

**БУЛЬЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМ. АЛЕКУ РУССО**

На правах рукописи  
С.З.У.: 821.112.2.09+821.161.1.09(043.3)

**НИКУЛЬЧА ЕКАТЕРИНА**

**ФАНТАСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
Э. Т. А. ГОФМАНА, Н. В. ГОГОЛЯ, М. А. БУЛГАКОВА**

**622.02 – МИРОВАЯ И СРАВНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА**

Диссертационное исследование по филологии

Научный руководитель:

**ПРУС ЕЛЕНА,  
доктор хабилитат,  
профессор**

Автор:

**БЕЛЬЦЫ, 2024**

**UNIVERSITATEA DE STAT ALECU RUSSO DIN BĂLȚI**

Cu titlu de manuscris  
C.Z.U.: 821.112.2.09+821.161.1.09(043.3)

**NICULCEA ECATERINA**

**PLANUL FANTASTIC ÎN OPERELE LUI E. T. A. HOFFMAN,  
N. V. GOGOL, M. A. BULGAKOV**

**622.02 – LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI COMPARATĂ**

Teză de doctor în filologie

Conducător științific:

PRUS ELENA,  
doctor habilitat,  
profesor universitar

Autorul:

**BĂLȚI, 2024**

© Никульча Екатерина, 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ADNOTARE .....</b>	<b>5</b>
<b>АННОТАЦИЯ .....</b>	<b>6</b>
<b>ANNOTATION.....</b>	<b>7</b>
<b>СПИСОК ТАБЛИЦ.....</b>	<b>8</b>
<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>9</b>
<b>1. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ .....</b>	<b>23</b>
1.1. Эволюция представлений о фантастическом как производной творческой фантазии .....	23
1.2. Современные литературно-критические подходы к исследованию фантастического .....	38
1.3. Фантастическое начало как системообразующий компонент нарратологических моделей, строящихся на бинарной картине мира.....	49
1.4. Выводы.....	56
<b>2. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО КАК КОМПОНЕНТ ДВУПЛАНОВОЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ МОДЕЛИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э. Т. А. ГОФМАНА, Н. В. ГОГОЛЯ, М. А. БУЛГАКОВА .....</b>	<b>58</b>
2.1. Литературная парадигма фантастического начала в двухплановом художественном мире Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова.....	58
2.2. Взаимодействие и трансформация временных планов .....	66
2.3. Метаморфозы пространства .....	80
2.4. Амбивалентность персонажей в двухступенчатой модели мира.....	93
2.5. Выводы.....	120
<b>3. СВОЕОБРАЗИЕ КОМПОЗИЦИИ ДВОЕМИРИЯ КАК СПОСОБА СОЗДАНИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО НАЧАЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Э. Т. А. ГОФМАНА, Н. В. ГОГОЛЯ, М. А. БУЛГАКОВА .....</b>	<b>123</b>
3.1. Сюжеты и мотивы для усиления сопряжения реального и фантастического планов .....	123
3.2. Театральность как прием создания иллюзии в художественном тексте .....	136
3.3. Паратекст, интертекстуальность и монтаж как механизмы построения композиции .....	150
3.4. Выводы.....	164
<b>ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ .....</b>	<b>166</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЯ .....</b>	<b>170</b>
<b>ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ .....</b>	<b>187</b>
<b>РЕЗЮМЕ .....</b>	<b>188</b>

## ADNOTARE

Niculcea Ecaterina,

*Planul fantastic în operele lui E. T. A. Hoffman, N. V. Gogol, M. A. Bulgakov*

Teză de doctor în filologie, Chișinău, 2024

**Structural teza** constă din: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, surse bibliografice constând din 210 publicații la temă, precum și 165 pagini de text de bază.

**Publicațiile ale autorului pe tema cercetării:** 17 lucrări științifice (din anul 2005 până în prezent).

**Cuvinte-cheie:** fantasticul, plan fantastic, lumi posibile, plan ontologic, viziunea duală asupra lumii, model binar, model naratologic, poetică, romantism, componentă de creare a sensului și a structurii.

**Domeniul cercetării:** literatură universală și comparată.

**Scopul cercetării:** cercetarea *planului fantastic*, în calitate de componentă creatoare a textelor în poezia lui E. T. A. Hoffman, N. V. Gogol și M. A. Bulgakov, în cadrul viziunii duale asupra lumii create de autorii nominalizați.

**Obiectivele cercetării:** identificarea conceptului de *plan fantastic* în operele în proză ale lui Hoffmann, Gogol și Bulgakov, în care *planul fantastic* are un sens determinant în calitate de componentă imanentă a unui sistem binar, construit pe interacțiunea planurilor fantastic și real; identificarea unicității formelor planului fantastic și analiza mecanismelor de funcționare a acestuia în textele acestor scriitori; stabilirea unei paradigme literare unice, în care se încadrează autorii studiați.

**Noutatea și originalitatea științifică:** pentru prima dată, este introdusă în uzul științific definiția conceptului de *plan fantastic*, considerat un model alternativ, care a apărut din ruptura dintre real și ireal, în urma căruia categoriile spațiului, timpului și cauzalității sunt supuse unei transformări profunde. Poetica comună lui Hoffman, Gogol și Bulgakov creează o nouă paradigmă literară după sens și după formă, care se bazează pe coexistența planurilor fantastic și real, a planurilor carnavalesc și teatral, cu registrul tragicomic, ilustrând viziunea dramatică asupra lumii a autorilor și neacceptarea de către ei a realității.

**Rezultatele obținute care contribuie la soluționarea problemei științifice** rezidă în studierea, în poezia lui Hoffmann, Gogol și Bulgakov, a diverselor legături ale planului fantastic cu planul real, definite în conformitate cu particularitățile modelelor narrative. Îmbinarea primului model narativ cu cel de-al doilea deosebește operele autorilor studiați de modul de reprezentare a fantasticului în textele altor scriitori. Lucrarea descrie mecanismele de creare și funcționare a planului fantastic în calitate de componentă a structurii și compoziției.

**Semnificația teoretică a cercetării** constă în analiza planului fantastic ca purtător al viziunii poetice asupra lumii în operele lui Hoffman, Gogol și Bulgakov. Originalitatea individuală a poeticilor scriitorilor studiați este determinată, în mare măsură, de formele specifice ale planului fantastic la fiecare autor: în planul fantastic al lui Hoffman domină caracterul magic, la Gogol – cel mistic, la Bulgakov – cel filosofico-mitologic.

**Valoarea aplicativă a cercetării** constă în utilizarea rezultatelor cercetării în elaborarea cursurilor de teoria literaturii, literatură comparată, istoria literaturii universale din sec. XVIII — XX precum și a cursurilor de culturologie.

**Implementarea rezultatelor științifice:** cursurile universitare „Istoria literaturii germane” și „Proza de limbă germană”, cu aspecte teoretico-practice, au fost elaborate, ținându-se cont de noua abordare a conceptului de plan fantastic.

## АННОТАЦИЯ

Никульча Екатерина,

*Фантастическое начало в произведениях Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова.*  
Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Кишинэу,  
2024

**Структура диссертации:** введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиография, включающая 210 наименований, 165 страниц основного текста.

**Публикации по теме исследования:** 17 научных работ (2005 г. — до настоящего времени).

**Ключевые слова:** фантастическое, фантастическое начало, возможные миры, онтологический план, двуплановая картина мира, двухступенчатая модель, нарратологическая модель, поэтика, романтизм, смыслообразующий и структуроформирующий компонент.

**Область исследования:** всемирная литература и сравнительное литературоведение.

**Цель исследования:** изучение *фантастического начала* как текстообразующего компонента поэтики Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова в рамках сформированной ими двуплановой картины мира.

**Задачи исследования:** идентификация понятия *фантастическое начало* в прозаических произведениях Гофмана, Гоголя и Булгакова, в которых *фантастическое начало* имеет детерминирующее значение как имманентный компонент бинарной системы, строящейся на взаимодействии фантастического и реального планов; выявление своеобразия видов фантастического начала и анализ механизмов его функционирования в текстах данных писателей; определение единой литературной парадигмы исследуемых авторов.

**Новизна и оригинальность исследования:** Впервые вводится в научный обиход определение понятия *фантастического начала*, которое рассматривается как альтернативная модель, возникшая из разрыва между реальным и ирреальным, в результате которого категории пространства, времени и причинности подвергаются глубокой трансформации. Общность поэтики Гофмана, Гоголя и Булгакова создает новую по смыслу и по форме литературную парадигму, в основу которой положено сосуществование фантастического и реального планов, карнавального/театрального начала с трагикомическим регистром, иллюстрирующих драматизм мировоззрения авторов и неприятие ими реальности.

**Полученные результаты, способствующие решению научной проблемы,** относятся к изучению разнообразных связей фантастического начала в поэтике Гофмана, Гоголя и Булгакова с реальным планом, определяемыми в соответствии с особенностями повествовательных моделей. Сочетание первой и второй повествовательных моделей отличает творчество исследуемых авторов от репрезентации фантастического в текстах других писателей. В работе описываются механизмы создания и функционирования фантастического начала как компонента структуры и композиции.

**Теоретическая значимость исследования** заключается в анализе фантастического начала как носителя авторской картины мира в творчестве Гофмана, Гоголя и Булгакова. Индивидуальное своеобразие поэтик исследуемых писателей определяется в большой степени специфическими видами фантастического начала у каждого автора: в фантастическом начале Гофмана доминирует магический характер, у Гоголя – мистический, у Булгакова – философско-мифологический.

**Прикладное значение исследования** состоит в использовании результатов исследования при разработке курсов по теории литературы, сравнительному литературоведению, истории зарубежной литературы XVIII — XX вв., а также спецкурсов по культурологии.

**Внедрение научных результатов:** Теоретико-практические курсы «История немецкой литературы» и «Немецкоязычная проза» для вузовского преподавания были разработаны с учетом нового понимания фантастического начала..

## ANNOTATION

Niculcea Ekaterina,

*The Fantastic Reality in the Works of E. T. A. Hoffmann, N. V. Gogol, M. A. Bulgakov.*

Dissertation for the degree of Doctor of Philological Sciences, Chisinau, 2024

**Structure of the thesis:** introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography including 210 titles, 165 pages of main text.

**Publications on the research topic:** 17 scientific papers (2005 - to date).

**Keywords:** fiction, fantastic reality, possible worlds, ontological plan, two-world structure, two-stage model, narratological model, poetics, romanticism, meaning-forming and structure-forming component.

**Area of study:** world literature and comparative literary studies.

**Aim of the research:** to study the *fantastic reality* as a text-forming component of E. T. A. Hoffmann's, N. V. Gogol's and M. A. Bulgakov's poetics within the framework of the two-dimensional picture of the world created by them.

**Objectives of the study:** the identification of the concept of *fantastic reality* in the prose works of Hoffmann, Gogol and Bulgakov, in which the *fantastic reality* has a determining value as an immanent component of the binary system, built on the interaction of the fantastic and real plans; the identification of the originality of types of fantastic reality and the analysis of the mechanisms of its functioning in the texts of these writers; the identification of a common literary paradigm of the authors under study.

**Novelty and originality of the study:** The definition of the concept of *fantastic reality* is introduced for the first time into scientific use, which is considered as an alternative model that emerged from the gap between the real and the unreal, as a result of which the categories of space, time and causality undergo a profound transformation. The commonality of the poetics of Hoffmann, Gogol and Bulgakov creates a new literary paradigm in meaning and form, based on the coexistence of the fantastic and real plans, the carnival/theatrical reality with a tragicomic register, illustrating the drama of the authors' worldview and their rejection of reality.

**The results obtained that contribute to the solution of the scientific problem** is the study of various connections of the fantastic reality with the real plan in the poetics of Hoffmann, Gogol and Bulgakov, defined in accordance with the peculiarities of narrative models. The combination of the first and the second narrative models distinguishes the work of the authors under study from the representation of the fantastic in the texts of other writers. The paper describes the mechanisms of the creation and functioning of the fantastic reality as a component of structure and composition.

**Theoretical significance of the study** lies in the analysis of the fantastic reality as a carrier of the author's picture of the world in the works of Hoffmann, Gogol and Bulgakov. The individual originality of the poetics of the writers under study is determined, to a great extent, by the specific types of fantastic reality in each author: the magical character dominates in Hoffmann's fantastic reality, the mystical character is found in Gogol, the philosophical and mythological character is prevalent in Bulgakov.

**Applied significance of the research** consists in using the results of the study in the development of courses in literary theory, comparative literature, history of western literature of the XVIII — XX centuries, as well as specialized courses in cultural studies.

**Implementation of scientific results:** Such theoretical and practical courses as “History of German Literature” and “German Prose” were developed for teaching at the university level, taking into account the new understanding of the fantastic reality.

## СПИСОК ТАБЛИЦ

Таблица 1.1.	Типологии видов фантастического в современном литературоведении	46
Таблица 1.2.	Повествовательные модели двуплановой картины мира по М. Престелю	52
Таблица 1.3.	Хронология видов фантастического на основе периодизации Р. Лахманн	54
Таблица 3.1.	Архитектоника романа «Мастер и Маргарита» Булгакова с указанием внутренних коннекторов	160



## ВВЕДЕНИЕ

**Общие положения.** Зарождение и формирование фантастического в художественном произведении восходят к наметившемуся еще в античности осмыслению литературы как миметическому виду искусства. Концепт *мимесиса* развивался по двум основным направлениям: *мимесис как вымысел* (платоновский концепт воспроизведения действительности) и *мимесис как репрезентация* (аристотелевский концепт подражания реальности). Понимание *мимесиса как вымысла* воплотилось впоследствии в категории фантастического.

Оформившаяся в античности дискуссия о генетической связи *фантазии* и *воображения* послужила толчком для продолжения общеевропейской полемики о природе, свойствах и связях данных понятий с фантастическим, развивающейся в работах по эстетике Фомы Аквинского, Дж. Вико, Ф. де Санктиса, Б. Кроче, Г.Э. Лессинга, Ф. Шеллинга, А.В. Шлегеля и Ф. Шлегеля, З. Фрейда, Ж.-П. Сартра, Ж. Старобинского и др.

Сформулированная Г. Лейбницем на рубеже XVII и XVIII вв. теория *возможных миров* стала научным обоснованием принципиально новой концепции универсума, в котором фантастическое является детерминирующим компонентом. Применительно к литературе, именно альтернативная модель отражает оригинальность авторского замысла.

Кризис рационалистического мышления, углубившийся в период позднего Просвещения, обусловил в XVIII и XIX вв. обращение к фантастическому в эстетике романтизма. Широкая трактовка репрезентации, привнесенная писателями-романтиками, оказала сильнейшее влияние на всю последующую литературу фантастического плана. Именно в период романтизма фантастическое, совершив качественный скачок от «фантастического в себе» к «фантастическому для себя» [180, с. 36], приобретает, в нашем понимании, статус самостоятельной эстетической категории, которая в художественном произведении реализуется в оригинальной художественной парадигме, строящейся на двуплановой картине мира, включающей контрастирующие онтологические планы: *реальный мир* как онтология первого порядка отображается в соответствии с принципом *правдоподобия*, в то время как *фантастическое начало* как онтология второго порядка идентифицируется как *ирреальное построение*. Фантастическое начало подразумевает способность к созиданию и представляет собой определенный тип видения, мировоззрения, порождающий альтернативную модель реальности, вторичный мир, в котором нарушаются или отрицаются «естественные» категории пространства, времени и причинности.

Тезисы Э. Т. А. Гофмана, обосновывающие дуализм диаметрально противоположных миров, стали отправной точкой для формирования теории фантастического [62, с. 42; 155, с. 524], получившей новые импульсы в работах Ш. Нодье, Р. Кайуа, П.-Ж. Кастекса, Цв. Тодорова, М. Николаевой, И. Биберь, Т. А. Чернышевой и др. Научная полемика о фантастическом в XIX – XX вв. концентрируется главным образом на изучении видов взаимодействия первичной и вторичной художественной условности, так как именно многогранность отношений между составляющими бинарной системы обуславливает своеобразие повествовательных моделей в оригинальных художественных произведениях, в которых фантастическое начало эстетически наиболее значимо.

Введение двуплановой картины мира, определяемой нераздельным существованием и взаимопроникновением фантастического начала как отдельного своеобразно оформленного художественного плана и реального мира, впервые предпринятое Э. Т. А. Гофманом, представителем позднего романтизма в Германии, заложило литературную традицию, ярчайшими представителями которой являются Н. В. Гоголь и М. А. Булгаков.

**Актуальность исследования.** Эволюция фантастического, в которой различаем несколько этапов (от компонента мифопоэтической картины мира в античный период, элемента эстетики чудесного в культуре средневековья, орнаментальной детали в литературе барокко, иносказательного приема в период Просвещения – до консолидации фантастического как эстетической и теоретико-литературной категории в эстетике немецкого романтизма, с последующим преобразованием в жанрообразующий признак в современной литературе (научная фантастика, фэнтези, антиутопия/ дистопия) ) отражает сложные историко-культурные процессы, наложившие сильнейший отпечаток на данный феномен.

Вместе с тем, вне зависимости от периода своего развития, фантастическое следует рассматривать как трансформацию мира, связанную с переосмыслением жизненных ориентиров и общепринятых ценностей. С помощью художественных механизмов, подрывая данные правдоподобия, смешивая и нарушая традиционные ориентиры, а также логические связи, оно создает двусмысленность своего толкования и раскрывает скрытые стороны бытия, такие как ирреальное, призрачное, сверхъестественное, сюрреальное, вторгающиеся в плоскость действительного.

В двухступенчатой модели мира конфликт реального и фантастического начала значительно углубляется: границы между ними становятся подвижными, что позволяет усилить степень «вторжения» одной онтологической плоскости в другую. Дуализм

фантастического начала и первичной художественной условности в двухплановой картине мира, усиленный проявлениями иронии, сатиры, гротеска, порождает в произведениях писателей новаторский смысл – сильнейшее разочарование современной жизнью и приводит в движение целый критический механизм, который оказывается мощным инструментом идеологического взрыва, в результате которого происходит нарушение всех общепризнанных норм и правил, переоценка традиционных ценностей, эстетических ориентиров той эпохи, которая его породила.

Возможность раскрыть актуальные кризисные проблемы современного общества, неразрешимая дихотомия материальной и духовной аспектов человеческого бытия объясняет возросший интерес к фантастическому началу в современном мире, в эпоху глобализации, когда конфликт рационального и иррационального предельно заострен в контексте идеологии пост- и трансгуманизма.

**Описание ситуации в области исследования и идентификация исследуемых проблем.** Данная диссертационная работа предлагает внести ясность и разграничить те термины и понятия, которые образуют концептуальную сферу «фантастического» в художественной литературе и имеют наиболее релевантное значение для данной работы. С опорой на их основные характеристики, в этом ряду выявляем: *фантастическое* – общее понятие, применительно к литературе интерпретируется как теоретико-литературная и эстетическая категория, строящаяся «на принципе тотального смещения/совмещения границ» [57, с. 25] между «реальным и ирреальным» [114, с. 133, 134]; *фантастика* – «разновидность художественной литературы», которая обладает «своим фантастическим типом образности со свойственными ему высокой степенью условности, откровенным нарушением реальных логических связей и закономерностей, естественных пропорций и форм изображаемого объекта» [81, стб. 1119] и реализуется в ирреальном плане, контрастирующим с реальным планом реалистической литературы; *фантастическая литература* строится на сложном сочетании и взаимодействии различных «фантастических образов, сформировавшихся в разные исторические эпохи на основании разных мировоззренческих систем», различных типах повествования, разных повествовательных структур, а также соприкасающихся с вторичной художественной условностью [122, с. 95].

В этом же ряду отметим термин *фантастическое начало*, который, как мы предполагаем, оформился по аналогии с «карнавальным началом», введенным ранее в научный обиход М. М. Бахтиным, и «театральным началом», встречающимся в публикациях М. И. Свидерской, М. Березанской, Т. В. Зверьевой, О. Ф. Пикулевой.

Фигурируя в монографии Т. А. Чернышевой «Природа фантастики» (1985), «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) и «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001), а также в статьях А. Б. Ботниковой (2003), сама дефиниция фантастического начала как литературного термина отсутствует. Опираясь на вышеназванные понятия однородного ряда, предлагаем наше понимание *фантастического начала* как ирреального плана второго онтологического порядка в художественных произведениях с двуплановой картиной мира, которая определяет эстетическое своеобразие повествовательных моделей.

Мы предполагаем, что именно многообразие видов фантастического, наряду со способностью оригинально сочетать онтологические планы обоих порядков, отличающей поэтику Гофмана, Гоголя и Булгакова, привлекло внимание литературоведов к их творчеству. К особенностям фантастического в поэтике Гофмана обращались В. Скотт, К. Детердинг, Д. Гейнрих, П. Гендола, Г. Гроб, И. Гольбехе, В. Янссен, Л. Кён, Д. Кремер, Н.Я. Берковский и др., в поэтике Гоголя – И. Ф. Анненский, В. В. Набоков, Д. С. Мережковский, Ю. В. Манн и др., в поэтике Булгакова – Э. Эрикссон, Р. Питтман, Н. Натов, Э. Проффер, Т. Эдвардс, К. Райт, Л. Милн, М. Чудакова и др. Компаративный анализ, с учетом специфики репрезентации фантастического, выраженного посредством сюжетов, мотивов, композиции текстов в поэтике Гофмана и Гоголя был предпринят М. Горлиным, А. Мика, А.Б. Ботниковой и др.

В трудах современных литературоведов Республики Молдова также прослеживается интерес к теоретическим проблемам восприятия произведений, принадлежащим различным эпохам и литературным направлениям, преемственности между ними и их новаторства (С. Павличенко, Э. Тарабурка), к фантастическому как одному из проявлений модальности (Е. Прус) и его связям с мифопоэтическим сознанием (Ж. Кушнир), а также к проблеме фантастического в творчестве конкретных авторов: у Гофмана – К. Гроссу-Кирияк, Н. И. Спорыш, у Гоголя – М. Чимпой, Г. Топор, у Булгакова – И. Шиховой.

**Целью диссертационного исследования** является анализ *фантастического начала* как текстообразующего компонента поэтики Гофмана, Гоголя и Булгакова в рамках двуплановой картины мира в их произведениях.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- систематизация научно-теоретических подходов к определению понятия *фантастическое начало* с целью его дифференциации от других однородных понятий (*фантастическое, фантастика, фантастическая литература*);
- идентификация *фантастического начала* как ирреального компонента двуплановой картины мира в содержащих его художественных текстах;

- разработка парадигмы художественных текстов, включающих фантастическое начало как смыслообразующей и структуроформирующей составляющей двоемирия;
- исследование преемственности при репрезентации фантастического начала и его взаимодействия с реальностью первого порядка в поэтике Гофмана, Гоголя и Булгакова;
- вычленение новаторских приемов и индивидуальных особенностей фантастического начала в поэтике Гофмана, Гоголя и Булгакова;
- определение своеобразия видов фантастического начала и анализ механизмов его функционирования в поэтике изучаемых авторов.

**Материал исследования.** К фантастическому началу как к компоненту двуплановой картины мира многократно обращались такие выдающиеся писатели как А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, П. Мериме, Г. де Мопассан, О. Бальзак, Ч. Диккенс, Ф. Кафка, О. Уайльд, Э.А. По, Ш. Бодлер и др. В отличие от поэтики Гофмана в их творчестве преобладает главным образом одна повествовательная модель, в которой фантастическое начало имплицитно присутствует в реальном плане (первая повествовательная модель). В творчестве Гофмана, Гоголя и Булгакова присутствуют две из трех повествовательных моделей. Взаимодействие онтологических планов (фантастического начала с реальным миром), представленное «вторжением» фантастического начала в реальный план (первая повествовательная модель) и взаимопроникновением фантастического начала и реального мира (вторая повествовательная модель), обусловили выбор авторов и их самых репрезентативных текстов. Наглядно демонстрируют различные виды контакта между первичным и вторичным миром такие произведения Гофмана, как сказки «Золотой горшок» и «Крошка Цахес», повесть «Песочный человек», каприччио «Принцесса Брамбилла», рассказ «Угловое окно», романы «Эликсиры сатаны» и «Житейские воззрения кота Мурра». Своеобразны формы конфронтации онтологии первого и второго порядка в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и сборнике петербургских повестей Гоголя, а также в собрании повестей «Дьяволиада» и романе «Мастер и Маргарита» Булгакова.

**Научная новизна и оригинальность исследования** заключается в обосновании поэтики *фантастического начала* как компонента оригинальной художественной парадигмы в произведениях Гофмана, Гоголя, Булгакова.

В отличие от творчества Новалиса, Л. Тика, В. Гауфа, О. де Бальзака, П. Мериме, Г. де Мопассана, Ш. Бодлера, Э. А. По, Ч. Диккенса, О. Уайльда, Ф. Кафки, М. Эминеску, М. Элиаде, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. А. Блока, А. Белого, К. Д. Бальмонта, Ф. К. Сологуба и др., в чьих текстах фантастические элементы и явления проявляются имплицитно в реальном плане, у Гофмана, Гоголя и Булгакова фантастическое начало может не только подразумеваться в первичной художественной условности, но также может проявляться как отдельный онтологический план второго порядка, являясь компонентом двухступенчатой модели мира. Подобное разнообразие художественных возможностей фантастического начала в прозе исследуемых писателей понимается как один из его важнейших дифференциальных признаков. Именно «вторжение» фантастического начала «в обыденную жизнь» [129, с. 200, 219], являющееся основной отличительной чертой поэтики Гофмана, положило начало новой литературной традиции изображения фантастического [58, с. 278], укоренившейся как в европейской, так и в американской литературе и обосновавшей, в значительной степени, бинарную систему, в которой фантастическое начало определяют его своеобразие.

Выявленная художественная парадигма, объединяющая поэтику Гофмана, Гоголя и Булгакова, в исследуемых прозаических произведениях авторов, основывается на неразрывной связи фантастического начала с реальным планом, который в сочетании с народной смеховой культурой, реализовавшихся в театрализации действия и карнавальном начале, создают особенный эффект, вызванный разнообразнейшими проявлениями трагикомического элемента. Рассматриваемая парадигма, порождает новое смысловое содержание. В самобытной художественной картине мира воплотился глубокий драматизм художественного мировоззрения писателей, пронизанного «мировой» скорбью, безысходностью, пессимизмом, обреченностью артистической личности, а также отражается неразрешимая дихотомия между материальным и духовным аспектами бытия, вечный поиск идеала и рождение прекрасного из недр собственного многогранного «Я».

Подобная комплексность репрезентации фантастического начала стала отправной точкой для формирования новаторской литературной традиции, которая получила свое наиболее глубокое развитие в творчестве Гофмана, Гоголя, Булгакова.

**Научная проблема, разрешенная в данном исследовании,** связана с художественными произведениями, в которых бинарная картина мира строится на взаимодействии двух планов – *реального мира* и *фантастического начала*. Способ сосуществования планов реализуется в трех повествовательных моделях, разработанных современными шведскими и немецкими исследователями А. Крюгером, Р. Кохом,

Г. Клингбергом, П.-В. Вюрлем, Г. Хаасом, Р. Таббертом, К. Ганзелем, Г. Кауленом, Е. О'Салливаном, М. Николаевой, К. Манц, М. Престелем. Последний уточняет, что в первой модели фантастическое начало представлено как имплицитный план; во второй фантастическое начало как отдельная онтологическая сфера контактирует с реальным миром; в третьей модели онтологический план второго уровня представляет собой автономное фантастическое измерение, так как реальное не проявляется непосредственно в тексте [93, с. 79]. Специфика конкретной реализации отношений между планами определяется в соответствии с особенностями повествовательных моделей, образующих основу двухступенчатой модели, образующих основу двоемирия.

Развивая трактовку повествовательных моделей, включающих фантастическое начало, констатируем, что не только произведения фантастической литературы для детей, на которую опирались вышеназванные литературоведы, но и в произведениях Гофмана, Гоголя и Булгакова прослеживаются основные характеристики представленных повествовательных моделей.

Проведенный сравнительный анализ подтвердил, что новаторство творчества изучаемых авторов заключается в создании постоянного взаимодействия между онтологическими планами, при котором возникают различные виды отношений между ними: вторичный мир находится в полной зависимости от первичного (особенность первой повествовательной модели) или сохраняется дуализм фантастического начала и реально описываемого мира (признак второй повествовательной модели). В представленном исследовании первая и вторая повествовательные модели были идентифицированы как доминирующие в поэтиках Гофмана, Гоголя и Булгакова. Констатируем постепенный, но непрерывный переход от сложных связей между вышеназванными элементами фантастического начала у Гофмана, к активному внедрению двух повествовательных моделей (первой и второй) у Гоголя и к приобретению дополнительной многоплановости таких категорий как время и пространство у Булгакова.

Исследование фантастического начала как компонента двух из трех описанных М. Престелем повествовательных моделей, представленных в прозе Гофмана, Гоголя и Булгакова, приобретает в их художественных произведениях дополнительную многогранность. Описание оригинальных черт фантастического начала у Гофмана, Гоголя, Булгакова, позволило раскрыть ряд его отличительных особенностей, представленных системами разнообразных мотивов (сон, мечта, видение, карнавал, театр и др.), приемов (элементы паратекста, монтаж, интертекстуальность), затрагивающих как уровень

композиции, так и базовые категории текста, таких, как время, пространство, персонаж, которые в своей совокупности придают ему выразительность и оригинальность.

#### **Основные научные результаты, выносимые на защиту:**

- модель двуплановой картины мира строится на оппозиции двух онтологических планов, реального и фантастического, и является основным смыслообразующим и структуроформирующим компонентом поэтики Гофмана, Гоголя и Булгакова;
- фантастическое начало в составе сформировавшейся в период романтизма двуплановой модели мира было творчески переосмыслено Гоголем и Булгаковым и оформилось в художественную парадигму под влиянием изменившихся историко-культурных факторов, послужив отправной точкой для создания более ёмкой концептуальной сферы фантастического;
- литературная парадигма, обусловленная особенностями мировоззрения авторов и строящаяся на взаимодействии фантастического и реального планов, театрального и карнавального начал, которые сочетаются на поэтико-стилистическом уровне в поэтике Гофмана, Гоголя и Булгакова с элементом трагикомического, включающего гротеск, сатиру, иронию, является носителем нового смысла, заключающегося в критическом осмыслении действительности, полемическом отношении писателей к социальным и политическим явлениям, культурным и моральным ценностям, эстетическим принципам современного им общества.

**Методология научного исследования.** Теоретическим подспорьем для выявления специфики репрезентации фантастического начала в мировоззрении Гофмана, Гоголя, Булгакова служат работы из различных социогуманитарных областей. Труды известных философов (Дж. Вико, Г. Лейбниц, Ф. Шеллинг, Р. Кайуа и др.), структуралистов (В. Я. Пропп, М. Николаева), семиотиков (Ю. М. Лотман), психоаналитиков (З. Фрейд, И. Бибер), теоретиков литературы (М. М. Бахтин, А. Марино, Цв. Годоров, Ж. Старобинский, Ю. В. Манн, М. Престель, Р. Лахманн и др.), историков литературы (Н. Я. Берковский, А. Б. Ботникова, М. О. Чудакова, С. П. Дан и др.), а также научные результаты, представленные в диссертациях, проведенных в разных европейских странах за последнее десятилетие, а именно исследования К. Манц (2011), Л. А. Калинниковой (2012), Т. Д. Комовой (2013), А. А. Сандуловичу (2015), Л. Чолевич (2018), В. Шеремет (Петку) (2019) и др. позволили проанализировать теоретические аспекты фантастического начала, формы его художественного воплощения, а также различия и типологические сходства изучаемого понятия в произведениях исследуемых авторов.



Для предлагаемого исследования наиболее важное значение имеют труды современных литературоведов, которые позволили в значительной степени углубить понимание художественной природы фантастического и наметили два основных современных подхода к его исследованию:

- *фантастическое как эстетическую категорию* рассматривают Ж. Женетт, Л. Вакс, М. Брион, А. Марино, Ю. В. Манн, А. Б. Ботникова, С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина, А.М. Павлов и др.
- *фантастическое как литературный жанр* исследуют Ш. Нодье, Р. Кайуа, Цв. Тодоров, Д. Мейе, Э. Рабкин, Р. Лахманн, Г. Каулен, К. Ганзель и др.

Определяя нашу позицию по отношению к изучаемому феномену, подчеркнем, что в данной работе фантастическое будет рассматриваться в широком значении, как ментальная и эстетическая категория [174, с. 235; 173, с. 75; 57, с. 25], в узком значении – как теоретико-литературная категория [57, с. 25], так как фантастическое стало объектом изучения основных дисциплин литературоведения (теории литературы, в особенности такого ее раздела как поэтика, а также истории литературы), которые с различных позиций раскрывают его разнообразные аспекты. Для выявления особенностей репрезентации фантастического начала как онтологического плана второго порядка в составе двуплановой картины мира в поэтике Гофмана, Гоголя и Булгакова наиболее значимым является историко-литературный анализ и компаративистская методология, с помощью которой мы апеллируем к синхронному и диахронному срезу.

**Теоретическая значимость исследования.** В предлагаемом исследовании фантастическое начало, рассматриваемое как текстообразующий компонент двуплановой картины мира в творчестве Гофмана, Гоголя, Булгакова, становится неотъемлемой характерной составляющей поэтики данных авторов. Своеобразие фантастического начала у представителей различных исторических эпох и литературных стилей, таких, как Гофман, Гоголь, Булгаков, достигается как благодаря способам взаимодействия онтологических планов, в рамках двуплановой картины мира, так и специфическим видам фантастического, преобладающим в художественных произведениях писателей: в фантастическом начале Гофмана доминирует магический характер, у Гоголя – мистический, у Булгакова – философско-мифологический. Доминирующие в раннем творчестве Гофмана сказочные элементы уступают постепенно проявлениям колдовства и магии, которые Гоголь трактует в духе народных представлений о мистических силах природы. Булгаков оставляет без внимания чудесно-сказочные аспекты, но отводит важную роль магии. Вместе с тем, определяющим в его поэтике является прежде всего философский аспект,

характеризующийся мифологическим сознанием автора. Именно эти черты становятся ведущими и определяющими индивидуальное своеобразие поэтики Гофмана, Гоголя и Булгакова.

**Прикладное значение исследования.** Изучение фантастического начала в составе двухступенчатой модели в произведениях Гофмана, Гоголя и Булгакова может быть использовано для уточнения и укоренения в литературоведческом обиходе понятия *фантастическое начало*, определения механизмов его своеобразия и функционирования в творчестве исследуемых писателей, а также для разработки курсов по теории литературы, сравнительному литературоведению, истории национальных и мировой литератур XVIII – XX вв., культурологии, а также при написании курсовых, дипломных и магистерских работ в практике вузовских исследований.

**Апробация результатов исследования** осуществлялась на национальных и международных конференциях, посвященных решению гуманитарных и филологических проблем. По основным положениям исследования были подготовлены доклады, представленные на научных конференциях в Республике Молдова, Испании, Румынии, России, Чехии: Conferința Științifică Internațională consacrată aniversării a 60-a de la fondarea Universității de Stat „Alec Russo” „Calitatea formării specialiștilor în învățământ superior: strategii, forme, metode”, Balti, 5-7 octombrie 2005; Международная научная конференция, посвященная памяти профессора В.Н. Мигирова, «Инновации и прагматика филологических исследований», Бельцы, 17-18 мая 2006; Colocviul comemorativ Internațional „Tradiție și modernitate în abordarea limbajului” consacrat aniversării a 65-a de la nașterea prof. Mircea Ioniță, Bălți, 25 noiembrie 2006; Colocviul Internațional organizat cu ocazia a 55-a aniversare a Facultății de Limbi și Literaturi Străine „Strategii actuale în lingvistică, glotodidactică și știința literară”, Ediția a II-a, Bălți, 30 octombrie 2009; Conferința Științifică Internațională consacrată aniversării a 65-a de la fondarea Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți „Abordarea prin competențe a formării universitare: probleme, soluții, perspective”, Bălți, 8 octombrie 2010; Internationale Konferenz «Interkulturelle und transkulturelle Dimension im linguistischen, kulturellen und historischen Kontext», Pardubice, Tschechische Republik, 7.-8. Oktober 2011; VII Congreso Internacional de Estudios Filológicos Alemanes, Sevilla, España, 19.-21. Dezember 2011; VIII Congreso Internacional de Estudios Filológicos Alemanes, Sevilla, España, 17.-19. Dezember 2012; Internationale Konferenz «Interkulturelle und transkulturelle Dimension im linguistischen, kulturellen und historischen Kontext», Pardubice, Tschechische Republik, 4.-5. Oktober 2013; IX Congreso Internacional de Estudios Filológicos Alemanes, Sevilla, España, 16.-18. Dezember 2013; Colloque francophone international „La

Francopolyphonie 2014: l'interculturalité et la pragmatique à travers la linguistique, la littérature, la traduction et la communication“, ULIM, Chişinău, 28-29 mars 2014, Международная молодежная научно-практическая конференция «Тенденции и инновации современной науки» (Trends and Innovation of Modern Science), Прага, Чехия, 10 декабря 2015; Internationale Konferenz «Interkulturelle und transkulturelle Dimension im linguistischen, kulturellen und historischen Kontext», Pardubice, Tschechische Republik, 9.-10. Oktober 2015; Internationale Konferenz «Interkulturelle und transkulturelle Dimension im linguistischen, kulturellen und historischen Kontext», Pardubice, Tschechische Republik, 12.-14. Oktober 2017; Colocviu cu participare internațională „Dialogul civilizațiilor: provocări, mize, contribuții lingvistice, literare și traductologice“, Chişinău, ULIM, 17 octombrie 2018; Colocviu cu participare internațională „Manifestări (inter)culturale prin semantica limbilor-culturi“ în colaborare cu Universitatea „Spiru Haret“, Bucureşti, Chişinău, ULIM, 15 mai 2019.

**По теме диссертации опубликовано** 17 научных работ: 6 статей в национальных научных специализированных журналах «Intertext» и «Limbaј și context», 11 статей в материалах международных конференций.

**Структура работы.** 165 страниц машинописного текста исследования включают введение, три теоретико-практические главы, выводы и рекомендации, библиографию из 210 источников.

Во **Введении** определяется предмет диссертационного исследования, обосновывается актуальность и научная новизна работы, формулируются цели и задачи исследования, указывается степень разработанности проблемы, идентифицируются теоретическая и практическая значимость диссертационной работы, излагаются положения, выносимые на защиту, обрисовывается структура и содержание исследования.

В **первой главе** фантастическое, получившее в идеалистическом учении Платона философское обоснование, приобретает впоследствии, благодаря теории Г. Лейбница о «возможных мирах», научное толкование и новый статус в художественном тексте. В период романтизма происходит зарождение теории о фантастическом как самостоятельной эстетической категории. Двуплановая картина мира, разработанная немецкими писателями-романтиками, строится на перманентном взаимодействии онтологического плана первого (*реальный план*) и второго порядка (*фантастическое начало*). Различные социо-гуманитарные науки (философия, эстетика, культурология, психология, прежде всего такой ее раздел как психоанализ), а также такие области литературоведения как история литературы, теория литературы, поэтика сформулировали собственные подходы к изучению фантастического. Поэтический подход позволил дать определение термину

*фантастическое начало* и отграничить его от родственных понятий, а также сконцентрироваться на особенностях репрезентации двухступенчатой модели мира, а также разработать вид существования и взаимопроникновения планов в соответствии с представленными шведскими и немецкими исследователями тремя повествовательными моделями. Анализ проведений, включающих двоимирие, проведенный с опорой на повествовательные модели, выявил общую для поэтики Гофмана, Гоголя и Булгакова литературную парадигму. Для творчества данных авторов характерно использование двух повествовательных моделей (первой и второй), которые в сочетании с трагикомическим регистром, карнавальным и театральным началами становятся носителями мировоззрения авторов, их критического отношения к социально-политическим и нравственно-культурным аспектам действительности.

Во **второй главе** осуществлен анализ способов создания своеобразия фантастического начала с помощью моделирования основных категорий текста, таких как художественное время и художественное пространство в творчестве Гофмана, Гоголя и Булгакова. Пространственно-временные координаты утрачивают свой объективный характер, подчеркивая тем самым свою «инаковость» по сравнению с реальным планом. Нарушение «естественной» длительности времени влечет за собой дисторсию пространственных параметров. Фантастическое начало подразумевает новое понимание временной протяженности, которая реализуется с помощью приостановления, замедления, ускорения, обращения времени вспять. Фантастические пространственные координаты не содержат референта в эмпирической действительности, поэтому свойства пространства онтологии второго плана могут подвергнуться трансформациям, так что пространство может накладываться одно на другое, сжиматься или расширяться, а также приумножаться под воздействием различных форм волшебных средств. В анализируемых произведениях задействованы персонажи, чья природная сущность раскрывает их принадлежность к определенному плану: с реальным планом тесно связаны образы бюргеров, филистеров, чиновников, деятелей массовой культуры; деятельность таких сущностей, как волшебники, духи, двойники, поэты-мечтатели, энтузиасты сопряжена с фантастическим планом. Присутствие персонажей, чей род занятий связан с конкретным онтологическим планом, не только придает планам характер оппозиции, но и становится способом для преодоления «границы» между планами.

В **третьей главе** детально рассматриваются элементы композиции, которые в текстах Гофмана, Гоголя и Булгакова создают альтернативные миры (вторая повествовательная модель) или иллюзию в художественном мире произведения (первая

повествовательная модель), и вследствие этого рассматриваются как специфический способ создания фантастического начала в тексте. Трансцендентный мир, воплощенный в видениях, снах, сновидениях, кошмарах, вызванных болезнью, сумасшествием, одурманивающими средствами, представляется альтернативным пространством, в котором экстериоризируется внутреннее состояние персонажа. Театральность как прием создания иллюзии параллельного мира (с помощью переодевания, использования масок, театрального действия, карнавала, бала, а также появления двойников) не позволяет протагонисту дистанцироваться от происходящего на сцене, а наоборот вовлекает его в разворачивающееся перед ним действие, провоцируя его рецептивную разбалансировку. Использование фрагментарной композиции, выстроенной в произведении по принципу монтажа, способствует усилению колебаний и неуверенности, благодаря которым создается рельефная фантастическая картина мира.

Через взаимодействие с реальным планом фантастическое начало является способом выражения неразрешимой дихотомии между материальным и духовным аспектами бытия. В составе двуплановой картины мира фантастическое начало выражает сильнейшее разочарование современной жизнью и приводит в движение в произведениях исследуемых авторов целый критический механизм, который оказывается мощным инструментом идеологического взрыва, в результате которого происходит нарушение всех общепризнанных норм, а также переоценка традиционных ценностей и эстетических ориентиров эпохи.

**Общие выводы и рекомендации.** Представленная диссертация, углубляя основные положения наиболее известных научных трудов из области социо-гуманитарных дисциплин, посвящённых проблеме фантастического, раскрывает художественные возможности фантастического начала в поэтиках Гофмана, Гоголя, Булгакова с учетом национальных особенностей его репрезентации. В данном исследовании описываются разноплановые механизмы функционирования фантастического начала, выявляется специфика развития данного феномена, а также определяются его функции в художественных произведениях изучаемых писателей. В предлагаемой научной работе намечены потенциальные перспективы и направления дальнейшего более углубленного изучения анализируемого явления и изложены рекомендации для использования результатов исследования на примере прозаических текстов других авторов.

**Ключевые слова и словосочетания:** фантастическое, фантастическое начало, возможные миры, онтологический план, двуплановая картина мира, двухступенчатая

модель, нарратологическая модель, поэтика, романтизм, смыслообразующий и структуроформирующий компонент.

# 1. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

## 1.1. Эволюция представлений о фантастическом, как производной творческой фантазии

Многогранная и динамическая природа фантастического обусловлена тесной связью данного феномена с фантазией (греч. *phantastikē* – «искусство воображать»), которая рассматривается, как необходимое условие всякого искусства, как одна из «наиболее проявленных форм воображаемого в литературе и в культуре в целом» [57, с. 27].

Первоначальные представления о фантастическом зародились в философских учениях античных философов о сущности творчества, о его подражательном (миметическом) характере. Трактовки мимесиса, предложенные Платоном и Аристотелем в рамках своих философских мировоззренческих картин, оказали сильнейшее влияние на становление теоретических концепций о фантастическом, воплотившихся впоследствии в теории фантастического, а также обусловили формирование особенной художественной образности, реализованной в фантастических текстах.

Наиболее разносторонний подход к категории мимесиса прослеживается в учении Платона, согласно которому подражание – это «творческое созидание», включающее «не только подражание, но и реальное воспроизведение подражаемой идеи» [66, с. 76, 79]. Особенностью мимесиса у Платона является его строгая иерархическая структура, в основу которой положены разные типы восхождения при подражании идеальному первообразу, наряду со степенью отдаленности от «образца» или идеи, которой пытается уподобить свое произведение художник [113, с. 47-53]: 1) безупречное подражание – эйдос, подражающий божественному космосу; 2) «искусство творить образы» [91, с. 300] – это деятельность мастера, создающего физическую вещь для воплощения определенной идеи [66, с. 79], а создание «подобного» образа – продукт механического, чисто внешнего подражания [91, с. 493]; 3) «искусство создавать призрачные подобия» [91, с. 300] или другими словами «„фантастическое“ подражание» [113, с. 47-53] – это художественное подражание, которое есть уже подражание подражанию, двойная деформация („denaturare“) [174, с. 53, 64], трансфигурация, воссоздание реальности, имеющее своей целью создавать не материальные и общественно полезные вещи, а воспроизводить только внутренние и чисто субъективные переживания человека [66, с. 79], а также субъективное отношение художника к миру, позволяющее схватить предмет в самых неожиданных его позициях [113, с. 47-53].

Обобщая положения Платона, приходим к убеждению, что именно третий тип подражания присущ литературе, которую философ определяет, как миметический вид искусства [92, с. 389]. Следовательно, мимесис не предполагает произвольный, неконтролируемый, беспорядочный полет фантазии [174, с. 54], а подразумевает познавательную деформацию („denaturare epistemologică”), в результате которой возникает оригинальная онтологическая модель, функционирующая в соответствии с реальностью и включающая новые объекты и/или новые отношения, сходные, но не тождественные уже существующим. Следовательно, искусство не следует принимать за абсолютную копию, имитацию действительности, потому что искусство есть лишь видимость, кажимость, призрачное отображение действительности [92, с. 393].

Развивая учение Платона о мимесисе, Аристотель рассматривает литературу, как миметический вид искусства, но, в отличие от своего учителя, автор «Поэтики» определяет мимесис не только как взаимосвязь изображаемого первообраза, существующего в действительности, и его художественного воплощения, изображения, но и, как справедливо отметил А.Ф. Лосев, мимесис, по Аристотелю, имеет в виду «[т]от реальный художественный образ, который вызывает у нас именно художественную [...] реакцию, [...] и превращается в волнующее нас виртуозное, вполне самодовлеющее становление первообраза в образной действительности» [66, с. 81]. В приведенной цитате названы главные положения аристотелевского концепта мимесиса: 1) поэзия создается в соответствии с принципами необходимости и вероятности; 2) художественное подражание неразрывно связано с определенными текстовыми приемами [200, с. 84-88], методом изображения; 3) воспроизведение первообраза вызывает эстетическое удовольствие, вследствие этого, искусство следует расценивать как самодовлеющее и автономное [66, с. 79-81].

Важнейшее условие художественного подражания заключено в принципах *вероятности* и *необходимости*. Поэт создает не дубликат видимого мира, а изображение событий, которые ещё не произошли и не происходят, но могли «бы быть, будучи возможн[ыми] в силу вероятности и необходимости» [4, с. 655]. Принцип *вероятности* возник из отношения с реальным или возможным, *необходимость* восходит к *художественной обусловленности*, порожденной внутренней мотивированностью изображённых явлений [174, с. 53].

Подчиняя творческую фантазию автора («сочинителя») принципам вероятности и необходимости, Аристотель с опорой на тезис «вероятно и то, что много происходит невероятного» объединяет в один парадигматический ряд самые разнообразные проявления



невероятного, такие, как невысказанное, невозможное, чудесное, нелепое, ужасное [4, с. 659, 675, 678]. Мотивируя их присутствие в произведении художественной обусловленностью, Аристотель предвосхищает и одновременно закладывает основу для создания теории фантастического, которая, в отличие от современных подходов, не выделяет ирреальное в отдельный план, а мыслится философом в рамках мифопоэтической картины мира.

Несмотря на отсутствие в античной поэтике четко сформулированного определения фантастического, значительным вкладом в развитие фантастического, как компонента поэтики является разграничение *мимесиса как репрезентации*, с одной стороны, и *мимесиса как вымысла*, с другой. Сложившаяся концепция мимесиса и заложенное в ней фантастическое проходят ряд этапов развития, при которых фантазия, как необходимое условие творческого процесса, постепенно обособляется, приобретая максимальную автономию, и становится полноценным компонентом эстетики, впоследствии и жанрообразующим принципом. Г. Дуда выявляет различные формы художественного осмысления: а) *мимесис*, при котором литературное произведение соответствует реальности или находится в подчиненном положении по отношению к ней, объективная реальность воспринимается как данность, которую автор копирует, изображает, воспроизводит, модифицирует, в результате чего литературное произведение становится аналогом действительности, б) *парамимесис*, при котором реальность отрицается как данность, художественное произведение выходит за рамки реальности, создавая свой собственный референт, при этом отношение автора к реальности характеризуется не воспроизведением, а созиданием, в) *антимимесис*, при котором художественное произведение полностью утрачивает связь с реальностью и становится частью текстообразующего оформления произведения, который в свою очередь материализует произведение [181, с. 63] и соотносит его с конкретной литературной эпохой.

Так, мимесис присущ реалистической литературе, в которой изображенное находится в прямой зависимости от изображаемого. Парамимесис становится доминирующим в период барокко, когда мимесис переосмысливается и реализуется с помощью языковых средств («*mimesis [...] ca expresie, ca inventie verbală*» [181, с. 62]). К началу XVIII в., подчеркивает Г. Дуда, уже сформировался антимиметический принцип, который, на наш взгляд, достиг своего апогея в XX и XXI вв., когда происходит становление таких жанров как «театр абсурда», научная фантастика и эпическая фантастика (фэнтези), в которых фантастическое выступает на первый план. Отметим также, что на рубеже XVIII и XIX вв. в эстетике романтизма нашло отражение совершенно новое представление о репрезентации: мимесис и антимимесис стали отравными принципами для

создания романтического двоимирия, которое оказало сильнейшее влияние на всю последующую фантастическую литературу [174, с. 55; 199, с. 31-32; 184, с. 78].

Процесс обособления фантазии от мимесиса как способа подражания природе прослеживается в учениях неопифагорейцев, а впоследствии в философских трактатах средневековых богословов. Дискуссия о природе фантазии получает новые импульсы в фундаментальном труде «Сумма теологии» Фомы Аквинского. Теолог раскрывает когнитивные возможности фантазии и указывает на ее связь с мышлением: «для того, чтобы разум мыслил актуально (причем, не только обретая новое знание, но и используя уже обретенное), он нуждается в акте воображения и прочих сил» [118, с. 261]. Обратим внимание, что трактовка рассматриваемых понятий происходит в рамках религиозного мышления Фомы Аквинского и является продолжением его теологической системы, согласно которой воображение и фантазия не только равнозначны, но идентичны [13, с. 196]. Фантазия функционирует при отсутствии материальных объектов, так как сохраняет чувственные образы, называемые фантазмами, и, значит, обладает определенной степенью активности: «[о]но может не только производить указанные имагинативные формы (фантазмы) в актуальное состояние, но и комбинировать их, создавая такие образы, которым в реальности ничто не соответствует» [3, с. xlvii]. Характеризуя фантазию как некую сокровищницу, способную сохранять чувственно воспринимаемые формы [13, с. 196], Фома Аквинский не только продолжает учение античных философов, но и значительно углубляет его, подчеркивая прямую зависимость между мышлением и воображением.

Знаменательно, что в своих рассуждениях, Фома Аквинский многократно апеллирует к понятиям *чудесное* и *абсурдное* [118, с. 35, 477, 494; 117, с. 75]: чудесное ознаменовало расширение концепта мимесиса у Аристотеля и послужило предпосылкой для зарождения представлений о фантастическом.

Доминирующее положение, закрепившееся в средние века за идеями Фомы Аквинского, было утрачено, когда на смену религиозному мировоззрению и средневековой эстетике приходит идеология рационализма и выдвигает принципиально новые требования к словесному искусству, а именно его соответствие универсальным законам логики, разума. Эстетическая программа классицистов, последовательно изложенная Никола Буало, теоретиком этого направления, в сочинении «Поэтическое искусство» (1674), во многом примыкает к взглядам Аристотеля, но, вместе с тем, обнаруживают ряд существенных различий.

Н. Буало проводит четкую грань между реальным фактом и художественным вымыслом, категориями правды и правдоподобия, но резко высказывается против «неправдоподобного, из ряда вон выходящего, хотя и подлинно совершившегося факта в пользу правдоподобного вымысла» [101, с. 33]. Тем самым автор «Поэтического искусства» решительно отклоняет всякое вмешательство чудесного в фабулу произведений: он отказывается принять то, что представляется его сознанию абсурдным и невероятным [16, с. 33-35], наряду с доминирующей на протяжении всего средневековья «христианск[ой] фантастик[ой]» [101, с. 37]. Подобный подход ознаменовал сознательное исключение любых проявлений фантастического из художественных произведений.

Параллельно с установившейся общеевропейской тенденцией, утверждающей главенство логики и рационализма, предпринимается попытка переосмысления значимости фантазии для научного исследования. В своем главном историко-философском труде «Основание новой науки об общей природе наций» (1725 г.) Дж. Вико формулирует «теорию круговорота», в которой фантазия выступает как основной методологический принцип. Согласно утверждению Э Кассирера (философ «вместо логики „ясных и отчетливых идей“ опирался на „логику фантазии“» [47, с. 233]) именно фантазия наделена творческим характером, только она способна создавать новое, изменять вещи и подражать им [21, с. 357].

Руководствуясь своим пониманием фантазии, Дж. Вико подчеркивает ее неразрывную связь с поэзией, словесным творчеством, а также вводит в научный обиход понятие «фантастическое» и приводит его проявления («Фантастическая Метафизика», «Фантастические Универсалии», «Фантастические Роды», «Фантастические Родовые понятия», «Фантастические типы», «Фантастические характеры», «фантастические образы», «Фантастическая речь» и др.). Полагаем, что заслуга Дж. Вико состоит в том, что он имплицитно указал на неотъемлемость фантастического и его подвидов (иллюзорное, таинственное, сверхъестественное, необъяснимое) в архаичных текстах. Это объясняется тем, что фантастическое является составляющей мифопоэтической картины мира, выразившейся в таких жанрах, как мифы, сказки, предания, легенды, оно не является самостоятельной эстетической категорией, как, например, в произведениях немецких романтиков.

