

Тартуский университет
Факультет гуманитарных наук и искусств
Колледж иностранных языков и культур
Отделение славистики
Кафедра русской литературы

**ПОВЕСТЬ А.К. ТОЛСТОГО «УПЫРЬ»:
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФОН И КОМПОЗИЦИЯ**

Бакалаврская работа
студентки III курса
отделения славянской филологии
Юлии Платовой

Научный руководитель —
науч. сотр. Т.Н. Степанищева

Тарту 2018

Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Проникновение готического романа в Россию.....	5
Глава II. Литературная школа А.К. Толстого: авторы, жанры и сюжеты.....	9
1. Антоний Погорельский и его влияние на Толстого.....	9
2. Вампиры в романтической литературе.....	13
Глава III. Черты готического романа в повести «Упырь».....	19
Глава IV. Композиция повести «Упырь» и ее связь с литературной традицией....	29
Глава V. Ранние фантастические баллады А.К. Толстого.....	37
Заключение.....	44
Использованная литература.....	46
Kokkuvõte.....	48

Введение

Настоящая работа посвящена анализу повести А.К. Толстого «Упырь» (1841) – ее связи с литературной традицией, композиции и поэтике текста. Тема представляется нам актуальной и интересной, поскольку раннее творчество Толстого до сих пор изучено довольно поверхностно. А.К. Толстой известен, прежде всего, как автор произведений на исторические темы («Князь Серебряный», «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис»). Однако свой литературный путь он начинал с фантастических произведений. Интерес к фантастическому проявился у писателя не только в повести «Упырь», но и в двух других повестях, написанных несколько ранее, — «Семья вурдалака» и «Встреча через триста лет», а также в ранних балладах. Исследование этих двух повестей мы вынуждены опустить из-за того, что их оригиналы были написаны на французском языке, что значительно осложняет анализ текстов. Мы подробно рассмотрим повесть «Упырь», которая поможет увидеть, как формировалась поэтика молодого Толстого.

Эту повесть Толстой после публикации в 1841 г. больше не включал в свои собрания, видимо, считая ее не вполне зрелой. Однако сразу после публикации Белинский дал ей положительную оценку и отметил даровитость молодого автора. Он так писал об этом произведении: «<...> уже самая многосложность и запутанность его обнаруживают в авторе силу фантазии; а мастерское изложение, умение сделать из своих лиц что-то вроде характеров, способность схватить дух страны и времени, к которым относится событие, прекрасный язык, иногда похожий даже на “слог”, словом — во всем отпечаток руки твердой, литературной, — все это заставляет надеяться в будущем многого от автора “Упыря”. В ком есть талант, в том жизнь и наука сделают свое дело, а в авторе “Упыря” — повторяем — есть решительное дарование» [цит. по: Толстой: I, 512].

Повесть уже становилась объектом исследовательского анализа; см., например: статью В.В. Шумко «Повесть А.К. Толстого „Упырь“ как этапное произведение в развитии фантастической прозы первой половины XIX века» [Шумко] или статью А.А. Поляковой и О.В. Федудиной «Готическая традиция в прозе А.К. Толстого („Упырь“»)» [Полякова, Федудина], однако поэтика и композиция текста не были раскрыты ими в полной мере. Целью нашей работы будет частичная реконструкция ранних эстетических взглядов А.К. Толстого и

более подробный анализ повести «Упырь», а также входящей в ее состав баллады — в соотнесении с некоторыми другими ранними фантастическими балладами писателя. Наши задачи заключаются в описании литературной школы А.К. Толстого, установлении связи повести «Упырь» с жанром готического романа, популярного в России в конце XVIII – начале XIX веков, ее сопоставлении с литературной традицией русской прозы 1830–40-х годов и в разборе ранних фантастических баллад писателя. Для выполнения поставленных задач мы изучим труды ученых, необходимые для реконструкции взглядов молодого Толстого на литературу, и сделаем собственный подробный анализ повести «Упырь» и фантастических баллад.

Опорой в этой работе нам будут служить исследование М.А. Турьян «Личность А.А. Перовского и литературное наследие Антония Погорельского», монография В.Э. Вацура «Готический роман в России», статья Н.В. Измайлова «Тема „вампиризма“ в литературе первых десятилетий XIX в.», глава из книги «Свой подвиг свершив...», написанная А. Немзером и посвященная русской романтической балладе («Сии чудесные виденья...»), вступительная статья И. Ямпольского к собранию сочинений А.К. Толстого в четырех томах (1969), двухтомный энциклопедический словарь «Мифы народов мира» под редакцией С.А. Токарева и другие исследования.

Работа будет состоять из пяти глав. В первой главе мы осветим тему проникновения готического романа в Россию, опираясь на книгу В.Э. Вацура «Готический роман в России». Вторая глава будет повествовать о литературной школе А.К. Толстого. В третью главу мы включим описание характерных черт готического романа в повести «Упырь» и поэтики текста. В четвертой главе будет рассмотрена композиция повести и ее связь с русской литературной традицией. Заключительная глава будет отведена ранним балладам Толстого с фантастическим сюжетом («Как филин поймал летучую мышь...» и «Волки»). В заключении мы подведем итоги проделанной работы и наметим перспективы дальнейшего исследования.

Глава I. Проникновение готического романа в Россию

Исследование В.Э. Вацуро «Готический роман в России» посвящено важному явлению европейской предромантической литературы XVIII века — жанру «готической прозы», — и восприятию его русскими читателями и авторами. Эстетика английского готического романа оказала сильное влияние на романтическое движение, пишет Вацуро [Вацуро: 3].

Готический жанр становится интересным, поскольку после века Просвещения людям, уставшим от рационализма, хотелось больше узнать про «темную» сторону человека, которым не руководит только лишь разум, как гласила просветительская философия. А.К. Толстой также обращается к этому жанру в своем раннем творчестве: в повести «Упырь» отразились многие черты романа «тайн и ужасов» [Вацуро: 3], поэтому для ее анализа необходимо обращение к теме готического романа.

Первый период увлечения готическим романом в России относится к концу XVIII – началу XIX века. В.Э. Вацуро отмечает, что спад моды на готический роман в 1810-е годы не стал причиной исчезновения жанра, его отголоски продолжали звучать в романтической литературе до поздней прозы Лермонтова [Вацуро: 3].

Первая глава книги Вацуро называется «Русские знакомства Х. Уолпола». Английский писатель Хорас Уолпол считается основоположником готического романа. Его роман «Замок Отранто» является первым представителем жанра. В предисловии Уолпол формулировал основные принципы, характеризующие готический роман: «соединение „средневекового“ и „современного“ повествования, фантастических вымыслов первого и правдоподобия второго, правдоподобия характеров и поведения в „необычайных обстоятельствах“»; писатель объяснял фантастические мотивы своего произведения широким распространением средневековых суеверий и отмечал «ужас» как «главное орудие автора» готического романа [Вацуро: 9].

Во Франции предисловие к «Замку Отранто» активно обсуждалось, интерес же к самому роману быстро пошел на спад. Вацуро отмечает, что эти события

должны были попасть в поле зрения русских путешественников, находившихся в 1760-е годы в Париже и причастных к европейской литературной и культурной жизни (Шувалов, Дашкова).

Во второй главе, «Уолпол и Пушкин», В.Э. Вацуро пишет об интересе Пушкина к английскому писателю. В пушкинской библиотеке сохранилось пять томов баллантайновской «Библиотеки романистов». В пятом ее томе (1823) помещен «Замок Отранто» Уолпола. У Пушкина было и другое издание – два тома «Уолполианы» (1830): «собрания писем Уолпола, мелких произведений и биографических материалов о нем»; присутствие этих книг в библиотеке Пушкина, согласно утверждению Вацуро, «свидетельствовал о специальном интересе к биографии Уолпола и его литературным связям» [Вацуро: 46].

В 1790-х годах почти одновременно появляются русские переводы романов, традиционно причисляемых к готической литературе: «Старый английский барон» К. Рив, «Убежище» С. Ли и «Ватек» У. Бекфорда.

В пятой главе автор говорит уже о рецепции готической литературы в России первой половины 1790-х годов – на материале творчества Н.М. Карамзина. До этого времени восприятие готической литературы в России шло пассивно: романы читали или переводили. Повесть Карамзина «Остров Борнгольм» (1794), ставшая очень популярной у читателей, стала первым случаем активной рецепции жанра, пишет В.Э. Вацуро. Далее он мечает, что Карамзин шел параллельно традиции готического романа, так как эта литературная техника присутствовала в хорошо ему известных произведениях: у Флориана, Бакюльера д'Арно, Прево, Шиллера: „Остров Борнгольм“ был самым значительным в русской литературе образцом готической повести, усвоившим и традиционные мотивы, и ее стилистику...» [Вацуро: 97].

