнула меня в пропасть. Я узнал ее: это была рука Бьондетты. Я упал, но чья-то другая рука помогла мне подняться, и я очутился в объятиях матери» (с. 312). Дьявол толкает Альвара в пропасть чувственных влечений, а мать его удерживает. Тем не менее Альвар все более поддается обаянию Бьондетты, и его падение уже близко. Однажды, прогуливаясь по Венеции, он попал под дождь и, спасаясь от него, зашел в церковь. Он подошел к одной из статуй, и ему показалось, что это статуя его матери. Тогда он вдруг осознал, что, полюбив Бьондетту, он забыл о матери, поэтому он решил остановить свою возлюбленную и вернуться к матери: «надо открыть свою душу матери и еще раз искать спасения в ее любящем сердце» (с. 318).

Однако дьявольское желание успевает овладеть Альваром до того, как он обратился за помощью к матери. Поражение Альвара полное и все же

не окончательное. Доктор Кебракуэрнос без труда указывает ему путь к спасению, словно речь идет об обычном любовном походе: «вступите в законный союз с женщиной; пусть вашим выбором руководит ваша почтенная матушка...» (с. 335). Чтобы связь с женщиной не приняла дьявольский характер, мать должна следить за ней и давать ей свою оценку.

Помимо страстной, но «нормальной» любви к женщине, в фантастической литературе можно найти и примеры различных трансформаций любовного влечения. Правда, большая их часть не имеет ничего сверхъестественного, но представляется «странной» в социальном аспекте. Наиболее часто встречается такая разновидность любовного влечения, как кровосмешение. Уже у Перро (в сказке «Ослиная шкура») фигурирует отец-преступник, влюбившийся в собственную дочь. В «Тысяче и одной ночи» рассказываются истории о любви брата к сестре («Рассказ первого календера») и о любви матери к сыну («Рассказ Камар-аз-Замана»). В «Монахе» Льюиса Амбросио влюбляется в собственную сестру Антонию, насилует ее и убивает, убив предварительно о мать. В «Ватекке» Барьярок не далек от того, чтобы влюбиться в свою собственную дочь.

Другой разновидностью любви, часто встречающейся в фантастической литературе, является гомосексуальная связь. И снова в качестве примера можно взять сказку «Ватек»; мы имеем в виду не только погибших по вине халифа мальчиков или описание внешности Гюльхенруза, но прежде всего эпизод с Алази и Фирузом, в котором гомосексуальный характер связи в конце сходит на нет, ибо принц Фируз на самом деле оказывается принцессой Фирузкой. Следует отметить, что в литературе времен Бекфорда часто обыгрывалась неопределенность пола любимого существа (что отмечает и Андре Парро в своей книге о Бекфорде; Рагтеау 1960); ср. Бьондетто — Бьондетта во «Влюбленном дьяволе», Росарио — Матильда в «Монахе».

Третью разновидность любовного влечения можно назвать «любовью больше, чем вдвоем»; ее наиболее часто встречавшейся формой является любовь втроем. В восточных сказках эта разновидность любви — явление обычное. Так, третий календер в «Тысячи одной ночи» спокойно живет со своими сорока женами. В приведенном выше эпизоде из «Рукописи, найденной в Сарагосе», Эрвас ложится в постель с тремя женщинами — матерью и двумя ее дочерьми.

В «Рукописи, найденной в Сарагосе» можно найти и сложные ситуации, когда перечисленные нами разновидности любви комбинируются между собой. Такова связь Альфонса с Зибельдой и Эминой. Сначала описываются гомосексуальные отношения между двумя девушками, ибо до встречи с Альфонсом они жили вместе. Эмина, рассказывая о годах их юности, то и дело упоминает «наши склонности», «горе разлуки», говорит о желании «выйти за одного и того же мужчину», чтобы не расставаться друг с другом. Одновременно их любовь носит кровосмесительный характер, ибо Зибельда и Эмина — сестры, да и Альфонс приходится им кузеном. Наконец

любвным утехам персонажи предаются всегда втроем; ни та, ни другая сестра не встречаются с Альфонсом поодиночке. Почти то же самое происходит и с Пачеко: ему приходится делить ложе с Камиллой и Инезильей (последняя заявляет: «Я хочу, чтобы мы все трое спали в одной постели»; с. 62), но Камилла — сестра Инезильи. Положение осложняется и тем обстоятельством, что Камилла — вторая жена отца Пачеко, т. е. некоторым образом она приходится ему матерью, а Инезилья — теткой.

В «Рукописи, найденной в Сарагосе» описывается и другая разновидность любовного желания, близкая к садизму. Так, принцесса Монте-Салерио рассказывает, как он развлекается со служанками: «Я любила подвергать терпенье моих прислужниц всякого рода испытаниям... за неосторожность щипала их или колола им руки и ноги булавками» (с. 174).

Здесь мы подходим к жестокости в чистом виде, сексуальное происхождение которой не всегда очевидно. Напротив, в следующем отрывке из «Ватека», в котором описываются садистские наслаждения, такое происхождение совершенно очевидно: «Каратис устраивала ужины, чтобы понравиться темным силам. На них она приглашала дам, известных своей красотой, стараясь выбирать самых белокурых и стройных. Ничто не могло сравниться по изысканности с этими ужинами, но, когда веселье было в разгаре, ее евнухи пускали под стол змей и вываливали из горшков скорпионов. Можно представить себе, как все это кусалось. Каратис делала вид, что ничего не замечает, а другие не смели пошевелиться. Когда она видела, что ее гости были уже при смерти, то развлекалась тем, что перевязывала раны нескольким дамам, пользуясь противоядием собственного изготовления, ибо эта добрая принцесса не любила сидеть сложа руки» (Beckford 1948, с. 104)³⁸.

Сходны по духу и сцены жестокости в «Рукописи, найденной в Сарагосе». Мы имеем в виду пытки, доставляющие наслаждение палачу. В первом подобном эпизоде жестокость достигает такой степени, что приписывается сверхъестественным силам. Два демона-висельника пытаются Пачеко: «В то же время тот висельник, что схватил меня за левую ногу, стал работать когтями. Сперва начал щекотать мне подошву; потом это адское чудовище содрало с нее кожу, повытаскивало все нервы, очистило их от крови и стало перебирать по ним пальцами, словно по струнам музыкального инструмента. Но, видя, что они не издают приятных для него звуков, впустил когти мне под колено, поддел связки и начал их подкручивать, точь-в-точь как если бы настраивал арфу. В конце концов он принялся играть на моей ноге, превратив ее в какое-то подобие гуслей. Я слышал его дьявольский смех...» (с. 64—65).

В другом эпизоде жестокость имеет человеческое происхождение. Инквизитор обращается к Альфонсу со следующей речью: «Дорогой сын, пусть не устрасит тебя то, что я тебе скажу. Тебе сделают немного больно.

³⁸ В цитируемом переводе данный эпизод отсутствует. — *Прим. перев.*

Видишь вон те две доски? Твои ноги вложат в эти доски и стянут веревками, а потом вобьют тебе молотком между колен вот эти клинья. Сперва ноги твои нальются кровью, потом кровь брызнет из больших пальцев, а на других отвалятся ногти; подошвы полопаются, и вытечет жир, смешанный с раздавленным мясом. Это уже будет больней. Все не отвечаешь? Ты прав, это только подготовительные мученья. Но ты все-таки потеряешь сознание, однако тотчас очнешься с помощью вот этих солей и спиртов. Потом у тебя вынут эти клинья и вобьют вон те, большего размера. После первого удара у тебя раздробятся коленные суставы и кости, после второго ноги треснут сверху донизу, выскочит костный мозг и, вместе с кровью, обагрят эту солому. Ты упорствуешь в своем молчании? Хорошо, сожmite ему пальцы» (с. 83—84).

Можно было бы предпринять стилистический анализ этого пассажа, чтобы выявить средства, с помощью которых достигается эффект жестокости. Свою роль играет здесь и спокойный, методический тон инквизитора, равно как и использование точных терминов, обозначающих части тела. Отметим также, что в обоих эпизодах насилие чисто словесное, дается описание событий, на самом деле не имеющих места в универсуме книги. Хотя одно из событий относится к прошлому, а другое — к будущему, оба они имеют ирреальную, виртуальную модальность; перед нами повествование-угроза. Альфонс не испытывает на себе описываемых жестокостей, он даже не наблюдает их, их просто живописуют перед ним. Насилие заключается не в действии, ибо никаких действий на самом деле не совершается, оно заключено лишь в словах. В данном случае насилие осуществляется не только посредством языка (в литературе ничего иного и не бывает), но как бы в самом себе. Акт жестокости заключается в произнесении определенных фраз, а не в ряде реальных действий.

Читая «Монаха» Льюиса, мы знакомимся с другой разновидностью жестокости, не соотносимой с тем, кто ее осуществляет, и, следовательно, не доставляющей наслаждения персонажу; в результате еще явственнее выступает словесная природа насилия, равно как и его функция — непосредственно воздействовать на читателя. В данном случае акты жестокости описываются не с целью охарактеризовать персонаж, а с тем, чтобы усилить и оттенить атмосферу чувственности, в которой протекает действие. Примером тому служит смерть Амбросио; еще более жестокой оказывается сцена гибели аббатисы. Арто в своем переводе «Монаха» еще более подчеркнул насильственный характер ее смерти: «Бунтовщики были охвачены жадной мести и не собирались отпускать ее. Они осыпали настоятельницу самой грязной бранью, поволокли ее по земле и наполнили ей тело и рот экскрементами. Они швыряли ее от одного к другому, и каждый изобретал новую жестокость. Поволочив ее за ноги по земле и позабавившись видом ее окровавленной головы, подсакивавшей на булыжниках, они ставили ее на ноги и заставляли бежать, пиная сзади ногами. Затем камень, брошенный меткой рукой, раскроил ей висок, она рухнула на землю, кто-то раздавил ее череп пяткой, и через несколько мгновений она испустила дух. Ка-

нали набросились на нее, и, хотя она уже ничего не слышала и не могла им отвечать, они продолжали обзывать ее самыми страшными именами. Ее тело проволокли еще добрую сотню метров, и толпа отступила только тогда, когда она представляла собой уже безмясную массу плоти» (Lewis 1966, с. 293; «безмянный» означает здесь последнюю стадию разрушения).

Перейдя от любовного влечения к жестокости, мы тем самым приблизились к смерти. Впрочем, сродство тем любви и смерти прекрасно известно всем. Связь между ними не всегда одна и та же, но она всегда есть. В сказках Перро, например, устанавливается соответствие между половой любовью и умерщвлением. Оно эксплицитно представлено в «Красной шапочке», где раздеться и лечь в постель к существу другого пола равнозначно быть съеденным и погибнуть. Та же мораль и в «синей бороде»: наличие запекшейся крови, напоминающей менструацию, влечет за собой смертный приговор.

В «Монахе» связь между двумя темами есть скорее отношение смежности, чем эквивалентности. Пытаясь овладеть сестрой Антонией, Амбросио убивает свою мать; изнасиловав Антонию, он вынужден убить и ее. К тому сцена насилия проходит под знаком близости желания и смерти: «Нетронутое и совершенно белое тело усопшей Антонии покоилось между двумя полностью разложившимися трупами» (там же, с. 317—318).

Этот вариант отношения, когда желанное тело уподобляется трупу, преобладает у Потоцкого, но у него снова происходит переход от отношения смежности к отношению субституции. Желанная женщина превращается в труп — такова схема действия, постоянно повторяющаяся в «Рукописи...» Альфонс засыпает в объятиях двух сестер; проснувшись, он видит вместо них два трупа. То же самое случается с Пачеко, Уседой, Ревеккой и Веласкесом. Еще более серьезно происходящее с Тибо де ля Жакьером: он полагает, что предастся любовным утехам с желанной женщиной, а она превращается одновременно и в дьявола, и в труп. Здесь заметно различие между Потоцким и Перро; у последнего смерть непосредственно наказывает женщину, уступившую своим желаниям, у Потоцкого же она наказывает мужчину, превращая в труп предмет его желания.