Идеи Дж. Вико о колоссальном потенциале творческой фантазии утверждаются в итальянской эстетике начала XVIII в., которая ставит воображение, обладающее механическими и аналитическими характеристиками репродуктивного и ассоциативного типа, в зависимость от фантазии, интуитивной и спонтанной способности, присущей

творческим личностям [174, с. 73]. В начале XIX в. центральные аспекты концепции Дж. Вико были переосмыслены Ф. де Санктисом, а в XX в. получили высокую положительную оценку в работах Б. Кроче. Тем самым, Дж. Вико не только предвосхитил, но и в значительной мере оказал влияние на формирование эстетики модернизма и постмодернизма.

Однако труд Дж. Вико не получил заслуженного признания в период Просвещения, которое, при полном главенстве учения Р. Декарта, продолжило развиваться под знаком рационализма. Хотя в философско-эстетических концепциях и в литературных произведениях французских просветителей прослеживается четкий отказ от всевозможных форм фантастического, в теоретико-литературных работах представителя немецкого Просвещения Г.Э. Лессинга «фантастическое» получает детальную разработку. Работа критика и драматурга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766 г.) – это первый самостоятельный вклад Германии в эстетическую теорию Просвещения [35, с. 136], который постулирует фантазию как необходимое условие творческого процесса: «плодотворно только то, что оставляет свободное поле *воображению*. [...] показать глазу эту предельную точку аффекта – значит связать крылья *фантазии* и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу *воображения* своей полнотой, данное изображение момента» [64, с. 390] (курсив мой. — *Е.Н.*). Объединив фантазию (Phantasie) и воображение (Einbildungskraft) в единую бинарную систему, Лессинг продолжил полемику, инициированную итальянскими философами, а затем продолженную немецкими романтиками, согласно которой фантазия как творческая способность является имманентным признаком гения.

Просвещение с его стремлением к поиску рационального объяснения законов природы и социально-политических процессов открыло для фантастического новые возможности. В работе «Опыты теодицеи» (1710 г.) немецкий философ и математик Г. Лейбниц сформулировал положение о «возможных мирах» [63, с. 328], согласно которому вселенная включает «бесконечное множество возможных универсумов» [63, с. 422], каждый из которых существует в соответствующем пространстве и времени [63, с. 378, 441]. Идеи Г. Лейбница о «возможных мирах» подготовили становление философии немецкого романтизма [41, с. 15], а также оказали непосредственное влияние на немецкую литературу раннего и позднего романтизма.

Теоретик немецкого романтизма Фридрих Шлегель полагал, что «[Б]ольшинство людей подобны «возможным мирам» Лейбница. Это всего лишь равноправные

претенденты на существование» [11, с. 42]. На лейбницевскую традицию в интерпретации «дна души», бессознательного в произведениях немецких романтиков указывает также и Жиль Делёз [41, с. 307, 88]. Романтики открыли глубину и противоречивость духовного мира личности: «[ч]еловек для них — малая вселенная, микрокосмос» [38, с. 334]. Следовательно, фантастическое больше не представляет собой только вспомогательный компонент в составе мифов, сказок, легенды, каким оно видится Дж. Вико, а расширяет свой потенциал до самостоятельного мира, микрокосмоса, приобретает самоценность и выступает как самостоятельная эстетическая категория в немецкой романтической литературе.

Учение Г. Лейбница о «возможных мирах» получило в современном литературоведении оригинальную трактовку, согласно которой «возможный мир» коррелирует с «художественным миром». Литературное произведение воспроизводит воображаемую реальность, а художественный мир является «возможным миром», конструктом, сформировавшимся в результате трансформации, комбинирования и преобразования элементов действительности [195, с. 58].

Новаторский концепт «возможных миров» позволяет раскрыть взаимодействие реального мира с его образом, воссозданном в тексте, а также проследить процесс обособления и автономизации художественного мира. Первая возможность характерна для любого текста с действительно существующим референтом, второй вариант может послужить критерием для определения литературного творчества как способа создания «миров» с использованием вербальных средств [203, 143-144].

«Возможные миры» создают вторичный мир, дифференцирующийся от структуры реального мира и образующий альтернативные конструкции, которые в различной степени отличаются от первичного мира, но не находятся в отношении противоречия с реальностью [192, с. 92-93; 139, с. 38]. При этом онтология вторичного мира, неизбежно опираясь на онтологию первичного мира, преобразует реальность. «Возможные миры» моделируются в соответствии с закономерностями логики, концепциями, знаниями, гипотезами, нормами, целями, верой, мнениями и желаниями, сновидениями, фантазией или воображаемым [109, с. 89]. Подчеркнем, что именно в период романтизма миры, созданные писателями, наделяются значительной свободой, так как не ограничиваются универсальными законами реальности и приобретают предельную автономию.

Фантастическое в его романтическом понимании было подготовлено переходной эпохой в истории европейских литератур, получившей название «предромантизма». В творчестве Г. Уолпола, У. Бекфорда, А. Радклиф, Ж. Казота – наиболее ярких

представителей этого направления, нашли отклик «кризис просветительского мировоззрения и наме[тившиеся] новые литературные тенденции» [43, с. 249-250], реализовавшиеся в художественных текстах с элементами фантастического, которые Д. Мейе называет «предфантастическим» (*préfantastique*) [210, с. 18]. Предфантастическому присущи возрождение «средневекового», «готического», увлечение алхимией, магией, каббалой, сочинениями натурфилософов, интерес к сфере подсознательного (вещие сны, страсти, наваждение), открытие художественного потенциала «случая», описание фантастического мира «духов стихий», нарушение пространственно-временных параметров, использование техники романов «тайны и ужаса», нагромождение страшного и сверхъестественного, формирование эстетики ужаса, склонность к пароксизмальным инсценировкам, переплетение фантастики с реальностью [43, с. 250-283; 210, с. 19], которые впоследствии образовали круг тем, мотивов, приемов фантастического в поэтике романтизма. Вместе с тем, наиболее яркой отличительной чертой предфантастического является его искусственный характер, создаваемый с помощью большого набора стереотипных приемов (*des formules stéréotypées*) [210, с. 19]. Р. Кайуа, в свою очередь, обращает внимание на то, что представители предромантизма злоупотребляют с гениальной монотонностью механизмами введения фантастического [209, с. 300].

Переломный этап в понимании фантастического намечается в период зарождения романтизма, когда «фантастическое мышление превращается из инструмента или категории «в себе» в литературный фактор «для себя» [180, с. 36]. Романтики преодолевают условный характер предшествующей эпохи: они расширяют тематический круг своих произведений и углубляют значение фантастического, которое «перестает быть иносказательным приемом, затейливой виньеткой к развлекательной истории в духе литературы рококо», «внешн[ей] орнаментальн[ой] подробность[ю]» [43, с. 267-268], но становится частью мировоззрения, оригинальным способом осмысления действительности. Переход от вспомогательного элемента художественного текста к значимому компоненту поэтики романтизма ознаменовал зарождение аутентичной истории фантастического как эстетической категории.

Теоретическое осмысление фантастического впервые происходит в идеалистической философии немецких романтиков и строится на четком разграничении фантазии как воображения (*Phantasie*) и воображения как продуктивной деятельности духа (*Einbildungskraft*). Теоретики немецкого романтизма ассоциируют воображение с креативным осмыслением воображаемого мира, который благодаря творческой деятельности, приобретает высокую степень одухотворенности (*Phantasieren*) [189, с. 655-

656]. По убеждению Ф. Шлегеля, фантастическое всецело определяется фантазией [127, с. 476], которая «несравненно более родствен[а] свободе и более независим[а] от внешнего влияния» [127, с. 124], поэтому «универсум воссоздается как мир фантазии» [125, с. 54]. Позже, эта мысль была научно обоснована З. Фрейдом, который утверждал, что поэт создает собственный фантастический мир [119, с. 132], «приводя предметы своего мира в новый, угодный ему порядок» [119, с. 129]. Творческая свобода, реализующаяся благодаря фантазии, дает возможность художнику создать «свой, особый мир, более прекрасный и истинный, а потому и более реальный, нежели эмпирическая действительность, ибо само искусство, творчество являет собой сокровенную суть, глубинный смысл и высшую ценность мира, а значит, и высшую реальность» [38, с. 334-335]. Так фантазия становится тем ключевым фактором, который разрушает целостность картины мира и с помощью особых механизмов воплощает в художественном произведении двухплановую модель универсума.

В романтическом двоемирии воплотились до тех пор разрозненные и несистематизированные представления о творческом процессе как о субъективном переосмыслении действительности (Платон), художественном произведении как форме подражательного искусства (Аристотель), фантастическом как составном элементе эстетики чудесного в архаических жанрах (Дж. Вико). Данные представления существуют наряду с теорией возможных миров Г. Лейбница как предпосылки для репрезентации внутреннего мира личности с одной стороны, и бесконечности вселенной с другой. Немецкие романтики примирили разнородные научно-философские концепции, мотивируя данный подход своей художественной задачей: романтическая поэзия «способна витать на крыльях поэтической рефлексии между изображаемым и изображающим, [...] как бы умножая ее [рефлексию: *Е.Н.*] в бесконечном количестве зеркал», она «бесконечна и свободна и признает своим первым законом, что воля поэта не терпит над собой никакого закона», и поэтому является наиболее «пригодной для полного выражения духа автора» (Фрагмент 116) [127, с. 294-295].

Репрезентация двухплановой модели мира в произведениях романтиков строится на взаимодействии *реального плана* (онтологического плана первого порядка) и *ирреального мира, фантастического начала* (онтологического плана второго порядка). *Реальный план* (объективный, первичный мир или онтология первого порядка), построенный в соответствии с требованиями правдоподобия и вероятности и подчиняющийся принципам общепризнанной логики, существует в неразрывной связи с *фантастическим началом* (субъективным, вторичным миром или онтологией второго порядка), являющимся

альтернативной моделью реальности, в которой наблюдается нарушение принятых норм и привычных свойств и пропорций. Фантастическое начало, в котором творческая фантазия, преодолевая границы, навязанные ей универсальными законами бытия, раскрывает свой потенциал и создает разнообразные возможные миры, воплощая, тем самым, идею романтиков о бесконечности универсума [1178, с. 16].

Дисгармония между привычными условиями жизни и идеальными представлениями творческих личностей послужила толчком к возникновению романтической модели мира – двоемирия, в котором фантастическое начало как результат отторжения повседневной жизни воплощается в иллюзии реальности и трактуется как способ выражения «инаковости» поэта, страдающего в окружающей его действительности [186, с. 78], как возможность побега из сферы агрессии, как эпистемологической, так и реальной [178, с. 21].

Идею двоемирия, в котором чудесное, магическое, сказочное наиболее «дерзко» и «смело» вторгается в повседневную жизнь и подхватывает ее образы [129, с. 200, 219], а мрачное сочетается с реальным [178, с. 26] смог реализовать на высочайшем художественном уровне немецкий писатель, представитель позднего романтизма Гофман. По справедливому мнению А. Метелинга, именно произведения этого писателя ознаменовали появление нового вида фантастической литературы, строящегося на взаимодействии, «игре» двух онтологических планов, «повседневной реальности» (Alltagsrealität) и «царства чудесного» (Reich des Wunderbaren) [155, с. 519]. Впоследствии именно подобный вид контакта реального плана с фантастическим началом лег в основу второй повествовательной модели, описанной М. Престелем.

Неординарный подход к фантастическому повлек за собой необходимость сформулировать по-иному и теорию фантастического. Согласно обоснованному выводу Р. Лахманн, именно Гофман начал первым разрабатывать теорию фантастического. В повести «Пустой дом» из сборника «Ночные этюды» писатель не только рассуждает о двух проявлениях фантастического, чудесном (Wunderbares) и удивительном/причудливом (Wunderliches), но и проводит четкую границу между ними, а также наглядно демонстрирует их отличительные признаки с помощью обрамляющей истории [155, с. 524].

Продолжает научную дискуссию о художественных возможностях фантастического английский писатель-романист В. Скотт в статье «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» (1827 г.). В. Скотт впервые применительно к литературе использует понятие фантастического, употребляя его как синоним «сверхъестественного». Приводимое писателем определение характеризует



фантастическое как художественный метод, в соответствии с которым «безудержная фантазия пользуется самой необузданной и дикой свободой [...] не знает никаких ограничений, [...] Внезапные превращения случаются в необычайнейшей обстановке и воспроизводятся с помощью самых неподходящих средств: не предпринимается ни малейшей попытки сгладить их абсурдность или примирить их противоречия» [102, с. 619]. Автор статьи отметил дух свободы, полет фантазии как необходимые предпосылки репрезентации фантастического.

Другой подход представлен Ш. Нодье в статье «О фантастическом в литературе» (1830 г.) – первом исследовании данного феномена в теории литературы, в котором на материале сказок, преданий, легенд анализируется такой тип произведений, чей романтический характер формируется на основе бинарной системы, включающей повседневную банальность с опирающимся на нее фантастическим началом. Французский писатель и критик определяет фантастическое как литературный жанр, который наделен огромным художественным потенциалом для выражения субъективно окрашенной картины мира писателя-творца. Таким образом, уже на ранних порах формирования теории о фантастическом, В. Скотт и Ш. Нодье инициируют дискуссию о художественной природе фантастического и его жанровой принадлежности, которая продолжается и развивается по сегодняшний день такими видными исследователями фантастического XX и XXI вв., как Ш. Нодье, Л. Кастекс, Р. Кайуа, Л. Вакс, Цв. Годоров, Ю.В. Манн, Т.А. Чернышева, А. Марино, С.П. Дан, Т. Павел, Р. Лахманн и др.

Изменения в эстетической концепции, связанные с утверждением классического реализма, отразились на понимании художественной значимости фантастического в искусстве в целом, и в литературе в частности. В этот период фантастическое играет двойную роль: с одной стороны, оно «оказалось на периферии литературы» [82, с. 463], с другой стороны, сплетаясь с реальным, становится своеобразным контекстом повествования [82, с. 463], или, следуя выводам М. Престеля, фантастическое присутствует в реальном плане как имплицитное. Сложное переплетение фантастического с реальным проходит красной нитью через произведения писателей-реалистов А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Г. де Мопассана, О. Бальзака, Ч. Диккенса и др.

Существование взаимосвязи между фантастическим и реальным находит четкое объяснение в трудах М. Бештелиу, О. Гидирмик. Последний утверждает, что фантастическое, другими словами, нереалистическая литература или литература «невидимого», сформировалось как оппозиция по отношению к тому, что в

литературоведении принято называть реализмом. Исследуя тайны и «темные» стороны существования, фантастическое, как метафорически описывает его О. Гидирмик, представляет собой ночное лицо литературы. [185, с. 41]. Следовательно, фантастика и реализм – постоянные тенденции в литературе, отличающей их степень насыщенности переживаний, так как фантастика смещает (*forțează*) границы предметного мира [185, с. 34-35]. Художественное произведение отражает объект в субъективной форме, что подразумевает присутствие определенного коэффициента деформации, чья величина диктуется художественной интуицией автора. Этот коэффициент можно выявить как в фантастической, так и в реалистической литературе. Разница между ними состоит в том, что в реалистической литературе отношение субъект (художественное Я) – объект (художественное видение) находятся в гармоническом соотношении, в равновесии, в то время как в фантастической литературе это отношение носит антагонистический характер и достигает максимального уровня интенсивности. Этот факт приводит к «нарушениям» самого разного характера как на уровне содержания, так и на уровне формы [172, с. 85].

Фантастическое в реалистической литературе – это специфическая форма, определяемая степенью четкости отражения, в котором созидая субъективность стремится выявить свои своеобразные проявления. И.Ф. Анненский демонстрирует, что «фантастическое и реальное часто заходят одно в другое, [...] объективируя то, что совершается в душе человека» [2, с. 207]. Ю.В. Манн, отталкиваясь от соотношения фантастического и реального, констатирует, что в «повседневности скрыт механизм, функционирование которого аналогично действию ирреальной силы» [71, с. 58]. Отметим, что М. Бештелиу обосновывает понятие реализма фантастической литературы в названии своего теоретического труда «Реализм фантастической литературы», Г.А. Гуковский рассуждает о реалистической фантастике произведений Гоголя [37, с. 275].

Теоретическая рефлексия на рубеже XX века свидетельствует о пробуждении интереса к отдельным аспектам воображения, отразившемся в многообразии проявлений фантастического в литературных произведениях этого периода: «Многогранность и напряженность рецепции фантастического всегда зависит от исторически меняющихся кодов репрезентации «возможного» и «невозможного», принадлежащих конкретной литературной (культурной) эпохе, от связей произведения с традицией, а также от эстетического опыта читателя» [58, с. 279]. Переход одной эпохи в другую, как утверждает литературовед С. Павличенко, почти всегда связан с началом «кризиса» предыдущей эпохи, так как новая эпоха отдалается от уже существующих ценностей, и вследствие этого литература находится в постоянном движении, в состоянии перехода и кризиса [193, с. 31].

Новые эпохи привносят свое особенное понимание фантастического. Как подчеркивают С.П. Лавлинский, В.Я. Малкина, А.М. Павлов, «[р]асцвет фантастического приходится на эпоху поэтической модальности. [...] а с середины XX века становится предметом философского, культурологического и литературоведческого изучения» [57, с. 69]. Как акцентирует ученый-филолог Е. Прус категория модальности является посредником между двумя различными мирами, внешним объективным миром и субъективным представлением личности о нем [195, р. 25]. В фантастической литературе именно категория модальности приводит к обособлению субъективного аспекта в отдельный, самостоятельный онтологический план.

Интерес к фантастическому как одному из свидетельств о «неисчерпаемости романтического наследия» [62, с. 14] проявляется в разнообразных течениях – экспрессионизме, импрессионизме, символизме [11, с. 134], сюрреализме, – появившихся на литературной сцене в начале XX века. Предельно личностное восприятие действительности (апокалиптические видения, болезненные галлюцинации в лирике немецких экспрессионистов, доминирование субъективного видения, впечатления в произведениях импрессионистов, богатая палитра цветов-символов, таинственных аллегорических и/или символических образов в поэзии символистов, сновидения, кошмары в текстах сюрреалистов) раздвинули границы отдельных проявлений фантастического и способствовали их оформлению в самостоятельные онтологические планы. В литературе модерна самоценность индивидуального занимает центральное место. Как верно отметила Е. Прус, литература модерна предполагает новое понимание человека и его места в современном обществе, колеблющемся между традициями и нововведениями, консерватизмом и обновлением, духовным и материальным. Нестабильность положения перерастает для личности в самоутверждение, в битву, и даже войну за свою индивидуальность, за способность мыслить, видеть, чувствовать, понимать по-своему. Именно подобной шаткостью можно объяснить привязанность героя в современном литературном произведении к своему времени, не исключаяющую поиски вечного и абсолютного идеала [194, с. 76-78]. Фантастическое, которое стало предметом философского, эстетического и литературоведческого изучения в период романтизма, не отступает на второй план, а «актуализируется для того, чтобы показать принципиально иной образ человека как тайны, загадки, неготовой возможности, не укладывающейся в изначально заданные научно-рациональные и утилитарные схемы» [57, с. 58].

Переход от XIX в. к XX в. характеризуется кардинальными изменениями в выявлении роли фантастического в художественной литературе, которые, в свою очередь,

ознаменовали переход от эстетики модернизма к эстетике постмодернизма. Фантастическое развивается по нескольким направлениям, среди которых особо отметим: 1) обращение фантастического к мифопоэтическим образам, народно-сказочной и литературно-сказочной образности, иносказанию посредством аллегорий, символов, эстетики гротеска (сказки Л. Кэрролла и А. Милна, проза А.С. Грина, уральские сказы П.П. Бажова, драматические сказки Е.Л. Шварца и Г.И. Горина), но в особом развитии; 2) становление фантастического как жанрообразующего признака (научная фантастика, театр абсурда, фэнтези или эпическая фантастика, «магический реализм», антиутопий). Следует подчеркнуть, что фантастическое, являясь жанрообразующим признаком, соответствует принципу *антимимесиса*, согласно которому художественное произведение полностью утрачивает связь с реальностью, преобразаясь в часть текстообразующего оформления произведения, в соответствии с определением, предложенным Г. Дуда [181, с. 63].

Важнейшим признаком постмодернизма является намеренное смешение обыденного, чудесной реальности и мифологической фантазии, а также использование социального и политического дискурса. В литературе постмодернизма прослеживается сопротивление западному рационализму и материализму индивидуалистической идеологии путем введения оппозиции реальное – фантастическое [178, с. 16]. При этом фантастическое в литературе постмодернизма, в отличие от своих предыдущих форм, выражает не только принципиальный онтологический разрыв между воображаемым и реальным, то есть между повествованием и реальностью, но и демонстрирует, что фантастическое может стать банальным, а банальные вещи могут стать фантастическими в том же произведении [178, с. 15], что существенно меняет смыслообразующую ось произведения.

Фантастическое, по мнению Б. Макхейла, стало в постмодернизме одной из стратегий онтологической поэтики, умножающей реальность, функционирующей как зона колебания, как граница, но не между странным и чудесным, а между этим миром и другими «возможными» мирами. Фантастическое в своем каноническом разнообразии больше невозможно, поскольку читатель больше не может быть убежден в когерентности и прочности окружающего его мира. Фантастическое участвует в создании параллельных миров, как выражения бесконечности мироздания [178, с. 15].

Способы познания мира посредством воображения, и его разновидности – фантастического, находятся в центре внимания Ж.-П. Сартра. В феноменологической концепции французского философа и писателя воображение больше не рассматривается

как эмпирическая и дополнительная способность сознания, оно есть само сознание в целом, «поскольку в нем реализуется свобода сознания» и «всегда и в каждый момент времени располагает конкретной возможностью для порождения ирреального» [100, с. 306]. Фантастическое, согласно выводам философа, выступает как модус воображаемого, которое реализуется при условии, что мир воспринимается «в его синтетической тотальности», а воображаемый объект позиционируется «как находящийся вне пределов досягаемости со стороны этой синтетической совокупности» [100, с. 302]. Таким образом, фантастический образ в отличие от реального, осязаемого, материального объекта – синкретический акт, в котором сочетаются «репрезентативный элемент и элемент знания» [100, с. 63], внешний аспект и представления о нем.

Обобщая основные положения Ж.-П. Сартра о воображении, Жан Старобинский отталкивается в своих рассуждениях от онтологической связи феномена «имагинации» с фантастическим. В статье «К понятию воображения: вехи истории» французский критик доказывает, что литература – вид искусства, неотделимо связанного с работой воображения, и в силу этого она обладает «собственной реальностью» [108, с. 70]. Минимальный уровень воображаемого в тексте – признак художественного произведения как такового, а «избыток воображения (воображение бредовых вымыслов)» [108, с. 84] свойственен произведениям, составляющим так называемую фантастическую литературу [174, с. 73]. Жан Старобинский рассматривает воображение как «возможность скачка, без которого не представить далекого и не оторваться от того, что рядом» [108, с. 69]. Амбивалентный характер феномена, по его мнению, реализуется по двум направлениям: с одной стороны, «воображение идет рука об руку с «сознанием реальности», поскольку невозможно приспособиться к миру, не выходя за границы настоящего, не преодолевая непосредственной данности, не схватывая мыслью еще неразличимое будущее» [108, с. 69-70], с другой стороны, «отдавшийся воображению ум может оторваться от мира, перенестись с помощью вымысла туда, где ему уже не важно, соотносится он с происходящим или нет». В последнем случае воображение, утрачивая связь с реальностью, не способствует осознанию реальности, а уносит в область «фантазмов» и становится выдумкой, игрой, грезой, вольной или невольной ошибкой, чистой зачарованностью.

Начиная с конца XX в. наибольшее значение в теоретико-ориентированных исследованиях в области литературоведения приобретает концепт «воображение» в работах англоязычных ученых Дж. Айзенберга, Ф. Пайла, Р. Кеарни, Дж. Уйла, Р. Барта, Дж. Робинсона, а также впервые в терминологический аппарат вводится понятие «воображаемое» („l’imaginaire”) в его новом значении, научно обоснованное Жильбером

Дюраном в монографии «Антропологические структуры воображаемого» (1960). На материале разнообразнейших фольклорных текстов французский антрополог рассматривает «воображаемое», а также его связь с символическим с позиции философии, психологии и истории религии. Идеи Ж. Дюрана нашли глубокий отклик в труде Жана Бургоса «Для поэтики воображаемого» („Pour une poétique de l'imaginaire“) (1988). Развивая положения своего предшественника, Ж. Бургос обращается к воображаемому как к особой оригинальной реальности, доминирующей в поэтическом тексте. Поэтика воображаемого стремится сделать ощутимой сферу дополнительной реальности („realitatea suplimentară“) художественного текста, так как именно она является неопровержимым доказательством поэтического акта. Переходы от первоначальной реальности („identitatea inițială“) к дополнительной осуществляются благодаря творческому процессу, который делает произведение более напряженным, а его смысл более ёмким [175, р. 21]. Таким образом, воображение участвует в процессе трансформации сферы первичного в сферу вторичного и является неотъемлемым условием для создания фантастического в произведении.

«Фантастическое», генетически связанное с представлениями о «фантазии», постепенно расширяет свое первоначальное значение, дополняя его новыми смыслами. Изучение фантастического, предпринятое изначально в античности, и продолженное в средневековье, было неразрывно связано с понятием фантазии в ее философской трактовке. В дальнейшем природа фантастического освещалась преимущественно в соответствии с литературной традицией, что послужило отправной точкой для создания многочисленных теорий о художественной природе данного феномена и формах его проявления в литературных текстах.

## **1.2. Современные литературно-критические подходы к исследованию фантастического**

В литературоведении сформировались разнообразные литературно-критические подходы к исследованию фантастического, среди которых выделяются главным образом разработанные с опорой на накопленные социо-гуманитарной традицией теоретические и практические знания. Изучение различных аспектов фантастического, предпринятое философией (Дж. Вико, Г. Лейбниц, Ф. Шеллинг, Ж.-П. Сартр и др.), эстетикой (Ф. Шлегель, Ф. де Санктис, Б. Кроче и др.), психологией, в особенности ее областью – психоанализом (З. Фрейд, К.Г. Юнг, Ж. Лакан, И. Биберь и др.), культурологией (Р. Кайуа, Ж. Старобински и др.), феноменологией (Р. Кайуа и др.), структурализмом (К. Леви-Стросс, Р. Барт, Цв. Тодоров, Ж. Женетт и др.), семиотикой (Ю.М. Лотман и др.), раскрыло

комплексность природы данного феномена и оказало решающее значение для закладывания основ теории фантастического в литературоведении.

Во всем многообразии подходов прослеживается несколько унифицирующих тенденций, которые затрагивают в основном аспекты структурно-ценностной организации понятия *фантастического*. Поливалентность данного понятия является тем фактором, который в значительной мере осложняет определение данного феномена. Попытки охарактеризовать и тем самым обозначить его границы породили острую дискуссию среди литературоведов, в которой наметились следующие основные направления:

- *фантастическое как эстетическую категорию* рассматривают А. Марино, Ф. Бодиштян, И. Бибери, А. Думитру, А. Мика, Ж. Женетт, Л. Вакс, М. Брион, М. Шнейдер, К. Рой, Д. Скарборо, М. Саммерс, Т. Фэвр, Г. Голлэндер, Ю.В. Манн, А.Б. Ботникова, С.П. Лавлинский, В.Я. Малкина, А.М. Павлов, и др. придерживаясь взглядов, утвердившихся еще в античности.
- *фантастическое – литературный жанр*, сформировавшийся в период романтизма, – вывод, которого придерживаются Ш. Нодье, Р. Кайуа, П.-Ж. Кастекс, Е.Ф. Блейер, Цв. Тодоров, Д. Мейе, Е. Симион, С. Напьер, Л. Милн, Э. Рабкин, J.P. МакОрлан, Г. Маттей, Р. Лахманн, У. Дурст, М. Престель, Г. Каулен, К. Ганзель, М. Георге, А.А. Сандуловичу, Н. Галеш, М. Бештелиу и др.

В данной работе фантастическое будет рассматриваться в широком значении как ментальную и эстетическую категорию [173, с. 235; 174, с. 75], в соответствии с интерпретацией И. Бибери и Ф. Бодиштян, а также в узком значении как теоретико-литературную и эстетическую категорию, согласно трактовке С.П. Лавлинского, В.Я. Малкиной, А.М. Павлова [57, с. 25].

Первые попытки литературно-критического осмысления фантастического наметили ключевые направления для его дальнейшего исследования. В современном литературоведении для анализа фантастического используются различные подходы, среди которых выделяются:

- с позиции теории литературы (М.М. Бахтин, А. Марино, Цв. Тодоров, Н. Манолеску, Дж. Бэдэрэу, А.М. Павлов, В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский, Ф. Бодиштян, У. Дурст и др.),
- истории литературы (В.В. Набоков, Н.Я. Берковский, А.Б. Ботникова, М.О. Чудакова, Э. Рабкин, С. Напьер, Л. Милн, С. Дамжанов, С. Пенчик, П. Палавестра, А. Мика, С.П. Дан, И. Радучя, М. Георге, А.А. Сандуловичу и др.),

- поэтики (Ю.В. Манн, И.В. Лаптева, М. Престель, Г. Каулен, К. Ганзель, Г. Штейнеке, Р. Лахманн, Д. Мейе, Н. Галеш и др.),
- лингвистического анализа (в работах Ю.В. Манна и Р. Лахманн прослеживается осязаемая связь поэтики со стилистикой и отчасти лексикологии и др.).

Рассмотрим более детально прежде всего те подходы, критерии, базовые понятия и выводы которого получили широкий резонанс среди литературоведов, а также позволили определить и обосновать нашу трактовку фантастического.

Рассматривая фантастическое с позиции феноменологии, французский философ Р. Кайуа в статье «В глубь фантастического» (1965) отталкивается от положения о взаимодействии двух онтологических планов: «фантастическое заключается в смешении или совпадении двух миров, [...] и проявляется в дерзком нарушении негласных законов, на которых держится весь миропорядок» [46, с. 144]. Фантастическое существует лишь в связке с реальным миром и может возникнуть только в правдоподобном повествовании, которое образует норму. Реальный мир – контрастный фон для фантастического, благодаря которому можно четко распознать степень скандала, разрыва, отклонения от нормы. Сравнивая онтологии первого и второго порядка, Р. Кайуа убеждается, что осязаемый и измеримый универсум имеет лишь ограниченное количество возможностей, в то время как фантастическое есть «нарушение общепринятого порядка, вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам, а не тотальная подмена реальности миром, в котором нет ничего, кроме чудес» [46, с. 110-111].

Фантастическое, по Р. Кайуа, определяется следующими критериями, которые подчеркивают его онтологический статус:

- фантастическое «представляется недопустимым беспорядком с точки зрения опыта и разума» [46, с. 27], который принимает форму «скандала» между мирами;
- фантастическое сохраняет ощущение двусмысленности, неоднозначности, так как оно «порождается противоречием, которое [...] создаёт [...] иллюзию, будто граница [...] на время уничтожена» [46, с. 109-110];
- «разрыв» между мирами вызывает ощущение тревоги, смущением перед неожиданным или необъяснимым.

В итоге Р. Кайуа приходит к выводу, что фантастическое «коренится не столько в сюжете, сколько в способе его трактовки» [46, с. 14]. Это положение в значительной мере



приближает к пониманию теории фантастического, рассматриваемой Цв. Тодоровым с позиции рецепции.

А. Марино в своем словаре литературных идей (1973) принимает за основу понятие «разрыва» как вида взаимодействия между двумя мирами. Когда миропорядок реального мира выходит из равновесия, вступает в силу принцип систематического «перевёртывания» «нормальных», привычных образов реальности и фантастическое проникает в художественный мир произведения.

А. Марино выделяет четыре вида нарушения равновесия: разрыв реальности происходит при последующем вторжении таинственного в механизмы и закономерности повседневной жизни: [189, с. 664]; разрыв в области разума разрушает противоречия между логичным и нелогичным, так что привычная система функционирования универсума выходит из подчинения, так как нарушаются традиционные привычно-следственные связи и устанавливаются новые, соответствующие альтернативной действительности, например, в форме сна [189, с. 668]; разрыв в области значений подразумевает разрушение связей между обозначаемым и знаком, но возникающий при этом фантастический эффект не приводит к отрицанию смысла, а к его умножению, не к его утрате, а к богатству значений. [189, с.671-672]; разрыв временных координат подразумевает уход из настоящего времени, т.е. преобразование объективного временного порядка [189, с.673].

На основе данных видов разрыва А. Марино показывает, что фантастическое реализуется на самых разных уровнях текста.

Наиважнейшее значение для теории литературы в целом и развития понимания природы фантастического в частности отводится труду Цв. Тодорова «Введение в фантастическую литературу» (1970). Теоретические положения, предложенные исследователям, продолжают оставаться среди наиболее дискуссионных для теоретиков литературы и для историков литературы.

В своих рассуждениях Цв. Тодоров, как и его предшественники литературоведы, отталкивается от оппозиции компонентов бинарной системы, он оперирует понятиями реального и воображаемого, которые, по его мнению, являются определяющими по отношению к фантастическому [114, с. 25]. В теории Цв. Тодорова за персонажами и читателем закрепляется активная функция: в зависимости от избранной ими интерпретации, действие будет восприниматься как действительное или фантастическое. Именно момент неуверенности, сомнения, «рецептивной разбалансировки», «колебания» между двумя онтологическими планами, один из которых представлен как ирреальный

(«воображаемый», «сверхъестественный»), а другой – как объективный («реальный», «естественный») [114, с. 38, 31, 34] порождает, по Цв. Тодорову, фантастическое.

Смысловой оппозиции, «неустранимого противопоставления реального и ирреального» [114, с. 133] отводится в теории Цв. Тодорова ключевое значение. Разграничивая необычное от чудесного, описывая темы и мотивы «фантастического жанра» основным дифференцирующим критерием выступают семантические сферы реального и ирреального, которые можно определить, как смыслообразующие и структуроформирующие доминанты.

Теория Цв. Тодорова нашла широкий отклик в румынском литературоведении. Румынские исследователи, такие, как Николае Манолеску, Серджиу Павел Дан, А. Сандуловичю, Н. Галеш, продолжили развивать положение теории Цв. Тодорова о фантастическом как компоненте речевого акта, реализующегося в тернарной системе, включающей «отправителя» (автора), «получателя» (читателя), принимающих участие в двустороннем процессе порождения и восприятия текста.

В своем основополагающем труде о фантастической румынской прозе (*Proza fantastică românească*) (1975) С.П. Дан также высказывает мнение, что фантастическое, проявляется в произведении, как результат авторской неопределенности, так как является продуктом творческого акта, связанного с его эстетической интенцией привести как персонажей, так и читателя к состоянию полной дезориентации [180, с. 39]. Принцип колебания, неуверенности, неопределенности, как демонстрирует С.П. Дан, является прежде всего нарративной стратегией, присущей фантастическому [180, с. 42].

Согласно мнению Николае Манолеску, фантастическое проникает в реалистическое повествование из-за отсутствия в большей или меньшей степени эксплицитной договоренности между автором и читателем, принуждающей читателя воспринимать все описываемое чудесное как действительное. Писатель намерено лишает читателя поясняющих комментариев, позволяющих ему определить своё «местонахождение» в художественном пространстве и, тем самым, вынуждает последнего, ошеломленного своим положением читателя, принять участие в придуманной им эстетической игре [188, с. 173].

В диссертационном исследовании, посвященном повествовательным приемам в фантастической румынской прозе («*Proza fantastică românească. Modalități narative*») (2015), А.А. Сандуловичю представляет колебание как специфический повествовательный прием, зависящий от избранной автором формы повествования [198, с. 10, 11]. Неуверенность вызвана позицией повествователя, а также специфическими приемами организации текста («текст в тексте», «*la mise en abyme*»).

Вышеизложенные ранее теории убеждают в том, что в пределах теории рецепции антиномические отношения ирреального и реального, вызывающие колебания между двумя онтологиями, послужили триггером для возникновения фантастического как отдельного фантастического плана.

Другой критерий к изучению фантастического сформировался в рамках семиотического подхода. Семиотика, обращаясь к феномену фантастического, выдвигает на первый план смысловую целесообразность сцепления разнородных элементов в единый образ [58, с. 279]. Ю.М. Лотман в статье «О принципах художественной фантастики» (1971) рассматривает возникновение фантастического в литературе как результат «нарушения» *двух миропорядков*, выраженных оппозициями *естественный* или *нормальный*, с одной стороны, и *фантастическое*, с другой. Лотман применяет термин «двухступенчатая модель», М. Николаева обозначит двухплановую картину мира как «структуру двух миров», а Н.Т. Рымарь как «двоемирие». Лотман следующим образом характеризует анализируемую двухступенчатую модель: «одно описание задает «нормальное», в соответствии с принятыми нормами условности, отображение, другое – его нарушение в системе фантастического сюжета» [68, с. 202]. Литературовед также раскрывает механизмы создания фантастического. По его убеждению, фантастическое – это своеобразный случай перераспределения системы, когда посредством деформации, «перекодировки», моделирования, «явление реального мира предстает в неожиданных, запрещенных бытовой практикой сочетаниях» [68, с. 201-202]. Рассматривая механизмы создания фантастического, Лотман отталкивается от двухплановой картины мира, которую называет «двухступенчатой моделью», строящейся на оппозиции единиц бинарной системы «нормальное»/ «естественное» и «фантастическое», в которой «нормальное», подвергаясь «перекодировке», превращается в свою оппозицию, «фантастическое». Виды взаимодействия между мирами были впоследствии значительно расширены. Так, с помощью трансформации, деформации, «перекодировки», моделирования, деконструкции, противопоставления, смещения, интеграции, столкновения, вторжения, взрыва, совмещения, наложения, инверсии, рекомбинации, партиципации одного и того же литературного приема, разрыва, нарушения принятых норм художественной условности, остранения, пересоздания специфического расположения, (а)симметричного построения, нарушения существующих пропорций, свойств, форм, и т.д. достигается «двухступенчатая модель» в произведении.

Изучение фантастического с позиции поэтики, предпринятое немецкой исследовательницей Ренате Лахманн в своем фундаментальном труде «Дискурсы

фантастического» (2002), ознаменовало новую веху в углублении и систематизации знаний о данном феномене. Литературовед ставит своей целью изучение генезиса «фантастики и ее семантики в разножанровых нарративных текстах, принадлежащих к различным литературным эпохам» [62, с. 10]. Прослеживая историю фантастического от его истоков и до современности, Р. Лахманн отмечает две основные тенденции в фантастической литературе, подразумевающие активное вмешательство извне: 1) утверждает неопределяемость, неизмеримость человека (готическая фантастика) при столкновении с различными формами другого мира (*вторжение* призраков, двойников, чудовищ), 2) демонстрирует возможность манипулирования человеком, помещая его в некую схему или модель, заданную манипулирующей инстанцией (*агрессивное воздействие* со стороны ученого, инженера, организации, правителя, пришельца из другого измерения) [62, с. 6-7].

В отличие от своих предшественников, Р. Лахманн не акцентирует свое внимание на двуплановой картине мира. Этот факт рассматривается как данность. Литературовед переносит акценты на другие аспекты фантастического: с одной стороны, в научный обиход вводятся новые бинарные оппозиции, такие, как логичного/ нелогичного, своего/ чужого, герметичного/ негерметичного, бессмысленного/ осмысленного, с другой стороны, перенаправляет свое исследование на «модальность письма» [62, с. 10], которая подразумевает соблюдение условий разного типа (проникновение в параллельное пространство с помощью особых знаний, тематизирование процессов письма и видения, деятельность процессов подсознания, контакт с конкретным предметом, посредником между реальностью и потусторонним миром).

Особенное значение отводится пониманию природы фантастического эффекта, и всевозможных его проявлений, так как, в первую очередь, через эффект писатель влияет на читателя и доносит до него на чувственно-понятийном уровне авторскую интенцию.

Изучение «фантастического эффекта» и его функций в тексте стало прорывом в изучении проявлений фантастического в литературе. Фантастический эффект возникает во время процесса рецепции фантастического текста, который создает состояние кризиса, вызывает эффект удивления, напряжение из-за стремления преодолеть предустановленные границы как отрицательных, болезненных, так и оптимистических переживаний [174, с. 83-85]. Фантастический эффект связан с экстерииоризацией «темной» стороны человеческой природы, подсознательных процессов личности, таких, как страх перед неизведанным, страсти, кошмарные видения, будоражащие сны на фоне гнетущей атмосферы средневековых замков или пугающего ландшафта, с другой стороны, через благотворные сны, обнадеживающие видения, духовное очищение подстегивает стремление

человеческого духа к совершенному, возвышенному, прекрасному, идеальному и абсолютному [185, с. 22-23].

Жуткое, один из основных и наиболее важных эффектов фантастического по З. Фрейду. Ученый убеждается, что неуверенность порождает ощущение жуткого [119, с. 269], которое «возникает, когда стирается грань между фантазией и действительностью, когда перед нами предстает нечто реальное, что до сих пор мы считали фантастическим, когда символ принимает на себя полностью функцию и значение символизируемого и даже больше того» [119, с. 277]. Таким образом, жуткое как одно из проявлений фантастического эффекта в художественном произведении реализуется с помощью набора мотивов и приемов, художественных техник [119, с. 129], таких как оживление/очеловечивание автоматов, создание двойников с помощью зеркального отражения, наличия тени, непреднамеренного удвоения однотипного, появление духов, привидений, пробуждение умерших, а также одиночество, безмолвие, темнота [119, с. 268-281]. Именно этот инструментарий художественных приемов Цв. Годоров расширяет и трактует в последствии как фантастический [114, с. 41-42].

В современном литературоведении поэтико-стилистические аспекты в интерпретации эффекта фантастического притягивают к себе все больше исследователей.

Фантастический эффект в трактовке Р. Лахманн приобретают дополнительную семантику. Состояние аффекта («аффект удивления» и его варианты «аффекты ужаса и страха», «аффект изумления» [62, с. 29-30, 36, 94]) достигаются в результате изображения необычных, чудесных вещей, с их помощью автор способен контролировать читательское восприятие. Нагнетание обстановки и гипертрофированные реакции, наряду с описаниями ужасных и катастрофических явлений, непривычность, таинственность, необыкновенность и эксцентричность действий и событий предстают как результат остроумного *inventio*» [62, с. 93] и свидетельствуют о предельном многообразии существующих приемов для создания фантастического эффекта.

Изучение фантастического с позиции феноменологии, семиотики, теории литературы, истории литературы, поэтики позволило разработать широкую парадигму видов фантастического. Анализируя работы Р. Кайуа, Цв. Годоров, А. Марино, И.Ф. Анненского, Ю.В. Манна, Р. Лахманн, Д. Мейе, И. Радучя, С. Дамжанова, С. Пенчик, П. Палавестра, Ф. Бодиштян, выявляем ряд оригинальных типологий, разработанных с опорой на конкретные критерии.

**Таблица 1.1. Типологии видов фантастического в современном литературоведении**

<b>Подход</b>	<b>Авторство</b>	<b>Критерий</b>	<b>Типы фантастического</b>
<b>Феноменология</b>	Р. Кайуа	интенциональность	<i>чистая аутентичная фантастика, псевдофантастика, состоящая из предумышленной фантастики и предустановленной фантастики.</i>
	А. Марино	разрыв	<i>разрыв реальности; разрыв в области разума; разрыв в области значений; разрыв временных координат</i>
<b>Теория литературы</b>	Цв. Тодоров	мотивированность действия	<i>необычное в чистом виде; фантастическое-необычное; фантастическое-чудесное; чудесное в чистом виде; фантастическое в чистом виде</i>
	Ф. Бодиштян	мотивированность действия	<i>гибридное фантастическое («fantastic hibrid»), фантастика в чистом виде («fantastic pur»)</i>
<b>История литературы</b>	С. Пенчик	генетические корни фантастического	<i>наивная фантастика, трансцендентальная или метафизическая фантастика имманентная фантастика</i>
	И. Радучя	жанровая форма	<i>мифологическая фантастика, таинственная и магическая фантастика, поэтическая фантастика и фантастика видений, романтическая, символическая и экспрессионистская фантастика, сюрреалистическая фантастика, фантастика притч и сатирическая фантастика, фантастика пародий.</i>
	С. Дамжанов	жанровая форма и содержание	<i>фантастика с сакральной, религиозной семантикой; фантастика сна (opiric); фольклорная фантастика; фантастика в стиле хоррор, фантастика одурманивание забытья (deliriant); произведения с элементами фантастики.</i>
	П. Палавестра	тематика и жанровая форма	<i>рассказы о духах, привидениях, а также готические романы, рассказы о видениях, превращениях, снах, картинах предвидения, рассказы о вампирах и оборотнях, рассказы и сказки о волшебниках/волшебницах, феях и магах, аллегорические рассказы о животных, сатирическая</i>

			<p><i>фантастика, утопии и антиутопии, научная фантастика, триллеры, приключения, детективные истории, психологическая фантастика</i></p> <p>Обновленная версия: <i>сатирическая фантастика, фантасмагория, утопия и антиутопия, научная фантастика, триллеры, рассказы о странных приключениях.</i></p>
<b>Поэтика</b>	Р. Лахманн	семантические доминанты и жанровая форма	<i>авантюрно-фантастический жанр, жанр готического романа, мениппейно-карнавальный, научно-фантастический и паралогический («церебральный»)</i>
	И.Ф. Анненский	интенциональность	<i>наивное фантастическое и условное фантастическое</i>
	Ю.В. Манн	мотивированность действия	<i>завуалированная (неявная) фантастику и нефантастическая фантастика, включающая странно-необычное в плане изображения и странно-необычное в плане изображаемого</i>

Однако выделение одного и того же критерия не гарантируют выявление одинаковых видов фантастического. Наглядно представленная типология видов фантастического демонстрирует, что в пределах каждого/одного литературоведческого подхода редко можно выделить сходные критерии, как например, жанровая форма как критерий в работах И. Радучя, С. Дамжанова, П. Палавестра по истории литературы. Вместе с тем, применение одинакового/однообразного критерия в разных областях литературоведения, такой, как мотивированность действия в трудах Цв. Годорова, Ю.В. Манна, Ф. Бодиштян своим результатом имеет совершенно отличающиеся типологии.

Другие возможные критерии для классификации видов фантастического перечисляет Р. Лахманн в выше упомянутой работе о фантастических дискурсах. К ним относятся: семантические доминанты, аллегоричность, абсурдность. Несмотря на отсутствие развернутой классификации видов фантастического у Р. Лахманн, именно предложенный немецкой исследовательницей подход в рамках поэтического исследования, опирающийся на семантические доминанты в текстах, позволяет, на наш взгляд, упорядочить и систематизировать существующую в современном литературоведении богатейшую и разнообразнейшую парадигму видов фантастического, которая кроме

исторических процессов зиждется на особенностях национальных традиции репрезентации фантастического.

Широкая вариативность художественных приемов для создания фантастического начала создало условия для формирования его особенностей в национальных литературах. В Германии фантастическое начало в художественной литературе проникнуто философской рефлексией, в нем господствуют силы природы (элементы, отмеченные романтической метафизикой). Темное, необычное, рожденное из готического романа, определяет фантастику в английской литературе. Во Франции фантастическое несет поэтический и визионерский характер. Фантастическое у американских писателей развивается под знаком символизма, психологической игры [183, с. 88-89]. Мастерство сочетания мрачного с реальным, зачарованность сказочным и ужасным прослеживается у американского писателя Эдгара Аллана По [178, с. 26]. В русской литературе фантастическое объединяет ряд черт, таких, как высокая степень психологизма, неразрывная связь с банальным, а также обращение к гротеску и абсурду [183, с. 259-301], которые сближают его с фантастическим у немецких романтиков, прежде всего с поэтикой фантастического у Гофмана. Фантастическое, пронизанное добрым началом (*fantasticul benign*), представляет характерную черту румынской литературы, «одной из немногих литератур в мире, где фантастическое никогда не становилось гротескным, трагическим, мрачным, сохраняя свою лирическую чистоту, как лучшую и более красивую альтернативу Реальному». [169, XLIX-L].

В рамках литературоведческого подхода с позиции поэтики разработаны определения терминов и понятий, которые образуют семантико-функциональное поле фантастического.

- В данном исследовании фантастическое будет рассматриваться как обобщающее понятие, интерпретируемое применительно к литературе как теоретико-литературная и эстетическая категория [173, с. 235; 174, с. 75]. Фантастическое строится «на принципе тотального смещения/совмещения границ» [57, с. 25] между «реальным и ирреальным» [114, с. 134] и воспроизводит «нарушение общепринятого порядка, вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам» [46, с. 110-111].
- Фантастика – «разновидность художественной литературы» [82, с. 461], в которой фантастическое играет роль доминантной текстоорганизующей и смыслообразующей структуры.



- Фантастическая литература основывается на дуализме «противоположных миров и систем ценностей» [93, с. 78], на поэтике двусмысленности («амбивалентности смысла» [210, с. 15]), «заставляя испытывать колебания, ставит тем самым под вопрос существование неустрашимого противопоставления реального и ирреального». [114, с. 133].

В результате проведенного анализа современных литературно-критических подходов к изучению фантастического приходим к выводу, что критерии, положения, разработанные в рамках отдельных подходов, в своей совокупности, расширяют новейшие представления о фантастическом.

### **1.3. Фантастическое начало как системообразующий компонент нарратологических моделей, строящихся на бинарной картине мира**

Этапы становления фантастического, а также особенности его функционирования в художественном тексте были положены Р. Лахманн в основу разработанной ею периодизации развития понятия фантастического. Исследователь выделяет 1) предромантический, 2) романтический и 3) постромантический периоды. Придерживаясь хронологического принципа, исследователь демонстрирует состояние фантастического определенного литературного направления. Так, в предромантический период в произведениях присутствуют лишь элементы фантастического в пределах мифопоэтической картины мира или в качестве компонента эстетики чудесного, фантастическое «переживает в [...] романтическую эпоху консолидацию жанра» [62, с. 10], а в постромантический – фантастическое следует рассматривать как жанрообразующую характеристику научной фантастики, нефантастики, фэнтези.

Качественное развитие фантастического (от компонента мифопоэтической картины мира до его становления как эстетической и литературной категории) обусловило появление нового более сложного вида художественных произведений, а именно произведений, строящихся на двухплановой картине мира. В этой бинарной структуре воплотились разнообразные эстетико-философские теории и концепции, такие, – как понимание воображения как креативной способности индивидуума, обладающей безграничным потенциалом (дискуссия о «воображении» и «фантазии»), осмысление природы литературного творчества (концепты мимесиса Платона и Аристотеля), а также представление о «возможных мирах» Г. Лейбница.

Разработанная немецкими романтиками двухплановая картина мира включает *реальный план* (онтологический план первого порядка) и *ирреальный план*, *фантастическое начало* (онтологический план второго порядка), которое становится смыслообразующим и структуроформирующим компонентом художественных произведений, основанных на «двуступенчатой модели».

Термин «фантастическое начало» сформировался, как мы предполагаем, по аналогии с впервые введенным и детально разработанным М.М. Бахтиным термином «карнавальное начало» в его ключевой работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). Однако термин «фантастическое начало», первоначально предложенный В.С. Муравьевым в «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) и употребленный вновь в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001), а затем в труде А.Б. Ботниковой «Немецкий романтизм: диалог художественных форм» (2003), вошел в литературоведческий обиход без идентификации его дифференциальных признаков.

На основе выше сформулированных положений о двухплановой картине мира, приводим наше понимание данного термина: **фантастическое начало** как компонент двухплановой картины мира представляет собой альтернативную реальность второго порядка и наделен характерными особенностями, присущими отдельному онтологическому плану (время, пространство, система персонажей, мотивы, композиция, художественная образность).

Положение о том, что онтологические планы первого и второго порядка не существуют в отрыве друг от друга углубили литературоведы последующих эпох. Фантастическое начало возникает из трещины, разрыва, противоречия (Р. Кайуа) [46, с. 14], оспаривания границы (Тодоров) [114, с. 126], конфликта (Д. Мейе) [210, с. 10] бинарных оппозиций, среди которых центральное место занимает такие понятия, как реальный/ирреальный (Тодоров) [114, с. 133, 134].

Онтология второго плана возникает в художественном тексте из противопоставления семантических сфер естественного/сверхъестественного (Р. Кайуа, Цв. Тодоров), физического/метафизического, нормального/сверхнормального (С. Павел-Дан), нормального/ненормального (Ж. Фабр), допустимого/недопустимого (Р. Кайуа), объяснимого/необъяснимого (Л. Вакс), возможного/невозможного (М. Кап-Бун, Р. Лахманн), рационального/иррационального (И. Бессьер), логичного/нелогичного, своего/чужого, герметичного/негерметичного, бессмысленного/осмысленного

(Р. Лахманн) и др. передают большую вариативность и создают индивидуальность фантастического начала в поэтиках конкретных писателей.

Контакт онтологических планов первого и второго порядка происходит в результате различных типов взаимодействия, подразумевающих разрушение границ между планами. Конфронтация двух онтологических планов порождает новый смысл, который, воплощая философское осмысление реальности, выражает мировоззрение автора, а также резкую критику по отношению к устоявшимся социально-политическим формациям и культурно-эстетическим ценностям эпохи.

Комплексность фантастического начала реализуется посредством сложного взаимодействия повествовательных приемов и литературно-художественных элементов (время, пространство, система образов, мотивы, композиция, языковые средства), переплетающихся друг с другом «невероятным или кажущимся невероятным образом относительно эмпирически воспринимаемой действительности» [93, с. 77], которые в своей совокупности выступают в качестве «изобретательного текстуального механизма». Фантастическое начало, охватывающее широкий спектр тем, мотивов, разнообразный мир персонажей, гетерогенную систему образов образует фундамент двуплановой картины мира.

Преобразуя пространственно-временные координаты модели художественного мира, обновляя систему образов и мир персонажей, наполняя новым содержанием уже существующие мотивы, оригинально выстраивая композицию текста, фантастическое начало становится не только структуроформирующим, но и смыслообразующим отдельным планом художественного произведения, контрастирующим с реальным планом.

Двуплановая картина мира, составляющая особый универсум, включающая двуплановую картину мира, в художественном тексте выступает в качестве носителя нового смысла. В фантастическом начале реализуется невозможный в привычных обстоятельствах необычный побег из реального, но этот побег дает лишь локальное и временное заблуждение, сосредоточенное полностью на основной одержимости участвующего персонажа.

Заложенная в двуплановой картине мира антитеза призвана продемонстрировать ограниченность мироустройства и обосновать социальную критику, необходимую для установления нового миропорядка. Двуплановая картина мира в художественном произведении оборачивается для индивидуума внутренним событием расширения кругозора и, тем самым, – утверждением его новой роли в едином миропорядке, охватывающем обе противостоящие сферы реальности, даже если за личностью

закрепляется роль носителя противоречивого – вплоть до раздвоенности, но все же примиренного сознания.

Отношения между онтологическими планами реального и фантастического начала были положены шведским литературоведом М. Николаевой в основу структуры двух миров (two-world-structure), разработанной ею в диссертационном исследовании «Магический код» (1988). Шведские и немецкие филологи Г. Клингберг, Р. Кох, Р. Табберт, А. Крюгер, К. Ганзель, Г. Каулен, Е. О’Салливан, М. Престель разработали на основе идеи М. Николаевой, три повествовательные модели: 1) фантастическое начало представлено как имплицитный план, проникающий в первичный мир; 2) фантастическое начало взаимодействует с реальным миром; 3) фантастический мир существует как автономный и не контактирует с реальным [93, с. 79].

