

**ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ  
ПУШКИНА**

«Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» — верх искусства фантастического...», — справедливо заметил Достоевский<sup>1</sup>. Между тем роль фантастики в творчестве Пушкина почти не изучена до сих пор, хотя «развитие литературы первой половины XIX века настоятельно выдвигает такой аспект: соотношение в художественном произведении фантастики и реальности»<sup>2</sup>.

Разумеется, нельзя сказать, что все исследователи творчества Пушкина совершенно обходили вниманием элементы фантастического в его произведениях. В монографиях Д. Д. Благого, Б. С. Мейлаха, Г. А. Гуковского и других есть отдельные страницы на эту тему. Однако даже в работах А. Слонимского и Н. Измайлова, больше других занимавшихся фантастикой у Пушкина, проблема эта исследована недостаточно подробно<sup>3</sup>.

Работы Вл. Ходасевича и М. О. Гершензона<sup>4</sup>, хотя и посвящены частично интересующему нас вопросу, не могут удовлетворить методически, так как Гершензон

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Письмо к Ю. Абаза от 15.VI 1880 года. В кн.: «Русские писатели XIX века о Пушкине». Л., 1938, стр. 351.

<sup>2</sup> Ю. Манн. Фантастическое и реальное у Гоголя. «Вопросы литературы», 1969, № 9, стр. 106.

<sup>3</sup> См. А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1959; Н. Измайлов. Пушкин и князь В. Ф. Одоевский. В кн.: «Пушкин в мировой литературе». Л., 1926; Н. Измайлов. Фантастическая повесть. В кн.: «Русская повесть XIX века». Л., 1973.

<sup>4</sup> См. Вл. Ходасевич. Петербургские повести Пушкина. В кн.: А. Пушкин. Уединенный домик на Васильевском. М., 1915; М. О. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919; М. О. Гершензон. Сны Пушкина. В сб.: «Пушкин». М., 1924.

рассматривает фантастику Пушкина с точки зрения символистской поэтики, а толкование Ходасевича явно граничит с мистикой — слишком очевидно всерьез выдвигаемое автором допущение о вмешательстве сверхъестественного начала в жизнь пушкинских героев.

Нельзя положительно отнестись и к работе С. В. Штейна «Пушкин-мистик»<sup>5</sup>, ибо очевидная подмена фантастики как литературного приема мировоззренческим понятием мистики ведет за собой и в корне ошибочное навязывание Пушкину мистических взглядов и настроений.

В вопросе о пушкинской фантастике более других сторон изучены ее истоки. Происхождение сюжетов пушкинских баллад и сказок<sup>6</sup>, подробный анализ литературы, близкой своими мотивами к «Русалке», «Руслану и Людмиле», «Пиковой даме»<sup>7</sup> и проч., не снимают, однако, вопроса о специфике пушкинской фантастики на фоне литературы 20—40-х годов, о том, можно ли выделить в фантастике Пушкина определенные ее типы, какова ее роль в сюжетосложении, композиции произведений, эволюционирует ли его фантастика, оказала ли она влияние на последующий литературный процесс.

Не претендуя на исчерпывающее освещение всех поставленных вопросов, мы постараемся ответить на них, хотя бы частично, в настоящей статье.

Говоря о фантастическом в творчестве Пушкина, необходимо пояснить, что термин «фантастика» мы понимаем вполне традиционно, как «изображение неправдоподобных явлений, введение вымышленных образов, не совпадающих с действительностью, ясно ощущаемое нарушение художником естественных форм, причинных

---

<sup>5</sup> См. С. В. Штейн. Пушкин-мистик. Рига, 1931.

<sup>6</sup> См. Р. М. Волков. Народные истоки творчества А. С. Пушкина (баллады и сказки). Черновцы. Уч. зап. Черновицкого ун-та, т. 44, 1960.

<sup>7</sup> См. И. Н. Жданов. «Русалка» Пушкина и Das Donauweibchen Генслера. СПб., 1900; И. П. Лупанова. К вопросу о народно-сказочных истоках поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». Уч. зап. Петрозаводского ун-та, 1957, т. 7, вып. I; В. Сиповский. «Руслан и Людмила» (К литературной истории поэмы). В кн.: «Пушкин и его современники». Вып. IV. СПб., 1906; Д. П. Якубович. Литературный фон «Пиковой дамы». «Литературный современник», 1935, № 1; Е. Полякова. Реальность и фантастика «Пиковой дамы». В кн.: «В мире Пушкина». М., 1974.

связей, закономерностей природы»<sup>8</sup>. Необходимо также предварительно определить, из каких компонентов складывается фантастическое в художественном произведении вообще, какую роль выполняет фантастика в зависимости от различного сочетания этих компонентов, что здесь сугубо традиционно и в чем новаторство автора, в данном случае — Пушкина. При этом нельзя не учитывать смысловой нагрузки рассматриваемого нами явления, иначе предполагаемая работа легко может быть сведена к перечислению чисто формальных моментов и приемов, а не к анализу поэтики фантастического.