Иное соотношение у Готье. Во «Влюбленной покойнице» священник испытывает смятение чувств при виде мертвого тела Кларимонды; смерть не вызывает у него отвращения к ней, даже наоборот, кажется, что она становится еще желаннее. «Надо признаться, это совершенство форм, хотя и очищенное и освященное тенью смерти, возбуждало во мне больше сладострастных чувств, чем следует» (с. 98). Когда наступает ночь, Амбросио уже не довольствуется одним созерцанием: «Надвигалась ночь, и, чувствуя приближение момента разлуки навсегда, я не смог отказать себе в грустном наслаждении высшего рода и поцеловал в мертвые губы ту, которой всецело принадлежала моя любовь» (с. 99).

Любовь к смерти, представленная в данном случае в слегка завуалированном виде и стоящая у Готье наравне с любовью к статуе, к портрету и т. п.,

называется некрофилией. В фантастической литературе некрофилия обычно принимает форму любви к вампирам или к мертвецам, вновь поселившимся среди людей. Такая связь может быть также представлена как наказание за чрезмерное половое влечение, но в иных случаях она не получает отрицательной оценки. Таковы отношения между Ромуальдом и Кларимондой: священник узнает, что Кларимонда — это вампир женского пола, однако это открытие никак не влияет на его чувства. Однажды Кларимонда, думая, что Ромуальд уснул, произносит монолог, воздавая хвалу крови, а затем приступает к делу: «Наконец она решилась, уколола меня иглой и начала высасывать кровь. И хотя она выпила всего лишь несколько капель, ей стало страшно, что я ослабну, и тогда она старательно перевязала мне руку, наложив небольшую повязку, но предварительно она смазала ранку какой-то мазью, от чего ранка тут же зажила.

Теперь у меня не оставалось никаких сомнений, аббат Серапион был прав. Но и сейчас, удостоверившись в этом, я был не в состоянии разлюбить Кларимонду, и я охотно отдал бы ей столько крови, сколько ей было нужно, чтобы поддержать свое искусственное существование... Я сам бы вскрыл себе вену и сказал бы ей: «Пей! И пусть вместе с моей кровью войдет в тебя моя любовь!» (с. 113). Связь между смертью и кровью, любовью и жизнью выступает в данном случае совершенно явственно.

Когда же вампиры и дьяволы оказываются положительными персонажами, то следует ожидать, что священнослужители и религия подвергнутся осуждению и самым грубым оскорблениям и к ним будет даже применено имя дьявола! Подобная полная инверсия и происходит во «Влюбленной покойнице». Аббат Серапион, настоящее воплощение христианской морали, считающий своим долгом выкопать тело Кларимонды и умертвить ее во второй раз, получает следующую характеристику: «В усердии Серапиона было что-то жестокое и дикое, отчего он походил более на дьявола, чем на апостола или ангела...» (с. 115). В «Монахе» Амбросио изумляется, застав простодушную Антонию за чтением Библии: «Как! — сказал себе монах. — Антония читает Библию, и ее невинность от этого не пострадала?» (с. 205).

Итак, мы видим, что в различных фантастических произведениях содержится одна и та же структура, но оценивается она по-разному: или сильная и даже чрезмерная плотская любовь, наряду со всеми ее трансформациями, подвергается осуждению с точки зрения христианских принципов, или же ей воздают похвалу, но в любом случае сохраняется ее противопоставление вере, матери и т. п. В тех произведениях, где любовь не осуждается, в действие вступают сверхъестественные силы, чтобы помочь ей достичь своей цели. Пример этому можно найти в «Тысячи и одной ночи»: Аладину удается осуществить свое желание как раз с помощью магических орудий — кольца и лампы. Если бы не вмешались сверхъестественные силы, любовь Аладина к дочери султана навсегда осталась бы неосуществимой мечтой.

То же и во «Влюбленной покойнице»: продолжая жить после смерти, Кларимонда тем самым дает Ромуальду возможность испытывать идеальную любовь, даже если она и порицается официальной религией (не зря аббат Серапион весьма напоминает дьявола). В конечном счете вовсе не раскаяние поселяется в душе Ромуальда: «Я не раз оплакивал ее, и до сих пор жалею ее» (с. 116—117). Данная тема получает полное развитие в последнем фантастическом рассказе Готье «Спирит». Ги де Маливер, главный герой рассказа, влюбляется в дух умершей девушки, и благодаря общению с ней он открывает для себя идеальную любовь, которую от тщетно искал у земных женщин. Подобная сублимация темы любви заставляет нас оставить анализируемую нами тематическую сетку и вновь обратиться к иной тематической сетке — к темам Я.

Подведем итог нашим рассуждениям. Исходным пунктом второй тематической сетки является сексуальное влечение. В фантастической литературе уделяется особое внимание описанию его чрезмерных проявлений, а также его различных деформаций или, если угодно, перверсий. Особое место занимают жестокость и насилие, хотя их связь с любовным влечением сама по себе не вызывает сомнений. С темой любви связан также интерес к вопросам смерти, жизни после смерти, у трупам и вампирам. В каждом случае сверхъестественное проявляется с разной интенсивностью; оно служит мерой особенно интенсивного сексуального влечения и позволяет заглянуть нам в загробную жизнь. Напротив, человеческая жестокость или разнообразие перверсии обычно не выходят за рамки реальности, и в этом случае мы имеем дело, так сказать, с необычным и невероятным с социальной точки зрения.

Мы убедились в том, что темы Я можно истолковать как установление отношений между человеком и миром, как привидение в действие системы *восприятие — сознание*. В данном же случае ничего подобного не происходит: если мы хотим истолковать темы Ты на том же уровне всеобщности, то должны понять, что речь идет скорее об отношении между человеком и его желанием, и тем самым его бессознательным. Желание и его различные вариации, включая жестокость, — это фигуры, в которых воплощены отношения между людьми; в то же время одержимость человека тем, что можно приблизительно назвать «инстинктами», ставит проблему структуры личности, ее внутренней организации. Если темы Я предполагали в основном пассивную позицию, то в данном случае, наоборот, мы наблюдаем интенсивное *воздействие* человека на окружающий его мир; человек уже не изолированный наблюдатель, он вступает в динамические отношения с другими людьми. Наконец, если к первой тематической сетке мы отнесли «темы взгляда» по причине важности в них зрительного восприятия и восприятия вообще, то здесь следует говорить скорее о «темах дискурса», ведь речь является важнейшей формой связи человека с «другим» и в то же время агентом, структурирующим эту связь.

9. ТЕМЫ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ЖАНРА: Заключение

Уточнение сделанного. — Поэтика и критика. — Полисемия и непрозрачность образов. — Рассмотрение аналогичных противопоставлений. — Детство и зрелость. — Язык и отсутствие языка. — Наркотики. — Психозы и неврозы. — Долгое отступление на тему применения психоанализа в литературоведческих исследованиях. — Фрейд, Пенцольдт. — Возвращение к теме: магия и религия. — Взгляд и дискурс. — Я и Ты. — Заключение с оговорками.

Итак, мы выделили две тематические сетки, различающиеся между собой дистрибуцией. В случае, если темы первой сетки комбинируются с темами второй, то это делается именно для того, чтобы показать их несовместимость; примерами являются «Луи Ламбер» и «Клуб гашишистов». Теперь нам осталось лишь сделать надлежащие выводы из дистрибуции тем.

Описанный нами подход к анализу тем довольно ограничен. Если сравнить, например, наши наблюдения над «Аврелией» с результатами тематического анализа, то можно заметить, что их природа различны (разумеется, это различие мы рассматриваем независимо от возможных оценочных суждений). Обычно, когда в тематическом исследовании говорят о двойнике или женщине, о времени или пространстве, то пытаются переформулировать в более эксплицитных терминах смысл текста. Выявляя темы произведения, дают им некое истолкование, парафразируя текст, наделяют именем его смысл.

Наш подход совершенно иной. Мы не пытались истолковать темы, мы лишь констатировали их наличие. Мы не пытались истолковать любовное влечение, изображенное в «Монахе», или истолковать смерть во «Влюбленной покойнице», как поступил бы специалист по тематической критике, мы ограничились одним указанием на их наличие. В результате добытые нами знания более ограничены, но зато менее дискуссионны.

Перед нами два различных вида деятельности, направленных на два разных объекта: *поэтика* и *истолкование*, *структура* и *смысл*. Любое произведение обладает собственной структурой, которая представляет собой взаимосвязь элементов, заимствованных из разных категорий литературного дискурса, и в то же время эта структура является тем местом, где пребывает смысл. В поэтике довольствуются тем, что констатируют наличие в произведении определенных элементов, однако можно достичь и более высокого уровня знаний, поскольку добытые сведения возможно верифицировать с помощью целого ряда процедур. Критик же ставит перед

собой более амбициозную задачу — поименовать смысл произведения, однако результат его деятельности не может претендовать ни на научность, ни на «объективность». Разумеется, одни толкования более обоснованны, чем другие, но ни одно из них нельзя объявить единственно верным. Таким образом, поэтика и критика являются инстанциями более общего противопоставления — противопоставления науки и истолкования. На практике эта оппозиция, оба члена которой, надо сказать, одинаково достойны нашего внимания, никогда не выступают в чистом виде; акцент, делаемый то на одном, то на другом члене, всегда позволяет сохранять между ними различие.

Не случайно поэтому наше исследование фантастического жанра проведено в рамках поэтики. Ведь жанр — это именно структура, конфигурация литературных свойств, перечень возможностей. Однако принадлежность произведения к определенному жанру еще ничего не говорит нам о его смысле, она лишь позволяет нам констатировать существование определенного правила, под действие которого подпадает как это, так и многие другие произведения.

Добавим, что у каждого из двух видов деятельности есть свой излюбленный объект. Объект поэтики — литература в целом, все литературные категории, различные комбинации которых образуют жанры. Предметом же истолкования является конкретное произведение; критика интересуется не то общее, что объединяет данное произведение с остальной литературой, а его специфика, различие в целях очевидным образом влечет за собой и различие в методах: если для специалиста по поэтике речь идет о познании объекта, внешнего по отношению к нему, то критик стремится отождествить себя с произведением, стать его субъектом. Возвращаясь к нашему обсуждению тематической критики, отметим, что последняя именно с точки зрения истолкования находит свое оправдание, которого ей не хватало в глазах специалиста по поэтике. Мы не стали описывать формирование образов, происходящее на поверхности самого текста, но от этого оно не становится менее реальным. Конечно, вполне законно исследовать в рамках текста связь, устанавливаемую между цветом лица фантома, формой двери или окна, через которое он убегает, и особым знаком, остающимся после его исчезновения. Постановка подобной задачи, будучи несовместимой с принципами поэтики, вполне законна при истолковании произведения.

Данное противопоставление интересуется нас именно в плане тематики художественных произведений. Обычно наличие двух точек зрения — критика и специалиста по поэтике — принимается как данное, когда речь идет о словесном или синтаксическом аспекте произведения. Звуковая и ритмическая организация, выбор риторических фигур и композиционных приемов уже давно стали предметом более или менее строгого анализа. Однако семантический аспект, или литературная тематика, до сих пор не были предметом такого анализа. Подобно тому, как в лингвистике до не-

давнего времени наблюдалась тенденция выводить смысл, а следовательно, и семантику за пределы науки и заниматься исключительно фонологией и синтаксисом, так и в литературоведческих исследованиях допускается теоретический анализ «формальных» элементов произведения, таких, как ритм и композиция, но, как только речь заходит о «содержании», от такого анализа отказываются. Однако мы убедились, до какой степени нерелевантно противопоставление формы и содержания. Вместо этого следует различать, с одной стороны, структуру, образуемую всеми элементами литературного произведения, включая темы, а с другой, — смысл, которым критик наделяет не только темы, но и все остальные аспекты произведения. Известно, что поэтические размеры (ямб, трохей и т. д.) в определенных эпохи получали эмоциональное толкование: веселый, грустный и т. п. Мы убедились также, что тот или иной стилистический прием, например, модализация, может иметь точный смысл; в «Аврелии» она обозначает колебания, характерные для фантастического жанра.