В седьмой и восьмой главах своего исследования В.Э. Вацуро говорит о двух крупных авторах, писавших в готическом жанре, Анне Радклиф и М.Г. Льюисе. романа. Вацуро называет 1799 год датой «первых русских откликов на литературное имя Радклиф» [Вацуро: 116] — в московскую цензуру был подан перевод ее романа «Удольфские тайны», сделанный Федором Загорским. Первым же изданием Радклиф на русском языке оказался роман «Лес», который вышел в Москве в 1801-1802 годах в переводе Павла Чернявского. С этого времени,

отмечает Вацуро, «готические романы начинают выходить из печати с поразжающей быстротой» [Вацуро: 116]. Влияние творчества Радклиф на русских писателей шло своим путем: отзвуки романа «Лес» появлялись в основном в поэзии, специфические же черты литературной техники Радклиф литераторы брали из «Удольфских тайн».

В 1792 г. будущий последователь А. Радклиф Мэтью Льюис начинает крупное произведение в стиле «Замка Отранто». Оно вышло из печати под заглавием «Монах» в 1796 г., пишет Вацуро. Перевод романа, выполненный И. Росляковым и И. Павленковым, выходил в Петербурге в 1801-1804 гг. В то же время в Петербурге вышли переводы ещё двух книг — «Замок Альберта» (Павленков) и «Полночный колокол» (Росляков) Ф. Лэтома. Вацуро отмечает высокую популярность в России «Полночного колокола», который «был почти хрестоматийным образцом готической литературы, с особой наглядностью демонстрировавшим наиболее существенные черты ее повествовательной техники» [Вацуро: 205].

В двенадцатой главе книги В.Э. Вацуро пишет о Ф. Шиллере и его романе «Духовидец». Это роман о тайных обществах (Geheimbundroman), который появился благодаря широкому распространению масонских лож. Очень интересовался «Духовидцем» Карамзин, что отразилось на его прозе [Вацуро: 238]. Прямо связан с романом Шиллера был роман Карла Гроссе «Гений», фрагмент из которого перевел на русский язык и напечатал в 1804 г. Яков де Санглен.

В шестнадцатой главе В.Э. Вацуро обращается к описанию «русского шиллеризма» начала XIX в., который повлиял на судьбу готического романа в России. Он называет двух писателей, которые были связаны с жанром готического романа. Василий Нарезный, автор «Мёртвого замка», трансформировал «готические мотивы в шиллеровскую драматическую поэтику», а Николай Гнедич в своей ранней прозе пытался «создать из драмы Шиллера готический роман» [Вацуро: 313]. В заключение Вацуро пишет, что произведения обоих авторов «уже стояли на границе тривиальной литературы, массовой продукции, эксплуатировавшей ходовые сюжеты и ситуации готического романа» [Вацуро: 317].

Четырнадцатую главу своего исследования В.Э. Вацуро посвящает В.А. Жуковскому и изучает в ней влияние готической литературы на творчество поэта. По словам исследователя, готическая литература присутствовала в литературном сознании Жуковского, «но проникала в него сквозь сложную систему опосредований» и с учетом ее русских интерпретаций [Вацуро: 275]. Вацуро считает отражением интереса Жуковского к готике его ранний классицизм и перевод «Сельского кладбища» Т. Грея (1802). Также для темы «Жуковский и готический роман» важно, что в 1807 г. поэт перевел повесть Файта Вебера «Das heilige Kleeblatt» из «Sagen der Vorzeit», образец немецкого рыцарского романа, близкого к готическому жанру.

Далее В.Э. Вацуро подробнее пишет о повести Жуковского «Марьяна роща» и разбирает ее «готическую» сюжетную схему. В повести присутствует мотив «страшных развалин» – это терем Рогдая, «точный эквивалент» готического замка, лишь помещенный в рамки русских реалий [Вацуро: 292]. Вацуро обнаруживает в повести целый ряд готических мотивов: мотив суеверных слухов, интерьер покинутого замка, явление призрака, напряженное ожидание.

Глава II. Литературная школа А.К. Толстого:

авторы, жанры и сюжеты

Анализ литературных влияний в раннем творчестве А.К. Толстого осложняется, прежде всего, малым количеством источников для реконструкции. Стоит также отметить, что в русской литературе конца XVIII – начала XIX вв. в связи с интересом к жанру готического романа существовало общее пространство фантастических мотивов и сюжетов. Писатели черпали вдохновение из «воздуха времени», и похожие мотивы у разных авторов еще не свидетельствуют о влиянии одного на другого; мы не можем точно сказать, генетическая эта связь или типологическая. Поэтому, находя в повести «Упырь» черты, сближающие ее с произведениями других авторов, в ряде случаев мы можем лишь предполагать возможность их влияния на Толстого.

1. Антоний Погорельский и его влияние на Толстого

В оценке «литературной школы» и раннего творчества А.К. Толстого мы будем, прежде всего, опираться на исследование М.А. Турьян, которая пишет, что дядя писателя А.А. Перовский «творчески продолжился» в Толстом [Турьян: 566]. А.А. Перовский горячо любил племянника и много занимался его воспитанием, формируя его характер и эстетические вкусы. Мы предполагаем, что познакомиться с жанром готического романа А.К. Толстой мог благодаря библиотеке Перовского, унаследованной им от отца. Согласно каталогу, в числе других книг в библиотеке находилось пятитомное издание сочинений Х. Уолпола. На этот каталог (*Catalogue des livres de la Bibliotheque de m-r le comte Alexis de Razoumoffsky. Moscou, 1814*) ссылается М.А. Турьян, характеризуя круг чтения и литературные вкусы А. Перовского [Турьян: 611].

А. Перовский прожил два года в Дрездене (с 1814 г.), где близко познакомился с творчеством Э.Т.А. Гофмана, оказавшим на него значительное влияние. Перовский был в числе первых русских читателей Гофмана, и одним из первых в России использовал в своих повестях его приемы. Сразу по выходе в свет он познакомился с четырьмя сборниками «Фантастических пьес в духе Калло» (1814–1815) и с первым томом романа «Эликсир Дьявола» (1815) [Турьян: 586]. Следы гофмановского влияния в творениях Погорельского отмечали уже

современники. В 1831 г. Кюхельбекер писал в дневнике: «Перечел я „Лафертовскую маковницу“ <...>: большое сходство с манерой Гофмана» [цит. по: Турьян: 603]. Гофман стал очень популярен в России в 1820–1830-е годы. Зрелое творчество А. Перовского в целом основано на немецкой литературной «модели», и уже первые пробы пера писателя говорят о его знакомстве с ранними немецкими романтиками: в 1818 или 1819 году Перовский переводит начало новеллы-сказки «Руененберг» (1802) Людвиг Тика (см. отрывок «Молодой охотник...»).

Упомянутая выше повесть Перовского «Лафертовская маковница» была опубликована в марте 1825 г. в журнале А.Ф. Воейкова «Новости литературы». Позднее она была включена в состав цикла «Двойник, или Мои вечера в Малороссии». Повесть сразу привлекла к себе внимание. Новым для читателей было «сочетание фантастической сказки, насыщенной узнаваемыми образами народной демонологии, рассказанной к тому же озорно и непринужденно, с сочно выписанным бытом московских окраин», а также отказ автора от рационального объяснения фантастических событий [Турьян: 602]. Исследователи признают «Лафертовскую маковницу» произведением, которое открыло историю русской фантастической повести и которое послужило общим «камертоном развития» в русской традиции фантастического повествования, пишет Турьян, ссылаясь на В.М. Марковича [Турьян: 602].

После выхода «Лафертовской маковницы» имя Антония Погорельского стало известно и признано в литературе. Еще большую славу принес Погорельскому цикл повестей «Двойник, или Мои вечера в Малороссии», который вышел в свет в начале 1828 г. Рецензент газеты «Северная пчела» писал по этому поводу: «Автор искусно воспользовался разными поверьями, темными слухами и суеверными рассказами о несбыточных происшествиях и передал их нам еще искуснее, умея возбуждать любопытство и поддерживать его до самой развязки» [СПб., 1828. № 38]. М.А. Турьян, оценивая «Двойника...» с историко-литературной точки зрения, описывает его как начало русского романтизма и русской «гофманианы», а также, по ее мнению, с него начинается история русской фантастической прозы [Турьян: 610]. Ссылаясь на фундаментальное исследование В.Э. Вацура, она отмечает, что цикл повестей занял важное место и в судьбе готического жанра в России, поскольку обсуждение проблемы сверхъестественного в «Двойнике...» прямо соотносится с философией и эстетикой готиков [Турьян: 610].

