

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

**Поэтика фантастического в повести И.С. Тургенева "Призраки": изучение
творчества писателя в гуманитарном классе.**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Руководитель ОПОП:

Исполнитель:
Евсеева Анастасия Сергеевна,
обучающийся группы БР-41

Научный руководитель:
Семухина Ирина Александровна,
канд. филол. наук, доцент,
доцент кафедры литературы и
методики ее преподавания

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ: ТЕОРИЯ ВОПРОСА	12
1.1. Понятие «фантастическое» в литературоведении	12
1.2. Проблема жанровых разновидностей литературной фантастики	21
ГЛАВА 2. «ПРИЗРАКИ» И.С. ТУРГЕНЕВА: ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО.....	30
2.1. Фантастическое в создании образов героев «Призраков».....	30
2.2. Символизация пространства «таинственной» повести.....	36
2.3. Историческое, природное, экзистенциальное время повести.....	47
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	54

ВВЕДЕНИЕ

Повесть «Призраки» (1863), ставшая **объектом** нашего исследования – одно из ярчайших произведений И.С. Тургенева, входящее в цикл повестей получивших в отечественном литературоведении название «таинственных», и относящееся к позднему творчеству писателя. В основе повестей данного цикла лежат странные, нередко фантастические события; в них включены описания действительности, в которых сочетаются возможное и невозможное, реальное и фантастическое.

Говоря о факторах возникновения «таинственных» повестей, следует отметить, что эпоха 1860-1870 гг. была временем наибольшего обострения социальных противоречий, коренных изменений в жизни России, кардинального изменения мировоззрения, подъёма чувства личности, ведущего к развитию индивидуализма. В этот период происходит усиление внимания к новой позитивистской философии и естественнонаучному эмпиризму. Эти общественные изменения значительно повлияли на мировоззрение И.С. Тургенева.

Важную роль в появлении «таинственных» повестей сыграли ведущие историко-литературные тенденции того времени, а также контакты с европейской литературой. В «таинственных» повестях прослеживается влияние западноевропейской литературы, прежде всего, таких авторов, как Э. По, П. Мериме, Г. Флобер, Э.Т.А. Гофман [Муратов 1985: 70]. Например, А.Б. Муратов отмечает: «Э. По, творчеством которого Тургенев очень интересовался в то время, мог дать ему метод художественного воплощения таинственных явлений человеческой жизни» [Муратов 1985: 70]. И.Л. Золотарёв пишет о том, что у Тургенева, как и у Мериме, «изображается объективно существование ирреального мира», а близость писателя к Эдгару По просматривается в фантастическом на грани разума и чувств: «Русский

писатель использует предчувствие как завуалированную форму романтического средства познания и изображения...» [Золотарёв URL].

Одним спорных вопросов тургеневедения по сей день остается проблема художественного метода позднего Тургенева.

Многие исследователи полагают, что позднее творчество Тургенева неизменно развивалось в русле реализма. Так, А.И. Батюто называет Тургенева «виднейшим представителем критического реализма в русской и мировой литературе» [Батюто 1990: 220]. Свою позицию исследователь, в частности, подкрепляет письмом Тургенева к М.А. Милютиной, называя этот документ «неофициальным манифестом реализма»: «...Я преимущественно реалист, и более всего интересуюсь живою правдою людской физиономии» [цит. по: Батюто 1990: 221]. Г.А. Бялый в своей работе «Тургенев и русский реализм» говорит: «Романтизм осуждён Тургеневым за равнодушие к насущным социальным вопросам, к жизненно важным задачам, стоявшим перед страной» [Бялый 1962: 198]. С.Е. Шаталов, исключая уступки позднего Тургенева как мистицизму, так и романтизму, все же не отрицает тенденции писателя к изображению таинственного, отмечая, что это придало реализму Тургенева особый оттенок: «В поле зрения художника оказываются настолько новые или необычно воспринятые явления и проблемы, что для уяснения их прежнего опыта литературного мастерства явно недостаточно и потому-то необходимы разного рода предположения и условные допущения для восприятия их во всей полноте и необычности» [Шаталов 1979: 267].

Среди исследователей творчества Тургенева есть и те, кто считает, что позднее творчество писателя развивалось преимущественно в русле романтизма. Так, П.И. Гражис говорит о том, что в истории литературы встречаются писатели, «не принадлежащие к исторически сложившемуся романтическому литературному направлению, но создающие романтические по методу произведения» [Гражис 1966: 19]. И к таким произведениям исследователь относит тургеневские повести «Призраки», «Довольно», а также

значительную часть стихотворений в прозе. Исследователь Л.А. Герасименко в работе «Проблемы романтизма в эстетике Тургенева 50-х годов» также приходит к выводам о том, что «симпатии писателя к романтическому искусству столь глубоки и устойчивы, что вовсе не исчерпываются ранним периодом творчества» [Герасименко 1969: 92]. О романтизме в позднем творчестве Тургенева пишет и А.Б. Муратов в своей работе «Тургенев-новеллист»: «Он (метод) был выражением общих для романтического мировосприятия принципов отношения к жизни. Поэтому нет ничего удивительного в том, что и в художественном смысле "Призраки" оказались связаны с романтизмом» [Муратов 1985: 71].

Свой подход к оценке творчества И.С. Тургенева обозначен и у писателей-символистов. Д.С. Мережковский говорит об исключительной важности тургеневской традиции для развития русского символизма, называя писателя «великим русским художником-импрессионистом»: «И в силу этой важнейшей и бессознательнейшей черты своего творчества, <...> он истинный провозвестник нового идеального искусства, грядущего в России на смену утилитарному пошлому реализму» [Мережковский URL]. А американская исследовательница Марина Астман, исследуя связи Тургенева с символизмом в работе «Тургенев и символизм», отмечает, что на эстетические взгляды позднего Тургенева значительное влияние оказывали философские изыскания Гегеля и Шопенгауэра, что «делает возможным считать его предтечей русского символизма» [цит. по Лазарева URL]. Однако, исследователь, в отличие от русской символистской критики, исследующей сближение Тургенева с символизмом, оговаривает границы этого сближения. Астман приходит к выводу о том, что символизм в художественном методе писателя «конечно, присутствует, как и во всяком истинном искусстве, однако применять сложные теории символистов к творчеству Тургенева было бы неправильно»: «Считать Тургенева предшественником символизма можно, но "до известной степени"» [цит. по Лазарева URL].

Иной позиции придерживается Г.Б. Курляндская, которая ставит задачу раскрытия «очень сильных преемственных связей Тургенева-реалиста с искусством классического романтизма» [Курляндская 1972: 3]. Исследователь справедливо полагает, что «оставаясь реалистом по методу обобщения», Тургенев «вместе с тем умел романтически озарять картины изображаемой жизни, используя при этом достижения романтического искусства» [Там же]. Ещё один крупнейший тургеновед П.Г. Пустовойт, признавая реализм «полной истиной» для творчества Тургенева, вместе с тем, отдаёт должное романтизму в позднем творчестве писателя. По мнению исследователя, в повестях «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич» «романтика не просто сочетается с реализмом, а как бы становится одним из качеств реалистического стиля» [Пустовойт 1987: 260]. В. Дмитриев также видит связь Тургенева-реалиста с романтизмом: «Из крупных русских реалистов XIX в. именно в Тургеневе глубоко сидели корни романтического мироощущения, и требовались только обстоятельства, чтобы романтическое дело дало всходы, причудливым образом внедрившись в реалистическую ткань тургеновских произведений» [Дмитриев 1974: 86].

И современный исследователь И.Л. Золотарёв в статье «Ирреальный мир И.С. Тургенева и П. Мериме» отмечает: «Усиливая познавательные и изобразительные возможности реализма с помощью такого мощного романтического средства, как фантастика, <...> И.С. Тургенев выявляет самое невероятное как внутри человека, так и вне его, во Вселенной. Писатель обращается к "смутным, психологически сложным, даже болезненным состояниям души", используя так называемую экспериментальную фантастику» [Золотарёв URL].

Итак, многие исследователи справедливо полагают, что позднее творчество И.С. Тургенева имеет несомненную связь с романтизмом. Несмотря на различие точек зрения в определении художественного метода позднего творчества писателя, очевидно признание романтической традиции, которая в

большой или меньшей степени в разных формах проявилась в различных повестях цикла таинственных повестей.

Второй спорный вопрос – проблема количественного состава тургеневских «таинственных повестей». Осмысление проблемы количественной отнесённости затрудняется тем, что до сих пор не прояснен вопрос о критериях отбора произведений, вследствие чего объём цикла изменяется в зависимости от позиции исследователя.

Одним из первых к рассмотрению этой проблемы обратился Л.В. Пумпянский, который полагал, что в состав «таинственных повестей» входят около четырнадцати новелл, написанных Тургеневым в период с 1863 по 1882 годы. Прежде всего, ученый включает в эту группу «четыре новеллы, в которых сверхъестественное явление стоит в центре всего действия»: «Призраки» (1863), «Собака» (1866), «Сон» (1876) и «Рассказ отца Алексея» (1877) [Пумпянский 2000: 448]. К этим четырём новеллам, полагает Пумпянский, присоединяется и несколько других, «в которых таинственное явления входит как более или менее важная часть в общее развитие действия иного порядка: "Фауст" 1855г., "Клара Милич" 1882 г., и, в значительно меньшей степени, "Несчастливая" 1868г. и "Песнь торжествующей любви" 1881г.» [Там же]. К названной группе повестей исследователь условно присоединяет «Странную историю» (1869) и «Стук...стук...стук!...» (1870). «Совсем в слабом отношении ко всей этой группе находятся "Часы" 1857г.» [Там же: 449]. Помимо указанных, «с таким чисто таинственным рассказом, как "Призраки", связаны рядом лирико-эмоциональных нитей и "Поездка в Полесье" 1857г., и "Довольно" 1864г.» [Там же].

А.Б. Муратов считает, что «как о "таинственных" можно говорить о повестях "Призраки", "Сон", "Песнь торжествующей любви", "Клара Милич"» [Муратов 1985: 65]. В качестве критерия выделения, исследователь предлагает брать «степень разработанности и самостоятельности темы таинственного (в частности, мотива сновидения)» [Там же: 177]. Ю. В. Лебедев, к

«таинственным» относит лишь повести 70-х - начала 80-х гг., а именно: «Собака» (1870), «Казнь Тропмана» (1870), «Странная история» (1870), «Сон» (1877), «Клара Милич» (1882), «Песнь торжествующей любви» (1881) [Лебедев 1990: 86]. А О.Б. Улыбина полагает, что к «таинственным повестям» Тургенева можно отнести такие произведения как «Фауст», «Собака», «Бригадир», «История лейтенанта Ергунова», «Стук ... стук ... стук!», «Часы», «Степной король Лир», «Сон», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич» [Улыбина URL].

Наиболее убедительной нам представляется точка зрения Л.В. Пумпянского, который к данному циклу относит около четырнадцати «таинственных» повестей, объединённых характером художественного метода, особенностями тематики и проблематики. Наряду с этим, считаем важным утверждение А.Б. Муратова о критериях выделения «таинственных» повестей, а именно – высокой степени разработанности темы таинственного.

Повесть «Призраки», бесспорно, относится всеми тургеноведами к группе «таинственных» повестей. Об этом свидетельствует не только время создания повести, которое соответствует принятым временным рамкам, но и, прежде всего, тематика и проблематика произведения, а также, тот аспект поэтики, который принято называть фантастическим.

Большинство исследователей поэтики «таинственных» повестей И.С. Тургенева особое внимание уделяют именно фантастическому аспекту поэтики. Этот аспект, по мнению исследователя К.В. Лазаревой «в первую очередь определяет своеобразие этих произведений, дает повод для их сближения с романтической традицией и литературой рубежа 19-20 веков» [Лазарева URL]. В повести «Призраки» - фантастическое и реальное, представляя собой два различных пласта, не противостоят друг другу, а соединяются, образуя оригинальную сюжетно-композиционную структуру.