Простейшую единицу или частицу фантастического мы условно назовем *фантастическим элементом*. Сам по себе фантастический элемент — лишь эмбрион фантастики, не получивший пока сюжетного развития. Это — заявка на нечто необыкновенное, невероятное, а иногда и несуществующее. Например, упоминание в тексте художественного произведения о талисмани, сне или «нечистой силе» — лишь названная возможная появления фантастического, которая в сюжете произведения может не играть никакой роли и просто далее не упоминаться (мать, отправляя сына на войну, дает ему ладанку-талисман). Однако фантастический элемент может и не заглохнуть, а, напротив, сыграть решающую роль в сюжете (талисман «спас» сына от вражеской пули). В этом случае мы будем иметь дело с *фантастическим мотивом*, являющимся простейшей составной частью сюжета.

Так, если в тексте приводится выражение «черт попутал», мы имеем дело с неразвернутой сюжетно возможностью появления фантастического персонажа (фантастическим элементом), то в гоголевской «Ночи перед Рождеством» перед нами — фантастический образ черта, чье участие в повести служит разворачиванию сюжета (фантастический мотив «черта»).

Фантастический мотив может сопутствовать как романтическому, так и реалистическому произведению (сон Светланы в балладе Жуковского «Светлана» и сон Татьяны в романе Пушкина «Евгений Онегин»). Однако он редко выступает в произведении в единственном

---

<sup>8</sup> В. В. Михайловский. Фантастика. В кн.: «Литературная энциклопедия», т. II. М., 1939.

числе. Чаще мы встречаемся с двумя или даже с целым рядом фантастических мотивов, образующих в свою очередь, *фантастическую сюжетную линию* (в «Ночи перед Рождеством» мотив «черта» связан с мотивом «чудесного полета» в единую сюжетную линию).

Фантастических сюжетных линий тоже может быть несколько, они могут занимать в произведении как побочное, так и главенствующее положение, причудливо переплетаясь при этом с нефантастическими, бытовыми сюжетами и мотивами, так что практически невозможно обнаружить произведение, содержащее одну лишь фантастику.

В то же время, почти в каждом реалистическом произведении содержится элемент фантастики, эмбрион ее. Он присутствует либо как сон героя, либо как мечта о будущем, либо в какой-то иной форме. Без фантастического элемента искусство значительно обеднело бы — ведь фантастическое постоянно присутствует в самой жизни. Все, что пока еще не познано человеком в людской психике, науке, мироздании, до сих пор представляет нам обширный материал для фантастических догадок. Если бы необычайное, фантастическое не имело своего места в жизни, оно было бы лишено и всякого права на изображение в искусстве.

Далеко не всегда фантастический элемент получает сюжетное развитие в произведении, и далеко не всякого автора в связи с этим можно назвать фантастом. Диапазон творчества Пушкина необычайно широк, и хотя поэт не занимался преимущественно фантастикой, не был в нашем понимании автором-фантастом, но наличие в его произведениях отдельных фантастических мотивов и даже фантастических сюжетных линий позволяет говорить о фантастике Пушкина как о вполне самостоятельной теме.

Пушкинская фантастика чрезвычайно многолика и разнообразна. Поэтому постараемся для начала выделить хотя бы некоторые ее типы, близкие по функции произведениям других авторов эпохи 20-х—40-х годов XIX века, разрабатывавших фантастическую тематику.

Прежде всего в творчестве Пушкина обращает на себя внимание фантастика сказочно-фольклорная. В таких произведениях, как «Сказки», «Русалка», «Руслан

и Людмила», в некоторых балладах из цикла «Песни западных славян» («Федор и Елена», «Марко Якубович», «Яныш-королевич»), фантастика выступает как форма освоения народного миропонимания, включает в себя фольклорные суеверия и поверья и зачастую играет главную роль в развитии сюжета. Происхождение фантастических мотивов в этих произведениях — чисто фольклорное или имеющее литературную традицию — не имеет в данном случае особого значения, ибо нас интересуют общие закономерности, по которым развивается фантастика сказочного типа.

«Сказка — страна чудес... Чудесное, волшебное, фантастическое сказка возводит в закон бытия для своих героев»<sup>9</sup>. Близость подобной фантастики к народному миропониманию, традиционно-зрелищный характер ее дают автору возможность никак не мотивировать появление чудесного, выводить фантастических черт, ведьм и русалок без всякого объяснения, ведь это — сказка, а в сказке возможно все.

Особенно большую роль сказочная фантастика играет в поэме «Руслан и Людмила», где мы встречаем целый ряд фантастических мотивов (чудесное похищение, карла-Черномор, волшебные сады, живая голова, сказочный меч, кольцо-талисман и т. п.), причем мотивы эти образуют несколько переплетающихся фантастических сюжетных линий (линия фантастических странствий Руслана и волшебные приключения Людмилы в чертогах Черномора, история злоключений головы и посещение таинственного замка Ратмиром).