Для повести А.К. Толстого «Упырь» характерно постоянное колебание между фантастическим и бытовым объяснением сверхъестественных явлений. Этот литературный прием получил яркое воплощение в творчестве Гофмана, пишет И. Ямпольский во вступительной статье к собранию сочинений Толстого (1969). А. Погорельский в «Двойнике» также использует этот прием, этот «гофмановский почерк» [Турьян: 614], но, в отличие от Гофмана, наделяет своего рассказчика (Двойника) полным отрицанием всего фантастического в пользу здравого смысла. Такое разоблачение ужасов является традиционной чертой готического романа, восходящей к А. Радклиф.

Таким образом, можно предположить, что перечисленные авторы и произведения повлияли на повесть «Упырь», поскольку постоянное мерцание между таинственным и реальным является основополагающим приемом повести. А. Перовский «формировал и художественный вкус, и пристрастия своего воспитанника, отвечавшего ему живым интересом к творческим занятиям наставника» [Турьян: 648], поэтому его авторитет, скорее всего, сыграл решающую роль в знакомстве Толстого с этими писателями, а также с произведениями самого Перовского. М.А. Турьян утверждает, что печать «фантастизма» и «готики» в ранних произведениях А.К. Толстого — это печать Антония Погорельского [Турьян: 648-649].

Отметим еще некоторые черты влияния Радклиф и Гофмана на творчество Погорельского и Толстого. В повести под названием «Пагубные последствия необузданного воображения» из цикла «Двойник» заметно сюжетное сходство с «Песочным человеком» Гофмана; Турьян считает, что Погорельский таким образом травестировал готическую традицию. Кроме того, замечен в повести и отголосок творчества Радклиф: героиня Погорельского носит то же имя, что и героиня «Романа в лесу» — Аделина, и тоже является игрушкой в руках злодея.

В образах злодеев у Погорельского (Андрони) и Гофмана (Спаланцани) обнаруживаются параллели. Турьян отметила, что в «Песочном человеке» создатель Олимпии вызывает ассоциации с известным мистиком и авантюристом Алессандро Калиостро; так и в новелле Погорельского можно узнать Калиостро в некоторых чертах внешности Андрони. В пушкинском кругу в 20-е — 30-е гг. вызывали большой интерес неординарные личности; в повести «Пиковая дама» также косвенно присутствует Калиостро — через его учителя графа Сен-Жермена, адепта «злой магии». Интерес к личности знаменитого авантюриста, на наш взгляд,

мог затронуть и Толстого. Нельзя исключать вероятного отражения этого исторического персонажа в образе загадочного итальянца Пьетро д'Урджина, который приехал в Россию, влюбил в себя молодую Прасковью Андреевну, а потом таинственно исчез накануне свадьбы.

Среди литературных авторитетов А. Перовского находятся и русские писатели. Он был поклонником Н.М. Карамзина, что показывает его университетская пробная лекция по лексике и стилистическому строю [Турьян: 573]. М.А. Турьян пишет, что Перовский, несомненно, принадлежал карамзинской школе. Его первый литературный опыт относится к 1807 году, когда он перевел на немецкий язык знаменитую «Бедную Лизу». Именно эта карамзинская повесть послужила в будущем ближайшим образцом для его первой новеллы («Изидор и Анята») из цикла «Двойник» [Турьян: 614]. М.А. Турьян называет очевидными совпадения опорных сюжетных мотивов двух произведений.

Учитывая эти факты, можно предположить, что и Перовский, и Толстой читали близкую готической традиции повесть Карамзина «Остров Борнгольм» (1794). Можно утверждать это почти наверняка, поскольку повесть была необычайно популярной в России, и увлеченный готическим романом Перовский не мог пройти мимо нее.

К 1820 году относится знакомство А. Перовского с Жуковским, которое стало началом их долгой дружбы; тогда же он познакомился и с Пушкиным. Пушкин, следивший за творчеством молодых новеллистов, поддерживал Погорельского и, в частности, восхищался «Лафертовской маковницей», особенно котом Мурлыкиным. Внимание Пушкина к творчеству Погорельского сказалось в некоторых его произведениях. М.А. Турьян проводит параллель между повестью «Пагубные последствия необузданного воображения» и поэмой «Медный всадник»: обе они заканчиваются сумасшествием и гибелью героев [Турьян: 619].

Также Турьян отмечает сходство повести Пушкина «Уединенный домик на Васильевском» (1829) с «Пагубными последствиями...» Погорельского, ссылаясь на В. Ходасевича, который «уловил ранние рефлексии мифа о губительной статуе – в зловещем повороте головы извозчика-черта, повторенном позже в аналогичном движении Медного всадника» [Турьян: 621]. В конце повести главный герой Павел также сходит с ума.

«Лафертовскую маковницу» М.А. Турьян называет первым русским произведением о «маленьком человеке», которое «открывает галерею подобных

героев» у Пушкина и Гоголя, в частности, в «Повестях Белкина» [Турьян: 626]. В «Гробовщике» есть прямое упоминание «Лафертовской маковницы» — в сравнении будочника Юрко с почтальоном Погорельского. Турьян пишет, что это «свидетельство вдумчивого <...> прочтения „Маковницы“ <...> и ассоциативный знак тождественности художественного принципа „фантастического“ повествования» [Турьян: 626].

Таким образом, отношение Пушкина к этим произведениям подтверждает, что А. Перовский имел определенный авторитет в пушкинско-жуковском кружке. Как нам представляется, его влияние на современников дополнительно подтверждает возможность влияния на Толстого. Творчество Перовского отвечало на запросы времени, так что его воздействие на литературные вкусы Толстого не было обусловлено лишь родственными связями.

2. Вампиры в романтической литературе

Тема вампиров в западноевропейской и русской литературе получила распространение во многом благодаря псевдобайроновской повести «Вампир». История ее возникновения такова: в июне 1816 г. Байрон, Шелли и Джон Вильям Полидори, личный врач и секретарь Байрона, а также несколько других путешественников остановились на вилле Диодати в Швейцарии на берегах Женевского озера. Байрон предложил каждому рассказать какую-нибудь историю о сверхъестественном, чтобы развлечь общество. Рассказанную самим Байроном историю о вампире записал и обработал Джон Полидори, он же некоторое время спустя, в 1819 г., опубликовал ее в Англии — как творение самого Байрона.

Поскольку повесть была приписана очень известному автору, она быстро получила широкую популярность. Ш. Нодье написал подробную положительную рецензию на перевод «Вампира» на французский язык А. Фабера, которая была известна в России. На русский язык повесть перевел в 1828 г. П.В. Киреевский. Помимо имени Байрона, быстрому распространению повести способствовали «занимательность и новизна сюжета, таинственный облик героя, несущего гибель всему живому и прежде всего – прекрасным девушкам, которых он привлекает и чьей кровью питается» [Измайлов: 513].

Шарль Нодье также способствовал распространению темы вампиризма в европейской литературе, дав в своей рецензии очень высокую оценку «Вампиру»

(как сочинению Байрона): повесть «рекомендует себя читателям именем ее автора, известностью его путешествий, полных приключениями, его романтическим характером, его гениальностью... Сочинение лорда Байрона не может оставить равнодушными истинных ценителей таланта...» [цит. по: Измайлов: 514]. Тема вампиров в творчестве Нодье возникает к тому же в его повести «Смарра» и в статье «Славянская литература»; Н.В. Измайлов отмечает, что неполный перевод этой статьи был напечатан в «Литературной газете» в 1830 г., когда Пушкин наиболее близко участвовал в ее редактировании.

В третьей главе «Евгения Онегина» (1832) мы видим строки, которые характеризуют литературные предпочтения его современниц:

Британской музы небылицы
Тревожат сны отроковицы,
И стал ее теперь кумир
Или *задумчивый Вампир*,
Или Мельмот, бродяга мрачный,
Иль вечный жид, или Корсар,
Или таинственный Сбогар...
[Пушкин: 41]

В примечании Пушкин поясняет эту строку в строфе: «Вампир, повесть, неправильно приписанная лорду Байрону...» [Пушкин: 135]. Строки «Евгения Онегина», восходящие к «Вампиру» Полидори, говорят об интересе современников Пушкина к вампирской теме, к которой поэт еще вернется в своих «Песнях западных славян».