В связи с этим нам представляется необходимым обратиться к теоретическим основам понятия «фантастическое», рассмотреть основные

точки зрения, касающиеся определения понятия «фантастика», а также выявить истоки возникновения фантастики в литературе. Для теоретического осмысления данного вопроса, в первую очередь, мы обратимся к работе исследователя-структуралиста Ц. Тодорова, чей труд «Введение в фантастическую литературу» признан фундаментальным в современном фантаствоведении.

В результате осуществленного анализа литературы, мы пришли к выводу о том, что «таинственные» повести И. С. Тургенева в целом и **предмет** нашего исследования – поэтика фантастического в повести И.С. Тургенева «Призраки» – остаются недостаточно изученными. Тургеневедение неоднократно подходило к вопросам проблематики повести, специфики героев, характера изображения окружающего мира (С.Е. Шаталов, А.Б. Муратов, Е.В. Скуднякова, Е.В. Науменко и др.), но к сожалению, целостного анализа поэтики произведения мы не находим ни в одной из известных работ. Не смотря на то, что «Призраки» признаны одной из самых показательных «таинственных» повестей писателя, мы не обнаружили работы, посвященной целостному ее изучению, что обуславливает **актуальность** нашего исследования.

Цель данной выпускной квалификационной работы состоит в выявлении специфики поэтики фантастического в одной из показательных «таинственных» повестей И.С. Тургенева.

Реализация поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- 1) опираясь на доступные теоретические работы, определить специфику понятия «фантастическое» в литературоведении, выявить истоки возникновения фантастики в литературе;
- 2) рассмотреть проблему жанровых разновидностей литературной фантастики;
- 3) выявить тургеневскую поэтику фантастического в воплощении художественного пространства повести «Призраки»;

- 4) определить специфику художественного времени «Призраков»;
- 5) проанализировать поэтику фантастического в создании образов героев повести.

Научная новизна работы состоит в предпринятом целостном анализе поэтики фантастического в повести И. С. Тургенева «Призраки» на уровне хронотопа в художественной структуре произведения, что способствует расширению и углублению существующего научного представления о специфике позднего творчества И.С. Тургенева, когда писатель находился в поиске новых средств художественного постижения и выражения глубин психической и душевной жизни человека, основ человеческого и природного бытия.

Методология исследования основана на *сравнительно-историческом* и *системно-структурном* методах, базируется на научных трудах отечественного тургеневедения (Л. В. Пумпянского, А. И. Батюто, Г. Б. Курляндской, А. Б. Муратова, П. Г. Пустовойта, Е. С. Шаталова, В. Н. Топорова и других), а также теоретических трудах М. М. Бахтина, Д. С. Лихачёва, Ю. М. Лотмана, Ц. Годорова, Н. Л. Лейдермана и др.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования её материалов при изучении творчества И.С. Тургенева в гуманитарных классах средней школы, в рамках урока литературы, а также при разработке школьных элективных курсов по истории русской литературы. Использование материалов работы на уроках литературы в школе, согласно требованиям стандарта ФГОС, может способствовать освоению теоретико-литературных понятий (литературное направление, романтизм, реализм, форма и содержание литературного произведения и др.), решению одной из важнейших образовательных задач – формированию и развитию представлений о литературном произведении как о художественном мире, особым образом построенном автором.

Апробация работы. Материалы исследования послужили основой для докладов на международных конференциях молодых ученых «Актуальные проблемы филологии» (Екатеринбург, УрГПУ: 2015, 2016), «LITTERATERRA» (Екатеринбург, УрГПУ: 2015) и последующих публикаций в сборниках научных трудов.

Структура работы состоит из введения, двух глав (с выделением параграфов), заключения, списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ: ТЕОРИЯ ВОПРОСА

1.1. Понятие «фантастическое» в литературоведении

В современном литературоведении до сих пор не найдено единого определения понятия «фантастическое». Существует множество точек зрения, в различных аспектах отражающих сущность данного термина. Первые попытки осмысления понятия «фантастическое» предпринимались ещё в античные времена и далее, на протяжении последующих эпох, различные исследователи пытались дать ему свое обоснование. Но наиболее крупные и фундаментальные исследования в данной области появились лишь к XX веку.

Так, наиболее значительная работа, рассматривающая фантастическое в литературоведческом аспекте, принадлежит французскому исследователю-структуралисту Ц. Тодорову. Обращаясь к литературоведческому опыту прошлого, он выводит следующее определение фантастического: «Фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным. Следовательно, понятие фантастического определяется по отношению к понятиям реального и воображаемого» [Тодоров 1999: 25]. Похожее определение исследователь обнаруживает, например, и у отечественного философа В. Соловьёва: «В подлинно фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения обыкновенной всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности» [цит. по: Тодоров 1999: 25]. Следовательно, понятие фантастического можно определить только при сопоставлении с понятием реального. В осмыслении фантастического в литературе Ц. Тодоров отталкивается и от определения немецкого исследователя Ольги Рейман: «В фантастическом произведении герой все время явственно ощущает противоречие между двумя мирами – миром

реального и миром фантастического и сам же удивляется окружающим его необычным вещам» [цит. по: Тодоров 1999: 26]. Различие между приведёнными определениями кроется лишь в том, что в двух первых случаях речь идёт о восприятии фантастического читателем, а в последнем – героем фантастического произведения.

Французский исследователь Луи Вакс в своей книге «Фантастическое искусство и литература» выводит определение, не противоречащее высказываниям предыдущего исследователя: «В фантастическом повествовании <...> любят представлять таких же, как и мы, живущих вместе с нами в реальном мире людей, которые неожиданно сталкиваются с необъяснимыми фактами» [цит. по: Тодоров 1999:26]. Как видим, и это определение опирается на соотношение реального и ирреального, как необходимое условие воплощения фантастического. Кроме того, в концепции Луи Вакса «место невыразимого, недозволенного заступает рационально необъяснимое которое представлено как конфликт между реальным и возможным» [Лахманн 2009:43].

Крупные писатели-фантасты XX века Аркадий и Борис Стругацкие, рассматривая фантастику как особый вид искусства, считали, что фантастика «является самостоятельным художественным явлением, характеризующимся введением элемента необычайного» [Чумаков URL]. Писатели выводят свое определение в узколитературном аспекте: «Фантастика есть отрасль литературы, подчиняющаяся всем общелитературным законам и требованиям, рассматривающая общие литературные проблемы (типа: человек и мир, человек и общество и т. д.), но характеризующаяся специфическим литературным приемом - введением элемента необычайного» [Стругацкий А., Стругацкий Б. URL]. Именно элемент необычного, по мнению исследователей, является той гранью, которая способна отделить фантастическое от других видов литературы. Логично предположить, что необычное при этом способно принимать различные формы, в зависимости от жанровой специфики

фантастического произведения, будь то элемент чудесного или же новое научное изобретение.

Автор словарной статьи в «Краткой литературной энциклопедии», Р.И. Нудельман, даёт нам следующее определение фантастики: «Фантастика (от греч. *φανταστική* — искусство воображать) — специфический метод художественного отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей, в принципе, способом, — невероятно, «чудесно», сверхъестественно» [Нудельман URL]. Таким образом, исследователь видит фантастическое не столько в использовании прямых форм ирреального как такового, сколько в формах особого сочетания реальных явлений.

А.Н. Николукин, автор словарной статьи в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», признаёт присутствие элемента необычного в фантастической литературе, но при этом подчеркивает, что важно не столько наличие данного элемента, как его функция, а именно – формирование фантастического художественного мира: «Фантастика (греч. *phantastike* — искусство во- ображать) — разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого — вымышленного, нереального, «чудесного мира» [Николукин 2001: 1119].

Таким образом, все литературоведческие определения фантастического объединяет оппозиция реального и нереального, либо ирреальное сочетание реальных явлений.

Обращаясь к истокам возникновения фантастики, стоит отметить, что формирование фантастического в литературе началось ещё со времён возникновения фольклора и продолжалось в эпоху средневековья. Н.И. Черная отмечает в связи с этим: «Корни литературной фантастики уходят в устное народное творчество, в народную мифологию и поверья, в то далекое прошлое,

когда человек пытался как-то постичь, приблизить к себе еще неизвестный, чудесный и таинственный мир» [Черная URL].

Причины возникновения фантастики исследователь видит в следующем: «Наиболее благоприятная почва для фантастики – это переломные периоды человеческой истории, когда старая система рушится, а истинный характер, реальные очертания того нового, которое идет ей на смену, еще не вполне ясны даже для наиболее проницательных современников» [Там же]. Исследователь отмечает, что в данных исторических условиях актуализация фантастического в литературе обусловлена необходимостью: «фантастика может не только восполнить недостающие звенья в складывающейся новой картине мира, но и выразить в художественно законченной форме так называемый дух времени, т. е. надежды и устремления, догадки и предчувствия и всю охватывающую общество страстную жажду движения и перемен» [Там же].

Первое упоминание о «фантастическом искусстве» мы встречаем у Платона в диалоге «Софист». Для обозначения данного явления философ использует понятие «призрачное искусство». Платон делит «призрачное искусство» на два вида: «Одно – это то, которое выполняется посредством орудий, в другом тот, кто творит призраки, сам делает себя орудием этого» [Платон URL]. Оба этих вида «призрачного» искусства Платон считает подражательными «и уже по одному этому далеко отстоящими от «образца», или идеи, которой пытается уподобить свое произведение художник» [Тахо-Годи 1966: 47].

Крупнейший исследователь античной литературы и философии А.А. Тахо-Годи, подробно исследуя диалог «Софист», отмечает, что «Создание «подобного» образа, т.е. на первый взгляд более близкого к идее, тем не менее, продукт механического, чисто внешнего подражания. «Фантастическое» («призрачное») подражание, <...> гораздо интереснее, так как в нем проявляется субъективное отношение художника к миру, позволяющее схватить предмет в самых неожиданных его позициях» [Тахо-Годи 1966: 50].

Однако, следует заметить, что слово «фантастический» употреблённое в данном контексте далеко от современного понимания этого понятия как фантазии, выдумки. Исследователь приходит к выводу, что во времена античности понятие «фантастическое искусство» так и остаётся не понятым до конца: «Даже такой позднеэллинистический автор (II-III вв. н.э.), как софист Филострат, <...> полагавший основой искусства не подражание, а фантазию, все же не идет в ее понимании дальше субъективно понятого подражания» [Там же: 53].

В эпоху средневековья одной из форм воплощения фантастического, по справедливому мнению М.М. Бахтина, становится «смеховая культура средневековья» [Бахтин URL]. Эта культура начинает выступать как противопоставление официальному христианскому культу с её жесточайшим контролем со стороны церкви и иерархическими барьерами. При этом Бахтин замечает, что такая «свобода смеха» «как и всякая свобода, была, конечно, относительной; она <...> была связана с праздниками и ограничивалась, в известной мере, временными гранями праздничных дней. Это праздничное освобождение смеха и тела резко контрастировало с предстоящим или минувшим постом» [Там же]. Таким образом, жизнь в это праздничное время как бы выходила за рамки своего привычного течения и религиозных устоев, и вступала в сферу свободы, но «свободы утопической». Исследователь отмечает, что «самая эфемерность этой свободы только усиливала фантастичность и утопический радикализм создаваемых в праздничной атмосфере образов». Истоки таких фантастических образов, уходя своими корнями в античность, опираются на традиции вакханалий, а также на «традиции вольной, часто непристойной и в то же время философской застольной беседы» [Там же]. Но при этом, «освобождение смеха» ограничено религиозными календарными рамками, что приводит к соседству античных языческих традиций с традициями христианства, и, как следствие – к смешению фантастических образов язычества и христианства. Здесь стоит

отметить, что фантастические образы, заимствованные из христианства, были основаны на апокрифах, а не на канонизированных библейских текстах. Таким образом, в «смеховую культуру средневековья» вводились образы «христианской апокрифической демонологии» [Николюкин 2001: 1122]. Также стоит отметить, что данные карнавальные фантастические образы несли в себе особую функцию, отличную от привычного представления о фантастическом: «"Чужое", "Другое" здесь вводятся не как таинственное и угрожающее, но как игриво примеряемая театральная маска» [Лахманн 2009: 13]. Таким образом, данная форма фантастического, несмотря на свою смеховую и увеселительную составляющую, являлась выражением общенародной потребности в свободе от религиозного догматизма, становилась рупором передовых идей.