Уже в самом начале поэмы перед нами целый поэтический перечень фантастических мотивов сказочного мира:

Там чудеса: там леший бродит,  
Русалка на ветвях сидит;  
Там на неведомых дорожках  
Следы невиданных зверей;  
Избушка там на курьих ножках  
Стоит без окон, без дверей;  
Там лес и дол видений полны...  
(Песнь первая)

По мере развития действия фантастическое выступает уже не отдельными мотивами, но как некое единство

<sup>9</sup> П. Н. С а к у л и н. Русская литература, ч. I. Литературная страница. М., 1928, стр. 67.

целого мира — мира сказки, вполне равноправного миру действительной жизни.

Подобное отношение к миру вымышленных образов требует обязательной отнесенности времени действия поэмы к «делам давно минувших дней», когда, по словам А. Марлинского, «Русский верил чудесам, любил чудесное... Каждый перекресток имел тогда свою легенду, каждый пруд своего духа, каждый лес разбойника, каждая деревня колдуна, каждый базар сказочника. Чудесное бегало тогда по улицам босиком, оно свершалось наяву и во сне...»<sup>10</sup>.

Несмотря на полную возможность, благодаря специфике сказочного типа фантастики, ввести в поэму любые чудеса, Пушкин, однако, очень умело и осторожно пользуется этой возможностью. Его обращение с фантастическим как бы предвосхищает теоретические положения о роли и возможностях чудесного в романе В. Скотта (французский перевод 1829 г.): «чудесное в вымысле должно употреблять с большой осторожностью... надобно расшевелить воображение, но никогда не должно вполне удовлетворять его... действие чудесного легко притупляется»<sup>11</sup>.

И вот как дано Пушкиным появление фантастического в поэме:

...Вдруг  
Гром грянул, свет блеснул в тумане,  
Лампада гаснет, дым бежит,  
Кругом всё смеркло, все дрожит,  
И замерла душа в Руслане...  
Всё смолкло. В грозной тишине  
Раздался дважды голос странный,  
И кто-то в дымной глубине  
Взвился чернее мглы туманной...  
И снова терем пуст и тих...

(Песнь первая)

Анализируя эту фантастическую завязку сюжета, нельзя не отметить глубокое психологическое правдоподобие переживания главного героя, реализм его восприятия. В самом деле, прав А. Слонимский, утверждая: «Пусть не реальны действующие лица, но реальна лирика их ощущений, поскольку это лирика самого авто-

<sup>10</sup> «Московский телеграф», 1833, ч. 53, № 18, стр. 224—225.

<sup>11</sup> В. Скотт. О чудесном в романе. «Сын Отечества», 1829, т. 7, (ч. 129), № 44, стр. 232—235.

ра»<sup>12</sup>. Это правдоподобие фантастического, как мы увидим далее, весьма характерно для Пушкина.

Например, в одном из самых фантастических эпизодов поэмы — встрече Руслана с живой богатырской головой — реализм подробностей придает больше правдоподобия вымыслу, позволяет как бы «увидеть» всю эту сцену. Вот Руслан щекочет голове «ноздри конием»:

И, сморщась, голова зевнула,  
Глаза открыла и чихнула...

Последствия богатырского чиханья Пушкин рисует очень образно:

Поднялся вихорь, степь дрогнула,  
Взвилась пыль; с ресниц, с усов,  
С бровей слетела стая сов;  
Проснулись рощи молчаливы,  
Чихнуло эхо — конь ретивый  
Заржал, запрыгал, отлетел,  
Едва сам витязь усидел...

(Песнь третья)

Иронически-шутливая игра Пушкина с фантастической темой, также характерная для поэта, хорошо прослеживается в развитии этого эпизода, столь возмутившего в свое время критиков.

Фантастика служит Пушкину не только как элемент развлекательный, как может показаться сначала, она составляет и движущую пружину сюжета. Фантастична, как уже указывалось, завязка поэмы (похищение Людмилы); фантастикой пронизаны основные ее эпизоды, в которых поэт обыгрывает целый ряд фантастических мотивов (волшебная шапка, предсказания кудесника, полет Руслана с карлой, гибель героя и чудесное его воскрешение). Фантастична и развязка поэмы — пробуждение Людмилы с помощью таинственного кольца. Волшебно-сказочный характер произведения вполне допускал такое широкое, однако не чрезмерное, а четко продуманное автором, вмешательство в сюжет фантастических тем, мотивов, образов.

Подобную функцию выполняет фантастика и в «Русалке» Пушкина. Хотя в драматургических жанрах фантастическое присутствует, как правило, больше в самом

<sup>12</sup> А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1959, стр. 195.

ходе театрального действия, чем в словесном выражении<sup>13</sup>, в «Русалке», и особенно в планах ее переделки (произведение это, как известно, не было завершено Пушкиным), фантастические эпизоды играют не менее важную роль, чем эпизоды действительной жизни. «При новом плане Пушкин хотел чередовать в «Русалке» бытовые и фантастические сцены»<sup>14</sup>, — писал С. М. Бонди. Сказочный мир народных поверий, тем самым, еще более явно уравнивался бы с миром действительности.