Итак, мы попытались проанализировать литературную тематику на том же уровне обобщения, что и ритмы в поэзии. Мы выделили две тематические сетки, но не стали заниматься истолкованием соответствующих тем в их конкретном воплощении в тех или иных произведениях, поэтому надеемся, что по этому поводу не возникнет никаких недоразумений.

Следует указать и на другую возможную ошибку. Речь идет о понимании литературных образов в том виде, как они описываются до сих пор.

При установлении тематических сеток мы ставили абстрактные термины (сексуальность, смерть) рядом с конкретными (дьявол, вампир). Поступая так, мы вовсе не стремились установить между двумя группами терминов отношение обозначения (дьявол должен обозначать половое влечение, вампир — некрофилию), мы хотели показать их совместимость, совместную встречаемость. По ряду причин смысл образа всегда богаче и сложнее, чем предполагает подобное толкование.

Прежде всего следует указать на полисемичность образа. Возьмем, например, тему (или образ) двойника. Во многих фантастических рассказах присутствует эта тем, но в каждом конкретном произведении двойник имеет особый смысл, зависящий от связей данной темы с другими. Эти смыслы могут быть даже противоположными, например, у Гофмана и у Мопассана. У Гофмана появление двойника служит источником радости, это победа духа над материей. У Мопассана же двойник воплощает собой угрозу, это предвестник опасности и страха. Также противоположны смыслы двойника в «Аврелии» и в «Рукописи, найденной в Сарагосе». У Нерваля появление двойника означает, в числе прочего, начало изоляции, удаления от мира. У Потоцкого, наоборот, раздвоение, так часто происходящее на протяжении всей книги, становится средством установления более тесного контакта с другими, более полной интеграции. Поэтому неудивительно, что образ двойника характерен как для первой, так и для второй установленной нами

тематической сетки; этот образ может входить в различные структуры и иметь множество смыслов.

Вместе с тем следует отвергнуть саму идею поиска непосредственного смысла образа, ибо каждый образ обозначает другие образы, вступая в бесчисленное количество связей, а также потому, что он обозначает и самого себя; образ не прозрачен, а обладает определенной плотностью. В противном случае пришлось бы считать все образы аллегориями, а мы знаем, что аллегория предполагает эксплицитное указание на иной смысл, поэтому она представляет собой совершенно особый случай. По этой причине мы не согласны с Пенцольдтом, когда он пишет о выпущенном из бутылке джинне (в «Тысяче и одной ночи»): «Очевидно, что джинн есть олицетворение желания, а бутылочная пробка, как бы мала и слаба она ни была, репрезентирует угрызения совести человека» (Penzoldt 1952, с. 106). Мы отвергаем подобный способ сводить образы к означающим, означаемыми которых являются концепты. К тому же он предполагает существование четкой границы между теми и другими, а это, как мы убедимся позже, просто невысказано.

Теперь, когда мы эксплицитно представили наш метод, следует попытаться дать ясную картину результатов его применения. Для этого необходимо уяснить себе, в чем заключается противопоставление двух тематических сеток и какие категории вовлечены в это противопоставление. Сначала мы вновь обратимся к уже проведенному нами сопоставлению этих тематических сеток с другими, более или менее хорошо изученными, структурами. Это сравнение должно позволить нам глубже постичь природу противопоставления и дать более точную его формулировку. В то же время мы уже с меньшей уверенностью сможем излагать наши положения, и это не просто риторическая отговорка; все нижеследующее, по нашему мнению, носит чисто гипотетический характер и должно восприниматься как таковое.

Начнем с аналогии, обнаруживаемой между первой сеткой, темами Я, и миром детства в том виде, как он предстает в глазах взрослого человека (согласно описанию Пиаже). Возникает вопрос о причине такого сходства. Ответ находим все в тех же трудах по генетической психологии, на которые мы уже ссылались: основным событием, провоцирующим переход от первичной умственной организации к умственной зрелости (через ряд промежуточных стадий) является приобщение субъекта к языку. Именно тогда исчезают особенности, характерные для первого периода умственного развития: отсутствие различия между духом и материей, между субъектом и объектом, доинтеллектуальное восприятие причинности, пространства и времени. Заслуга Пиаже заключается в демонстрации того факта, что данная трансформация происходит именно благодаря языку, даже если это не сразу заметно. Так, по поводу восприятия времени он пишет следующее: «Благодаря языку, ребенок приобретает способность воссоздавать свои прошлые действия в виде рассказа и предвосхищать будущие действия с

помощью словесной репрезентации» (Piaget 1967, с. 25). Вспомним, что в раннем детстве время не представляет собой линию, соединяющую три точки — прошедшее, настоящее и будущее; скорее, это вечное, бесконечно растяжимое настоящее (разумеется, совершенно отличное от известного нам настоящего как глагольной категории).

Здесь мы подходим ко второму проведенному нами сопоставлению — сопоставлению той же тематической сетки с миром наркомана. И в этом мире обнаруживается нерасчлененное и эластичное восприятие времени, к тому же он, как и мир раннего детства, лишен языка: видения наркоманов не поддаются вербализации. Также и «другой» не имеет в нем автономного существования, и Я отождествляет себя с ним, будучи не в состоянии помыслить его как нечто от себя отдельное.

Другая точка соприкосновения двух миров — мира детства и мира наркомана — имеет отношение к сексуальности. вспомним, что противопоставление, на основе которого мы установили существование двух тематических сеток, касалось как раз сексуальности (примером нам послужил «Луи Ламбер»). Сексуальность (точнее говоря, ее самая обычная и элементарная форма) исключена как из мира наркомана, так и из мира мистика. Проблема усложняется, когда речь заходит о детстве. Грудной ребенок отнюдь не пребывает в мире без желаний, но его желание вначале «авторотично», затем появляется желание, ориентированное на некий предмет. Состояние преодоленной страсти, достигаемое посредством приема наркотиков (к этому состоянию стремятся и мистики, и его можно назвать панэротическим), само является трансформацией сексуальности, родственной «сублимации». В первом случае у желания нет внешнего объекта, во втором его объектом служит весь мир; между двумя типами желания помещается «нормальное» желание.

Обратимся теперь к третьему сопоставлению, проведенному нами при анализе тем Я — сопоставлению с психозами. И здесь у нас нет под ногами твердой почвы, ибо нам приходится опираться на описания мира психических больных, даваемые исходя из мира «нормального» человека. В этих описаниях поведение психического больного представляется не в виде когерентной системы, а как отрицание другой системы, как отклонение от нее. Говоря о «мире шизофреника» или о «мире ребенка», мы оперируем лишь симулякрами этих состояний, разработанными взрослыми людьми, не страдающими шизофренией. Нам говорят, что шизофреник отказывается от коммуникации и интерсубъективности, и этот отказ от языка приводит к тому, что он живет в вечном настоящем. Вместо общего языка он вырабатывает «частный язык» (а это, разумеется, представляет собой противоречие в терминах, и мы имеем дело с настоящим анти-языком). Слова, заимствуемые из общего всем словаря, наделяются новым смыслом, индивидуальным для каждого шизофреника. Психический больной не просто варьирует смысл слов, а препятствует тому, чтобы они обеспечивали автоматическую передачу этого смысла. Как пишет Казанин, «шизофреник не обна-

руживает ни малейшего намерения изменить свой способ коммуникации, в высшей степени индивидуальный, и он словно наслаждается тем, что вы не в состоянии его понять» (Kasanin 1964, с. 129). В этом случае язык утрачивает функцию посредника и становится средством, помогающим изолировать себя от мира.

Миры ребенка, наркомана, шизофреника, мистика в совокупности образуют парадигму, к которой принадлежат и темы Я (это не значит, что между ними нет важных различий). Впрочем, в литературе неоднократно отмечались взаимосвязи между парами этих элементов. Бальзак писал в «Луи Ламбере»: «Углубленное чтение некоторых книг Якоба Бема, Сведенборга или мадам Гийон порождает столь же разнообразные фантазии, что и сновидения, вызываемые опиумом» (с. 381). Так же часто сопоставляли мир шизофреника с миром маленького ребенка. Наконец, знаменательно, что мистик Сведенборг был шизофреником, и столь же знаменателен тот факт, что употребление некоторых сильнодействующих наркотических веществ может вызывать состояния, сходные с психическим расстройством.

Здесь возникает соблазн сопоставить нашу вторую тематическую сетку — темы Ты — с другой важной группой душевных заболеваний — с неврозами. Это поверхностное сопоставление можно обосновать тем, что во второй тематической сетке решающая роль отводится сексуальности и ее разновидностям, но то же самое наблюдается и в случае неврозов, ведь со времен Фрейда много говорилось о том, что перверсии являются точным «негативом» неврозов. В этом случае, как и в других, мы прекрасно осознаем, насколько мы упрощаем понятия, когда заимствуем их из других областей. Мы позволяем себе с легкостью переходить от психоза к шизофрении и от неврозов к перверсиям лишь по той причине, что стремимся встать на достаточно высокий уровень обобщения, и мы осознаем всю приблизительность наших утверждений. Проводимые сопоставления становятся гораздо более значимыми, как только для обоснования нашей типологии мы обращаемся к теории психоанализа. Фрейд обратился к проблеме психозов и неврозов вскоре после того, как дал второй вариант описания структуры психики. Вот его определение: «Невроз есть результат [Erfolg] конфликта между Я и его Эго, в то время как психоз есть аналогичный результат сходного нарушения связи между Я и внешним миром» (Freud 1940, с. 391).

Для иллюстрации этого противопоставления Фрейд приводит следующий пример: «Одна девушка, влюбленная в мужа своей сестры, находившей при смерти, пришла в ужас от собственной мысли: «Теперь он свободен, и мы сможем пожениться!». Мгновенный процесс забывания этой мысли запустил в действие механизм подавления, приведший к заболеванию истерией. Однако именно в данном случае интересно наблюдать, каким способом невроз стремится разрешить конфликт. Он учитывает изменение, происшедшее в реальной действительности, и подавляет удовлетворение неосознанного побуждения, в данном случае любви к мужу сест-

ры. Психотическая реакция отрицала бы тот факт, что сестра умирает» (там же, с. 410).

Здесь мы подошли совсем близко к нашей собственной классификации. Мы убедились, что в основе тем *Я* лежит нарушение границы между психическим и физическим. Мысль о том, что кто-то еще не умер и желание его смерти, с одной стороны, и восприятие того же самого факта в реальной действительности, с другой, — две фазы одного и того же процесса, и переход от одной фазы к другой осуществляется без малейшего труда. В другом ряду явлений истерия, следующая за подавлением любви к мужу сестры, напоминает «чрезмерные» действия, связанные с половым влечением, которые мы обнаружили при составлении перечня тем *Я*.

Более того, анализируя темы *Я*, мы отметили важную роль восприятия, связи с внешним миром, и вот оказывается, что именно она лежит в основе психозов. Мы также убедились в невозможности анализа тем *Ты* без учета бессознательного и тех неосознанных желаний, подавление которых ведет к неврозу. Поэтому мы вправе сказать, что в плане теории психоанализа тематическая сетка *Я* соответствует системе *восприятие — сознание*, а тематическая сетка *Ты* — системе неосознанных желаний. Следует отметить, что отношение к «другому» в той мере, в какой оно касается фантастической литературы, оказывается во втором ряду соответствий. Подметив эту аналогию, мы не хотим тем самым сказать, что неврозы и психозы обнаруживаются в фантастической литературе или, наоборот, что все темы фантастической литературы можно найти в учебниках по психологии.

Но тут возникает новая опасность. Все эти ссылки могут привести на мысль, что мы решительно становимся на сторону критики, именуемой психоаналитической. Чтобы лучше охарактеризовать нашу позицию в ее отличии от позиции других исследователей, мы ненадолго остановимся на этом методе критики. Особенно уместно в данном случае рассмотреть два примера: высказывания самого Фрейда по поводу необычного и книгу Пенцольдта о сверхъестественном.