Ещё одна форма существования фантастического в средневековой литературе и культуре связана с географическими открытиями европейских мореплавателей, в частности с путешествием Марко Поло к берегам Азии. Это приводит к возникновению и распространению легенд об индийских чудесах. Такие легенды описывали сказочные богатства и фантастическую природу Индии. Но главное, в них говорилось «о чудесах чисто фантастического порядка: о дьяволах, изрыгающих пламя, магических травах, о зачарованном лесе, об источнике юности. Большое место занимает описание животных <...> драконы, гарпии, ликорны, фениксы...» [Бахтин URL], а также «невиданных человеческих существ <...> например, гиппоподы, ноги которых снабжены копытами, сирены, циноцефалы» [Там же]. Такие чисто гротескные образы исследователь называет образами «смешанного тела». Помимо этого исследователь говорит о «гротескном анатомическом фантазировании», также свойственном образам данного типа: «здесь и люди, наделенные разнообразными уродствами: сциоподы, имеющие одну ногу, леуманы, лишённые головы, с лицом на груди; есть люди с одним глазом на лбу и т.п.» [Бахтин URL]. В данных образах отражено общее для человека эпохи средневековья восприятие фантастического. С помощью такого гротескного

фантазирования, посредством литературы и фольклора, человек предпринимает попытку осмысления ещё не понятых им вещей или явлений.

Данные образы характерны для всего средневекового искусства и искусства эпохи возрождения. Так, например, в литературе подобные фантастические образы можно встретить в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и пантагрюэль», в архитектуре они проявлены в готических постройках, в живописи – в работах Иеронимуса Босха, Питера Брейгеля и других.

Однако некоторые учёные полагают, что о возникновении фантастического жанра как такового можно говорить лишь, начиная с конца XVIII века, т.к. существующая ранее фантастика никак не разграничивалась с реальностью. Реальное и фантастическое в таких произведениях «составляли разные стороны одного и того же» [Балла URL]. И только эпоха просвещения с её зарождением и начавшимся распространением просветительских тенденций привела к «экспансии» фантастических форм в литературу. По мнению литературоведа Ольги Балла, это связано с тем, что «"реальное" / "возможное" и "чудесное" / "невозможное" как раз к концу XVIII века стали отрываться друг от друга и расходиться по разным полюсам <...> Просвещение взялось провести между ними жесткую и окончательную границу, указать реальности, что к ней на самом деле относится и за какую черту она не должна переступать <...> Культура, похоже, стала чувствовать голод по альтернативным проектам четко очерченной реальности» [Там же]. И такие альтернативные проекты реальности просвещению предложила фантастика, облечённая в форму утопии. Жанр утопии формировал свою фантастическую действительность, отличную от фантастики предшествующих эпох, опирающуюся на просветительский рационализм и свободомыслие.

В конце XVIII – начале XIX века в литературе обозначилось новое направления – романтизм. Данное направление, помимо прочего, обладало такими чертами, как отрицание рационализма и упорядоченности, культ чувств, что привело, как известно, к формированию концепции двоемирия

(противостояние идеального мира, мира мечты – с миром реальности), обращению к фольклорным образам и сюжетам и т.д. Романтический герой всегда находится в конфликте с миром, это исключительный характер в исключительных обстоятельствах. Все это привело к усилению роли фантастического в литературе. Романтизм, принципиально «совмещая потустороннее и реальное, сказочное и бытовое, мистическое и рациональное», «органически тяготеет к использованию фантастики как способа художественного познания» [Нудельман URL].

Обращаясь к фольклорным сюжетам, фантастика романтизма прибегает к многочисленным заимствованиям мифологических и религиозных образов фольклора. Но, вместе с этим, в литературу вводятся и новые фантастические образы. По мнению исследователя Р.И. Нудельмана, эти новые образы и образы заимствованные объединяет присущая им гротескная двойственность: «в их реальной оболочке все время просвечивает неуловимая фантастичность, а самые изощренно-фантастические формы подчас получают прозаическое, даже ироническое осмысление» [Там же]. Для фантастики романтизма также характерно романтическое двоемирие, но, в отличие от общего представления о двоемирии, для фантастического двоемирия характерно представление о «господстве «чужих», страшных, «ночных» сил» [Там же]. Ещё один отечественный исследователь И.П. Смирнов, рассматривая фантастику романтизма в работе «Фантастическое как сверхжанр», отмечает: «Фантастика берется в качестве "мистического" нарушения каузальных ожиданий, свойственных "практическому разуму"» [Смирнов URL].

Таким образом, фантастическое как бы подменяет собой отсутствие рационализма и практицизма, которые служили инструментом формирования действительности в предшествующую литературную эпоху. В новую эпоху, эпоху романтизма, литература манифестирует «колебание («*hésitation*») повествователя между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемого события» [Тодоров 1999: 25]. Такое колебание можно

встретить, например, в балладах В.А. Жуковского «Светлана» и «Лесной царь», а также в ряде произведений К. Н. Батюшкова, Е. А. Баратынского, Н. М. Языкова и в ранней поэзии А. С. Пушкина.

Исследователь И.В. Головачёва в своей статье «О соотношении фантастики и фантастического» отмечает следующую особенность фантастической литературы эпохи романтизма: «Центральная для романтизма «фантастическая» линия со временем оказалась маргинальной, как бы «несерьезной», вынесенной на обочину канонической литературы» [Головачёва 2014/1: 35]. Это наиболее применимо к зарубежной литературе, в частности к произведениям М. Шелли и Э.А. По, так как именно их фантастика «определила характер значительной части будущей беллетристики (или массовой литературы)» [Там же]. Творчество данных писателей-романтиков подготовило почву для последующих фантастических произведений, а их образы явились прототипическими и были широко использованы в последующих произведениях литературы и искусства, зачастую, носящих массовый характер.

В эпоху реализма, фантастическое в литературе приобретает новые формы существования. Различные приёмы необычного, фантастического в это время начинают «служить целям творческой типизации для выражения идеологически-эмоционального осмысления изображаемых автором социальных характеров» [Чумаков URL]. Фантастическое в литературе сейчас служит усилению социального характера произведения, поэтому фантастические персонажи зачастую создаются при помощи гиперболизации и гротеска. На сюжетном уровне введение фантастического часто начинает использоваться как «прием для выражения экспрессивности и помогает лучше раскрыть внутренний мир персонажей или выразить отношение автора к изображаемым им событиям» [Там же]. Подобного рода фантастику можно встретить в ряде произведений Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина и других писателей-реалистов. В. Чумаков отмечает следующую особенность

фантастики, которая является общей для писателей-реалистов: «Она (фантастика) выступает в их произведениях как один из компонентов формы, как «арсенал» искусства в своей экспрессивной заостренности» [Чумаков URL]. И, следовательно, если фантастика представляет собой лишь один из компонентов формы искусства, то она способна изменяться и трансформироваться, по-новому претворяясь в творчестве различных писателей-реалистов.

Таким образом, фантастика в своей сущности «предопределена многовековой деятельностью коллективного воображения и представляет собой продолжение этой деятельности, используя (и обновляя) постоянные мифические образы, мотивы, сюжеты в сочетании с жизненным материалом истории и современности» [Николюкин 2001: 1120]. Вместе с развитием литературы можно наблюдать и эволюцию фантастики. Фантастическое в литературном произведении способно принимать различные виды и формы, в зависимости от жанровой специфики, свободно взаимодействуя с различными методами изображения идей, событий, страстей.

1.2. Проблема жанровых разновидностей литературной фантастики

Одним из актуальных вопросов изучения фантастической литературы до сих пор остается проблема жанровой классификации фантастики.

В эпоху античности, средних веков, Возрождения следы фантастического, прежде всего, обнаруживаются в таком жанре, как «Мениппова сатира» или «мениппея». Как известно, согласно М.М. Бахтину, наиболее значимой особенностью жанра мениппеи становится смешение фантастики и реальности, мира посюстороннего с потусторонним. При этом исследователь подчёркивает, что в мениппее «самая смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются, оправдываются, освящаются здесь чисто идейно-философской целью — создавать исключительные

ситуации для провоцирования и испытания философской идеи — слова, правды» [Бахтин 1979: 131]. Идейная функция остается главенствующей для мениппеи независимо от форм фантастического: «Часто фантастика приобретает авантюрно-приключенческий характер, иногда — символический или даже, мистико-религиозный (у Апулея). Но во всех случаях она подчинена чисто идейной функции провоцирования и испытания правды». Опираясь на исследования М.М. Бахтина, Р. Лахманн отмечает, что мениппея «обращает вспять течение времени, цитирует диалоги с мертвыми, тематизирует галлюцинации, сны, безумие и метаморфозу» [Лахманн 2009: 13].

Немаловажной особенностью мениппеи является «органическое сочетание в ней свободной фантастики, символики и — иногда — мистико-религиозного элемента с крайним и грубым <...> трущобным натурализмом» [Бахтин 1979: 132]. Эта особенность будет проявляться и на последующих этапах развития фантастической литературы.

Свободная фантастика мениппеи легко сочетает философичность с «маниакальной тематикой»: изображение различных человеческих безумий, морально-психических отклонений, таких как раздвоение личности, безумие снов и страстей, под влиянием которых герой оказывается на грани самоубийства. По мнению Бахтина, все эти явления имеют не узкотематический характер, они жанрово обусловлены: «Сновидения, мечты, безумия разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нём раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершённость и однозначность, он перестаёт совпадать с самим собой» [Там же]. Отличие данных психических явлений от подобных явлений, встречаемых в других жанрах, состоит в том, что в мениппее безумства носят разрушительный характер.

При всей разнородности жанровых признаков мениппея представляла собой органическое единство. Жанр мениппеи, по мнению Бахтина, стал «наиболее адекватным выражением» особенностей своей эпохи [Там же: 137],

эпохи разложения морально-этических норм, усиленной борьбы различных религиозных и философских школ, конфликта мировоззрений.

Традиции фантастического в мениппее нашли свое отражение в большинстве последующих жанров литературной фантастики.

В вопросе жанровой классификации фантастики нам представляется убедительной точка зрения литературоведа Джона Клута. Согласно его концепции, «Фантастика существует в трех основных институализированных формах: *fantasy* (фэнтези), *science fiction* (научная фантастика) и *horror* (хоррор)» [Головачёва 2014/1:34]. Рассмотрим отдельно каждый из указанных видов фантастической литературы.

Л.В. Гопман, автор статьи в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», определяет «фэнтэзи» как «вид фантастической литературы (или литературы о необычном), основанной на сюжетном допущении иррационального характера» [Гопман 2001: 1161]. Это допущение предполагает отсутствие в тексте логического, рационального объяснения происходящим фантастическим явлениям, событиям. Предпосылки возникновения фэнтэзи следует, прежде всего, искать в «архаическом мифе и фольклорной волшебной сказке, в европейском рыцарском романе и героических песнях» [Там же], потому как фэнтэзи заимствует из перечисленных жанров систему образов, сюжетную структуру и пространственно-временную организацию, и переосмысляя их, воплощает в совершенно особом виде. Сюда же, по мнению Л.В. Гопмана, следует отнести и творчество романтиков XIX века, так как «для фэнтэзи важен и романтический принцип двоемирия, противопоставления мечты и реальности, а также романтический герой, как правило, одинокий, отверженный, в одиночку противостоящий выпадающим на его долю бесчисленным испытаниям» [Там же: 1162]. В современном литературоведении сформировалась классификация, согласно которой, фэнтэзи подразделяется на

«героическое фэнтези, готическое фэнтези, христианское и оккультное» [Там же].