Однако уже в 30-е годы существование в произведении целого фантастического мира, равноправного с миром реальным, использование фантастики сказочно-фольклорного типа встречается значительно реже. «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, хотя и являлись ярким примером фантастики этого типа, в некоторых повестях содержали уже несколько иную фантастику (сравним, к примеру, насыщенную фольклорно-сказочной фантастикой «Страшную месть» и стоящую рядом повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», в которой фантастичен лишь мотив сна Шпоньки).

В эту же пору современник Пушкина и Гоголя А. Вельтман, создавая свой волшебно-фантастический роман «Кощей бессмертный», заметил с грустью: «Время волшебства и чародейства, время золотое! Ты живешь уже только в сказках! Где вы, духи? Кто изгнал вас из мира вещественного в мир воображения?»<sup>15</sup>.

Герой Вельтмана, подобно Руслану отправившийся на поиски похищенной жены, уже не героический витязь, а просто чудак, начитавшийся сказок и вообразивший себя богатырем, цель которого — отбить жену у Кощея бессмертного.

Фантастическое Вельтмана причудливо сплетается с реальным, но цельности в восприятии фантастического как части бытия у читателя уже нет. Мы все время помним, что традиционные представители чудесного мира — леший, колдунья, баба-яга, существуют лишь в во-

---

<sup>13</sup> О скупости ремарок, касающихся появления фантастического в «Каменном госте» см. С. М. Бонди. *Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века*. В кн.: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.—Л., 1941, стр. 407.

<sup>14</sup> Там же, стр. 410.

<sup>15</sup> А. Вельтман. *Кощей бессмертный*, былина старого времени. М., 1833, ч. 3, стр. 208.



ображении главного героя — Ивы Олельковича — наяву бредящего волшебными сказками. Фантастический мир у Вельтмана утрачивает объективный характер своего существования, свойственный народным сказкам, и изображается уже субъективно, как часть сознания главного героя и через его восприятие.

В пушкинских же «Руслане и Людмиле», «Сказках», «Русалке» фантастические существа органично вплетены в сюжет, и мир их фантастического бытия вполне равноправен с миром реального.

В «Сказках» Пушкина человек довольно свободно может приобщиться к фантастическому миру. Иногда достаточно преодолеть как бы определенную границу, отделяющую царство фантастики от обычных сказочных царств. Например, в «Сказке о царе Салтане» чудеса начинаются с того момента, как царевич открывает бочку:

Вышиб дно и вышел вон.

Другой путь — через посредника между миром чудес и миром людей. Золотая рыбка и золотой петушок выполняют роль такого рода посредников волшебного общения двух миров.

В «Сказке о попе и работнике его Балде» дело обстоит еще проще: достаточно Балде выйти к берегу моря (мотив границы, хотя и не столь явный), да помутить у берега воду — и черти сами вылезут.

Подобная простота в обращении с миром фантастического, таким образом, еще раз подчеркивает не мистический, а чисто художественный характер фантастики у Пушкина. Не с помощью чар кабалистики, подобно герою «Сильфиды» Одоевского или «Лафертовской маковницы» Погорельского, вызывают пушкинские герои представителей «мира иного», фантастика входит в произведения поэта иными, более естественными путями. Ведь она здесь — не свидетельство, подтверждающее существование сверхъестественного в жизни, а художественный прием, составляющий в произведениях сказочного типа основу сюжета.

Интересно и по-народному осмысленное, хотя и очень своеобразное воплощение образа черта в «Сказках» Пушкина. Кажется, что именно к нему обращены слова А. Марлинского: «...что за богатое, оригинальное лицо

сам черт наш!.. он просто бес, без всяких претензий на величие... Он большой балагур, отчаянный резвец, и порой бывает проще Пошехонца, так что лукавцы надувают лукавого во всех сказках»<sup>16</sup>.

Пушкинский «подосланный бесенок» подчеркнута прозаичен. Он мяукает «как голодный котенок»; с огромным трудом, «понатужившись, понапружившись» может поднять своими хилыми лапками лошадь. Это не романтически приподнятый образ «духа зла», а почти жалкое существо, описанное совершенно реалистически:

Вот море кругом обежавши,  
Высунув язык, мордку поднявши,  
Прибежал бесенок, задыхаясь,  
Весь мокрешенек, лапкой утираясь...

Бесенок Пушкина — прямо-таки родной брат гоголевского черта, такого «одомашненного», не столько страшного, сколь смешного персонажа «Вечеров». «...Только разве по козлиной бороде под мордой, по небольшим рожкам, торчавшим на голове и что весь был не белее трубочиста, можно было догадаться, что то не немец и не губернский стряпчий, а просто черт»<sup>17</sup>.

Просто черт, которого вместе с прочей «нечистью» можно и в карты обыграть, и одурачить, и оседлать при случае. Человек — пушкинский Балда, гоголевский Вакула — легко одерживает победу над глуповатым чертом. Злое начало в жизни побеждаемо — и в этом писатели близки к народному пониманию сказочной «нечисти». Традиционный образ черта получает в пушкинской трактовке сугубо специфические, реалистические черточки, почти заставляет допустить существование «нечисти» в действительности. Эта зримость, реалистичность в изображении фантастики, несомненно, повлияла позже на творчество Ф. М. Достоевского, особенно ярко выразившись в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» в романе «Братья Карамазовы».