Что касается фрейдовского анализа необычного, то бросается в глаза двойственный характер психоаналитического метода. Можно сказать, что психоанализ — это наука о структурах и одновременно техника толкования. В первом случае он описывает, так сказать, механизм психической деятельности, во втором вскрывает конечный смысл описанных конфигураций. Он отвечает не только на вопрос «как», но и на вопрос «что».

Приведем пример второго рода деятельности психоаналитика, которую можно назвать дешифровкой. «Когда человеку снится некая местность или пейзаж и он при этом думает: Я знаю это место, я здесь бывал, — при истолковании мы вправе заменить это место половыми органами или телом матери» (Freud 1933, с. 200). В данном случае образ сновидения берется изолированно, независимо от механизма, составной частью которого он является, зато вскрывается его смысл. Последний качественно отличен от самих образов, а число конечных смыслов ограничено и неизменно. Ср.

также: «Что касается устрашающей необычности [das Unheimliche], то многие отдали бы пальму первенства идее быть погребенным заживо в состоянии летаргии. Но психоанализ учит нас, что этот жуткий фантазм является всего лишь трансформацией другого, который первоначально был совсем не страшен, наоборот, заключал в себе даже своего рода сладострастие; это фантазм жизни в материнской утробе» (*там же*, с. 190—199). Снова перед нами некое толкование: такой-то фантазм имеет такое-то содержание. Существует и другой подход, когда психоаналитик вместо выявления конечного смысла образа стремится установить связь между двумя образами. Анализируя «Песчаного человека» Гофмана Фрейд пишет: «Эта кукла-автомат [Олимпия] есть не что иное, как материализация женского отношения Натаниэля к отцу в раннем детстве» (*там же*, с. 183). В уравнении Фрейда не только устанавливается связь между образом и смыслом, в нем связываются два элемента текста: кукла Олимпия и детство Натаниэля; оба эти элемента присутствуют в новелле Гофмана. Тем самым замечание Фрейда относится не столько к истолкованию языка образов, сколько к механизму этого языка, к его внутреннему функционированию. В первом случае работу психоаналитика можно сравнить с деятельностью переводчика; во втором случае она подобна работе лингвиста. Многочисленные примеры двух типов деятельности можно найти в книге «Толкование сновидений».

Из этих двух возможных направлений исследования мы займемся лишь одним. Способ действий переводчика несовместим с нашим собственным взглядом на литературу, о чем мы неоднократно говорили. Мы не думаем, что литература призвана сказать нечто иное по сравнению с тем, чем она является, не думаем, что по этой причине возникает необходимость в переводе. Мы со своей стороны пытаемся описать функционирование механизма литературы (хотя между переводом и описанием нет непроходимой границы...). Именно в этом случае нам может пригодиться опыт психоанализа (в данном случае психоанализ есть всего лишь ответвление семиотики), и мы используем его, когда говорим о структуре психического. В этом отношении можно считать образцовым теоретический метод такого исследователя, как Рене Жирар.

Когда психоаналитики принялись анализировать произведения художественной литературы, они не ограничились их описанием на том или ином уровне. Начиная с Фрейда, все они стремились рассматривать литературу как один из путей проникновения в психику автора. В таком случае литература становится простым симптомом, а истинным объектом исследования является сам автор. Например, Фрейд, описав структуру «Песчаного человека», тут же указывает, о каких особенностях автора она может свидетельствовать: «Э. Т. А. Гофман был ребенком от несчастливого брака. Когда ему было три года, отец покинул свою немногочисленную семью и больше в нее не возвращался» (*там же*, с. 164) и т. п. Подобный подход

не раз критиковавшийся, ныне вышел из моды, тем не менее следует уточнить причины, по которым он для нас неприемлем.

В самом деле, недостаточно сказать, что нас интересует сама литература и только она и что по этой причине мы отбрасываем всякие сведения, касающиеся жизни автора. Литература всегда нечто большее, чем просто литература, и, разумеется, бывает так, что произведение оказывается непосредственно связанным с биографией писателя. Однако эта связь только тогда релевантна, когда составляет одно из свойств самого произведения. Гофман, чье детство было несчастливым, описывает детские страхи, но чтобы констатация этого факта имела объяснительную силу, необходимо доказать, что или все писатели, у которых было тяжелое детство, поступают именно так, или все описания детских страхов принадлежат авторам, чье детство было несчастливым. Поскольку не доказано существование ни той ни другой связи, то, когда мы говорим о несчастливом детстве Гофмана, мы лишь констатируем некое совпадение, лишённое какой бы то ни было объяснительной силы.

Из этого следует вывод, что литературоведческие исследования могут извлечь больше пользы из трудов психоаналитиков, когда в последних описывается структура человеческой психики, а не обсуждаются вопросы литературы. Как это часто бывает, слишком прямое перенесение методов из одной области в другую приводит лишь к повторению исходных предположений.

Упомянув различные типологии тематики, предложенные в ряде работ по фантастической литературе, мы оставили в стороне исследование П. Пенцольдта по причине его качественных отличий от других работ. В самом деле, в то время как большинство авторов распределяет темы по таким рубрикам, как вампир, дьявол, колдуньи и т. п., Пенцольдт предлагает группировать их в зависимости от их происхождения в психологическом плане. Источник тематики двоякий: коллективное бессознательное и индивидуальное бессознательное. В первом случае тематические элементы теряются в глубине веков, они принадлежат всему человечеству, поэт же просто более чувствителен к ним, чем другие люди, и тем самым способен их экстериоризировать. Во втором случае речь идет о личном опыте, о некой травме: писатель-невротик проецирует симптомы своей болезни на произведение. В частности, так обстоит дело с одним из поджанров, выделенных Пенцольдтом; он назвал его «рассказом об ужасах в чистом виде». Для соответствующих авторов «фантастическая новелла есть не что иное, как преодоление неприятных невротических тенденций» (Penzoldt 1952, с. 146). Однако эти тенденции не всегда четко проявляются вне произведения. Так обстоит дело с Артуром Махеном, чьи невротические произведения можно было бы объяснить его пуританским воспитанием: «К счастью, в своей жизни Махен не был пуританином. Роберт Хильер, хорошо его знавший, рассказывает нам, что он любил хорошее вино, добрых друзей, удачную шутку и жил совершенно нормальной жизнью семьянина»

(там же, с. 156); «его описывают как прекрасного друга и отца» (там же, с. 164) и т. д.

Мы уже говорили о неприемлемости типологии, основанной на биографии автора. Впрочем, сам Пенцольдт дает нам контрпример. Едва он успел поведать нам, что воспитанием Махена объясняются особенности его творчества, как тут же добавил: «К счастью, человек Махен довольно отличался от писателя Махена... Таким образом, Махен жил жизнью нормального человека, в то время как некоторые его произведения явились выражением ужасного невроза» (там же, с. 164).

У нашего неприятия есть еще одно основание. Для того чтобы некое различие было значимым для литературы, его следует проводить на основе литературных критериев, а не существующих школ психологии, каждой из которых Пенцольдт хотел бы отвести свою особую сферу исследования (мы имеем в виду его стремление примирить Фрейда и Юнга). Различение коллективного и индивидуального бессознательного, независимо от того, действительно ли оно в психологии или нет, а priori не обладает никакой значимостью для литературы; в анализе самого Пенцольдта свободно смешиваются элементы «коллективного бессознательного» и элементы «индивидуального бессознательного».

Теперь мы можем вновь обратиться к нашему противопоставлению двух тематических сеток.

Разумеется, мы не дали исчерпывающего анализа ни той ни другой парадигмы, установленной на основе анализа дистрибуции тем в фантастических произведениях. Например, можно обнаружить аналогию между определенными социальными структурами (и даже определенными политическими режимами) и двумя сетками тем. Также противопоставление религии и магии у Мосса очень близко к проводимому нами противопоставлению между темами *Я* и темами *Ты*. «В то время как религия стремится к метафизике и полностью поглощена созданием идеальных образов, магия через согни щелей просачивается из сферы мистического, в которой она черпает свои силы, в светскую жизнь, смешивается с ней и становится ей на службу. Она стремится к конкретному, а религия стремится к абстрактному» (Mauss 1960, с. 134). Одним из многочисленных доказательств этого служит тот факт, что мистическое самосозерцание обходится без слов, а магия без языка не мыслима. «Сомнительно, чтобы когда-либо существовали настоящие немые ритуалы, и в то же время достоверно известно, что огромное количество ритуалов были исключительно устными» (там же, с. 47).

Теперь становится более понятной другая пара терминов, введенных нами в связи с темами *взгляда* и темами *дискурса* (однако и с этими словами следует обходиться осторожно). И в этом случае в самой фантастической литературе была разработана соответствующая теория. Например, Гофман четко осознавал данное противопоставление: «Что такое слова? Всего лишь слова. Ее небесный взгляд говорит больше, чем все языки» (Hoffman 1964, т. I, с. 352). Ср. также: «Вы видели прекрасный спектакль;

его можно назвать первым спектаклем в мире, ведь в нем выражено столько глубоких чувств без помощи слов» (*там же*, т. III, с. 39). Гофман, разрабатывая в своих сказках тему *Я*, не скрывает, что отдает предпочтение взгляду, а не дискурсу. Следует добавить, что в некотором ином смысле две тематические сетки в одинаковой мере можно считать связанными с языком. «Темы взгляда» основаны на нарушении границы между психическим и физическим, но это положение можно переформулировать с точки зрения языка. Как мы убедились, темы *Я* содержат возможность нарушения границы между собственным и фигуральным смыслом слов, темы *Ты* формируются на основе отношения, устанавливаемого между двумя собеседниками, в дискурсе.

Ряд можно продолжать бесконечно, и никогда нельзя будет сказать об одном из элементов противопоставления, что он более «аутентичен» или более «существен», чем другой. Психозы и неврозы, равно как и противопоставление детства и зрелого возраста, не помогают объяснению тематики фантастической литературы. Нельзя говорить о существовании двух типов единиц разной природы, одни из которых были бы означающими, а другие — означаемыми, причем последние образовывали бы стабильный субстрат первых. Мы установили цепь соответствий и отношений; на их основе темы фантастической литературы можно представить как исходную точку анализа («нечто, нуждающееся в объяснении») и как его конечную точку («объяснение»). То же самое можно сказать о всех других противопоставлениях.

Теперь нам остается уточнить место намеченной нами типологии тем фантастической литературы в общей типологии литературных тем. Не вдаваясь в детали (следовало бы показать, что постановка этой проблемы оправдана лишь в том случае, если каждый составляющий ее элемент получает совершенно однозначное определение), мы снова можем обратиться к гипотезе, сформулированной в начале книги. Выделенные нами группы тем позволяют разделить всю литературу на две части, но особенно четко это противопоставление проявляется в фантастической литературе, где оно достигает наивысшей степени. Фантастическая литература как бы образует ограниченное, но привилегированное пространство; исходя из нее, можно строить гипотезы относительно литературы в целом. Но это утверждение, разумеется, нуждается в проверке.

Вряд ли стоит снова объяснять названия, присвоенные нами двум тематическим сеткам. *Я* означает относительную изолированность человека в его отношении к конструируемому им миру; в этом случае упор делается на их противопоставленности, и не возникает нужды поименовывать посредующий член. Напротив, *Ты* отсылает именно к этому посреднику, и в основе тематической сетки лежит третье отношение. Противопоставление двух сеток асимметрично: *Я* присутствует в *Ты*, но не наоборот. Как пишет Мартин Бубер, «нет *Я* самого по себе, есть только *Я* слова-принципа *Я-Ты* и

Я слова-принципа *Я-Это*. Когда человек говорит *Я*, он хочет сказать или одно, или другое, *Ты* или *Это*» (Buber 1959, с. 7—8).

Более того, *Я* и *Ты* обозначают двух участников дискурсивного акта — того, кто произносит, и того, к кому обращаются. Мы делаем акцент на двух собеседниках, поскольку полагаем, что ситуация дискурса имеет первостепенное значение как в литературе, так и вне ее. Теория личных местоимений, проанализированных с точки зрения их роли в процессе высказывания, могла бы объяснить многие важные свойства любой словесной структуры. Эту работу предстоит еще сделать.