Научная фантастика также является одним из основных видов литературной фантастики. Она «основана на единой сюжетной посылке (допущении) рационального характера, согласно которой необычайное (небывалое, даже, казалось бы, невозможное) в произведении создается с помощью законов природы, научных открытий или технических изобретений, в принципе не противоречащих естественнонаучным воззрениям, существующим в то время, когда создавалось научно-фантастическое произведение» [Гопман 2001: 623]. В отличие от фэнтези в научной фантастике нет места иррациональным допущениям, фантастическое здесь обусловлено центральной научно-обоснованной идеей. Как самостоятельный вид литературы научная фантастика начинает выделяться лишь к XX веку, хотя её зарождение можно относить уже к XVII – XVIII векам, когда происходит становление современной науки. Литературовед В. Чумаков выделяет три разновидности научной фантастики: фантастика социальная, которая занимается «изменениями, происходящими в этом "изменяющемся" мире и вызванными развитием науки» [Чумаков URL], фантастика научно-техническая, где «"исследуются" и отражаются социальные характеристики человеческой жизни в ее взаимообусловленности с искусственной средой, второй "природой"» [Там же] и научная биологическая фантастика, для которой характерна «постановка проблем, связанных с изменением родовой, биологической конституции человека, и вызванные этим изменением нарушения социальных закономерностей "привычных" общественных отношений» [Там же].

По наблюдениям исследователей, «поэтика научной фантастики родственна поэтике романтизма: необычные ситуации, контрастность красок, экзотичность обстановки». Однако, герой научной фантастики, как правило

типичный характер, «типичный представитель мыслящего человечества» [Там же].

Третьим видом фантастической литературы является готический хоррор (от англ. *horror* – страх). Джон Клут утверждает, что «хоррор наиболее приспособлен к тому, чтобы выражать экзистенциальную тревогу. Хоррор призван показывать источники кошмаров, разнообразие реакций на страшное и жуткое, а также виды и способы сопротивления ужасам внешнего и внутреннего бытия — такие, например, как их вытеснение из сознания» [Головачёва 2014/1: 36]. Следовательно, фантастическое в хорроре, как и в литературе фэнтези, не только не поддаётся логическому, рациональному объяснению, но, более того, оно направлено на «достижение и закрепление эффекта странности и чуждости» [Там же]. Система образов хоррора направлена на поддержание основного мотива - мотива тревоги. Составляют эту систему, в основном, представители иного мира - призраки, двойники, чудовища. Сюжет хоррора также напрямую связан с фантастическими образами, так как строится вокруг вторжения или проявления этих самых образов.

Несмотря на выше сказанное, далеко не всегда можно с легкостью определить жанровую разновидность того или иного произведения фантастической литературы. Об этом же, на примере научно-фантастической литературы и фэнтези, говорит и Л.В. Гопман: «В рамках одного и того же произведения могут сочетаться элементы как научной фантастики, так и фэнтези (литературы «принципиально невозможного»), постоянно происходит диффузия различных художественных систем» [Гопман 2001: 1161].

Одним из таких жанров, чья отнесённость к какой-либо разновидности фантастического вызывает споры исследователей, является жанр утопии, возникший в эпоху возрождения. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» находим следующее определение: «Утопия (от греч. *οὐ* — не, нет, *τόπος* — место, т. е. место, которого нет) литературный жанр, в основе

которого — изображение несуществующего идеального общества» [Ланин 2001:1117].

Появление этого жанра, прежде всего, связано с именем Томаса Морра, использовавшего термин «Утопия» в названии своей книги «Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» (1516 г.). Впоследствии данный термин явился названием для жанра в целом. Однако основы этого жанра были заложены ещё в трудах античных философов, в частности Платона, в его труде «Государство». «Утопия» Томаса Морра оказала влияние на творчество многих последующих писателей и её идеи были продолжены в творчестве Т. Кампанелла, Ф. Бэкона и других. Общим для них являлось «отражение гуманистической веры в торжество разума» [Гиленсон URL].

Многими современными исследователями принято соотносить жанр утопии с научной фантастикой. Так, у Р. Лахманн находим: «Тексты-утопии содержат элементы научной фантастики (Уэллс, Одоевский)» [Лахманн 2009: 20]. Более того, авторы «Краткой литературной энциклопедии» рассматривают утопию как разновидность научно-фантастической литературы: «Утопия (как и «антиутопия») рассматривается в ряду жанров научной фантастики» [Гиленсон URL].

В жанре утопии элемент фантастики наличествует в форме конструирования другой, параллельной действительности, и как правило связан с острой критикой современной социальной, политической и общественной ситуации. Для сюжетных особенностей произведений в жанре утопий будет характерен, прежде всего, резкий контраст настоящего и будущего. В утопических произведениях рисуется идеальный проект будущего устройства общества. Кроме того, в утопии «обязательны фигуры рассказчика, посещающего утопическое общество, и его проводника» [Ланин 2001: 1118].

В начале XX века от жанра утопии «ответвился» и начал своё формирование жанр антиутопии. Антиутопии, как видно из названия,

противопоставляются идеям утопизма и содержат пророчества мрачного будущего. Элемент фантастического в антиутопии направлен на формирование картины мрачной угнетающей действительности. Таковы, например романы «Мы» (1924 г.) Евгения Замятина, «О дивный новый мир» (1932 г.) Олдоса Хаксли, и позднее, «Скотный двор» (1945 г.) и «1984» (1949 г.) Дж. Оруэлла. Своеобразной формой антиутопий зачастую называют романы-предупреждения. Они появляются как особая, «позитивная» разновидность антиутопии «дающие проекцию тревожных социальных явлений современности в ближайшее будущее» [Гиленсон URL].

Несмотря на существенные различия во внутренней структуре, «утопия, антиутопия и роман-предупреждение не только противостоят друг другу и не только мирно сосуществуют в современном искусстве» [Чернышева URL], они составляют единое целое.

Но, несмотря на диффузию различных жанровых форм фантастического, существуют и такие жанры, чья отнесённость к определённому виду фантастической литературы является очевидной и не вызывает споров исследователей. Таковым является готический роман. Возникая в романтическую эпоху, он сразу становится доминирующим жанром фантастической литературы. Т.Н. Красавченко даёт следующее определение: «Готический роман (англ. Gothic novel) — роман «ужасов и тайн» в западноевропейской и американской литературе» [Красавченко 2001: 184]. Стоит отметить, что изначально «термин «готический» был синонимом «варварский», т. е. принадлежащий готам, разрушившим античную культуру и классическое искусство» [Приданникова 1991/14: 4]. Однако «в дальнейшем понятие готического переосмысливается как синоним ужасного, страшного, сверхъестественного» [Красавченко 2001: 184].

Готический роман появляется с середины XVIII и начала XIX века. Возникновению жанра послужило создание Горацием Уолполом в 1764 году романа «Замок Отранто». В своей статье «Готический роман что это такое?»

литературовед Т. Приданникова отмечает, что данный роман «Автор рассматривает как попытку синтеза двух типов романов – старинного и современного, фантастического и реального» [Приданникова 1991/14: 4]. Следовательно, в романе сочетаются и черты средневековой литературы и борьба чувств, страстей, дуализм человеческой души, которые были свойственны роману нового времени. С развитием жанра, эта особенность, постепенно будет уходить на второй план, но синтез реального и фантастического укрепляется в жанре готического романа как доминирующая черта.

Сюжет готического романа, как правило, сочетает описание необычной обстановки (кладбища, старые замки, заброшенные аббатства и т.п.) и реалистичность бытовых описаний. Таким образом, происходит «усиление остроты, напряжения повествования, оттеняется его кошмарность» [Красавченко 2001: 185]. Страх перед потусторонним, мистическим, нереальным - главная сюжетная особенность готического романа на раннем этапе его возникновения и развития: «Батек» (1786) У. Бекфорда, «Удольфские тайны» (1794) и «Итальянец» (1797) Анны Радклиф, «Монах» (1796) М.Г. Льюиса, позднее — «Франкенштейн» (1818) Мэри Шелли, «Мельмот-скиталец» (1820). Интерес к жанру готического романа активизируется к 1890-м годам, когда он принимает новую форму: «Страх перед потусторонним, призраками, посланцами прошлого, мертвецами, характерный для классической готики, уступил место страху перед темными безднами души человека, на первый план выдвигается страх перед обществом, институтами подавления личности, перед будущим» [Там же].

Воздействие готического романа ощутили на себе не только отдельные писатели, но и целые литературные течения. Так, «Вся литература декаданса проникнута духом перверсивной фантастики и фантастики ужаса» [Лахманн 2009: 16]. Традиции готического романа продолжают оказывать своё воздействие и на современную литературу.

Ведущие жанры собственно фантастической литературы (в т.ч., образы, сюжеты, мотивы и т.п.) нередко оказывают существенное влияние на художественные явления магистральных жанрово-стилевых процессов той или иной эпохи. В следующей главе нашей работы рассмотрим воздействие традиций фантастической литературы на примере одной из «таинственных повестей» И.С. Тургенева.

ГЛАВА 2. «ПРИЗРАКИ» И.С. ТУРГЕНЕВА: ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Замысел «Призраков», по свидетельству писем Тургенева, относится приблизительно к 1855 году. Однако форма объединения отдельных впечатлений в единое художественное целое, была найдена Тургеньевым не сразу. А. В. Половцев в своих воспоминаниях передает следующий рассказ Тургенева о создании «Призраков»: «"Призраки" произошли случайно. У меня набрался ряд картин, эскизов, пейзажей. Сперва я хотел сделать картинную галерею, по которой проходит художник, рассматривая отдельные картины, но выходило сухо. Поэтому я выбрал ту форму, в которой и появились "Призраки" (Новое время, 1883, № 2731, 5 (17) октября)» [Тургенев URL]. Именно к 1855 году относится первое упоминание в переписке Тургенева о работе над повестью: «Любезный Катков, - писал Тургенев 28 ноября (10 декабря) 1855 г. - <...> Вы желаете знать заглавие моего рассказа, предназначенного в Ваш журнал, - вот оно: "Призраки"» [Там же].

2.1. Фантастическое в создании образов героев «Призраков»

Своеобразие поэтики фантастического в тургеньевских «таинственных» повестях во многом связано с «сущностью» и «формой» персонажей [Скуднякова URL].

Главным носителем фантастического в данной повести, бесспорно, является Элис. С её появлением происходит завязка сюжета: «Мне чудилось, что я лежу в моей спальне, на моей постели – и не сплю и даже глаз не могу закрыть. Вот опять раздаётся звук... Я оборачиваюсь... След луны на полу начинает тихонько приподниматься, выпрямляется, слегка округляется сверху... Передо мной, сквозя как туман, неподвижно стоит белая женщина» [Тургенев 1955: 7], с её исчезновением – развязка. Можно сказать,

что Элис является главным сюжетобразующим стержнем, на который нанизывается нить повествования.

Несмотря на сюжетобразующую роль образа Эллис, до сих пор в тургеноведении предпринимались лишь немногочисленные попытки его анализа. В связи с этим неразрешенным остаётся вопрос: данный образ лишь функция фантастического или же самостоятельный персонаж?