Представим особенности трех повествовательных моделей для большей наглядности в форме таблицы.

**Таблица 1.2. Повествовательные модели двуплановой картины мира по М. Престелю**

Повествовательная модель	Описание	Примеры текстов
<p style="text-align: center;"><b>Первая повествовательная модель</b></p>	<p><i>Фантастическое начало</i> присутствует имплицитно, в какой-либо форме проникает в реальный план, но сам не является предметом повествования</p>	<p>«Мэри Поппинз» П. Трэверс, «Пеппи Длинный чулок» А. Линдгрэн, серия романов «Сумерки» С. Майер</p>
	<p><i>Место действия:</i> реальный план, в котором внезапно появляются фантастические элементы (персонажи, предметы, одурманивающие средства и др.).</p>	<p><i>Наше дополнение (Е.Н.):</i> «Угловое окно» Гофмана, «Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Нос» Гоголя, «Двойник» Ф.М. Достоевского, «Шагреновая кожа» О. де Бальзака, «Голубая комната» П. Мериме, «Орля» Г. де Мопассана, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда,</p>
	<p><i>Способ связи или перехода</i> между двумя планами: пресечение магических или мистических границ и в символических пунктах перехода.</p>	<p>«Превращение» Ф. Кафки, «Падение дома Ашероу» Э.А. По, «Собачьё сердце» Булгакова</p>
	<p><i>Контакт</i> происходит между двумя планами: между</p>	<p>«Щелкунчик и мышинный король» Гофмана, «Алиса в</p>

<b>Вторая повествовательная модель</b>	обыденно-реалистичным и пространственно или во времени отделённым от него ирреальным миром.	<p>стране чудес» Л. Кэррола, «Питер Пэн» Дж. Барри, цикл о Гарри Поттере Дж.К. Роулинг</p> <p><i>Наше дополнение (Е.Н.):</i> «Житейские воззрения кота Мурра» Гофмана, «Портрет» Гоголя, «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» М. Твена, «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Сто лет одиночества» Г.Г. Маркес</p>
	<i>Место действия:</i> фантастический план может находиться практически в любой точке пространства.	
	<i>Способ связи или перехода</i> между двумя планами: пресечение магических или мистических границ и в символических пунктах перехода.	
<b>Третья повествовательная модель</b>	<i>Ирреальный мир</i> может существовать как автономный, не контактирующий с реальным.	<p>«Хоббит, или Туда и обратно», «Властилин колец» Дж.Р.Р. Толкина, цикл «Темная башня» С. Кинга, «Голодные игры» С. Коллинз</p> <p><i>Наше дополнение (Е.Н.):</i> «Мы» М. Замятина, «1984» Дж. Оруэлла, «451 градус по Фаренгейту» Р. Брэдбери, «Бегущая по волнам» А.С. Грина, «Час быка» И.А. Ефремова, «Дюна» Ф. Герберта, «Песнь Льда и Пламени» Дж.Р.Р. Мартина</p>
	<i>Дуализм обыденной и фантастической реальности</i> воспринимается не действующими лицами, а читателем.	
	<i>Дуализм обыденной и фантастической реальности сохраняется</i> до тех пор, пока сознание читателя в состоянии обнаружить аллюзии на собственную историко-социальную действительность.	
	<i>Проводник в ирреальный мир</i> для читателя — повествователь.	
	<i>Фантастические художественные средства</i> (персонажи, события или мотивы) имеют доминантное структурообразующее значение.	

Так как представленные повествовательные модели рассматривались шведскими и немецкими исследователями на примере фантастической литературы для детей, мы расширили спектр анализируемых ими текстов, дополнив его произведениями, которые по праву считаются наследием мировой классической литературы и соотнесли их с конкретной повествовательной моделью.

Анализ моделей, содержащих реальный план и фантастический план/начало, показал, что рассмотренные повествовательные модели, с одной стороны, строятся на принципе взаимодействия двух онтологических планов, с другой стороны, отражают

различные этапы развития фантастического начала. Первая модель характерна для текстов, относящихся к фантастическому реализму. Вторая модель свойственна текстам, в которых фантастическое начало приобрело свой полноценный онтологический статус. Третья модель охватывает произведения самостоятельного художественного литературного отдельного жанра – фэнтези. Следует особо подчеркнуть, что такие жанры, как научная фантастика, театр абсурда, утопии и антиутопии авторами классификации не были включены в повествовательные модели. На наш взгляд, рассмотренные с позиции обособленности онтологии второго порядка, его автономии, такие жанры как научная фантастика, театр абсурда, утопии и антиутопии следует рассматривать главным образом в пределах третьей повествовательной модели.

Все три модели строятся на едином критерии – двуплановости, которая проявляется в длинном ряду произведений, который, в свою очередь, может быть продолжен. Подчеркнем, что все три модели включают фантастическое начало, но при этом каждая повествовательная модель описывает определенную модель двоемирия, в которой фантастическое начало по-разному взаимодействует с реальным планом и играет важную роль. Взаимодействие двух планов в первой модели строится на «вторжении» фантастического начала в реальность, во второй наблюдается столкновение, порождающее конфликт между онтологическими планами, в третьей модели фантастическое начало является доминирующим планом, который был создан как альтернативный мир, контрастирующий с реальным.

Опираясь на хронологическую классификацию типологии видов фантастического, предлагаем типологию, составленную с опорой на разработанные Р. Лахманн **хронологический принцип** развития фантастического и критерий **жанровых и семантических доминант**. В новой типологии видов фантастического в систематизированном виде названы наиболее известные на сегодняшний день виды фантастического, а также указаны повествовательные модели, присущие конкретному периоду.

**Таблица 1.3. Хронология видов фантастического на основе периодизации Р. Лахманн**

Период	Виды фантастического	Повествовательная модель
<b>1) предромантическая фантастика</b>	<i>сказочная фантастика (В.Я. Пропп), мифологическая фантастика (Д. Бэдэрэу, И. Радучя), фольклорная фантастика (Д. Бэдэрэу), фантастика видений (И. Радучя), мистическая</i>	

	<i>фантастика</i> (О.В. Корякина), <i>готическая фантастика</i> ( <i>gothic fiction</i> ) (Дж. Хогл, Г. В. Заломкина).	
<b>2) романтическая (классическая) фантастика</b>	<i>нефантастическая фантастика</i> (М. Чимпой), <i>романтическая фантастика</i> (« <i>fantastique romantique</i> ») (Д. Мейе), <i>лирико-поэзная фантастика</i> (Д. Бэдэрэу), <i>фантастический гротеск</i> (Н.В. Голубович), <i>сатирическая фантастика</i> (Ф.Ю. Данилевский), <i>социальная фантастика</i> (И.В. Миримский, Н.В. Голубович, Е.В. Медведева), <i>психологическая фантастика</i> (П. Палавестра, Д. Бэдэрэу), <i>таинственная и магическая фантастика</i> (И. Радучя), <i>фантастика пародий</i> (И. Радучя), <i>фантастика гофмановской повести</i> (Д. Бэдэрэу).	<i>Вторая повествовательная модель</i>
<b>3) постромантическая фантастика</b>	<i>реалистическая фантастика</i> (Д. Бэдэрэу), <i>трансцендентальная или метафизическая фантастика</i> (С. Пенчик), <i>авантюрно-философская фантастика</i> (Н.Д. Тамарченко, С.П. Лавлинский, А.М. Павлов), <i>библиотечная фантастика</i> (« <i>une „fantastique“ de bibliothèque</i> ») (М. Фуко), <i>неоготическая фантастика</i> (« <i>fantastique néogothique</i> ») (Д. Мейе), <i>фантастика викторианской эпохи</i> (« <i>fantastique de la période victorienne</i> ») (Д. Мейе), <i>магический реализм</i> (Ф. Роо, К.Н. Кислицын, Д. Мейе), <i>волиебный реализм</i> (« <i>réalisme merveilleux</i> ») (Д. Мейе), <i>фантастический реализм</i> (« <i>fantastic realism</i> ») (М. Джоунс), <i>символическая и экспрессионистская фантастика</i> (Д. Бэдэрэу, И. Радучя), <i>сюрреалистическая фантастика</i> (Д. Бэдэрэу, И. Радучя, Е. Сапрыкина), <i>научная фантастика</i> (« <i>science fiction</i> »), <i>современная фантастика</i> (« <i>fantastique moderne</i> ») (Ю. Кортасар), <i>экспериментирующая фантастика</i> (И. Шихова), <i>фантастика притч</i> (И. Радучя), <i>фантастическое неопределенности</i> (« <i>fantastique de la l'indétermination</i> ») (Д. Мейе), <i>фантастическое присутствия</i> (« <i>fantastique de la présence</i> ») (Д. Мейе), <i>интериоризированная фантастика</i>	<i>Первая повествовательная модель и третья повествовательная модель</i>

	(«fantastique intériorisé») (Д. Мейе), <i>интеллектуальная фантастика</i> («fantastique intellectuell») (И. Кальвино).	
--	--	--

Разнообразие выше приведенных видов фантастического демонстрирует появление новых аспектов фантастического в разных эпохах, связанных с изменением мировоззренческой картины и создания оригинальной модели мира.

#### 1.4. Выводы

Под влиянием философско-эстетических концепций (Платона, Аристотеля, Дж. Вико, Г. Лейбница, Ф. и А.В. Шлегелей, Ж.-П. Сартра, Цв. Тодоров, Р. Лахманн и др.) фантастическое проходит путь становления от компонента мифопоэтической картины мира, составляющей эстетики чудесного до самостоятельной эстетической категории и становится жанроформирующим критерием (научная фантастика, фэнтези, утопии, антиутопии).

Общеввропейская дискуссия о природе «фантазии» и «воображения», возникшая как результат генетической связи данных понятий с фантастическим возникла еще в античности. В теоретико-литературных работах представителя немецкого Просвещения Г.Э. Лессинга «фантазии» и «воображения» приобретают ключевое значение для формирования представлений о фантастическом в немецком романтизме.

На рубеже XVIII и XIX вв. в эстетике романтизма нашло отражение совершенно новое представление о репрезентации: мимесис и антимимесис стали отравными принципами для создания романтического двомирия, которое оказало сильнейшее влияние на всю последующую литературу фантастического плана.

Основоположником теории фантастического является немецкий писатель представитель позднего романтизма Гофман, который не только начал первым разрабатывать теорию фантастического, вычлняя и разграничивая два проявления фантастического, чудесное (Wunderbares) и удивительное/причудливое (Wunderliches), сочетая их с репрезентацией реального мира, но и реализовал собственные положение в своей поэтике. Именно художественное воплощение теоретических взглядов, предложенное немецким поздним романтиком, нашло отклик в индивидуальной поэтике Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова, послужив, таким образом, для формирования литературной парадигмы, включающей такой главный компонент, как фантастическое начало в составе двухплановой картине мира.



Разнообразные литературно-критические подходы к изучению фантастического привнесли ряд решающих понятий для понимания природы фантастического: феноменология («скандал», «двусмысленность», «противоречие», «разрыв»), семиотический («перекодировка»), с позиции теории литературы («опыт границ», «колебание», «мотивировка»), а также с позиции поэтики (широкий спектр видов фантастического).

Разработанная немецкими романтиками двухплановая картина мира, включающая онтологию первого (*реальный мир*) и второго плана (*фантастическое начало*), воплощает мировоззрение писателей, при этом *фантастическое начало* становится смыслообразующим и структуроформирующим компонентом художественных произведений, основанных на «двухступенчатой модели».

Предложенная М. Николаевой структура двух миров представлена тремя повествовательными моделями, которые различаются по степени взаимодействия реального и фантастического планов: в *первой* модели фантастическое начало представлено как имплицитный план; во *второй* фантастическое начало как отдельная онтологическая сфера контактирует с реальным миром; в *третьей* модели онтологический план второго уровня представляет собой автономное фантастическое измерение, так как реальное не проявляется непосредственно в тексте. Специфика конкретной реализации отношений между планами определяется в соответствии с особенностями повествовательных моделей, образующих основу двухступенчатой модели.

## **2. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО КАК КОМПОНЕНТ ДВУПЛАНОВОЙ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ МОДЕЛИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э. Т. А. ГОФМАНА, Н. В. ГОГОЛЯ, М. А. БУЛГАКОВА**

### **2.1. Литературная парадигма фантастического начала в двухплановом художественном мире Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова**

Художественные тексты, отражающие особенности двухплановой картины мира в соответствии с повествовательной моделью, демонстрируют, что творчество Гофмана, Гоголя и Булгакова включает две из трех рассматриваемых повествовательных моделей (первую и вторую повествовательные модели): наиболее сложный вид игры реального плана и фантастического начала представлен во второй повествовательной модели, в то время как в первой модели фантастическое начало оттеняет реальность первого плана и тем самым усиливает эффект фантастического в текстах исследуемых авторов.

Наиболее комплексная репрезентация фантастического начала, соответствующая второй повествовательной модели, нашла свое оригинальное оформление в творчестве Гофмана. Классический канон фантастической литературы представлен, по убеждению Р. Лахманн, в литературе романтизма [62, с. 10], но именно проза Гофмана – «своего рода энциклопедия романтической поэтики фантастического» [57, с. 53]. Немецкий литературный критик М. Райх-Раницкий, автор десяти томного труда «Канон. Немецкие литературные произведения» (2003) включает Гофмана в канон немецкой литературы. По мнению критика, Гофман сумел виртуозно объединить реальное с ирреальным, романтизм с реализмом, самые смелые фантазии с наиболее точными описаниями деталей [162, с. 43] и, тем самым, не только расширил возможности литературы, но и положил начало новой литературной традиции изображения фантастического [58, с. 278], строящихся на двухплановой картине мира в соответствии с критериями трех повествовательных моделей. Этим можно объяснить сильное влияние поэтики Гофмана, прежде всего его двухступенчатой модели, на выдающихся европейских писателей XIX и XX вв., Теофиль Готье, Виктор Гюго, Альфред де Мюссе, Александр Дюма, Жерар де Нерваль, П. Мериме, Г. де Мопассан, О. Бальзака, Ч. Диккенс, Ф. Кафку, О. Уайльда, Э.А. По, Ш. Бодлера, М. Эминеску, М. Элиаде [107, с. 109; 170, с. 66], а также, как утверждают литературоведы А.И. Кирпичников, С.С. Игнатов, М. Горлин, Н. Я. Берковский, М. Чудакова, М. Амусин, Ф. Ю. Данилевский, А. В. Кожикова, В. В. Королева, И. В. Лаптева, и на русских писателей

и поэтов – А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, М. А. Булгакова, представителей «Серебряного века» А. Ахматову, А. Блока, А. Белого, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, прозу Д. Мережковского, В. Брюсова и др. [15, с. 151; 14, с. 233; 53, с. 156; 54, с. 84; 49, с. 104]

Фантастическое начало не является замкнутым конструктом, оно меняется исходя из особенностей каждого литературного направления, в котором фантастические элементы играют определяющую роль. Каждое литературное направление подвергает фантастическое начало переосмыслению, вкладывая в него новые смыслы и усложняя его художественное оформление, привлекая к его созданию все более оригинальные нарративные механизмы. Основываясь на данном утверждении, сформулируем главный тезис настоящего исследования: двухплановая модель мира, включающая взаимодействующие онтологические планы первого (*реальный план*) и второго порядка (*фантастическое начало*), составляющие своеобразную мировоззренческую картину в сочетании со стилистическим регистром *трагикомического* (юмора, сатиры, иронии, а также гротеска), выражает острую *социально ориентированную критику* в творчестве таких писателей как Гофман, Гоголь, Булгаков.

Фантастическое начало в составе двоемирия, как справедливо отмечает А.Б. Ботникова, «может иметь разные гносеологические корни и по-разному соотноситься с действительностью и ее закономерностями» [14, с. 65]. Начиная с творчества Гофмана фантастическое начало, вторгаясь в повседневную жизнь, расширяет пределы привычного мира. Гофман осознает степень своего новаторства, когда чудесное и магическое дерзко вторгаются в повседневную жизнь и «подхватывают ее образы», как объясняет сам автор [129, с. 200]. Позже Гофман высказывается в еще более эксплицитной форме: «Идея так вот смело ввести в обыденную жизнь сказочный элемент (которому углубленное толкование, надеюсь, придаст должный вес), конечно, рискованна и, насколько мне известно, не использовалась еще в такой мере ни одним немецким автором» [129, с. 219]. Писатель и публицист А.И. Герцен также полагал: «Три элемента жизни человеческой служат основой большей части сочинений Гофмана, и эти же элементы составляют душу самого автора: внутренняя жизнь артиста, дивные психические явления и действия сверхъестественные. Все это с одной стороны погружено в черные волны мистицизма, с другой – растворено юмором живым, острым, жгучим. Юмор Гофмана [...] юмор артиста, падающего вдруг из своего Эльдорадо на землю, – [...] Этим-то юмором растворил Гофман все свои сочинения и беспрестанно перебегаем от самого пылкого пафоса к самой злой иронии» [23, с. 71-72]. И. Миримский видит заслугу Гофмана, самого яркого и самобытного

писателя-романтика [75, с. 209, 211], прежде всего во включении фантастического начала в репрезентацию повседневной жизни. В работе, посвященной романтической поэтике, швейцарский литературовед А. Бегуин приходит к выводу, что у Гофмана в большей степени чем у любого другого современника мир, который кажется совершенно реальным, постепенно наполняется проявлениями чудесного, странного. Немецкий исследователь М. Горлин убеждается, что главное сходство между поэтиками Гофмана и Гоголя заключается в том, что оба писателя сильно чувствуют реальное и сверхъестественное, у обоих фантастическое проникает в повседневную жизнь, а изображение двух планов характеризуется четкостью и яркостью [151, с. 21].

Все приведенные высказывания указывают на двоemiрие в творчестве Гофмана, в котором, как описано во второй повествовательной модели, оба онтологических плана, реальный и фантастический, строятся на тесном контакте, на взаимопроникновении планов. Как отмечает В. Г. Белинский, немецкий писатель изображает «действительность во всей ее истинности» и обличает «ядовитым сарказмом филистерство и гофратство своих соотечественников» [10, с. 245]. Двуплановая картина мира в текстах Гофмана, в сочетании с романтической иронией и ее видом – самоиронией, становится носителем критического мировоззрения автора, его неприятия окружающей действительности, скептического отношения писателя к реальности и глубокого трагизма его личностных переживаний.

Особенное развитие получает фантастическое начало в позднем творчестве Гофмана. Двуплановая картина мира сохраняется, но отношения между онтологическими планами меняются. В повести «Угловое окно» романтик обращается к первой повествовательной модели: действие происходит в реальном мире, но в нем проступают фантастические черты (черты лица и мимика напоминают ужимки черта). Таким образом, Гофман приблизился к реалистическому методу изображения.

Относительно художественного мира Гоголя следует особо отметить, что присутствие фантастического начала в его творчестве неразрывно связано с репрезентацией фантастического плана у Гофмана. На взаимосвязь творчества писателей неоднократно указывал В. Г. Белинский в своих письмах и статьях [9, с. 130]. А И.Ф. Анненский подчеркивает в «Книге отражений» (1890) «трудно найти в русской литературе более тесное сплетение фантастического с реальным, чем у Гоголя» [2, с. 207]; фантастическое и реальное, по мнению И.Ф. Анненского, «часто заходят одно в другое», или развиваются параллельно [2, с. 207, 208]. Вторая повествовательная модель присутствует в повести «Портрет» Гоголя, действие которой также обуславливается проникновением

фантастического начала под видом портретируемого персонажа в реальный мир, что соответствует репрезентации облика св. Розалии в романе «Эликсиры сатаны» Гофмана.

Гоголь, как и немецкий писатель-романтик, описывает разлад между устремлениями человека и рамками, навязываемыми ему социальными структурами, но кроме того, он ставит акцент на алогичность, абсурдность происходящего. Абсурд в текстах писателя, согласно выводам В.В. Набокова, «нечто вызывающее жалость, [...] все, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями, – тогда [...] жалкое существо, затерянное в кошмарном, бедственном гоголевском мире, становится „абсурдным“» [84, с. 622]. Оригинальность фантастического начала у Гоголя коренится в мировоззрении писателя, согласно которому фантастическое начало есть часть нелогичной действительности, изображаемой им с поражающей детальностью, но при этом неотделима от его иронического, порой саркастического тона — особенность, сближающая его творчество с поэтикой Гофмана.

В поэтике Гоголя также прослеживается переход от второй повествовательной модели к первой. В петербургских повестях «Шинель», «Нос» и наиболее значимом романе в творчестве Гоголя «Мертвые души» действие разворачивается в реальном мире, но в него неизменно вторгается фантастическое начало: появление призрака, отделение носа, обратная сторона Петербурга, скрытая при свете дня, включение мертвых душ в регистр живых др.

В произведениях Булгакова фантастическое начало впитало многие черты, характерные как для творчества Гофмана, так и Гоголя. Не случайно немецкий исследователь К. Гюнцель утверждает, что «Фантастико-реалистический роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» нельзя себе представить без примера Гофмана» [129, с. 389]. Показателен в данном контексте фрагмент из письма Булгакова к Е.С. Булгаковой от 6-7 августа 1938 г.: «Я случайно попал на статью о фантастике Гофмана ... Я прав в «Мастере и Маргарите»! Ты понимаешь, чего стоит это сознание — я прав!» [36, с. 297]. Статья И.В. Миримского «Социальная фантастика Гофмана», о которой высказывается писатель, соответствует пониманию самого Булгакова не только природы творчества Гофмана, но и своего собственного. Как отмечает сам Булгаков, Гофман превращает литературу в крепость, из которой он направляет свое отравленное сатирой оружие против всего деформированного в реальности [137, с. 12]. Современник Булгакова К. Г. Паустовский впоследствии напишет в своих воспоминаниях о нем, что мир Гофмана

и Гоголя сопровождал писателя на протяжении всей жизни [161, с. 75]. На эту особенность поэтики Булгакова указывает Э. Проффер [144, с. 59].

Последние цитаты показательны для понимания двуплановой картины мира Булгакова. Они проясняют авторскую интенцию: писатель стремился подобно своим предшественникам сочетать репрезентацию фантастического с сатирой, иронией, а также гротеском для выражения протеста, с резкой критикой социально-политическим режимом.

Фантастическому началу в поэтике Булгакова отведено значительное место. В сборнике рассказов «Дьяволиада» и его «закатном» романе «Мастер и Маргарита» писатель совмещает первую и вторую повествовательные модели. События в рассказах происходят в реальном мире, но присутствие двойников как аллюзия на «возможные миры» немецких романтиков, невозможные эксперименты отправляют к первой повествовательной модели. В романе количество онтологических планов увеличивается, действие происходит в разных измерениях, которые постоянно находятся в динамических отношениях (сцены Ершалаима, фрагмент романа мастера, бал Сатаны, место вечного покоя мастера и Маргариты и др).

Мифологические и религиозно-христианские образы (Азazelло, Иешуа, Левий Матвей), переплетающиеся с литературными прообразами (аллюзии на комедии Ж.-Б. Мольера, трагедию И.В. Гёте «Фауст»), образующие многочисленные и разнообразные планы, наряду с репрезентацией абсурдности советского бытового уклада, представленные сквозь призму сатирического изображения, органически сплетаются воедино в произведениях Булгакова. Новаторство писателя заключено не только в синтезе уже существующих механизмов создания фантастического начала, оно коренится в мировоззрении писателя, выросшего и воспитанного в среде теоретиков духовного обновления С.Н. Булгакова и П.А. Флоренского [104, с. 164, 251-252]. В последнем романе Булгакова «Мастер и Маргарита» реальность приобретает гротескно-фантастические черты. Яркая выраженная ирония по отношению к социалистическим идеалам в области культуры и литературы, неприкрытая сатира в воспроизведении московского быта 30-х гг., переплетающиеся с фантастическими событиями, становятся в своей совокупности носителями авторского замысла: неприятие и острая критика пропагандируемой социалистической массовой культуры.

Изображаемая Булгаковым через фантастические образы действительность и выражаемое с помощью сатиры и иронии негативное отношение к политическим структурам в послереволюционной России сближает его поэтику с художественными мирами, способами их репрезентации, а также авторской позицией у Гофмана и Гоголя.

С позиции поэтики к изучению фантастического начала подошли И.В. Лаптева, И.Ф. Анненский, Ю.В. Манн, М. Амосин, но в своих работах литературоведы опираются на творчество конкретного автора: И.В. Лаптева рассматривает фантастическое начало в текстах Гофмана, И.Ф. Анненский и Ю.В. Манн анализирует произведения Гоголя, М. Амосин обращается к творчеству Булгакова. Мы же стремимся их объединить.

Оригинальный подход, предложенный И.В. Лаптевой, включает фундаментальные принципы фантастического в поэтике Гофмана (принцип Жака Калло, Серапионов принцип, моделирование нереального мира, принципа «Углового окна»), каждый из которых включает ряд специфических характеристик. Ближе всего к раскрытию особенности фантастического начала как онтологического плана Серапионов принцип, который представляет собой *взгляд на искусство*. Данный принцип основывается на тезисе, что существуют внутренний воображаемый мир и внешний материальный мир, а произведение искусства является продуктом *совместной игры* этих миров. Данное положение подтверждает справедливость нашего подхода к поэтике Гофмана, в рамках которого мы рассматриваем фантастическое начало как компонента двухплановой картины мира, которое взаимодействует в той или иной степени с реальным миром [61, с. 57-59].

Поэтический подход занимает центральное место в наиболее авторитетном труде Ю.В. Манна «Поэтика Гоголя» (1978). Отталкиваясь от повествовательных моделей сложившихся на основе взаимодействия онтологии первого и второго порядка, приходим к выводу, что классификация видов фантастического Ю.В. Манна согласуется с первой и второй повествовательными моделями. Исследователь выделяет в творчестве Гоголя два вида фантастики, завуалированную (неявную) фантастику, которую можно соотнести со второй повествовательной моделью, и нефантастическую фантастику, соотносимую с первой повествовательной моделью. К первому типу относятся произведения, в которых фантастическое находит «прагматически-реальное объяснение» [70, с. 56], а второй тип, обозначенный через оксюморон, реализуется с помощью лингвистических единиц. Неявная фантастика заключена в фантастической предыстории, а фантастическое повествование принимает форму слухов, предположений, снов. В разделе «нефантастической фантастики» русский исследователь выделяет следующие формы и их подвиды: I. *Странно-необычное в плане изображения*: а) странное в расположении частей произведения (нарушение хронологической последовательности частей произведения); б) нарушение автономии действия («в действии, воспроизводимом как самостоятельное и независимое от нашего присутствия, вдруг возникают „сигналы“, нарушающие эту установку и демонстративно обращенные к нашему восприятию»); в) алогизм в речи повествователя («[К]онстатировано

какое-то качество персонажей, группы персонажей и т.д., требующее подтверждения, но вместо этого утверждается совсем другое»); II. *Странно-необычное в плане изображаемого*: а) странное поведение вещей («Я не могу сказать, отчего они пели»); б) странное во внешнем виде предметов («другая была ни на что не похожа, представляя какое-то странное существо, совершенно безобразное и чрезвычайно фантастическое»); в) странное вмешательство животного в действие (в сюжет) («свинья вбежала в комнату и схватила, к удивлению присутствовавших, не пирог или хлебную корку, но прошение Ивана Никифоровича»); г) дорожная путаница и неразбериха («Вишь, как растянул, вражий сын, сатана, дорогу!»); д) странное и неожиданное в поведении персонажей («то есть он хотел было сказать 40, но 200 сказало как-то само собою»); е) странное и неожиданное в суждениях персонажей («Нет, этого уже невозможно выгнать: он говорит, что в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкою»); ж) странное и необычное в именах и фамилиях персонажей («Николай, Иван, Яков, Марья и Перепетуя»); з) произвольные движения и гримасы персонажей («Бабе ровно через каждый год, и именно в то самое время, делалось такое диво, что танцуется, бывало, да и только») [70, с. 90-106].

Важное значение имеет также выявленная Ю.В. Манном особенность фантастического: снятие носителя фантастического в повести «Нос». Эта повесть ознаменовала переход от второй повествовательной модели к первой, от фантастического начала в стиле Гофмана к собственной оригинальной поэтике фантастического.

Один из исследователей творчества Булгакова М. Амусин в статье «Ваш роман вам принесет еще сюрпризы. (О специфике фантастического в «Мастере и Маргарите)» (2005) рассматривает фантастическое с позиции его онтологической цельности. Литературовед выделяет девять «онтологических» планов художественной реальности: 1) план современной автору обыденной московской жизни, 2) план исторической реальности древнего Иерусалима, 3) план «текста в тексте» (фрагмент рукописи мастера, который читает Маргарита), 4) план многочисленных сновидений (в свою очередь, по-разному соотносящихся с объемлющей их реальностью), 5) план актуального пребывания на земле Сатаны/Воланда: тут возникает бытийная сфера с «искаженными» пространственно-временными и причинно-следственными характеристиками, 6) подразумеваемый план Божественной сферы – «свет», откуда к Воланду является посланцем и просителем Левий Матвей, 7) план земного инобытия мастера и Маргариты после «бала у Сатаны», 8) план посмертного существования Понтия Пилата, 9) план посмертного существования мастера и Маргариты («Покой») [1, с. 112-113]. Подобный подход свидетельствует о значительном



осложнении разнообразных художественных форм выражения фантастического начала, как совокупности всех онтологических планов, соприкасающихся с реальным миром.

Вместе с тем, следует особо подчеркнуть, что творчество каждого автора глубоко индивидуально: традиционные приемы, мотивы, образы, подвергаются сильнейшему и глубокому переосмыслению, и, в результате, создаются совершенно уникальные произведения, со своим неповторимым художественным универсумом, в котором воплотились мировоззренческие картины писателей.

Изучение фантастического начала в произведениях Гофмана, Гоголя, Булгакова с позиции поэтики позволяет охарактеризовать его индивидуальные особенности исходя из картин мира анализируемых писателей, установить взаимосвязи между различными художественными приемами в текстах, определить функцию фантастического в художественном пространстве произведений. Систематизируя вышеуказанные исходные параметры авторской поэтики, приходим к выводу, что фантастическое начало носит различный характер: у Гофмана – *магический характер*, у Гоголя – *фольклорно-мистический*, а у Булгакова – *философско-мифологический*. Следует подчеркнуть, что под влиянием изменяющегося мировоззрения авторов фантастическое начало проходило через ряд этапов становления, чем обуславливается его усложняющаяся двуступенчатость и многоступенчатость. Вместе с тем, в предложенной нами типологии мы стремились подчеркнуть индивидуальные черты, отличающие фантастическое начало одного автора от другого.

Более детальный и глубокий анализ традиционных и новаторских приемов репрезентации фантастического начала в поэтиках Гофмана, Гоголя, Булгакова будет представлен в последующих главах.

Целостное единство, которое образует фантастическое начало в сочетании с трагикомическим, в широком смысле направленное на выражение индивидуальной мировоззренческой картины мира, не исполнено такого глубокого драматизма ни у каких других писателей, как у Гофмана, Гоголя, Булгакова. Несмотря на сильнейшее влияние, которое оказало творчество Гофмана и на других корифеев пера таких как Э.А. По, П. Мериме, Г. де Мопассан, Ф.М. Достоевский, Ф. Кафка, эти писатели развивают иную литературную традицию, в которой фантастическое находится в тесном взаимоотношении с психологическими процессами. Но именно Гоголь и Булгаков, опираясь на модель, представленную в поэтике Гофмана, сформировали новую традицию в литературе, в которой сочетается фантастическое начало с такими проявлениями комического, как сатира, ирония, гротеск, но при этом достигают совершенно противоположного эффекта:

их произведения пронизаны подлинным внутренним трагизмом – свидетельством нереализованных устремлений.

Именно в этом заключается далеко не полностью раскрытый потенциал фантастического начала, который в завуалированной форме, через фантастические темы, мотивы, образы, фантастических персонажей позволяет таким выдающимся авторам как Гофман, Гоголь, Булгаков, выразить свою социально-политическую позицию и свои эстетико-философские взгляды, глубоко коренящиеся в их мировоззрении.

## **2.2. Взаимодействие и трансформация временных планов**

Универсальные категории времени и пространства неотделимы от пространственно-временного континуума, образующего/обрамляющего фантастическую картину мира. В текстах, строящихся на двухплановой модели мира, время и пространство проходит два этапа: 1) для онтологии первого порядка с ярко выраженной миметической ориентированностью присуще протекание времени в соответствии с законами объективной реальности, пространственные координаты соответствуют исторической и географической данности; 2) реалистическое изображение разрушается, происходят изменения во временной структуре, пространство видоизменяется, утрачивает связь с конкретным референтом [183, с. 74-75].

Время как категория художественного дискурса является одним из его основополагающих характеристик, так как представляет собой один из аспектов восприятия действительности сознанием человека. Благодаря темпоральным маркерам читатель ориентируется на любом отрезке текста прежде всего относительно времени описываемых событий [106, с. 217-218]. Следует подчеркнуть, что временные параметры в произведении могут менять свои свойства в зависимости от координат, которые они детерминируют. Подобные трансформации возможны, если время как объективная категория утрачивает свою «безличную» суть и переходит в разряд субъективной, индивидуализированной, поставленной в зависимость от мироощущения автора или персонажа.

В фантастическом плане время – точка встречи и наложения смыслов, содержащихся в произведении, исходная точка для развития большинства тематических линий произведения [198, с. 92]. Во вторичном мире, как подчеркивает А. Марино, время субъективируется: ход времени может остановиться, замедлиться, ускориться, обратиться вспять [189, с. 673]. З. Фрейд также указывает на субъективный характер времени в онтологическом плане второго порядка: моделируя альтернативную реальность в

соответствии со своими желаниями, поэт создает мир, который располагается между «тремя временными моментами нашего представления» [119, с. 132]. Сиюминутное впечатление пробуждает воспоминание о пережитом и «создает относящуюся к будущему ситуацию, представляющую собой осуществление такого желания» [119, с. 132]. Искажения временной оси наблюдаем в сказке «Золотой горшок» Гофмана (Ансельм переписывает документы у архивариуса), в романе «Мастер и Маргарита» Булгакова (пребывание мастера в сумасшедшем доме).

Нарушение временного потока ведет к структурным трансформациям на уровне композиции в художественных произведениях: прослеживается отказ от последовательного, хронологического описания событий. Фрагментарное построение и непоследовательное соотношение частей (техника монтажа) позволяет охватить большее временное пространство, уменьшая время повествования, но увеличивая событийное время. Данный прием способствует органичному вплетению фантастического в онтологический план первого порядка.

В данном исследовании наибольшее значение будет уделяться взаимодействию различных временных планов, потому что художественные миры Гофмана, Гоголя, Булгакова основаны на противостоянии реальности, расположенной в конкретной исторической точке, и фантастического плана, зависящего от особенностей восприятия повествователя или персонажа. Помещенные в нарративный контекст произведения, они оказываются в новых временных координатах, одна из которых характеризует их, как имеющая место данность в рамках художественного текста (время описываемого события), другая как процессуальный дискурс (время повествования) [7, с. 287].

Модель времени у Гофмана, Гоголя, Булгакова предельно многообразна. Она включает как очевидные, выделяемые Г.А. Соколовой темпоральные критерии/маркеры, такие как 1) указание возраста персонажей, 2) точная датировка событий, 3) времена суток, 4) косвенные указания времени (наименования церковных праздников или астрономических дат), которые часто взаимодействуют в тексте, так и ряд других, возникших у анализируемых авторов в качестве литературного приёма из общности двуплановой картины мира, таких, как псевдоконкретное указание времени, наделение ночи как временной смысловой нагрузкой, так и семантикой сумасшествия, душевного расстройства, а также создание параллельных вневременных координат.

Обратимся прежде всего к тем приемам, с помощью которых происходит взаимопроникновение реального и фантастического планов. Возраст персонажей создает определенную фантастическую ауру в текстах. В волшебных сказках возраст персонажей

до наложения волшебных чар и после их снятия остается прежним, даже если эти моменты отдалены длительным временным промежутком. Архивариус Линдхорст («Вы знаете, господа, что мой отец умер очень недавно – всего триста восемьдесят пять лет тому назад, так что я еще ношу траур» [29, с. 18]), колдунья Рауэрин («костлявая рука старухи» [29, с. 33]), волшебник Гермод («Он понял, что находится в том самом месте, которого все тщательно избегали, ибо, как гласило это предание, на вышке башни стоит старый маг Гермод, погруженный в тысячелетний сон» [32, с. 315]; «мой закадычный друг, и есть тот великий маг Гермод, который исцелил короля Офиоха от его печали. Если вы мне не верите, спросите, наконец, его самого: он сейчас здесь и живет во дворце Пистойя» [32, с. 319]), фея Роза Бельверде («Деревенские старожилы уверяли, что они знают эту благородную госпожу с тех пор, как помнят себя, и что она никогда не меняла своего облика, не была ни старше, ни моложе, ни дурнее, ни красивее, чем теперь. По-видимому, время не имело над ней власти, и уже одно это могло показаться удивительным» [29, с. 177]) застыли в своем возрасте.

Присутствие в произведениях Гофмана конкретных индикаторов времени должно усиливать реалистический эффект, но вместе с тем они подчеркивают роль магических сил. «В день вознесения, часов около трех пополудни» [29, с. 4] главный герой Ансельм видит золотистых змеек. По словам издателя «Приключение в ночь под Новый год»: «в канун Нового года в Берлине, случаются ни с чем не сообразные, просто черт знает какие происшествия» [30, с. 263], а в канун Рождества («Двадцать четвертого декабря» [29, с. 80]) оживает Щелкунчик.

Колдовская магия привязана к конкретному временному промежутку, так как от него зависит действенность произносимых заклинаний, но также и от места, где они будут создаваться. Так, например, в пятой вигилии сказки «Золотой горшок» Вероника выходит из дома, чтобы максимально использовать воздействие колдовских сил этого временного отрезка: «уходи тихонько из дому в будущее равноденствие в одиннадцать часов, ночью, и приходи ко мне; я тогда пойду с тобою на перекресток, здесь недалеко, в поле; мы приготовим что нужно, и все чудесное, что ты, может быть, увидишь, не повредит тебе» [29, с. 35]. Хотя магия не влияет в данном случае на пространственно-временные параметры внешнего мира, ход событий или на личности героев (магия по определению, является тайным способом оказания воздействия на окружающий мир), в сказке Гофмана пространство и время не подвергаются прямому вмешательству колдовства. Это позволяет сделать вывод, что фантастический мир в сказке «Золотой горшок» призван усилить воздействие магии, сила которой воплотилась в волшебном зеркале, которое является

постоянным напоминанием Ансельму о его дарительнице Веронике. Так, магия, реализованная в определенный временной отрезок, проникает в действительность и становится причиной приобщения студента-мечтателя Ансельма к приземленным вещам.

Строгое следование хронологическому времени в поздних произведениях Гофмана привело к появлению новой формы временных указателей. В романе «Житейские воззрения кота Мурра» «Предисловие издателя» подписано конкретной датой «Берлин, ноябрь 1819 г.», «Предисловие автора» – псевдоконкретной «Берлин, май (18 —)», также как и «Предисловие автора, для печати не предназначенное» – «Берлин, май (18 —)» [33, с. 9-13]. Писатель постепенно отдаляет читателя от реального времени, шаг за шагом переносит его из привычного ему пространства в вымышленный мир ученого кота Мурра.

К наиболее распространённым темпоральным маркерам относится образ ночи. В творчестве Гофмана ночь предстаёт как многоликий феномен, основной стороной которого стало не только сокрытие тайны, но и проявление и проникновение «темной» стороны, другими словами, подсознания персонажа в событийную канву текста. В романе «Житейские воззрения кота Мурра» капельмейстер Крейслер и маэстро Абрагам находят ночью котёнка, который вырос и, превратившись в учёного кота-философа, становится автором книги о своём духовном становлении. Это событие изображено с позиции самого кота: «поскольку я ничего положительного о своем рождении сказать не могу, навеки останется невыясненным, увидел ли я свет в погребке, на чердаке или в дровяном сарае, вернее даже, не я увидел, а меня впервые увидела моя милая маменька. Ибо, как то свойственно нашей породе, глаза мои в ту пору были затянуты пеленой. Будто сквозь сон вспоминаю какие-то фыркающие, шипящие звуки, раздававшиеся вокруг меня, – такие же звуки издаю я сам, почти против воли, когда злюсь. [...] Из заросших пушистой шерстью передних лапок я тотчас же выпустил острые, гибкие коготки и вонзил их в схватившие меня нечто, как я узнал позднее – руку человека.» [33, с. 16-17], а также глазами маэстро Абрагама: «в молчании ночи, [...] на большом мосту я остановился и еще раз оглянулся на парк: облитый волшебным светом луны, он был похож на заколдованный сад, где весело резвятся проворные эльфы. Вдруг ушей моих коснулся тоненький писк, напоминающий плач новорожденного младенца. Заподозрив недоброе, я низко перегнулся через парапет и в ярком свете луны увидел котенка, который изо всех сил цеплялся за столб, чтобы не сорваться в воду. Кто-то, вероятно, утопил кошачий выводок, и один зверек выкарабкался из воды. Что ж, подумал я, [...] ты должен его спасти!» [33, с. 27]. В обоих взглядах на одно и то же событие присутствует упоминание ночи. В поэтизированном дискурсе Мурра – это аллюзии на ночное время: «глаза мои в миг рождения были затянуты пленкой», «некое

смутное и темное воспоминание» („Ganz dunkel erinnere ich mich“), в рассказе маэстро Абрагама ночь эксплицитно названа «в ночной тиши» и выступает конкретным временным указателем, но она содержит несколько параллельных аллюзий на ночное время: «магическим сиянием луны», «в ярком лунном свете». Изображение с двух разных позиций одного действия позволяет утверждать, что в рассмотренных фрагментах присутствует индивидуализированное время.

В интерпретации Гофмана ночь, следуя средневековой демонологической традиции, напрямую связана с нечистой силой, злыми духами и ведьмами. С другой стороны, писатель, следуя за последними открытиями своего времени, с помощью сна в ночное время раскрывает потаённые, в дневное время суток подавляемые желания и инстинкты, которые образуют тайный внутренний для стороннего наблюдателя несуществующий мир бессознательного. Подчеркнем, что центральное место в творчестве немецких романтиков «занимал поиск трансцендентных, экзистенциальных и культурных оснований внутреннего мира человека» [42, с. 96]. Благодаря мотиву ночи фантастическое начало периода романтизма получает новое направление: оно существует не только во внешнем мире в виде магии пусть и в рамках художественного произведения, но и во внутреннем мире – подсознании героев литературного текста.

Ночное время суток раскрывает психическое состояние персонажа по нескольким направлениям: с одной стороны, тайные, угнетаемые сознанием инстинкты или психологическое расстройство, вызванное воспоминаниями из детства: «Однажды вечером [...] за дверьми кто-то странно кашлял, кряхтел и бормотал. Сердце мое билось от страха и ожидания. [...] Песочный человек стоит посреди комнаты прямо перед моим отцом, яркий свет свечей озаряет его лицо! Песочник, страшный Песочник – да это был старый адвокат Коппелиус, который частенько у нас обедал! // Однако ж никакое самое страшное видение не могло повергнуть меня в больший ужас, нежели этот самый Коппелиус» («Песочный человек») [29, с. 139], а также попытки обрести душевный покой через душевное раскаяние: «лукавому дано будет помучить грешного монаха при смерти, [...] сама святая Розалия!.. Молись же, молись за меня, о святая заступница, в тот смутный мой, свыше определенный час, дабы силы преисподней, коим я столь часто поддавался, не побороли меня и не ввергли в пучину вечной гибели! [...] В ночь с третьего на четвертое сентября 17.. года в нашем монастыре [...] мы [...] брат Медардус был очень слаб, а теперь он лежал, умирающий» [31, с. 284-285] вначале показное, основанное на неуёмных амбициях, затем искренних, исходящих из глубины души.

Важной особенностью времени, как конститутивной категории текста, является его незамкнутая структура, позволяющая взаимодействовать как с другими категориями художественного произведения, так и с его специфическими мотивами. Так в романе «Эликсиры сатаны» эффект ночи усиливается при изображении взаимодействия с религиозным ритуалом молитвы, благодаря чему происходит очищение души монаха Медарда. В повести «Песочный человек» при соприкосновении с оптическими приборами ускоряется процесс психологического разрушения студента Натанаэля, также, как и в сказочной повести «Приключение в ночь под Новый год» после утраты зеркального отражения студент теряет постепенно связь с реальностью. Отсюда следует, что сочетание временных рамок и литературных приёмов усиливает или ускоряет психические процессы, которые протекают в сознании или подсознании героев.

Несмотря на то, что фантастическое начало возникает как явление ночного порядка, дневное время суток так же предстаёт немаловажным компонентом иллюзорного мира, в который переносится романтический герой, как только надвигаются сумерки.

Утро сменяет ночь и приносит освобождение от ночных кошмаров. Художественный текст, повторяя смену дня и ночи, обогащается приёмом контраста, с помощью которого события произошедшие до рассвета, даже при всей чёткости своих очертаний перестают казаться реальными: действительность, окружающая героя, становится доминирующей и единственно возможной: «рано утром [...] казалось, им управляла особая счастливая звезда: галстук принял сразу надлежащее положение; ни один шов не лопнул; ни одна петля не оборвалась на черных шелковых чулках; вычищенная шляпа не упала лишний раз в пыль» [29, с. 15]. Противопоставление дня и ночи приводит к ослаблению влияния ночи в дневное время суток и наоборот. В романе «Эликсиры сатаны» утро не приносит ожидаемого облегчения: «На другое утро спровадить его было немислимо; он лежал пластом, прямо как мертвый, я и то его пожалел» [31, с. 110], оно оказывается временем, когда душевная боль продолжает терзать дух персонажей, стирая грань между ночью и днем.

Тем не менее функциональная нагрузка дня в фантастическом плане на этом не исчерпывается. Внешнее действие, разворачивающееся в окружающей героя художественной действительности, содержит повествовательную мотивировку для дальнейшего фантастического действия, с которым он в свою очередь тесно связан: «на другое утро [...] луч проник в мою грудь, [...] сама жизнь вспыхнула во мне, красочная и сияющая, а прежде позади меня все замерло и застыло в беспросветной ночи. Я узнал ее, неземным виденьем посетившую меня в исповедалне. Грустные темно-голубые очи,

светящиеся детским благочестием, нежная линия губ, шея, склоненная словно в молитвенной кротости, изящная статность и стройность, нет, не Аврелия, то была сама святая Розалия. Даже лазурно-голубая шаль, наброшенная на темно-красное платье, всеми своими фантастическими складками напоминала ту картину и то видение, ту святую и ту неведомую посетительницу» [31, с. 61]. Воспаленное воображение монаха привело к слиянию живого (Аврелия) с неживым (изображением святой Розалии) при его первой встрече с девушкой, а восхищение перед любимой и идентификацией ее со святой, обожествлению ее образа. Следовательно, в данном случае также правомерно утверждать, что в тексте присутствует субъективное время.

Временные характеристики в творчестве Гофмана часто уводят главных героев в параллельные временные координаты. Время протекания фантастических событий в литературных сказках-новеллах Гофмана во многом сходно со сказочным временем, которое В. Я. Пропп охарактеризовал как: в фольклоре «Нет предшествующего времени и последующего. [...] Времени [...] в фольклоре собственно нет. [...] познается [...] время – в абстракции (счет). [...] Нет перерыва во времени.» [94, с. 152-153]. Народные волшебные сказки, в основу которых было положено особенное отношение ко временному континууму, приобрели впоследствии новую форму в литературных сказках немецких романтиков, но темпоральные параметры сохранили свой прежний вид. Такой предстаёт жизнь в Атлантиде, принёсшая счастье и умиротворение метущийся душе Ансельма, царство огненной лилии и огнедышащего дракона, которые исходя из рассказа архивариуса Линдхорста, являются существами, находящимися у истоков времени. Эту черту можем проследить на примере царства короля Офиоха и королевы Лирис в капрично с ярко выраженным карнавальным элементом «Принцесса Брамбилла», в новеллистической сказке «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер», в окрашенном религиозной мистикой романе «Эликсиры сатаны», в сказке «Щелкунчик и мышинный король». В сказке «Щелкунчик и мышинный король» фантастическое начало проникает в повествовательную канву не только через историю Дроссельмейера, но и через временные рамки: история старшего советника суда о твердом орехе и Щелкунчике – сказка, рассказанная его крестнице Мари перед сном. Незавершенный роман Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» отличается от перечисленных текстов, потому что события, в центре которых находится кот Мурр, протекают соразмерно с реальным/объективным временем, несмотря на фантастичность описываемых действий.

К важным факторам при изображении фантастического начала относится определение временных координат в текстах Гоголя. Его произведения, как и тексты его



немецкого предшественника, обусловлены комплектностью изображения темпоральных характеристик. Легко вычлениаются в тексте временные маркеры в виде датировок событий: «в двенадцать часов», «от двух до трех часов пополудни», «С четырех часов», «как только сумерки упадут» («Невский проспект»), «Лунное сияние», «Уже на небе рождались признаки приближающейся зари», «Проснулся он очень поздно» («Портрет»), «Марта 25 числа» («Нос»), «Октября 3», «Год 2000 апреля 43 числа», «Мартобря 86 числа. Между днем и ночью», «Некоторого числа. // День был без числа» («Записки сумасшедшего») [25, с. 8-11, 76, 40, 158, 170-173], «После кампании двенадцатого года» («Мертвые души») [26, с. 193]. За исключением указателей в повестях «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» и года в романе «Мертвые души» даты лишены конкретной временной семантики, они передают лишь примерный отрезок времени. В повести «Невский проспект», также, как и в романе «Мертвые души» время важно, чтобы проследить за последовательностью событий с регулярной периодичностью на центральном проспекте столицы, в романе год служит вехой отсчета времени как для капитана Копейкина, так и для России в целом. В «Записках сумасшедшего» датировка дневниковых записей отмечает прогрессирование болезни по стадиям.

Произведения, вошедшие в состав сборников рассказов «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород», близки по тематике к народным поверьям, сказкам и преданиям. В них доминирует временное пространство, но не в соответствии с его пониманием у В. Я. Проппа [94, с. 152-153], а как застывшая точка на временной оси координат. Но несмотря на это, в текстах обоих сборников чётко прослеживается историческая действительность, национальный колорит родины писателя. В их «исторической» рамке, также, как и у немецкого писателя-романтика содержится посыл для дальнейшего фантастического действия, которое происходит в определённое время, предопределенное магическим колдовским обрядом, хотя не беремся утверждать о заимствовании данного приема. Вернее было бы полагать, что присутствие такой точки соприкосновения в тексте позволяет не только создать единство, целостность произведения, но и без дополнительной художественной мотивировки осуществить взаимосвязь реального и фантастического миров.

Различие воспроизведения и/или создания временных связей в текстах Гофмана и Гоголя заключается не только в способах их передачи, но и в их отношении с художественной реальностью текста. Так в сказках, новеллах, романах немецкого автора время в фантастическом плане противопоставляется реальному течению времени, контрастируя с ним, так что возникают две взаимоотрицающие картины мира, одна из

которых – фантастическая (светлая от наполняющих её надежд или пугающая, наполненная нереализованными желаниями и стремлениями) – является следствием невозможности самореализации в действительности и собственно реальностью, ее художественной репрезентацией в произведении. В повестях и рассказах Гоголя, тематически связанных с фольклором, народными суевериями [202, с. 108], время становится параметром, через которое демонстрируется могущество сверхъестественных сил, т.е. время принимает подчинённое положение по отношению к хранителю колдовских знаний, и, следовательно, время из объективной категории переходит в разряд субъективной.

В соответствии с народными верованиями всё таинственное, колдовское происходит в сумерках или ночью. Так, заложенное в названиях повестей «Вечер на кануне Ивана Купала», «Утопленница или майская ночь», «Ночь на кануне Ивана Купала» время указывает на необычные события, которые произойдут ночью и соответствуют немецкой традиции, отражающейся в прибавлении к наименованию жанра лирического или прозаического произведения детерминанта «ночь» («Ночная песнь путника» Гете, «Гимны к ночи» Новалиса, «Ночные истории» Гофмана и названия глав в сказке «Золотой горшок» – «Вигилия», в переводе с латинского означает бдение, ночная стража [106, с. 225; 171, с. 4]) содержат аллюзию на сверхъестественную природу этого времени суток.

Вместе с тем в большей мере чем у Гофмана, Гоголь позволяет проникать фантастическому началу в причинный ход событий. Дневное время не представляется больше спасением от нечистой силы, но ограничивает ареал их воздействия. Так, в повести «Сорочинская ярмарка» демоническая сторона характера персонажей отчасти скрыта под её внешностью: «Неугомонная супруга... [...] сидела на высоте воза, в нарядной шерстяной зеленой кофте, [...] и в ситцевом цветном очипке, придававшем какую-то особенную важность ее красному, полному лицу, по которому проскальзывало что-то столь неприятное, столь дикое, что каждый тотчас спешил перенести встревоженный взгляд свой на веселенькое личико дочки» [24, с. 88-89], «Совершенно провалившийся между носом и острым подбородком рот, вечно осененный язвительною улыбкой, небольшие, но живые, как огонь, глаза и беспрестанно меняющиеся на лице молнии предприятий и умыслов – все это как будто требовало особенного, такого же странного для себя костюма, какой именно был тогда на нем. Этот темно-коричневый кафтан, прикосновение к которому, казалось, превратило бы его в пыль; длинные, валившиеся по плечам охлопьями черные волосы; башмаки, надетые на босые загорелые ноги, – все это, казалось, приросло к нему и составляло его природу» [24, с. 97].

Ночное время, отводимое для самоуправства тёмных сил, строго ограничено, несмотря на возможность замедлять течение времени, отдалять наступление утра и появление первых лучей солнца. Между тем в художественных произведениях Гоголя важная роль отводится петуху – предвестнику утра – как посреднику, знаменующему завершение царства тьмы. Именно его трижды повторенный крик прогоняет сомн чертей в повести «Вий»: «Раздался петуший крик. Это был уже второй крик; первый прослышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах» [24, с. 449], а не наступление утра. Это можно объяснить тем, что бесовское в творчестве Гоголя присутствует не только в отведённое время суток, но проникло в новые сферы повседневной жизни, а вслед за этим и в другие временные сегменты.

Ночь в творчестве Гоголя представлена как комплексный феномен: в общепринятой западноевропейской традиции и в украинском народном сознании ночь трактуется как время, когда силы зла пробуждаются и чинят произвол до утра, в петербургских повестях просматривается новый подход: ночь – сила, с помощью которой все тайное становится явным. В петербургских повестях, по убеждению Р. Лахманн, день и ночь меняются своей функциональной нагрузкой: «О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется! [...] Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде» [25, с. 39]. Таинственное, скрывающееся под завесой дневного света, и является фантастическим началом, в то время как ночное время суток, скрывающее, как правило, истинное лицо явлений, раскрывает при освещении уличных фонарей их подлинную природу.