В самом начале нашего тематического анализа мы сформулировали два основных требования, которые следует предъявлять устанавливаемым категориям: они должны быть одновременно абстрактны и литературны. Категории *Я* и *Ты* действительно обладают этими двумя свойствами: им присуща высокая степень абстракции, и в то же время они остаются в рамках языка. Верно, что языковые категории не обязательно являются категориями литературы, но тут перед нами возникает парадокс, с которым приходится иметь дело каждому, кто размышляет по поводу литературных произведений: словесная формулировка по поводу литературы всегда отражает ее природу в силу того, что сама литература парадоксальна: она состоит из слов, но значит больше, чем слова, она вербальна и одновременно трансвербальна.

10. ЛИТЕРАТУРА И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ

Изменение перспективы анализа: функции фантастической литературы. — Социальная функция сверхъестественного. — Виды цензуры. — Фантастическая литература и психоанализ. — Литературная функция сверхъестественного. — Элементарное повествование. — Нарушение равновесия. — Общий смысл фантастического. — Литература и категория реальности. — Повествование о чудесном в XX в.: «Превращение» Кафки. — Адаптация. — Примеры произведений, сходных с научной фантастикой. — Сартр и фантастическое в наше время. — Когда исключение становится правилом. — Последний парадокс, касающийся литературы.

Наш анализ фантастического жанра завершается. Сначала мы дали определение этого жанра: в основе фантастического лежат главным образом колебания читателя (отождествляющего себя с главным героем) относительно природы необычного события. Колебания заканчиваются тем, что событие или относят к реальной действительности, или объявляют плодом воображения, результатом иллюзии; иными словами, в конце концов приходят к заключению, что событие было или его не было. Вместе с тем фантастическое требует определенного прочтения, иначе возникает опасность аллегорического или поэтического его толкования. Наконец, мы рассмотрели другие особенности фантастических произведений; не являясь обязательными свойствами, они все же встречаются достаточно часто. Оказалось возможным сгруппировать эти свойства в соответствии с тремя аспектами литературного произведения: словесным, синтаксическим и семантическим (или тематическим). Мы не стали подвергать детальному анализу то или иное произведение, но постарались определить общие рамки таких конкретных исследований, поэтому слово «введение» в заглавии нашей книги отнюдь не дань скромности.

До сих пор наше исследование проходило в пределах жанра. Мы хотели представить «кимманентное» его исследование, выявить категории, необходимые для его описания, основываясь исключительно на внутренних потребностях жанра. Теперь, в заключение, необходимо выбрать иную перспективу. После того как жанр получил свое определение, мы можем взглянуть на него со стороны, рассмотреть с точки зрения литературы в целом или даже с точки зрения жизни общества. Еще раз мы зададим вопрос, фигурирующий в начале нашей книги, но сделаем это уже в иной форме; если раньше мы спрашивали «что такое фантастическое?», то те-

перь мы можем спросить «зачем нужно фантастическое?» Первый вопрос касался *структуры* жанра, второй относится к его *функциям*.

Однако вопрос о функции тут же подразделяется на ряд других вопросов, относящихся к частным проблемам. Этот вопрос может иметь отношение к *фантастическому*, т. е. к определенной реакции на сверхъестественные явления, но также и к самим сверхъестественным явлениям. В последнем случае следует также различать *литературную функцию* и *социальную функцию* сверхъестественного. Начнем с последней функции.

В одном из высказываний Петера Пенцольдта содержится в зародыше ответ на поставленный нами вопрос: «Для многих авторов сверхъестественное явилось всего лишь поводом для описания таких вещей, которые они никогда не осмелились бы упомянуть в реалистических терминах» (Penzoldt 1952, с. 146). Можно выразить сомнение в том, что сверхъестественные явления всего лишь повод, но, несомненно, в утверждении Пенцольдта содержится доля истины: фантастическое позволяет преступить определенные границы, в ином случае остающиеся нерушимыми. Если вспомнить перечисленные нами выше элементы сверхъестественного, то обоснованность замечания Пенцольдта станет несомненной. Возьмем, например, темы *Ты*: кровосмешение, гомосексуализм, любовь больше, чем вдвоем, некрофилия, чрезмерная чувственность... Возникает впечатление, что перед нами список запрещенных тем, составленный неким цензором: и действительно, каждая из этих тем часто запрещалась в прошлом и может быть запрещена и в наши дни. К тому же не всегда фантастическая окраска спасала произведение от строгостей цензуры; например, в свое время было запрещено переиздание «Монаха» Льюиса.

Наряду с официальной цензурой существует другая, более изощренная и более всеобщая — цензура в душе самих авторов. Санкции, налагаемые обществом на определенные виды действий, обуславливают и санкции, производимые самим индивидом, который запрещает себе затрагивать некоторые табуированные темы. Фантастическое — это не просто повод, это средство борьбы с обоими видами цензуры; сексуальный разгул будет лучше восприниматься цензурой любого рода, если отнести его за счет дьявола.

Тематическая сетка *Ты* непосредственно связана с табуированными темами, а тем самым и с цензурой, но то же самое можно сказать и о темах *Я*, хотя связь здесь более косвенная. Не случайно в этой группе тем часто присутствует безумие. Мышление психического больного осуждается обществом не менее строго, чем нарушение табу преступником; как и преступник, сумасшедший изолируется от общества, но его тюрьма называется психиатрической лечебницей. Также не случайно общество пресекает употребление наркотиков и подвергает наркоманов заключению; наркотики обуславливают способ мышления, который также считается преступным.

Итак, обобщив сказанное, можно утверждать, что введение в произведение сверхъестественных элементов представляет собой способ избежать

осуждения, которому подвергаются обе тематические сетки. Теперь становится понятнее, почему наша типология тем совпадает с типологией умственных расстройств: функция сверхъестественного заключается в выведении текста из-под действия закона и тем самым в нарушении этого закона.

Существует качественное различие между личными возможностями писателей в XIX в. и современных авторов. Вспомним, какими окольными путями, обыгрывая двусмысленность темы вампиризма, описывал Готье некрофилию своего героя. Чтобы почувствовать разницу, прочтем отрывок из «Синева небес» Жоржа Батая, в котором идет речь о той же перверсии. В ответ на просьбу дать объяснение рассказчик заявляет: «Со мной случилось только вот что: однажды я провел ночь в квартире, в которой недавно умерла пожилая дама; она лежала в постели, как обычно лежат покойники: по бокам горели две свечи, руки лежали вдоль тела, но кисти рук не были соединены. Никого ночью в комнате не было. В этот момент меня осенило. — Как это произошло? — Я проснулся около трех часов ночи. Мне пришла в голову мысль пойти в комнату, где лежал труп. Меня охватил ужас, но несмотря на дрожь, я все-таки оказался перед трупом. Кончилось тем, что я снял с себя пижаму. — Как далеко вы зашли? — Я не двинулся с места, потеряв голову от возбуждения; это произошло на расстоянии, я только глядел на нее. — Она была еще красива? — Нет, это была совершенно увядшая женщина» (Bataille 1957, с. 49—50).

Почему Батай позволяет себе непосредственно описывать влечение, на которое Готье осмелился лишь намекнуть? Ответ может быть таков: в промежутке времени, разделяющем выход в свет двух книг, произошло событие, широко известным следствием которого стало появление психоанализа. Теперь уже начинают забывать о том сопротивлении, на которое натолкнулся вначале психоанализ; против него выступали не только отказывавшиеся в него верить ученые, но прежде всего само общество. Психоанализ явился знаменем некоего изменения, происшедшего в человеческой психике и приведшего к отмене социальной цензуры, которая запрещала обращение писателей к некоторым темам. Эта цензура наверняка запретила бы и публикацию «Синева небес» в XIX в. (Разумеется, верно и то, что такая книга вообще не могла быть написана в то время. Что касается Сада, то ведь он жил в XVIII в., а то, что было возможным в XVIII в., не обязательно являлось таковым в XIX в. К тому же простота и сухость описания Батая свидетельствуют о такой позиции рассказчика, которая раньше была совершенно немислима). Это не значит, что появление психоанализа привело к отмене всех табу, просто они переместились на другие темы.

Более того, психоанализ заменил собой (а значит, сделал бесполезной) фантастическую литературу. Сегодня уже нет нужды ссылаться на дьявола, говоря о чрезмерном половом влечении, или на вампиров, рассказывая о тяге к трупам. В психоанализе, равно как и во вдохновляемой им прямо или косвенно художественной литературе об этих явлениях говорится открыто. Темы фантастической литературы стали в буквальном смысле слова

темами психологических исследований последних пятидесяти лет. Нескольким соответствующим примерам мы уже привели; здесь достаточно упомянуть, что, скажем, тема двойника уже во времена Фрейда легла в основу классического исследования (мы имеем в виду «Двойника» Отто Ранка; на французский язык эта книга была переведена под заглавием «Дон Жуан. Исследование о двойнике»). Также и тема дьявола послужила предметом многочисленных исследований («Свой и чужой бог» Т. Рейка, «Кошмарный сон в его отношении к определенным формам средневековых суеверий» Эрнеста Джоунса) и т. д. Сам Фрейд исследовал случай демонического невроза, имевший место в XVIII в., и вслед за Шарко отметил: «Не стоит удивляться тому, что в те далекие времена неврозы проявлялись в демонологическом одеянии» (Freud 1933, с. 213).

Приведем еще один пример, хотя и менее очевидный, близости тематики фантастической литературы и психоанализа. Говоря о тематической сетке Я, мы отметили явление, названное нами пандетерминизмом. Он представляет собой генерализацию каузальности, когда не допускается существование случайности и утверждается, что между всеми явлениями существуют непосредственные связи, хотя они обычно и недоступны прямому наблюдению. Но психоанализ как раз и признает наличие такого не имеющего исключений детерминизма, по крайней мере в сфере психической деятельности человека. «В психической жизни нет ничего произвольного, недетерминированного», — пишет Фрейд в «Психопатологии обыденной жизни» (Freud 1967, с. 260). Поэтому и область суеверий, которые суть не что иное, как вера в пандетерминизм, является составной частью психоаналитических исследований. Фрейд указывает на те изменения, которые может принести в эту область психоаналитик. «Следовательно, римлянин был в какой-то мере прав, когда отказывался от важного дела по причине неблагоприятного полета птиц; он действовал в соответствии со своими предпосылками. Но когда он отказывался от дела, споткнувшись на пороге собственного дома, он проявлял свое превосходство над нами, не верящими в приметы, выказывал себя лучшим психологом по сравнению с нами. Ибо этот неверный шаг был для него доказательством существования сомнения, внутреннего сопротивления данному делу, и сила этого сомнения и сопротивления могла превозмочь силу его намерения в момент выполнения дела» (*там же*, с. 277). В данном случае позиция психоаналитика аналогична позиции рассказчика в фантастическом рассказе, который утверждает, что между, казалось бы, независимыми друг от друга явлениями существует причинная связь.

Поэтому Фрейд имел все основания иронически заметить: «В Средние века все эти болезненные проявления с большой долей логики и почти верно с психологической точки зрения объяснялись влиянием демонических сил. Я не удивлюсь, если узнаю, что психоанализ, занимающийся обнаружением этих тайных сил, в результате сам стал вызывать у многих людей какую-то странную тревогу» (Freud 1933, с. 198).

Рассмотрев социальную функцию сверхъестественного, обратимся вновь к художественной литературе и посмотрим, какие функции оно выполняет внутри самого произведения. Мы уже давали ответ на этот вопрос. Оставив в стороне аллегорию, в которой сверхъестественный элемент призван дать более четкое представление об идее, мы выделили три функции. Первая функция прагматическая: сверхъестественное волнует, страшит или просто держит читателя в напряженном ожидании. Вторая функция семантическая: сверхъестественное манифестирует самого себя, это своего рода самообозначение. И третья функция синтаксическая: сверхъестественное является составной частью развертывающегося повествования. Последняя функция теснее, чем другие, связана с литературным произведением как целым; настало время эксплицировать эту связь.