Чтобы определить это, нам необходимо рассмотреть значение термина «персонаж». «Литературный энциклопедический словарь» под редакцией В.М. Кожевникова даёт нам следующее определение: «Персонаж (франц. *personnage*, от лат. *persona* – лицо, маска), обычно – то же, что и литературный герой». Однако, при этом отмечается, что в литературоведении данный термин имеет более узкий смысл, который «...нередко выявляется лишь в контексте». И далее дается два толкования: «1) лицо, представленное и характеризующееся в действии, а не в описаниях, <...> 2) любое действующее лицо, субъект действия вообще, представлен ли он непосредственно или о нём рассказывается, - это понимание термина самое распространённое, применяется к различным литературным героям <...> Часто под персонажем понимают лишь второстепенное лицо, не влияющее существенно на события произведения» [Кожевников 1987: 276].

Элис, действительно, является субъектом действия, непосредственно представленным в повествовании. Но влияет ли она на события в произведении?

Попробуем рассмотреть Элис как функцию фантастического. Ц. Тодоров выделяет три функции фантастического: «Первая функция прагматическая: сверхъестественное волнует, страшит или просто держит читателя в напряжённом ожидании» [Тодоров 1999: 80]. Эта функция начинает проявляться с первых строк тургеновской повести, когда перед читателями предстаёт Элис. Волнение и напряжение подчёркивается обрывочностью фраз, многократным употреблением многоточий: «Прошла минута, другая... <...>

Вот опять раздаётся звук... Я оборачиваюсь... <...> Это я... я... я... Я пришла за тобой <...> Опять она... опять таинственный призрак» [Тургенев 1955: 8].

Вторая функция, по мнению Ц. Тодорова, «семантическая: сверхъестественное манифестирует самого себя, это своего рода самообозначение» [Тодоров 1999: 80]. Данная функция в образе Элис может реализовать себя лишь частично. С одной стороны, Элис никак не «манифестирует» себя, более того, она намеренно скрывает свою сущность: «— Элис! — взмолился я, — Да кто же ты? Скажи мне, наконец! Она молча подняла свою длинную белую руку. На тёмном небе, там, куда указывал её палец, среди мелких звёзд красноватой чертой сияла комета. — Как мне понять тебя? — начал я. — Или ты — как эта комета носится между планетами и солнцем — носишься между людьми... и чем? Но рука Элис внезапно надвинулась на мои глаза...» [Тургенев 1955: 18]. Но, с другой стороны, визуальный образ героини и её фантастические способности, служат своеобразным самообозначением. И уже ни у главного героя, ни у читателя не остаётся сомнений в её фантастической сущности.

И, наконец, третья функция, которую обозначил исследователь — это функция синтаксическая: «сверхъестественное является составной частью развёртывающегося повествования» [Тодоров 1999: 80].

Как мы видим, рассматриваемый нами образ практически полностью выполняет все функции фантастического. Но сама Элис не просто орудие в руках автора, с помощью которого он творит фантастическое, она — главный носитель сверхъестественного в повести, она активно влияет на события, начинает и завершает действие. Поэтому, в данном случае будет уместно назвать Элис самостоятельным персонажем повести. По наблюдениям Е.В. Скудняковой, «все типы фантастического в «таинственных» повестях не имеют четких границ, и часто одно переходит в другое. Фантастический образ-ощущение порождает фантастический образ-персонаж и наоборот» [Скуднякова URL]. Именно таким фантастическим образом-персонажем и является Элис.

Возникшая из ощущения тревожности, близости фантастического: «...слабо и жалобно прозвенела струна <...> Лёгкий страх щипнул меня за сердце» [Тургенев 1955: 7], она перерастает до масштаба самостоятельного персонажа, который и создаёт весь сюжет повести «Призраки».

Многие исследователи таинственных повестей говорят о связи образа Элис с предшествующей литературной традицией, «с многочисленными произведениями, в которых присутствует фантастический элемент, хоть отдаленно напоминающий полеты Эллис и видения, с ним связанные» [Муратов 1972: 13]. Кроме того, прототип Элис обнаруживается и в широкой фольклорно-мифологической традиции. Так, например, её черты можно найти в образе южнославянских Вилл: «женские духи, очаровательные девушки с распущенными волосами и крыльями, одеты в волшебные белые платья <...> К людям, особенно к мужчинам, Виллы относятся дружелюбно» [Мелетинский URL]. И сам автор косвенно указывает нам на связь образа Элис с фольклорно-мифологической традицией, перечисляя в конце повести различных мифологических персонажей: «Что такое Эллис в самом деле? Привидение, скитающаяся душа, злой дух, сильфида, вампир, наконец?» [Тургенев 1955: 38]. Таким образом, истоки рассматриваемого нами фантастического образа опираются на фольклорно-мифологическую традицию и тем самым формируют в повести традицию романтическую.

В отечественном литературоведении фантастическое в произведениях, в первую очередь, связывается с внутренними особенностями личности главного героя. В цикле тургеневских «таинственных» повестей фантастическое также обусловлено, прежде всего, особым типом личности, который избирается писателем в качестве изображаемого персонажа. Е.В. Скуднякова указывает на то, что в данном цикле повестей «поступки героев и их мотивация, как правило, являются продолжением черт личности, своеобразным проявлением их человеческой сути, порой неясной для них самих» [Скуднякова URL]. Такой

тип героя и предстаёт перед нами в повести «Призраки» – сновидец, человек, чуткий к таинственному.

Повествование в «Призраках» ведётся от лица героя-рассказчика. С помощью такого типа повествования И.С. Тургенев усиливает роль фантастического в произведении. Ц. Тодоров в связи с этим пишет: «"повествующее" первое лицо это то лицо, которое дает читателю наибольшую возможность отождествить себя с персонажем, ибо, как известно, местоимение "я" принадлежит всем. Кроме того, для облегчения отождествления рассказчик представляется в виде некоего усредненного человека, в котором может себя узнать каждый (или почти каждый) читатель. Таков наиболее прямой путь в мир фантастического» [Тодоров 1999: 48]. Через сознание главного героя Тургенев старается подключить сознание читателя к толкованию происходящих фантастических событий. Ведь понять фантастичность или реальность явлений можно лишь, будучи их участником либо очевидцем.

Именно в виде «усреднённого», более того – обезличенного, человека предстаёт перед нами главный герой повести И.С. Тургенева «Призраки». Нам не даётся никакого описания внешности героя, мы не знаем его возраста и даже имени. Но по немногочисленным деталям мы понимаем, что герой, без сомнений, является помещиком и принадлежит к дворянскому сословию: «С одной стороны, подвернулась эмансипация с развёртыванием угодий и пр. и пр...<...> А посредник божится, что без меня с крестьянами "не сообразишь"...» [Тургенев 1955: 38]. Зачем же автор намеренно не даёт нам никакого описания героя, но указывает на его социальное положение? Ответ, по нашему мнению, заключается в следующем: с обезличенным героем, не имеющим никаких внешних признаков, читателю проще отождествить себя, и, тем самым, проникнуть в суть фантастического. С другой стороны, указывая на социальное положение своего героя, не отягощённого тяжёлым трудом, Тургенев подчёркивает его тонкую душевную организацию, которая позволяет ему стать открытым и чутким к таинственному.

Главного героя повести «Призраки» можно по праву назвать человеком с обострённым и даже болезненным восприятием окружающего мира. Это человек с подвижным и развитым воображением. Об этом нагляднее всего свидетельствуют главы, описывающие встречу с Цезарем, со Стенькой Разиным: «Я вспомнил ужас, испытанный мною при появлении римских призраков, я чувствовал усталость и какую-то странную тоску, словно сердце во мне таяло, <...> ...Дикий хохот грянул кругом...Я лишился чувств...» [Тургенев 1955: 25]. Е.В. Науменко отмечает: «Наделяя героев неустойчивой психикой, Тургенев тем самым получает возможность исследовать ее тайники» [Науменко URL].

Именно данные особенности психики и обуславливают встречу главного героя с Элис. Уже в первых строках читаем: «"Чёрт бы побрал эти глупости с вертящимися столами! – подумал я, – только нервы расстраивать..."» [Тургенев 1955: 7]. Очевидно, что герой причастен к повальному увлечению спиритизмом, которое было весьма распространено в шестидесятые годы девятнадцатого века. Следовательно, на момент повествования, душевное состояние и психика героя уже являются открытыми для всего таинственного и фантастического.

Кроме того, тургеневский герой – тип героя-сновидца. И все фантастические события в повести происходят на грани сна и яви: «Спустя немного я заснул – или мне казалось, что я заснул <...> Мне чудилось, что я лежу в моей спальне, на моей постели <...> Передо мной, сквозь как туман, неподвижно стоит белая женщина» [Там же]. Сон становится важнейшим композиционным приемом, который переносит героя из мира реального в мир фантастический.

В финальном эпизоде повести мы наблюдаем сцену укуса главного героя: «Эллис? ты ли это? – воскликнул я. Вдруг, медленно затрепетав, приподнялись широкие веки; темные пронзительные глаза впились в меня – и в то же мгновение в меня впились и губы, теплые, влажные, с кровавым запахом...

мягкие руки крепко обвилились вокруг моей шеи, горячая полная грудь судорожно прижалась к моей». И далее, в последних строках, мы замечаем, будто вскользь, брошенные автором слова: «Всё тело сохнет. Лицо желтое, как у мертвеца. Доктор уверяет, что у меня крови мало, называет мою болезнь греческим именем "анемией" – и посылает меня в Гастейн» [Там же: 38]. Читатель до конца остается в сомнении: была ли Элис и ее смертельный укус? или все это ни что иное, как плод воспалённой в болезненном бреду фантазии главного героя. О возможности такой интерпретации событий говорит и Е.В. Скуднякова: «Психика героев, какое-то их необычное, ментальное состояние инициируют в их сознании реальность фантастического порядка. Причем происходит это, как правило, во сне, в пограничном состоянии сна и бодрствования, в болезни» [Скуднякова URL].

Таким образом, фантастическое в повести обусловлено особенностями психики и характера главного героя. Герой-повествователь обладает необходимыми внутренними качествами, которые превращают его в источник фантастического в произведении.

2.2. Символизация пространства «таинственной» повести

Художественное пространство и время являются важнейшими параметрами, категориями внутреннего мира произведения (т.е. художественного мира, существующего в сознании автора и читателя и отражающего сквозь призму творческого замысла реальную действительность, но не тождественного ей) [Лейдерман, Барковская 1996: 30]. Основоположником этих идей и первым фундаментальным исследователем данных проблем стал М.М.Бахтин. Именно им, впервые в литературоведении, был введён термин «хронотоп». Под хронотопом исследователь понимал «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин 1975: 121].

Бахтин подчёркивает, что художественное пространство и время находятся в несомненной взаимосвязи: «Время сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Там же].

В пространственно-временной организации произведения важное значение имеет художественное пространство. О месте и значении художественного пространства говорит в своих трудах и Ю.М. Лотман: «Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т.п.» [Лотман 1992: 414]. Таким образом, художественное пространство является основным связующим звеном в художественном произведении. Художественное пространство также важно и для понимания и раскрытия авторского замысла, т.к. оно «представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [Лотман 1992: 414]. Следует разграничивать понятие художественного пространства и пространства материального, физического. «Художественное пространство отличается от любого внешнего, прежде всего своим качеством: оно проникнуто эстетическим началом, внутренней свободой, смысловой энергичностью» [Топоров URL]. Оно помогает автору показать глубинный смысл своего произведения.

К 1861 году И.С. Тургеневым был намечен план, в котором перечислялись эпизоды, составившие содержание «Призраков», в той же последовательности, в какой они вошли в окончательный текст: «Высоко наверху; над лесом; над рекой; уездный город; остров Уайт; пруд дома; Понтийские болота; окрестности Рима; Лаго Маджиоре; Волга; Париж; Швецинген; Шварцвальд; Петербург; общий вид России» [Тургенев URL].

Таким образом, были найдены топосы, которые и составили художественное пространство произведения.