В художественном мире Булгакова модель времени играет как стукруроформирующую, так и смыслообразующую роль. Она включает черты как объективной категории, так и индивидуализированной, а также принимает вид событийного времени.

В произведениях с ярко выраженным реалистическим планом крайне редко при описании героев указывается их возраст. В большинстве случаев возраст передается косвенными указаниями, тем самым достигается обезличивание персонажей: «молодой

человек» («Дьяволиада», «Записки на манжетах», «Роковые яйца»), «бледный юноша» («Дьяволиада»), «машинисточка» («Собачье сердце»), «молодой, в пенсне» («Записки на манжетах»), «седоватый старик» («Записки на манжетах»), в дальнейшем возрастная категория героев стала именем нарицательным: «молодой», «старик», «папаша» («Собачье сердце») [17, с. 133, 134, 157, 426, 444; 18, с. 308, 318-320; 18, с. 443; 19, с. 47; 18, с. 147; 19, т. 3, с. 54-62, 116, 136, 92, 96, 105]. Примечательно, что только несколько персонажей наделены возрастной характеристикой: «профессора Владимира Ипатьевича Персикова. Ему было ровно 58 лет» («Роковые яйца») [18, с. 305], «По виду — лет сорока с лишним», «неизвестный [...] человек примерно лет тридцати восьми», «тридцатилетняя Маргарита» [20, с. 77, 353]. Воланд, профессор Персиков, мастер и Маргарита не просто вспомогательные персонажи, а герои, чьи образы выражают мировоззрение самого автора, это образы-концепции. Воланд, которому на вид примерно сорок лет, — воплощение таинственных сил, чей возраст сильнее подчеркивает его сверхъестественную сущность. Профессор Преображенский, который, как и профессор Персиков описан как ученый-исследователь, тем не менее не наделен возрастной категорией. Можно предположить, что в повести «Роковые яйца» в центре внимания личность профессора Персикова, выступающего за тщательное исследование, перед тем, как результат будет предан огласке, в повести «Собачье сердце» на первое место выступает эксперимент профессора Преображенского, который стал метафорическим сравнением с социальным экспериментом — становлением Советской России.

В повестях Булгакова доминируют четкие временные границы: «В конце 21-го года», «утром в 11», «бумага пришла в 1 час. 26 мин.», «Сели в 1 час. 50 мин., а в 3 час. лозунги были готовы» («Записки на манжетах») [17, с. 149-154], «16 апреля 1928 года», «в 1913 году», «В 1919 году» («Роковые яйца») [18, с. 305-306], намеренно помещая читателя в конкретное историческое временное пространство, разрушая иллюзию фиктивности текстов. В отличие от произведений Гофмана, темпоральные параметры у Булгакова не создают особенной фантастической атмосферы вокруг действия. В данном контексте примечательна реплика Воланда: «эта боль в колене оставлена мне на память одной очаровательной ведьмой, с которой я близко познакомился в тысяча пятьсот семьдесят первом году в Брокенских горах, на Чертовой Кафедре» [20, с. 392-393], которая выводит читателя за пределы художественного объективного времени и перемещает в событийное, потому что Воланд — князь тьмы мог находиться в то время в Германии, даже если выглядит на сорок лет. Также, как и седьмое доказательство существования Бога: «я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с

Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито, так сказать» [20, с. 192], и его реплика, обращенная к Канту: «говорил я ему тогда за завтраком: „Вы, профессор, воля ваша, что-то нескладное придумали! Оно, может, и умно, но больно непонятно. Над вами потешаться будут“. Берлиоз выпучил глаза. „За завтраком... Канту?.. Что это он плетет?“ – подумал он» [20, с. 162] содержат указания на преклонный возраст Воланда-Сатаны, а также на незначительность фактора времени, для того, кто живет вечно. Таким образом, убеждаемся, что конкретное указание времени действия может быть компонентом не только художественного объективного, но и событийного времени.

Великий бал Сатаны необычен в силу своих пространственно-временных характеристик. Кроме четкой даты его проведения: «Ежегодно мессир дает один бал. Он называется весенним балом полнолуния, или балом ста королей» [20, с. 386], начало бала так же точно определено: «Полночь приближалась, пришлось спешить» [20, с. 395]. Эти внешние черты соответствуют времени, проходящему за пределами «нехорошей квартиры» на Садовой улице. Сам бал происходит во времени, которому нет конкретного определения, потому, что оно не соответствует вневременно сказок или пред-времени мифов, этот праздник проходит в темпоральной зависимости от реального московского времени, но при этом не является его частью, так же как нельзя его причислить к сказочному или мифологическому. Время весеннего бала полнолуния не является объективной категорией, оно представлено глазами Маргариты: «хотя и было, по ее расчетам, уже поздно. Судя по всему, время подходило к шести утра» [20, с. 414], но также и с позиции Воланда, который в соответствии со своим волеизъявлением задерживает наступление утра: «Что же, это все полночь да полночь, а ведь давно уже должно быть утро? // – Праздничную полночь приятно немного и задержать, – ответил Воланд» [20, с. 426], а значит в обоих случаях имеет место реализации индивидуального времени.

Встреча на Патриарших прудах, рассматриваемая с позиции её темпоральных особенностей, демонстрирует несколько видов взаимодействия различных временных координат. Беседа Берлиоза и Ивана Бездомного протекает в соответствии с хронологической последовательностью событий возможных в действительности. Даже вмешательство таинственного незнакомца не нарушает её строгую очерёдность. Перелом наступает в момент, когда Воланд детально описывает дальнейшую судьбу Берлиоза. Для этого он «покидает» своих собеседников, мысленным взором устремляясь в бесконечное пространство, рассчитывает траекторию движения планет и положение солнца и, подобно средневековому астроному предсказывает трагические события, связанные со смертью писателя: «Он смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сшить ему костюм, сквозь

зубы пробормотал что то вроде: «Раз, два... Меркурий во втором доме... луна ушла... шесть – несчастье... вечер – семь...» – и громко и радостно объявил: – Вам отрежут голову!» [20, с. 164]. Таким образом осуществляется нарушение объективного пространственно-временного континуума: Воланд не отстраняется от реального течения времени, он стремится проникнуть в будущее, объединяя тем самым настоящее и грядущее, но одновременно демонстрирует не желание подчинять себе время, но использовать его в своих целях, а значит событийное время в романе представляется как перцептивное.

Временной перелом достигается в романе «Мастер и Маргарита» с помощью временной символики: «Маргарита не сводила глаз с циферблата. Временами ей начинало казаться, что часы сломались и стрелки не движутся. Но они двигались, хотя и очень медленно, как будто прилипая, и наконец <длинная стрелка упала на двадцать девятую минуту десятого>. [...] Маргарита глянула в зеркало и уронила коробочку прямо на стекло часов, от чего оно покрылось трещинами» [20, с. 365-366]. Предельно медленное движение стрелок часов – действие отражающее состояние души молодой женщины (перцептивное время), название конкретного времени, а затем покрывшееся трещинами стекло на часах – создают динамическую картину времени, а именно переход от движения к статичности (возможно часы не сломаны и продолжают идти, но ни Маргарита, ни читатель об этом не знают). Встреча Маргариты с Азазелло приводит к остановке темпоральной переменной, которую Маргарита отмечает в прощальной формуле: «Прощайте навсегда! Я улетаю» [20, с. 369], маркируя новый этап своей жизни. Время не остановилось для неё и не для остальных жителей столицы: «Николай Иванович, видный в луне до последней пуговицы на серой жилетке, до последнего волоска в светлой бородке клинышком, вдруг усмехнулся дикой усмешкой» [20, с. 368], но героиня покидает привычные пространственно-временные координаты и переносится в область магии. Так осуществляется взаимодействие индивидуального и событийных видов времени.

Беседа на Патриарших прудах в первой главе «Никогда не разговаривайте с неизвестными» занимает значимое место для понимания концепции романа в общем, а также для определения модели времени в частности. Встреча Берлиоза и Ивана Бездомного с Воландом – ещё один важный для творчества Булгакова мотив, с помощью которого фантастическое начало проникает в текст. Ночь, как у немецкого романтика, так и у Гоголя связана со сверхъестественными силами. Но в отличие от произведений предшественников, ночь в романе и повестях Булгакова наделена другими свойствами. С одной стороны, ночь, является временным отрезком, когда силы тьмы властвуют повсеместно, с другой стороны, Булгаков следует литературной традиции, раскрытой наиболее полно в трагедии И.В. Гёте

«Фауст», а также литературной традиции, впервые разработанной в петербургских повестях Гоголя. Именно влиянию этих двух факторов обязан образ ночи своей многогранностью, в результате чего зло перестаёт восприниматься честными гражданами, не обывателями, как таковое, а ночь не скрывает, а разоблачает их. В данном контексте следует отметить значение точки зрения. Для москвичей-филистеров ночь с её «чертовщиной» не утрачивает функцию носителя тёмного начала, в то время как творец-мастер и его подруга Маргарита видят другую сторону Воланда и его приближённых.

Связь с народными суевериями в романе «Мастер и Маргарита» можно проследить на примере невероятных трансформаций, произошедших в кабинете финдиректора Варьете Римского при вмешательстве ведьмы Геллы: «всунула рыжую голову в форточку, вытянула сколько могла руку, ногтями начала царапать нижний шпингалет и потрясать раму. Рука ее стала удлиняться, как резиновая, и покрылась трупной зеленью. Наконец зеленые пальцы мертвой обхватили головку шпингалета, повернули ее, и рама стала открываться» [20, с. 583] и превращённого в упыря администратора Варенухи: «над спинкою на полу не было теневой головы Варенухи, равно как под ножками не было ног администратора. «Он не отбрасывает тени!» – отчаянно мысленно вскричал Римский. Его ударила дрожь» [20, с. 298]. Эффект колдовского усиливается, потому что действие происходит ночью: «он увидел луну, бегущую в прозрачном облачке. [...] А тут еще ударили неожиданно часы и стали бить полночь» [20, с. 294]. Избавление от колдовского наваждения в соответствии с народными поверьями – крик петуха – как и у Гоголя, оказался спасительным для Римского: «Горластый дрессированный петух трубил, возвещая, что к Москве с востока катится рассвет. [...] Крик петуха повторился, девица щелкнула зубами, и рыжие ее волосы поднялись дыбом. С третьим криком петуха она повернулась и вылетела вон. И вслед за нею, подпрыгнув и вытянувшись горизонтально в воздухе, напоминая летящего купидона, выплыл медленно в окно через письменный стол Варенуха.» [20, с. 299] Так, образ петуха, предвестника утра, приносит освобождение от ночного кошмара, но одновременно становится существом необъяснимым, загадочным, разделяющим два противоположных мира.

В творчестве Булгакова можно проследить несколько временных форматов. Художественное объективное время находится в прямой зависимости от сверхъестественных сил. Событийное время, так же как у Гофмана и Гоголя, проявляется как мифологическое время или магическое/колдовское. Время, отведённое фрагментам из романа мастера об Иешуа Га-Ноцри и Понтии Пилате, в отличие от текстов Гофмана и Гоголя не располагается во вневременном контексте, но даже отклоняясь от

ортодоксальной трактовки Библии, связано с конкретным историческим контекстом (нетрадиционное прочтение христианских мифов об Иисусе Христе в соответствии с взглядами Э. Рэнана, Д.Ф. Штрауса, Ф. Фаррара [104, с. 234, 304-369] подчеркивают связь с конкретным историческим периодом). Эта связь усиливается благодаря присутствию реального исторического лица – прокуратора Иудеи Понтия Пилата.

### **2.3. Метаморфозы пространства**

Пространство как одна из организующих категорий литературного произведения воспроизводится в тексте в соответствии с представлениями автора, его замыслом и художественным методом, следовательно, в нем будут преобладать те локации, которые, рассматриваемые сквозь призму индивидуальных переживаний, желаний, страхов, станут проекциями субъективного мира и приобретут индивидуализированные черты.

Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т. п. художественное пространство представляет собой модель мира данного автора [67, с. 252]. Художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным. Второе и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную направленность. Линейное пространство может включать или не включать в себя понятие направленности. При наличии этого признака (образом линейного направленного пространства, характеризующегося релевантностью признака длины и нерелевантностью признака ширины, в искусстве часто является дорога) линейное пространство становится удобным художественным языком для моделирования темпоральных категорий («жизненный путь», «дорога» как средство развертывания характера во времени). [67, с. 253]

Фантастическое пространство не содержит референта в эмпирической действительности, потому что описываемые феномены происходят в воображаемом мире [198, с. 159], пространственные координаты которого не соответствуют обычной вселенной [198, с. 161]. Свойства пространства вторичного мира могут подвергнуться трансформациям, так что пространство может: а) накладываться одно на другое, б) сжиматься или в) расширяться, г) преумножаться под воздействием различных форм материи [189, с. 666]. Пространство может быть конкретным, хорошо известным местом, но через «неузнавание» вызывать ощущение неуверенности. Фантастичность пространства может быть обусловлена своей географической неопределенностью, так как события могут происходить в загадочном или неизведанном далёком мире. Трансформация пространства прослеживается в романе «Мертвые души» Гоголя (Чичиков отправляется в усадьбы



помещиков, Русь смотрит из чудного далека), в романе «Мастер и Маргарита» Булгакова (проклятая квартира преобразуется в бальный зал).

Творчество Гофмана, Гоголя и Булгакова базируется на принципе взаимодействия реального мира и фантастического начала. Конститутивным компонентом фантастического плана выступает его пространственная характеристика. При определении художественного пространства следует подчеркнуть его генетическую связь со временем. Не случайно, М.М. Бахтин подчеркивал их взаимозависимость: «Приметы времени раскрываются в пространстве, а пространство осмысливается и измеряется временем» [7, с. 121-122], поэтому художественное пространство в творчестве Гофмана, Гоголя, Булгакова будет рассматриваться с опорой на темпоральные характеристики, прежде всего в тех примерах, где подобный подход углубит понимание общего контекста.

Для воссоздания общей картины пространства в произведениях Гофмана, Гоголя, Булгакова выделяем несколько сходных формальных критериев, которые в свою очередь не только придают событиям фантастический характер, но и создают иллюзию реальности происходящего в произведении: 1) наименования локусов; 2) аллюзии на конкретные локусы; 3) пространственные перемещения; 4) мифологическое пространство внутри реалистического; 5) параллельные локации. Под локусом, мы понимаем, вслед за Ю.М. Лотманом: «По отношению к герою эти «места» являются функциональными полями, попадание в которые равнозначно включению в конфликтную ситуацию, свойственную данному locus'у» [67, с. 253]. Локус представляет собой некое ограниченное пространство художественного текста, имеющее референтную соотнесенность с действительностью.

В произведениях Гофмана названиям городов, площадей, улиц, зданий т.е. топонимам, отводится важное место: они позволяют установить соотношение между художественным текстом и реальностью. География гофмановских текстов обширна: Дрезден в «Золотом горшок», Рим в «Эликсиры сатаны», Нюрнберг в «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья», Бамберг в «Мастер Иоганн Вахт», Венеция в «Дождь и догаресса», Фалун в «Фалунские рудники», Париж в «Житейских воззрениях кота Мурра».

Рассмотрим несколько характеристик гофмановских локаций:

- **Нюрнберг** включен Гофманом «в процесс создания романтического пространственного мифа Нюрнберга, собирая воедино существующие до него представления об этом городе» [79, с. 908];

- **Фалун** — город, который располагается на пути «из этого абсолютно реального пространства в фантастический мир» [78, с. 430] подземных рудников, «который следует воспринимать как проявление небесной гармонии» [78, с. 431];
- **Венеция** «включается в характерное для немецких романтиков противопоставление Германии и Италии» [76, с. 357], а море как «универсальный для многих романтиков мотив, в новелле имеет традиционное толкование как стихия свободы, романтическое стремление к бесконечному» [76, с. 358];
- **Рим** «важен как центр культуры и как религиозный центр» [80, с. 441].

По своей семантической нагрузке каждый из названных городов в большей или меньшей степени связан с фантастическим началом или формами его проявления. Два утверждения хочется выделить особенно: «Чужеродное пространство у романтиков могло проявить себя везде, в любое время [...] Любой человек, предмет может быть «посланцем» того мира и втянуть героя в опасную для него ситуацию» [85, с. 164], а также этой цели подчинено и введение фантастического начала в новеллы «Кавалер Глюк», «Выбор невесты». Кроме реального, в этих текстах «предстает и фантастический образ Берлина, причем существующий в тех же декорациях» [77, с. 288]. Приведенные положения подтверждают, что способы создания и введения фантастического начала в текст предельно разнообразны, а Гофман мог использовать одни и те же объекты, но создавать два параллельных или пересекающихся пространственных плана, реальный и фантастический.

Итак, топонимы несут дополнительную смысловую нагрузку: они образуют связующее звено с ирреальным миром, который проникает в объективный мир художественного действия. Название страны «Атлантида», существование которой Платон не подвергал сомнению и которую он описывал с предельной детальностью в книгах «Тимей» и «Критий», получает у немецкого романтика фантастическое содержание: это не только родина огненной лилии и юноши Фосфора, но также временно утраченный дом Саламандра, ведущего скучное существование в Дрездене и скрывающегося в облике архивариуса Линдхорста. Название городка «Зигхартсвейлер», а также близлежащая деревня «Канцгейм» в романе «Житейские воззрения кота Мурра» обозначают выдуманные места – части великого герцогства Зигхартсвейлера, которым управляет несуществующий князь Ириней. Несмотря на полные значимости обстоятельства эта фиктивная страна воспринимается как обобщенный образ любого феодального государства, которое находится в управлении одного более или менее выдающегося дворянского рода. Сопутствующие характеристики иллюстрируют данное утверждение: «князь Ириней [...] вел себя так, словно он по-прежнему державный государь: сберег свой придворный штат,

канцлера, финансовую коллегию и так далее; по-прежнему жаловал ордена своего дома, давал аудиенции, даже придворные балы, где присутствовало не более двенадцати – пятнадцати персон, ибо правила доступа ко двору здесь соблюдались строже, чем в самых больших княжествах, а жители городка, достаточно добродушные, делали вид, будто верят, что фальшивый блеск этого призрачного двора приносит им славу и почет.» [33, с. 37].

Многочисленная группа примеров демонстрируют возможность создания антуража конкретного локуса с помощью его непрямого называния, когда упоминается один или несколько компонентов вместо целого («пространственная» синекдоха). Читатель угадывает описываемое место, переходя от одного наименования наиболее известной достопримечательности к другой. Приведем несколько примеров:

- Дрезден** – Чёрные ворота, Озерные ворота, Антонский сад, Крестовая церковь
- Нюрнберг** — церковь Святого Себастьяна, церковь Святого Лаврентия, ратуша с шедеврами Альбрехта Дюрера
- Венеция** – площадь Святого Марка, собор Сан-Джорджо-Маджоре
- Рим** – собор Святого Петра, базилика Святого Себастьяна, собор Святого Иоанна Крестителя на Латеранском холме, Санта Мария Маджоре, площадь Испании, Корсо
- Париж** – Новый мост („Pontneuf”)

Рассмотренные топонимы, реально существующие и воссозданные Гофманом в произведениях, обозначают ограниченное пространство, но количество и значимость описанных достопримечательностей в исторических городах, множество построек герцогства Зигхартсвейлер, утверждающих его статус, расширяют узкие границы художественного пространства.

Среди топонимов доминируют также и наименования, которые хоть и существуют в действительности: «доминиканцы и францисканцы из Б.», «монахини ордена святой Клариссы из Б.», но в произведениях Гофмана выполняют функцию фиктивных наименований. Названия церквей, природных особенностей призваны ослабить эффект иллюзии с помощью сближения фиктивных наименований с их действительными прототипами. Эффект отчуждения, вместе с ним момент неуверенности, неправдоподобия возникает, когда автор, как-бы из нежелания или опасения раскрыть правду, использует сокращенную форму названия «Б.».

Согласно замыслу немецкого романтика, созданная им в произведениях двуплановая картина мира, распадается на реальный план, в котором царит стяжательство и дух филистерства, и на фантастическое начало, в котором реализуются мечты и заветные

желания. Ирреальный план в свою очередь подразделяется на светлый мир и мир темных, запретных желаний.

Особенную пространственную категорию в произведениях Гофмана составляет план, созданный религиозным сознанием. Он согласуется с авторской художественной картиной мира, так как библейская концепция подразумевает двойственность бытия, включающего активное присутствие доброго или божественного начала и противоположного ему злого или демонического элемента/компонента.

Место, к которому монах Медард отправился в паломничество, определяется лишь с помощью аллюзий. Топоним «Рим» и перечисление всемирно известных соборов и церквей – единственные характеристики, позволяющие идентифицировать его как христианскую столицу мира. Рим не простая кулиса, на фоне которой разворачивается действие. Атмосфера города пробуждает в монахе желание действовать, выслужится и подняться по иерархической лестнице на вершину церковной власти. Дух города создаётся короткими зарисовками сцен из повседневной жизни перемежающихся с картинами молящихся в церквях, которые сильнее оттеняют душевную борьбу монаха Медарда.

Как монастырь капуцинов близ Рима («Папа тебя хочет повесить в сане, ты без пяти минут приор монастыря капуцинов и папский духовник. Спасайся бегством, прочь из Рима, кинжалы готовы тебя пронзить.» [31, с. 247]), так и религиозный центр Европы («Поистине мой Рим роскошествует в небесном процветании, и от тебя это не ускользнет, брат Медардус, если земное не совсем еще перестало для тебя существовать. Но на это не похоже ... У тебя язык хорошо подвешен, и говоришь ты в моем духе. Сдается мне, что мы с тобой поладим!.. Тебе самое место в Риме ... Через день-другой ты будешь, пожалуй, приором, а там и моим духовником, я ничего не имею против... Можешь идти ... Только поменьше юродствуй в церквях, до лика святых ты все равно не воспаришь, вакансий не осталось.» [31, с. 243-244]) воплощают борьбу за власть, грехопадение через убийство, моральный упадок, так и замок барона с его потайными дверями, узкими ходами, тёмными залами является материализованная оболочкой греховных желаний его обитателей: «Так Евфимия сама указывала мне способ овладеть прекраснейшей добычей, которую моя огненная мечта изображала, прельщая меня тысячами соблазнительных фантазий.» [31, с. 70]. Конкретные топонимы, рассмотренные нами как маркеры, призванные подчеркнуть связь с действительностью, в другом контексте становятся внутренним, психологическим пространством в овеянной форме. Монастырские стены напоминают монаху о словах папы и, в сочетании с опасностью для жизни, которую несет высокая должность, высвобождают скрытые страхи в образе кошмаров. Слова папы приоткрывают завесу над

мнимым благочестием святого города. Сам Медард, хоть и кается в грехах в самых посещаемых церквях Рима, но по-прежнему не утратил свои постыдные, хранимые в подсознании желания.

Достоверные зарисовки городской сутолоки на рыночной площади в рассказе «Угловое окно» сближают поэтику Гофмана с произведениями великих реалистов. В произведении два локуса становятся объектами наблюдения: окружающие здания, следовательно, можно говорить о горизонтальной направленности пространства («квартира кузена находится в самой красивой части города – а именно на Большом рынке, – окруженной великолепными зданиями, посреди которых на площади высится грандиозное и гениально задуманное здание театра. Мой кузен живет в угловом доме, и из окошка маленького кабинета он сразу может обозревать всю панораму огромной площади» [34, с. 213]), и торговая площадь, расположенная внизу на вертикальной оси пространственных координат относительно квартиры, из которой ведется наблюдение. Описанная как вид реалистического пространства площадь и открывающийся вид из окна есть описание действительной локации – квартира, в которой Гофман провел свои последние месяцы жизни.

Торговая площадь, описываемая с предельной детальностью, находится под пристальным вниманием «племянника»: суматоха, поднятая слугами и служанками, элегантными господами и миловидными дамами, болтливыми продавцами и сварливыми покупательницами демонстрирует умение рассказчика наблюдать, но в еще большей мере, это отправная точка для полета его фантазии: «Для меня же, о друг мой, в том зрелище сочетаются разнообразнейшие сцены городской жизни, и мое воображение не хуже мастера Калло или нашего современника Ходовецкого набрасывает эскизы один за другим, и контуры их порой довольно-таки смелы. За дело, брат!» [34, с. 215]. Это один из ряда возможностей перехода из пространства реального в фантастическое. Ни одно движение головы, ни одно выражение лица: «Эти физиономии в самом деле бросаются в глаза! Какие демонические улыбки! И как они жестикулируют сухими, костлявыми руками!» [34, с. 216], словесная перебранка, искренняя или лукавая улыбка не ускользает от его взгляда: «девушка лет шестнадцати, не старше, хорошенькая как ангел, и вся ее манера держаться говорила о благонравии и стыдливой бедности» [34, с. 217]. Таким же внимательным и пронизательным должен быть и читатель, потому что за внешней оболочкой скрываются образы сверхъестественных сил, в более или менее завуалированной форме.

Присутствие фантастического элемента в пределах «реального» художественного пространства иллюстрирует описание герцогства Зигхартсвейлер: «Князь Ириней когда-то

действительно правил живописным владеньцем близ Зигхартсвейлера. С бельведера своего дворца он мог при помощи подзорной трубы обозревать все свое государство от края до края, а потому благоденствие и страдания страны, как и счастье возлюбленных подданных, не могли ускользнуть от его взора. В любую минуту ему легко было проверить, уродилась ли пшеница у Петера в отдаленнейшем уголке страны, и с таким же успехом посмотреть, сколь заботливо обработали свои виноградники Ганс и Кунц. Ходят слухи, будто князь Иринея выронил свое игрушечное государство из кармана во время небольшого променада в соседнюю страну; так или иначе, но в последнем, снабженном приложениями издании великого герцогства крошечные владения князя Иринея включены и вписаны в реестры упомянутого герцогства» [33, с. 36]. Герцогство, чудесным образом сжимаясь, меняет свою пространственную протяженность, что в соответствии с выводами Ю.В. Манна приводит к убеждению, что в этом случае проявляется нефантастический вид фантастики, обозначенный им как странное в поведении вещей.

Сжатие одного пространства и сохранение своих параметров другими пространственными координатами изображено в десятой вигилии сказки «Золотой горшок»: «Я имею право сомневаться, благосклонный читатель, чтобы тебе когда-нибудь случилось быть закупоренным в стеклянный сосуд, [...] Пожалей же, благосклонный читатель, студента Ансельма, который подвергся этому несказанному мучению в своей стеклянной тюрьме; но он чувствовал, что и смерть не может его освободить, потому что ведь он очнулся от своего глубокого обморока, когда утреннее солнце ярко и приветливо осветило комнату, и его мучения начались снова. Он не мог двинуть ни одним членом, но его мысли ударялись о стекло, оглушая его резкими, неприятными звуками, и вместо внятных слов, которые прежде вещал его внутренний голос, он слышал только глухой гул безумия. Тогда он закричал в отчаянии: „О Серпентина, Серпентина, спаси меня от этой адской муки!“ И вот как будто тихие вздохи повеяли кругом него и облегли склянку, словно зеленые прозрачные листы бузины; гул прекратился, ослепительное дурманящее сияние исчезло, и он вздохнул свободнее» [29, с. 63-64]. В метафоричной форме передается мысль о свободе, которую дарит фантазия, в отличие от реальности, которая лишает полета воображения, сдавливая со всех сторон стенами обыденности. Примечательно, что молодые люди, не верящие в существование золотистых змеек, не замечали узость своего жизненного пространства: «Мы никогда не чувствовали себя лучше, чем теперь, потому что специес-талеры, которые мы получаем от сумасшедшего архивариуса за всякие бессмысленные копии, идут нам на пользу; [...] „Студент-то с ума сошел: воображает, что сидит в стеклянной банке, а стоит на Эльбском мосту и смотрит в воду“» [29, с. 64-65]. Как

следует из их слов, их не манят поэтические поиски, им достаточно ни в чем не нуждаться материально, чтобы быть довольными жизнью.

В последнем неоконченном романе Гофмана фантастическое пространство сосуществует с реалистическим. Об этом свидетельствует продолжение названия романа, которое в полной формулировке: «Житейские воззрения кота Мурра с присовокуплением макулатурных листов из биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera» объясняет двуплановость изображенной в произведении картины мира. Жизненное реалистичное пространство композитора Крейсlera вмещает жизненный ареал уличных и домашних котов и собак, также как маэстро Абрагаму и музыканту Крейслеру отводится место в жизни кота Мурра. Пространственные характеристики в зависимости от перспективы позволяют скользить взгляду от Крейсlera к Мурру (сверху вниз) и от Мурра к Крейслеру (снизу вверх) – метафора, выражающая духовную недостижимость полета духа музыканта для обывателя и одновременно демонстрирующая место филистерских рассуждений ученого кота. Животный мир романа не ограничивается лишь одним представителем фауны. В нем сохраняется немецкий табель о рангах, четкое разделение на породистых собак и дворняжек, т.е. на дворян и их прихвостней, на ученых котов, пародию на немецкие студенческие союзы, проповедующие высокие идеалы, но завершающие философские рассуждения буйными попойками. Как справедливо отметила Р. Хух, Гофман не описывал животных такими, какие они есть, хотя он внимательнейшим образом наблюдал за ними, он их очеловечивал, пародировал, потому что был заинтересован в их взаимоотношениях с человеком, в их персонификации [187, с. 400].

Фантастическое пространство в его чистом виде является параллельным миром, который включает мир совершенно отличный от действительности не только в отношении внутренних, но и внешних механизмов, таких как социальное устройство, государственная система, типы взаимосвязей между ними. Такой является Атлантида в «Золотом горшке». Следует подчеркнуть, что этот фантастический мир максимально индивидуализирован, в соответствии со стремлениями и желаниями протагониста, с его внутренним миром. Отметим, что многообразие художественных текстов допускает существование такого фантастического пространства, в котором реализуются приземленные мечты персонажей (например, счастливая жизнь Бальтасара и Кандиды в «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер»).

Пространственный план реальных событий, сформированный с помощью номинантов-топонимов, таких как названия улиц, площадей, соборов, церквей, мостов, переходит в категорию фантастического пространства, в котором правят

сверхъестественные силы, добрые и злые, психологического пространства, скрывающего подсознательные инстинкты или фантастического пространства, которое расположено за пределами объективного мира, потому что является воплощением поисков и устремлений творческой личности.

Основные признаки пространственных характеристик, описанных Гофманом, наполнялись Гоголем и Булгаковым новым содержанием, но несмотря на это можно проследить генетически близкие тенденции. В традиционной русской рецепции творчества Гофмана пространство сохраняет свою многогранную природу. В произведениях Гоголя оно выступает в образе столицы Санкт-Петербурга, который существует как русский Метрополис и одновременно как мираж, в котором категории «кажущееся» и «действительное» поменялись ролями. Согласно выводам Л.Н. Набилкиной, в русской литературе «сложился скорее негативный, чем позитивный образ города» [83, с. 220]. Динамичная картина Петербурга с точными указаниями места действия (наименования улиц, мостов, соборов) не вызывают сомнения, что город живёт своей жизнью и является живым организмом. Действительная жизнь бьёт ключом. Восприятие Гоголем Петербурга строится на «параллели или «пропорции»: большой город, большие дома и – «маленький человек» [130, с. 26-27, 31]. Описанная в рассказах «Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего», «Нос», «Шинель» русская столица покидает реальный план текста и становится фантастическим местом, как только утрачивается последняя нить с реальностью.

Для описываемых картин характерно двойное освещение, при свете дня и при ночном освещении. Отметим, вслед за утверждением Р. Лахманн, что яркая подсветка улиц ночного Петербурга противопоставлена привычному виду города в дневное время суток. Как справедливо утверждает немецкая исследовательница, фантастическое начало проявляется во всем облике северной столицы, прежде всего благодаря замене функции цветовой гаммы. Яркий свет от фонарей в ночи скрывает под завесой тьмы все истинное, в то время как обманчивое проявляется при ложном свете иллюминации. День, а вместе с ним естественный свет не скрывают подлинного облика Петербурга. Поэтому столица предстает как город серых зданий, лишенных ярких красок и бурных положительных эмоций. Такая же серая и жизнь, которую влачат мелкие чиновники Гоголя.

Последний текст в сборнике петербургских повестей не вписывается, на первый взгляд, в тематическую и образную рамку сборника. Место действия цикла ограничивается пределами города Петербурга, а события незавершённой повести «Рим» происходят последовательно в столице Франции, Париже, затем столице Италии, Риме. Не случайно



А.С. Янушкевич, рассматривая роль и функции образа итальянской столицы в русской поэзии 1800-1840-х гг., выделяет следующие особенности: «Италия для русского культурного сознания прежде всего родина искусства [...] некая духовная семиосфера, как единый мир» [132, с. 98]. Концептуально «Рим» теснейшим образом связан с другими текстами цикла. Столица Италии противопоставляется северной столице. Со времён немецкого романтизма Италия стала воплощением отдалённого и предельно идеализированного места для Гоголя, местом, в котором художник может утолить свою тоску по прекрасному. Причиной данной идеализации образует основу гоголевского описания города. Даже убогие дома вызывают в зрителе покой и умиротворённое восхищение: «он находил всё равно прекрасным: [...] могучий средний век, положивший везде следы художников-исполинов и великолепной щедрости пап, и, наконец, прилепившийся к ним новый век с толпящимся новым народонаселением. Ему нравилось это чудное их слияние в одно, эти признаки людной столицы и пустыни вместе: дворец, колонны, трава, дикие кусты, бегущие по стенам, [...] Ему нравилась самая невзрачность улиц – темных, неприбранных, отсутствие желтых и светленьких красок на домах, идиллия среди города: отдыхавшее стадо козлов на уличной мостовой, крики ребятишек и какое-то невидимое присутствие на всем ясной, торжественной тишины, обнимавшей человека. [...] Из темного травертина были сложены его тяжелые, несокрушимые стены, вершину венчал великолепно набранный колоссальный карниз, мраморными брусьями обложена была большая дверь, и окна глядели величаво, обремененные роскошным архитектурным убранством» [25, с. 192]. Противоречия, появляющиеся в описании Петербурга, характеризуют и образ Рима, открывшегося перед глазами молодого аристократа.

Многочисленные параллели с творчеством Гофмана можно проследить и в произведениях Булгакова. Так, например, писатель скрупулезно регистрирует каждый свой переезд (смена локаций). Наиболее частотными в его художественном мире являются города Москва, Киев, а также Тифлис, Париж, Берлин, Ташкент, Ялта, Владимир, с которыми писателя связывала его собственная писательская судьба, или в представлениях его героев эти локусы казались воплощением спокойствия («Записки на манжетах»).

Не раз упоминается на страницах романа «Мастер и Маргарита» дом МАССОЛИТа, известного под названием «Дом Грибоедова», в котором располагается центр московской литературной элиты. Пространственная функция «Грибоедова» заключается не только в локализации «производства» художественных текстов столицы, в создании некоего фантастического пространства, сходного с местом вакханалий: «ровно в полночь в первом из них что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской

голос отчаянно закричал под музыку: «Аллилуйя!!» Это ударил знаменитый Грибоедовский джаз. Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда» [20, с. 206], но в проведении параллели с произведениями членов дома писателей. Безумствующие в танце поэты и прозаики не признаются Булгаковым за истинных создателей литературных шедевров, потому что их тексты производятся как поток массовой продукции: «Полнообъемные творческие отпуска от двух недель (рассказ-новелла) до одного года (роман, трилогия). Ялта, Суук-Су, Боровое, Цихидзири, Махинджаури, Ленинград (Зимний дворец)» [20, с. 202], о чем красноречиво свидетельствует ряд топонимов предвещающих соответствующую награду не за художественные достоинства произведения, а за его длину, т.е. за его пространственную характеристику.

Особенный локус выведен Булгаковым в рассказе «Роковые яйца». Эксперимент профессора Персикова основывался на изучении свойств выделенного им луча. Именно его свет образует фантастическое пространство, в котором протекают чудесные процессы: «амебы пролежали полтора часа под действием этого луча, и получилось вот что: в то время, как на диске вне луча зернистые амебы валялись вяло и беспомощно, в том месте, где пролегал красный заостренный меч, происходили странные явления. В красной полосочке кипела жизнь. Серенькие амебы, [...] в течении 2 секунд становилась новым и свежим организмом. Эти организмы в несколько мгновений достигали роста и зрелости лишь затем, чтобы в свою очередь тотчас же дать новое поколение. В красной полосе, а потом и во всем диске стало тесно, и началась неизбежная борьба. Вновь рожденные яростно набрасывались друг на друга и рвали в клочья и глотали. Среди рожденных лежали трупы погибших в борьбе за существование. Побеждали лучшие и сильные. И эти лучшие были ужасны. Во-первых, они объемом приблизительно в два раза превышали обыкновенных амеб, а во-вторых, отличались какой-то особенной злобой и резвостью. Движения их были стремительны, их ложноножки гораздо длиннее нормальных, и работали они ими, без преувеличения, как спруты щупальцами» [18, с. 314]. Амебы, оказавшись в более благоприятных условиях, стремятся захватить все большие сегменты ареала обитания, чтобы обеспечить себе выживание в условиях жестокой борьбы за пространство. Возможно, в основу увиденной профессором картины легли процессы в человеческом обществе, что в метафорическом смысле означало бы борьбу за существование человека как вида. Вывод, сделанный Л.Б. Менглиновой, подтверждает справедливость нашего

утверждения: «научно-фантастическое допущение становится прежде всего инструментом анализа общественной жизни, ее процессов и тенденций» [73, с. 29].

Исследователь М. Амосин выделяет в «закатном романе» Булгакова девять повествовательных планов [1, с.112-113], каждый из которых наделен как временными, так и пространственными параметрами. Считаем, что выделение стольких повествовательных планов приводит к раздроблению целостной структуры романа. Поэтому, синтезируя вычлененные исследователем пространственно- темпоральные сегменты и рассмотрев их с позиции двухплановой картины мира, выделяем следующие планы (сохранена нумерация планов, предложенная М. Амосиным):

1. **Реальный план** состоит из

1. Плана современной автору обыденной московской жизни, к которому примыкают

2. **Фантастическое начало** включает:

**Параллельные планы** – 4. План многочисленных сновидений, 5. План актуального пребывания на земле Сатаны/Воланда, 7. План земного инобытия мастера и Маргариты после «бала у Сатаны», так как в этих планах действия разворачиваются в соответствии с общепризнанными законами и имеют логическое объяснение.

**Мифологический план с историческими корнями** – 2. План исторической реальности древнего Иерусалима и примыкающий к нему 3. План «текста в тексте»;

**Мифологический план в чистом/абсолютном виде** – 6. Подразумеваемый план Божественной сферы — «свет», откуда к Воланду является посланцем и просителем Левий Матвей, а также

**Мифологический план жизни за гранью** – 8. План посмертного существования Понтия Пилата; 9. План посмертного существования мастера и Маргариты.

Приведенная классификация убеждает, что в двухплановой картине мира Булгакова реальный план и фантастическое начало становятся многоуровневыми конструктами. Переход «реального» пространства в категорию фантастического принимает в романе разнообразные формы. Трансформация может происходить как без вмешательства фантастических сил: «Я, впрочем, – [...] знавал людей, не имевших никакого представления не только о пятом измерении, но вообще ни о чем не имевших никакого представления и тем не менее проделывавших совершеннейшие чудеса в смысле расширения своего помещения. Так, например, один горожанин, [...] получив трехкомнатную квартиру на Земляном валу, без всякого пятого измерения [...] мгновенно превратил ее в четырехкомнатную, разделив одну из комнат пополам перегородкой. Засим эту он обменял на две отдельных квартиры в разных районах Москвы – одну в три и другую в две комнаты.

Согласитесь, что их стало пять» [20, с. 385], так и с использованием магии: Маргарита и Азazelло «стали подниматься по каким-то широким ступеням, и Маргарите стало казаться, что конца им не будет. Ее поражало, как в передней обыкновенной московской квартиры может поместиться эта необыкновенная невидимая, но хорошо ощущаемая бесконечная лестница. [...] Но самое поразительное – размеры этого помещения. Каким образом все это может втиснуться в московскую квартиру? [...] Маргарита поняла, что она находится в совершенно необъятном зале, да еще с колоннадой, темной и по первому впечатлению бесконечной» [20, с. 384]. Из приведенных примеров следует, что как волшебные силы, так и рядовые москвичи способны достичь «фантастического» результата, путем воздействия на реальность, с той разницей, что для обычного гражданина требуется больше изворотливости ума, которая в конце вознаграждается материальными благами, в то время как свита Воланда в подобного рода ухищрениях не нуждается.

Данные примеры демонстрируют, что в произведениях Булгакова прослеживаются сходные черты с творчеством Гофмана, выраженные прежде всего в общности изображения пространства, которое изменяет свои параметры при вмешательстве сверхъестественных сил. В отличие от текстов немецкого писателя пространство в «Мастере и Маргарите» может расширяться с помощью не совсем законных махинаций москвичей, из-за чего комичность ситуации становится более явственной.

Отметим также, что во власти слуг Сатаны находится умение перемещаться между разнообразными пространственными планами, действия в которых происходит почти одновременно, незначительный временной сдвиг присутствует. Посещение Азazelло играло решающую роль в дальнейшей судьбе мастера и Маргариты. Отравленные древним фалернским вином, даром Воланда, действия протагонистов происходят в двух пространственных плоскостях почти одновременно: «свет начал гаснуть в глазах у мастера, дыхание его перехватило, он почувствовал, что настает конец», затем «смертельно побледневшая Маргарита, беспомощно простирая к нему руки, роняет голову на стол, а потом сползает на пол» (действие в подвале мастера). С незначительным временным опозданием («через несколько мгновений») в другом месте, «в особняке, в котором жила Маргарита Николаевна»: она «вышла из своей спальни, внезапно побледнела, схватилась за сердце и, крикнув беспомощно: // – Наташа! Кто-нибудь... ко мне! – упала на пол в гостиной, не дойдя до кабинета». Снова с небольшой временной задержкой («Через мгновение») Азazelло возвращается в подвал мастера и замечает, что «лицо отравленной менялось», вливает «в рот несколько капель того самого вина, которым ее и отравил. Маргарита вздохнула, стала подниматься без помощи Азazelло». Придя в себя, молодая

женщина «вскочила, сильная и живая, и помогла напоить лежащего вином», после чего «мастер поднялся, огляделся взором живым и светлым» [20, с. 498-499]. Череда действий Азазелло происходит в двух локациях (подвал мастера и квартира Маргариты Николаевны) с кратким временным отрывом, но фантастическим в цитируемом фрагменте кажется не поведение посланца Воланда, а раздвоение Маргариты, которая умирает в подвале мастера у себя дома, после чего возвращается к жизни в подвале мастера. Эта ситуация зафиксировала момент, когда проявление фантастического начала имеет последствия для действия в реальном плане.

Колебания между пониманием мира как реального или фантастического есть, на наш взгляд, один из приемов введения фантастического начала в произведение, но при этом Булгаков усложняет модель художественного мира Гофмана с помощью христианских мотивов, знакомых по Библии каждому, в отличие от мифических стран-королевств Гофмана.

#### **2.4. Амбивалентность персонажей в двуступенчатой модели мира**

Художественное произведение, являясь отражением реальности, воспроизводит ее категориями, которые охватывают определенный пространственно-временной континуум, а также включенных в него действующих персонажей «посредством речи и при участии вымысла» [120, с. 157]. Они в свою очередь представляют собой цельную систему, состоящую из его дифференциальных признаков, которую Б.В. Томашевский называет «характеристикой»: «Под характеристикой мы подразумеваем систему мотивов, неразрывно связанных с данным персонажем. В узком смысле под характеристикой понимают мотивы, определяющие психологию персонажа, его «характер» [115, с. 199-200].

Д. Скарборо 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; приобретенные 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») [209, с. 36-39; 114, с. 86]

В произведениях, определяемых как фантастические, Ж. Малрье (Joël Malrieu) видит конфронтацию/столкновение между изолированным, отстраненным персонажем и внешними или иными факторами, чье присутствие или вмешательство глубоко противоречит моделям мышления и образу жизни персонажа. На этом критерии строится классификация протагонистов, задействованных в фантастических перипетиях: **банальные персонажи** ведут свое монотонное существование в повседневном мире и противоположные им **выдающиеся персонажи**, наделенные ярко выраженными стереотипами, а также **персонажи-одиночки**, обладающие определенным социальным статусом и уровнем знаний (ученые-гении, изобретатели и др.).

В основу классификации С.П. Дана, К. Бремона, М. Леви положен принцип активной или пассивной поведенческой модели персонажей, но только М. Леви предложил более развернутую типологию, включающую разнообразные типы персонажей. Согласно выводам М. Леви, персонажи подразделяются на **жертв** и **посредников**. Все жертвы страдают от какой-либо несправедливости, лишь на первый взгляд соответствуют общественным нормам. Встреча с фантастическим событием или явлением – это своеобразный сакральное действие, ритуал, успешно завершить который, жертве помогает **посредник** в образе **колдуньи** или **алхимика** (персонажи, заимствованные из средневековой традиции), **предсказателя, проклятого, посвященного** (члена тайного

общества), **вампира**. Общей чертой, свойственной всем посредникам, как подчеркивает исследователь, является коренящееся в их природе зло.

В системе персонажей Гофмана, Гоголя, Булгакова отразились особенности многоплановой картины мира, присущей поэтикам изучаемых авторов. Каждой пространственно-временной локации соответствует собственный тип персонажей, отражающий ее художественные возможности. В данном исследовании обратимся к наиболее характерным категориям персонажей в произведениях Гофмана, Гоголя, Булгакова, чья динамика развития, типаж, ценностная ориентация, а также характеристики передают комплексную структуру художественного мира писателей. К таким категориям относятся: 1) волшебники, маги, колдуны, ведьмы; 2) энтузиасты-мечтатели и творческие личности и противопоставленные им животные-обыватели, а также 3) составляющие особенную категорию ученые.

Творчество Гофмана, Гоголя, Булгакова основывающееся на разладе, несоответствии ожиданий творческой личности, энтузиаста с политическими и общественными процессами окружающей действительности. Планомерное накопительство и пренебрежение духовным ростом у Гофмана, презрение к «маленькому человеку» у Гоголя, подчинение творческого порыва господствующей политической доктрине у Булгакова — звенья одной цепи, разорвать которую можно лишь предаваясь собственным фантазиям, воплотившимся в музыкальных, художественных или живописных произведениях, авторами которых выступают герои произведений.

Произведения Гофмана включают фантастические элементы, которые, с редкими исключениями (страна Атлантида), связаны с миром бургеров и энтузиастов одновременно, но при этом создают контакт с миром ирреальным. Особенную категорию в ряду носителей фантастического начала образуют колдуны, ведьмы, феи, волшебники, маги, шарлатаны, а также ученые, которые обосновались и продолжают существовать в реальном плане.

Образы ученых, волшебников и ведьм различны по роду своих занятий. Ученые изучают природу, закономерности развития различных явлений, процессов, в то время как маги и чародеи используют силы природы, чтобы подчинить ее своей воле. Объединяющим их критерием является желание видоизменить окружающий мир и влиять на ход событий в нем. Именно этот аргумент стал решающим при объединении ученых, фокусников-шарлатанов и колдунов в одну категорию.

Вспомогательные средства, накопленные знания, сверхъестественные способности помогают им создавать магические объекты, оказывать влияние на людей и ход событий,

расширяя тем самым возможности реального мира. Этим объясняется двуплановость архивариуса Линдхорста, старой Рауэрин, кормилицы Вероники, Проспера Альпануса – покровителя студента Бальтазара, уличного торговца-шарлатана Челионати. В художественной действительности они наделены определенным социальным статусом, который не передает их фантастическую сущность: архивариус на самом деле дух Саламандр, шарлатан Челионати оказывается князем Бастианелло ди Пистойя, а няня опасной и могучей ведьмой.

Редкие персонажи принадлежат только одному фантастическому плану, но при этом их существование в далеком прошлом сказывается на ходе событий, описываемых в произведении. Они принимают образы хтонических существ (дракон, захватывающий огненную лилию в «Золотом горшке», которая становится прародителем семьи Саламандр) или представлены как воплощение хтонических сил природы (озеро Урдар), утрата связи с которыми лишает королеву Лирис части ее природы – она перестает смеяться.

Необыкновенные способности волшебников, магов, колдунов в значительной мере усиливаются, если они используются с учетом определенных условий, такими как например определенное время суток, место проведения ритуала, расположение астральных тел, что в особенности важно для колдунов и ведьм, черпающих из природы силы, для свершения волшебства, а также используют дополнительный инструментарий – линзы, реторты, микроскопы для решения исследовательских задач.

Используемые чародеями вспомогательные средства и соблюдение необходимых правил при обращении к волшебству позволяют выделить две основные категории одушевленных носителей фантастического, которые традиционно присутствовали в народных сказках, преданиях, легендах, мифах, поверьях, а в последствии вошли в тексты Гофмана, такие, как добрые и злые волшебники. Представители этих двух категорий находятся в постоянном противостоянии, противоборстве и только иногда граница между ними исчезает. В то время как злой дух осознает себя таковым, отказывается от своей личины и переходит в категорию добра (фея Розабельверде и Проспер Альпанус): «И тут она распустила свое шелковое платье и взлетела к потолку прекрасной бархатно-черной бабочкой-антипой. Но тотчас, зажужжав и загудев, взвился за ней следом Проспер Альпанус, приняв вид дородного жука-рогача. В полном изнеможении бабочка опустилась на пол и забегала по комнате маленькой мышкой. Но жук-рогач с фырканьем и мяуканьем устремился за ней серым котом. Мышка снова взвилась вверх блестящим колибри, но тогда вокруг дома послышались различные странные голоса, и, жужжа, налетели всяческие



диковинные насекомые, а с ними и невиданные лесные пернатые, и золотая сеть затянула окна. И вдруг фея Розабельверде, во всем блеске и величии, в сверкающем белом одеянии, опоясанная алмазным поясом, с белыми и красными розами, заплетенными в темные локоны, явилась посреди комнаты. А перед нею маг в расшитом золотом хитоне, со сверкающей короной на голове, – в руке трость с источающим огненные лучи набалдашником. Розабельверде стала наступать на мага, как вдруг из ее волос выпал золотой гребень и разбился о мраморный пол, словно стеклянный!» [29, с. 232-233]. Принадлежность к одной или другой стороне подчеркивается описанием атрибутов, сопровождающих появление мага, чародея, колдуна, ведьмы. Кроме того, антагонизм добрых и злых волшебников обуславливается личными предпочтениями. Внутренний конфликт между Линдхорстом и ведьмой Рауэрин послужил поводом для нападения на студента Ансельма. Противостояние добра и зла принимает форму борьбы за душу протагониста. В данном случае углубляется сказочный мотив противоборства злого и доброго начал в мире, не только в сказочном, но и в реальном («Каменное сердце» Гофмана).

Особую категорию составляют образы языческих божеств и христианских святых, которые хоть и отличаются друг от друга в соответствии с теологическими трактовками, но в романе и повестях Гофмана связаны между собой. Светлое начало, представленное в образе Святой Розалии, становится тем ярче, чем сильнее монах Медард утверждает себя в грехе. Святая – это небесный образ, которой принадлежит небесной сфере, тем не менее она нисходит к страждущим и ищущим ее поддержки. Она лишается небесного ореола, хотя и сохраняет божественный огонь, когда хронист подчеркивает ее сходство с живой девушкой Аврелией, а за тем демонстрирует предопределенность внешнего подобия, так как ее предок послужила прообразом святой на картине: «портрет Аврелии удостоился особенных похвал. Кто-то предположил, что картина только на первый взгляд представляется портретом, вообще же это только этюд, обещающий в будущем композицию с какой-нибудь святой. [...] мой ответ застал врасплох меня самого, глася, что неизвестная на портрете – вылитая святая Розалия.» [31, с. 94-95]. В романе прослеживается сложный двусторонний процесс очеловечивания божественного и обожествления земного, вследствие чего происходит переход от трансцендентного к предметно-зрительному образу и наоборот.

Темные силы также присутствуют в двух измерениях, то сохраняя свой истинный облик, материализуясь являются в настоящем облики, то видоизменяя его, превращаясь в человека с дьявольскими чертами. Исходя из еретического учения о поклонении

древнеримской богине Венере, монах-повествователь рассказывает о проклятии, сыгравшем роковую роль в упадке семьи князя Камилло. Языческая богиня, отказавшаяся от святого христианского таинства венчания, ставшая причиной отказа Франческо от поклонения Марии и Иисусу, являет собой зло, которое множится с появлением ребенка, унаследовавшего от матери – языческой богини, не небесную искру, а грех не смытый с него крещением. Таким образом, зло, спустившееся на землю, приумножается, в связи с распространением греховных желаний, такими как похоть, инцест, честолюбие, тщеславие, гордость и др.

Сатана в произведениях Гофмана предстает в своем настоящем облики предельно редко. Как властитель тьмы он предстает перед Святым Антонием во время его схимничества в пустыне. Сатана без утайки сообщает святому о своих намерениях, чем вопреки всему, что знал о нем святой, толкает его свернуть с пути самосовершенствования на божественном пути. Позор, который навлек на себя святой, сохранился в альтернативном житии Святого Антония. Дьявол оказывается еще более могучим представителем зла, так как даже правду он использует в качестве средства достижения своей коварной цели – соблазнение праведника и отвращение его от добра.

Исследуя природу фантастического начала в сказках и повестях Гофмана, легко можно проследить его тесную связь с научными достижениями конца XVIII и начала XIX века, в то же время отмечая, что его произведения уходят корнями в средневековую науку – алхимию и каббалу [62, с. 157-164]. Это важная черта исследования обеспечивает четкое разграничение традиционных методов художественного изображения и новаторских приемов, привнесенных развитием науки в тексты немецкого романтика. Ведь сами названия произведений: «Магнетизер», «Песочный человек», цитируемые Р. Лахманн, свидетельствуют об их научной направленности, сочетающейся с элементами фантастического начала. Именно эти элементы и привносят фантастическое начало в повествование. И если далее развить мысль исследователя, то окажется, что во многих случаях представленное в новеллистических сказках Гофмана как фантастическое начало затем становится научным открытием.

Согласно выводам Р. Лахманн, научную составляющую в текстах Гофмана следует рассматривать с разных позиций, охватывающих два основных аспекта: истинную науку и псевдонауку. Первая опирается на доказанные факты и данные точных наук. Области наук, изучающие интеллектуальные, эмоциональные свойства человека, как, например, психология – это псевдонауки, так как они опираются на якобы проверенные положения.

Гофман подвергает осмеянию последний тип ученых, таких, как профессор Мош Терпин («Крошка Цахес по прозвищу Циннобер»), изображенный как «просвещенный, искушенный человек» [29, с. 263], который на протяжении многих лет ничему на свете не удивляется: удивление могло бы выдать его неосведомленность в науке. У него нет никакого стремления познать мир, законы и принципы мироздания. Определения «просвещенный» и «искушенный» прямо противоположны действительным знаниям профессора и, тем самым, усиливают авторскую иронию. Нельзя не отметить, что прилагательное «просвещенный» („aufgeklärt“) образовано от того же корня, что и существительное Просвещение („Aufklärung“). Так называлась эпоха, которой были присущи рационалистические взгляды, сильно расходящиеся с позицией романтиков. Следовательно, наделяя профессора (в переводе с латинского слово «профессор» означает учитель) – носителя знаний – такими качествами, как «просвещенный» и «искушенный», но изображая его как бездарного, ничего не смыслящего исследователя, Гофман раскрывает несостоятельность идей эпохи Просвещения, иронизирует над ней, так как в мире реальном главенствует абсурд и отсутствие логики, а не разум и рационализм.