Наблюдается любопытное совпадение между авторами, прибегающими к сверхъестественному, и теми, кто в своем творчестве особое внимание уделяет развитию *действия*, проще говоря, стремится прежде всего рассказать историю. Волшебная сказка дает нам первичную, а также наиболее стабильную форму повествования, но именно в этих сказках мы и находим прежде всего сверхъестественные явления. В «Одиссее», «Декамероне», «Дон Кихоте» содержатся, хотя и в разной степени, элементы чудесного; в то же время это самые выдающиеся повествовательные произведения прошлого. И в новое время дело обстоит точно так же: фантастические рассказы писали Бальзак, Мериме, Гюго, Флобер, Мопассан, т. е. *рассказчики*. Нельзя, однако, усматривать здесь отношение следствия; существуют такие рассказчики, которые в своих произведениях не обращаются к сверхъестественному. И все же совпадение настолько частое, что не может быть случайным. Этот факт подчеркнул Г. П. Лавкрафт: «Как и большинство авторов фантастического жанра, По легче дается описание событий и более широких нарративных эффектов, чем обрисовка персонажей» (Lo-vescraft 1945, с. 59).

Чтобы попытаться объяснить это совпадение, стоит призадуматься над природой самого повествования. Начнем с того, что построим образ минимального повествования, не такого, которое мы обычно обнаруживаем в современных произведениях, а того ядра, без которого невозможно говорить о наличии повествования. Образ этот следующий: *всякое повествование есть движение от одного состояния равновесия к другому, причем эти состояния сходны, но не тождественны*. В начале повествования всегда имеется стабильная ситуация; персонажи образуют некую конфигурацию, иногда она подвижна, но всегда сохраняет определенное число существенных черт. Например, некий ребенок живет в семье, являясь членом микросоциума со своими собственными законами. Затем происходит событие, которое нарушает эту спокойную жизнь и вносит дисбаланс (или, если угодно, приводит в состояние отрицательного равновесия); например, ребенок по той или иной причине покидает дом. В конце истории, преодолев многие трудности, ребенок, ставший уже взрослым, возвращается в родной

дом. Равновесие восстанавливается, но оно уже не то, что в начале: ребенок уже не ребенок, а взрослый человек, живущий среди других взрослых. Итак, в элементарном повествовании имеются эпизоды двух типов: в одних описывается состояние равновесия или его отсутствия, в других — переход от одного состояния к другому. Эпизоды первого типа противопоставляются эпизодам второго типа как статическое динамическому, как стабильность изменению, как прилагательное глаголу. Во всяком повествовании имеется эта основная схема, хотя иногда ее трудно заметить, поскольку автор может опустить ее начальную или заключительную часть, ввести отступления, другие законченные повествования и т. п.

Теперь попытаемся найти в этой схеме место сверхъестественным явлениям. В качестве примера возьмем «Историю любовных приключений Камар-аз-Замана» в «Тысяче и одной ночи». Герой — сын персидского царя, самый умный и самый красивый молодой человек не только в Персии, но и за ее пределами. Однажды отец решает его женить, но юный принц неожиданно обнаруживает в себе неодолимое отвращение к женщинам и категорически отказывается подчиниться воле отца. В качестве наказания отец запирает его в башне. Перед нами ситуация (отсутствие равновесия), которая могла бы продлиться целый десяток лет. Но именно в этот момент вступает в действие сверхъестественное. Однажды фея Маймуна, путешествуя по свету, обнаружила прекрасного юношу и пленилась им. Затем она повстречала джинна Дангаша, который знаком и дочью китайского царя; та, разумеется, самая красивая принцесса в мире и упорно не желает выходить замуж. Чтобы сравнить красоту двух персонажей, фея и джинн переносят спящую принцессу в постель спящего принца, будят их и наблюдают за ними. Далее следует ряд приключений, на протяжении которых принц и принцесса, помня о своей мимолетной ночной встрече, стремятся воссоединиться; в конце концов они находят друг друга, женятся и в свою очередь образуют семью.

Перед нами ситуация начального и конечного равновесия, описанные в совершенно реалистических тонах. Сверхъестественное явление происходит для того, чтобы нарушить промежуточную ситуацию отсутствия равновесия и побудить к длительным поискам вторичного равновесия. Сверхъестественное фигурирует в ряде эпизодов, в которых описывается переход из одного состояния в другое. Действительно, что сильнее может нарушить начальную стабильную ситуацию, которую стремятся упрочить все персонажи, чем такое сверхъестественное событие, внешнее по отношению не только к данной ситуации, но и к миру в целом?

Неизменный закон, строго правило — вот что обездвигивает повествование. Для нарушения закона и последующего быстрого изменения ситуации удобным оказывается вмешательство сверхъестественных сил, в противном случае возникает опасность бесконечного продолжения повествования, пока какой-нибудь страж порядка не заметит нарушение начального равновесия.

Вспомним еще раз и «Историю второго календера»: герой попадает в подземные покои принцессы, он может оставаться там, сколько угодно, наслаждаясь ее обществом и изысканными блюдами, которыми она его потчует. Но тогда повествование замерло бы. К счастью, существует некий запрет, некое правило: не дотрагиваться до талисмана, принадлежащего джинну. Разумеется, наш герой тут же нарушает запрет, и ситуация немедленно изменяется, тем более, что страж порядка наделен сверхъестественной силой: «Как только талисман был разбит, весь дворец затрясся и, казалось, вот-вот рухнет...» (*Les Mille et une nuits*, т. I, с. 153). Или возьмем «Историю третьего календера»; в данном случае закон запрещает произносить имя Бога; нарушив его, герой провоцирует вмешательство сверхъестественных сил, и его перевозчик, — «бронзовый человек» — падает в воду. Другой закон гласит: запрещено входить в комнату; нарушив его, герой оказывается на коне, уносящем его в небо... В результате повествование получает мощный импульс.

В приведенных примерах каждое нарушение стабильной ситуации сопровождается вмешательством сверхъестественных сил. Элемент чудесного оказывается тем нарративным материалом, который наилучшим образом выполняет конкретную функцию: привести изменение в предшествующую ситуацию и нарушить установленное равновесие (или его отсутствие).

Конечно, такого изменения можно достичь и другими средствами, но они менее эффективны.

Сверхъестественное обычно связано с рассказом о некоем действии, и оно редко появляется в романе, где преобладают описания или психологический анализ (роман Генри Джеймса не является контрпримером). Тогда становится ясной связь сверхъестественного с нарративом: любой текст, где фигурирует сверхъестественное, представляет собой повествование, ибо сверхъестественное событие прежде всего изменяет наличную ситуацию равновесия в соответствии с самим определением повествования. Хотя не во всяком повествовании фигурирует сверхъестественное, все же между тем и другим существует родство, поскольку с помощью сверхъестественного можно быстрее всего изменить ход повествования.

Теперь мы можем понять, в чем заключается единство социальной и литературной функции сверхъестественного: в обоих случаях происходит нарушение закона. И в общественной жизни, и в рассказе вмешательство сверхъестественного элемента всегда ведет к нарушению системы пред установленных правил. в этом и заключается его оправдание.

Наконец, мы можем поставить вопрос о *функции самого фантастического*, т. е. о функции не сверхъестественного явления, а вызываемой им реакции. Этот вопрос представляет тем больший интерес, если учесть, что сверхъестественное, равно как и жанр, в котором оно трактуется буквально, а именно, жанр чудесного, всегда существовали в литературе и продолжают существовать и поныне, в то время как фантастический жанр прожил сравнительно недолгую жизнь. Произведения этого жанра стали

регулярно появляться к концу XVIII в., когда были опубликованы книги Казота; век спустя последними образцами этого жанра, эстетически приемлемыми, оказались новеллы Мопассана. Примеры колебаний, характерных для фантастического жанра, можно обнаружить и в литературе иных эпох, но лишь в исключительных случаях это колебание становится темой самого произведения. Можно ли как-то объяснить недолговечность фантастической литературы, и почему она прекратила свое существование?

Чтобы попытаться дать ответ на эти вопросы, следует внимательнее присмотреться к категориям, использованным нами при описании фантастического жанра. Как мы помним, читатель и герой рассказа должны определить, принадлежит ли данное явление реальному или воображаемому миру, существует ли оно или нет. Следовательно, в основе нашего определения фантастического лежит категория реального.

Но едва мы успели осмыслить это обстоятельство, как тут же вынуждены в удивлении остановиться. Ведь в соответствии со своим определением литература лежит вне различия между реальным и воображаемым, между сущим и не сущим. Можно даже сказать, что в определенной мере благодаря литературе и искусству становится невозможным провести это различие, на что неоднократно указывали теоретики литературы, например, Бланшо: «Искусство есть, и его нет, оно достаточно правдиво, чтобы стать дорогой, и слишком нереально, чтобы стать препятствием. Искусство — это *как бы*» (Blanchot 1949, с. 26). Ему вторит Нортроп Фрай: «Литература, как и математика, забивает клин в антитезу бытия и небытия, столь важную для дискурсивного мышления... О Гамлете или Фальстафе невозможно сказать, что они существуют или не существуют» (Frye 1967, с. 351).

Говоря в еще более общем плане, можно сказать, что литература оспаривает всякое наличие данной дихотомии. В самой природе языка заключена способность членить выражаемое на дискретные куски; имя выбирает одно или несколько свойств конституируемого им концепта и тем самым исключает все другие свойства, устанавливая антитетическое отношение между этим концептом и контрарным ему. Литература существует в словах, но ее диалектическая задача заключается в том, чтобы сказать больше, чем может сказать язык, пойти дальше подразделений, устанавливаемых посредством слов. Литература — это то, что разрушает изнутри самого языка метафизику, внутренне присущую всякому языку. Литературному дикурсу свойственно выходить по ту сторону языка (иначе он теряет смысл своего существования); литература подобна смертоносному орудью, с помощью которого язык совершает самоубийство.

Но если это так, тогда получается, что та разновидность литературы, которая основывается на языковых оппозициях, на противопоставлении реального и ирреального, вовсе не литература?

В действительности дело обстоит сложнее: фантастическая литература, заставляя испытывать колебания, ставит тем самым под вопрос существование неустранимого противопоставления реального и ирреального. Но,

чтобы отрицать существование противопоставления, надо сначала распознать его члены, чтобы принести жертву, надо знать, чем пожертвовать. Так находит свое объяснение впечатление двусмысленности, производимое фантастической литературой. С одной стороны, она представляет собой квинтэссенцию всякой литературы, ибо в ней свойственное всей литературе оспаривание границы между реальным и ирреальным происходит совершенно эксплицитно и оказывается в центре внимания. С другой же стороны, она служит всего лишь пропедевтическим курсом, введением в литературу: борясь с метафизикой обыденного языка, она дает ей жизнь; она должна исходить из языка, даже если потом она его отвергает.

Если определенные элементы универсума книги эксплицитно представлены как воображаемые, тем самым оспаривается воображаемая природа остальной части книги. Если появление привидения есть всего лишь плод перевозбужденного воображения, то все, что окружает это событие, реально. Следовательно, фантастическая литература отнюдь не представляет собой похвалу воображаемому; большая часть того, о чем в ней повествуется, относится к реальности, вернее, считается, что оно провоцируется ею, подобно имени, даваемому предсуществующей вещи. Итак, фантастическая литература дает нам два понятия — понятие реальности и понятие литературы, одинаково нас не удовлетворяющие.

XIX век — это век метафизики реального и воображаемого, и фантастическая литература есть не что иное, как беспокойная совесть этого позитивистского века. Но сегодня уже никто не верит в неизменную внешнюю реальность, и никто не считает литературу всего лишь транскрипцией этой реальности. Слова приобрели независимость, утерянную вещами. Литература, всегда отстаивавшая этот иной взгляд, несомненно, является одной из движущих сил такой эволюции. Тем самым фантастическая литература, постоянно ниспровергавшая лингвистические категории, получила смертельный удар, но на основе этой смерти, этого самоубийства выросла новая литература. Не будет большой самонадеянностью с нашей стороны утверждать, что литература XX в. в некотором смысле более «литература», чем когда бы то ни было. Разумеется, наше утверждение нельзя считать оценочным суждением, возможно даже, что именно в силу этого обстоятельства уровень литературы понизился.