В конце 1827 г. в Париже выходит книга Проспера Мериме «La Guzla» – «Гузла, или сборник иллирийских стихотворений, собранных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине» – «прозаические стилизации, отчасти заимствованные из разных изданий сербскохорватского фольклора, отчасти же вымышленные самим Мериме» [Измайлов: 515]. Шесть песен из этого сборника касаются темы вампиров или посвящены им («Храбрые гайдуки», «Прекрасная Софья», «Ваня», «Константин Якубович», «Вампир», «Кара-Али, вампир»). Помимо этого, в сборник входит большая статья «О вампиризме», в которой говорится о безусловной вере в вампиров и даются сведения о них.

Эти стилизации Мериме ввел в русскую литературу Пушкин через цикл «Песни западных славян» (1835), поместив в него свой перевод одиннадцати из

шестнадцати песен французского писателя. Три из них связаны с темой вампиризма — «Гайдук Хризич», «Марко Якубович» и «Вурдалак».

Пушкин интересовался культурой славянских народов, в частности Сербии, чем объясняется его обращение к псевдосербским песням Проспера Мериме. Французские переводы народных песен, оказавшиеся литературной мистификацией, вызвали интерес в России, в том числе у Пушкина. Поэт пишет про свой цикл «Песни западных славян»: «Большая часть этих песен взята мною из книги, вышедшей в Париже в конце 1827 года, под названием *La Guzla, ou choix de Poésies Illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine*» («Гузла, или сборник иллирийских стихотворений, собранных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине») [ПЗС: 133]. Целью написания «Песен западных славян» была передача духа и форм народной песни: «Пушкин стремился создать произведения, имитирующие фольклор с предельной достоверностью» [Муравьева: 132].

Интерес для нашей работы представляют три песни Пушкина – «Гайдук Хризич», «Марко Якубович» и «Вурдалак». В песне «Гайдук Хризич» впервые появляется мотив вурдалака; она демонстрирует веру западных славян в вампиров:

Закричал он старшему брату:
«Милый брат! не губи свою душу;
Ты напейся горячей моей крови,
А умрем мы голодною смертью,
Станем мы выходить из могилы
Кровь сосать наших недругов спящих»
[Пушкин: 146].

Песня «Марко Якубович» повествует о вурдалаке, который встает из могилы и кусает в шею ребенка; эта песня страшная, она показывает суеверный ужас человека перед сверхъестественными силами. «Вурдалак» же является ярким примером травести: ужас Вани разоблачен, за вурдалака он принял грызущую кость на могиле собаку. О.С. Муравьева в статье «„Гюзла“ и „Песни западных славян“» отмечает, что Пушкин таким образом «демонстрирует разные аспекты этого суеверия, то углубляясь в его таинственную иррациональную основу, то преломляя его под чисто рациональным, ироническим углом зрения» [Муравьева: 126]. Эти песни, затрагивающие тему упырей, на наш взгляд, могли стать одной из причин обращения А.К. Толстого к ней, поскольку Пушкин был для него несомненным авторитетом; А. Перовский постепенно вводил Толстого в круг

своих литературных друзей, отдавая пробы его пера на суд Жуковскому и Пушкину.

Интерес к вампирской теме достиг и Украины. В 1830-е годы на русской литературной сцене появляется новый автор, сразу ставший очень популярным — Николай Гоголь. В его «малороссийских» повестях, составивших «Вечера на хуторе близ Диканьки», было довольно много страшного и чудесного; не обошел он стороной и тему вампиров. Мы не знаем, повлиял ли Гоголь прямо на произведения А. Перовского, а позже — Толстого; к тому же Гоголь читал немецких романтиков, в частности Гофмана и Тика, которые оказали влияние на его творчество. Однако в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» можно выделить некоторые мотивы, которые весьма схожи с мотивами в «Упыре».

Отметим, что Рыбаренко, одно из главных лиц в толстовском «Упыре», был «родом малороссиянин», как и многие герои «Вечеров...». Благодаря повестям Гоголя в читательском сознании установилась связь Малороссии с фантастическими историями, чудесными и сверхъестественными сюжетами. Это могло повлиять на Перовского с его циклом «Двойник, или Мои вечера в Малороссии», а также на решение Толстого сделать Рыбаренко, связанного с таинственными происшествиями, малороссиянином. В этой связи, без сомнения, важно, что Толстой вырос на Украине; в письме к Губернатуису от 20 февраля (4 марта) 1874 г. он писал: «Я <...> шести недель от роду был увезен в Малороссию своей матерью и дядей с материнской стороны г-ном Алексеем Перовским. <...> Он воспитал меня, первые годы мои прошли в его имении...» [цит. по: Турьян: 589-590].

Отметим и мотив существ-кровососов в произведениях обоих писателей. В «Упыре» это бригадирша Сугробина и Теляев, которых называет упырями один из персонажей. У Гоголя кровосос появляется в повести «Вечер накануне Ивана Купала» — это ведьма, которая толкнула Петро на убийство маленького Ивася: «...ведьма, вцепившись руками в обезглавленный труп, как волк, пила из него кровь...» [Гоголь: 273]. В повести «Вий» панночка-ведьма тоже пьет кровь младенца и кусает Шепчиху: «Она схватила дитя, прокусила ему горло и начала пить из него кровь», «...кинулась на нее и начала глупую бабу кусать. Уже Шептун поутру вытащил оттуда свою жинку, всю искусанную и посиневшую. А на другой день и умерла глупая баба» [Вий: 204-205]. Измайлов замечает, что панночку не

называют «упырем», а только ведьмой, из чего следует, что «вампиризм <...> мыслится неизменным свойством ведьмы» [Измайлов: 518].

Мотив пьющей кровь ведьмы появляется и в повести О. Сомова «Киевские ведьмы», действие которой также происходит в Малороссии. Героиня Сомова, Катруся, должна выпить кровь своего мужа, который побывал на шабаше, из-за проклятия: «Я тебе сказала, что на мне лежит страшная клятва... В силу этой клятвы кто бы ни был из близких нам: муж ли, брат ли, отец ли... кто бы ни был тот, кто подсмотрит наши обряды, — но мы должны... ох! тяжело сказать!.. должны высосать до капли кровь его...» [Сомов]. О. Сомов родился в Слободско-Украинской губернии, что отчасти обуславливает «малороссийский» колорит его прозы. Можно предположить, что Сомов перенял мотив кровососа от Гоголя, а Толстой, в свою очередь, мог вдохновиться как «Вечерами...» Гоголя, так и популярной повестью «Киевские ведьмы». Однако О. Сомов был «подключен» и к общему пространству фантастических сюжетов и мотивов, так что мы не можем говорить наверняка о прямом влиянии Гоголя на его повесть.

Таким образом, мы видим, что в русской литературе конца XVIII – начала XIX вв. существовало большое литературное поле, в котором авторы создавали свои фантастические произведения, опираясь на общие сюжеты и мотивы. Ранняя повесть А.К. Толстого «Упырь» выросла на этом поле; писатель, начиная свой литературный путь, накапливал разные мотивы из множества других произведений, предположительно повлиявших на его вкусы и выбор фантастических тем, восходящих к готическому роману.

Прежде всего, на Толстого повлияли воспитание и авторитет А. Перовского, который формировал его эстетические воззрения. Предположительно через Перовского будущий писатель познакомился с жанром готического романа. Мы выяснили, что А. Перовский интересовался такими авторами, как Гофман, Тик, Радклиф, Карамзин, влияние которых прослеживается в творчестве Погорельского, и спроецировали его литературные вкусы на Толстого. Находясь в дружбе с Жуковским и Пушкиным, Перовский вводил в круг друзей-литераторов и своего племянника. Авторитетные для Толстого писатели тоже оказали свое влияние на его раннее творчество. Также мы отметили схожие, на наш взгляд, мотивы толстовской повести с мотивами произведений популярных в то время Гоголя и Сомова.

Глава III. Черты готического романа в повести А.К. Толстого «Упырь»

Сюжетные мотивы, которые лежат в основе повести А.К. Толстого «Упырь», были широко распространены в западноевропейской литературе конца XVIII – начала

XIX века, особенно в предромантической и романтической прозе. Готический роман является целостной системой со своим «характером конфликта, расстановкой действующих лиц, иерархией мотивов и суммой повествовательных приемов» [Вацуру: 3]. В этой главе мы опишем найденные нами в повести Толстого «Упырь» характерные черты романа «тайн и ужасов», репертуар которых описал В.Э. Вацуру.