Противоречия, заложенные в описании Мош Терпина, имеют своей целью раскрытие кажущейся учености профессора. На контрасте между объективной сущностью и неоправданном величии построена характеристика крошки Цахеса и профессора. Эти персонажи объединяет одно: они на самом деле не те, за кого себя выдают, хотя Мош Терпин свято верит в то, что он выдающийся ученый муж.

По воздействию на реальность ученые, оптики, алхимики предельно приближены к носителям зла. С помощью реторт, механизмов, оптических приборов они создают новые человекоподобные существа, которые тем не менее значительно отличаются от своих прообразов: «Олимпия явилась в богатом наряде, выбранном с большим вкусом. Нельзя было не восхититься прекрасными чертами ее лица, ее станом. Ее несколько странно изогнутая спина, ее талия, тонкая как у осы, казалось, происходили от слишком сильной шнуровки. В ее осанке и поступи была заметна какая-то размеренность и жесткость, что многих неприятно удивило; это приписывали принужденности, которую она испытывала в обществе. Концерт начался. Олимпия играла на фортепьяно с величайшей беглостью, а также пропела одну бравурную арию чистым, почти резким голосом, похожим на хрустальный колокольчик» [29, с. 159]. Создавая жизнь, они забывают о душе и способности воображения как одной из отличительных черт человека. Механические куклы – результат деятельности ученых – лишь внешнее подобие человека, являясь упрощенными подобиями живого, чувствующего, мыслящего организма, моделью, которая

имитируя действия человека в определенной ситуации, лишает их внутреннего смысла. Вследствие этого закономерно, что пренебрежение истинными качествами человека (его чувствами, способностью мыслить и воображать), которого У. Шекспир, а вслед за ним и романтики, признавали венцом природы, влечет за собой неприятие научных поисков ученых в этой области, в результате чего, и оптик Коппелиус, и механик Спаланцани всей своей внешностью демонстрируют угрозу прежде всего благодаря их внешнему сходству с сатаной и его адской кухней.

Ученые создают мир в соответствии со своим воображением, они, воспользовавшись дополнительными средствами, подчинили их функции своим замыслам. Создаваемые ими приборы, даже линзы оказывают разрушительное воздействие на человека, непосредственно соприкоснувшегося с ним. И несмотря на то, что всем невероятным поступкам и явлениям находится объяснение, основанное на доводах рассудка, доминирующими чувствами остаются страх и ужас. Натанаэль из повести «Песочный человек» настроенный против оптика Кппелиуса из-за пугающих детских воспоминаний о гибели отца, подстегиваемый своим болезненным воображением, которое сыграло с ним злую шутку (он не заподозрил в Олимпии заводную куклу), кончает жизнь самоубийством в результате минутного расстройств рассудка, вызванного чувством угрозы, которое, по его мнению, исходило от Коппелиуса, увиденного им на улице с башни ратуши.

Создание механизма, лишённого всех основных чувств, но наделённого глазами, которые не просто сходны с настоящими, а наделены всеми свойствами, присущими человеческим глазам, сближает рукотворный автомат с одухотворенным существом, человеком: «Меня, казалось, она не замечала, вообще в ее глазах было какое-то оцепенение, я мог бы даже сказать, им не доставало зрительной силы, словно она спала с открытыми очами» [29, с. 147] (первое знакомство), «Но чем пристальнее он всматривался в подзорную трубку, тем более казалось ему, что глаза Олимпии испускают влажное лунное сияние. Как будто в них только теперь зажглась зрительная сила; все живее и живее становились ее взоры» [29, с. 157-158] (личное знакомство). Глаза как органы чувств, служат метафорой для обозначения той массы бюргеров, которая воспринимает только материальный, прагматически ориентированный мир, чье поведение походит на заводной механизм неодушевленной куклы. Обыватели даже после разоблачения Олимпии не понимают, что дело обстоит не в сознательном отклонении от идеала. Они так поступают, чтобы их не заподозрили в «неживости», а в том, чтобы ощутить всю полноту реальной жизни.

Несчастье Натаниэля в том, что он видит лишь то, что хочет видеть его подстегиваемый фантазией рассудок. Он не замечает вокруг себя живые механизмы,

оживленные его воображением, и теряет рассудок, когда осознает, что все время находился в плену у собственных иллюзий. Так, реальный и ирреальный планы меняются местами: живые люди уподобляются автоматам, а механизм воспринимается как живой организм.

Фантастическое начало присутствует в произведениях Гоголя в форме, близкой к поэтике Гофмана, но при этом проявляются отличительные признаки: отсутствует целая категория персонажей, такая как феи, добрые и злые волшебники, которые уступают место святым, опосредованно/имплицитно принимающим участие в действии, но значительное место занимают колдуны и ведьмы, а также персонажи, наделенные сатанинскими чертами. Устранен план ученых и алхимиков, в то время как свойство созданных ими автоматов переносятся на людей, хуторян или горожан.

Художественный мир, и это утверждение касается также сверхъестественного плана, Гоголя, так же как и Гофмана, зиждется на противостоянии добра и зла, которое перенесено писателем в сферу мистико-религиозных представлений. Царящие суеверия, подпитываемые все новыми примерами из жизни жителей Диканьки, касаются мистической составляющей их быта. Побороть открывающуюся опасность возможно лишь прибегнув к заступничеству святых с помощью молитв, что соответствует религиозному толкованию противостояния добра и зла, а ссылка на известные источники является важным аргументом в пользу конкретного метода решения создавшейся ситуации.

Этому общекультурному и общенародному знанию противопоставлены сведения, полученные с помощью длительного изучения теоретических источников. Таким образом, Гоголь раскрывает теологическую сторону учения как средства борьбы против темных проявлений сверхъестественного, так что наука в отличии от трактовки Гофмана больше не представляется силой, вводящей фантастическое начало в текст, но является способностью уберечь от бед. Амбивалентность, присущая творчеству немецкого романтика, присутствует и в произведениях Гоголя. Литературовед и историк литературы М. Чимпой определяет ее в творчестве писателя не только как оценочное понятие, так как ситуации в его произведениях четко обозначены, но в еще большей мере как постоянное стремление к двусмысленности, направленное на выход за рамки привычного времени, на переход от человеческого к вегетативному и животному, от логического к аллегорическому, от упорядоченного и нормального к беспорядку и аномальному [177, с. 46]. Наука, учеба, знания пропитаны религиозными воззрениями, а также суевериями, – это означает, что наука утратила свои позиции. Она больше не является той сферой знаний, которая опирается на системно-упорядоченные данные, неоднократно проверенные опытным

путем. Наука уступает место слухам. Их значение возрастает даже для бурсаков, молодых людей, учащихся в церковно-приходских школах или при монастырях.

Носители сверхъестественных способностей существуют в двух измерениях. С одной стороны, они, как и герои Гофмана, предстают перед другими героями в своем человеческом облики, с другой стороны, они переносятся во вземную сферу. Именно существование в двух измерениях делает таким сложным процесс их идентификации. В повестях, в которых преобладает народный элемент, колдуны и ведьмы являются днем обыкновенными хуторянами, хоть и выделяются какой-либо чертой от остальных односельчан, как например красотой или веселым нравом. Эти наиболее привлекательные приметы препятствуют тому, чтобы в персонажах распознали существ с необычными способностями. Хотя в случае с матерью кузнеца Вакулы даже то, что все подозревали о ее особых отношениях с чертом: «Может быть, эти самые хитрости и сметливость ее были виною, что кое-где начали поговаривать старухи, особливо когда выпивали где-нибудь на веселой сходке лишнее, что Солоха точно ведьма; что парубок Кизяколупенко видел у нее сзади хвост величиною не более бабьего веретена; что она еще в позапрошлый четверг черною кошкою перебежала дорогу; что к попадье раз прибежала свинья, закричала петухом, надела на голову шапку отца Кондрата и убежала назад» [24, с. 177], всё это не умоляло ее достоинств, а лишь способствовало росту ее популярности среди жителей Диканьки.

Дьявольские черты, которые мелькают то на одном лице, то на другом, не воссоздают подлинный портрет ведьмы или черта, но передают одну из наиболее часто ассоциирующихся с ним характеристик, как например «огненные глаза», своеобразная аллюзия на сферу влияния темных сил. Персонажи, наделенные подобной характеристикой чаще всего при развитии действия непосредственно связаны с сверхъестественным планом.

Мистический элемент в фольклорно окрашенных повестях Гоголя сочетается с изображением его доброго антипода. Так же, как и у Гофмана наблюдается тенденция, когда добро побеждает зло. Но если у немецкого писателя победа света знаменует очищение души от греха и ее устремление к самосовершенствованию, то у Гоголя гибель зла узко локализована и не означает окончательную победу добра, а в большей мере подчеркивает присутствие в мире высших сил, которые подчиняют и управляют окружающим миром, выходящим за рамки Диканьки или Миргорода, во всеобъемлющем масштабе, в мире, в котором писатель жил и творил.

Присутствие высших сил особенно явственно ощущается в петербургских повестях. В повести «Портрет» оживление неодушевленного изображения мотивируется

талантливым исполнением художника, в то время как в повести «Нос», по справедливому выводу Ю.В. Манна, оформляется принципиально новый подход к фантастическому началу. В петербургских повестях единство, но одновременно и противоборство доброго и злого начал заметно ослабевают: остается только описание самого явления, способы его восприятия, его влияние на дальнейшую судьбу протагониста («Шинель»). Проблема приобретает индивидуальные черты, но глобальность поднятой проблемы не утрачивается, о чем свидетельствует история художественного восприятия творчества Гоголя его современниками.

Обращаясь к злему началу, которое приняло в христианстве образ черта-сатаны, убеждаемся в его многогранности. Как отмечает Д. С. Мережковский у Гоголя черт «есть мистическая сущность и реальное существо, в котором сосредоточилось отрицание Бога, вечное зло», но также писатель «оружием смеха борется с реальным существом: смех Гоголя – борьба человека с чертом» [74, с. 179]. Эту особенность иллюстрируют фрагменты текста, в которых сатана – повелитель тьмы, утрачивает свой угрожающий вид и предстает в образе мелкого беса, способного на незначительные пакости, готового доставить массу неприятностей, но и недостаточно умного, прозорливого, чтобы сопротивляться более изощренному противнику: «Между тем черт крался потихоньку к месяцу и уже протянул было руку схватить его, но вдруг отдернул ее назад, как бы обжегшись, пососал пальцы, заболтал ногою и забежал с другой стороны, и снова отскочил и отдернул руку. Однако ж, несмотря на все неудачи, хитрый черт не оставил своих проказ. Подбежавши, вдруг схватил он обеими руками месяц, кривляясь и дуя, перекидывал его из одной руки в другую, как мужик, доставший голыми руками огонь для своей люльки; наконец поспешно спрятал в карман и, как будто ни в чем не бывал, побежал далее» [24, с. 168]. Его можно обмануть, провести, так что читатель начинает сопереживать с ним. Отношения между противоборствующими сторонами, так же как и у Гофмана, не во всех случаях объясняются личными взаимоотношениями между положительными и отрицательными персонажами, (это упрощенная схема, так как большинство персонажей у обоих писателей характеризуются амбивалентными чертами характера). Во многих случаях антагонизм между персонажами и явлениями обусловлен противоречиями концепций, которые представляют различные группы героев: колдунам и ведьмам противопоставлены святые, проказничающему черту – смекалистый селянин, магии – молитвы и святая вода. Амбивалентность при передаче образа черта присутствует и в повестях Гоголя, но при этом степень снижения пафоса у него гораздо сильнее выражена чем у Гофмана.

Колдунам и ведьмам Гоголя так же необходимо соблюдение определенных условий для своих магических действий; как и у Гофмана, временем, когда их магическая активность достигает своей наивысшей точки является ночь. Ночь сопровождает попытки призрака Акакия Акакиевича из повести «Шинель» восстановить справедливость. Кроме того, ночь у Гоголя носит социальный характер: справедливость невозможно установить законным образом, иными словами днем, следовательно, герой решается восстановить ее в правах, поступая против закона, ночью.

Религиозная составляющая в творчестве Гоголя не утрачивает значения при введении фантастического начала, но, в отличие от произведений немецкого предшественника, не означает продвижения по пути самосовершенствования, а является частью мироустройства. В то время как у Гофмана институт церкви представлен в невыгодном свете, у Гоголя данный аспект полностью отсутствует.

Отличительной чертой между творческим наследием Гофмана и Гоголя является отсутствие представителей научной сферы в произведениях Гоголя, в то время как у Гофмана им уделяется значимое место. Ученые создают лишь отдельный фрагмент действительности (зрительные органы, заводную куклу), а колдуны, маги, волшебники, ведьмы, феи, призвав на помощь силы природы, (а часто и без их вмешательства), воздействуют на реальный художественный мир, но и их влияние ограничено определенным сегментом. В глобальном смысле, повлиять на судьбы людей, на ход событий они не могут.

Неотъемлемую часть произведений Булгакова составляет фантастическое начало, такое же многогранное, как и у предшественников. Маги, волшебники, святые, ведьмы, шарлатаны являются составными компонентами этого плана, наряду с учеными и их помощниками. Однако, обращение к истокам христианской религии, жгущейся на антиномии добра и зла при оформлении ирреального плана, становится отличительной чертой творчества писателя вследствие замены семантики в категориях света и тьмы, добра и зла.

Предусмотренное христианским учением разделение на доброе и злое начала только в незначительной мере облегчают задачу. Так Иешуа Га-Ноцри, Левий Матвей являются силами, защищающими добро и стремящимися к торжеству справедливости. Воланд, и его свита, состоящая из обитателей преисподней, а также ведьмы, вампиры и многочисленный ряд приспешников – представители тьмы. Между представителями каждой группы ярко выражены антагонистические отношения, основывающиеся на открытой враждебности друг другу, так как представляют противоположные космогонические концепции, но при



этом, обе стороны находятся в состоянии постоянного диалога, с помощью которого координируются действия каждой из сторон (например, решается судьба мастера и Маргариты).

Отношения Иешуа и Левия Матвея сложно охарактеризовать однозначно. По словам Левия Матвея, он – единственный ученик Иешуа и стоит в одном ряду со своим учителем, в то время как Воланд видит в нем раба Иешуа [20, с. 489]. Князь тьмы проецирует отношения между собой и свитой на своих оппонентов. Азazelло, Коровьев, Бегемот и Гелла – слуги Воланда, что неоднократно иллюстрирует их поведение: они выполняют его приказы, а Бегемот, хоть и в шутку, называя его «хозяин», подчеркивает свое подчиненное положение по отношению к Воланду. Следовательно, темные силы представлены у Булгакова как строго организованная общность с четким распределением обязанностей: Азazelло – «демон-убийца» [20, с. 507], Коровьев-Фагот – «темно-фиолетовый рыцарь с мрачайшим и никогда не улыбающимся лицом» [20, с. 506], Бегемот – демон-паж, шут.

Примечательно, что Иешуа и Левий Матвей (исключение составляет диалог на крыше дома в Москве) активно действуют только в тех частях романа «Мастер и Маргарита», которые относятся к мифологическому плану, в основе которого лежат новозаветные тексты Библии. Совершенно иначе ведут себя Воланд и его свита: Воланд лично, по его утверждению, присутствует при допросе Иешуа Понтием Пилатом, а затем позволяет вовлечь себя в события, происходящие в Москве в момент его приезда в столицу и становится посредником при исполнении воли Иешуа, совпадающей с его собственным решением по отношению к мастеру и Маргарите, оставаясь, таким образом, связующим звеном между основными повествовательными планами романа.

В данном примере прослеживается явственная иерархическая структура: силы тьмы находятся вне подчинения сил света, их значимость равна. Иешуа обращается с просьбой, а Воланд выполняет его просьбу, но не потому, что принужден своим низким положением по отношению к Иешуа поступить подобным образом, а потому, что это обращение согласуется с его личным решением [20, с. 489].

Иных представителей божественного света кроме Иешуа и Левия Матвея ни в сборнике «Дьяволиада», ни в романе «Мастер и Маргарита» нет. Тем сильнее выделяется злое начало в формировании фантастического плана. Воланд, незадолго до гибели Берлиоза, предсказал не только его смерть, но и перечислил в правильной последовательности все предшествующие этому событию происшествия. Способность предвидеть события наблюдается и у персонажей Гофмана: старуха, торговка яблоками предсказала Ансельму, что он попадет в стекло.

Сопричастность к убийству писателя, телепортация Лиходеева в Ялту, показание домоуправа, попытка покушения на финдиректора Варьетэ, пожар в Грибоедове – лишь часть несчастий, активное участие в которых принимали спутники Воланда. Неожиданным оказывается решение Воланда помочь Маргарите снять тяжкое бремя с Фриды, раскаивающейся в совершенном ею преступлении, а затем не только возвращает ей мастера, но и вылечивает его, и в конечном счете дарует влюбленным покой. Отметим, что выполнение желаний Маргариты осуществляется не по ее просьбе, а в качестве дара ей от князя тьмы.

Из предпринятых Воландом шагов образуется два отношения к московской действительности 20-30-х гг.: деятельность энтузиаста-мастера и искренние чувства Маргариты к любимому вызывают симпатию и поддержку у властителя преисподней. Преобразившаяся столица и ее жители, приспособившиеся к новому укладу жизни, готовые красть и обманывать, вызывают недовольство Воланда и, как следствие, подлежат наказанию за наиболее тяжелые провинности. Так Булгаков бичует не человеческую природу, которая осталась неизменной («люди как люди [...] обыкновенные люди» [20, с. 268]), а лишь выработанные в результате приспособления к установившемуся порядку пороки («Любят деньги, но ведь это всегда было... [...] квартирный вопрос только испортил их...») [20, с. 268]).

Для магических действий слуг Воланда нет необходимости соблюдать определенные условия: их магические способности не привязаны к конкретным пространственно-временным рамкам. Они могут обратиться к своим сверхъестественным способностям в любое время, потому что им не требуется для этого специального инструментария, помещения или обстановки. Но даже темные силы подчиняются требованиям традиции: весенний бал полнолуния празднуется в двенадцать часов ночи: «Установилась традиция, – говорил далее Коровьев, – хозяйка бала должна непременно носить имя Маргариты, во-первых, а во-вторых, она должна быть местной уроженкой» [20, с. 386]. Булгаков следует этому устоявшемуся принципу, но не ограничивает своих персонажей во времени применения магии.

Новый способ изображения фантастического начала проявляется в повестях «Роковые яйца» и «Собачье сердце». Филологи, в частности Л. Милн [141, с. 47], В.Я. Лакшин [59, с. 41], Н. Натов [142, с. 42], проводят параллель с творчеством Г. Уэллса, но отрицают факт полного заимствования русским автором фантастического антуража у английского писателя. Мы также склонны полагать, что сходство на интертекстуальном уровне между произведениями обоих авторов обуславливается их темой, согласно которой

ученый – это прежде всего постоянно ищущий исследователь. В отличие от романов английского фантаста, в повестях Булгакова эксперимент следует понимать как способ познания действительности, проникновения в ее тайны, а не прием быстрой наживы.

В повести «Роковые яйца» действие разворачивается на фоне эксперимента по исследованию таинственного луча. Прежде никем незамеченный луч (достижение науки) становится носителем фантастического начала, который как катализатор убыстряет действие и приближает развязку. Вместе с тем у Булгакова – это орудие сатиры. Осмеянию подвергается стремление с помощью науки как можно скорее достичь желаемого (использование луча для выращивания птиц есть выражение смешения возвышенного (наука) и обыденного (курицы)), в то же время поиски профессора Персикова у окружающих вовсе не вызывают ироническое отношение, напротив, появляется уважение к нему как к ученому. Его интересует не только воздействие луча на живые организмы, но и дальнейшая их жизнедеятельность. Профессора волнует судьба открытия – луча – в особенности потому, что его специфика еще не до конца изучена.

В повести Булгакова профессора Персикова сближает с исследователем-энтузиастом Гофмана, отцом Натанаэля, попытка дойти до истины, первопричины явления даже ценой своей жизни. И в одном, и в другом произведении герои гибнут по независящим от них причинам, от воздействия высшей силы. У немецкого писателя – от воздействия «злого принципа» („das böse Prinzip“), у Булгакова – из-за мести первооткрывателю луча.

В повести «Роковые яйца» наблюдается типичный гофмановский мотив – мотив зрения, но не в его гоголевском понимании (зрение-взгляд). Влияние Гофмана очевидно: процесс зрения связан со взглядом, прежде всего с глазами, рассматривающими и изучающими мир, зачастую фантастический, сквозь линзы очков (у Гофмана) и окуляр микроскопа (у Булгакова). В повести подчеркивается: «профессор приблизил свой гениальный глаз к окуляру», «луч этот приковал наметанный глаз виртуоза», «в ужасе прилипая глазом к окуляру», «Они растут на моих глазах...» [18, с. 313-315].

В следующей за «Роковыми яйцами» повести «Собачье сердце» образ ученого продолжает оставаться в центре внимания писателя. Профессор Преображенский путем искусной операции превращает дворового пса Шарика в человека. И в данном случае наука выступает как источник фантастического начала, ведь ее реальный уровень не позволяет проводить столь сложные операции-эксперименты (сходство с произведениями Г. Уэллса). Ученый в повести Булгакова выступает в роли экспериментатора-новатора, пытается изобрести средство для омолаживания, но его научные исследования, оказывающиеся на службе низменных запросов пациентов, превращаются в пародию на пролетарскую

идеологию, продвигаемую в массы в 20-х гг. XX в. В этом замечаем известное сходство между творчеством Гоголя («Невский проспект», «Рим») и Булгакова.

Если сравнивать образы оптика Копполы и механика Паланцани в «Песочном человеке» Гофмана с образом профессора Преображенского, который, как и немецкие изобретатели, осуществил, казалось бы, невозможное превращение, то приходим к выводу, что они близки. Эта характеристика роднит немецких и русских ученых, раскрывает еще одно сходство в изображении фантастического начала у обоих авторов. Кукла Олимпия становится живой в глазах Натанаэля, ведь она проекция его духовного мира [163, с. 413]. Этот «живой» механизм подпитывается силами студента, в результате чего контраст между возвышенными взглядами мечтателя и убогостью, ограниченностью мысли окружающих усиливается. Фантастическое начало, воплощенное в работах профессоров Персикова и Преображенского, выявляет степень ограниченности окружающих (в «Роковых яйцах» перепутали посылки с яйцами и не стали дожидаться конца исследований) и их несоответствие высоким идеалам ученого (безобразно комическое поведение Шарикова и членов нового домуправления в «Собачьем сердце»).

Гофман создает в своих сказочных новеллах, повестях, романах мир, приближенный к объективной реальности, но при этом в нем действуют не конкретные личности, а типы, воплощения определенных черт характера или носителей конкретных поведенческих моделей (филистеры, студенты-энтузиасты, служащие). В произведениях романтика выделяем еще один онтологический план, который доступен по верному замечанию А. Мика [190, с. 73] только для творческих личностей. Этот план в глобальном масштабе, созданный Гофманом наравне с земным, является исходной данностью для мечтателей, музыкантов-композиторов, художников.

Мир фантазии может видоизменяться в зависимости от устремлений протагониста. Благодаря ему персонажи приобщаются к недоступным для рационально направленного ума ценностям, а также испытывают страх, переживают кошмары, терзаются страстями. Переход из одной действительности в другую обеспечивается различными средствами, среди которых важное место занимают способность погружаться в воображаемые картины и в этой необъятной реальности (фантазии) воспарять к своему идеалу. Для ее стимуляции Гофман прибегает и к дополнительным средствам, таким как: легкие наркотики, табак, алкоголь, вызывающие кошмары, сон, галлюцинации. Под воздействием этих стимуляторов границы реального исчезают, оставляя протагониста во власти своей фантазии.

Присутствие фантастического начала в произведениях Гофмана, Гоголя, Булгакова продиктовано двуплановой картиной бытия, которая наиболее наглядно воспроизводится на примере образов энтузиастов-мечтателей в их гофмановском понимании, как у немецкого писателя-романтика, так и у Гоголя, и у Булгакова. Фантазия как наивысший имманентный признак творчества, позиционирует творца, энтузиаста, мечтателя на грани между онтологическими планами. Он не подчиняется законам, навязываемым ему обществом [201, с. 53], но именно благодаря способностям энтузиастов с помощью их внутренних сил, воображения, в процессе творческого процесса, становится возможным переход из мира, окружающего их, в мир, воображаемый ими. Вместе с тем, постепенное погружение в реальность разрушает личность самого энтузиаста, на первоначальном этапе духовно, а впоследствии физически. Как отмечает исследователь Ж. Кушнир, этот образ традиционно знаменовал связь с космогоническими представлениями в литературах разных эпох посредством таких констант как небо, звезды, горы, дерево/деревья, сакральных предметов, воплощений всемирной гармонии, персонификаций вселенной [179, с. 7], но впервые именно романтики возводят образ энтузиаста-мечтателя до знаменательного компонента своей поэтики.

Образ мечтателя-энтузиаста в его гофмановской интерпретации многогранен: он включает не только творческих личностей, людей выдающихся способностей, творящих непреходящие ценности, но и тех, кто готов раздвинуть рамки привычного, серого мира с его социальными условностями и перенестись в измерение, в котором царствует сила фантазии, другими словами воображение. Представителей как первой, так и второй категории объединяет желание заглянуть за завесу обыденного, раскрыть потенциал своего «я», который в силу своих стремлений не вписывается в устоявшиеся социальные модели. Живописцы, композиторы с одной стороны, студенты-изгои с другой не приемлют ограниченность и, отторгая ее, погружаются в созданный ими мир более притягательный, чем отвергнутая ими и отвергающая их реальность.

В основе дихотомии изображаемой реальности и создаваемый персонажем миром лежат их концептуальные различия, усиленные специальными цветовыми и звуковыми эффектами. Неотъемлемыми атрибутами отраженной в произведении объективной действительности становится черно-белая с оттенками серого цветовая палитра в сочетании с дисгармонирующими звуками. Какофония и монохромная цветовая гамма резко контрастируют с ярким многообразием тонов и благозвучием, царящими в мире грез героев [29, с. 7-9]. Чем глубже контраст между планами, тем сильнее желание покинуть, по возможности навсегда, постылую реальность, чтобы предаться жизни в мечтах (Ансельм-

Серпентина, Бальтазар-Кандида). Широта взглядов Гофмана воплотилась в раскрытии и иной темной стороны воображаемого мира: он может стать причиной зарождения страхов, которые станут впоследствии основанием для уничтожения героя, раскрытие своей сущности приводит к утверждению «темных» душевных качеств (проповеди монаха Медарда).

Первопричина романтического раздвоения мира, пронизывающего произведения Гофмана, заложена в неустроенности героев. В мире стяжателей, важных чиновников, самовлюбленных аристократов истинно окрыляющее и возвышающее искусство не может существовать. Именно поэтому реальность обрисована Гофманом как мрачное, безрадостное существование, в котором царит право сильнейшего. Только бюргеры-филистеры чувствуют себя привольно в атмосфере, где дух накопительства и чиновничества выражен так резко.

Двойственная картина мира у Гофмана приобретает еще более сильный оттенок трагизма, так как ранние романтики видят преодоление ограниченности общества путем отказа от действительности и ухода в мир воображения. Трагизм Гофмана достигает своего кульминационного пункта в момент осознания, что бегство от реальных условий жизни не будет решением всех накопившихся противоречий.

Действительности, в которой рационализм подчиняет себе большинство бюргеров, противостоять ей могут только истинные создатели возвышенного. Всем своим творчеством они стараются доказать существование нематериального мира, в котором духовное довлеет над вещным. Этот параллельный мир предоставляет художнику наиболее ценные для него аспекты: покой, свободу созидания, самореализацию. Примечательно, что Гофман, идеализируя мир фантазии протагонистов, тем не менее не пренебрегает доводами рассудка. Благодаря романтической иронии, писатель выражает свое отношение к изображаемому им действию. Писатель описывает с определенной долей иронии заоблачные поиски энтузиастов, при этом сохраняя двойственность, заложенную в романтической иронии. Автор симпатизирует страдающим мечтателям, но одновременно не может удержаться от эксплицитного едкого комментария. Особенное значение в данном контексте играет свидетельство о первоначальной задумке сказки «Золотой горшок», согласно которой Ансельм приобретает символ счастья – золотой горшок, который должен был быть по замыслу Гофмана – ночным горшком [165, с. 180], т.е. является профанацией, образом, снижающим сказочный пафос.

Немецкий писатель-романтик с не меньшей иронией относится к творческим поискам заинтересованных в материальном благосостоянии художников (Бальтазар в

«Крошка Цахес», а так же Джильо Фава в «Принцесса Брамбилла»). Процесс созидания (поэтические попытки Бальтазара и актерское мастерство Джилье) указывают на особенную природу протагонистов. При всей творческой самоотверженности Бальтазар использует свое искусство для достижения благосклонности любимой им Кандиды, хотя он не утрачивает своего очарования и вызывает сочувствие, когда его достижения не заслуживают должной оценки.

Следует отметить, что в поведении Бальтазара, занимающегося сочинительством нового произведения, прославляющего прекрасную Кандиду, можно проследить определенные сходства с процессом написания музыкальных композиций капельмейстером Крейслером. Но неприкаянность, чуждость обществу, непонимание со стороны публики, сумасшествие или близкое к нему состояние абстрагирования, отрешенность от забот обыденности, подчинение, направление всех своих сил на созидание – отличительные черты самоотверженного музыканта, того типа творца, который вошел в литературу как «гофмановский герой». В отличии от Ансельма, студент-поэт Бальтазар, получает не отвлеченное, вземное счастье, а жизнь, наполненную бытовыми радостями: «Бальтазар сделался владельцем расположенного в часе езды от Керепеса сельского дома, вместе с прилежащими лесными угодами, полями и лугами; он едва поверил своим глазам, когда увидел, что в инвентарной росписи помянута драгоценнейшая утварь, даже золотые и серебряные слитки, ценность которых превосходила все богатство княжеской сокровищницы» [29, с. 263]. В этом смысле Бальтазар не достаточно отвлеченный, возвышенный поэт-мечтатель, как его предшественник.

Более комплексный образ творческой личности создан Гофманом в сказке-каприччо «Принцесса Брамбилла». Джильо Фава показан не как статичный образ, а в его противоречивом развитии, сопровождающемся падениями и взлетами. Постепенное перерождение Джильо происходит в результате переосмысления своих умений и возможностей, своего собственного «я». Понимание собственного призвания и стремление к самосовершенствованию, т.е. желание достичь наивысшего мастерства, стать достойным своего призвания – это те движущие силы, которые побуждают актера сопротивляться путам обыденности, нищеты и искать выход из них. Финал сказки-каприччо демонстрирует, что Джильо, как и его любимая, успешно прошли путем катарсиса, и достигли апогея своего счастья, узнав друг в друге принца Кьяппери и принцессу Брамбиллу.

В отличие от «Золотого горшка», в котором мир грез Ансельма есть не что иное как царство Атлантида, в «Принцессе Брамбилла» королевство Урдар лишь способ для раскрытия потенциала героев. Хоть Гофман и вводит фантастическую страну Урдар, но при этом оставляет четкие указания, что она существует только в воображении избранных, т.е. они продолжают для всех окружающих жить обычной жизнью. Это одно из кардинальных отличий текстов, которые Гофман признавал своими лучшими творениями. Если в первой сказке утверждается главенство ирреального мира, то во втором тексте показано, что фантастическое начало присутствует в реальном мире, как неотъемлемая его часть.

Талантливый музыкант и композитор Крейслер, чья музыка вызывает восхищение при дворе князя Иринея, испытывает неудовлетворенность от творчества на заказ, а тайная и нереализованная любовь к Юлии, сталкивают одухотворенного композитора с жестокой реальностью. Отказ от всего мирского, уход в уединенный монастырь для единения с божественным возвышенным началом, завершается крахом. Возврат в мирскую суету становится моментом кризиса, который Крейслер, согласно замыслу Гофмана, должен был провести его к сумасшествию. Первые признаки расстройства рассудка уже начинают проявляться в поведении капельмейстера: они приняли форму полных тоски причитаний о его безответной любви к Юлии.

Созидательный процесс не всегда оказывает благоприятное влияние на личность человека, посвятившего всего себя выбранной им деятельности, не приносит он персонажам умиротворение и радость от создаваемого. Даже в своем первом романе «Эликсиры сатаны» Гофман проводит эту мысль. Созданные кистью талантливого мастера Франческо, ученика великого Леонардо да Винчи, изображения несут особенный смысл: лики святых наполняют благоговением взирающих на них, тем самым давая им духовную опору, помогая выйти на праведный путь. Такова функция образа святой Розалии, который спасает погрязшего в грехе монаха Медарда.

В повести «Песочный человек» научные поиски приводят отца протагониста к гибели, а память о трагической кончине родного человека становится причиной психического расстройства студента Натанаэля. Творческие изыскания в научной сфере раскрывают новые горизонты, прокладывают дорогу в другой, до того неизвестный и неизученный мир.

Творческий процесс становится в зависимости от источника вдохновения освобождающей силой или закабаляющим началом. Монах Медард, черпающий вдохновение из эликсира, созданного самим сатаной, приводит в восхищение прихожан, так что слава об ораторских способностях Медарда распространяется с молниеносной



быстротой: «Вскоре молва разнесла весть о том, что я поправился, и в церкви снова бывало тесно, когда я проповедовал, но чем больше восхищалась мной толпа, тем строже и настороженнее смотрел на меня Леонардус, и во мне пробудилась настоящая ненависть к нему; он представлялся мне всего только жалким завистником и высокомерным чернецом.» [31, с. 38]. Вместе с тем, сам того не подозревая, слава укрепляет в нем такие греховные качества как гордыня, тщеславие, самовлюбленность, которые, все усиливаясь, ведут его в мир страшных видений, пугающих предчувствий, трагических совпадений, преступных действий.

Спасение, очищение души от дьявольской скверны приносит образ святой Розалии, которая предстает перед грешным монахом в самые тяжелые для него моменты жизни, напоминая ему о существовании и другого пути в мир освобождения от грехов. Он не обрисован Гофманом столь детально, но главное его отличие от мира, в котором брат Медард предавался запрещенным наслаждениям, обилие света, которое пронизывает все своими яркими лучами.

В творчестве Гоголя особенно наглядно эту особенность можно проследить на примере сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» и петербургских повестей, которые впитали традиции устного народного творчества, но вместе с тем и тенденции присущие творчеству немецких писателей романтиков, прежде всего Гофмана. Присутствие параллельной реальности мотивировано спецификой фольклора, народными верованиями, суевериями, приметами. Деятельность творческой личности постулирует существование сверхъестественных существ, но при этом пародирует их природу: «В досужее от дел время кузнец занимался малеванием и слыл лучшим живописцем во всем околотке. [...] Кузнец был богобоязливый человек и писал часто образа святых: и теперь еще можно найти в Т... церкви его евангелиста Луку. Но торжеством его искусства была одна картина, намалеванная на стене церковной в правом притворе, в которой изобразил он святого Петра в день Страшного суда, с ключами в руках, изгонявшего из ада злого духа; испуганный черт метался во все стороны, предчувствуя свою гибель, а заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, поленами и всем чем ни попало. В то время, когда живописец трудился над этою картиною и писал ее на большой деревянной доске, черт всеми силами старался мешать ему: толкал невидимо под руку, подымал из горнила в кузнице золу и обсыпал ею картину; но, несмотря на все, работа была кончена, доска внесена в церковь и вделана в стену притвора, и с той поры черт поклялся мстить кузнецу» [24, с. 169]. В сборнике повестей творческая фантазия художника не создает альтернативный мир, а только воспроизводит в смоделированном виде объекты или феномены из реального мира.

В петербургских повестях мир, созданный художником в повести «Портрет», это реальность недобрая, пугающая, карающая, способная изменять жизненный путь героев. В отличие от гофмановского мира иллюзий, творцы Гоголя не знакомы с фантастической реальностью, созданной их воображением, которая даровала бы им счастье. Для персонажей Гоголя преодоление противоречий действительности путем ухода из реальности невозможно. Если в творчестве Гофмана любовь двигала поступками молодого мечтателя, поддерживала его, позволяла ему воспарить над обыденностью, увидеть скрытое под одеждами повседневности, т.е. окрыляла его фантазию и переносила в воображаемый мир, то в произведениях Гоголя любовь остается движущей силой, но теряет способность переносить героя в другую реальность: герои Гоголя остаются в плоскости земных потребностей, чем и доказывается их филистерская тяга к стяжательству (ср. Чартков, Поприщин).

Необычна в сравнении с петербургскими повестями неоконченная повесть «Рим», тематически не связанная с остальными текстами сборника, но концептуально являющейся его продолжением. Протагонист, вернувшись на Родину, заново открывает город своей юности. Он по-другому оценивает/видит окружающую его красоту, не только в архитектуре, но и в людях. Впитывая ее, он самосовершенствуется, при этом не уносясь в заоблачные дали (как у Гофмана), а оставаясь в границах реальности. Восхищаясь красотой встречной горожанки, его мысли не сводятся к неодолимому желанию, а вызывают благоговение перед ней. Протагонист повести контрастирует с персонажами повестей «Записки сумасшедшего», «Портрет», т.к. его интересы направлены на постижение возвышенного, какой описывается Гоголем красота. При этом автор указывает на противоречивость заложенную в данном феномене: красота сочетает несочетаемое как в облике самого города (ветхие здания чередующиеся с богатыми постройками), так и в фигуре, поведении, лице самой девушки. Но даже эти, казалось бы, взаимоисключающие друг друга черты образуют гармоничное целое, которое не только придает целостность описываемому образу, но и глубину.

Творчество Гоголя в свою очередь определяется присутствием творческой личности, прежде всего в повестях «Портрет», «Записки сумасшедшего», «Невский проспект». Но постепенно образ творца сменяется образом «маленького человека» такого же отвергнутого обществом, как и энтузиасты Гофмана. При этом причина его особенного положения кроется в занимаемой им ступени в сложной социальной иерархии. Отметим важную черту, присущую персонажам Гоголя в отличие от их немецких предшественников: у Гофмана

художники, музыканты и даже студенты-мечтатели, обладают выдающимися способностями, каждый в своей области, тогда как у Гоголя, мелкие чиновники, писари, заместители высоких должностных лиц, даже люди творчества характеризуются отсутствием понимания жизни, неглубокими познаниями, ограниченным кругозором. Гоголь соперничает с ними, но в то же время показывает и убожество их мышления, неоднократно прибегая к разнообразнейшим проявлениям комического, к народным смеховым элементам, иронии, сатире [131, с. 135-136], гротеску, как наиболее близкому к фантастическому началу.

Как и Гофман, Гоголь передает двойственность процесса созидания. Он видит истинных творцов, великих духом и своими творениями возвращающих его, а также жалкие попытки ремесленников, которые вопреки всем своим попыткам сравняться с подлинными мастерами не могут создать ничего выходящего за рамки посредственности.

Важным моментом при изображении людей творчества нам представляется ироническая аллюзия на великих немецких авторов Гофмана и И.Ф. Шиллера, эксплицитно выраженная в повести «Невский проспект». Эти фамилии принадлежат в произведении Гоголя не выдающимся личностям, а ремесленникам: «не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Телля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице. Возле Шиллера стоял Гофман, – не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера. Шиллер был пьян» [25, с. 31]. Детализация, представленная оценочными прилагательными-антонимами к словам «(не) тот, который», «(не) писатель», – «но известный», «но довольно хороший сапожник», свойственная Гоголю в гораздо большей степени, чем писателям-романтикам, создает поразительной силы смеховой контекст.

Данный прием опрощения реализуется в образах повести «Рим»: имена великих мастеров эпохи Возрождения предстают именами нарицательными во множественном числе, а повествователь от лица протагониста жалеет, что больше нет равных им по таланту творцов: «И как пред этой величественной, прекрасной роскошью показалась ему теперь низкою роскошь XIX столетия, мелкая, ничтожная роскошь, годная только для украшения магазинов, выведшая на поле деятельности золотильщиков, мебельщиков, обойщиков, столяров и кучи мастеровых и лишившая мир Рафаэлей, Тицианов, Микель-Анжелов, низведшая к ремеслу искусство» [25, с. 193], всему стал придаваться характер массовости, так что художники теряют свою уникальность, превращаясь в рядовых ремесленников, лишенных подлинного таланта.

В художественном мире Гоголя нет места счастливому погружению в мир созданный воображением, мечты его героев не дарят освобождение от общественных пут, потому что его окружает трагическая действительность, управляемая злым стечением обстоятельств. В повести «Портрет» творческое воображение молодого художника не перенесло его во вземную пространственно-временную плоскость, а лишь продемонстрировало его непонимание человеческих поступков. Придав изображению молодой девушки античные черты, художник не распознал ее подлинной сущности: особы привлекательной наружности, но уже утомленной своим образом жизни. В данной ситуации снова выступает на первый план двойственное единство: виденное ложно, а скрытое истинно.

Как и для Гофмана, для Булгакова творческая личность – это представитель созидающего начала, тот, кто с помощью своих духовных побуждений, возможностей и сил создает новые пространственно-временные формации с правилами, отличающимися от существующих условностей. Именно им придает писатель наиболее важное значение. Творцы создают вечные ценности, необходимые для духовного и морального развития каждой личности в частности и общества в целом. Не случайно не имя, а наивысшую степень навыков и умений выводит Булгаков в названии своего закатного романа – мастер. Подчеркнем, что мастер – это «ремесленник, человек, занимающийся каким-либо ремеслом, мастерством или рукоделием; особенно сведущий или искусный в деле своем» [39, с. 303]. Следовательно, целесообразно рассматривать образ мастера как обобщающее понятие, несмотря на утверждения признанных исследователей-булгаковедов, что «Мастер и Маргарита» носит автобиографические черты.

На первых страницах романа представлено двое людей искусства – писатель Берлиоз и поэт Иван Бездомный. Их беседа ведется на литературную тему, это анализ нового произведения Ивана и комментарии его старшего, более опытного собеседника. Аргументы приводятся со ссылкой на авторитетные трактаты, так что научность и обоснованность выводов с трудом можно было бы назвать поверхностными. Тем не менее, трактовка выбранной поэтом темы выражает его полное подчинение доминирующему взгляду на религиозную тематику. Иван прислушивается к атеистическим суждениям Берлиоза. Вмешательство в беседу более компетентного собеседника приводит обоих литераторов в замешательство, в результате чего они стали приводить примеры из источников, которые незадолго до этого опровергали или относились с недоверием к изложенным в них событиям. Иван Бездомный, впоследствии, несмотря на первоначальный кураж и браваду, признается в том, что его стихи, как литературное творение, ничего не

стоят. Таким образом, Булгаков знакомит читателя с первых страниц с творческими людьми, чьи литературные планы уводят читателя в другой мир, античную эпоху, период становления христианской доктрины, при этом оказывающимися никем иными как авторами, пишущими на потребу публики, второсортными или даже третьесортными писаками, что совершенно не соответствует определению «мастер».

Высокого звания «мастер» удостоивается только один герой романа, имя его не известно, его заменил вид деятельности: «Тот, кто называл себя мастером, работал, а она, [...] перечитывала написанное, а перечитав, шила вот эту самую шапочку. [...] Она сулила славу, она подгоняла его и вот тут-то стала называть мастером» [20, с. 283]. Мастер осознает в себе силы, соответствующие его призванию. Он готов взвалить на себя всю тяжесть нелегкого литературного бремени. Отдаленность от дневной суеты, уединение, погружение в открывающийся через прочитанные книги мир древних обычаев и верований – это атмосфера, которая способствует творчеству, окрыляет фантазию, позволяет ей уносить писателя все дальше в неизведанное к творческим вершинам. При этом мастера окружают его любимая музыка, интересные книги, спокойные минуты приятных раздумий. Об этом этапе творчества мастер рассказывает: «это был золотой век, – блестя глазами, шептал рассказчик, – [...] вот диван, а напротив другой диван, а между ними столик, и на нем прекрасная ночная лампа, а к окошку ближе книги, тут маленький письменный столик, а в первой комнате – громадная комната, четырнадцать метров, – книги, книги и печка» [20, с. 280].

Протагонист создает свой собственный отрешенный мир не в параллельном измерении, а в окружающей его реальности – в столице Москве. Это становится возможным благодаря внутренней силе художника, толкающей его к творчеству. В отличие от гофмановской Атлантиды, существующей во вне временных рамках, мастер живет в конкретном времени, чье течение он ярко чувствует. Также можно утверждать и о занимаемом им пространстве: оно ограничено стенами подвала, но личные ощущения разрушают эти барьеры, и оно становится более широким, почти необъятным, так как вмещает те пространственно-временные координаты, в которых проходят последние дни жизни Иешуа Га-Ноцри, его казнь и события после его распятия (время – 27 год н.э. [5, с. 33], место – Ершалаим).

Несмотря на то, что место действия конкретизировано, тем не менее М.А. Булгаков сознательно отходит от общепризнанного названия города, а использует один из менее известных его вариантов, дистанцируясь от канонических источников. Благодаря этому приему, писатель предлагает собственную трактовку событиям, освященным в

многочисленных исторических книгах. Известно так же, что писатель основывается на нетрадиционном истолковании жизнеописания Иисуса, предложенным историками христианства Э. Ренаном, Д.Ф. Штраусом, Ф.В. Фарраром. Об этом свидетельствуют сохранившиеся архивные данные записи Булгакова. Неканоническую интерпретацию образа Иисуса Назаретянина подкрепляет имя подсудимого Иешуа Га-Ноцри, которое является иудейской версией имени Иисус, видоизмененного под влиянием древнегреческого языка.

Использование исконных по звучанию наименований и имен представляет собой формальный признак отхода от устоявшегося правила истолкования, но сам текст содержит большое количество отступлений подобного рода, коренящихся в авторском замысле как мастера, так и Булгакова, хотя следует отметить, что они не идентичны. Для Булгакова важно с помощью контраста передать несостоятельность жизни социалистической России для подлинно творческой личности, писателя или ученого, в то время как мастер, будучи историком, видит во встрече Понтия Пилата с Иешуа Га-Ноцри отражение исторических процессов в переломный период зарождения и постепенного распространения новой, впоследствии одной из самых значимых мировых религий, а вместе с ней новых моральных принципов, которых не хватает современным ему москвичам. Именно психологическое столкновение выводятся мастером на первый план, развитие истории есть лишь его следствие. Так, Булгаков решает экзистенциальные проблемы параллельно на нескольких уровнях: на уровне макротекста – в романе «Мастер и Маргарита», на уровне микротекста – в романе мастера о Иешуа и Понтии Пилате.

Самореализация для мастера достигается не только упорным самоотверженным трудом, но и через признание собратьев по перу. Столкновение с действительностью, в виде критических отзывов именитых литературоведов, приводит к краху благополучного иллюзорного мирка мастера. Критики не готовы воспринимать произведение, их взгляды на художественный текст, соответствуют мнению властей, придерживающихся убеждения о том, что Иисуса не было, как не существует и Бога. Именно это вменяется мастеру в вину: он описывает фиктивную личность, как историческое лицо.

Остракизму подвергается не столько сама тема художественного произведения и способы ее реализации, сколько свобода выбора художника-писателя. Мастер не следовавшей официальной идеологии должен подчинить свою творческую фантазию требованиям государственных функционеров. Закабаление воображения писателя приводит к его духовному краху.

Мастер борется за свое произведение-роман, но вмешательство правовых структур уничтожает его как личность: « – Через четверть часа после того, как она покинула меня, ко мне в окна постучали... [...] так вот, в половине января, ночью, в том же самом пальто, но с оборванными пуговицами, я жался от холода в моем дворике. Сзади меня были сугробы, скрывшие кусты сирени, а впереди меня и внизу – слабенько освещенные, закрытые шторами мои оконца, я припал к первому из них и прислушался — в комнатах моих играл патефон» [20, с. 290] (аллюзия на репрессии 30-х годов) из-за доноса, основанного на несоответствии взглядов мастера с проводимой идеологической политикой, в очередной раз доказывают губительное влияние социально-политических факторов на становление художника. Результатом этих действий стала сломанная судьба талантливого автора: мастер проклял свой роман и отбросил перо.

Тяга к творчеству снова возвращается к душевно больному писателю благодаря вмешательству Воланда и его свиты, которые решают все его жизненные неурядицы. С их помощью мастер переносится в другое измерение, которое, как и созданный им в подвале мир, отгорожен от окружающей действительности. Эта реальность становится доступной для мастера и Маргариты после их смерти в Москве, в пространстве, в котором их больше не угнетали навязанные социальные правила. Способность создавать связана с уходом от гнета общества. Но это невозможно. Поэтому главу «Прощание и вечный приют» мы предлагаем читать как развернутую метафору о том, что художник не может творить, если его творчество будут втискивать или подгонять под общепринятые рамки.

Трагедия по Булгакову, также как у Гофмана, состоит в том, что он не может находиться под воздействием внешних будоражащих его факторов и сохранять свой творческий дар, а значит перестает существовать как художник-творец. Но если у Гофмана у творца нет выхода из подобной ситуации (капельмейстер Крейслер), актер Джильо – реализовал себя, но «Принцесса Брамбилла» – сказка, т.е. только в воображаемом мире сказки), то концовка романа Булгакова менее оптимистичная: счастливый конец возможен, но только в ирреальном мире, по ту сторону реальности.

Мечтателям-энтузиастам и творческим личностям противопоставлены обыватели, представленные в самых разных ипостасях. Это и чиновники, использующие свое должностное положение для удовлетворения собственных нужд или стремящиеся улучшить свое положение: регистратор Геербрант у Гофмана, Поприщин у Гоголя, домоуправ у Булгакова, и благородные господа, кичащиеся своим происхождением и положением (князь Иринея у Гофмана, начальник у Поприщина), и люди готовые пойти на

преступление, если это принесет им выгоду (Алозий Магарыч у Булгакова). Эти образы близки к жизненной правде, мотивировка их поведенческой модели реалистична.

При изображении объективной реальности писатели Гофман, Гоголь, Булгаков обращаются к фантастическим или гротескным образам. Гротеск согласно трактовке Ю.В. Манна, с ним согласна и Л.В. Бортэ, является приемом, в основу которого положено, как фантастическое, так и комическое начало, т.е. гротеск можно рассматривать как промежуточное звено, переходный элемент от смехового начала к фантастическому. Обращаясь к фантастическому началу и гротеску изображение действительности теряет свою внешнюю реалистичность, но при этом сохраняет свою критическую направленность.

Гофман, Гоголь, Булгаков для выражения своего критического отношения к окружающей их реальности обращаются к образам животных, тем самым апеллируя к характерным чертам басни, которая вошла в мировую литературу как литературный жанр, в котором основным художественным приемом остается иносказание, благодаря которому высмеиваются человеческие характеры, а также людские пороки. В текстах писателей аллегоризация образов не носит узкий характер, она служит бичеванию алогичности бытия во всех сферах общественной жизни.

Наиболее фантастическими и вместе с тем неразрывно связанными с действительностью являются образы животных, в которых воплотились человеческие характеры и типы людей: это и дворяне – породистые пудели, и полицейские – шавки в услужении у пуделей, и бюргеры – дворовые псы, и студенческие буршеншафты – дворовые коты. Но при этом некоторым типажам соответствует конкретное лицо, что придает произведению еще большую осмеятельную ноту.

Творческие личности-энтузиасты, оставаясь не вовлеченными в отношения с животными-филистерами, соприкасаются с реальностью и животным миром. При этом последний может восприниматься ими как животный мир, даже несмотря на то, что его обитатели себя воспринимают как знающие, умные, уважаемые, добропорядочные члены звериного общества, наделенные всеми человеческими способностями и регалиями, так же находясь в животном облики, воспринимаются как люди. Наиболее тесно взаимодействуют мечтатели, творцы с представителями особой категории, в чьих руках сконцентрирована магия, волшебство.

## **2.5. Выводы**

Придерживаясь поэтического подхода, выявляем в двухплановой картине мира в творчестве Гофмана, Гоголя и Булгакова ряд существенных сходств, проявляющихся во



взаимодействии онтологических планов первого и второго порядка: описанными в первой и второй повествовательных моделях, фантастическое начало имплицитно «вторгается» в реальный мир и фантастическое начало противопоставлено реальному миру, находится в состоянии конфликта с ним, контакт *реального мира* и *фантастического начала* осуществляется в соответствии с механизмами, описанные в повествовательных моделях.

Сатира, ирония, гротеск как способы критического осмысления действительности становятся ключевыми критериями для формирования традиции репрезентации фантастического, объединяющей поэтики Гофмана, Гоголя и Булгакова. Романтическая ирония, прослеживаемая в поэтике Гофмана как выражение мировоззренческой позиции писателя, находит свое дальнейшее развитие в произведениях Гоголя и Булгакова. Амбивалентный характер романтической иронии проявляется в сочетании трагического, исходящего от реальности, и иронического, пронизанным глубоким философским смыслом. Романтическая ирония создает трагизм на разных уровнях текста: трагизм как форма выражения мировоззрения. как стилистический прием, как эффект.

Отличительные особенности поэтик Гофмана, Гоголя и Булгакова определяют виды фантастического начала в их произведениях: фантастическое начало у Гофмана носит *магический характер*, у Гоголя – *фольклорно-мистический*, у Булгакова – *философско-мифологический*.

Фантастическое начало в творчестве Гофмана реализуется не только в образах, но и сюжетах, поэтому созданное им фантастическое начало подразумевает конфликт героя-мечтателя с действительностью, столкновение персонажей-двойников, высокую степень психологизма, мотива кукольности, а также взаимодействие различных проявлений комического, таких, как ирония, гротеск, сатира для выражения критического отношения автора к действительности.

В творчестве Гофмана, Гоголя, Булгакова реализовался вечный поиск идеала во внешнем мире и рождение прекрасного из недр собственного многогранного «Я», неординарные (творческие) личности, тайные стороны жизни, противоборство добра и зла, обращение к истокам культуры, к мифотворчеству.

Время в произведениях Гофмана, Гоголя, Булгакова сочетает несколько характеристик, одна из которых соответствует объективному времени, в то время как другая позволяет создать фантастическую действительность на основе индивидуального восприятия времени или художественных особенностей текста. Обе характеристики существуют во взаимодействии между собой. Время может быть привязано к определённой дате из реального времени, которое оказывает воздействие на ход событий в реальном

плане текста, в этом случае фантастическое начало проникает в действительность произведения.

Пространство реального плана может стать фоном для развития действия или содержать повод для дальнейших событий. Фантастическая локация противопоставлена реальной, нередки примеры, когда фантастическое место изображено как место, существующее в реальности, а реальному плану приписываются характеристики фантастического начала.