Что стало с повествованием о сверхъестественном в XX в.? Возьмем произведение, несомненно, самое знаменитое из тех, что укладываются в эту категорию, «Превращение» Кафки. О сверхъестественном событии сообщается уже в самой первой фразе текста: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое» (с. 278)³⁸. Далее к тексту содержатся беглые указания на возможные колебания. Сначала Грегор думает, что ему

³⁸ Здесь и далее текст цитируется по: *Кафка Ф.* Приговор. Роман. Новеллы. Перевод С. Апта. Новосибирское книжное изд-во, 1991.

снится сон, но скоро убеждается в обратном. Тем не менее он не сразу отказывается от поисков рационального объяснения: «... ему было любопытно, как рассеется его сегодняшний морок. Что изменение голоса всегонавсего предвестие профессиональной болезни коммивояжеров — жестокой простуды, в этом он нисколько не сомневался» (с. 281).

Но эти краткие указания на наличие колебаний у героя тонут в общем потоке повествования; удивительнее всего как раз отсутствие удивления по поводу этого неожиданного события, точно так, как это происходит в «Носе» Гоголя («остаётся только удивляться отсутствию удивления», — сказал Камю по поводу Кафки). Понемногу Грегор смиряется со своим необычным, но в общем возможным положением. Когда за ним приходит управляющий фирмы, в которой он работает, Грегор так раздосадован, что спрашивает себя: «не может ли и с управляющим произойти нечто подобное тому, что случилось сегодня с ним, Грегором; ведь вообще-то такой возможности нельзя было отрицать» (с. 284). Он начинает находить определенное утешение в своем новом состоянии, ведь оно освобождает его от всякой ответственности и заставляет других заниматься его персоной. «Если они испугаются, значит, с Грегора уже снята ответственность и он может быть спокоен. Если же они примут все это спокойно, то, значит, и у него нет причин волноваться» (с. 287). Он покоряется своей судьбе; в конце концов он приходит к заключению, что «покамест он должен вести себя спокойно и обязан своим терпением и тактом облегчить семье неприятности, которые он причинил ей теперешним своим состоянием» (с. 294—295).

Может показаться, что все эти фразы относятся к вполне возможному событию, к перелому лодыжки, например, а не к превращению человека в насекомое. Грегор постепенно привыкает к своему животному состоянию: сначала физически, отказываясь от человеческой пищи и от развлечений, свойственных людям, но затем и мысленно: он уже не может полагаться на собственный разум, чтобы решить, человеческий у него кашель или нет. Когда он догадывается, что сестра хочет снять со стены портрет, на котором он любит отдыхать, он готов «скорей уж вцепиться Грете в лицо» (с. 305).

В таком случае уже не удивляет примирение Грегора с мыслью о собственной смерти, которой так желает его семья. «О своей семье он думал с нежностью и любовью. Он тоже считал, что должен исчезнуть, считал, пожалуй, еще решительней, чем сестра» (с. 319).

Реакция членов семьи развивается аналогично: сначала возникает удивление, но не колебание, затем отец открыто проявляет враждебность. Уже в первом эпизоде «отец неумолимо наступал» (с. 292), и, задумавшись над этим фактом, Грегор признает, что «ведь он же с первого дня новой своей жизни знал, что отец считает единственно правильным относиться к нему с величайшей осторожностью» (с. 307). Мать по-прежнему его любит, но совершенно не в состоянии ему помочь. Сестра же, будучи поначалу ближе всех к нему, быстро смиряется с новым положением, но в конце концов начинает открыто ненавидеть его. И когда Грегор находится уже

при смерти, она следующим образом подытоживает чувства членов семьи: «мы должны попытаться избавиться от него. Мы сделали все, что было в человеческих силах, мы ухаживали за ним, и терпели его, нас, по-моему, нельзя ни в чем упрекнуть» (с. 317). Если в начале метаморфоза Грегора, единственного кормильца в семье, опечалила его родных, то постепенно обнаруживается и ее положительный эффект: мать, отец и дочь принимаются за работу, пробуждаются к новой жизни: «Удобно откинувшись на своих сиденьях, они обсуждали виды на будущее, каковые при ближайшем рассмотрении оказались совсем не плохими, ибо служба, о которой они друг друга до сих пор, собственно, и не спрашивали, была у всех у них на редкость удобна, а главное — она многое обещала в дальнейшем» (с. 323). Новелла заканчивается на ноте, названной Бланшо «верхом ужасного»; сестра пробуждается к новой жизни — к наслаждению.

Если мы подойдем к этому рассказу с выработанными ранее категориями, то увидим, что он в сильнейшей степени отличается от традиционных фантастических рассказов. Прежде всего, необычное событие происходит не после ряда косвенных указаний на него, не является вершиной некоей градации, а описывается в первой же фразе. В фантастическом повествовании исходная ситуация была совершенно естественной, а конечная — сверхъестественной; в «Превращении» исходная ситуация сверхъестественна, но в ходе повествования она приобретает все более естественный вид, а финал истории уже совершенно далек от сверхъестественного. Поэтому становятся ненужными и всякие колебания, ведь они служили для подготовки восприятия невиданного события, характеризовали переход от естественного к сверхъестественному. В данном же случае описывается движение в противоположном направлении, речь идет об *адаптации* к необъяснимому событию, и именно она характеризует переход от сверхъестественного к естественному. Колебание и адаптация обозначают два симметричных и противоположных процесса.

Вместе с тем нельзя сказать, что раз отсутствуют колебания и даже удивление, но наличествуют элементы сверхъестественного, то перед нами произведение другого известного нам жанра — жанра чудесного. Чудесное предполагает погружение в мир, где действуют законы, совершенно отличные от законов нашего мира, поэтому сверхъестественные явления не вызывают никакого беспокойства. Напротив, в «Превращении» говорится о паразитическом, невероятном событии, но, парадоксальным образом, в конце концов оно становится возможным. В этом смысле рассказы Кафки относятся одновременно к жанру чудесного и к жанру необычного, они являют собой случай совпадения двух, казалось бы, несовместимых жанров. Сверхъестественное выступает как данное, и тем не менее мы не перестаем считать его недопустимым.

Вначале возникает искушение придать «Превращению» аллегорический смысл, но как только мы пытаемся уточнить этот смысл, мы наталкиваемся на явление, весьма сходное с тем, что мы наблюдали в «Носе» Гоголя

(Виктор Эрлих показал недавно, что сходство двух рассказов на этом не кончается). Конечно, можно предложить несколько аллегорических толкований, однако в самом тексте нет никаких эксплицитных указаний в поддержку того или иного из них. По поводу произведений Кафки часто говорят, что их следует прочитывать прежде всего как литературное повествование, буквально. Событие, описанное в «Превращении», столь же реально, сколь реально и любое другое литературное событие.

Следует отметить, что лучшие произведения научной фантастики имеют аналогичное построение. Исходные элементы сверхъестественны: роботы, вземные цивилизации, межпланетная коммуникация. Развитие повествования заключается в том, чтобы заставить нас осознать, насколько эти с виду чудесные элементы в действительности нам близки, до какой степени они присутствуют в нашей жизни. Одна из новелл Роберта Шекли («Тело») начинается с описания необычной операции, заключающейся в прививании тела животного к человеческому мозгу; в конце же нам показывают все то общее, что есть у самого что ни на есть нормального человека с животным. Другая новелла («Служба ликвидации») начинается с описания невероятной организации, которая занимается тем, что освобождает клиентов от неугодных им людей; когда же рассказ подходит к концу, мы начинаем осознавать, что подобная идея не чужда любому человеку. Здесь сам читатель претерпевает процесс адаптации: столкнувшись вначале со сверхъестественным явлением, он в конце концов признает его «естественность».

Что значит такая структура повествования? В произведениях фантастического жанра необычное или сверхъестественное явление воспринималось на фоне того, что считается нормальным и естественным; нарушение законов природы только усиливало наше впечатление сверхъестественности. У Кафки сверхъестественное событие уже не вызывает никаких колебаний, ибо описываемый им мир столь же причудлив и ненормален, что и само событие, по отношению к которому он служит фоном. Следовательно, здесь мы снова сталкиваемся (в инвертированном виде) с проблемой фантастической литературы — литературы, которая постулирует существование реального, естественного, нормального, чтобы затем пробить в нем брешь. Однако Кафке удалось обойти эту проблему; у него иррациональное является составной частью игры, ибо его мир в целом подчиняется логике сновидений, даже кошмаров, и не имеет ничего общего с реальным миром. Даже если у читателя и проявляются некоторые колебания, они не имеют никакого отношения к персонажу, и отождествление читателя с героем, характерное для фантастической литературы, становится невозможным. Кафка отказывается от второго описанного нами условия фантастического — колебаний, представленных в самом тексте и характерных как раз для произведений XIX в.

Свою теорию фантастического, весьма близкую к нашей и основанную на анализе романов Бланшо и Кафки, выдвинул Сартр. Он изложил ее в

статье «Аминадаб, или о фантастическом, рассматриваемом как язык» (статья опубликована в книге «Ситуации I»). По мнению Сартра, Бланшо и Кафка уже не занимаются описанием необычных существ, для них «существует лишь один фантастический объект — человек. Не человек религии или спиритуализма, лишь наполовину обретающийся в этом мире, а человек-данность, человек-природа, человек-общество, тот, кто салютует катафалку при встрече с ним, становится не колени в церкви, марширует под знаменами» (Sartre 1947, с. 127). «Нормальный» человек и есть фантастическое существо; фантастическое становится правилом, а не исключением.

Эта метаморфоза повлекла за собой определенные следствия касательно техники жанра. Если раньше герой, с которым отождествлял себя читатель, был совершенно нормальным человеком (в этом случае отождествление с ним не вызывает затруднений, и читатель вместе с героем мог дивиться странности происходящих событий), то теперь сам главный персонаж становится «фантастическим». Таков герой «Замка»: «об этом землемере, чьи приключения и мнения мы должны разделять, мы не знаем ничего, кроме необъяснимого упорства, с каким он не желает покидать запретный город» (*там же*, с. 134). Отсюда следует, что если читатель отождествит себя с персонажем, то тем самым выключит себя из реальности. «И наш разум, призванный восстановить вывороченный наизнанку мир, сам становится фантастическим. погружаясь в этот кошмар» (*там же*, с. 134).

Итак, у Кафки происходит генерализация фантастического: в него включаются весь универсум книги и сам читатель. Чтобы пояснить свою мысль, Сартр придумал следующий, чрезвычайно удачный, пример новой разновидности фантастического: «Я сажусь, заказываю себе кофе со сливками, официант три раза просит меня повторить заказ и сам повторяет его, дабы избежать недоразумений. Он убегает, передает мой заказ второму официанту, тот записывает его в блокнот и передает третьему. Наконец, приходит четвертый, говорит «Пожалуйста» и ставит на стол чернильницу. «Но, — говорю я, — я же заказал кофе со сливками». — «Да, действительно», — говорит он и уходит. Если читатель подумает, читая подобные рассказы, что официанты разыгрывают фарс или имеет место коллективный психоз [в чем, например, хотел уверить нас Мопассан в «Орля»], то мы проиграли дело. Но если мы сумеем внушить ему, что рассказываем о мире, в котором подобные несуразицы фигурируют в качестве образцов нормального поведения, тогда он немедленно окупится в мир фантастического» (*там же*, с. 128—129). Вкратце суть различия между классическим фантастическим рассказом и произведениями Кафки можно изложить так: то, что было исключением в первом мире, во втором становится правилом.