Основные черты готического романа как жанра определились в романе «Удольфские тайны» одной из его основательниц Анны Радклиф. Одной из самых важных стало объяснение фантастических явлений естественными причинами. «Тайна» в готическом романе не может быть разгадана полностью, так как содержит в себе что-то от мистического, от того, что нельзя познать. «Радклиф отвергает суеверия как достояние непросвещённых умов», однако именно потенциальное присутствие чего-то мистического и создает атмосферу «тайны» [Вацуру: 182]. Тайна указывала на присутствие высшей силы, с которой человек не может бороться обычными средствами, поэтому она и «жуткая». Столкнувшись с этой силой, герой готического романа оказывался беспомощным.

В основе сюжета «Упыря» также лежит мерцание между мистикой и реальностью. Для прозы молодого Толстого характерно переплетение фантастического и обыденного, так что читатель постоянно колеблется между сверхъестественным и бытовым объяснением таинственных событий [Ямпольский: 38]. Фантастика и реальность начинают переплетаться с самого начала повести, когда Рыбаренко утверждает, что бригадирша Сугробина и Теляев – упыри. Руневский не верит ему и приезжает погостить в дом Сугробиной. Оставшись ночевать в ее доме, Руневский просыпается ночью от тяжелого стога. К нему является призрак Прасковьи Андреевны, умершей родственницы Сугробиной, и просит обручиться со своим портретом. Когда же, приняв призрак за Дашу, Руневский хватает его за руку и в ужасе видит вместо руки лишь кости, раздаётся стук в дверь. В комнату заходит лакей, и оказывается, что Руневский случайно позвал его, дернув за шнурок звонка. Он понимает, что принял за призрак портрет, а за костяные пальцы – жесткую кисть шнурка. Руневский осознает, что разговаривал с призраком, но приписывает все виденное им очень реалистичному сну.

В следующем эпизоде герой вновь ясно видит призрак Прасковьи Андреевны в полуоткрытой двери, но, отворив дверь, обнаруживает, что в комнате

никого нет. На этот раз он принял за привидение пеструю ливрею на спинке кресел, которая издали была похожа на сидящую женщину, и «Руневский не понимал, как он до такой степени мог обмануться» [Толстой: 26]. Фантастические явления в этих эпизодах объясняются естественными причинами.

Рассказ Рыбаренко предваряет его вопрос Руневскому насчет Сугробиной: «Неужели, проведши ночь у нее в доме, вы не почувствовали ни одного содрогания, ни одного из тех минутных недугов, которые напоминают нам, что мы находимся вблизи существ, нам антипатических и принадлежащих другому миру?» [Толстой: 29]. Руневский же отвечает ему, что приписал все своему воображению. Таким образом, события получают двойную интерпретацию: сверхъестественную и рациональную. Помимо характерного для готического романа приема разоблачения ужасов, восходящего к Радклиф, А.К. Толстой вводит в повесть двух рассказчиков с противоположными установками, чтобы объяснять сверхъестественные события.

В рассказе Рыбаренко о его путешествии в Италию и загадочных приключениях с друзьями в старинном доме Пьетро д'Урджина мы также видим постоянное мерцание между фантастикой и реальностью. С Рыбаренко, Владимиром и Антонио происходят страшные и мистические события, которые наутро толкуются как сны или бред, вызванный выпитым друзьями пуншем. Рыбаренко утверждает, что фантастические слухи об этом доме – лишь выдумка контрабандиста Титта Каннелли, иногда скрывающегося в нем. Он хочет показать друзьям драгоценности, которые ночью принудил купить Каннелли, но вместо них обнаруживает человеческие кости и череп ребенка. Кроме того, выглянув в окно, друзья видят, что они каким-то образом оказались в *Чертовом доме*, также принадлежащем Пьетро д'Урджина. Позже выясняется, что о доме, где они провели жуткую ночь, никто из городских жителей ничего не знал, и Рыбаренко, вновь отправившись его искать, ничего не нашел.

Эпизоды с видениями Руневского, лежащего в лихорадке после ранения на дуэли, кажутся бредом его воспаленного сознания. После выздоровления, глядя на портрет Прасковьи Андреевны, он замечает: «До какой степени <...> воображение может овладеть человеческим рассудком! Если б я не был уверен, что во время моей болезни оно непроскительным образом меня морочило, я бы поклялся в истине странных видений, связанных с этим портретом» [Толстой: 63]. Далее из рассказа Клеопатры Платоновны читатель узнает тайну родового проклятия семьи

Даши, что доказывает вероятную реальность видений Руневского. Однако тут же видение с убийством Даши разоблачается множеством рациональных объяснений.

Концовка повести не дает однозначной разгадки всех таинственных событий. Руневский замечает на шее у Даши маленький шрам, который непонятным образом появился у нее в ночь кончины Сугробиной. Читатель не знает, была ли на самом деле бригадирша упырем, а Рыбаренко – сумасшедшим, и что из мистических явлений бред, а что произошло в действительности. Таким образом, А.К. Толстой следует готической традиции, поскольку «тайна» в эстетике готического романа не может быть разгадана полностью; она подразумевает наличие высших сил, чего-то сверхъестественного, что человек не может познать.

Т.А. Чебанюк в своей диссертации «Фантастическая повесть в историко-литературном процессе 20-х – начала 40-х гг. XIX века» (1979) объясняет мистические события толстовской повести таким образом: «...события прошлого способствуют решению важной для автора мысли о нравственной ответственности человека перед будущим поколением, идеи „нравственной кармы“» [цит. по: Шумко: 73].

Характерология готического романа заключается в определении человека как «игралища судьбы и страстей»; «любовь принадлежит к числу сильнейших и рассматривается как стихийное, неконтролируемое чувство» [Вацуро: 75]. На наш взгляд, в повести «Упырь» есть четыре героя, которые подходят под определение «игралища судьбы и страстей» [Вацуро: 75]. Это Даша, Прасковья Андреевна и Марфа Островичи, а также Рыбаренко. В конце повести Клеопатра Платоновна, раскрывая тайну родового проклятия, рассказывает о происхождении бригадирши Сугробиной, урожденной Островичевой: ее предки под фамилией Ostrowiczу вели беспрестанную войну со своими врагами, семьей Tellara. Марфа Островичи, супруга последнего барона этой фамилии, страстно влюбилась в рыцаря Амвросия Теллара. Она открыла ему двери замка и с его помощью задушила мужа. Амвросий же, следуя зову родовой ненависти, потопил в Дунае всех своих врагов, а замок сжег. Марфа поддалась любовной страсти и совершила ради нее страшное злодеяние, наказание за которое пало на всех ее потомков.

Жертвой родового проклятия стала Прасковья Андреевна, потерявшая накануне свадьбы своего жениха Пьетро д`Урджина, который был к тому же злодеем, продавшим душу черту за земные наслаждения. Девушка, тоже попавшая

в путы стихийной любви, отравилась с горя, и ее душа до тех пор не могла успокоиться, пока кто-нибудь не обручился бы с ее портретом. Даша также оказалась жертвой судьбы, чуть не погибнув так, как гласило пророчество мужа Марфы, проклявшего ее: «Пусть бабушка внучкину высосет кровь» [Толстой: 17]. Рыбаренко тоже стал игрушкой в руках судьбы; пережив жуткие события в старинном доме Пьетро д'Урджина и, видимо, догадавшись о своей принадлежности к проклятому роду Ostrovičzy, он пал жертвой проклятия во имя спасения рода: «И, череп разбивши, не ляжет в крови/Последняя жертва преступной любви!» [Толстой: 18].

В книге «Готический роман в России» Вацуро подробно останавливается на мотиве мрачных замков и подземелий. Он возникает еще в «Замке Отранто» и становится одним из наиболее распространенных в готическом романе. Замок изображается как «лабиринт, недоступный полному осмотру, с многочисленными коридорами, подземными переходами, темными лестницами и потайными дверьми»; он может стать местом заключения или ложным «убежищем» для героев [Вацуро: 187]. «Верх» и «низ» замка неравнозначны по своим функциям: в подземельях обычно находится разгадка тайны, которая задана в верхней части замка. «Верх» замка представляет собой некогда жилые залы и коридоры со следами разрушения; типичный интерьер составляют разрушающиеся предметы быта со следами прежней роскоши [Вацуро: 187].