Мир бургеров, стражей порядка, церковных служителей, дворян (в текстах Гофмана), чиновников, мелких служащих, аристократов (у Гоголя), рядовых граждан во всем их разнообразии (у Булгакова) воспроизводится не менее масштабно чем мир животных-обывателей, которые являются типической проекцией реальных образов в зверином облики в параллельном мире, что не только усиливает комический эффект, но и позволяет раскрыть в гиперболизированной форме истинную сущность социальных явлений и характеров.

### 3. СВОЕОБРАЗИЕ КОМПОЗИЦИИ ДВОЕМИРИЯ КАК СПОСОБА СОЗДАНИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО НАЧАЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Э. Т. А. ГОФМАНА, Н. В. ГОГОЛЯ, М. А. БУЛГАКОВА

#### 3.1. Сюжеты и мотивы для усиления сопряжения реального и фантастического планов

Фантастическое начало воплощается в художественном тексте не только в его конститутивных категориях, таких, как единство пространственно-временных параметров, система персонажей, но и на сюжетном уровне с помощью ряда приемов (сновидение, безумие, мошенничество, розыгрыш, обман чувств), вызывающих у героя и читателя обман чувств и, как следствие, неуверенность в реальности происходящего, потому что привычный мир теряет свою монолитность, и преобразуется в полидименсиональную формацию. Именно этот эффект Цв. Тодоров, Г. фон Вилперт, Ю.В. Манн, определяют как доминантный при изучении фантастического начала в литературном произведении, прежде всего тот его вид, который Цв. Тодоров обозначил как «фантастическое-необычное», а Ю.В. Манн рассматривает с некоторыми оговорками как «завуалированная фантастика». Его отличительной чертой является утрата сверхъестественным элементом его фантастической сущности благодаря реалистическому объяснению: 1) расстроенное воображение (сновидение, безумие, воздействие наркотиков), 2) рациональное объяснение (совпадение, случайность, мошенничество, розыгрыш, обман чувств) [114, с. 42-43].

На наш взгляд, критерии разработанные Цв. Тодоровым, верно отражают природу изучаемого феномена, но в рамках данного исследования нам кажется целесообразным изменить предложенный им принцип и разграничить приемы в соответствии с типом их взаимодействия с действительностью. В основе художественного мира Гофмана, а также Гоголя и Булгакова лежит двойственная картина бытия: один из ее «онтологических планов» (А. Амусин) отражает объективный мир, другой – воображаемый мир студента-энтузиаста, музыканта, творческой личности. Чтобы терминологический аппарат передавал специфику феномена «фантастическое начало» в произведениях анализируемых писателей, предлагаем следующие критерии:

- приемы создания *альтернативных миров* в художественном мире произведения, включающие видения, сон, сновидения, кошмары, вызванные болезнью, сумасшествием, одурманивающими средствами, такими как алкоголь, наркотики, табак;

- приемы создания *иллюзии в правдоподобной реальности* художественного текста, такие как переодевание, использование маски, театральное действо, карнавал, бал, а также присутствие двойников.

Отметим, что перечисленные приемы не во всех случаях могут рассматриваться как проявления фантастического начала, лишь контекстуально их можно рассматривать как таковые. Именно поэтому обратимся лишь к некоторым из них, которые можно однозначно охарактеризовать как один из аспектов фантастического начала вне зависимости от ситуативного контекста.

Обратимся в первую очередь, к таким нарративным приемам, которые приводят к трансформации художественной реальности в многоуровневый конструкт, а именно к приемам создания *альтернативных миров* в художественном мире произведения. С их помощью взаимодействие двух планов, реального плана и фантастического начала, представленное второй повествовательной моделью, проявляется наиболее четко.

В новеллистической сказке «Золотой горшок» разочарованный студент Ансельм не видит вечерней прелести пейзажа и привлекательности очертаний хорошо знакомого Дрездена, внешний облик меняется для молодого человека после того, как он выкурил трубку «пользительного» табака („Sanitätsknaster“) («мрачно взирая перед собою, студент Ансельм пускал в воздух дымные облака» [29, с. 5]). Причинно-следственные связи очевидны: табак пробуждает в подсознании студента чудесные картины — образы девушек, представляющихся ему в виде золотистых змеек: «но вот снова зазвенели колокольчики, и Ансельм увидел, что одна змейка протянула свою головку прямо к нему. [...] два чудных темно-голубых глаза смотрели на него с невыразимым влечением, и неведомое доселе чувство высочайшего блаженства и глубочайшей скорби как бы силилось разорвать его грудь» [29, с. 8]. Следует подчеркнуть субъективность описанных картин. Не природа изменилась, а видение студента стало другим.

Различия между двумя планами Гофман усиливает с помощью цветовых, звуковых и одоративных эффектов: окружающая Ансельма природа поражает его воображение своим многоцветием, богатством звуков и насыщенностью запахов. Как утверждает Л.А. Цегловска: «символика золотистого цвета не случайно связана с природным началом [...] С золотым цветом также связан и аспект счастья [...] Золотой цвет также принято связывать с призрачным миром духов» [121, с. 143]. Объективизация личных ощущений привносит фантастическое начало в произведение. Вследствие этого контраст между привычным видом и иллюзорной действительностью становится более четким. Осложнение мотива видений приводит не только к контурированию границ между мирами,

но и к углублению чувства отчаяния из-за никчемного существования, ведь юношу всегда преследовали неудачи.

Иллюзия счастья возникает перед внутренним взором Ансельма во время прогулки с архивариусом Линдхорстом по саду. Перед ним возникают манящие своим очарованием цветы, пение дивных птиц зачаровывает: «Когда студент Ансельм взглядывал в кусты и деревья, ему виделись длинные проходы, тянувшиеся куда-то вдаль. В глубоком сумраке густых кипарисов белелись мраморные бассейны, из которых поднимались удивительные фигуры, брызгая хрустальными лучами, которые с плеском ниспадали в блестящие чашечки лилий; странные голоса шумели и шептались в этом удивительном лесу, и повсюду струились чудные ароматы» [29, с. 37]. Но Гофман отказывается от перенесения протагониста из обыденной жизни в фантастический план. Когда Ансельм в девятой вигилии посещает дом архивариуса, автор намеренно демонстрирует другой образ восхитившего его прежде сада: «он не мог надивиться, как это ему прежде все здесь могло казаться чудесным и таинственным. Он видел только обыкновенные растения в горшках – герани, мирты и тому подобное. Вместо блестящих пестрых птиц, которые прежде его дразнили, теперь порхали туда и сюда несколько воробьев, которые, увидевши Ансельма, подняли непонятный и неприятный крик» [29, с. 61-62]. Таким образом, Гофман передает метаморфозы, происходящие с героем под влиянием искреннего сильного чувства. Любовь, которая окрыляет и превращает все обыденное в прекрасное, перерастает в разочарование и приводит к утрате чувства восторга, оставляя горечь потери.

Немаловажную роль играет вино и волшебный эликсир, как способ преодоления границы между реальностью и миром видений. В романе «Эликсиры сатаны» монах Медард вкушает из заветного флакона – реликвии Святого Антония, содержащего один из эликсиров сатаны, и приобретает невероятные способности убеждения. Он становится популярным среди прихожан проповедником, но при этом его наставник брат Кирилл ощущает демоническое происхождение его дара. Хотя фантастическое событие получает очевидное, согласующееся с правдой жизни, объяснение: «Доброе – доброе сиракузское! Что и говорить, святой Антоний мог бы похвастаться своим винным погребом, и если дьявол служил у святого Антония виночерпием, он вредил святому меньше, чем принято считать.» [31, с. 36], последствия от нарушения запрета воспринимаются как греховное падение.

Таинственное содержимое заветной бутылочки в каприччио «Принцесса Брамбилла» становится средством, одурманивающим чувства актера Джильо Фавы и воссозданием перед его затуманенным взором чудесного образа принцессы Брамбиллы:

«Панталоне поднял стоявшую возле него оплетенную бутылку и протянул ее Джильо. Но в это мгновение из нее взвился легкий голубоватый дымок и, сгустившись, принял прелестный облик принцессы Брамбиллы: однако миниатюрная изящная фигурка высунулась из бутылки лишь по пояс, протягивая к Джильо свои крошечные ручки» [32, с. 289-290]. Перенесение из конкретного пространства в иллюзорное измерение происходит во время карнавала и должно было бы восприниматься как проявление комического, характерного для массовых гуляний подобного типа. Тем не менее Гофман использует фантастическую ситуацию для обличения актера: карнавальный костюм и маска скрывают в действительности его сущность, т.е. превращают его в другую личность (фантастическая ситуация в реальном мире), а содержимое флакона раскрывает перед юношей его настоящую сущность.

Смещение бытийного плана и фантастического начала происходит с помощью сна. Так Мари в сказке «Щелкунчик и мышинный король» под влиянием рассказа своего крестного видит во сне трехголовую крысу, приготовившуюся уничтожить королевство ее любимого Щелкунчика: «Полно вздор болтать, милая Марихен! – возразила мать. – Ну на что мышам твой Щелкунчик? А вот ты, нехорошая девочка, до смерти напугала нас. Так всегда бывает, когда дети своевольничают и не слушаются родителей. Ты вчера до поздней ночи заигралась в куклы, потом задремала, и, верно, тебя напугала случайно прошмыгнувшая мышка: ведь вообще-то мышей у нас не водится. Словом, ты расшибла локтем стекло в шкафу и поранила себе руку. Хорошо еще, что ты не порезала стеклом вену!» [29, с. 97]. Создавая другую сюрреальную действительность Гофман в тоже время доказывает обратное, тем самым лишая как героев, так и читателей уверенности в происходящем, разрушая границы между фантастическим началом и реальностью.

Разграничение между планами становится еще сложнее, когда Гофман комбинирует несколько элементов, способных перенести героев в трансцендентный мир. Монах Медард преклоняется в молитве перед изображением Святой Розалии. Не благоговение перед ней испытывает грешный монах, в ней он видит прихожанку церкви: «В нашей церкви был алтарь святой Розалии и прекрасный образ ее, запечатлевающий мученицу в миг смерти. То была моя возлюбленная, в этом не было сомнений, даже одеяние ее не отличалось от странного туалета таинственной исповедницы. На ступени алтаря я повергался как бы в гибельном бреду и часами лежал там, ужасая монахов отчаянным завыванием, от которого они шарахались в разные стороны, избегая потом встреч со мной. [...] Сколько раз я проклял мой обет и мою участь!» [31, с. 41-42]. Сочетание мотива двойничества и попытки избежать искушения сделали взвешенной образ святой осязаемым обликом, осуществив

таким образом десакрализацию святой. Фантастическое начало создается дублированием святой покровительницы монастыря, но утрата сакрального ореола приводит к снижению фантастического пафоса.

В произведениях позднего периода Гофман использует новый прием, демонстрирующий переход в мир иллюзий – сумасшествие. Главный герой романа «Житейские воззрения кота Мурра» капельмейстер Иоганнес Крейслер постепенно теряет рассудок: «страстное томление, которое, по верному выражению одного глубоко чувствующего поэта, рождено высшей жизнью духа и длится вечно, ибо вечно остается неутоленным; томление, которое не терпит ни обмана, ни фальши и, дабы не умереть, должно всегда оставаться неудовлетворенным. Нет, безумное, снедающее желание влечет меня вперед, в неустанной погоне за безымянным Нечто, которое я ищу вне себя, тогда как оно погребено в недрах моей души - как темная тайна, как бессвязный, загадочный сон о рае высочайшего блаженства, каковое даже во сне нельзя пережить, а можно лишь предчувствовать, и это предчувствие терзает меня всеми муками Тантала» [33, с. 64], в результате психического расстройства его представления об окружающем мире резко меняются, приобретают пугающие формы бреда, приводят к потере чувства действительности пространства.

Возникающие перед мысленным взором протагониста видения или фантазмагии приносят не только ощущения счастья и умиротворения. В сборнике «Ночные истории» Гофман обращает внимание на потаенные страхи и сокровенные желания своих героев, которые приводят их к краху как личности. В повести «Песочный человек» он детально описывает возникновение детских страхов и их превращение в фобии: «то ужасное, что случилось со мною и произвело на меня смертоносное впечатление, от которого я тщетно силюсь избавиться, состояло просто-напросто в том, что несколько дней тому назад, именно 30 октября, в полдень, ко мне в комнату вошел продавец барометров и предложил мне свои товары» [29, с. 136], ставшие причиной самоубийства студента Натанаэля. Не случайно, в качестве примеров для обоснования своей теории о жутком З. Фрейд [119, с. 265-281] выбрал именно повесть «Песочный человек» писателя-романтика.

Трудность детерминации границ, когда испуг ребенка переходит в стадию болезненного непреодолимого кошмара, состоит в том, что для Натанаэля пугающая его картина мира, продукт его затуманенного детскими страхами рассудка, воспринимается им как совершенно реальная. Лишь мастерски противопоставленная ему точка зрения его рассудительной возлюбленной Клары: «Зловещий продавец барометров Джузеппе Коппола неустанно следовал за мной по пятам, [...] Скажу чистосердечно, мне думается, что все то

страшное и ужасное, о чем ты говоришь, произошло только в твоей душе, а действительный внешний мир весьма мало к тому причастен. Видать, старый Коппелиус и впрямь был довольно мерзок, но то, что он ненавидел детей, вселяло в вас истинное к нему отвращение» [29, с. 144], дает объяснение его поведению в соответствии с законами правдоподобия, по которым все происходит в жизни.

Оппозиция воображаемого и действительного, отраженная в видениях Натанаэля и толкованиях Клары, осложняется неприятием молодым человеком предлагаемых ему объяснений, вследствие чего его психическое состояние ухудшается, усиливается степень его погружения в мир фобий. Когда же его сознание освободилось от довлеющего над ним наваждения, и он стал ощущать мир наравне с рассудительной Klarой, отказался от мира страхов: «Натанаэль пробудился словно от глубокого тяжкого сна; он открыл глаза и почувствовал, как неизъяснимая отрада обвеивает его нежной небесной теплотой. [...] Натанаэль, более чем когда-либо, стал мягок и по-детски сердечен, только теперь открылась ему небесно чистая, прекрасная душа Клары» [29, с. 167-168], достаточно было лишь одного возбудителя – мельком показавшегося в толпе Спаланцани – как полный угрожающих видений мир захлестнул Натанаэля и подтолкнул его к гибели: «Внезапно Натанаэль стал недвижим, словно оцепенев, перевесился вниз, завидел Коппелиуса и с пронзительным воплем: „А... Глаза! Хорош глаза!“ – прыгнул через перила» [29, с. 169]. Принимая во внимание основные этапы в изменении психического состояния студента, прослеживается логическая последовательность взаимодействия мира фантазмагорий героя и рационально мыслящей девушки.

Мир страхов Натаниэля поглощает его, а назидания Клары лишь усиливают его отход от действительности, наступившее прозрение приводит к ослаблению его психической стабильности. Лишенный негативного влияния, юноша возвращается к жизни, но при очередном столкновении со своими фобиями, не способный отделить воображаемое от реального, разрушает замкнутый круг действительного и ирреального путем самоубийства. Схематично этот процесс можно передать следующим образом: детская реальность → иллюзии/видения Песочника → страхи, связанные с Коппелиусом → фобии, связанные с Копполой-Коппелиусом → возврат к реальности → страхи, связанные с Коппелиусом → смерть.

Художественное произведение, являясь результатом креативного процесса творческой личности, переносит своего творца в альтернативное пространство, в котором раскрывается богатство души поэта: «И вы, Иоганнес, вы один из этих людей, коих Предвечный, повергнув в земную скорбь, возвышает к небесному блаженству. Живое



чувство высшего бытия, которое будет, да и должно вечно ссорить вас с пошлой земной суетой, могущественно сияет в искусстве; оно причастно к другому миру и, являя собою священную тайну небесной любви, заключено в вашем сердце, исполненном страстного томления. Это искусство – сама пламенная набожность, и, предавшись ему, вы совершенно отрешитесь от пестрой светской жизни, которую вы пренебрежительно отбрасываете от себя, как мальчик, созревший в юношу, – ненужную игрушку. Оградите же себя навсегда от вздорных насмешек язвительных глупцов, так часто терзавших вас до крови!» [33, с. 239]. Созданное им выдающееся творение раскрывает новые миры перед восхищающимся читателем, зрителем, слушателем. Лишь те, кто открыт для восприятия, могут проникнуть в созданный воображением творца мир. Но вместе с тем, слова настоятеля свидетельствуют о понимании им терзающего музыканта разлада его души и внешнего мира. Жизнь в монастыре позволила бы молодому человеку обезопасить себя, намеренно отгородив себя от всего мирского, и погрузиться в божественные звуки хоральной музыки. В романе «Житейские воззрения кота Мурра» музыка, написанная капельмейстером Крейслером для монастырского хора, покорила сердца братьев-монахов, но смена настоятеля привела к изменениям в понимании значения музыкального сопровождения литургии. Согласно новым правилам, музыка перестала расцениваться как богоугодное занятие и музыканту Крейслеру приходится отказаться от воплощения богатства своей души в музыке.

Проекция внутреннего мира на внешний достигается с помощью «технического» приспособления – зеркала, которое не только фиксирует, но и вызывает раскол действительности: «Зеркало двойственно по природе своей: предмет бытовой и мистический одновременно, оно дает нам картину мира, казалось бы, абсолютно точную, а на самом деле в высшей степени иллюзорную» [45, с. 201]. Исследователь также подчеркивает, что мотив зеркала, разработанный еще немецкими романтиками, в произведениях Гофмана выполнял функцию не только как поверхности, которая «отражала реальность мира физического, сколько воссоздавала его мистический подтекст» [45, с. 203].

Действительно, фрагмент сказки «Золотой горшок», когда Вероника смотрит в волшебное зеркальце и видит в нем отражение студента Ансельма, а тот на время отказывается от Серпентины, испытывая страстные чувства к другой (Веронике), подтверждает, на наш взгляд, мысль исследователя. Отметим еще одну особенность: хотя зеркальце наделено магическими свойствами (его изготовила ведьма на перекрестке дорог в темную ночь весеннего равноденствия), его функция «приземленнее»: молодая девушка видит того, к кому стремится, а значит, зеркало, как и очки в «Песочном человеке», объективирует субъективный, подсознательный уровень.

Перечисленные приемы, используемые Гофманом, для реализации связи между ирреальным миром и художественной действительностью вошли в произведения русских писателей-романтиков. Но лишь пройдя путь переосмысливания, они приобрели новизну в произведениях Гоголя. Рассмотрим мотивы сна, опьянения, а также процесс расстройств рассудка на примере «петербургских повестей» писателя, так как в них близость к творческой манере Гофмана особенно ощутима.

В повести «Портрет» фантастическое начало прослеживается с того самого момента, когда Чартков увидел старинную картину с изображением пожилого человека. В данном тексте присутствует характерное для Гофмана «реалистическое» объяснение происходящего: «Портрет, казалось, был не кончен; но сила кисти была разительна. Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и всё старательное тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью» [25, с. 67]. Оживленный силой дарования художника, портрет казался живым. Как отмечает В.Ю. Баль, «Портрет ростовщика с живыми глазами – это символ материального начала в мире. Живые глаза на портрете – это символ нереализованной духовности человека, представшей в образе ростовщика. Это дух, ставший плотью, приобретший «наглядность», т.е. возможность заявить о себе в мире. Портрет ростовщика пребывает в мире и рассеивает томительные впечатления: оживающее изображение искушает материальным благополучием находящегося в крайней нужде художника как носителя идеального начала» [6, с. 13]. Нереальность действия усиливается в сочетании со ставшими уже «классическим» приемом перенесения героя в другое измерение с помощью сна. Хотя место, открывшееся взору Чарткова в сонных видениях, является ничем иным как его комната, автор создает своеобразное двойное отражение действительности: Чартков погружается в сон в своей комнате и видит в своем сне ее проекцию: «Холодный пот облил его всего; сердце его билось так сильно, как только можно было биться; грудь была так стеснена, как будто хотело улететь из нее последнее дыханье. „Неужели это был сон?“ – сказал он, взявши себя обеими руками за голову; но страшная живость явления не была похожа на сон. Он видел, уже пробудившись, как старик ушел в рамки, мелькнула даже пола его широкой одежды» [25, с. 75]. Так Гоголь, в отличие от Гофмана, не расширяет пространственные границы и не открывает портал в иные миры, а, используя традиционные приемы, возвращает своих героев в привычную обстановку.

Отличие между состоянием бодрствования/ сна состоит в том, что во сне чувства Чарткова обостряются до предела (в этом нам видится сходство с произведениями

Гофмана), потому что степень «живости» глаз возрастает: они начинают преследовать его, наблюдая за всеми его передвижениями по комнате, вызывая в нем чувство страха: «Окончательнее всего были в нем глаза, которым изумлялись современники; даже малейшие, чуть видные в них жилки были не упущены и приданы полотну. Но здесь, однако же, в сем, ныне бывшем пред ним, портрете было что-то странное. Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда» [25, с. 72]. Сходные ощущения переживает студент Натанаэль в повести «Песочный человек» Гофмана.

Воздействие, оказываемое на зрителя настоящим произведением искусства, замечает каждый, взглянувший на него прохожий. Хотя имя мастера остаётся неизвестным, нет сомнений в его одарённости, потому что изображённые глаза наделены силой жизни, они живут. Талантливому мастеру, вдохнувшему жизненные силы в неодушевленный предмет благодаря своему таланту вторжение фантастического начала в реальность в повести «Портрет», Гоголь противопоставляет юного художника Чарткова, который проецирует своё видение натурщицы на её изображение. Её портрет воспроизводит лишь внешнюю оболочку девушки, т.е. остаётся поверхностным: «Если бы он был знаток человеческой природы, он прочел бы на нем в одну минуту начало ребяческой страсти к балам, начало тоски и жалоб на длинноту времени до обеда и после обеда, желанья побегать в новом платье на гуляньях, тяжелые следы безучастного прилежания к разным искусствам, внушаемого матерью для возвышения души и чувств. Но художник видел в этом нежном личике одну только заманчивую для кисти почти фарфоровую прозрачность тела, увлекательную легкую томность, тонкую светлую шейку и аристократическую легкость стана» [25, с. 84]. Отсутствие духовного богатства показано в работе художника, восторг публики тоже относится не к мастерской передаче раскрытию характера, а к живописным приёмам, подчеркивающим внешний образ молодой аристократки – обывательницы. Дальнейшие портреты Чарткова утрачивают новизну трактовки образа и вызывают восхищение лишь «по привычке» или потому, что следует восхищаться талантом общепризнанного мастера.

Трагически складывается судьба мелкого чиновника Попрыщина в «Записках сумасшедшего», который, как и Натанаэль у Гофмана, постепенно утрачивает чувство границы между болезненными иллюзорными образами – созданиями его воображения – и реальностью. Как и у Гофмана, русский писатель описывает стадии, через которые проходит бывший чиновник: «Оставшись один, я решился заняться делами

государственными. Я открыл, что Китай и Испания совершенно одна и та же земля и только по невежеству считают их за разные государства. Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай. Но меня, однако же, чрезвычайно огорчало событие, имеющее быть завтра. Завтра в 7 часов совершится странное явление: земля сядет на луну» [25, с. 174], каждая из которых отмечена своими характерными изменениями, так что уверенность в том, что происходит с душевным состоянием чиновника не вызывает сомнений: Попрыщин медленно утрачивает связь с реальностью и оказывается запертым в доме для душевно больных.

Гоголь значительно усиливает присутствие фантастического начала в повести. Как верно заметил Н. Горлин [151, с. 68], а вслед за ним Ю.В. Манн, в конце произведения писатель разрушает первоначальное впечатление о том, что дошедшие до читателя письма написаны Попрыщиным и предлагает другой вариант прочтения текста: сохранившиеся записки вышли из-под пера собачек. Как и в повести «Портрет», автор не мотивирует происходящее правдоподобными объяснениями, фантастическое начало достигается более высокой степенью абстракции.

Дальнейшее развитие получают приемы создания фантастического начала в творчестве Булгакова. Алкоголь, одурманивающие средства, яды, также как у Гофмана, выводят персонажей за пределы реального плана. В тоже время, писатель «открывает» ещё один способ для перенесения героев в другое измерение – спички. По своим характеристикам это предмет необходимый в повседневной жизни, не обладающий никакими сверхъестественными характеристиками. Тем неожиданнее становится их преобразование из привычного вспомогательного средства в портал для перехода в мир видений: «Под утро комната наполнилась удушливым серным запахом. На рассвете Коротков уснул и увидал дурацкий, страшный сон: будто бы на зеленом лугу очутился перед ним огромный, живой бильярдный шар на ножках. Это было так скверно, что Коротков закричал и проснулся. В мутной мгле еще секунд пять ему мерещилось, что шар тут, возле постели, и очень сильно пахнет серой» [18, с. 415]. Плохое качество сырья для спичек – серы, становится причиной, по которой перед Коротковым возникают странные видения.

В то время как привычные предметы становятся носителями фантастического начала, традиционные приёмы теряют свои свойства в повести «Дьяволиада». Вино, которое у Гофмана было причиной появления галлюцинаций или необъяснимых видений, в повести Булгакова используется с противоположной целью. Короткова мучают видения в реальной жизни и «три бутылки вина» [18, с. 436] должны погрузить его в сон без

сновидений и терзающий его кошмаров, но вино не оправдывает ожиданий служащего. Вино становится средством, благодаря которому пугающая его ситуация не забывается, а продолжает терзать его сознание, делая его состояние ещё более жалким от того, что некачественный напиток негативно сказался на состоянии желудка Короткова и его общем состоянии здоровья.

В закатном романе Булгаков неоднократно использует мотив вина для введения фантастического начала или изображения телепортации в другое измерение. Во время своего последнего визита к мастеру и Маргарите, Азазелло принёс с собой бутылку вина, в содержимое которой был подмешан яд. Таким образом, писатель на первом этапе снимает ирреальность изображаемого, правдоподобно мотивируя причину смерти мастера и его подруги. При этом следует отметить, что предложенное вино было тем самым, которое любил пить Понтий Пилат и, следовательно, не могло быть настоящим. Осознание нереальности происходящего крепнет в момент, когда Маргарита приходит в себя и приводит в чувства мастера. Так, в рамках одной ситуации, Булгаков несколько раз играет чувствами героев: любимое вино Понтия Пилата становится реальным, а отравление оказывается нереальным.

Следовательно, вино становится более комплексным мотивом в творчестве Булгакова в сравнении с его функциями в текстах Гофмана, так как с одной стороны он не позволяет главному герою забыть и уйти в мир без сновидений, а с другой стороны, следуя немецкой романтической традиции, делает возможным проникновение в другие пространственные координаты.

Клинику профессора Стравинского, в которой находится мастер, следует, на наш взгляд, рассматривать как развёрнутую метафору, свидетельствующую о нарушении причинно-следственных связей во внешнем мире, и, значит, мир, который воспринимает мастера, как человека с отклонениями, сам является носителем болезни, так что процесс лечения оказывается путем адаптации неординарной личности к общепризнанным нормам. Этот процесс протекает успешно, лишь общение с Маргаритой и личное знакомство с Воландом и его свитой возвращают ему его прежний образ мышления.

В сходной ситуации оказывается поэт Иван Бездомный. Причиной, по которой он становится пациентом профессора Стравинского, является знакомство с Воландом. Из первых глав романа действительно известно о встрече поэта с таинственным иностранцем, представившимся как Воланд, специалист по белой и черной магии, и предсказавшего гибель Ивана Берлиоза. Ирреальность ситуации, а также странное, неподобающее поведение молодого литератора становится причинами его помещения в психиатрическую

лечебницу. В этом учреждении, благодаря беседам с мастером, Иван осознаёт свою бездарность и несостоятельность как поэта.

Именно так, через призму мнимого сумасшествия мастера и Ивана, Булгаков раскрывает сущность советского общества, в котором бездарные люди искусства создают пролетарскую культуру, навязываемую мало образованным гражданам, в то время как истинно талантливые писатели впадают в бедствующее существование, неизвестные никому, потому что их яркая индивидуальность резко противоречит пропагандируемой массовой культуре.

Альтернативное пространство в романе мастера благодаря внутренним коннекторам тесно связано с романом рамкой («роман в романе»): «Когда Маргарита дошла до последних слов главы „...Так встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат“, – наступило утро. Слышно было, как во дворике в ветвях ветлы и липы вели веселый, возбужденный утренний разговор воробьи» [20, с. 461]. Читая роман мастера, Маргарита открывает неизведанную страну, события в которой захватывают её с такой силой, что полностью стирается грань между мифологическим планом (сцены в Ершалаиме) и окружающей её обстановкой. Так, фантастическое начало вторгается в реальный план, раздвигая его границы.

Таким образом, приходим к выводу, что произведения, созданные писателем (у Булгакова), музыкантом (у Гофмана) или художником (у Гофмана и Гоголя) находят отклик в родственных им душах, готовых прислушаться, вчитаться или всмотреться в предлагаемые их вниманию творения, и тогда перед их внутренним взором открывается другой, фантастический план, поражающий необычностью форм, звуков и образов. Закостенелый в своей обывательской скорлупе филистер не сможет проникнуться богатством этого тайного, скрытого измерения, он увидит лишь внешнюю оболочку, в то время как творения истинно одарённых личностей неизбежно выводят за пределы обыденности.

Отметим, что феномен зеркальности, исследуемый Ж.-Ф. Жакардом на примере повести «Дьяволиада», а также положения А. Злочевской о природе данного феномена во всем творчестве Булгакова, рассматриваются филологами не только на мотивном уровне, но и в плане композиции. Каждому «явлению земной реальности» соответствует, по мнению А. Злочевской, «свой аналог в инобытии, где разоблачаются обманы и все, обнаруживая свою духовную сущность, предстает в „настоящем обличье“» [45, с. 211]. Созданная «творящим воображением писателя модель мироздания выстраивается, как антитеза абсурдной действительности советской Москвы 1920 - 1930-х годов.

Бессмысленно случайной, пошлой и жестокой исторической реальности противопоставлен мир „метафизического“ зазеркалья, где все происходящее обусловлено внутренней логикой и нравственно осмыслено» [45, с. 218]. Этот смысл не всегда очевиден, еще реже его можно рационально объяснить, но он неизменно присутствует в произведении.

Изучая двуплановость бытия в идейном плане, в системе образов, композиции, убеждаемся в его комплексности. «Зло» – один из полюсов дихотомии «добро – зло» – воплотившееся в образе Воланда не просто олицетворение темных сил, но воплощение союза, единства добра и зла, характерного для сложной картины бытия. Магия, как неотъемлемая составляющая темных сил, не просто противопоставлена московской действительности, а носит разоблачающе-обличающий характер (сцены в Варьете).

При всем различии нашей трактовки фантастического начала от выводов А. Злочевской, вывод, к которому пришла исследовательница, нам кажется чрезвычайно важным: «у Булгакова в „Мастере и Маргарите“ при переходе из реальности земного бытия в мистическую всегда возникает образ зеркальной поверхности – стеклянной или водной. Так, границей двух миров оказывается трюмо, стоявшее в прихожей „нехорошей квартиры“ № 50 [...] и как только посетители, переступив порог, пересекают эту зеркальную границу, начинает происходить невероятное» [45, с. 213]; «Перед зеркалом происходит преобразование в ведьму Маргариты, а затем, купаясь, она несколько раз пересекает различные водные поверхности (озеро, бассейн и т.д.)» [45, с. 213]. Значит, зеркало является в романе неотъемлемым компонентом фантастического начала. Отдавая предпочтение термину «зазеркалье», автор статьи не замечает других объектов, таких, как сон, вино, маскарад, театральные постановки, которые, также наделенные магическими свойствами, переносят персонажей в иной мир. Изучение специфики «зеркала» в его связях с другими носителями фантастического начала раскрыло бы своеобразие художественных возможностей романа, а не сузило бы их до одной оппозиции: мир – зазеркалье.

Сравнивая мотив зеркала в произведениях Гофмана и Булгакова, мы утверждаем, что было бы правомерным связать этот мотив с идеей зрения-взгляда. Из рассуждений А. Злочевской следует, что именно взгляд на отраженную поверхность является «ключом», открывающим дверь в ирреальный мир. Однако мы считаем, что решающим «компонентом» взгляда выступает готовность уйти из действительности, отрешенность, погружение в себя. Если в повести «Песочный человек» Гофмана взгляд сквозь линзы очков проникает во внутренний мир смотрящего («Песочный человек»), то в романе Булгакова взгляд, преломленный зеркальной или водной поверхностью, охватывает не только самого субъекта, но и настоящие черты окружающих. Примечательно, что «различные водные

поверхности» [45, с. 213] постепенно не только освобождают Маргариту, но и очищают ее от «скверны» московской действительности.

Мучительные ведения, терзающие теряющих рассудок Натанаэля и капельмейстера Крейслера, свидетельствуют об происходящих в них изменениях. Ни у кого из окружающих их близких людей не возникают сомнения в их состоянии здоровья: они всё глубже погружаются в свои страхи, постепенно отгораживаясь от мира, обстоятельств, в котором живут их друзья и уходят в полный страх и угроз ирреальный мир. Совершенно иначе трактует Булгаков состояние мастера. Если Гофман и Гоголь описывают прогрессирующую болезнь героев, так что читатель наряду с субъективными объяснениями героев, получают возможность посмотреть на происходящее с противоположной позиции, то у Булгакова отсутствует поэтапное перечисление проявляющихся симптомов, ведь мастер и в самом деле не сумасшедший, но является таковым в глазах своих современников. Писатель называет причину сумасшествия мастера – написание романа о Понтии Пилате – и как следствие, пропускает промежуточные процессы. То, что у Гофмана и у Гоголя служит для мотивации перехода в мир пугающих иллюзий, у Булгакова играет другую роль. Положение мастера демонстрирует несостоятельность московской действительности в 30-х годах, в чем выражается близость художественных приемов Булгакова к творческой манере Гоголя, в соответствии с её набоковским пониманием, подчеркивающим абсурдность жизненного уклада.

### **3.2. Театральность как прием создания иллюзии в художественном тексте**

Сформировавшаяся еще в эпоху романтизма основа для создания фантастического начала – сочетание ирреального мира с действительностью, чьей важнейшей характеристикой является их взаимопроникновение, возможное благодаря изменению пространственно-временных координат и приданию им особой цветовой палитры и звукового многообразия, из-за помутнения рассудка в результате болезни, опьянения или возникновения фобий, сновидений, кошмаров – присущ произведениям как Гофмана, так и текстам Гоголя и Булгакова.

Введение завуалированной фантастики в художественное произведение немецкого и русских писателей осуществляется также с помощью приема обмана чувств, сопряженного не с преобразованием места и времени действия, а также позволяет трансформировать переход из плана реального в фантастический и наоборот. с видоизменением уже существующих объектов или персонажей до их полной неузнаваемости. Подобные трансформации позволяют изменить на начальном этапе



внешнюю оболочку/форму, не затрагивая содержание, но впоследствии внутреннее наполнение также может преобразоваться. К формам реализации данного приема причисляем: 1) образы двойников, 2) переодевание, 3) маски, 4) карнавальное действие, 5) театральные представления и 6) вечерний прием элитарного характера, завершающийся балом.

Фантастическое начало преодолевает все запреты (сексуальные, моральные, религиозные, социальные), регламентирующие поведение человека. Образы монстров, злых двойников, невидимок являются оборотной стороной взбунтовавшейся личности, вынужденной существовать как послушная марионетка, поставленный в безысходные условия, цель которых уничтожение индивидуальности. Не случайно позиция двойника вступает в противоречие с социальными нормами, потому что стремится реализовать подавляемые желания, застывшему в социальном окружении, заставившего скрыть его инстинкты. [184, с. 80]. В образе двойника нашла отражение философская концепция субъективизма, согласно которой дуализм заложен в человеческой сущности, так как включает две составные части, «тело» и его противоположность, «душа — мозг» [197, с. 48]. Столкнувшись с расщеплением собственной личности, субъект фантастического приключения открывает свою собственную природу. Осознание своего «я» позволяет ему по-другому взглянуть на окружающий мир. Не зависимо от финала, к которому его подталкивает фантастическое начало, оно раскрывает сущность человека, после устранения мешающих ему иллюзий и витающих в его сознании/подсознании химер. Картины реального отодвигаются систематически на второй план, а фантастическое начало становится выражением глубокого разочарования [210, с. 49], «мировой скорби» [38, с. 334], составной части современного мира.

Характерный для романтиков мотив двойничества Гофман сочетает в романе со зловещими предчувствиями [148, с. 207], при этом каждый из двойников становится актером, осознанно играющим свою роль, т.е. выдает себя не за того, кто он есть на самом деле: «Я безнадежно потерял самого себя. Викторин явно был ниспровергнут в бездну моей рукой, хотя и не моя воля двигала ею, а случай; теперь на его месте я, однако Рейнгольд видел отца Медардуса в монастыре капуцинов, что в ... р, и для него я по-прежнему я. Роман с баронессой, затеянный Викторинном, падает теперь на мою голову, ибо Викторин – это я. Я тот, за кого меня принимают, а принимают меня не за меня самого; непостижимая загадка: я – уже не я.» [31, с. 59]. В романе «Эликсиры сатаны», путем многочисленных и быстро следующих друг за другом переодеваний и других приемов изменения внешности, монах Медард старается скрыть свое истинное лицо, выдает себя за другого, т.е. надевает

на себя маску. Внешнее сходство разных героев становится причиной, по которой монах перевоплощается в графа Викторина, но одновременно служит очевидным свидетельством об их прямом, но неизвестном им родстве. Как демонстрирует М. Бергергрюн, двойник – это не только человек наделенный мощным воображением, который считает, что его следует рассматривать как двойственную личность, но и тот, который может находиться в разных местах одновременно [146, с. 150]. В поздних произведениях Гофмана «двойничество» становится одним из их важнейших компонентов его поэтики и выводится писателем в названии рассказа «Двойник» („Der Doppelgänger“).

Смена одной личности на другую реализуется в произведениях Гофмана, как в случае монаха Медарда, не только благодаря внешнему сходству, но и в результате переодевания. В каприччо «Принцесса Брамбилла» молодой актер Джильо Фава видит в своей любимой не хорошо знакомую ему швею, а принцессу, тот мираж, то создание неземной красоты, которое ему являлось в мечтах. Таким образом, личность швеи Джачинты Соарди меняется, и в дальнейшем она перевоплощается в принцессу Брамбиллу, ищущую своего возлюбленного. Переодевание становится важным занятием и для Джильо. Молодому человеку, актеру по профессии, постоянно приходится переодеваться, с этим связана его деятельность на театральных подмостках: «Я красив, природа одарила меня всякими приятными талантами, а главное, я актер. Молодой актер, который, как я, божественно играет влюбленных принцев со всеми положенными охами и ахами, — это ходячий роман, интрига о двух ногах, любовная песнь с губами для поцелуев, руками для объятий, романтическое приключение, выскочившее из переплета в жизнь, которое долго еще стоит перед глазами красавицы после того, как она захлопнула книгу» [32, с. 280]. В зависимости от своей новой роли он меняет костюм, а вместе с ним принимает другой образ, оставаясь в то же время актером одного амплуа. В его ролях отсутствует глубина образа, его игра заключена лишь в громком воспроизведении текста и сильной жестикуляции. Первоначально Джильо – герой без морального стержня, и лишь пройдя через многочисленные перипетии, молодой человек обретает свое «я», а вместе с ним свое счастье.

В поздних произведениях писателя, когда разница между реальностью и миром, в котором царит видимость, кажимость, стала постепенно усиливаться, внешнее получило другую форму и содержание: все преобразовалось в ирреальное. Маска, полностью утратив свое первоначальное значение – сокрытие действительного лица, получила новое, противоположное первое содержание – раскрытие еще неосознанных, сокровенных возможностей, желаний, стремлений. Именно в таком свете следует, по нашему мнению,

рассматривать каприччио «Принцесса Брамбилла». На фоне карнавала, в котором участвуют ряженые во всевозможные костюмы и маски жители города и приезжие, разворачивается череда поисков, переодеваний и превращений, соответствующая характеру карнавала, которая впоследствии приводит девушку и молодого человека к убеждению, что поиски таинственного принца и принцессы заключались в осознании их любви друг к другу: под образами принца Корнельо Кьяппери и принцессы Брамбиллы скрывались Джильо и Джачинта. Таким образом происходит их окончательный возврат в область реального. [157, с. 150].

Каждодневная рутина быта, надевшая на обоих любящих друг друга молодых людей маски обыденности, скрывает их настоящий облик принца и принцессы, и лишь необычная атмосфера карнавала, жизнерадостность, присущая комедии масок («*comedia dell' arte*») вырвали влюбленных из атмосферы повседневности и, облекая их в маски, причудливые только в сравнении с действительностью, раскрыли их потаенные качества. Так, переосмысление «маски» утверждает доминанту мира фантазии, позволяющего полнее проявить и реализовать заложенный в замысле произведения потенциал; фантастическое начало превалирует над миром реальным, скрывающим идеал под бременем привычных забот, не утрачивая при этом их взаимосвязь.

Сцены карнавала и театральных представлений, описанные в сказке-каприччио «Принцесса Брамбилла», отличаются неповторимой комплексностью сочетания разнообразных приемов для создания фантастического начала [22, с. 88]. Карнавальное действие, как и сама атмосфера праздника передается намеками, она создается фрагментарным описанием карнавального шествия, костюмов, шумной толпы, застолий в пивных. Имплицитное описание Гофмана соответствует тому состоянию праздника, который по утверждению М.М. Бахтина, в труде «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» передает дух массового народного гуляния. Как подчеркивает ученый, «карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцают, – в нем ж и в у т, и живут в с е, потому что по идее своей он в с е н а р о д е н. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной с в о б о д ы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» [8, с. 12]. Карнавал служит тем пространственно-временным ориентиром,

который ведет к всевозможным мытарствам главного героя, таким, как встреча с прекрасной таинственной принцессой, переодеванию, кровопусканию, заключению в птичьей клетке, побегу, путешествию к озеру Урдар; они хоть и объяснимы развитием сюжета, но их причинно-следственные связи столь завуалированы, что создается впечатление фантастичности действия.

Цель злоключений Джилье Фавы становится понятной лишь из заключительных слов шарлатана Челионети, принявшего свой истинный образ (еще одно проявление метаморфоз) князя Бастианелло ди Пистойя: «ибо заявляю вам, [...] как богаты, как счастливы мы и все те, кому удалось узреть жизнь, самих себя, все сущее вокруг, в дивном, солнечно светлом зеркале Урдар-озера» [32, с. 385]. Тернистый путь поисков приводит главных героев, согласно аллегорическому высказыванию князя, к познанию самих себя, своего внутреннего мира. В этом им помогает источник Урдар – воплощение иронии, ее метафора, воды которого не просто отражают все как зеркало (мотив, часто повторяющийся в произведении), а преломляют изображение. Не случайно писатель подчеркивает: «И когда увидели в его бездонной глубине опрокинутое отражение [...] самих себя, им показалось, что с их глаз спала темная пелена и им открылся новый, дивный мир, полный жизни и радости: с познанием этого мира в душе их зажегся такой восторг, какого они никогда еще не изведывали» [32, с. 317]. Это зеркало вскрывало сущность внешней оболочки, срывало ее, демонстрируя все глубинные слои души, ее потаенную природу. Подобное преломление достигается с помощью иронии, как верно разгадал скрытый смысл мифа Челиолати, персонаж капрично немецкий художник Франц Рейнхольд: «Но если я вас правильно понял, то источник Урдар, осчастлививший жителей той страны, есть не что иное, как то, что мы, немцы, называем юмором, – чудесная способность мысли путем глубочайшего созерцания природы создавать свой двойник – иронию, по шальным трюкам которого мы узнаем свои собственные и [...] шальные трюки всего сущего на земле, – и тем забавляемся» [32, с. 319]. Глубинная основа смеха, заложенная в образе источника-зеркала, формируется мыслью, которая, создавая своего иронического двойника, позволяет посмотреть на свое истинное «я», способствуя своему самосовершенствованию. Приведенную цитату Н.М. Берновская трактует как определение романтической иронии [12, с. 224]. Она видит в ней сочетание философских проблем, а также ее связь с объективной реальностью; в свою очередь, романтическая ирония «становится средством познания жизни и овладения ею» [12, с. 225]. На наш взгляд, данная интерпретация юмора не учитывает его важную отличительную черту: познание себя требует путем поисков открывать в себе силы, чтобы обратить их в

смех, и лишь с его помощью посмотреть на себя со стороны и в дальнейшем идти путем совершенствования.

Джачинта и Джильо узнают себя в водном зеркале источника и возвращаются из королевства Урдар-сад (фантастический план) в Рим (реальный план). Но, переносясь из одного мира в другой, они сохраняют приобретенные знания и передают их дальше другим посредством игры на театральной сцене. Признанные всеми зрителями как непревзойденные импровизаторы, молодые люди в хорошо знакомых сценах итальянской комедии масок живут своей жизнью, а не подражают ей и не изображают ее, они и есть те, кого играют. Об этом говорит граф ди Пистойя: «В маленьком мирке, именуемом театром, следовало найти молодую пару, которая была бы не только воодушевлена подлинным юмором, подлинной фантазией, но могла бы и объективно, как в зеркале, разглядеть в себе это душевное настроение и воплотить его в такие образы, чтоб оно воздействовало на большой мир, в который заключен малый мир сцены» [32, с. 384]. Представление Джильо и Джачинты, навеянное фантазией и юмором, почерпнутыми актерами из зеркала озера Урдар, максимально приближено к реальности, это своеобразный микромир, в котором отражена действительность (макромир), так что каждый видит в ней себя.

В произведении особого жанра, изобретенного для художественного текста самим Гофманом, перенесенном из мира музыки, центральное место и занимает описание соответствующего музыкально-театрального события – римского карнавала. Здесь, как и в музыкальном произведении, происходит динамическая смена происшествий, настроений, судеб персонажей, – все на фоне комически-фантастического развертывания ситуаций. Приемы карнавализации позволяют автору соединить реальное, фантастическое, комическое, драматическое начала в единое художественное целое. В авторских описаниях, комментариях все предстает в комической форме, в диалогах персонажей серьезное восприятие событий чередуется с их иронической, саркастической, гротескной оценками.

Фантастическое начало в каприччио «Принцесса Брамбилла», как и в других произведениях Гофмана, соседствует с реальными объяснениями происходящего. Совершенно новым приемом стала аллегоризация мифа, основывающимся на оппозиции смеха, порожденного весельем (карнавалом), и его проявлениями, связанными с традицией народного театра комедии масок («*comedia dell' arte*»).

Завуалированная фантастика – термин, значение которого Ю.В. Манн разработал, основываясь прежде всего на прозаических текстах Гоголя. Двойственность, как прием для создания завуалированной фантастики не нашел столь широкого применения у Гоголя, как у Гофмана. Но в повестях «Нос» и «Шинель» можно обнаружить его реминисценции. Так,

несмотря на отсутствие внешнего сходства между Акакием Акакиевичем и призраком («Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы» [25, с. 145]), никто не сомневался, что именно покойный чиновник похищает шинели. А майор Ковалев недоумевал, как его собственный нос смог стать совершенно самостоятельным чиновником, да к тому же на несколько рангов выше своего хозяина: «По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника» [25, с. 45]. С двойственностью образов смыкается прием переодевания, которое становится основанием для подмены одного персонажа другим («Шинель»). Шинель становится для Акакия Акакиевича единственной радостью в жизни: «Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, [...] существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу, но для которого всё же таки, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье» [25, с. 141]. Шинель после смерти чиновника становится его отличительным признаком: «Один из департаментских чиновников видел своими глазами мертвеца и узнал в нем тотчас Акакия Акакиевича; но это внушило ему, однако же, такой страх, что он бросился бежать со всех ног и оттого не мог хорошенько рассмотреть» [25, с. 142]. Через образ шинели, как идентификатора Акакия Акакиевича, мотивируется существование призрака чиновника, а, следовательно, фантастическое начало в ее завуалированной форме (нет твердой уверенности, что именно призрак Акакия Акакиевича снимает шинели) проникает в сюжетную канву.

Несмотря на кажущуюся отдаленность и несоответствие понятий фантастического и карнавального начал, именно последнее дает ключ к пониманию сложной, часто противоречивой картины мира, изображенной писателем. Опираясь на положения, сформулированные Бахтиным в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», Манн вычленяет те из них, которые, по его мнению, составляют неповторимость разыгрывающихся в произведениях Гоголя сцен. Основными, характерными чертами при описании карнавала признаются «отступление от правил и норм, как социальных [...], так и моральных, этических»; «момент карнавального превращения», при котором становится возможным перемещение, замена одного объекта другим, переход из одного социального слоя в другой; «смягчение и травестирирование всего страшного»; а также «восстанавливаемая на какое-то время цельность, нерасчлененность народной жизни» [71, с. 12].

Особенности карнавального действия, бытующие в своем «чистом» виде в народных гуляньях средневековой Европы, приуроченных к определенным праздникам, были преобразованы русским писателем в соответствии с собственным миропониманием и мироощущением. Для художественной картины мира Гоголя, его поэтики свойственно «усложнение амбивалентности» [71, с. 20] при изображении уже существующих объектов, понятий. Так, например, принцип «всеобщности и цельности народного действия» [71, с. 17-18] приобретает у Гоголя дополнительные свойства. С одной стороны, по утверждению Манна, – это механическая имитация жизни, с другой стороны, единство народного действия скрывает глубокую, страдающую духовность [71, с. 18]. Сцены танца, рассматриваемые с той же позиции, предстают в другом ракурсе. В танце сливаются воедино два противоположных, взаимоисключающих признака: «индивидуализация» [71, с. 20] танцующего с его последующим отчуждением от других участников при сохранении «вихревой увлеченности и цельности танца» [71, с. 20].

Исследуя народный элемент в «Вечерах», Манн установил, что он генетически связан с карнавалом, как его трактует Бахтин, а мотив омертвления, мертвенности присутствовали во всеобщем веселье как его важный компонент. В творчестве Гоголя он переосмысливается и становится «механической имитаци[ей] жизни» [71, с. 18]. Так, танец старух в повести «Сорочинская ярмарка» («Все неслось. Все танцевало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подплясывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету» [24, с. 111]) есть не что иное, как попытка воспроизвести жизнь, подражать ей, хотя мертвенность начинает преобладать (по Ю. Манну), т.е. происходит переход от качества жизни в категорию смерти. В дальнейшем, как отмечает филолог, момент «мертвенности, автоматизма, омертвления» [71, с. 18] переходит в роман «Мертвые души». Таким образом, петербургские повести образуют переход от ранних произведений Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки») к его поздним творениям, таким, как «Шинель», «Ревизор», «Мертвые души», в которых, по словам В. Набокова, «Подлинный Гоголь [...] раскрывается полностью» [84, с. 557].

Итак, если в «Вечерах» Ю.В. Манн раскрывает мотив безжизненности в его связи с фольклорными мотивами и карнавализацией действия, то в повести о жизни Петербурга он

генетически связан с его трактовкой у Гофмана. Не случайно К.Н. Кислицын подчеркивает: «в петербургских повестях «Портрет» и «Невский проспект» (1835), «Нос» (1836), соотношение реального и чудесного уже не обусловлено влиянием фольклорно-сказочных мотивов [...], сколько общей, самодостаточной картиной «выморочной» демонической действительности, самой порождающей необычные и фантастические образы» [48, с. 274].

Карнавальное действо – прием, объединяющий творчество Гофмана и Гоголя. И в каприччио «Принцесса Брамбилла», и в отрывке «Рим» действие разворачивается на фоне ежегодного карнавала, но в каждом произведении по-особенному. Для героев немецкого автора карнавал — это возможность познать себя, в то время как в незавершенной повести русского писателя римский карнавал – это, прежде всего, народное гулянье, проникнутое духом единения, в котором находит выражение всеобщая жизнерадостность, а также «отступление от правил и норм» [71, с. 12].

Описание карнавала осложняется дополнительными штрихами: князь не входит в сообщество веселящихся, его не только не интересует происходящее, но и отпугивает: «Сегодня я не пойду на Корсо [...] мне надоедает карнавал» [25, с. 203], «Не желая участвовать в карнавале, он не взял с собой ни маски, ни железной сетки на лицо» [25, с. 203]. Поиски героем прекрасной незнакомки сближают князя с актером Джильо («Принцесса Брамбилла»), также занятым поисками таинственной принцессы, но результаты их мытарств оказываются разными: Джильо Фава находит свою возлюбленную, в то время как князь видит красоту открывшегося перед ним вида на Рим и забывает обо всем: «Князь, объятый им, позабыл и себя, и [...] все, что ни есть на свете» [25, с. 214]. Князь не просто отрешается от окружающего мира, что сближает его с героями-романтиками, но и отказывается от своей личности, а погружается в атмосферу этого города полного противоречий.

Значительные расхождения в изображении и в функциональной нагрузке карнавального начала и отдельных сцен, характеризующихся наличием карнавальных элементов, отмечаем в текстах Гофмана и Гоголя. В отличие от изображения фантастического начала немецким писателем, у которого карнавал лишь подчеркивает, что все произошедшее было следствием праздника, возвращая героев в реальность, карнавальное начало у Гоголя составляет промежуточное звено, позволяющее балансировать на грани действительности и ирреального, не соскальзывая ни в один из пластов двойственной картины мира, характерной для творчества русского писателя.

Присутствие двойников, переодевание, театральные представления стали конструктивными компонентами произведений Булгакова, так же, как и у его



предшественников Гофмана и Гоголя. Двойничество – прием, который реализуется писателем на нескольких текстовых уровнях: с одной стороны, двойники – это два внешне схожих персонажа (умопомешательство Короткова из-за существования братьев-близнецов – «Дьяволиада. Повесть о том, как близнецы погубили делопроизводителя»), с другой стороны, схожесть выражается через аналогичность звукового оформления фамилий (Коротков, Колобков). В романе «Мастер и Маргарита» двойничество также показано на двух уровнях, во внешности и в имени, но с тем отличием, что эти характеристики относятся к одному лицу – Маргарите. По словам Коровьева, королева бала весеннего полнолуния должна быть обладательница имени Маргарита, а в момент окончания земной жизни Маргариты она падает замертво в подвале у мастера, и почти одновременно Маргарита Николаевна умирает у себя дома.

«Говорящие» фамилии взаимодействуя с мотивом двойников, усложняют природу фантастического начала, а многоплановость мотива двойственности в повести «Дьяволиада», проявляющаяся в фамилиях и во внешнем виде, усиливает элемент комического, который не исчезает даже несмотря на гибель главного героя.

Образы двойников не только обеспечивают переход из действительности в мир иллюзий, как у Гофмана, но они усложняются мотивом сумасшествия у Булгакова, и тем самым углубляют разрыв между потребностями и бытом. Именно первичные потребности человека в творчестве русского писателя вытеснили возвышенные порывы романтической души («Дьяволиада»), но в романе «Мастер и Маргарита» двойничество передает конец бренного существования и начало счастливой жизни с любимым человеком.