Помимо фантастики фольклорно-сказочного типа в произведениях Пушкина можно обнаружить фантастику иную. Так, в балладах «Утопленник» (1828) и «Гусар» (1833) фантастическое, хотя и является отчасти фольк-

<sup>16</sup> «Московский телеграф», 1833, ч. 53, № 18, стр. 226.

<sup>17</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. I. М., 1937, стр. 202.

лорным, выступает скорее не в сказочно-фольклорной форме, а в форме фольклорно-легендарной. Постараемся пояснить, в чем мы улавливаем здесь разницу.

В названных балладах фантастические события рисуются теперь Пушкиным не как объективная реальность, пусть в чем-то сказочная, но очевидная автору-повествователю, а как слух, видение, поверье не самого автора, а его героя, то есть усиливается элемент субъективности.

В «Руслане и Людмиле» вихрь действия и зрелища захватывает сразу одновременно.

Колдун упал — да там и сел;  
Руслан, не говоря ни слова,  
С коня долой, к нему спешит,  
Поймал, за бороду хватает,  
Волшебник силится, кричит  
И вдруг с Русланом улетает...  
Ретивый конь вослед глядит;  
Уже колдун под облаками;  
На бороде герой висит.

(Песнь пятая)

Поэт делает нас как бы очевидцами происходящего. Он не дает эту сцену как видение Руслана (герою показалось, что Черномор поднял его на воздух) или с чужих слов (рассказывают, что Руслан летал под облаками с карлю). Но в поэме речь шла о старине, и явления фантастические в отдаленную эпоху казались вполне допустимыми.

Однако в 1828 году Пушкин шутливо замечает:

...В наши дни  
Гораздо менее бесов и привидений;  
Бог ведает, куда девались они...

(Ек. Н. Ушаковой)

«Мы живем в веке существенности, — как бы вторит ему обозреватель «Московского вестника» за тот же год, — богатые опытами столетий, мы уже разочарованы; истинный мир фантазии для нас разлетелся давно, — и, кажется, мы во всем устремились к видимому»<sup>18</sup>.

Пушкин был очень чуток к требованиям времени. Это в полной мере проявилось в его творчестве, в частности, в фантастике.

---

<sup>18</sup> «Московский вестник», 1828, ч. 10, № 14, стр. 160.

Есть в народе слух ужасный:

Говорят...

(«Утопленник»)

так, ссылаясь на народное поверье, мотивирует Пушкин фантастическое явление утопленника в одноименной балладе. Появление мертвеца служит фантастической развязкой сюжета произведения, карает мужика, не исполнившего общепринятого долга по отношению к мертвому.

Введение фантастического мотива для свершения возмездия — своего рода дидактическая нагрузка фантастики — используется Пушкиным, хотя и редко, не только в балладах, но и в драматургии.

Легенда о командоре в Дон-Жуане, давшая столь богатую пищу фантазии писателей и поэтов разных стран<sup>19</sup>, интересует нас опять-таки в связи с ролью фантастики у Пушкина. В маленькой трагедии «Каменный гость» вмешательство в сюжет фантастического мотива ожившей статуи дано крайне скупое. Появление командора важно Пушкину не как вмешательство потусторонних сил (подобная мистическая трактовка сюжета нехарактерна для поэта), но как торжество справедливости, необходимость утвердить правоту морали любимыми средствами. С той же целью, хотя и на совершенно ином материале, как нам представляется, Гоголь вводит фантастический мотив карающего начальство чиновника в развязку «Шинели».

Замечание же В. Г. Белинского о «неприятном эффекте», производимом фантастическим вмешательством в сюжет ожившей статуи, нам кажется, блистательно опровергнуто С. М. Бонди в уже цитированной ранее статье «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века».

Фольклорно-легендарная фантастика может иметь не только трагическую окраску, как в «Каменном госте» или «Утопленнике», но и разрешаться комически — например, в балладе «Гусар». Рассказ от лица гусара, любящего, как видно, прихвастнуть, явно снимает с автора ответственность за происходящие в балладе фантастические события. Легкий, изящный стиль шутки,

---

<sup>19</sup> См. И. Нусинов. Пушкин и мировая литература М. 1941, глава «Каменный гость».

столь характерный для фантастики Пушкина, пронизывает это произведение.

Гусар, выпив волшебного зелья, обретает чудесную способность летать. Фантастическая ситуация скачки-полета, столь популярная у фантастов того времени (вспомним, хотя бы этот мотив в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: полет Вакулы на черте, сказочная скачка на чертовом коне деда Фомы Григорьевича, летящие на помеле ведьмы), решена Пушкиным удивительно динамично и ярко:

Стремглав лечу, лечу, лечу,  
Куда, не помню и не знаю;  
Лишь встречным звездочкам кричу:  
Правей!.. и наземь упадаю.  
(«Гусар»)

Гусар, как истинный герой, благополучно возвращается на чудесном коне, с шабаша ведьм:

Гляжу: всё так же; сам же я  
Сижу верхом, и подо мною  
Не конь, а старая скамья.