В повести А.К. Толстого нет замка как такового, но есть величественная загородная вилла Пьетро д'Урджина, которая наделена многими чертами готического замка. Прежде всего, отметим локализацию заброшеннойвиллы – она находится в итальянском городе Комо, а «место действия абсолютного большинства романов „тайн“ и „ужасов“ — это юг: Италия, Испания, Франция; соответственно – южные горы, берег моря, лес и т.п. [Вацуро: 223]. В описании антуражавиллы можно увидеть черты готического пейзажа: она стоит на берегу озера, рядом с утесом, а из окна виднеются изгибы отдаленных гор.

Интерьервиллы совпадает с типовым описанием готического замка: «<...> мы зажгли одну из принесенных с собою свеч и, нашедши проход из под крыши в верхний этаж, очутились в просторной зале, убранной по-старинному. <...> мебели обтянуты шелковой тканью, а пол составлен из разноцветного мрамора»; «Везде отсвечивали большие зеркала, мраморные столы, золоченные карнизы и дорогие материи» [Толстой: 38-39]. Вилла Пьетро д'Урджина представлена как

«таинственное место», а также как своего рода лабиринт, что можно видеть в описании путешествия Антонио на грифоне: « <...> мы долго ехали по разным коридорам, через длинные ряды комнат, спускались и подымались по лестницам <...> » [Толстой: 46].

В.Э. Вацуро отмечает, что мотив старинного замка связан с образом героя-злодея (villain-hero): «Он владелец мрачного замка, повинный в грехе сладострастия и инцеста; он преследует свою жертву, заключая ее в темницу, узурпируя ее права и имущество, руководствуясь единственно своей волей и желанием» [Вацуро: 93]. Такие герои, находясь вне общества и морали, легко приобретают черты демонизма, пишет Вацуро. В готическом романе они осуждаются в соответствии с моральными нормами.

В отличие от типичного готического злодея, Пьетро д`Урджина в повести «Упырь» не преследует свою жертву, но он наполнен грехами злобы и скупости, к тому же продает свою душу черту за земные наслаждения. Наказание приходит к нему в виде адского пламени, когда его забирает в ад черт на черной лошади.

Помимо загородной виллы Пьетро д`Урджина, в повести фигурирует еще одно место, имеющее некоторые черты готического замка – это дача бригадирши Сугробиной в селе Березовая Роща. Дом принадлежал Пьетро д`Урджина, а после его исчезновения был куплен матерью Прасковьи Андреевны. Хотя дача находится в России, она построена в итальянском стиле: «Здание было вместе легко и величественно; можно было с первого взгляда угадать, что его строил архитектор итальянский, ибо оно во многом напоминало прекрасные виллы в Ломбардии или в окрестностях Рима» [Толстой: 15].

В связи с домом Сугробиной возникает и характерный для готического романа мотив «таинственной комнаты». Такая комната, где произошло какое-либо преступление, и ее владелец трагически погиб, выступает в готическом романе средоточием «тайны». Вацуро отмечает, что в суггестивном повествовании «Вещи покойного, его комната, его изображение — символы его присутствия» [Вацуро: 189], они предсказывают появление духа умершего; в таинственной комнате всегда где обитают привидения. Прасковья Андреевна трагически погибла, и согласно готическому канону А.К. Толстой помещает в таинственную «зеленую комнату» призрак бывшей владелицы. Со времени ее смерти в этих покоях еще никто не жил. Таинственную комнату оставили такой же, какой она была при жизни Прасковьи

Андреевны, и появление ее духа предсказывают портрет и вещи покойной, которые являются в готическом романе знаками пребывания призрака в комнате.

Завязкой готического романа обычно является какое-то драматическое событие, которое меняет жизнь героя, отдавая его во власть враждебных сил. Вацуро пишет, что эта изоляция героя «очень важна в художественной концепции готического романа: она создает предпосылки для атмосферы постоянного страха и таинственной угрозы» [Вацуро: 184]. Кроме того, в большинстве романов «тайн и ужасов» герой вынужден постоянно спасаться от преследований злодея и оказывать ему моральное сопротивление.

Повесть «Упырь» начинается не с драмы, но с загадки. Рыбаренко заставляет Руневского по-другому посмотреть на людей и происходящие события, когда утверждает, что бригадирша Сугробина и Теляев – упыри. Сугробина же на вопрос Руневского о странном незнакомце отвечает, что Рыбаренко три года назад помешался в уме, и меняет тему разговора, что усиливает загадочность.

Что касается рассказа Рыбаренко Руневскому, то здесь история начинается именно с драматической завязки: приехав в Комо, Рыбаренко сразу слышит историю о таинственном *чертовом доме* и, заинтересовавшись им, попадает в водоворот страшных событий. По канонам готического романа жизнь героя меняется, и он оказывается под властью жутких воспоминаний. Присутствует и названная Вацуро «изоляция героя», которая помогает созданию атмосферы страха, ведь Рыбаренко все считают сумасшедшим, и никто ему не верит.

Обязательной деталью интерьера в готическом романе являются картины с портретами предков. Иногда они помещаются в интерьер как знак прежнего величия и остаются деталью описания, но чаще портрет становится сюжетообразующим мотивом, замечает Вацуро. Портрет привлекает внимание героя романа, потому что он неясным вначале образом связан с его судьбой: «Это предчувствие – „голос крови“, а связь – родовая» [Вацуро: 188].

А.К. Толстой также использует в своей повести готический мотив портрета как сюжетообразующий элемент. Портрет Прасковьи Андреевны – это не просто деталь интерьера, а важный предмет, который является завязкой мистических событий, произошедших с Руневским. Картина с изображением девушки, поразительно похожей на Дашу, сразу привлекает его внимание и впоследствии оказывается связана с судьбой Руневского.

Готический мотив оживающей картины присутствует еще в одном эпизоде, когда Рыбаренко, ночуя в загородном доме Пьетро д'Урджина, просыпается и с ужасом видит ожившую «женщину-фреск» с «нечеловеческим взглядом». Похожий эпизод с оживающими фигурами мы видим, когда Рыбаренко с друзьями осматривают виллу дона Пьетро: «мне показалось, что фигуры на потолке шевелятся и что фантастические формы их отделяются от потолка и, сливаясь с темнотою, исчезают в глубине залы» [Толстой: 39-40].

Поскольку в готическом романе всегда присутствует тайна и высшие силы, отсюда вырастает и суггестивная поэтика готического романа; суггестия выступает как психологический фактор, как психология отношения читателя к тексту: «В поэзии она предполагает широкое использование невербальных средств – мелодических, интонационных <...>; в прозе приводит к появлению внесюжетных фрагментов типа эмоционального пейзажа или к включению поэтических текстов» [Вацуру: 183]. Таким образом, «тайна» формируется во многом благодаря читательскому воображению.

Приемы суггестивной поэтики обнаруживаются и в повести «Упырь». А.К. Толстой во множестве использует их, воздействуя на воображение читателя. Прежде всего, назовем включение в повесть поэтического текста – страшной баллады с предсказанием (подробнее о ней будет сказано в следующей главе). Стоит отметить, что этот прием, восходящий к романам Радклиф («Юлия, или Подземелье Мадзини», «Лес», «Удольфские тайны»), не был характерен для русской фантастической прозы; здесь проявляется скорее своеобразие толстовской повести.

В «Упыре» присутствует и эмоциональный пейзаж; он введен, например, в эпизод перед встречей Руневского с Рыбаренко: герой «<...> пользуясь лунной ночью, пошел ходить по городу без всякой цели <...>. Улицы были уже почти пусты, лишь изредка раздавались на тротуарах поспешные шаги, или сонно стучали о мостовую дрожки извозчиков. Вскоре и эти звуки утихли, и Руневский остался один посреди огромного города и самой глубокой тишины» [Толстой: 28]. Суггестивность повествования достигается описанием ночного антуража, визуального и аудиального, а также акцентированным одиночеством героя в городе.

Также суггестивность в готическом романе, согласно В.Э. Вацуру, усилена специальным отбором изображаемых ситуаций — ночное время, уединение,

размышления или разговоры о таинственном событии [Вацуро: 191]. У Толстого мы видим этот прием уже в начале повести, когда Рыбаренко рассказывает Руневскому, что Сугробина и Теляев – упыри; далее следуют мысли Руневского: «Вообще, когда Руневский вступил в дом Сугробиной, странное чувство им овладело, как будто что-то необыкновенное должно с ним случиться в этом доме» [Толстой: 20]. Разговоры о таинственном продолжают Руневский и лакей Сугробиной, когда последний рассказывает мистическую историю Прасковьи Андреевны. Этот разговор, а также нетронутая обстановка комнаты покойной предсказывают появление ее призрака. Подобные разговоры мы видим еще в нескольких эпизодах: это беседа Руневского с Рыбаренко перед рассказом о событиях в Комо, рассказ переодетого аббата о Пьетро д'Урджина, разговор Руневского, Даши, Владимира и Клеопатры Платоновны в конце повести.