Переодевание с целью изменения внешности встречается в творчестве Булгакова, но его значение здесь совершенно иное: не скрыть, а, напротив, показать настоящую сущность явлений. Главная часть представления в варьете заключалась в открытии Фаготом и котом Бегемотом дамского магазина, в котором присутствующие женщины могли обменять свою одежду на им понравившуюся, более модную. Окончание сеанса черной магии раскрывает суть этого аттракциона: «люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или из золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...» [20, с. 268]. Воланда занимает вопрос, насколько изменились люди в связи с увеличением технических средств. Благодаря трюкам Коровьева и Бегемота он приходит к убеждению, что природа людей осталась прежней. Как обоснованно утверждает Пэк С. М.: «жилплощадь является как бы «образцовым» советским пространством,

отражающим бурную деловую активность периода НЭПа. В итоге квартира превращается в логово беззакония» [95, с. 282].

На «великий бал» у сатаны гости съезжаются во всем блеске: мужчины во фраках, а женщины нагими, так что друг от друга они отличались «только цветом перьев на головах и туфель» [20, с. 400], также и Маргарита – королева праздника – предстает перед гостями Воланда обнаженной. В главе «Прощание и вечный приют» все всадники летящей кавалькады меняются внешне. Их перевоплощение того же плана: вся свита Воланда и он сам освобождаются от временной, колдовской, нестойкой одежды [20, с. 506], так что каждый из них является во время полета «в своем настоящем виде» [20, с. 507].

Одежда скрывает духовные изъяны москвичей и сверхъестественную природу Воланда, его слуг, а ее утрата приводит к тому, что все принимает свой первоначальный вид и смысл. Так, переодевание, а вместе с ним маскарад и карнавал, представляются в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» в качестве носителей фантастики. Они позволяют заглянуть за завесу повседневной мишуры, увидеть то, чего на первый взгляд не существует.

Ни в одном из произведений Булгакова не найдем описания массового народного гуляния, напоминающего карнавал, признаки которого выделил М.М. Бахтин. Но, по нашему мнению, функциональное значение карнавальных сцен у немецкого романтика и русского писателя XIX века настолько велико, что не могло не найти адекватной замены и в произведениях Булгакова.

Роль карнавального начала в творчестве русского писателя принимает на себя театр. По своей природе он близок к карнавальному действию. В его основе заложено переодевание и связанная с ним (как следствие) смена личности: человек, сменивший свой обычный образ на новый, ведет себя в соответствии с приобретенным обликом, выбирая соответствующую ему манеру поведения и речи, свойственные как приготовлениям к карнавалу, так и к театральному действию. К тому же Булгаков расширил рамки театра: он вывел в своих произведениях образы рядовых граждан, не связанных с деятельностью на подмостках («Мастер и Маргарита», гл. 15 «Сон Никанора Ивановича»). В обычной жизни эти персонажи носят личину честных граждан, скрывая под этой маской свои истинные мысли. Появление на сцене советских граждан, занимающих определенное положение в общественной иерархической лестнице, срывает с них маски благонадежности, честности при исполнении долга, вскрывая всю лживость их показной жизни.

Объяснение замены карнавального начала на театральное представление объясняется, возможно, изображаемым писателем жизненным укладом москвичей в 30-х гг.

Правила жизни в советском обществе требовали полной отдачи сил от каждого работающего. Радость от сознания своей значимости и возможность помочь другим должна была объединить и сплотить всех в борьбе за общее дело. Но, как показывает Булгаков, отречение от духовно-религиозных ценностей, повсеместное безверие в существование высшей силы, Бога, управляющего ходом истории и жизнями людей, страх перед наказанием, а также, что иронически подчеркивается писателем, прагматическая направленность жителей Москвы, стремящихся к наживе даже в условиях социализма, вытеснили то приподнятое состояние духа, которое наполняло участников карнавала, уравнивало всех и позволяло ощутить себя частью цельного и всеобщего праздника.

Картины, описанные автором как театральное представление, усложняются, принимая дополнительную оболочку – форму сна; именно на это указывает название главы о видении Никанора Ивановича – «Сон Никанора Ивановича». Так же, как проявление карнавального начала у Гоголя, сценическое действие у Булгакова не снимает фантастический элемент (в отличие от Гофмана), а напротив, усиливает его, подчеркивая необычность действия (подобное не могло случиться наяву). Невероятность происходящего полностью снимается, когда становится ясно, что все описанное было лишь сном, т.е. феноменом, который мы вслед за Ю. Манном называем средством для выражения завуалированной фантастики.

Таким образом, Булгаков прибегает к двум различным по своему характеру приемам: с одной стороны, подчеркивает необычность ситуации, ее фантастическую сторону (сцены на подмостках), с другой – прибегает к неявной фантастике, возвращая как самого героя, так и читателя в реальность (все было всего лишь кошмарным сном).

Театральное действо, наряду с темными силами, выполняет разоблачающую функцию в романе. Барбара Ж. Генри и Моника Н. Флорид отмечают связь творчества Булгакова со сценическими видами искусства [138, с. 85; 149, с. 115]. Его многочисленные пьесы подтверждают убеждение исследовательниц. Но и эпические тексты писателя носят следы пристрастия к театру. В романе «Жизнь господина де Мольера» открывается специфика французского театра XVII века, новые тенденции которого проявляются, прежде всего, в комедиях Мольера: «В книге о Мольере Булгаков ... дает сжатый и вдохновенный очерк парижской театральной жизни ... Однако самые впечатляющие строки отданы ярмарочному балаганному театру» [103, с. 16].

В романе «Мастер и Маргарита» театральные подмостки, представления и сами увеселители упоминаются не раз: Воланд дает сеанс черной магии в Варьете, Жорж Бенгальский – конференсье, а значит, профессиональный деятель сцены, в филиале

Зрелищной комиссии служащие поют дружно хором, как будто «не спуская глаз с невидимого дирижера» [20, с. 331]. Сцена концертного зала занимает центральное место в снах Никанора Ивановича Босого. Так, помимо перенесения в фантастическую реальность действие в театре или мнимом концертном зале объединяется с проявлениями комического, что еще ярче изобличает неискренность исполнителей, готовых в угоду публике казаться смешными и остроумными.

Как театральную инсценировку (в широком смысле) с разоблачающим характером можно рассматривать сцену освобождения Вар-раввана в канун праздника Пасхи, а также распятие Иешуа и двух преступников, Гестаса и Дисмаса. Желание жителей древнего Ершалаима освободить Вар-раввана становится фарсом (« – Синедрион просит отпустить Вар-раввана. Прокуратор хорошо знал, что именно так ему ответит первосвященник, но задача его заключалась в том, чтобы показать, что такой ответ вызывает его изумление» [20, с. 182]), разыгранным по воле и с согласия первосвященника Каифы. Сцены, проходящие перед дворцом Понтия Пилата, а затем на Лысой горе, раскрывают готовность наказать безвинного для сохранения власти.

Сон Никанора Ивановича сложнее. В нем он завуалированно представлен взяточником. Сцена, на которую приглашаются или добровольно выходят зрители, становится объективным воплощением страхов председателя домкома, так как ему самому отведена, но лишь на время, роль зрителя. Подмостки выполняют функцию зеркала, отражающего подсознательную реакцию Никанора Ивановича, дрожащего при мысли о своем разоблачении.

Представление в Варьете, о котором оповещают афиши, необычно не только потому, что оно включает разоблачение магии, но сцена и зрительный зал меняются местами. Воланд и его свита, хоть и находятся на сцене, являются не клоунами или магами-увеселителями/развлекателями, а наблюдателями, в то время как зрители становятся наблюдаемыми. Не Коровьев и Бегемот устраивают представление, а посетители/гости Варьете. Свита Воланда провоцирует москвичей на действия, раскрывающие их сущность, добрую или плохую, т.е. выступает в роли катализатора.

В ершалаимских сценах простые люди исполняют роли марионеток, театральных кукол, манипулируемых верховным первосвященником. В снах Никанора Ивановича также прослеживается «смещение» ролей: сидящие в зале лишь первоначально выполняют функцию зрителей, но со временем превращаются в актеров. Во время сеанса черной магии зрители изначально воспринимаются «магом» как актеры, а кот Бегемот прикрывает такое отношение к ним своими трюками, оставляя присутствующих в счастливом неведении о

своем действительном положении. Именно поэтому Воланд говорит, обращаясь к свите: «мы заговорились, [...] а публика начинает скучать. Покажи нам для начала что-нибудь простенькое» [20, с. 264]. Он ожидает от своих слуг скорее пародию на представление, чем настоящее представление.

Обращение к описанию театра и театральных представлений закономерно, с помощью этих сцен в романе реализуется фантастическое начало. Действие на сцене в трактовке Булгакова носит разоблачающее-обличающий характер. Внутренний мир раскрывается и становится очевидным. Если сравнить подобный прием с тем литературным источником, который использовал Булгаков, создавая фантастический фон в романе, то можно убедиться в следующем: хотя постановки любительского театра присутствуют и в творчестве Гофмана (в каприччио «Принцесса Брамбилла» Джильо и Джачинта, актеры театра «comedia dell' arte», с помощью своей игры позволяют заглянуть в их внутренний мир), у Булгакова проникновение в суть характера связано в большей степени с различными изобличающими проявлениями комического. Модель Гофмана – сочетание театральных сцен с карнавалом – изменяется в романе Булгакова. Доминирующим элементом становится театр, но в отличие от немецкого предшественника, у Булгакова театральное действо распадается на несколько типов, различных по своим функциям, и в них отношение актер-зритель находится в постоянном динамическом взаимодействии.

Можно обобщить все случаи преобладания и в тоже время переосмысления мотивов у трех авторов: театр и карнавал вводят фантастическое начало (у Гофмана); театр исчезает, а карнавал переходит в сферу ирреального, оставаясь при этом и народным праздником (у Гоголя); карнавал находится за пределами привычного, но при изображении событий в романе «Мастер и Маргарита», являясь вспомогательным элементом, уступает место театру, который, в свою очередь, открывает путь в сюрреальный мир, составные части театрального действа (актеры и зрители) меняются своими ролями (у Булгакова).

Таким образом, особенности завуалированной фантастики, воплотившейся через образы двойников, переодевание, театральные постановки, маскарад, карнавальное празднество в художественном тексте, минимизируют воздействие фантастического компонента в произведении, усиливая при этом степень взаимопроникновения одного мира в другой. Карнавальное начало является одним из наиболее объемных, комплексных и многослойных приемов для создания фантастического-необычного в творчестве Гофмана, Гоголя, Булгакова. Оно служит не только фоном для описываемых событий (у Гофмана), связующим звеном между фольклором и художественным воплощением (Гоголь),

структурной основой сущности образа (Булгаков), в сочетании с другими литературными приемами генерирует новые художественные возможности для воплощения фантастического начала в произведениях.

### **3.3. Паратекст, интертекстуальность и монтаж как механизмы построения композиции**

Неповторимость художественного текста на формальном и идейном уровнях обусловлена различными характеристиками. Посредством темы, действующих персонажей, лейтмотивов, языковых средств, композиции, которые устанавливают и упорядочивают связь между текстовыми элементами, образуется структурная канва произведения. Один из аспектов, играющих организующую роль в тексте отводится композиции.

Композиция текста как особое построение художественного произведения, в котором доминирует определенная система средств организации образов и персонажей, а также их отношений и связей. Конститутивные элементы текста на композиционном уровне охватывают также авторские характеристики при изображении внутреннего мира героев. Внутренний монолог, речь героев, диалог, их действия, автохарактеристики, переживания и др. остаются за рамками нашего анализа, так как дополняют общий образ персонажа, и создают его собственный универсум. В пределах литературного произведения взаимодействие главного героя с другими персонажами является его связующим звеном с общим ходом действия, а, следовательно, и текстом.

Композиция текста является его организующим компонентом, так как устанавливает связь формальных элементов произведения с его идейным содержанием. Основопологающими критериями для определения подобных формальных компонентов (разножанровые тексты [119, с. 220], расположенные вначале или включённые в основное повествование произведения, а также вводные и завершающие формулы), которые в соответствии с целями данного исследования, вводят фантастическое начало в произведения Гофмана, Гоголя и Булгакова, стали: 1) хронологическое протекание действия, 2) не хронологическое повествование, когда события вырваны из последовательно организованного временного потока, свободно связаны и произвольно чередуются между собой. Второй тип построения повествования в значительной мере способствует возникновению многообразных разветвлений сюжета, а также возникновению фантастических планов.

К наиболее важным композиционным элементам, которые вычленим, исходя из принципа хронологического повествования или нарушения последовательности развития действия, относим: I. А) на **текстовом** уровне: 1) зачины или вводные фразы и завершающие формулировки, 2) предисловия; I. Б) на **межтекстовом** уровне в рамках **одного текста** («текст в тексте»): 1) рассказы с элементами переписки или дневниковых записей, 2) вставные мифы и семейные предания, Б) на **интертекстуальном** уровне: 1) эпитафии, 2) цитаты и аллюзии на различные виды искусств (музыку, живопись, театр); В) на **нарратологическом** уровне: 1) фиктивные беседы с читателем. Несмотря на свою универсальную природу перечисленные элементы могут становиться носителями фантастики в произведениях немецкого и русских писателей.

Характерной чертой каждой сказки, народной, а также литературной, является наличие вводной и/или завершающей формулы. Этот приём использует Гофман не только в начале своих фантастических новеллистических сказках, но также и для включённых в них вставных мифов и легенд: «Итак, слушай, мой читатель, удивительную историю. **О короле Офиохе и королеве Лирис**. В давние-предавние времена, точнее сказать, во времена, следовавшие сразу за первобытными» [32, с. 311] и «Вот вам и сказка про Щелкунчика и мышиноного короля» [29, с. 134], «И, таким образом, сказка о крошке Цахесе, по прозванию Циннобер, теперь и впрямь получила радостный *конец*» [29, с. 266]. Завершающие сказку формулировки свидетельствуют о счастливом разрешении трудных задач: свадебная музыка заглушает грустные полутона, возникающие от столкновения описанной в произведении реальности с обретенным героями счастьем.

Особенно частотным в творчестве Гофмана является модель, в которой фантастическое начало дистанцируется, но в тоже время интегрируется в тексте. Благодаря ей, произведению предшествуют два или три предисловия, лишь изредка одно. Одно из них принадлежит самому автору, называющему себя издателем, чьё имя указано в конце приводимого предисловия, а также оно относится к определённом конкретному реально существующему лицу и чётко названному временному промежутку, даже числу. Например, в «Житейских воззрениях кота Мурра»: «Предисловие издателя» („Vorwort *des Herausgebers*“), написанное в «Берлин, ноябрь 1819» („*Berlin, im November 1819*“), подписанно «Э.-Т.-А. Гофман» („*E.T.A. Hoffmann*““) [33, с. 9-11]. Таким образом Гофман помещает себя в конкретный исторический контекст, который уточняется с помощью обозначения места. Соотношение с действительностью усиливается. Предисловие издателя содержит точные указания на то, как следует читать его произведение, какие персонажи в нём задействованы, какова их идейная нагрузка и каким образом читателю следует их

воспринимать. Данные объяснения составляют переход от издателя, за которым скрывается сам автор и им изображённым фиктивным миром.

За первым предисловием в романе «Житейские воззрения кота Мурра» следуют ещё два других: «Предисловие автора» („Vorrede des Autors“) и «Предисловие автора, // для печати не предназначенное» („Vorwort // Unterdrücktes des Autors“), которые закрепляют фантастическое начало в произведении посредством центрального действующего лица, т.е. философствующего кота Мурра, наделенного незаурядными умственными способностями, и его фиктивной деятельности. Способ как подписаны предисловия «*Murr // Étudiant en belles lettres*» и «*Murr // Homme de lettres très renommé*» должны просветить читателя о достоинствах автора трактата о собственных жизненных воззрениях, но одновременно демонстрируют степень самомнения кота. Писательский талант Мурра и лишённый конкретики временной промежуток, оба предисловия датированы «Берлин, май (18 ..)» („Berlin, im Mai (18—)“) [33, с. 12-13] придают вневременной, фантастический характер произведению.

Переходы от текста, написанные одним лицом к тексту, составленному другими, у Гофмана поражают своей резкостью. Как следует из «Предисловия издателя», структура романа весьма неоднородна: записки кота Мурра перемежаются с жизнеописанием Крейслера. Издатель объясняет в предисловии: «Прежде всего, снисходительный читатель легко разберется в пуганице, ежели обратит благосклонное внимание на пометки в скобках: *Мак. л.* («макулатурный лист») и *Мурр. пр.* («Мурр продолжает»)» [33, с. 10]. Фрагменты, объединённые в одно целое лишь перемежающимися биографиями, вплетённые в одну рамку, но в большей степени благодаря последовательному изложению ключевых ситуаций на пути становления кота Мурра, которые, прерываемые разрозненными сценами из жизни капельмейстера Крейслера, согласуются между собой. Всё что переживает кот, соответствует параллельной ситуации из биографии капельмейстера, которая из-за фрагментарности записей нарушает принципы хронологического повествования. Раздробленность романа все же особенная: если опустить весь текст «макулатурных» листов, то ученые записки кота Мурра образуют связанное повествование с вкрапленными в них размышлениями, переживаниями, философствованиями, в то время как жизнеописание капельмейстера и его рост как музыканта, действительно, фрагментарно, но в большинстве случаев хронологически последовательно.

Отсутствие плавных переходов от одной повествовательной линии к другой привело исследователей к выводу, что биография музыканта, действительно, по ошибке издателя вошла в состав произведения. Но подобные утверждения явно неправомерны: четкое



дробление частей на «макулатурные листы» и книгу кота-мыслителя является особым приемом Гофмана, который позволяет провести резко ощутимую грань между миром чистого искусства капельмейстера Крейслера и миром филистеров кота Мурра и ему подобных. При этом вскрываются самые разнообразные проявления филистерства – в различных сферах науки, в межличностных отношениях, в морали. Причем действующие персонажи этой части романа в большинстве случаев – животные, но под их личиной скрываются реальные типажи люди. Поэтому весь мир говорящих, думающих, рассуждающих четвероногих теряет свой фантастический характер и становится художественной объективной реальностью, окутанной флёром чудесного.

В ранних произведениях Гофман разработал собственные композиционные схемы, которые со временем становились всё многослойнее. В основную повествовательную канву он включает миф, режэ предысторию, которая связана с действием, описанным в романе. Вставной рассказ повествует о предках, отношениях, жизненном пути одного или нескольких героев, рассказывает мотивы поступков, отчасти предвосхищает во внешней повествовательной рамке конец описываемых событий. Этот приём встречаем в сказках «Золотой горшок», капрично «Принцесса Брамбилла», романе «Эликсиры сатаны», в котором приводится миф о Венере и легенда о Святом Антонии в его неканоническом варианте. В каждом из этих текстов в центре внимания расположена добродетельная или греховная сторона природы человека, которая проходит красной нитью в тексте. В «Золотом горшке» – это любовь, в «Принцессе Брамбилле» – смех и саморефлексирующий смех, во вставных историях в «Эликсирах сатаны» – грех и грехопадение, а также покаяние.

Миф и легенда воспроизводились в устной форме (согласно тексту романа) для слушателей или сообщались в форме древней рукописи, доставшегося в наследство документа (в виде письма) в письменной форме. Вставной текст интегрируется в тексте как распространённая цитата, хотя и не утрачивает полностью свой независимый характер как текст. Гофман чётко отделяет вставные тексты от основной линии повествования с помощью заголовка и завершающей формулировки (Ср.: «**О короле Офиохе и королеве Лирис**» [32, с. 311]). Каждый вставной рассказ в отличии от внешней рамки обладает собственной хронологическим построением. Действие последовательно проходит через все присущие фабуле этапы, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку, так что возникает очевидный контраст между двумя повествовательными уровнями.

Посредством связи между мифом, легендой, семейным преданием, с одной стороны, и описанной в произведении действительности, с другой, возникает взаимопроникновение

фиктивного и реального планов. Так что граница между ними частично или полностью исчезает.

Важным элементом композиции является широко используемый прием оформления произведения в виде переписки, получивший широкое художественное признание благодаря роману в письмах «Страдания молодого Вертера» И.В. Гете. Переписка становится компонентом, благодаря которому контуры фантастического мира принимают более резкие очертания. Так, например, в письмах Клары и Натанаэля в «Песочном человеке» представлены два диаметрально противоположных принципа интерпретации одних и тех же событий. Письма Натанаэля связывают череду встреч с присутствием разрушающих злых сил, в то время как Клара их объясняет, исходя из семейных обстоятельств, основывающихся на законах логики. Обмен письмами между молодыми людьми усиливает оппозицию их жизненных принципов, а в глобальном смысле их мировоззрений.

В текстах Гофмана многократно встречаются цитаты из других произведений, которые позволяют расширить границы текста почти до бесконечности. Они могут принять в тексте форму прямых и косвенных цитат в качестве аллюзий на другое произведение. Особенно часто Гофман обращается к образам шекспировского театра, музыке В.А. Моцарта, гравюрам Жака Калло. Писатель видит в Гамлете бунтаря, но одновременно мечтателя, который соответствовал романическому духу/мировоззрению. Карикатурные листы Жака Калло, французского гравера и рисовальщика, отражают игровой и одновременно дерзкий характер гофмановского литературного творчества. Оперы В.А. Моцарта восхищают пронизывающей их гармонией. По мнению Гофмана, созидаящий художник утрачивает полет фантазии, чувство возвышенного, свою творческую свободу под влиянием общественного давления.

В своем раннем сборнике «Фантазии в манере Калло» имя французского художника выводится в название книги и становится своеобразной иллюстрацией к ней. Причудливые образы, изображенные на его гравюрах с характерным гротескно-фантастическим содержанием, определяют замысловатый сюжет и неординарность личностей героев, а также идейную концепцию произведения [164, с. 238].

Творчество Жака Калло придает особую форму и бесконечному множеству проявлений фантастического начала в сказке-каприччио, упорядочивает их и одновременно подчеркивает это многообразие. Неслучайно в предисловии к «Принцессе Брамбилле» издатель, за образом которого скрывается сам писатель, подчеркивает, что дух его произведения можно понять, используя гравюры художника в качестве наглядного

пособия, так как их эмоциональная нагрузка соответствует вольно-непринужденной атмосфере каприччио: «он покорнейше просит благосклонного читателя, буде тот обнаружит искреннее желание и готовность отбросить на несколько часов серьезность, отдаться задорной, причудливой игре не в меру, быть может, озорливой колдовской силы, все же не упуская из виду самой основы всего произведения – фантастически гротескных листов Калло» [32, с. 271]. Показательно, что имя художника содержится в последнем предложении, подтверждающем, что чудесное непосредственно связано с творчеством Жака Калло: «Надо также думать, что в тот вечер [...] приключится еще немало чудесного. // Единственный, кто мог бы посвятить нас в ход дальнейших событий, – это маэстро Калло» [32, с. 385-386], и именно он является той силой, которая порождает фантастическое начало в каприччио «Принцесса Брамбилла».

Значимый компонент фантастической сферы, которую переосмысливает Гофман, заключён в отношении между автором/издателем и рассказчиком, с одной стороны, и читателем, с другой. У Гофмана настоящий писатель поучает своего потенциального читателя в предисловии и начинает односторонний диалог с ним: «когда кот Мурр излагал на бумаге свои житейские взгляды, он, нисколько не обинуюсь, рвал на части уже напечатанную книгу из библиотеки своего хозяина и в простоте душевной употреблял листы из нее частью для подкладки, частью для просушки страниц. Эти листы остались в рукописи, и их по небрежности тоже напечатали как принадлежащие к повести кота Мурра.» [33, с. 10]. Рассказчик прерывает ход мыслей и обращается на прямую к читателю. В большинстве случаев он всезнающий рассказчик, который внимательно следит за развитием событий, отстраняется от прямого участия в них, но постепенно раскрывает подлинную суть происходящего. Обращение к читателю разрушает узкие рамки фиктивного повествования, делает художественный дискурс частью действительного мира посредством включения читателя в триаду «автор – произведение – читатель» [152, с. 126].

Произведения Гоголя при кажущемся следовании хронологическому принципу построения, содержат элементы, нарушающие последовательность действия, прежде всего через вставные фантастические предыстории. Переход от реалистического повествования в настоящем к фантастической предыстории как событию из отдаленного прошлого в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки» оформляется по-разному. В повести «Вечер накануне Ивана Купала» рассказ дьячка начинается с вводных фраз: «Лет – куды! – более чем за сто, говорил покойник дед мой, нашего села и не узнал бы никто: хутор, самый бедный хутор! Избенок десять, не обмазанных, не укрытых, торчало то сям, то там, посередине поля» [24, с. 115], а конец совпадает с завершением макротекста. Этот феномен

можно объяснить мотивированностью фантастического рассказа: сверхъестественное, о котором повествовалось в истории дьяка, не исчезло бесследно, а существует среди людей: «Из закоптевшей трубы столбом валил дым и, поднявшись высоко, так, что посмотреть – шапка валилась, рассыпался горячими угольями по всей степи, и черт, – нечего бы и вспоминать его, собачьего сына, – так всхлипывал жалобно в своей конуре, что испуганные гайвороны стаями подымались из ближнего дубового леса и с диким криком металась по небу» [24, с. 126]. Отсутствие заключительных фраз усиливает присутствие таинственных сил в художественном мире Диканьки, но также постулирует взгляды самого Гоголя о природе и форме присутствия темных сил в действительности.

О фантастических событиях сообщает сам автор-повествователь («Ночь перед Рождеством», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка») или персонаж («Пропавшая грамота», «Заколдованное место»), который в тексте выступает в роли рассказчика, опираясь на легенду или рассказ одного из очевидцев. В «Сорочинской ярмарке», «Майской ночи» фантастическая история включенного в общую событийную канву и сливается с ней. В повестях «Вечер накануне Ивана Купала», «Пропавшая грамота», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» она графически отделена от повествовательной рамки, содержащей многочисленные реминисценции рассказчика о прошлом, но, став частью речевого акта, утрачивает отчасти свою автономность от макротекста.

Вставная повесть о капитане Копейкине в романе «Мёртвые души» близка по графическому оформлению фантастическим предысториям в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Рассказ о капитане Копейкине отделён от основного действия романа названием «Повесть о капитане Копейкине» и начинается со слов: «После кампании двенадцатого года, судырь ты мой, – так начал почтмейстер, несмотря на то что в комнате сидел не один сударь, а целых шестеро, – после кампании двенадцатого года вместе с ранеными прислан был и капитан Копейкин» [26, с. 193], которые могли бы открывать ряд мемуарных заметок. Отсутствие завершающей формулы в микротексте (повесть) создают впечатление незамкнутости ее структуры, что сочетается со сравнением капитана Копейкина с Чичиковым.

В повести «Записки сумасшедшего» фантастическое начало присутствует в переписке собачек, которую обнаруживает главный герой. Животный мир, представленный уличными котами и породистыми собаками, подчеркивающий разлад между стремлением к высокому искусству у творческой личности и миром филистеров у Гофмана, в повести Гоголя приобретает новую семантику, усиливая драматизм финальной коллизии. Интересы главного героя-повествователя предельно материалистичны, но и образ жизни собачек

выдает в них обывателей: «Я пью чай и кофий со сливками. Ах, ma chère, я должна тебе сказать, что я вовсе не вижу удовольствия в больших обглоданных костях, которые жрет на кухне наш Полкан. Кости хороши только из дичи, и притом тогда, когда еще никто не высосал из них мозга. Очень хорошо мешать несколько соусов вместе, но только без каперсов и без зелени; но я не знаю ничего хуже обыкновения давать собакам скатанные из хлеба шарики. Какой-нибудь сидящий за столом господин, который в руках своих держал всякую дрянь, начнет мять этими руками хлеб, подзовет тебя и сунет тебе в зубы шарик. Отказаться как-то неучтиво, ну, и ешь; с отвращением, а ешь... [...] Если бы мне не дали соуса с рябчиком или жаркого куриных крылышек, то... я не знаю, что бы со мною было. Хорош также соус с кашкою. А морковь, или репа, или артишоки никогда не будут хороши...» [25, с. 165-167], хотя в переписке собачек можно прочитать философские размышления о природе чувств: «Мне кажется, что разделять мысли, чувства и впечатления с другим есть одно из первых благ на свете. Гм! мысль почерпнута из одного сочинения, переведенного с немецкого. Названия не припомню» [25, с. 165]. Для гофмановского мечтателя мир стал оплотом филистеров, у Гоголя не только мир собачек предстает как воплощение духа стяжательства или упоения материальными благами, но и в объективной реальности есть место только для обывателей.

Заметим, что переписка собачек в «Записках сумасшедшего» у Гоголя отличается от основного текста, записках чиновника, по содержанию, композиционному построению и языковому оформлению. В ней заложено объяснение развития душевной болезни молодого человека. Тем самым таинственные письма собачек получают объяснение, соответствующее законам реального мира, но одновременно они доказывают, что и в фантастической действительности нет места настоящему творчеству, оно полностью вытесняется посредственностью.

В повести «Сорочинская ярмарка», в одном из немногих текстов (ср. «Майская ночь») Гоголя, каждая глава начинается с эпиграфа, заимствованных из произведений украинских писателей и написанных на украинском языке, что в значительной мере усиливает национальный колорит художественного пространства произведений сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Гоголь не использует прямые цитаты и аллюзии на художественные произведения своих предшественников или современников. Примечательно в данном контексте замечание Ю.В. Манна: «Гномы (неизвестные украинской и русской демонологии) подсказаны Гоголю немецкими источниками, причем именно как фантастические образы злой силы. Напомним о кознях против людей гномов и кобольдов в „Королевской невесте“

Гофмана» [71, с. 66]. Очевидная связь, установленная ученым, между текстами Гофмана и Гоголя, не может на наш взгляд рассматриваться как полноценная аллюзия на образы из сказки немецкого романтика. Аллюзия, по определению С.И. Кормилова, есть намек, «отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни либо к художественному произведению» [52, стб. 28], но в этом понятии, на наш взгляд, присутствует также и заложенная автором интенция распознавания читателем скрытых интертекстуальных коннексий. Образ гномов укоренился в художественном сознании Гоголя: он присутствует в повестях «Вий», «Кровавый бандурист», которые теснейшим образом связаны с украинскими народными верованиями. Намеренное подчеркивание общности образов с немецкой литературой лишена, в конкретном случае внутренней мотивировки.

Важные для поэтики Гоголя орнаментальные элементы, такие, как арабески, являются результатом следования романтической литературной традиции. По убеждению Ю.В. Манна, для писателя эта подразумевавшая разрозненность художественная форма означала возможность объединить воедино, несовместимые в плане общей концепции произведения: «Гоголь всеми помыслами стремился к „увесистому“, цельному объемному произведению, преодолевающему раздробленность и отрывочность. Это стоило ему огромных сил, приводило к тяжелым переживаниям и неудачам. Выход из кризиса Гоголь нашел в том, чтобы дать право голоса частям, не сведенным в целое, как бы подводя черту под прошлым. Вот почему он многократно говорил, что „Арабески“ отражают „разные эпохи“ его жизни и что приводить все к одному знаменателю он не может, да и не хочет. „Арабески“ – это нарочитая и узаконенная разноголосица» [69, с. 329]. Не случайно в первой и во второй частях критические статьи перемежаются с художественными текстами.

У Булгакова композиция и ее сегменты воссоздают в художественной форме не только объективный мир, но и фантастическую реальность. В его творчестве изменяются утрачивают актуальность такие важные для Гофмана элементы композиции как предисловие, повесть в письмах, а вводные фразы и заключительные формулировки, необходимые в произведениях Гофмана и Гоголя для оформления вставных текстов, преобразуются и используются для вычленения разрозненных компонентов мифологического пространственно-временного континуума.

Одним из наиболее детально разработанных Булгаковым композиционным компонентом стало сегментирование мифологического плана, представленного в романе сценами из исторической реальности древнего Иерусалима и примыкающий к нему «текста в тексте», т.е. романа о Понтии Пилате. Наибольшую автономию в составе текста мастера

получают части, связанные с событиями в древнем Ершалаиме, в центре которых стоит бродячий философ Иешуа и его последователь Левий Матвей. Главы «Понтий Пилат» (глава 2), «Казнь» (глава 16), «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» (глава 25), «Погребение» (глава 26) уводят читателей из реальности в плоскость фантастического начала, в мир христианских мифов и легенд. Но при этом сохраняется взаимосвязь между параллельными мирами: персонажи из одного повествовательного плана без осложнений (внешних и внутренних) переходят в другой.

Главы, повествующие о судьбе Иешуа и о дальнейшей судьбе его учения после смерти учителя, перемежаются с главами, в которых описываются будни москвичей и вмешательство темных сил в размеренную жизнь жителей столицы. Создается обманчивое впечатление фрагментарности, несочлененности глав («„осколочно“-фрагментарный принцип организации» [45, с. 209] романа «Мастер и Маргарита»). Вместе с тем все онтологические планы, как их определяет М. Анусин, не просто связаны между собой, а слиты воедино. Оригинальное построение романа «Мастер и Маргарита», в котором одно действие плавно переходит в другое, позволяет также незаметно осуществлять переходы из одной реальности в другую (Левий Матвей, Воланд). История о прокураторе Иудеи Понтии Пилате и его пленнике Иешуа благодаря Воланду и Иешуа формально связаны с романом в целом. Связь между отдельными главами осуществляется благодаря факту, что в главах действуют одновременно персонажи из разных временных координат, так что конец романа это связующее звено для сцен в Ершалаиме и Москве.

Не только действующие персонажи и единство замысла помогают сохранять цельность произведения. Есть еще одна особенность, не дающая распастись тексту на отдельные «осколки». Фрагменты об Иешуа и Понтии Пилате «формально» вплетаются в состав романа: глава «Понтий Пилат» начинается с фразы, которой закончилась предыдущая глава, а ее завершающее предложение становится первым в последней главе. Подобный принцип распространяется на главы «Казнь», «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа», «Погребение», но с рядом модификаций.

Глава «Казнь» отличается тем, что завершающее ее предложение не повторяется в последующей главе. Это можно объяснить: она является апогеем произведения мастера. Главы, посвященные Иешуа, разбиты на три части, и «Казнь» – вторая, значит, центральная. «Понтий Пилат» вводит в проблематику этой части романа, представляет главных героев, а в главах «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» и «Погребение» описывается последствие распятия Иешуа, между ними нет формальной связки, так как одна продолжает другую.

Этим не ограничивается связь творения мастера с изображением действия в Москве 30-х годов. В главе «Явление героя», беседуя с недавно появившимся в клинике поэтом Иваном Бездомным, мастер говорит: «я уже знал, что последними словами романа будут: „...Пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат“» [20, с. 280]. Этими же словами завершается глава «Прощение и вечный приют», прокуратор Иудеи заслуживает прощение, освобождается от мучившего его кошмара и может вести вечный диалог с Иешуа.

Но роман «Мастер и Маргарита» еще не завершен. Действие продолжается, Москва бурлит в поисках объяснения случившегося. Лишь когда оно найдено (само это объяснение абсурдно и лишено логики), все соглашается с официальной версией, и снова возникает образ Понтия Пилата. На этот раз он «жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтийский Пилат» [20, с. 522]. Это заключительная фраза романа «Мастер и Маргарита», но ее смысловая нагрузка, на ряду с морфологической и синтаксической структурами отличается от последних слов произведения мастера. Прежде всего, изменено прозвище прокуратора. Приложение «всадник Понтий Пилат», выделяемое запятой, становится частью подлежащего – целого словосочетания. Все это не случайно, ведь проводится разграничение между «историческими» главами и действием в современной Булгакову Москве. Такое заключение романа «Мастер и Маргарита» указывает на единство всех действий, ситуаций.

Роман мастера завершается освобождением Понтия Пилата и его верного пса Банга от мук, приносимых угрызением совести и одиночеством. Роман, как таковой, как продукт творческой деятельности Булгакова, подходит к завершению лишь после того как дальнейшие судьбы всех задействованных принимавших участие в таинственных событиях обозначены. Только после этого приводится намеченное мастером предложение, сигнализирующее конец произведения – романа «Мастер и Маргарита».

Если внимательно изучить композиционную структуру романа, то можно обобщить все типы связей в ее составе.

**Таблица 3.1. Архитектоника романа «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова с указанием внутренних коннекторов**

<i>Часть первая</i>
Никогда не разговаривайте с неизвестными Глава завершается: «в белом плаще...» [20, с. 167].
Понтий Пилат Глава начинается: «В белом плаще с кровавым подбоем» [20, с. 167]. Глава завершается: «Было около десяти часов утра» [20, с. 189].
Седьмое доказательство



Глава начинается: «– Да, было около десяти часов утра» [20, с. 190].
Погоня
Дело было в Грибоедове
Шизофрения, как и было сказано
Нехорошая квартира
Поединок между профессором и поэтом
Коровьевские штуки
Вести из Ялты
Раздвоение Ивана
Черная магия и ее разоблачение
Явление героя «и я уже знал, что последними словами романа будут: «...Пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат». [20, с. 280]
Слава петуху!
Сон Никанора Ивановича Глава завершается: «солнце уже снижалось над Лысой горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением...» [20, с. 311].
Казнь Глава начинается: «Солнце уже снижалось над Лысой горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением» [20, с. 312]. Глава завершается: «Ни Левия, ни тела Иешуа на верху холма в это время уже не было» [20, с. 323].
Беспокойный день Глава начинается: «Утром в пятницу» [20, с. 323].
Неудачливые визитеры Глава завершается: «За мной, читатель!» [20, с. 353].

*Часть вторая*

Маргарита Глава начинается: «За мной, читатель!» [20, с. 353].
Крем Азazelло
Полет
При свечах
Великий бал у сатаны
Излечение мастера Глава завершается: «– Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Да, тьма...» [20, с. 430].
Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа Глава начинается: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город» [20, с. 431]. Глава завершается: «Тут только прокуратор увидел, что солнца уже нет и пришли сумерки» [20, с. 440].
Погребение Глава начинается: «Может быть, эти сумерки и были причиной» [20, с. 441]. Глава завершается: «Так встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [20, с. 461].
Конец квартиры № 50 Глава начинается: «Когда Маргарита дошла до последних слов главы «...Так встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат», – наступило утро» [20, с. 461].

Последние похождения Коровьева и Бегемота
Судьба мастера и Маргариты определена
Пора! Пора!
На Воробьевых горах
Прощение и вечный приют Глава завершается: «Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат» [20, с. 511].
Эпилог Роман завершается: «ни жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтийский Пилат» [20, с. 522].

Представив в схеме композиционные стыки – одни и те же фразы окончания предыдущей главы и начала следующей – убеждаемся: это важнейший нарратологический прием романа Булгакова, и во многом он служит гармоничному слиянию реальности и фантастического начала как двух миров – объектов изображения.

Заметим также, что состоящий из двух частей роман строен в композиционном плане равномерно несмотря на то, что в первой части 18 глав, а во второй 14 глав и эпилог. В какой-то степени первая часть романа объемнее второй и в структурном отношении. Но это компенсируется одинаковым количеством «исторических» глав: в первой части – это главы 2 и 16, во второй части – примыкающие к друг другу главы 25 и 26.

При некотором сходстве композиционного оформления романа «Житейские воззрения кота Мурра» Гофмана и романа Булгакова «Мастер и Маргарита», заключающемся во внешней раздробленности частей произведения, мы обнаруживаем важные при изображении фантастического аспекта отличия. И у немецкого, и у русского писателя в композиции отражены и переходы из одного мира в другой, и сам ирреальный мир, у которого все же прослеживается тенденция к объективизации – в шкуры животных облачены люди («Житейские воззрения кота Мурра»), а Левий Матвей из древнего мира проникает в XX в., в Москву 30-х годов. Но у Гофмана изображение кота Мурра контрастирует с миром капельмейстера, изобличая несостоятельность первого, а «исторические» главы в романе «Мастер и Маргарита» с их мифолого-исторической, следовательно, фантастической перспективой, служат подтверждением того, что природа человеческая несколько не изменилась на протяжении тысячелетий.

Воланд, который дарит покой мастеру и прощение Понтию Пилату, в тоже время своим присутствием вносит беспорядок в жизнь москвичей, свою амбивалентную сущность получил от художественного прототипа – Мефистофеля из трагедии И.В. Гёте «Фауст». Двойственность, заложенная в образе князя тьмы, выражена в эпиграфе к роману: «...так

кто ж ты, наконец? // – Я – часть той силы, // что вечно хочет // зла и вечно совершает благо» [20, с. 156]. Эпиграф, как значимый элемент композиции, фигурирует и в других произведениях писателя, но именно в романе «Мастер и Маргарита» ему отводится такое важное значение. Фрагмент из трагедии углубляет концепцию зла в произведении, так что Воланд воспринимается с самого начала как многоуровневый образ и побуждает задуматься о природе добра в романе.

Интертекстуальные связи в творчестве Булгакова затрагивают такие виды искусства как живопись, театр и музыка. Цитаты и аллюзии у Булгакова типологически предельно разнообразны. Писатель разграничивает между культурной интеллигенцией, которая черпает вдохновение и силы противостоять действительности из классической литературы и музыки, примером может служить музыка Иоганна Штрауса на великом балу у Сатаны и в вечном доме мастера и Маргариты, и пролетариев, которые создали собственную культуру, путём заимствования из литературы заключённых («*Славное море священный Байкал...*»). Новая интеллигенция безрезультатно пытается превознестись и победить великих мастеров. Аббревиатура МАССОЛИТ используется в романе для обозначения Союза Писателей, который заботится о формировании массовой культуры нового времени, и чья продукция в качественном аспекте описывается Булгаковым с сильной иронией.

На нарративном уровне Булгаков вслед за Гофманом и Гоголем использует многочисленные диалоги с читателем, но, в отличие от предшественников, этот прием необходим не только чтобы раздвинуть рамки произведения, но чтобы увести читателя из сферы обыденности: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!» [20, с. 353]. Повествователь, таким образом, открывает перед читателем другой мир, то почти недостижимое, где реализуются самые заветные мечты.

Рассмотренные элементы композиции текста не во всех случаях следует понимать, как носителей фантастики, но благодаря их разнообразию и многократному упоминанию в тексте, произведение утрачивает связь с настоящим. Предисловия предлагают логическое объяснение описываемых в произведении событий и воспроизводят фантастическое начало в реалистической форме. Эпиграфы и цитаты позволяют разрушить границы текста так, что параллели и аллюзии на фантастических героев или сверхъестественные явления входят в состав текста. Вводные и завершающие формулы, заимствованные из народных сказок, отсылают к чудесным происшествиям, которые переходя из волшебного мира сказки проникают в художественное произведение. Мифы и легенды понимаются как

фантастические рассказы с подлинной подоплёкой и своим присутствием в художественном тексте способствуют усилению ирреального контекста. Переписка распространяет атмосферу опасности и утраченного, если содержит свидетельства об ухудшающемся душевном состоянии одного из героев.

### **3.4. Выводы**

В художественных текстах Гофмана, Гоголя и Булгакова прослеживаются два основных типа мотивов. Мотивы, создающие альтернативные миры в художественном произведении (видения, сон, сновидения, кошмары, вызванные болезнью, сумасшествием, одурманивающими средствами, такими, как алкоголь, наркотики, табак), встречаются во второй повествовательной модели. Мотивы создания иллюзии в правдоподобной реальности (переодевание, использование маски, театральное действие, карнавал, бал, а также присутствие двойников) формируют взаимодействие между онтологическими планами в соответствии с критериями первой повествовательной модели.

Трансцендентный мир, воплощенный в видениях, снах, сновидениях, кошмарах, вызванных болезнью, сумасшествием, одурманивающими средствами, представляется альтернативным пространством, в котором экстернизируется внутреннее состояние персонажа. Гофман и Гоголь описывают прогрессирующую душевную болезнь персонажей таким образом, что читатель наряду с субъективными объяснениями героев, получает возможность посмотреть на происходящее с противоположной позиции. В произведениях Гоголя почти полностью отсутствуют мотивы, связанные с применением одурманивающих средств. Констатируем, что мотивы, используемые Гофманом и Булгаковым, создают контраст между онтологическими планами, призванными подчеркнуть «неправильность» реального плана.

Театральность как прием создания иллюзии параллельного мира (с помощью переодевания, использования масок, театрального действия, карнавала, бала, а также появления двойников) не позволяет протагонисту дистанцироваться от происходящего на сцене, а наоборот, вовлекает его в разворачивающееся перед ним действие, провоцируя его рецептивную разбалансировку. Самобытность карнавального начала и театральных мотивов, образующих общность, пронизывающую произведения Гофмана, Гоголя и Булгакова, заключена в способе связи между двумя планами, благодаря которым граница между ними становится размытой. Гофман обращается к театральности, театральному действию и карнавалу как к поэтическим мотивам, которые вводят фантастическое начало в художественную канву произведения. У Гоголя театр исчезает, а карнавал переходит в

сферу ирреального, сохраняя черты народных гуляний. В романе Булгакова «Мастер и Маргарита» карнавал позиционируется за пределами привычного, но при изображении событий, являясь вспомогательным элементом, уступает место театру, который, в свою очередь, открывает дверь в сюрреальный мир, а составные части театрального действия (актеры и зрители) меняются ролями.

Фантастическое начало проникает в тексты Гофмана, Гоголя и Булгакова через элементы паратекста, посредством техники монтажа, интертекстуальных связей, а также особенной композиционной структуры сборников рассказов, повестей, романов. К наиболее важным паратекстуальным элементам, которые вводят фантастическое начало в поэтики исследуемых писателей относим: 1) предисловия, 2) эпитафии, 3) зачины или вводные фразы и завершающие формулировки. Интертекстуальные связи прослеживаются при использовании следующих элементов и структур: 1) рамочная конструкция/ прием „mise en abyme“ (рассказы с элементами переписки или дневниковых записей, вставные мифы и семейные предания), 2) цитаты и аллюзии на различные виды искусств (музыку, живопись, театр), 3) фиктивные беседы с читателем.

Творчество Гофмана, Гоголя и Булгакова содержит аллюзии на разнообразные виды искусства, среди которых особо выделяем живопись, театр и музыку. У Гофмана и Булгакова значимую роль играет интеграция в повествование элементов таких искусств, как музыка и театральные постановки, наряду с карнавальным действием, а также фрагментами произведений других жанров (мифы). У Гоголя кроме театра важное место отводится карнавальному началу и танцам, а также вводятся народные поверья и суеверия.

## ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Предпринятый в настоящей работе сравнительный анализ фантастического начала как отдельного онтологического плана в двуступенчатой модели мира, представленной в репрезентативной прозе Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова, позволил сделать ряд выводов как теоретико-эстетического, так и историко-поэтического характера.

На *теоретико-эстетическом уровне* выявляем следующие положения.

1. Проведенное исследование подтвердило нашу гипотезу, что генезис фантастического тесно связан с концептами «фантазия» и «воображение», различия между которыми стали объектами изучения со времен античности и переросли в общеевропейскую дискуссию, послужившую толчком для зарождения теории о фантастическом. Получившее в идеалистическом учении Платона философское обоснование, фантастическое послужило отправной точкой для формирования теории об альтернативных мирах. В произведениях писателей-романтиков фантастическое сформировалось как план другой реальности, вторичный мир, переносящий объективные ситуации в необычную реальность.
2. Основываясь на неразрывной связи между фантастическим и реальным планами, впервые получившую свое наиболее последовательное описание в работах теоретиков романтизма, предлагаем определение фантастического начала как ирреального плана второго онтологического порядка в художественных произведениях с двухплановой картиной мира. Сложные виды взаимодействия фантастического начала и реального плана образуют основу для различных повествовательных моделей в литературных произведениях и, тем самым, создают эстетическое своеобразие их художественных миров.
3. Обобщая положения шведских и немецких литературоведов, в работе развивается теория о структуре двух миров (two-world-structure) М. Николаевой и, с опорой на представленные М. Престелем характеристики, формулируются три повествовательные модели, включающие фантастическое начало: в первой модели оно представлено как имплицитный план; во второй – оно сосуществует и взаимодействует с реальным миром; в третьей модели оно становится автономным фантастическим миром, не контактирующим с реальным. Сформировав теоретико-практическую базу для исследования фантастического начала, сфера применения повествовательных моделей была расширена и перенесена на творчество Гофмана, Гоголя и Булгакова, в чьих произведениях фантастическое начало выступает как

неотъемлемая смыслообразующая и структуроформирующая составляющая. Введение действия в ирреальный план раздвигает рамки преддетерминированного порядка, так что фантастическое начало, наделенное неограниченными возможностями вымысла, создает альтернативные, особым образом организованные миры, в которых устанавливается иной миропорядок.

4. На основе хронологической классификации этапов развития фантастического с учетом критерия семантической доминанты, предложенного Р. Лахманн, была разработана оригинальная типология видов фантастического с указанием, соответствующей повествовательной модели, в которой данная типология наиболее ярко представлена.

На *историко-поэтическом уровне* приходим к следующим заключениям.

1. Гофман находится у основания общелитературной традиции репрезентации двоемирия: такие направления литературы модерна как натурализм, экспрессионизм, импрессионизм, символизм, театр абсурда, а также такие современные литературные жанры как научная фантастика и фэнтези своими корнями уходят в фантастическое в его гофмановской трактовке. Как смыслообразующий и структуроформирующий компонент двуплановой картины мира, фантастическое начало в поэтике Гофмана ознаменовало переломный момент для репрезентации двоемирия в литературе последующих эпох.
2. Анализ художественных произведений подводит нас к выводу, что сформировавшаяся в поэтике Гофмана бинарная картина мира, подвергшись глубокому философско-эстетическому переосмыслению, нашла свое развитие в поэтике Гоголя и Булгакова. Их поэтику объединяет единая оригинальная литературная парадигма, в которой сочетается репрезентация фантастического начала в рамках двуплановой картины мира с трагикомическим регистром (сатирой, иронией, гротеском), театральным и карнавальным началами, что приводит к возникновению новой смысловой нагрузки, выражающей неприятие социально-политических преобразований и эстетико-культурных идеалов современных писателям исторических эпох.
3. Анализ роли фантастического начала в двуплановой картине мира Гофмана, Гоголя и Булгакова, позволяет нам определить типологическую классификацию фантастического начала как наиболее наглядно передающую своеобразие поэтики исследуемых авторов: у Гофмана оно в большей мере проникнуто магическим характером, у Гоголя – мистическим, у Булгакова – философско-мифологическим.

Оригинальность сочетания разнообразных проявлений фантастического начала придает двуплановой картине мира в поэтике представленных авторов особую многогранность и самобытность.

4. Фантастическое реализуется в прозе Гофмана, Гоголя, Булгакова на разных уровнях построения текста. Оно подвергает трансформации важнейшие литературные категории (время, пространство, персонаж), включает богатейший набор структурных (разнообразнейшие мотивы: сон, мечта, видение, карнавал, театр и др.) и пограничных (паратекст) элементов текста, а также новаторские для своего времени художественные приемы (монтаж, интертекстуальность), которые в своей совокупности, придают ему выразительность и своеобразие.
5. Исследование механизмов текстуализации фантастического и его взаимодействия с такими поэтическими концептами как карнавализация и театральность, приобретающими все большее значение в литературоведческих исследованиях, позволит углубить понимание художественного текста (и его потенциала) как сложной открытой художественной системы, отражающей не только мировидение писателей, но и исторических эпох в целом.

### **Рекомендации**

Проведенное исследование и сделанные на его основе выводы позволяют выдвинуть ряд рекомендаций:

*(а) для исследователей:*

- Базовые положения диссертационного исследования о фантастическом начале как компоненте двуплановой картины мира, могут быть использованы как основа для разнообразных компаративистских исследований, связанных с историко-литературными и теоретико-литературными проблемами.
- Расширение спектра репрезентативных текстов, включающих фантастическое начало, с последующим их системным компаративным анализом в различных национальных литературах даст возможность не только проследить зарождение нового смыслового содержания под влиянием постоянно изменяющегося историко-культурного контекста, но и определить конкретные закономерности данного процесса.
- Разнообразие приемов создания фантастического начала в художественных текстах позволило различным видам современного искусства, таким, как например кинематограф и мультипликация воспроизводить фантастические образы в другом



формате. Исследование преемственности в процессе «переложения» фантастического начала в художественных произведениях с помощью цифровых технологий необходимо рассматривать, как одну из перспективных возможностей развития темы в современных медиа, так как непрестанно увеличивающаяся интенсивность информационного обмена оказывает сильнейшее влияние на приобщение молодого поколения к глобальному мировому культурному пространству.

*(б) для преподавателей высшей школы:*

- Полученные результаты исследования (разграничение терминов фантастическое, фантастика, фантастическая литература, фантастическое начало и разработанные на примере повествовательные модели, описывающих двуплановую картину мира), могут быть использованы как концептуальная основа в рамках теоретико-практических курсов по теории литературы, сравнительному литературоведению, истории национальных и мировой литератур XVIII – XX вв., а также по культурологии.
- Ключевые выводы данной диссертации следует учитывать при разработке спецкурсов и учебно-методических материалов для гуманитарных факультетов, а также в системе повышения квалификации филологов.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Источники на русском языке

1. АМУСИН, М. Ваш роман принесет вам еще сюрпризы. В: *Вопросы литературы*. 2005, № 2, с. 111-123. ISSN 0042-8795.
2. АННЕНСКИЙ, И. Ф. *Книги отражений*. Москва: Наука, 1979. 679 с.
3. АППОЛОНОВ, А. В. Введение: Некоторые важнейшие принципы философии святого Фомы Аквинского. В: *ФОМА АКВИНСКИЙ. Сумма теологии*. Т. 1. Москва: Савин, 2006, с. 4-50. ISBN 5-902121-23-X.
4. АРИСТОТЕЛЬ. *Сочинения*: в 4-х томах. Т. 4. Москва: Мысль, 1983. 830 с.
5. АСТАХИН, Л. В. О загадках и тайнах нераскрытых еще в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». В: *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2008, № 9, с. 31-43. ISSN 1814-6457 [online] [дата обращения 11 июля 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-zagadkah-i-taynah-neraskrytyh-esche-v-romane-m-bulgakova-master-i-margarita/viewer>
6. БАЛЬ, В. Ю. Мотив «живого портрета» в повести Гоголя «Портрет»: текст и контекст. В: *Вестник Томского государственного университета*. 2009, № 323, с. 13-15. ISSN 1561-7793 [online] [дата обращения 16 мая 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-zhivogo-portreta-v-povesti-n-v-gogolya-portret-tekst-i-kontekst/viewer>
7. БАХТИН, М. М. *Литературно-критические статьи*. Москва: Художественная литература, 1986. 541 с.
8. БАХТИН, М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с. ISBN 5-280-00710-2.
9. БЕЛИНСКИЙ, В. Г. *Собрание сочинений*: в 9-ти томах. Т. 1. *Статьи, рецензии и заметки 1834-1836*. Москва: Художественная литература, 1976. 736 с.
10. БЕЛИНСКИЙ, В. Г. *Собрание сочинений*: в 9-ти томах. Т. 8. *Статьи, рецензии и заметки, сентябрь 1845-март 1848*. Москва: Художественная литература, 1982. 783 с.
11. БЕРКОВСКИЙ, Н. Я. *Романтизм в Германии*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. 512 с. ISBN 5-352-00015-X.
12. БЕРНОВСКАЯ, Н. М. Об иронии Гофмана. В: *Художественный мир Э. Т. А. Гофмана*: сб. ст. Москва: Наука, 1982, с. 218-235.
13. БОРГОШ, Ю. *Фома Аквинский*. Москва: Мысль, 1966. 216 с.