Важной чертой, характеризующей пространство в «Призраках», является его символизация. Она обуславливается особенностями личности главного героя – сновидца, человека чуткого к таинственному. Нельзя не согласиться с Р.Н. Поддубной в том, что события данной повести часто происходят на грани сна и яви «вследствие того, что действительность воспринимается ими сквозь призму сновидческих образов из-за особенностей их психики, испытывающей интенсивное давление бессознательного» [Поддубная 1980/13: 80]. Уже в самом начале повести мы находим тому подтверждение: «Я долго не мог заснуть и беспрестанно переворачивался с боку на бок. "Чёрт бы побрал эти глупости с вертящимися столами! – подумал я, – только нервы расстраивать..." Дремота начала наконец одолевать меня... Вдруг мне почудилось, как будто в комнате слабо и жалобно прозвенела струна» [Тургенев 1955: 7].

Такая особенность смешения сна и реальности, как было отмечено Ю.И. Левиным, является важной отличительной особенностью и в готическом романе: «Подобный приём может раскрываться в противопоставлении нормы и рассудка необъяснимому, потустороннему, сверхъестественному» [Левин 1998: 435]. Таким образом, мы можем говорить о том, что в повести «Призраки» И.С. Тургенев опирается на традиции готического романа.

В произведении большое значение имеет пространственная оппозиция своего/чужого, что, вероятно, связано с чуткостью данного героя к таинственному. И это противопоставление прослеживается как на уровне природном, так и на уровне социально-историческом (своё – русское, противопоставляется чужому – западноевропейскому).

Так, значимое место в пространственной структуре повести занимает природная оппозиция неба (возвышенного) и земли (бренного). К.В. Лазарева замечает: «Если небо получает положительную оценку и становится символом всего высокого, нравственно прекрасного <...> (как противоположность

разлагающейся европейской цивилизации), то земля, как правило, связана с мыслями о бездуховности, бренности, смерти» [Лазарева URL].

Важно отметить, что природа в повести занимает значительное место, являясь важнейшей составляющей художественного пространства. Особенностью пейзажа становится его символическая глубина, которая проявляется благодаря внедрению в повествовательную структуру архетипических образов.

Одним из таких архетипических образов является образ дуба как мирового дерева. В статье В.Н. Топорова мы встречаем следующее определение данной мифологемы: «Мировое древо воплощало в мифологии универсальную концепцию мира, его пространственно-временное членение. Во временной сфере оно обозначало границы прошлого, настоящего и будущего, в генеалогическом аспекте – мир предков, нынешнего поколения и потомков» [Топоров 1980: 398].

Образ дуба, в пространственной структуре повести занимает особое место. Элис зовет героя прийти «ночью на угол леса, где старый дуб» [Тургенев 1955: 8]. Именно около дуба происходят встречи главного героя и Элис, с этого места начинаются их полёты. Смысл данного мифологического образа в повести раскрывается в двух аспектах. Первый аспект – это пересечение разных временных планов (прошлого, настоящего и будущего). Данный аспект транслируется через восприятие главного героя: «В этот дуб, много лет тому назад, ударила молния; верхушка переломилась и засохла, но жизни еще сохранилось в нем на несколько столетий» [Тургенев 1955: 10]. Второй аспект – это непосредственно сам мотив полётов, отправной точкой для которых является дуб. Здесь происходит концентрация всех необычных и фантастических явлений, через которые происходит познание героем всех тайн бытия.

О роли мифологического контекста в толковании данного символа, говорит К.В. Лазарева. Исследователь утверждает, что каждый элемент,

образующий данный символический образ «составляет свою архетипическую семантику и способствует ее актуализации у другого элемента, а сам мотивный комплекс проецируется на архаическую модель обрядов посвящения, например, шаманских». Как известно, «во время экстатического путешествия, целью которого является усовершенствование знаний при участии Высших Существ (духов предков), шаман под руководством демона влезает по древу истины и познания на Небо, попадает в сакральный центр мира». [Лазарева URL]. Таким образом, мифологический контекст проясняет, почему именно старый дуб становится отправной точкой для полётов рассказчика и Элис. Преодолевая границы пространств и миров, герой оказывается посвящённым во все тайны бытия.

Стоит отметить, что образ дуба как мирового дерева формирует пространственную сферу повествования. Рассказчик совершает путешествия в мир прошлого (отсылка к загробному миру в мифологическом контексте), таким образом, дуб здесь может являться и метафорой дороги, пути. Также, будучи пространственной сферой, «данный образ воплощает в себе три основные зоны вселенной верхняя (небесное царство), средняя (земля), нижняя (подземное царство)» [Там же].

Ещё одним топосом, наделённым мифологической символикой, является лес. Не случайно дуб, будучи своего рода проводником в иной мир, находится «на углу леса». В сказочно-мифологической традиции лес всегда соотносился со сферой таинственного, потустороннего. По словам В. Я. Проппа, «лес окружает иное царство <...> дорога в иной мир ведет сквозь лес», сказочный лес - это «вход в царство мертвых» [Пропп 2000: 41].

Полёты главного героя в сферу фантастического, потустороннего, которые заканчиваются встречей со смертью, начинаются именно с полёта над лесом. В этот момент лес, в восприятии рассказчика, уподобляется чудовищу, наделяясь зооморфными метафорами: «Чудно было видеть лес сверху, его щетинистую спину, освещенную луной. Он казался каким-то огромным,

заснувшим зверем и сопровождал нас широким непрерывным шорохом, похожим на невнятное ворчанье» [Тургенев 1955: 12]. Кроме того, зловещими, связанными с нечистой силой оказываются и те составляющие образа леса, которые фиксируются сознанием героя: «Заяц изредка жалобно кричал внизу; сверху сова свистала, тоже жалобно» [Там же]. Подтверждение этого находим в работе А.В. Гура «Символика животных в славянской народной традиции»: «Повсеместно у славян отражены представления о связи зайца с чёртом (или дьяволом, бесом, сатаной) – злым духом вообще <...> сова осмысливается как зловещая нечистая птица, воплощение черта, крик которой считается смертоносным» [Гура 1997: 187, 577].

Наиболее значительное место в пространственно-временной структуре повести занимает образ водной стихии, который включает в себя топоры реки и моря. Исследователи отмечают, что водная стихия в творчестве Тургенева в целом и в «Призраках» в частности имеет большое значение для раскрытия темы смерти, создания ощущения её неизбежной близости. Об этом говорит и В.Н. Топоров, отмечая, что с темой смерти достаточно часто у Тургенева связан образ моря («морское») [Топоров 1998: 102].

В «Призраках» также прослеживается связь образа водной стихии с мотивом смерти.

Одним из центральных (водных) образов повести является образ тумана. Этот образ многозначен и в различных вариациях проходит через весь цикл «таинственных» повестей, обогащаясь всё новыми ассоциациями и образуя синонимический ряд: туман – пар – дым – чад.

Туман и дым видны повсюду уже на первых страницах повести «Призраки»: «Передо мной, сквозя как туман, неподвижно стоит белая женщина». В Италии, герой замечает, со всех сторон его обливают «какой-то дымчато-голубой, серебристо-мягкий не то свет, не то туман». «Тот же самый тонкий лунный дым» разливается повсюду в горах Шварцвальда. Где бы герой

не находился, образ тумана, сквозным мотивом, сопровождает его, лишает чётких очертаний всё видимое и мешает разобраться в происходящем вокруг.

Образ тумана неразрывно связан с образом сна. По наблюдениям Е.В. Науменко, «неопределённость окружающих героя картин, создаваемая за счёт их погружённости в туман, перекликается с шаткостью того состояния, в котором он видит эти картины, а именно, с неопределённостью состояния сна-яви – пограничного состояния между сном и бодрствованием, жизнью и смертью» [Науменко URL].

В момент первого полета героя с Элис образ тумана тесно связывается с образом реки: «Вот и лес остался назади; в поле протянулась полоса тумана: это река текла <...> Местами странно двигался над ними тонкий пар» [Тургенев 1955: 13]. Если рассматривать данный эпизод в мифологическом контексте, то становится ясно, что пространство реки следует сразу за «входом в царство мёртвых» [Пропп 2005: 154]. На данную ассоциацию наводит и само описание реки: «Волны на реке то лоснились синим лоском, то катились темные и словно злые» [Тургенев 1955: 13]. Далее, река уже напрямую сигнализирует о близости смерти: «Широкие волны тяжело журчали под нами, резкий речной ветер бил нас своим холодным, сильным крылом <...> вдруг возле самого моего уха раздался грубый бурлацкий смех – и что-то со стоном упало в воду и стало захлебываться...» [Там же: 23]. Река становится смертоносным воплощением русского бунта, хаоса: «"Бей! вешай! топи! режь! любо! любо! так! не жалей!" – слышалось явственно, слышалось даже прерывистое дыхание запыхавшихся людей, – а между тем <...> ничего не изменялось: река катилась мимо, таинственно, почти угрюмо» [Там же: 23].

Образ моря имеет в повести чётко выраженный символический характер. Оно отождествляется со смертоносным чудовищем, и вместе с тем предстаёт символом хаоса: «А там, внизу, другое чудовище: разъяренное, именно разъяренное море... Белая пена судорожно сверкает и кипит на нем буграми – и, вздымая косматые волны, с грубым грохотом бьет оно в громадный, как

смоль черный, утес» [Там же: 17]. Море оказывается напрямую связанным с мотивом смерти: «Завывание бури, леденящее дыхание расколыхавшейся бездны, тяжкий плеск прибоя, в котором по временам чудится что-то похожее на вопли, на далекие пушечные выстрелы, на колокольный звон, раздирающий визг и скрежет прибрежных гольшей, внезапный крик невидимой чайки, на мутном небосклоне шаткий остов корабля...» [Там же]. Подобный образ бездны, как было отмечено В.С. Краснокутским, может нести в себе и психологическое значение, он подобен «жизненному крушению, непреодолимому кризису» [Краснокутский 1985: 135]. Поэтому морская бездна может быть представлена в повести и как предвестник смерти, предвосхищать её. А используемые «водные» метафоры способны передать ощущение грядущей трагедии.

Природа в повести несёт в себе ещё одну важную функцию, она помогает выразить философскую идею автора, через восприятие природы рассказчиком. Как уже было отмечено, море в произведении наделяется символикой смерти, отождествляется с разъярённым чудовищем. Так отражено море в восприятии героя-рассказчика, во время полёта над островом Уайт: «всюду смерть, смерть, и ужас» [Тургенев 1955: 16]. Море здесь становится символом хаоса. И этот образ противопоставляется моменту возвращения героя домой: «На меня веяло крепительной свежестью, как от большой реки, и пахло сеном, дымом, коноплей <...> и в то же мгновенье мне все кругом стало ясно» [Там же: 22]. Таким образом, природное пространство вдали от дома, Родины, представляется Тургеневым как пространство враждебное и опасное для человека.

Однако и пространство дома не становится безопасным и не может защитить от таинственных сил. Ведь именно в доме герой тургеневской повести впервые встречается с Элис. «Мне чудилось, что я лежу в моей спальне, на моей постели - и не сплю и даже глаза не могу закрыть. Вот опять раздаётся звук... Я оборачиваюсь <...> Передо мной, сквозь как туман,

неподвижно стоит белая женщина» [Там же: 8]. Такое восприятие дома как среды опасной, в свою очередь, также отсылает нас к традиции готического хронотопа. Об этом говорит и Ю.В. Локшина: «В готической традиции дом — это пространство, связанное с опасностью, причем опасность — это скорее ощущение, а не реальность, важно предчувствие чего-то ужасного и непоправимо трагического. Дом — символ незащитности и одиночества» [Локшина URL]. Мысль о незащитности и трагизме человеческого существования здесь подчёркивается символизацией пограничного пространства, между домом и внешним миром.