Этот суггестивный прием, призванный усилить напряженность повествования, является частью схемы построения эпизодов в готическом романе: «рассказ о привидениях – дезавуирование – подтверждение – развязка с объяснением» [Вацуро: 191-192]. Эта схема справедлива и для повести А.К. Толстого, потому что герои «Упыря» постоянно сомневаются в таинственных рассказах и мистической природе происходящих с ними событий, после чего рассказы подтверждаются, а в конце мы видим объяснение этих событий.

Суггестивное повествование достигается также благодаря принципу обратной временной перспективы: «хронологическая последовательность постоянно нарушается; вставные новеллы возвращают действие вспять, <...> и только таким образом устанавливается связь между внешне разрозненными и разобщёнными героями» [Вацуро: 205]. Именно по такому принципу и выстраивает свою повесть А.К. Толстой.

С этим принципом связан мотив узнавания героев по скрытым приметам, таким как знаки на теле или их семейные реликвии (в русской традиции – нательный крест, иконка на шее); это мотив, помогающий разрешить тайну рождения или родства [Вацуро: 205].

В повести Толстого этот мотив, на наш взгляд, отражен в совпадении имен Марфы Сугробиной и Марфы Островичи: то же имя, что и у жены, предавшей своего мужа и навлекшей проклятие на весь род Ostrovičy, связывает бригадиршу Сугробину с древней легендой. Стоит отметить, что обе Марфы являются

прелюбодейками, поскольку у Сугробиной есть незаконнорожденный сын, Рыбаренко.

Предмет узнавания есть у Теляева – это золотая табакерка, которую он постоянно носит с собой. На крышке табакерки изображен ушастый филин, а рыцарь Амвросий Теллара из древней баллады имел на своем гербе филина. Это связывает Теляева с ним, хотя Теляев и объяснил рисунок на табакерке как простую аллегория (филин означает мудрость). Именно в образе рыцаря Амвросия Теляев появлялся в видении Руневского.

В «Упыре» присутствует и мотив найденного манускрипта: это книга со страшной балладой, предсказавшей Даше смерть от упыря. Прозвучав в самом начале повести как нечто таинственное и непонятное, баллада оказалась в итоге роковым пророчеством семьи Ostrovičy.

Среди постоянных компонентов готического романа В.Э. Вацуро называет «тип преданного, честного, не лишённого здравого смысла, но непросвещённого, подверженного суевериям и „болтливого“ слуги», открытый Х. Уолполом [Вацуро: 174]. В предисловии к первому изданию «Замка Отранто» Уолпол описал сюжетные функции такого героя; он составляет контраст с образованными главными героями, а также благодаря своей наивности может открыть важные для сюжета события или подробности. Первым таким персонажем стала служанка Бьянка в «Замке Отранто». В.Э. Вацуро отмечает, что «простодушный персонаж» оказывался для просветительского сознания «едва ли не единственным легализованным носителем „суеверия“, отвергаемого просвещённым героем» [Вацуро: 174].

У Толстого простой и необразованный лакей бригадирши Сугробиной создает контраст просвещённому Руневскому. Он без умолку болтает, говорит, что желал бы освятить комнату Прасковьи Андреевны, и рассказывает историю покойной, которую иначе Руневский бы не узнал, потому что Сугробина и Клеопатра Платоновна уходили от этого разговора. Слуга Руневского также предстает перед читателем как суеверный персонаж: он до смерти пугается таинственных звуков привидения и просит хозяина заночевать в другом месте.

К концу 1820-х гг. традиция готического романа отошла в литературное прошлое и стала, по замечанию Вацуро, объектом травестиования, «предметом игры,

парадоксально-юмористической трактовки, пародирования» [Вацуро: 376]. Русская фантастическая проза использовала приемы такой игры, что можно видеть, например, в произведениях А. Погорельского («Двойник, или Мои вечера в Малороссии») и О. Сомова («Оборотень»).

В повести А.К. Толстого «Упырь» также есть элементы травестии. Когда Руневский слышит о комнате, где жила Прасковья Андреевна, ему приходят на память «сказки», которые явно напоминают эпизоды готического романа: «Разговор этот напомнил Руневскому несколько сказок о старинных замках, обитаемых привидениями. В этих сказках обыкновенно путешественник, застигнутый ночью на дороге, останавливается у одинокой корчмы и требует ночлега; но хозяин ему объявляет, что корчма уже полна проезжими, но что в замке, коего башни торчат из-за густого леса, он найдет покойную квартиру, если только он человек нетрусливого десятка. Путешественник соглашается, и целую ночь привидения не дают ему заснуть» [Толстой: 19-20]. Толстой вводит в повествование метаописание готического романа, показывая, что Руневский был его читателем. Механизм сюжета романа «тайн и ужасов» раскрывается, и герой наделяется пониманием его схемы. Однако Руневский не избегает попадания в ту же ситуацию, поскольку не верит в сказки, и его мысли представлены скорее в ироническом ключе. Ирония заметна и в эпизоде, когда Руневский, ложась спать, смотрит на портрет Прасковьи Андреевны: «Вот, – подумал он, – картина, которая, по всем законам фантастического мира, должна ночью оживиться и повесть меня в какое-нибудь подземелье, чтобы показать мне неотпетые свои кости!» [Толстой: 22]. Концовка повести также является комичной: пережив множество мистических явлений, балансирующих на границе реальности, и узнав страшную тайну родового проклятия, Руневский все же решает не верить в произошедшее и приказывает говорить своему слуге, что для Теляева их больше никогда нет дома, когда бы он ни приехал.

Глава IV. Композиция повести «Упырь» и ее связь с литературной традицией

В начале XIX века складываются новые традиции русской художественной прозы, в 1830-40-х годах это еще довольно молодой жанр. В то время существовала проблема построения большого прозаического текста; он давался писателям с

трудом, поэтому они использовали приемы обрамляющего повествования. Большие произведения тогда выстраивались из нескольких историй, помещенных в общую рамку, а также вводился рассказчик. Этим обусловлена популярность «рассказа в рассказе», самой актуальной формы организации прозаического сюжета. Так зарождался русский роман. Повесть А.К. Толстого «Упырь» тоже оказалась под влиянием этой литературной формы. В настоящей главе мы рассмотрим связь повести с традицией, сравнив ее с самыми известными произведениями русской прозы, написанными в 30-40-е гг. XIX века.

Композиция цикла повестей Антония Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828), согласно исследованиям М.А. Турьян, генетически восходит к западноевропейским образцам и к многочисленным «рамочным конструкциям» до 1828 года. В сборнике присутствуют два рассказчика: Двойник — повествователь вставных новелл цикла, и помещик, который читает истории из своих сочинений. Эти истории являются переложением популярных европейских сюжетов. Новеллы обрамлены комментариями собеседников, которые рассуждают о «многомерности жизненных явлений, балансирующих на грани неправдоподобия и обыденности» [Турьян: 614].

В.В. Гиппиус в своей статье «Повести Белкина» (1966) пишет, что Пушкин, рассуждая о ничтожестве русской литературы (в недописанной статье 1834 г.), ставил перед ней грандиозную задачу стать «соизмеримой с вершинными явлениями европейских литератур» [Гиппиус: 10]. Цикл «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» (1831) стал первым законченным прозаическим произведением Пушкина. «Вводя условный образ повествователя Ивана Петровича Белкина и целую систему перекрестных рассказчиков, Пушкин проложил дорогу Гоголю и последующему развитию русской прозы», — пишет Ю.М. Лотман в биографии писателя [Лотман: 146]. «Повести Белкина» построены таким образом: мнимый издатель А.П. помещает в предисловие письмо помещика, бывшего соседа и друга покойного Белкина, в котором дается его краткое жизнеописание; из письма читатель узнает, что Белкин слышал эти истории от разных людей и записал их. Таким образом, предисловие формально объединяет все повести цикла.