14. БОТНИКОВА, А. Б. *Немецкий романтизм: диалог художественных форм*. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2004. 341 с. ISBN 5-9273-0497-4.
15. БОТНИКОВА, А. Б. Страница русской гофманианы (Гофман и М. Ю. Лермонтов). В: *Художественный мир Э. Т. А. Гофмана*: сб. ст.. Москва: Наука, 1982, с. 151-172.
16. БУАЛО, Н. *Поэтическое искусство*. Москва: Художественная литература, 1957. 231 с.
17. БУЛГАКОВ, М. А. *Собрание сочинений*: в 10 томах. Т. 1. *Дьяволиада*. Москва: Голос, 1995. 464 с. ISBN 5-7117-0305-6.
18. БУЛГАКОВ, М. А. *Собрание сочинений*: в 10 томах. Т. 2. *Роковые яйца*. Москва: Голос, 1995. 384 с. ISBN 5-7117-0306-4.
19. БУЛГАКОВ, М. А. *Собрание сочинений*: в 10 томах. Т. 3. *Собачье сердце*. Москва: Голос, 1995. 464 с. ISBN 5-7117-0307-2.
20. БУЛГАКОВ, М. А. *Собрание сочинений*: в 10 томах. Т. 9. *Мастер и Маргарита*. Москва: Голос, 1999. 608 с. ISBN 5-7117-0247-5
21. ВИКО, Дж. *Основания Новой науки об общей природе наций*. Москва; Киев: REFL-book; ИСА, 1994. 656 с. ISBN 5-87983-017-9; ISBN 5-7707-6098-2.
22. ГЕЙНЕ, Г. *Собрание сочинений*: в десяти томах. Т. 5. Москва: Государственное издание художественной литературы, 1958. 538 с.
23. ГЕРЦЕН, А. И. *Собрание сочинений*: в тридцати томах. Т. 1. *Произведения 1829-1841 годов*. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1954. 573 с.
24. ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений и писем*: в 17-ми томах. Т. 1. *Вечера на хуторе близ Диканьки*. Т. 2. *Миргород*. Москва: Изд-во Московской Патриархии, 2009. 664 с. ISBN 978-5-88017-089-0.
25. ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений и писем*: в 17-ми томах. Т. 3. *Повести*. Т. 4. *Комедии*. Москва: Изд-во Московской Патриархии, 2009. 688 с. ISBN 978-5-88017-091-3.
26. ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений и писем*: в 17-ми томах. Т. 5. *Мертвые души*. Москва: Изд-во Московской Патриархии, 2009. 680 с. ISBN 978-5-88017-084-5.
27. ГОЛУБОВИЧ, Н. В. Социальная фантастика М. Булгакова и В. Гигевича. В: *Русская и белорусская литературы на рубеже XX-XXI вв.*: Сб. науч. ст.: в 2 частях. Ч. 2. Минск: РИВШ, 2010, с. 34-39 [online] [дата обращения 16 мая 2017]. Режим доступа: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/54106>
28. ГОЛУБОВИЧ, Н. В. Художественные модели реальности в прозе М. Булгакова 1920-х годов и принципы их создания. В: *Вестник РУДН. Сер.: Литературоведение, Журналистика*. 2013, № 4, с. 37-44. ISSN 2312-9220 39 [online] [дата обращения 11

- февраля 2017]. Режим доступа: <https://journals.rudn.ru/literary-criticism/article/view/4345/3799>
29. ГОФМАН, Э. Т. А. *Золотой горшок*. Москва: Советская Россия, 1991. 320 с. ISBN 5-268-01240-1.
  30. ГОФМАН, Э. Т. А. *Собрание сочинений*: в 6-ти томах. Т. 1. *Фантазии о манере Калло; Принцесса Бландина; Необыкновенные страдания директора театра*. Москва: Художественная литература, 1991. 494 с. ISBN 5-280-01693-4.
  31. ГОФМАН, Э. Т. А. *Собрание сочинений*: в 6-ти томах. Т. 2. *Эликсиры дьявола; Ночные этюды*, ч. 1. Москва: Художественная литература, 1994. 445 с. ISBN 5-280-01695-0.
  32. ГОФМАН, Э. Т. А. *Собрание сочинений*: в 6-ти томах. Т. 3. *Ночные этюды*, ч. 2; *Крошка Цахес; Принцесса Брамбилла; Рассказы 1819-1821 годов*. Москва: Художественная литература, 1996. 557 с. ISBN 5-280-02127-X.
  33. ГОФМАН, Э. Т. А. *Собрание сочинений*: в 6-ти томах. Т. 5. *Житейские воззрения кота Мурра; Повелитель блох*. Москва: Художественная литература, 1997. 510 с. ISBN 5-280-03130-5.
  34. ГОФМАН, Э. Т. А. *Собрание сочинений*: в 6-ти томах. Т. 6. *Поздние рассказы; Прозаические отрывки разных лет*. Москва: Художественная литература, 2000. 348 с. ISBN 5-280-03131-3.
  35. ГРИБ, В. Р. Лессинг. В: *История немецкой литературы*: в 5-ти томах. Т. 2. Москва: Академия Наук СССР, 1963, с. 121-159.
  36. ГУБИАНУРИ, Л. В., ВОРОНЦОВ, Ю. А. *Михаил Булгаков: Мемуар-биография*. Киев: Юма-Пресс, 2004. 204 с. ISBN 966-7-908-10-0.
  37. ГУКОВСКИЙ, Г. А. *Реализм Гоголя*. Москва; Ленинград: Гос. изд-во худ. литературы, 1959. 532 с.
  38. ГУРЕВИЧ, А. М. Романтизм. В: *Литературный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1987, с. 334-337.
  39. ДАЛЬ, В. И. *Толковый словарь живого великорусского языка*: в четырех томах. Т. 2. И – О. Москва: Русский язык, 1979. 779 с.
  40. ДАНИЛЕВСКИЙ, Ф. Ю. Гофман. В: *Лермонтовская энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1981, с. 118.
  41. ДЕЛЁЗ, Ж. *Лекции о Лейбнице*. 1980, 1986/87. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 376 с. ISBN 978-5-91103-185-5.
  42. ДМИТРИЕНКО, И. К. К вопросу о литературной традиции: мифологические проекции в произведениях немецких романтиков и русских постмодернистов. В: *Вестник*

- Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова*. 2012, № 3, т. 18, с. 96-99. ISSN 1998-0817 [online] [дата обращения 15 мая 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-literaturnoy-traditsii-mifologicheskie-proektsii-v-proizvedeniyah-nemetskih-romantikov-i-russkih-postmodernistov/viewer>
43. ЖИРМУНСКИЙ, В. М., СИГАЛ Н. А. У истоков европейского романтизма. В: УОЛПОЛ, Г. *Замок Отранто*; КАЗОТ, Ж. *Влюбленный дьявол*; БЕКФОРД, У. *Ватек*. Ленинград: Наука, 1967, с. 249-284.
44. ЗАЛОМКИНА, Г. В. Специфика фантастического в литературной готике. В: *Вестник Самарского государственного университета*. 2009, № 7 (73), с. 192-197. ISSN 1810-5378 [online] [дата обращения 05 ноября 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-fantasticheskogo-v-literaturnoy-gotike/viewer>
45. ЗЛОЧЕВСКАЯ, А. Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова. В: *Вопросы литературы*. 2008, № 2, с. 201-221. ISSN 0042-8795.
46. КАЙУА, Р. *В глубь фантастического. Отраженные камни*. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 276 с. ISBN 5-89059-081-2.
47. КАССИРЕР, Э. *Философия Просвещения*. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004. 400 с. ISBN 5-8243-0499-8.
48. КИСЛИЦЫН, К. Н. Магический реализм. В: *Знание. Понимание. Умение*. 2011, № 1, с. 274-277. ISSN 1998-9873.
49. КОЖИКОВА, А. В. Мифологизация «иноного» как инструмент кросс-культурных коммуникаций (К проблеме «гофмановского» мифа в России). В: *Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова*. 2007, № 2, т. 13, с. 102-106. ISSN 1998-0817 [online] [дата обращения 13 февраля 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologizatsiya-inogo-kak-instrument-kross-kulturnyh-kommunikatsiy-k-probleme-gofmanovskogo-mifa-v-rossii/viewer>
50. КОЖИКОВА, А. В. Русские эпигоны Гофмана: к проблеме трансформации элементов романтической поэтики в отечественной литературной традиции. В: *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2007, № 32, т. 11, с. 99-102. ISSN 1992-6464 [online] [дата обращения 19 февраля 2017]. Режим доступа: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/11\(32\)/kozhenkova\\_11\\_32\\_99\\_103.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/11(32)/kozhenkova_11_32_99_103.pdf)
51. КОМОВА, Т. Д. *Двойники в системе персонажей художественного произведения (на материале западноевропейской и русской литературы XIX в.)*: Автореф. дис. ... канд. фил. наук. Москва, 2013. 23 с.

52. КОРМИЛОВ, С. И. Аллюзия. В: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: Интелвак, 2001, стб. 28. ISBN 5-93264-026-X.
53. КОРОЛЕВА, В. В. А. Белый и Гофман. Черты гофмановского стиля в творчестве А. Белого. В: *Новый филологический вестник*. 2016, № 38, с. 155-163. ISSN 2072-9316 [online] [дата обращения 08 июня 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-belyu-i-e-t-a-gofman-cherty-gofmanovskogo-stilya-v-tvorchestve-a-belogo/viewer>
54. КОРОЛЕВА, В. В. Множественный раскол личности в романе Брюсова «Огненный ангел» и «Эликсиры дьявола» Гофмана. В: *Пушкинские чтения-2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XX междунар. науч. конф.* Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2015, с. 83-92 [online] [дата обращения 15 июня 2017]. Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23955906>
55. КОРЯКИНА, О. В. Мистическая фантастика в рассказе А. И. Куприна «Серебряный волк»: поэтика и проблематика. В: *Вестник Тамбовского государственного университета. Сер.: Гуманитарные науки*. 2013, № 8 (124), с. 210-215. ISSN 1810-0201 [online] [дата обращения 12 сентября 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/misticheskaya-fantastika-v-rasskaze-a-i-kuprina-serebryanyu-volk-poetika-i-problematika/viewer>
56. КУШНИР, Ж. *Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века*. Chişinău: Pontos, 2017. 352 p. ISBN 978-9975-51-821-5.
57. ЛАВЛИНСКИЙ, С. П., МАЛКИНА, В. Я., ПАВЛОВ, А. М. Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория. В: *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*. Екатеринбург: Издательские решения, 2017, с. 25-69. ISBN 978-5-4485-4798-0.
58. ЛАВЛИНСКИЙ, С. П., ПАВЛОВ, А. М. Фантастическое. В: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008, с. 278-281. ISBN 978-5-903955-01-5.
59. ЛАКШИН, В. Я. Мир Михаила Булгакова. В: БУЛГАКОВ, М. А. *Собрание сочинений: в 5-ти томах. Т. 1. Записки юного врача. Белая гвардия. Рассказы. Записки на манжетах*. Москва: Худ. литература, 1989, с. 5-68. ISBN 5-280-00759-5.
60. ЛАПТЕВА, И. В. Постмодернистские принципы в творчестве Гофмана. В: *Вестник Мордовского университета*. 2008, № 3, с. 43-45. ISSN 0236-2910 [online] [дата

- обращения 15 июня 2017]. Режим доступа:  
<https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskie-printsipy-v-tvorchestve-e-t-a-gofmana/viewer>
61. ЛАПТЕВА, И. В. Фантастическое Э. Т. А. Гофмана в культуре рубежа XX-XXI вв. В: *Вестник Томского государственного университета*. 2008, № 308, с. 56-60. ISSN 1561-7793 [online] [дата обращения 18 июня 2017]. Режим доступа:  
<https://cyberleninka.ru/article/n/fantasticheskoe-e-t-a-gofmana-v-kulture-rubezha-xx-xxi-vv/viewer>
  62. ЛАХМАНН, Р. *Дискурсы фантастического*. Москва: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с. ISBN 978-5-86793-740-9.
  63. ЛЕЙБНИЦ, Г. *Сочинения*: в 4-х томах. Т. 1. Москва: Мысль, 1982. 636 с.
  64. ЛЕССИНГ, Г. Э. *Лаокоон или о границах живописи и поэзии*. Москва: Художественная литература, 1957. 520 с.
  65. ЛОСЕВ, А. Ф. *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития*: в 8-ми т. Т. 2. *Софисты. Сократ. Платон*. Харьков: Фолио; Москва: АСТ, 2000. 846 с. ISBN 966-03-0836-1.
  66. ЛОСЕВ, А. Ф. *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития*: в 8-ми т. Т. 8. Книга 2-я. *Структурно-дифференциальная терминология*. Харьков: Фолио; Москва: АСТ, 2000. 688 с. ISBN 966-03-0944-9.
  67. ЛОТМАН, Ю. М. *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. Москва: Просвещение, 1988. 352 с.
  68. ЛОТМАН, Ю. М. О принципах художественной фантастики. В: ЛОТМАН, Ю. М. *История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург: Искусство, 2002, с. 199-201. ISBN 5-210-01527-0.
  69. МАНН, Ю. В. *Гоголь. Труды и дни: 1809-1845*. Москва: Аспект Пресс, 2004. 813 с. ISBN 5-7567-0334-9.
  70. МАНН, Ю. В. *Поэтика Гоголя*. Москва: Художественная литература, 1988. 413 с. ISBN 5-280-00402-2.
  71. МАНН, Ю. В. *Творчество Гоголя: смысл и форма*. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. 744 с. ISBN 978-5-288-04300-0.
  72. МЕДВЕДЕВА, Е. В. Фантастический дискурс: сочетание антропоморфных и зооморфных характеристик в образе персонажей. В: *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2012, № 52, т. 4, с. 55-58. ISSN 2500-3372 [online] [дата обращения 10 июня 2017]. Режим доступа:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/fantasticheskiy-diskurs-sochetanie-antropomorfnyh-i-zoomorfnyh-harakteristik-v-obraze-personazhey/viewer>
73. МЕНГЛИНОВА, Л. Б. Социально-философская сатира в повести Булгакова «Роковые яйца». В: *Вестник Томского государственного университета*. 2007, № 295, с. 29-35. ISSN 1561-7793 [online] [дата обращения 17 мая 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-filosofskaya-satira-v-povesti-m-a-bulgakova-rokovye-yaitsa/viewer>
74. МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С. *Гоголь и черт*. Москва: Книжный Клуб Книговек, 2010. 384 с. ISBN 978-5-4224-0103-1.
75. МИРИМСКИЙ, И. В. Гофман. В: *История немецкой литературы*: в 5-ти томах. Т. 3. Москва: Наука, 1966, с. 209-230.
76. МИХАЙЛОВА, А. Ю. Образ Венеции в новелле Э. Т. А. Гофмана «Дож и догаресса». В: *Вестник Чувашиского университета*. 2011, № 2, с. 357-361. ISSN 1810-1909 [online] [дата обращения 12 мая 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-venetsii-v-novelle-e-t-a-gofmana-dozh-i-dogaressa>
77. МИХАЙЛОВА, А. Ю. Берлин в изображении Э. Т. А. Гофмана-новеллиста. В: *Вестник Чувашиского университета*. 2010, № 1, с. 286-290. ISSN 1810-1909 [online] [дата обращения 12 мая 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/berlin-v-izobrazhenii-e-t-a-gofmana-novellista/viewer>
78. МИХАЙЛОВА, А. Ю. Фантастический мир подземного царства в новелле Э. Т. А. Гофмана «Фалунские рудники». В: *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2011, № 6(2), с. 430-432. ISSN 1993-1778 [online] [дата обращения 06 августа 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fantasticheskiy-mir-podzemnogo-tsarstva-v-novelle-e-t-a-gofmana-falunskie-rudniki/viewer>
79. МИХАЙЛОВА, А. Ю. Художественное пространство города в новелле Э. Т. А. Гофмана «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья». В: *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2010, № 4(2), с. 907-909. ISSN 1993-1778 [online] [дата обращения 06 августа 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-prostranstvo-goroda-v-novelle-e-t-a-gofmana-master-martin-bochar-i-ego-podmasterya/viewer>
80. МИШИНА, Л. А. Рим в концепции романа Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны». В: *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2011, № 6(2), с. 438-441. ISSN 1993-1778 [online] [дата обращения 09 августа 2017]. Режим доступа:



<https://cyberleninka.ru/article/n/rim-v-kontseptsii-romana-e-t-a-gofmana-eliksiry-satany/viewer>

81. МУРАВЬЕВ, В. С. Фантастика. В: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: Интелвак, 2001, стб. 1119-1124. ISBN 5-93264-026-X.
82. МУРАВЬЕВ, В. С. Фантастика. В: *Литературный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1987, с. 461-463.
83. НАБИЛКИНА, Л. Н. Образ города в мировой литературе. В: *Теория и практика общественного развития*. 2014, № 3, с. 219-221. ISSN 1815-4964 [online] [дата обращения 03 февраля 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-goroda-v-mirovoy-literature/viewer>
84. НАБОКОВ, В. В. *Приглашение на казнь*: Романы, рассказы, критические эссе, воспоминания. Кишинев: Литература артистикэ, 1989. 654 с. ISBN 5-368-00602-0.
85. НЕЧАЕВА, Е. А. Особенности инфернального топоса в произведениях Э. Т. А. Гофмана. В: *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*. 2009, № 3, т. 2, с. 163-166. ISSN 1997-4280 [online] [дата обращения 23 мая 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-inferalnogo-toposa-v-proizvedeniyah-e-t-a-gofmana/viewer>
86. НИКУЛЬЧА, Е. П. Стилистико-языковые аспекты в эстетике художественного творчества с философскими и психологическими теориями (Ф. Шеллинг, Э. Т. А. Гофман, Ф. Ницше, З. Фрейд). В: *Limbaј și context*. 2009, № 2, с. 59-67. ISSN 1857-4149 [online] [дата обращения 19 октября 2017]. Режим доступа: [http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/1650/1/niculcea\\_lc\\_2009\\_nr2.pdf](http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/1650/1/niculcea_lc_2009_nr2.pdf)
87. НИКУЛЬЧА, Е. П. Карнавальное начало и театральность – (идея, стиль, язык) – в художественном тексте (произведения Гофмана, Гоголя, Булгакова). В: *Limbaј și context*. 2010, № 1, с. 107-113. ISSN 1857-4149 [online] [дата обращения 19 октября 2017].  
Режим доступа: [http://dspace.usarb.md:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1895/Niculcea\\_E\\_stil\\_text.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dspace.usarb.md:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1895/Niculcea_E_stil_text.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
88. НИКУЛЬЧА, Е. П. Комплексность изображения темных сил в произведениях Гофмана, Гоголя, Булгакова. В: *Limbaј și context*. 2011, № 1, с. 121-129. ISSN 1857-4149. [online] [дата обращения 19 октября 2017]. Режим доступа: [https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag\\_file/Compexnosti%20izobrajenia%20temnih%20sil%20v%20proizvedeniah%20ETA%20Gofmana%20Gogolea%20Bulgakova.pdf](https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Compexnosti%20izobrajenia%20temnih%20sil%20v%20proizvedeniah%20ETA%20Gofmana%20Gogolea%20Bulgakova.pdf)

89. НИКУЛЬЧА, Е. П. Фантастическое начало как основа синтеза искусств (на примере творчества Гофмана, Гоголя, Булгакова). В: *Intertext*. 2014, № 3/4, с. 128-137. ISSN 1857-3711 [online] [дата обращения 11 августа 2017]. Режим доступа: [https://ibn.idsi.md/ru/vizualizare\\_articol/36666#](https://ibn.idsi.md/ru/vizualizare_articol/36666#)
90. *Открытый урок с Дмитрием Быковым. «Мертвые души». В поисках II тома* [online] [дата обращения 19 декабря 2017]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=mV3C3cvQMkU>
91. ПЛАТОН. *Собрание сочинений*: в 4-х томах. Т. 2. Москва: Мысль, 1993. 528 с. ISBN 5-244-00471-9.
92. ПЛАТОН. *Собрание сочинений*: в 4-х томах. Т. 3. Москва: Мысль, 1994. 654 с. ISBN 5-244-00577-4.
93. ПРЕСТЕЛЬ, М. Чудесный беспорядок. Введение в фантастическую детско-юношескую литературу и теорию фэнтези. В: *Вестник детской литературы*. 2011, № 3, с. 70-97 [online] [дата обращения 11 января 2017]. Режим доступа: [https://vestnikdl.ru/download/Vestnik\\_DL\\_3.pdf](https://vestnikdl.ru/download/Vestnik_DL_3.pdf)
94. ПРОПП, В. Я. *Поэтика фольклора*. Москва: Лабиринт, 1998. 352 с. ISBN 5-87604-065-7.
95. ПЭК, С. М. Символика пространства в пьесе Булгакова «Зойкина квартира». В: *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2007, № 43-1, т. 17, с. 283-286. ISSN 1992-6464 [online] [дата обращения 19 января 2017]. Режим доступа: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/17\(43\)1/syn\\_mu\\_17\\_43\\_1\\_283\\_287.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/17(43)1/syn_mu_17_43_1_283_287.pdf)
96. РЕНАН, Э. *Жизнь Иисуса*. Москва: Вся Москва, 1990. 331 с. ISBN 5-7110-0110-8.
97. РОССИЯНОВ, О. Романтизм и экспрессионизм. В: *Энциклопедический словарь экспрессионизма*. Москва: ИМЛИ РАН, 2008, с. 487-489. ISBN 978-5-9208-0287-3.
98. РЫМАРЬ, Н. Т. Романтизма поэтика. В: *Поэтика*: словарь актуальных терминов и понятий. Москва: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008, с. 220-222. ISBN 978-5-903955-01-5.
99. САПРЫКИНА Е. Ландольфи Томмазо. В: *Энциклопедический словарь сюрреализма*. Москва: ИМЛИ РАН, 2007, с. 266-267. ISBN 987-5-9208-0274-X
100. САРТР, Ж.-П. *Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия*. Санкт-Петербург: Наука, 2001. 319 с. ISBN 5-02-026808-9.

101. СИГАЛ, Н. А. «Поэтическое искусство» Буало. В: БУАЛО. *Поэтическое искусство*. Москва: Художественная литература, 1957, с. 5-52.
102. СКОТТ, В. *Собрание сочинений*: в 20-ти томах. Т. 20. Москва; Ленинград: Художественная литература, 1965. 838 с.
103. СМЕЛЯНСКИЙ, А. М. *Михаил Булгаков в Художественном театре*. Москва: Искусство, 1989. 432 с. ISBN 5-210-00336-1.
104. СОКОЛОВ, Б. В. *Михаил Булгаков: загадки творчества*. Москва: Вагриус, 2008. 688 с. ISBN 978-5-9697-0626-2.
105. СОКОЛОВ, Б. В. О творческом пути Михаила Булгакова. В: БУЛГАКОВ, М. А. *Дьяволиада: Повести, рассказы, фельетоны, очерки*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1989, с. 3-14. ISBN 5-368-00440-0.
106. СОКОЛОВА, Г. А. Время как концепт в немецкой литературной сказке: власть «часов» над сказочными персонажами. В: *Вестник Московского государственного лингвистического университета*. 2011, № 610, с. 218-228. ISSN 1993-4750 [online] [дата обращения 19 января 2017]. Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=16518621>
107. СПОРЫШ, Н. И. *Мировая литература XIX (I) век: Литература Романтизма*: Учебное пособие. Кишинэу: S.n., 2022. 148 с. ISBN 978-9975-166-28-7.
108. СТАРОБИНСКИЙ, Ж. *Поэзия и знание: История литературы и культуры*. Т. 1. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 496 с. ISBN 5-94457-002-4.
109. СТУПИНА, Т. Н. Языковая модальность и модальная логика. В: *Вопросы романо-германского языкознания*. Саратов, 1986, с. 84-93.
110. СУХИХ, И. Н. *Теория литературы. Практическая поэтика*. Санкт-Петербург: Фил. фак-т Санкт-Петербургского гос. Ун-та, 2014. 352 с. ISBN 978-5-8465-1406-5.
111. ТАМАРЧЕНКО, Е. Д. Уроки фантастики. В: *В мире фантастики*. Москва: Молодая гвардия, 1989, с. 130-151. ISBN 5-235-00722-0
112. ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. Фантастика авантюрно-философская. В: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Москва: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008, с. 277-278. ISBN 978-5-903955-01-5.
113. ТАХО-ГОДИ, А. А. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве. В: *Эстетика и искусство*. Москва, 1966, с. 15-53.
114. ТОДОРОВ, Ц. *Введение в фантастическую литературу*. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с. ISBN 5-7333-0435-9.

115. ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В. *Теория литературы. Поэтика*. Москва: Аспект Пресс, 1999. 334 с. ISBN 5-7567-0230-X.
116. ФАРРАР, Ф. *Жизнь Иисуса Христа*. Москва: Прометей, 1991. 464 с. ISBN 5-7042-0532-1.
117. ФОМА АКВИНСКИЙ. *Сочинения*. Москва: Едиторал УРСС, 2004. 264 с. ISBN 5-354-00662-7.
118. ФОМА АКВИНСКИЙ. *Сумма теологии*. Т. 2. Часть 1. Вопросы 65-119. Москва: Савин, 2007. 651 с. ISBN 978-5-902121-24-4.
119. ФРЕЙД, З. *Художник и фантазирование*. Москва: Республика, 1995. 400 с. ISBN 5-250-02522-6.
120. ХАЛИЗЕВ, В. Е. *Теория литературы*. Москва: Высшая школа, 2004. 405 с. ISBN 5-06-005217-6.
121. ЦЕГЛОВСКА, Л. А. Цвет и его функции в романе Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра». В: *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*. 2011, № 1, с. 142-145. ISSN 1997-4280 4750 [online] [дата обращения 10 июня 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvet-i-ego-funksii-v-romane-e-t-a-gofmana-zhiteyskie-vozzreniya-kota-murra/viewer>
122. ЧЕРНЫШЕВА, Т. А. *Природа фантастики*. Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1985. 336 с.
123. ЧУДАКОВА, М. О. *Жизнеописание Михаила Булгакова*. Москва: Книга, 1988. с. 672.
124. ЧУДАКОВА, М. О. *О «закатном романе» Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита»*. Москва: Эксмо, 2019. 120 с. ISBN 978-5-699-96576-2
125. ШЕЛЛИНГ, Ф. В. Й. фон. *Философия искусства*. Москва: РИПОЛ классик, 2020. 524 с. ISBN 978-5-386-10523-5.
126. ШИХОВА, И. Роман-миниатюра М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в творческой эволюции писателя. В: *Вестник Славянского университета*. Выпуск 16. Chişinău: Valinex, 2006. с. 102-109. ISSN 1857-162X.
127. ШЛЕГЕЛЬ, Ф. *Эстетика. Философия. Критика*: в 2-х т. Т. 1. Москва: Искусство, 1983. 479 с.
128. ШТРАУС, Д. Ф. *Жизнь Иисуса*: Кн. 1 и 2. Москва: Республика, 1992. 528 с. ISBN 5-250-01960-9.
129. Э. Т. А. Гофман: *Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы*. Москва: Радуга, 1987. 464 с.

130. ЭМИРОВА, Л. А. Петербургские повести Гоголя: новый петербургский миф. В: *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*. 2010, № 2, т. 1, с. 25-35. ISSN 1818-6653 [online] [дата обращения 17 марта 2017]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/peterburgskie-povesti-n-v-gogolya-novu-peterburgskiy-mif/viewer>
131. *Язык Гоголя*. Под ред. А. Н. КОЖИНА. Москва: Высшая школа, 1991. 176 с. ISBN 5-06-002014-2.
132. ЯНУШКЕВИЧ, А. С. «Прочтение» и изображение мирообраза Рима в русской поэзии 1800-1840-х гг. В: *Вестник Томского государственного университета. Сер.: Филология*. 2013, № 25, с. 98-115. ISSN 1998-6645 [online] [дата обращения 17 марта 2017]. Режим доступа: <https://www.lib.tsu.ru/mminfo/000063105/fil/25/image/25-098.pdf>

#### **Источники на английском языке**

133. ASPLEY, K. *Historical dictionary of surrealism*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2010. 545 p. ISBN 9780810874992
134. BALDICK, Chr. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2004. 280 p. ISBN 0198608837
135. CHILDS, P., FOWLER, R. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London; New York: Routledge, 2006. 254 p. ISBN 0415340179
136. GRANDVILLE, P. Hoffmann Ernst Theodor Amadeus. In: MAUNDER, A. *Encyclopedia of Literary Romanticism*. 2010, p. 176-177. ISBN 9780816074174.
137. HABER, E. C. *Mikhail Bulgakov: the early years*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998. 285 p. ISBN 0674574184.
138. HENRY, B. J. Reality and Illusion: Duality in Bulgakov's Theatre Plays. In: *Bulgakov: The Novelist-Playwright*. Luxembourg: Harwood Academic Publishers, 1995, pp. 84-94. ISBN 9783718656202.
139. HINTIKKA, J. *Models for Modalities: Selected Essays*. Dordrecht: D. Reidel, 1969. 222 p.
140. MACEY, D. The Uncanny. In: PAYNE, M., BARBERA, J. R. *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Malden, MA, USA: Wiley-Blackwell, 2013, p. 699-700. ISBN 9781118438817
141. MILNE, L. *Mikhail Bulgakov: a critical biography*. Cambridge; New York; Port Chester; Melbourne; Sydney: Cambridge University Press, 1990. 324 p. ISBN 0521227283.
142. NATOV, N. *Mikhail Bulgakov*. Boston (Mass.): Twayne, 1985. 144 p. ISBN 0805765980.

143. PITTMAN, R. H. *The writer's divided self in Bulgakov's „The master and Margarita”*. New York: St. Martin's Press, 1991. 211 p. ISBN 031206148X.
144. PROFFER, E. *Bulgakov: life and work*. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1984. 670 p. ISBN 0882331981.
145. VARNER, P. *Historical dictionaries of romanticism in literature*. Rowman & Littlefield Publishers, 2015. 527 p. ISBN 9780810878860.

#### **Источники на немецком языке**

146. BERGERGRÜN, M. Der Weg des Blutes. Vererbung in E. T. A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“. In: *Einheit der Romantik: Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*. Paderborn: Schöningh, 2009, S. 149-172. ISBN 3506766651.
147. DURST, U. *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin: Lit Verlag, 2010. 436 S. ISBN: 9783825896256.
148. FELDGES, B. *E. T. A. Hoffmann: Epoche – Werk – Wirkung*. München: C.H. Beck, 1986. 315 S. ISBN 3406312411.
149. FLOYD, M. N. *Michail Bulgakovs „Kabala svjatos“: Formen und Funktionen der Annäherung an Moliere*. Berlin, Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1997. 257 S. ISBN 3-631-30103-0.
150. FREISE, M. *Kindler Kompakt. Russische Literatur 20. Jahrhundert*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017. 200 S. ISBN 978-3-476-04364-1.
151. GORLIN, M. N. V. *Gogol und E. Th. A. Hoffmann*. Leipzig: Otto Harrassowitz Kommissionsverlag, 1933. 89 S.
152. JAUSS, H. R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: WARNING, R. *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Wilhelm Fink, 1979, S. 126-162. ISBN 3770510534.
153. *Literatur und Wissen: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Herausgegeben von R. BORGARDS, H. NEUMEYER, N. PETHES, Y. WÜBBEN. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2013. 447 S. ISBN-10 3476023710.
154. MANZ, K. *Phantastische Kinder – und Jugendliteratur zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Disseratation in Philosophie*. Braunschweig, 2011. 321 S. [online] [accesat 10 ianuarie 2017]. Disponibil: [https://leopard.tu-braunschweig.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbbs\\_derivate\\_00020935/110901\\_Dissertation\\_Manz\\_Druckversion.pdf](https://leopard.tu-braunschweig.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbbs_derivate_00020935/110901_Dissertation_Manz_Druckversion.pdf)

155. METELING, A. Phantastik und Alltäglichkeit. In: KREMER, D. *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin, New York: De Gruyter, 2012, S. 519-525. ISBN-10 9783110268317.
156. METELING, A. Phantastik. In: KREMER, D. *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin, New York: De Gruyter, 2012, S. 516-519. ISBN-10 9783110268317.
157. NÄHRLICH-SLATEWA, E. *Das Leben gerät aus dem Gleis: E. T. A. Hoffmann im Kontext karnevalesker Überlieferungen*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1995. 356 S. ISBN-10. 3631469543.
158. NICULCEA, E. Aufbau des Textes als konstitutives Element des Fantastischen in den Werken von E. T. A. Hoffmann, N. V. Gogol und M. A. Bulgakow. În: *Estudios Filológicos Alemanes: Revista de investigación en Lingüística, Literatura y Cultura alemanas*. 2014, nr. 27, S. 115-127. ISSN 1578-9438.
159. NICULCEA, E. Das Fantastische: Von der sozialen Kritik bis zur Auseinandersetzung mit den inneren Konflikten. În: *Interkulturalität in Sprache, Literatur und Bildung, Pardubice*. 2016, nr. 2, S. 97-107. ISSN 2336-5315.
160. NICULCEA, E. Die Funktion der Ortschaften im Werk von E. T. A. Hoffmann. În: *Estudios Filológicos Alemanes: Revista de investigación en Lingüística, Literatura y Cultura alemanas*, Sevilla, 2012, nr. 24, S. 331-341. ISSN 1578-9438.
161. PAUSTOWSKI, K. Erinnerung an Bulgakow. In: *Michail Bulgakow: Texte, Daten, Bilder*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag, 1991, S. 74-78. ISBN 363061972X.
162. REICH-RANICKI, M. Deutsche Erzähler. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2003, Nr. 242, S. 43. ISSN 0174-4909.
163. SAFRANSKI, R. *E. T. A. Hoffmann: das Leben eines skeptischen Phantasten*. München, Wien: Carl Hanser, 1984. 534 S. ISBN 3596143012.
164. SCHMIDT, O. „*Callots fantastisch karikierte Blätter*“: *intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns*. Berlin: Erich Schmidt, 2003. 272 S. ISBN 3503061827.
165. STEINECKE, H. *Die Kunst der Fantasie: E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2004. 645 S. ISBN 9783458172024.
166. WILD, G. *Kindler Kompakt. Französische Literatur 19. Jahrhundert*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016. 206 S. ISBN 3476040747; ISBN 978-3476040749.
167. WILPERT, G. von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 2001. 934 S. ISBN 3520231085.

168. WÜHRL, P.-W. E. T. A. *Hoffmann: Der goldene Topf*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1986. 156 S. ISBN 3150081572.

#### **Источники на румынском языке**

169. ALEXANDRESCU, S. Dialectica fantasticului. În: ELIADE M. *La țigănci: și alte povestiri*. București: Editura pentru Literatură, 1969, pp. 5-50.
170. BĂDĂRĂU, G. *Fantasticul în literatură*. Iași: Institutul European, 2003. 88 p. ISBN 973-611-117-2.
171. BÉGUIN, A. *Sufletul romantic și visul*. București: Univers, 1998. 544 p. ISBN 973-34-0530-2.
172. BEȘTELIU, M. *Realismul literaturii fantastice*. Craiova: Scrisul Românesc, 1975. 171 p.
173. BIBERI, I. *Eseuri literare, filozofice și artistice*. București: Cartea Românească, 1982. 318 p.
174. BODIȘTEAN, F. *O teorie a literaturii*. Iași: Institut European, 2008. 320 p. ISBN 978-973-611-564-6.
175. BURGOS, J. *Pentru o poetică a imaginarului*. București: Univers, 1988. 475 p.
176. CAP-BUN, M. *Între absurd și fantastic. Incursiune în apele mirajului*. București: Paralela 45, 2001. 201 p. ISBN 973-593-378-1.
177. CIMPOI, M. *Lumea ca o carte*. București: Ideea Europeană, 2004. 220 p. ISBN 973-86721-8-X.
178. ČOLEVIČ, L. *Fantasticul și realismul magic în literatura sârbă (post)modernist*. București: Editura Universității din București, 2018. 263 p. ISBN 978-606-16-1006-8.
179. CUȘNIR, J. *Eroul și universul în proza secolului al XX-lea*: Autoref. tezei de dr. în fil. Chișinău, 2010. 22 p.
180. DAN, S. P. *Proza fantastică românească*. București: Minerva, 1975. 353 p.
181. DUDA, G. *Introducere în teoria literaturii*. București: ALL, 1998, 256 p. ISBN 973-9392-82-2.
182. DURAND, G. *Structurile antropologice ale imaginarului: introducere în arhetipologia generală*. București: Univers enciclopedic, 2000. 480 p. ISBN 973-9243-99-1.
183. GALEȘ, N. *Fantasticul. Cu referire specială la dimensiunea europeană*. Iași: Lumen, 2021. 324 p. ISBN 978-973-166-597-9.
184. GHEORGHE, M. Comunicarea interculturală prin fantastic. În: *Acta Universitatis Danubius: Communicatio*. 2008, nr. 1, pp. 75-81. ISSN 1844-7562.
185. GHIDIRMIC, O. *Proza românească și vocația originalității*. Craiova: Scrisul Românesc, 1988. 240 p.



186. GROSSU-CHIRIAC, C. Întîlnirile imaginare dintre scriitorii ca procedeu literar. Un triptic. În: *Cercul și elipsa. Studii și articole de comparativism*. Chișinău: CEP USM, 2009, pp. 77-89. ISBN 978-9975-70-814-2.
187. HUCH, R. *Romatismul german*. București: Univers, 1974. 608 p.
188. MANOLESCU, N. *Despre poezie*. București: Cartea Românească, 1987. 247 p.
189. MARINO, A. Fantasticul. In: *Dicționar de idei literare*. București: Ed. Eminescu, 1973, pp. 655-685.
190. MICA, A. *Fantasticul romantic între miraculos, terifiant și grotesc la E. T. A. Hoffmann și N. V. Gogol*. București: Romcor, 1993. 192 p. ISBN 973-95952-1-9.
191. MICA, A. *Ipostaze ale fantasticului în romantismul european*. București: Romcor, 1993. 151 p. ISBN 973-95952-0-0.
192. PAVEL, T. *Lumi ficționale*. București: Minerva, 1992. 297 p. ISBN 973-21-0355-8.
193. PAVLICENCO, S. *Tranziția în literatură și postmodernismul*. Brașov: Ed. Universității „Transilvania“, 2002. 133 p. ISBN 973-635-105-X.
194. PRUS, E. Noutatea – semn distinctiv al modernității. In: *Po(i)etosfere și proiecții hermeneutice: [studiu]*. Chișinău: ULIM, 2009, pp. 76-80. ISBN 978-9975-101-18-9.
195. PRUS, E. *Poetica modalității la Proust*. Chișinău: Ruxanda, 1998. 236 p. ISBN 9975-72-012-9.
196. RADUCEA, I. *Fantasticul în proza românească actuală*. Iași: Pan Europe, 2006. 271 p. ISBN 973-8483-06-9; ISBN 978-973-8483-06-4.
197. ROBU, C. *Personajul dedublat în romanul contemporan: Teză de dr. în filologie*. Chișinău, 2018. 142 p.
198. SANDULOVICIU, A. A. *Proza fantastică românească: modalități narative*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“, 2015. 378 p. ISBN 978-606-714-101-6.
199. SEREMET (PETCU), V. *Fantastic și existențial în opera lui Fănuș Neagu: Teza de dr. în fil.* Galați, 2019. 205 p.
200. SPIRIDON, M. *Despre „aparența” și „realitatea” literaturii*. București: Univers, 1984. 200 p.
201. TARABURCA, E. Curente artistice din secolul al XIX-lea: interacțiuni și diferențe. In: *Noi tendințe în predarea limbajelor de specialitate în contextul racordării învățământului: la cerințele pieții muncii*, Ed. 5, 13-14 mai 2022, Chișinău. Chișinău: CEP USM, 2022, Ediția 5, pp. 50-59. ISBN 978-9975-159-83-8. [online] [accesat 10 iunie 2017]. Disponibil: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7138045>

202. TOPOR, G. Folclorul în opera romanticilor ruși. În: *Metaliteratura*. 2006 (serie nouă), Anul IV, nr. 2, pp. 108-111. ISSN 1857-1905.
203. VASILIU, E. *Preliminarii logice la semantica frazei*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1978. 279 p.

#### **Источники на сербском языке**

204. DAMJANOV, S. Srpska fantastika od srednjeg veka do postmoderne. In: DAMJANOV, S. *Postmoderna srpska fantastika*. Novi Sad: Dnevnik, 2004, ss. 5-28. ISBN: 86-84097-40-8.
205. PALAVESTRA, P. *Knjiga srpske fantastike XII-XX vek*. Knj. 1. Belgrad: Srpska književna zadruha, 1989. 303 s.
206. PALAVESTRA, P. Satira, groteska i kritička fantastika. In: *Sopocanska videnja*, nr. 3, Novi Pazar, Bratstvo, 1984, ss. 5-9. [online] [accesat 10 ianuarie 2023]. Disponibil: <https://digitalna.biblioteka-np.org.rs/3d-flip-book/sopocanska-videnja-3/>
207. PENČIĆ, S. Fenomen imanente fantastike u savremenoj srpskoj prozi. In: Palavestra, P. *Srpska fantastika: Natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*. Belgrad: SANU, 1989, ss. 513-514.

#### **Источники на французском языке**

208. BOUVET, R. *Étranges récits, étranges lectures*. Québec: Presses de L'Université du Québec, 2007. 239 p. ISBN 9782760515185; ISBN 2760515184.
209. CAILLOIS, R. Fantastique. En: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Encyclopaedia Universalis et Albin Michel: Paris, 2001, pp. 298-308. ISBN 978-2-226-12236-0.
210. MELLIER, D. *La Littérature fantastique*. Seuil: Mémo, 2000. 63 p. ISBN 2-02-034497-1.

## **ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ**

Нижеподписавшийся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Никульча Екатерина

Подпись

10.08.2024

## РЕЗЮМЕ

### Личные данные

*ФИО:* Никульча Екатерина Петровна

*Дата рождения:* 22.07.1979

*Место рождения:* г. Бельцы, Республика Молдова

*Гражданство:* Республика Молдова

*Телефон:* + 373 795 84445

*E-Mail:* katenika.nic@gmail.com



### Образование

01.11.2005-1.11.2009 III цикл высшего образования

Бельцкий Государственный университет им. Алеку Руссо

Специальность 622.02 – мировая и сравнительная литература. Средний бал: 9,5.

Тема диссертационной работы: *Фантастическое начало в произведениях Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова.*

17.10.2005-15.08.2006 Базельский университет (Швейцария)

Специальность германистика, славистика и история искусства

Стипендия от правительства Швейцарии за выдающиеся достижения (ESKAS).

22.10.2002-03.04.2003 Базельский университет (Швейцария)

Специальность германистика, славистика и история искусства

Стипендия кантона Базель-Штадт.

01.10.2001-03.08.2002 II цикл высшего образования

Бельцкий Государственный университет им. Алеку Руссо

Специальность филология. Средний бал: 9,8.

Тема мастерской работы: *Репрезентация религиозной тематики в художественной литературе.*

01.09.1996-04.07.2001 I цикл высшего образования

Бельцкий Государственный университет им. Алеку Руссо

Специальности немецкий и английский языки. Средний бал: 9,3.

Тема дипломной работы: *Миф о Кассандре в творчестве К. Вольф.*

01.09.1985-19.06.1996 Общеобразовательная средняя русская школа Nr. 7, Бельцы.

Средний бал: 9,3.

### Опыт работы

01.09.2000-31.08.2021 Преподаватель немецкого языка и истории немецкой литературы при Бельцком Государственном университете им. Алеку Руссо.

01.09.2012-31.08.2021 Преподаватель немецкого языка с техническим уклоном для студентов специальности инжиниринг и менеджмент в области машиностроения при Бельцком Государственном университете им. Алеку Руссо.

01.02.2011-24.12.2011 Преподаватель немецкого языка с техническим уклоном на курсах, организованных для сотрудников предприятия Dräxlmaier GmbH в Бельцах.

01.02.2005-24.12.2005 Преподаватель немецкого языка с учетом специфики швейной промышленности на курсах, организованных для сотрудников предприятия Bălțeanca SA.

### **Дополнительные стажировки**

- 18.01.2023-до настоящего времени Языковые онлайн-курсы *DeutschSTUNDE intensiv* организованные Институтом им. И. В. Гёте г. Швебиш-Халль (Германия).
- 24.11.2008-17.12.2008 Языковые курсы *Deutsch Intensiv 4* в г. Швебиш-Халль (Германия), организованные Институтом им. И. В. Гёте, со стипендией от Института им. И. В. Гёте.
- 01.08.2000-28.08.2000 Интернациональные летние языковые курсы *Die Bundesrepublik Deutschland – Sprache, Literatur, Gesellschaft und Politik der Gegenwart* в г. Оснабрюк (Германия), со стипендией Немецкой Академической Службой Обмена (DAAD).

### **Участие в интернациональных и национальных проектах**

- 2017 – 2023 Переводчик на курсах, организованных для преподавателей профессиональных школ и училищ в сфере дуального образования, в рамках проектов, спонсируемых немецкой организацией по международному сотрудничеству (GIZ).
- 2012 – 2017 Контактное лицо в рамках проекта *Praxispartnerschaft Moldawien*, в котором участвуют Бельцкий Государственный университет им. Алеку Руссо (Р. Молдова), высшая школа г. Ландсхут (Германия), Dräxlmaier GmbH с головным офисом в г. Фильсбибург (Германия).
- 2012 – 2016 Переводчик на курсах *Train The Trainer*, организованных в рамках проекта *Praxispartnerschaft Moldawien* для преподавателей Бельцкого Государственного университета им. Алеку Руссо (Р. Молдова) в высшей школе г. Ландсхут (Германия).

### **Область научного интереса**

Мировая литература, сравнительное литературоведение, история немецкой литературы

### **Выборочный список опубликованных научных и научно-методических работ**

#### **Методико-дидактические публикации – 3**

1. NICULCEA, Ecaterina. *Deutsch mit Bildergeschichten lernen macht Spaß, nicht wahr?* Bălți, 2011. 195 p. ISBN 978-9975-4142-8-9; (4,41 с. а.).
2. ȘCERBACOVA, T., NICULCEA, Ecaterina. *Deutsch für Fortgeschrittene. Sprache und Literatur.* Bălți, 2011. 288 p. ISBN 978-9975-4142-7-2; (8,96 с. а., contribuția personală 4,48 с. а.).
3. НИКУЛЧА, Екатерина. *Сборник немецких сказок и преданий: Книга для чтения на немецком языке с упражнениями.* Бельцы, 2009. 288 p. ISBN 978-9975-4038-5-6; (13,69 с. а.).

#### **Статьи в научных журналах категории В и С – 8**

1. NICULCEA, Ecaterina. Мотив «Договора с дьяволом» в художественных произведениях Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова. В: *Intertext.* 2023, nr. 1, pp. 98-106. ISSN 1857-3711; (0,7 с. а.).
2. НИКУЛЧА, Екатерина. Фантастическое начало как основа синтеза искусств (на примере творчества Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова). В: *Intertext.* 2014, nr. 3-4, pp. 128-137. ISSN 1857-3711; (0,76 с. а.).
3. NICULCEA, Ecaterina. Erzieherische Tendenzen im Schaffen von Karl May. Das Phänomen „Karl May“. In: *Glotodidactica.* 2014, nr. 2, pp. 25-37. ISSN 1857-0763; (0,85 с. а.).
4. НИКУЛЧА, Екатерина. Сила любви — «Обыкновенное чудо»?! (на материале пьесы Евгения Шварца «Обыкновенное чудо»). В: *Limbaș și context.* 2012, nr. 2, pp. 136-158. ISSN 1857-4149; (0,86 с. а.).
5. НИКУЛЧА, Екатерина. Комплексность изображения темных сил в произведениях Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова. В: *Limbaș și context.* 2011, nr. 1, pp. 121-129. ISSN 1857-4149; (0,84 с. а.).

6. НИКУЛЧА, Екатерина. Карнавальное начало и театральность — (идея, стиль, язык) — в художественном тексте (произведения Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова). В: *Limba și context*. 2010, nr. 1, pp. 107-113. ISSN 1857-4149; (0,59 с. а.).
7. NECULCEA, Ecaterina. Die Besonderheiten des Phantastischen in den Werken von E. T. A. Hoffmann. In: *Artă și educație artistică*. 2009, nr. 1-2, pp. 39-50. ISSN 1857-0445; (0,88 с. а.).
8. НИКУЛЧА, Екатерина. Стилистико-языковые аспекты в эстетике художественного творчества во взаимосвязи с философскими и психологическими теориями (Ф. Шеллинг, Э. Т. А. Гофман, Ф. Ницше, З. Фрейд). В: *Limba și context*. 2009, nr. 2, pp. 59-67. ISSN 1857-4149; (0,75 с. а.).

**Статьи в сборниках материалов международных научных конференций – 14**

1. NICULCEA, Ecaterina. The Historical and Philosophical Contexts of Literary Works (with reference to the literary texts of E. T. A. Hoffman, N. V. Gogol and M. A. Bulgakov). In: *Unbordering disciplinarity. Trans-/cross-/post-disciplinary approaches to linguistic and literary research: international conference, IVth edition, may 19-20, 2021, Bucharest*. Milano: Rediviva Publishing House, 2021, pp. 123-134. ISBN 978-88-97908-61-6; (0,63 с. а.).
2. NICULCEA, Ecaterina. Das Fantastische: Von der sozialen Kritik bis zur Auseinandersetzung mit den inneren Konflikten. In: *Interkulturalität in Sprache, Literatur und Bildung (9-10 October 2015, Pardubice, Czech Republic)*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2016, nr. 2, pp. 97-107. ISBN 978-80-7560-019-6; (0,62 с. а.).
3. NICULCEA, Ecaterina. Heimat aus der Exil-Perspektive (anhand des literarischen Schaffens und der öffentlichen Ansprachen von Ion Druta). In: *Revista academică liLETRAd*. 2015, nr. 1, pp. 67-72. ISSN 2444-7439; (0,58 с. а.).
4. НИКУЛЧА, Екатерина. Русские писатели-критики о немецкой литературе. В: *Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса Международной Ассоциации Преподавателей Русского Языка и Литературы (г. Гранада, Испания, 13-20 сент. 2015)*. Санкт-Петербург: МАПРЯЛ, 2015, т. 14, с. 477-482. ISBN 978-5-9906636-4-0; (0,31 с. а.).
5. НИКУЛЧА, Екатерина. Синестезия как прием создания фантастического начала (на материале фрагмента сказки «Золотой горшок» Э. Т. А. Гофмана). В: *Тенденции и инновации современной науки (Trends And Innovation Of Modern Science): Материалы Междунар. молодеж. науч.-практ. конф., 10 дек. 2015 (г. Прага, Чехия)*. Прага: Vydavatel «Osvícení», 2015, с. 626-638. (0,61 с. а.).
6. НИКУЛЧА, Екатерина. Языковой анализ легенды о святом Антонии в романе Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны». В: *Личность, речь и юридическая практика: Сб. науч. тр. междунар. науч.-метод. конф. Ростов-на-Дону, 2014, вып. 17, с. 131-138*. ISBN 978-5-89871-131-3; (0,67 с. а.).
7. NICULCEA, Ecaterina. Das Fremde und das Wohlbekannte bei der Darstellung der Tierwelt in der erzählenden Prosa E. T. A. Hoffmanns, N. V. Gogols und M. A. Bulgakows. In: *Interkulturalität in Sprache, Literatur und Bildung*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2014, nr. 1, pp. 175-190. ISBN 978-80-7395-752-0; (1,06 с. а.).
8. NICULCEA, Ecaterina. Aufbau des Textes als konstitutives Element des Fantastischen in den Werken von E. T. A. Hoffmann, N. V. Gogol und M. A. Bulgakow. In: *Estudios Filológicos Alemanes*. 2014, nr. 27, pp. 115-127. ISSN 1578-9438; (0,78 с. а.).
9. NICULCEA, Ecaterina. Erzähler in den Kunstmärchen. (Am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns und E. Schwarz' Märchen). In: *Estudios Filológicos Alemanes*. 2013, nr. 26, pp. 221-232. ISSN 1578-9438; (0,82 с. а.).
10. NICULCEA, Ecaterina. Dialog der Kulturen – Weg der Bereicherung der Weltliteratur am Beispiel des Farbmotivs bei E. T. A. Hoffmann, N. V. Gogol und M. A. Bulgakow. In: *Intertextualität in Sprache, Literatur und Bildung*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2012, nr. 1, pp. 81-94. ISBN 978-80-7395-545-8; (0,85 с. а.).

11. NICULCEA, Ecaterina. Die Funktion der Ortschaften im Werk von E. T. A. Hoffmann. In: *Estudios Filológicos Alemanes*. 2012, nr. 24, pp. 331-341. ISSN 1578-9438; (0,61 с. а.).
12. НИКУЛЧА, Екатерина. Анализ учебников по иностранным языкам как базовое умение выпускника вуза. В: *Integrarea specialistului cu studii superioare pe piața muncii: aspecte naționale și internaționale*: Materialele Conf. șt.-pract. intern. Bălți, 2012, pp. 141-143. ISBN 978-9975-50-069-2; (0,31 с. а.).
13. НИКУЛЧА, Екатерина. Язык Э. Т. А. Гофмана как источник обогащения словарного запаса студентов. В: *Abordarea prin competențe a formării universitare: probleme, soluții, perspective*: Materialele Conf. șt. intern. consacrată aniversării a 65-a de la fondarea Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți. Bălți, 2011, pp. 209-212. ISBN 978-9975-50-060-9; (0,49 с. а.).
14. НИКУЛЧА, Екатерина. Мотив «зрение-взгляд» в произведениях Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова в сравнении с его реализацией в творчестве Э. Т. А. Гофмана. В: *Strategii actuale în lingvistică, glotodidactică și știința literară*: Materialele Colocviului Internațional organizat cu ocazia a 55-a aniversare a Facultății de Limbi și Literaturi Străine. Bălți, 2009, pp. 279-281. ISBN 978-9975-931-88-5; (0,42 с. а.).

**Членство в национальных организациях**

С 2010 член союза преподавателей немецкого языка в Р. Молдова „Deutschlehrerverband Moldau“

**Членство в редакционной коллегии научных журналов**

С 2009 корректор и переводчик научного журнала „Limbaș și context. Revista internaționala de lingvistică, semiotică și știința literară”

**Языковые навыки**

Русский	—	родной
Румынский	—	продвинутый
Немецкий	—	продвинутый
Английский	—	средне-продвинутый
Французский	—	начальный

**Контактные данные по месту работы**

Universitatea de Stat „Alec Russo”, Bălți  
str. Pușkin, nr. 38  
MD-3100 Bălți  
+373 231 52430  
ecaterina.niculcea@usarb.md