Возвращение это своим шутовым комизмом напоминает нам, как на «сатанинском животном» прилетел на крышу собственной хаты дед в «Пропавшей грамоте» Гоголя. И Пушкин, и Гоголь помимо того, что рассказ о фантастическом происшествии передоверен ими и для пушечего правдоподобия ведется не от лица автора, оставляют и иную возможность объяснения фантастического мотива: и гусар, и дед весьма склонны к выпивке, а мало ли что может пригрезиться спяну...

Во сне может приключиться все, что угодно, сон оправдывает введение самых невероятных чудес. Поэтому сон — один из наиболее популярных в фантастической литературе мотивов.

Роли сновидений в произведениях Пушкина посвящен ряд работ<sup>20</sup>. Вещий характер снов героев, сон как предвидение грядущих событий, позволили ряду исследователей заговорить о «мистическом» значении, при-

---

<sup>20</sup> См. М. О. Гершензон. Сны Пушкина. В сб.: «Пушкин»; М. П. Самарин. Из Маргиналий к «Евгению Онегину» (Место и роль сна Татьяны в композиции «Евгения Онегина»). «Наукові записки». Науково-дослідна кафедра історії україн. культури. Харків, 1927, № 6.

даваемом поэтом сновидениям (Гершензон и, особенно Штейн). Думается, что такая трактовка совершенно необоснована. Для Пушкина сон — прежде всего художественный прием, позволяющий глубже раскрыть психологию героя, показать самые тайные моменты жизни личности как бы изнутри, выявить те стремления, опасения или предположения, которые самому действующему лицу еще не ясны, до конца не осознаны, но уже зародились.

Такова, нам кажется, сущность снов Марьи Гавриловны («Метель»), Гринева («Капитанская дочка»), Отрепьева («Борис Годунов»), Татьяны («Евгений Онегин»). На последнем сне хочется остановиться хотя бы вкратце, ибо он значительно «фантастичнее» предыдущих.

Целесообразность сна Татьяны с точки зрения архитектоники романа, фольклорные мотивы в нем и их происхождение подробно прослежены в работе М. П. Самарина, творчески полемизирующего с мнением Д. Д. Благого<sup>21</sup>. Однако мы не согласны с Самариним в том, что сон этот дан Пушкиным только лишь для завершения образа Татьяны. Неприемлема и слишком утилитарна узкопрямолинейная «расшифровка» смысла фантастических образов, предложенная в книге С. Судьенко<sup>22</sup>. Думается, что и до сих пор прав Гершензон в том, что сон Татьяны — тайник и по смыслу, заключенному в его фантастических образах, и по тому значению, которое Пушкин ему, видимо, придавал в композиции романа и в построении образа Татьяны.

Использование фантастического мотива сна приводит нас к новому типу пушкинской фантастики — к фантастике психологически мотивированной. Развитие творчества Пушкина в реалистическом направлении все больше и больше оттесняло на второй план фантастическое в его произведениях. Если в «Руслане и Людмиле», «Сказках», «Русалке» фантастика играет в сюжете значительную роль, то в романе «Евгений Онегин», поэме

---

<sup>21</sup> См. Д. Д. Благой. Социология творчества Пушкина. М., 1931. «В сне Татьяны — в нарочитом искажении, в чудовищных гротесках поэт зарисовывает то же мелкопоместное дворянство» (стр. 133).

<sup>22</sup> См. С. Судьенко. Тайна поэмы Пушкина «Евгений Онегин». Тверь, 1909.

«Медный Всадник», повести «Гробовщик» фантастическое хотя и присутствует, но не столь заметно. Это уже не целый фантастический мир, не группа фантастических мотивов, а лишь одна сюжетная линия («Пиковая дама»), или одиночный фантастический мотив (сон Татьяны, сон гробовщика, оживление статуи — «Медный Всадник»).

Снижение значения фантастического в произведениях характерно не только для Пушкина, аналогичную картину мы наблюдаем и в творчестве Гоголя, Одоевского, Вельтмана. Обычно этот факт трактуется, как переход писателей на позиции реализма. На наш взгляд, хотя эволюция фантастики и связана с эволюцией творческого метода, фантастический элемент не противоречит реалистическому методу изображения, а взаимодействует с ним, правда, формы этого взаимодействия видоизменяются.

Совершенно очевидно, что появление фантастики в реалистическом произведении требует оправдания, мотивировки. «Гордый читатель XIX века не соглашается верить в чудесное происшествие, ему рассказываемое; в обстановке рассказа представляется все то, чем это происшествие может быть объяснено весьма просто»<sup>23</sup>.

Помимо мотива сна, оправдывающего введение в ткань повествования любых чудес фантазии, фантастика может быть мотивирована болезненным состоянием героя, его бредом, галлюцинациями, сумасшествием. Так, именно сумасшествием Евгения мотивируется фантастическое оживление статуи в поэме «Медный Всадник»:

...Показалось  
Ему, что грозного царя,  
Мгновенно гневом возгоря,  
Лицо тихонько обращалось...