Отметим в заключение, что с помощью такого необычного синтеза сверхъестественного с литературой как таковой Кафка дает нам возможность лучше понять суть самой литературы. Мы уже не раз говорили о ее парадоксальности: она живет лишь тем, что на обыденном языке именуется противоречием. Литература включает в себя антитезу вербального и

трансвербального, реального и ирреального. Творчество Кафки позволяет нам пойти дальше и понять, каким образом литература дает жизнь другому противоречию, заключенному в ней самой. Взяв за основу именно творчество Кафки, Морис Бланшо сформулировал это противоречие в работе «Кафка и литература». Согласно обычному и упрощенному представлению, литература (и язык) являются образом «реальности», своего рода подражанием тому, чем она сама не является, параллельным рядом аналогов. Однако это представление вдвойне неверно, ибо оно искажает природу как высказывания-результата, так и высказывания-процесса. Слова — не этикетки, навешиваемые на вещи, существующие как таковые, независимо от слов. Когда человек пишет, он не делает ничего иного; важность этого действия столь велика, что оно не оставляет места другим действиям. В то же время, если я пишу, то пишу о чем-то, даже если это что-то есть письмо. Чтобы письмо стало возможным, оно должно исходить из смерти того, о чем оно сообщает, но эта смерть делает невозможным само письмо, ибо тогда не о чем уже писать. Литература возможна лишь в той мере, в какой она делает себя невозможной. Или то, о чем говорит, находится здесь, перед нами, но тогда для литературы не остается места, или же дают место литературе, но тогда уже не о чем говорить. Как пишет Бланшо, «если бы язык и, в частности, язык литературы не стремился постоянно и заблаговременно к смерти, он не был бы возможен, ибо само это движение к своей невозможности и является его условием и основой» (Blanchot 1949, с. 28).

Процедура примирения возможного и невозможного может дать нам определение самого слова «невозможное». И тем не менее литература есть, и в этом заключается ее величайший парадокс.

Сентябрь 1968 г.

ПРИМЕЧАНИЕ

Две работы, приведенные в данной библиографии, появились во французских переводах уже после того, как была закончена наша книга. Это «Анатомия критики» Фрая (Gallimard, 1969) и «Сверхъестественный ужас в литературе» Лавкрафта (Christian Bourgois, 1969). По этой причине ссылки на переводы в тексте не даются.

БИБЛИОГРАФИЯ ЦИТИРУЕМЫХ И УПОМИНАЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

I. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО И СМЕЖНЫХ С НИМ ЖАНРОВ

Arnim 1964 — *Arnim A. von*. Contes bizarres. Trad. par Théophile Gautier fils. Paris, Julliard (coll. "Littérature"), 1964.

Balzac 1937 — *Balzac H. de*. Louis Lambert. — In: La Comédie humaine, t. X, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1937.

Balzac 1955 — *Balzac H. de*. La peau de chagrin. Paris, Garnier, 1955.

Bataille 1957 — *Bataille G.* Le bleu du ciel. Paris, J. J. Pauvert, 1957.

Beckford 1948 — *Beckford W.* Vathek et les Episodes. Paris, Stock, 1948.

Bierce A. Contes noirs. Trad. par Jacques Papy, Paris, Eric Losfeld, s. d.

Carr 1967 — *Carr J. D.* La Chambre ardente. Paris, Le livre de poche, 1967.

Castex 1963 — *Castex P.-C.* (éd.). Anthologie du conte phantastique français. Paris, José Coorti, 1963.

Cazotte 1960 — *Cazotte J.* Le diable amoureux. Paris, Le terrain vague, 1960.

Christie 1947 — *Christie A.* Dix petits negres. Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1947.

Gautier 1951 — *Gautier T.* Spirite. Paris, Le club français du livre, 1951.

Gautier 1962 — *Gautier T.* Contes fantastiques. Paris, José Corti, 1962.

Gogol 1968 — *Gogol N.* Récits de Pétesbourg. Trad. par Boris de Schloezer, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

Hoffmann 1964 — *Hoffmann E. T. A.* Contes fantastiques (3 vol.). Trad. par Loeve-Veimars et al. Paris, Flammarion, 1964.

James 1947 — *James H.* Le tour d'érou. Trad. par M. Le Corbeiller. Paris, 1947.

- Kafka* 1955 — *Kafka F.* La Métamorphose. Trad. par A. Vialatte. Paris, Gallimard, 1955.
- Lewis* 1966 — *Lewis M. G.* Le moine. — In: Artaud A. Oeuvres complètes, t. VI. Paris, Gallimard, 1966.
- Maupassant* 1949 — *Maupassant G. de.* Onze histoires fantastiques. Paris, Robert Marin, 1949.
- Mérimée* 1964 — *Mérimée P.* Lokis et autres contes. Paris, Julliard (coll. "Littérature"), 1964.
- Les Mille et une nuits (3 vols.). Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- Nerval* 1966 — *Nerval G. de.* Aurélia et autres contes fantastiques. Verviers, Marabout, 1966.
- Nodier* 1963 — *Nodier C.* Contes. Paris, Garnier, 1963.
- Perrault C.* Contes. Verviers, Marabout, s. d.
- Poe* 1961 — *Poe E.* Nouvelles histoires extraordinaires. Paris, Trad. par Ch. Baudelaire. Paris, Garnier, 1961.
- Poe* 1962 — *Poe E.* Histoires extraordinaires. Paris, Garnier, 1962.
- Poe* 1966 — *Poe E.* Histoires grotesques et sérieuses. Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- Potocki* 1958 — *Potocki J.* Manuscrit trouvé a Saragosse. Paris, Gallimard, 1958.
- Potocki* 1962 — *Potocki J.* Die Abenteuer in der Sierra Morena. Berlin, Aufbau Verlag, 1962.
- Scheckley* 1960 — *Scheckley R.* Pélerinage a la Terre. Paris, Denoël (coll. "Présence du futur"), 1960.
- Villiere de l'Isle-Adam* 1965 — *Villiere de l'Isle-Adam.* Contes fantastiques. Paris, Flammarion, 1965.

II. ДРУГОГО РОДА ТЕКСТЫ

- Blanchot* 1949 — *Blanchot M.* La part du feu. Paris, Gallimard, 1949.
- Blanchot* 1959 — *Blanchot M.* Le livre a venir. Paris, Gallimard, 1959.
- Buber* 1959 — *Buber M.* La vie en dialogue. Paris, Aubier-Montaigne, 1959.
- Caillois* 1965 — *Caillois R.* Au coeur du fantastique. Paris, Gallimard, 1965.
- Caillois* 1966 — *Caillois R.* Images, images... Paris, José Corti, 1951.
- Castex* 1951 — *Castex P.-G.* Le conte fantastique en France. Paris, José Corti, 1951.
- Chklovski* 1965 — *Chklovski V.* L'art comme procédé. — In: Théorie de la littérature. Paris, Seuil, 1965.
- Eikhenbaum* 1965 — *Eikhenbaum B.* Sur la théorie de la prose. — In: Théorie de la littérature. Paris, Seuil, 1965.
- Erlich* 1956 — *Erlich V.* Gogol and Kafka: Note on Realism and Surrealism. — In: For Roman Jakobson, The Hague, Mouton, 1956.
- Fletcher* 1964 — *Fletcher A.* Allegory. Ithaca, Cornell University Press, 1964.

- Fontanier* 1968 — *Fontanier J. P.* Les figures du discours. Paris, Flammarion, 1968.
- Freud* 1933 — *Freud S.* Essais de psychanalyse appliquée. Paris, Gallimard, 1933.
- Freud* 1940 — *Freud S.* Gesammelte Werke, t. XIII. London, Imago Publishing Company, 1940.
- Freud* 1953 — *Freud S.* Le mot d'esprit dans ses relations avec l'inconsient. Paris, Gallimard, 1953.
- Freud* 1967 — *Freud S.* Psychopathologie de la vie quotidienne. Paris, Payot (coll. "Petite bibliothèque Payot"), 1967.
- Frye* 1961 — *Frye N.* Fables of Identity. New York, Harcourt, Brace & World, 1961.
- Frye* 1964a — *Frye N.* The Educated Imagination. Bloomington, Bloomington University Press, 1964.
- Frye* 1964b — *Frye N.* Preface. — In: Bachelard G. The Psychoanalysis of Fire, Boston, Beacon Press, 1964.
- Frye* 1967 — *Frye N.* Anatomy of Criticism, New York, Atheneum, 1967.
- Genette* 1966 — *Genette G.* Figures. Paris, Seuil, 1966.
- Genette* 1969 — *Genette G.* Figures II. Paris, Seuil, 1969.
- Girard* 1961 — *Girard R.* Mensonge romantique et Vérité romanesque. Paris, Grasset, 1961.
- James* 1924 — *James M. R.* Introduction. — In: Collins V. H. (ed.). Chosts and Marvels. Oxford University Press, 1924.
- Kasanin* 1964 — *Kasanin J. S.* (ed.). Language and Thought in Schizophrenia. New York, W. W. Norton & C°, 1964.
- Lévi-Strauss* 1958 — *Lévi-Strauss C.* Anthropologie structurale. Paris, Plon, 1958.
- Lovecraft* 1945 — *Lovecraft H. P.* Supernatural Horror in Literature, New York, Ben Abramson, 1945.
- Mabille* 1962 — *Mabille P.* Le Miroir du merveilleux. Paris, Les Editions de Muniut, 1962.
- Mauss* 1960 — *Mauss M.* Esquisse d'une théorie générale de la magie. — In: Mauss M. Sociologie et anthropologie. Paris, P. U. F., 1960.
- Ostrowski* 1966 — *Ostrowski W.* The Fantastic and the Realistic in Literature. Suggestions on how to define and analyse fantastic fiction. — In: Zagadnienia rodzajów literackich, IX, 1966, 1 (16); pp. 54—71.
- Parreau* 1960 — *Parreau A.* William Bécford, auteur de Vathek. Paris, Nizet, 1960.
- Penzoldt* 1952 — *Penzoldt P.* The Supernatural in Fiction. London, Peter Nevill, 1952.
- Piaget* 1948 — *Piaget J.* Naissance de l'intelligence chez l'enfant. Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1948.
- Piaget* 1967 — *Piaget J.* Six études de psychologie. Paris, Gonthier, 1967.

- Popper* 1959 — *Popper K.* The Logic of Scientific Discovery. New York, Basic Books, 1959.
- Rank* 1932 — *Rank O.* Don Juan. Une étude sur le double. Paris, Denoël et Steele, 1932.
- Reimann* 1926 — *Reimann O.* Das Märchen bei E. T. A. Hoffmann. München, Inaugural-Dissertatioon, 1926.
- Richard* 1954 — *Richard J. P.* Littérature et Sensation. Paris, Seuil, 1954.
- Richard* 1955 — *Richard J. P.* Poésie et profondeur. Paris, Seuil, 1962.
- Richard* 1962 — *Richard J. P.* L'Univers imaginaire de Mallarmé. Paris, Seuil, 1962.
- Sartre* 1947 — *Sartre J. P.* Situations I. Paris, Gallimard, 1947.
- Scarborough* 1917 — *Scarborough D.* The Supernatural in Modern English Fiction. New York & London, G. P. Putnam's Sons, 1917.
- Schneider* 1964 — *Schneider M.* La littérature fantastique en France. Paris, Fayard, 1964.
- Todorov* 1968 — *Todorov T.* Poétique. — In: Qu'est-ce que le structuralisme? Paris, Seuil, 1968.
- Tomachevski* 1965 — *Tomachevski B.* Thématique. — In: Théorie de la littérature. Paris, Seuil, 1965.
- Vax* 1960 — *Vax L.* L'art et la littérature fantastique. Paris, P. U. F. (coll. "Que sais-je?"), 1960.
- Le vraisemblable (Communications, 11), Paris, Seuil, 1968.
- Watts* 1962 — *Watts A.* The Joyous Cosmology. New York, Vintage Books, 1962.
- Wimsatt* 1966 — *Wimsatt W. K.* Northrop Frye: Criticism as Myth. — In: Krieger M. (ed.). Northrop Frye in Modern Criticism. New York, Columbia University Press, 1966.

32 = 77

Д
И
К