В «Призраках» таким пограничным пространством предстаёт окно. Как отмечает В.С. Краснокутский, окно в произведениях Тургенева служит «своеобразным посредником между домом и окружающим миром <...> словно обнажает в своем четырехугольном проеме скрытые до времени процессы бытия» [Краснокутский 1985: 146]. Именно окно становится отправной точкой всех фантастических событий, происходящих с героем. Через окно попадает в комнату лунный свет, «тихонько приподнимается, выпрямляется, слегка округляется сверху» [Тургенев 1955:7] и трансформируется в фигуру Элис. А о предстоящей встрече героя со смертью может говорить следующий эпизод: «Довольно большая серая птица вдруг, безо всякого шума, прилетела и села на самый край окна», и далее: «Моя старуха вошла в кабинет с зажженной свечкой, но из окна дохнуло на нее — и пламя погасло» [Там же]. Очевидно, что подобные детали несут в себе мрачный, трагический смысл. Согласно народной традиции, такие образы, как влетевшая через окно птица или задутая свеча, являются предвестниками смерти. И все эти предвестники смерти демонстрируются перед героем именно посредством окна. Следовательно, образ окна «оказывается связанным в сознании рассказчика с опасностью, что и актуализирует мифопоэтическую семантику оконного пространства как пространства граничного и потому открывающего выход во внешний, враждебный мир» [Лазарева URL]. Как мы видим, священное, сакральное

пространство дома нарушается. Показана беспомощность человека перед таинственными, неизвестными ему силами.

Но, несмотря на попытки внешнего воздействия нечистой силы, пространство дома всё же остаётся той границей, которая пытается разделить реальное и фантастическое. И автору удаётся сохранить это деление на протяжении всего повествования, ведь, как было отмечено ранее, отправной точкой полётов героя, то есть непосредственно фантастических событий, становится место у старого дуба, место за пределом дома. Справедливо отметить, что и в этом пространственном разграничении автор следует традиции готического романа: «Для классического готического романа важно понятие топонимической границы, разделяющий реальный мир и фантастический, разумное и безумное, замкнутое и открытое» [Хапаева 2010: 364]. Таким образом, мы видим, что при воплощении ряда топосов повести И.С. Тургенев следует традициям других жанров фантастической литературы, в частности, готического романа.

Исследователь С.Е. Шаталов справедливо подчеркивал, что «даже события очень отдалённые» Тургенев «всегда рассматривал в отношении к настоящему и сквозь призму современных проблем» [Шаталов 1979: 269]. Показательнее всего в этом отношении описание Парижа: «толпы народа, молодые и старые щеголи, блузники, женщины в пышных платьях теснились по панелям; раззолоченные рестораны и кофейные горели огнями; omnibusы, кареты всех родов и видов сновали вдоль бульвара; всё так и кипело, так и сияло, всё, куда ни падал взор» [Тургенев 1955: 28]. Современный город представлен Тургеневым как большой человеческий муравейник, со всей бессмысленностью и бесцельностью своего существования. Городскому пространству неслучайно противопоставлено величие природы, масштабность образа которой позволяет подчеркнуть малость и гибельность человеческой цивилизации.

В отличие от широты и простора природы пространство города замкнуто, хаотично. Именно эта теснота, хаотичность, скученность, над которыми поднимается «горячий, тяжелый, рдяный пар <...> не то пахучий, не то смрадный» [Там же: 29], позволяет соотнести городское пространство повести с религиозными представлениями о подземном мире, мире мёртвых. Этой позиции придерживается и К.В. Лазарева, говоря, что в финале главы «блеск и огни города, разрастаясь до огромных масштабов, трансформируются на стилистическом уровне в образ пожара, ассоциирующегося с преисподней, адским пеклом» [Лазарева URL].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что созданное в «Призраках» художественное пространство не только вмещает в себя изображаемые события, но и способствует раскрытию авторских идей о современном состоянии мира и степени познаваемости/непознаваемости человеческой сущности.

2.3. Историческое, природное, экзистенциальное время повести

Как было отмечено ранее, хронотоп представляет собой целостную художественную систему. Ведущим началом в хронотопе, по мнению М.М. Бахтина, является время [Бахтин 1975: 122]. Художественное время – это «неотъемлемый элемент художественного отражения мира, форма существования сюжета, категория развития действия. Моделирование художественной реальности невозможно вне временных отношений» [Тураева 1979: 14]. Художественное время, в отличие от времени материального, является особым способом существования эстетической действительности. Д.С. Лихачев подчеркивает: «Это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в художественном произведении» [Лихачёв 1977 : 6].

В литературоведении принято выделять два типа художественного времени – это время сюжетное и время событийное. Д.Н. Мердиш даёт следующее определение этим терминам: «Событийное время – это время тех событий, которые легли в основу сюжета. Оно характеризуется такими признаками, как продолжительность, непрерывность, конечность или бесконечность, замкнутость или открытость <...> Сюжетное время можно определить как конкретный способ воплощения событийного времени в определенном произведении. Оно характеризуется скоростью, последовательностью и направленностью» [Мердиш URL].

Благодаря категории времени обеспечивается целостное восприятие созданной автором художественной картины мира.

В повести «Призраки» обозначенные нами художественные типы времени можно условно разделить на четыре плана: это время историческое, время природное, время субъективное и экзистенциальное время.

Исторический план становится доминирующим в данной повести, т.к. именно через него прослеживается отношение автора к описываемому. «Своё»

– русское противопоставлено «чужому» – западноевропейскому. Стоит отметить, что на протяжении всей литературной деятельности за И.С. Тургеневым была закреплена слава писателя остро чувствующего все влияния времени и улавливающего их. Об этом говорит и С.Е. Шаталов: в «Призраках» «условная фантастическая ситуация помогает понять идейное содержание повести – социально-исторические и философские раздумья, которые и составляли отражение действительности» [Шаталов 1979: 275].

Историческое время в повести также можно разделить на конкретно-историческое и обобщённо-историческое. К конкретно-историческому времени относится реальное время описываемых событий. С.Е. Шаталов полагает, что «события разворачиваются накануне реформ 1861 года. Об этом свидетельствуют упоминания реалий русской общественной жизни и культуры» [Там же]. Обобщённо-историческое время состоит из различных эпизодов, изображающих прошлое и настоящее европейской истории. Особенности каждой эпохи автору помогает передать пейзаж, что, несомненно, является характерной чертой поэтики И.С. Тургенева.

Важно отметить, что при изображении различных эпох наибольшей конкретностью и точностью наделяются те эпизоды, которые ближе к автору во временном отношении. Это можно пронаблюдать на уровне пейзажа. Характерным примером служит описание Парижа: «Это был Тюльерийский сад, с его старыми каштановыми деревьями, железными решетками, крепостным рвом и звероподобными зуавами на часах» [Тургенев 1955: 28].

И наоборот, исторические эпизоды, отдалёнными от автора во временном отношении, представлены больше на символическом уровне, чем на уровне конкретного пейзажа. Так, в главе о путешествии в Италию с помощью символов создаётся образ Цезаря, образ войны и кровопролитий: «мириады теней, миллионы очертаний, то округленных, как шлемы, то протянутых, как копья, <...> и вся эта армия, эта толпа надвигалась ближе...». И далее: «внезапно налетела буря, прокатился глухой удар - и голова бледная, строгая в

лавровом венке, с опущенными веками, голова императора стала медленно выдвигаться из-за развалины...» [Там же: 24].

Как мы видим, исторический временной пласт занимает в сюжете значительное место, но это историческое время, зачастую, лишь условно. И это вновь отсылает нас к традиции готического хронотопа, где основной характеристикой времени является именно условная обращённость к прошлому. Такое время Умберто Эко обозначает понятием «*gotanese*»: «здесь прошлое используется как антураж, как предлог, как фантастическая предпосылка: среда, дающая свободу воображению» [цит. по: Локшина URL].

Между тем, природное время в повести играет не менее важную роль, чем время историческое: важные события в жизни героя связаны с природными циклами (время года, время суток). Причём смена суточных циклов является своеобразной границей между явлениями обыденными и явлениями таинственными. Ночь наделяется эпитетом «великая», что отражает ценностное значение данного момента как значимого рубежа в жизни героя.

К.В. Лазарева отмечает, что «не только человек в «таинственных повестях» рассматривается в контексте природных циклов, но и сама «призрачная» история видится как бы со стороны, на фоне природы, с высоты птичьего полета» [Лазарева URL].

Несмотря на то, что в повести широко представлено историческое время, нельзя отрицать и наличие субъективного времени. Все исторические эпизоды, представленные в произведении, являются лишь объектом авторской рефлексии. Кроме того, Тургеневым подчёркивается, что такое видение истории и самим рассказчиком воспринимается лишь как плод воображения. Таким образом, история человечества даётся нам в субъективном восприятии.

Наиболее ярко представлено в «Призраках» экзистенциальное время. Экзистенциальное время – время ирреальное. Это время создаётся в большей степени за счёт различных символических мотивов, образов, деталей. И наибольшей смысловой нагруженностью в данном случае наделяется мотив

ночи, который в произведении становится ведущим. Именно в ночное время с героем происходят таинственные и иррациональные события. Не случайно свидания с призраком происходят в это время суток, т.к. согласно народным верованиям, контакт с нечистой становится наиболее возможным именно в ночное время.

Иррациональность времени явлена и самими событиями полёта, отправной точкой которых становится место у старого дуба. Само по себе это напоминает ситуацию совершения ритуала, что подчёркивается и словами Элис: «Нынешняя ночь – великая <...> Она наступает редко – когда семь раз тринадцать...» [Тургенев 1955: 18]. О полётах как о совершении ритуала свидетельствует и такая особенность художественного времени в повести, как его повторяемость: «оно способно обернуться вспять, история может начаться сначала, повториться в «великую ночь». Герой по сути дела оказывается в ситуации совершения ритуала» [Лазарева URL].

Художественное время, созданное Тургеневым в «Призраках», несмотря на свою разноплановость, всё же остаётся единым. Планы соединяются, образуют целостную картину времени. Кроме того, художественное время взаимодействует с художественным пространством. Так, например, перемещения в пространстве главного героя не отделены от суточных циклов, видения из давно минувшего исторического прошлого не отделены от места их совершения. Таким образом, несмотря на разноплановость пространства и времени в повести, они находятся в несомненном взаимодействии друг с другом и образуют целостный художественный мир произведения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Актуальность предпринятого нами исследования связана с возросшим сегодня интересом к фантастике (не только в литературе, но и других видах искусства). Наше внимание к одной из «таинственных» повестей

И.С. Тургенева обусловлено рядом нерешенных в отечественном литературоведении вопросов теоретического и историко-литературного характера: определение «фантастического», жанровые разновидности литературной фантастики, специфика художественного метода позднего Тургенева, вопрос количественного состава тургеньских «таинственных повестей».

Осуществленный нами обзор литературоведения показал, что в современном тургеньведении, несмотря на существующие отдельные наблюдения над проблематикой повести «Призраки», спецификой ее героев, образов и мотивов, к сожалению, до сих пор не сложилось целостного представления об особенностях поэтики фантастического в данном произведении.

Предпринятый в теоретической главе нашей работы целостный анализ понятия «фантастическое», позволил выявить, во первых, существующие литературоведческие определения фантастического, которые сближаются пониманием оппозиции реального и нереального, либо ирреального сочетания реальных явлений; во-вторых – истоки возникновения фантастики в литературе (искусстве), связанные с переломными моментами в развитии истории (когда разрушается старая система, а новая ещё не сформирована), когда фантастика способна выразить в художественно законченной форме дух времени, надежды и устремления человека; в-третьих, мы попытались проследить эволюцию фантастики согласно смене литературных эпох; в-четвертых, рассмотрели такой полемичный вопрос, как проблема жанровой классификации фантастики (где наиболее убедительной кажется точка зрения Дж. Клуа, выделяющего жанры фэнтези, научной фантастики и хоррора; хотя остаются жанры, чья отнесённость к определённому виду фантастической литературы не столь очевидна), а также влияние опорных фантастических жанров на формирование жанрово-стилевых процессов последующих литературных эпох.