Тонко и выразительно продемонстрировал С. М. Бонди средства поэтические, с помощью которых Пушкин вызывает у читателя чувство ужаса «и заставляет нас поверить в ожившую статую»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> В. Ф. Одоевский. Русские ночи. Пг., 1913, стр. 15.

<sup>24</sup> С. М. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. В кн.: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.—Л., 1941, стр. 407. «Оживление статуи описано с необыкновенной, впечатляющей выразительностью... Поэт заставляет нас слышать погоню, сочетая в своем описании чисто звуковую вы-

Существенным представляется, однако, не только чувство ужаса, возникающее при чтении поэмы, но и полная реалистичность, мотивированность фантастики, раскрытие возникновения галлюцинации в воображении больного, потрясенного горем Евгения.

Живость и кратковременность этой фантастической сцены в поэме делают фантастику Пушкина еще более убедительной. «Кажущееся» и реальное почти неотделимо слиты воедино: вполне отвечающая действительности поза статуи, освещенной луной, фантастична лишь тем, что мерещится Евгению движущейся:

И, озарен луною бледной,  
Простерши руку в вышине,  
За ним *несется* Всадник Медный  
На звонко-скачущем коне.

Подобное сплетение реальной обстановки ситуации и психологической фикции, характерно также, по мнению Б. Мейлаха, и для стихотворения «Бесы»<sup>25</sup>.

Необычайная, чисто пушкинская легкость стиха, льющегося как бы в ритме несущихся туч и плачущей вьюги, позволяет очень тонко показать, как в меняющейся снежной дымке возникают в воображении ямщика и его спутника фантастические картины.

Зримо, на наших глазах, происходит перерождение фантастического элемента («В поле бес нас водит, видно») в развернутый фантастический мотив:

Посмотри: вон, вон играет,  
Дует, плюет на меня;  
Вон — теперь в овраг толкает  
Одичалого коня;  
Там верстою небывалой  
Он торчал передо мной;  
Там сверкнул он искрой малой  
И пропал во тьме пустой.

Не в аллегоричности (как считал Д. Д. Благой), и не в символике (мнение Гершензона) прелесть и смысл пушкинского стихотворения, но именно в живой транс-

---

разительность с динамическими образами... Далее мы *видим* в описании поэта несущуюся статую — описан ее жест и освещение... и, наконец, еще раз, нагнетая впечатления, в четырех стихах повторено описание погони...»

<sup>25</sup> См. Б. Мейлах. Пушкин и русский романтизм. М.—Л., 1937. стр. 253.



формации фантазии, в возможности чисто по-народному одухотворить, оживить «в мутной месяце игре» целую вереницу живописных образов, передав с помощью слова всю поэзию, все обаяние игры воображения.

Переходя к анализу фантастики в прозе Пушкина, мы снова сталкиваемся с необходимостью попутно соглашаться или не соглашаться с мнениями, бытующими в пушкиноведении. Так, нам представляется любопытной мысль В. Ходасевича, приводимая им со ссылкой на А. С. Искоза, о сходстве фантастических ситуаций в «Гробовщике» и «Каменном госте»<sup>26</sup>. И Дон Гуан, и гробовщик Прохоров совершают один и тот же поступок: зовут к себе на ужин мертвецов. Но сознательно-дерзкий Дон Гуан погибает, а в случае с Прохоровым конфликт разрешается комически, так как на его, сделанное спьяну, приглашение мертвецы приходят лишь во сне, и, проснувшись, герой преспокойно садится пить чай. Мы видим в этой ситуации не только обыгрывание Пушкиным одного и того же мотива на трагический и комический лад, а скорее автопародию, намеренное снижение фантастики (кстати, мотивированной психологически сном героя) от высокой и героической легенды к уровню анекдота, происшедшего с ремесленником.

Несколько натянутым представляется в этой связи заявление Н. Л. Степанова о гротескном характере фантастики в «Гробовщике»<sup>27</sup>. Ведь фантастический гротеск не требует никакой мотивировки, вспомним хотя бы гротескную повесть Гоголя «Нос». Именно алогизм происшествия совершенно неправдоподобного, невозможность объяснить, например, появление Носа майора Ковалева в виде «господина в мундире», позволяет писателю заострить внимание на нелепостях окружающей жизни, в которой мундир ценится более человеческой личности. Фантастика же в «Гробовщике», напротив, совершенно логична. Помимо внешней психологической мотивировки, само содержание сна вполне оправдано — ведь гробовщику снятся лично для него, в силу профессии, вполне привычные «клиенты». Сон, хотя и с

<sup>26</sup> См. В. Ходасевич. Петербургские повести Пушкина. В кн. А. С. Пушкин, Уединенный домик на Васильевском. М., 1915.

<sup>27</sup> См. Н. Л. Степанов. Проза Пушкина. М., 1962. «Фантастика становится средством сатирического гротеска, способствует разоблачению истинной сущности отношений между людьми» (стр. 67).

мотивом фантастики в нашем понимании (разговор с мертвецами), не несет герою ничего необычного, сверхъестественного; это лишь память об обманах (сосновый гроб, проданный за дубовый), тревожащая нечистую совесть. Поэтому выглядит неосновательно и сопоставление фантастики «Гробовщика» с фантастикой Гофмана, хотя и отразившей «профессиональные» интересы его героев, но почти всегда насыщенной туманными намеками на мистическую идею потустороннего мира, подсылающего человеку таинственных двойников, духов, навевающего странные сны.

Прозаичное и несколько ироническое описание Пушкиным видений загробной жизни: «...все одеты были благопристойно: покойницы в чепцах и лентах, мертвецы чиновные в мундирах, но с бородами небритыми, купцы в праздничных кафтанах...» представляет собой пример возможности введения фантастического мотива в произведение реалистическое, не нарушая реализма.

Еще виртуозней использует Пушкин фантастическое в повести «Пиковая дама». Роль фантастики в этом произведении наиболее изучена, хотя и до сих пор во многом вызывает споры. Так, если трактовка фантастических мотивов этой повести в мистическом плане является для нас совершенно неприемлемой (Якубович), то и мнение Н. Л. Степанова: «...«таинственное» появление «Пиковой дамы» — не фантастика, а результат паталогического состояния героя»<sup>28</sup>, представляется не бесспорным. Это все же фантастика, а болезненное состояние героя служит лишь ее реалистической мотивировкой.

Игретский анекдот, лежащий в основе фантастики «Пиковой дамы», не раз отмечался исследователями. Мысль о том, что сказочную и легендарную фантастику у Пушкина сменяет фантастика анекдотическая, с элементами психологической мотивировки, видимо, не лишена оснований.

Мы не будем подробно останавливаться на фантастике «Пиковой дамы», заметив, что наиболее удачно анализ ее проделан, по нашему мнению, в книге А. Слонимского «Мастерство Пушкина». Особенно убедительно

---

<sup>28</sup> Н. Л. Степанов Проза Пушкина, стр. 77.

исследователь показал тесное переплетение фантастического и реального планов повествования, что ставит под сомнение мысль о параллелизме фантастики и реальности в этом произведении, выдвинутую Ю. Манном<sup>29</sup>. Параллелизм предполагает несмыкание литературных рядов, перед нами же — явное их скрещивание: «обыденное внедряется в фантастическое, и фантастическое входит в обыденное»<sup>30</sup>.

Психологически мотивированная фантастика была наиболее распространенным типом фантастики в литературе 30-х годов XIX века. Такова фантастика «Портрета» Гоголя, «Сильфиды» В. Одоевского, «Лунатика» Вельтмана и многих других произведений. Позже, в 40-е годы, Белинский отрицательно отзовется об этом типе фантастического: «Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находиться в заведывании врачей, а не поэтов»<sup>31</sup>. Однако это заключение великого критика, вынесенное в пылу полемических схваток за изображение в литературе «только действительно-реального, только разумно-действительного», не совсем справедливо. Фантастика психологического типа имеет полное право на изображение, не случайно именно она получит дальнейшее развитие в творчестве Достоевского.

В заключение сделаем некоторые выводы о своеобразии фантастики у Пушкина. Прежде всего фантастика его в целом подчинена чисто художественным задачам и выступает как литературный прием. Она теснейшим образом связана с реальностью, как в жизни человека период бодрствования чередуется с периодами сна. Мистические, потусторонние мотивы совершенно не характерны для фантастики Пушкина, прорывающейся в творчестве поэта эволюцию от фантастики сказочного типа к фантастике легендарной, а затем к фантастике-анекдоту, психологически мотивированному.

В процессе эволюции пушкинская фантастика утрачивает объективный характер своего существования и начинает изображаться либо как рассказ, либо как субъ-

---

<sup>29</sup> См. Ю. Манн. Фантастическое и реальное у Гоголя. «Вопросы литературы», 1969, № 9.

<sup>30</sup> А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., 1959, стр. 521.

<sup>31</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. X. М.—Л., 1953, стр. 41.

ективное переживание героя. Обилие фантастических мотивов и сюжетных линий резко сокращается, а под конец сводится всего к одному-двум таким мотивам. Фантастика используется Пушкиным, таким образом, очень скупо и совершенно не противоречит реальному, а скорее дополняет его, подчеркивает и уточняет.

Пушкинские фантастические мотивы, темы, образы находятся в тесной связи с подобными мотивами, темами и образами в русской и мировой литературе, что, однако, не лишает фантастику Пушкина яркой самобытности, а, напротив, помогает лишь выявить ее. Пушкинская линия в фантастике, психологический аспект ее, тесное и обоснованное переплетение реального и фантастического планов были подхвачены и развиты в литературе последующего периода, особенно в творчестве Ф. М. Достоевского.

Таким образом, хотя творчество А. С. Пушкина чрезвычайно широко, разнообразно, многопланово, а фантастическое — всего лишь одно из многих звеньев в цепи его художественной практики, изучение фантастики Пушкина все же представляется далеко не бесполезным.

# ЗАМЫСЕЛ, ТРУД, ВОПЛОЩЕНИЕ...

---

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ПРОФ. В. И. КУЛЕШОВА



ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
1977