Во второй, практической, главе работы был проведен анализ поэтики фантастического в повести И.С. Тургенева «Призраки» в воплощении образов героев и создании художественного мира произведения. Персонажи повести – Элис и безымянный герой – играют сюжетообразующую роль. Элис выступает в повести как главный носитель сверхъестественного и движущая сила сюжета. Очевидно, образ героини опирается на широкую фольклорно-мифологическую традицию, на что намекает сам автор в произведении: «Что такое Эллис в самом деле? Привидение, скитающаяся душа, злой дух, сальфида, вампир, наконец?».

В не меньшей степени фантастическое в «таинственной» повести обусловлено особым типом личности центрального героя, который становится не только объектом изображения, но и субъектом повествования. Герой «Призраков» – сновидец, с обострённым и даже болезненным восприятием окружающего мира, с неустойчивой психикой, чуткий к таинственному. Особые черты характера и психики героя превращают его в источник фантастического, обуславливают возникновение фантастического (встреча с Элис, ночные полеты с преодолением огромных пространств).

В создании пространственно-временных параметров «Призраков» Тургенев опирается на целый ряд архетипических и мифопоэтических образов, что способствует символизации хронотопа. По нашим наблюдениям, функция этих образов в повести восходит к традиции готического романа, что подтверждает влияние ранних жанров фантастической литературы на литературу более поздних эпох. Ведущими в художественном пространстве тургеневской повести становятся такие архетипические образы-символы, как дуб (восходящий к образу мирового дерева), лес (как переходное пространство между миром живых и миром мёртвых), ряд образов водной стихии (туман, река, море) как носители хаоса и предвестники смерти; образ окна-границы, разделяющей мир реальный и мир таинственный.

Выявляя особенности исторического, природного, экзистенциального времени повести мы обнаружили, что исторический временной план становится в данном случае доминирующим. Он позволяет противопоставить в социально-исторических и философских раздумьях автора настоящее и прошлое, «своё» – русское «чужому» – западноевропейскому. Значимость природного времени заключается во взаимосвязи всех переломных моментов повести с природными циклами. Но «таинственность» повести в большей степени задает экзистенциальный временной план, который вмещает в себя ирреальные образы, мотивы, символы, способствует актуализации мифологического начала. Представленные в повести временные планы не противостоят друг другу, а взаимодействуют, образуя целостную картину художественного времени произведения.

Таким образом, предпринятое исследование позволило углубить существующее представление о специфике фантастического в повести «Призраки». Возникновение в творчестве И.С. Тургенева цикла «таинственных» повестей, обращенных к ирреальному, фантастическому, необъяснимым сторонам человеческой психики, связано с неустойчивым характером пореформенного времени и особенностями мировоззрения самого писателя. Новая реальность 1860-х гг., необходимость выразить смутное, психологически сложное состояние души современного человека потребовала от художника новых изобразительных средств, что привело к обогащению тургеневского реализма фантастикой, восходящей к романтической традиции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Батюто А. И. Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. – Л. : Наука, 1990. – 304 с.

2. Балла О. Иное: лаборатории, картография // Новый мир. – 2010. – № 12. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/12/ba16.html (дата обращения: 17.02.2016).
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худож. литература, 1975. – С. 234-407.
5. Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. URL: http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf (дата обращения: 20.02.2016).
6. Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. – Л. : Советский писатель, 1962. – 247 с.
7. Герасименко Л. А. Проблемы романтизма в эстетике Тургенева 50-х гг. // Учёные зап. Томск. ордена Трудового Красного Знамени гос. ун-та им. В.В. Куйбышева. Томск, 1969. – № 77. – С. 90-95.
8. Гиленсон Б. А. Утопия // Краткая литературная энциклопедия. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke7/ke7-8872.htm> (дата обращения: 25.02.2016).
9. Головачёва И. В. О соотношении фантастики и фантастического // Вестник СПбГУ. 2014. – Сер. 9. Вып. 1. – С. 33-42. URL: <https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fvestnikphil.spbu.ru%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2FGolovachevaIV.pdf&name=GolovachevaIV.pdf&lang=ru&c=5744a32d5617> (дата обращения: 25.02.2016).
10. Гопман Л. В. Научная фантастика: статья // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 623.
11. Гопман Л. В. Фэнтези: статья // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 1161-1162.

12. Гражис П. И. Тургенев и романтизм. О сочетании реалистического и романтического образного отражения. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1966. – 52 с.
13. Громова А. Г. Научная фантастика // Краткая литературная энциклопедия. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke7/ke7-8872.htm> (дата обращения 14.03.2016).
14. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. – М.: Индрик, 1997. – 912 с.
15. Дмитриев В. Реализм и художественная условность. – М. : Советский писатель, 1974. – 86 с.
16. Золотарёв И. Л. Ирреальный мир И.С. Тургенева и П. Мериме (на примере «Клары Милич (После смерти)» и «Венеры Илльской») // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. – 2008. – № 57. URL: <http://psibook.com/literatura/irrealnyy-mir-i-s-turgeneva-i-p-merime-na-primere-klary-milich-posle-smerti-i-venery-illskoy.htm> (дата обращения 20.04.2014).
17. Кожевников В. М. Персонаж: статья // Литературный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 276.
18. Красавченко Т. Н. Готический роман: статья // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М. : НПК Интелвак, 2001. – С. 184.
19. Краснокутский В. С. О некоторых символических мотивах в творчестве И. С. Тургенева // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX - н. XX века. – Л. : ЛГУ, 1985. – С. 135-146.
20. Крысин Л. П. Экзистенциализм: статья // Толковый словарь иноязычных слов / гл. ред. Крысин Л. П. – М. : Русский язык, 2000. – С. 883.
21. Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста. – Тула. : Приокское кн. изд-во, 1972. – 344 с.
22. Лазарева К. В. Мифопоэтика "таинственных повестей" И. С. Тургенева: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / К.В. Лазарева; ГОУ ВПО Ульяновский гос. ун-т. – Ульяновск : РГБ, 2005.

URL : <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/mifopojetika-tainstvennyh-rovestej-i-s-turgeneva.html> (дата обращения 17.11.2014).

23. Ланин Б. А. Утопия: статья // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001.– С. 1117-1118.
24. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
25. Лебедев Ю. В. Тургенев. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 608 с.
26. Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 435 с.
27. Лейдерман Н. Л. Введение в литературоведение: учеб.-метод. пособие для студентов - заочников фак. рус. яз. и лит. / Н. Л. Лейдерман, Н. В. Барковская. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 59 с.
28. Лихачёв Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. – Спб. : Алетейя, 2001. – 566 с.
29. Локшина Ю. В. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.03 / Ю. В. Локшина; ФГБУН Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. – Москва, 2015. URL: http://imli.ru/upload/docs/Dissertatciya_Lokshina.pdf
30. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллин : Александра, 1992. Т. 1. – 414 с.
31. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Литература и жизнь. URL: http://dugward.ru/library/merejkovskiy/merejkovskiy_o_pichinah_upadka.html (дата обращения: 20.04.2014.).
32. Мелетинский Е. М. Вилы // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М. : Сов. энциклопедия, 1991. URL: <http://www.bibliotekar.ru/mif/15.htm> (дата обращения: 10.02. 2015).

33. Мердиш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL: http://royallib.com/read/medrish_d/literatura_i_folklornaya_traditsiya_voprosi_poetiki.html#0 (дата обращения: 10.02. 2015).
34. Муратов А. Б. Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы). – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. – 120 с.
35. Муратов А. Б. Тургенев после «Отцов и детей». – Л. : Изд-во Изд-во Ленингр. ун-та, 1972. – 144 с.
36. Науменко Е. В. Образ тумана и его место в поэтике «таинственных повестей» И. С. Тургенева // Спасский вестник. – 2005. – №12. URL: <http://www.turgenev.org.ru/e-book/vestnik-12-2005/naumenko.htm> (дата обращения: 09.05. 2015).
37. Николукин А. Н. Фантастика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николукин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 1119-1122.
38. Нудельман Р. И. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. — М. : Сов. энцикл., 1962. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke7/ke7-8872.htm> (дата обращения: 25.02. 2016).
39. Платон. Софист // Диалоги Платона. URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/23sofis.htm> (дата обращения: 22.01. 2016)
40. Поддубная Р. Н. Рассказ «Сон» И. С. Тургенева и концепция фантастического в русской реалистической литературе 1860-1870-х гг. // Русская литература. — 1980. — №13. — С. 65-78.
41. Приданникова Т. Готический роман что это такое? // Голос магнитогорской молодёжи. — 1991. — №14. — С. 4-5.
42. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — М. : 2000, Лабиринт. — 274 с.
43. Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. — М. : Языки Русской Культуры, 2000. — 864 с.

44. Пустовойт П. Г. Романтическое начало в творчестве И. С. Тургенева // Романтизм в славянских литературах. — М. : Изд-во Московского университета, 1987. — С. 259-276.
45. Скуднякова Е. В. Фантастическое в поэтике "таинственных повестей" И. С. Тургенева: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / Е. В. Скуднякова; ГОУ ВПО «Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева. — Саранск, 2009. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/fantasticheskoe-v-rojetike-tainstvennyh-povestej-i-s-turgeneva.html> (дата обращения: 14.03. 2015).
46. Смирнов И. П. Фантастическое как сверхжанр // Новый филологический вестник. URL: http://slovorggu.ru/nfv2007_2_5_pdf/03Smirnov.pdf (дата обращения: 05.02. 2016).
47. Стругацкий А., Стругацкий Б. Фантастика – литература // Стругацкий А., Стругацкий Б. Куда ж нам плыть? – Волгоград, 1991. URL: <http://sf.convex.ru/abs/books/publ04.htm> (дата обращения: 10.02. 2016).
48. Тахо-Годи А. А Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве // Эстетика и искусство. – М. : Изд-во МГУ, 1966. – С. 47-53.
49. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
50. Топоров В. Н. Древо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская Энциклопедия, 1997. – С. 398.
51. Топоров В. Н. Пространство и текст // Открытый текст (Электронное периодическое издание). URL: <http://www.opentextnn.ru/space/?id=1810> (дата обращения: 22.03. 2015).
52. Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998 – 192 с.
53. Тураева З. Я. Категория времени: Время грамматическое и время художественное. – М. : Высш. школа, 1979. – 219 с.

54. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем. URL: <http://rvb.ru/turgenev/02comm/0188.htm> (дата обращения: 18.11.2014).
55. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. – М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1955. Т. 7. – 372 с.
56. Улыбина О. Б. Проблемы поэтики «Таинственных повестей» И. С. Тургенева: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01 / О. Б. Улыбина; Нижегород. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. – Коломна, 1996. URL: <http://www.dissercat.com/content/problemy-poetiki-tainstvennykh-povestei-i-s-turgeneva>. (дата обращения: 20.04.2014.)
57. Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. – М. : Текст, 2010. – 364 с.
58. Черная Н. И. Научная фантастика и художественный опыт прошлого // Черная Н. И. В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. – Киев: Наукова думка, 1972. – С. 7-88. URL: http://www.fandom.ru/about_fan/chernaya_1.htm (дата обращения: 25.02.2016).
59. Чернышева Т. А. О художественной форме утопии // Поэтика русской современной прозы. – Иркутск, 1975. – С. 22-40. URL: http://www.fandom.ru/about_fan/chernysheva_2.htm (дата обращения: 25.02.2016).
60. Чумаков В. Фантастика и её виды. // Вестник Московского университета. Сер. 10: Филология. – 1974. – № 2. URL: http://www.fandom.ru/about_fan/chumakov_1.htm#2
61. Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. – М. : Наука, 1979. – 313 с.