В 1831 и 1832 годах вышли два тома «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя. Помимо общей тематики, повести объединены, как и у Пушкина, образами «издателя» — пасечника Рудого Панька, будто бы жившего возле Диканьки — и рассказчиков. Все повести были якобы рассказаны на вечерницах у пасечника. Их

некоторая разнохарактерность объясняется в предисловии тем, что повествователей было несколько. Три из восьми повестей («Вечер накануне Ивана Купала», «Пропавшая грамота», «Заколдованное место») приписаны дьячку Фоме Григорьевичу, и начало „Вечера накануне Ивана Купала“ построено «как введение к связанной серии рассказов, общая тематика которых, полуисторическая, полуфантастическая, намечалась тут же» [Комментарии: 502].

Третий важный «рамочный» текст этого периода — «Герой нашего времени» Лермонтова (1840) — был подготовлен предшествующими циклами повестей и стал «выходом за пределы этих малых жанров по пути к объединяющему их жанру романа» [Лермонтовская энциклопедия]. Роман состоит из нескольких повестей с нарушенной хронологией, которые можно разделить на две части: в первой мы видим главного героя со стороны, глазами странствующего офицера и Максима Максимыча, которые повествуют о «внешних проявлениях личности Печорина»; во второй — «“субъективно-исповедальное“ раскрытие изнутри» по записям из его журнала [Лермонтовская энциклопедия]. Фабула и сюжет романа не совпадают: «Герой нашего времени» начинается с середины жизни Печорина и идет до его смерти, затем события разворачиваются от их начала к середине.

В повести «Упырь», в отличие от произведений, названных выше, нет персонажа-рассказчика, авторский голос не доминирует. Рассказ ведется с точки зрения главного героя, Руневского, и в этом отношении повесть схожа с другими произведениями, но Толстой не вводит такого рассказчика, который наблюдает за событиями со стороны и имеет свою биографию. В начале повествования мы смотрим на события именно его глазами. Руневский, которому приданы рациональные взгляды, находится на балу и встречает там Рыбаренко. Он становится вторым рассказчиком, через него Толстой вводит в повествование другую точку зрения на героев и события: Рыбаренко заявляет, что находящиеся вместе с ними на балу бригадирша Сугробина и статский советник Теляев — упыри, и ссылается в доказательство на то, как они щелкают языком при встрече, подавая таким образом друг другу условный знак. Второй рассказчик представляется читателю как «ненадежный», поскольку его «странные» утверждения сразу вызывают сомнения, и кажется, что с ним что-то не так. Изумленный Руневский не верит ему, и читатель тоже имеет право не доверять Рыбаренко, особенно после «разумного» разоблачения его слов Сугробиной: «Вся

тайна обращения г. Рыбаренки объяснилась теперь в глазах Руневского. Он был сумасшедший, бригадирша Сугробина добрая старушка, а Семен Семенович Теляев не что иное, как оригинал, который щелкал только потому, что заикался или что у него недоставало зубов» [Толстой: II, 11]. «Таинственность» второго рассказчика проявляется уже в том, как Толстой вводит его в повествование: Руневскому бросается в глаза бледный и, несмотря на свою молодость, почти полностью седой человек. К тому же Рыбаренко отличается странностями в поведении: он внимательно вглядывается в один угол и даже не замечает, как пола его фрака задымилась.

Еще один рассказчик появляется в лице лакея бригадирши Сугробиной, который рассказывает Руневскому таинственную историю Прасковьи Андреевны. Лакей поддерживает точку зрения Рыбаренко на происходящие события: он суеверен и рассуждает о призраке, который, по его мнению, мог поселиться в комнате, приготовленной для Руневского в доме Сугробиной: «<...> куда лет шестьдесят никто крещеный не входил, там мудрено ли другим хозяевам поселиться?» [Толстой: II, 21]. Несмотря на свое любопытство, Руневский, все же задав лакею несколько вопросов, просит его уйти, будто бы отвергая интерес к «таинственному».

События в этих заброшенных покоях, положившие начало столкновению Руневского со сверхъестественным, происходят теплым июльским вечером. К Руневскому является призрак Прасковьи Андреевны и разговаривает с ним, но герой внушает себе, что лишь видел крайне реалистичный сон, вновь давая «таинственному» рациональное объяснение. Однако с этого момента Руневский начинает сомневаться в своих убеждениях и в разумных доводах, вспоминая фантастический «сон», а также слова Рыбаренко об упырях: «Напрасно он сам себе повторял, что все слова этого человека не что иное, как бред расстроенного рассудка; что-то ему говорило, что Рыбаренко не совсем сумасшедший, что он, может быть, не без причины облакает здравый смысл своих речей в странные формы, которые для непосвященного должны казаться дикими и несвязными, но коими он, Руневский, не должен пренебрегать» [Толстой: II, 28].

На следующий день взволнованный ночным происшествием Руневский пытается расспросить Сугробинову и Клеопатру Платоновну, но они каждый раз переводят разговор на другую тему. Руневский находится в смятении и не знает, кому верить. Поздним вечером он возвращается домой в Москву, идет гулять —

уже лунной ночью — по пустому городу, чтобы «успокоить волнение своего сердца» [Толстой: II, 28], и встречает Рыбаренко. Здесь Толстой использует традиционный литературный прием «рассказа в рассказе», и читатель смотрит теперь на события глазами Рыбаренко, который повествует о своих загадочных приключениях в итальянской вилле Пьетро д'Урджина.

В начале истории Рыбаренко мы видим уже четвертого рассказчика — это аббат, сидящий у цирюльника, которого Рыбаренко с интересом расспрашивает о таинственном *чертовом доме*. Читатель сразу замечает, что аббат знает что-то о доме Пьетро д'Урджина: «Пока цирюльник говорил, аббат слушал его со вниманием, и я не раз заметил, как под толстым слоем мыльной пены странная улыбка показывалась на его губах» [Толстой: II, 31]. Аббат говорит Рыбаренко, что *чертов дом* не заслуживает его внимания, и рассказывает ему о связи Пьетро д'Урджина с чертом, о начальнике контрабандистов Титта Каннелли и о загородной вилле, где после смерти Пьетро д'Урджина происходят жуткие явления: оживает страшная картина с играющей на гитаре женщиной и раздаются звуки двух поющих голосов — донна Пьетро и чей-то неизвестный, но ужасный и пугающий. Рыбаренко слушает аббата с большим любопытством и решает вместе с друзьями заночевать в таинственном доме. Аббат представлен загадочным и даже зловещим, он будто специально подталкивает живо интересующегося сверхъестественными явлениями Рыбаренко к авантюрному и страшному приключению: «Но если это вас интересует, — прибавил он с улыбкой, — то кто вам мешают, когда сделается темно, пойти под окна виллы или, что еще лучше, провести в ней ночь?» [Толстой: II, 34]. Разоблачение рассказчика происходит, когда призрак Титта Каннелли, явившийся ночью Рыбаренко в таинственной вилле, оказывается тем самым аббатом. Он специально заманивает Рыбаренко в дом своего друга Пьетро д'Урджина и принуждает его купить драгоценности, оказавшиеся наутро человеческими костями.

Руневский, слушая рассказ Рыбаренко, не может ему поверить. Наступает утро, заря освещает горизонт, дует свежий ветер, звонят колокола, и Руневский будто освобождается от своих мыслей о фантастических событиях: «В это время странное чувство происходило в груди Руневского. С благоговением внимал он священному звону колоколов, с любовью смотрел на блестящий мир, красующийся перед ним. Он видел в нем образ будущего счастья и чем более увлекался этой

мыслью, тем более страшные видения, вызванные из мрака рассказами Рыбаренки, бледнели и исчезали» [Толстой: II, 53].

Однако после дуэли с Владимиром Зориным к Руневскому вновь приходят видения, балансирующие на грани реальности и фантастики: он видит бригадиршу Сугробину и Теляева в образе упырей, черта в черном домино и в маске из рассказа Рыбаренко и убийство Даши; в другом видении он переносится в виллу Пьетро д'Урджина, где сквозь щели стен мелькает огонь, черные дьяволы с козлиными лицами пытаются несчастных, и вновь видит Сугробину, облизывающую свои кровавые губы, и Прасковью Андреевну с костяными руками, притворяющуюся Дашей. В следующем эпизоде мы можем назвать «ненадежным рассказчиком» уже самого Руневского, поскольку он подвергает сомнению свой рациональный ум и приводит множество доводов в пользу реальности всех произошедших с ним фантастических событий.

А.К. Толстой вводит в повествование пятого рассказчика в лице Клеопатры Платоновны, образ которой еще в начале повести должен был намекнуть читателю на ее связь с таинственными происшествиями: «Она казалась одних лет с бригадиршей, но бледное лицо ее выражало глубокую горесть, как будто ее тяготила страшная тайна» [Толстой: II, 15]. После выздоровления Руневского Клеопатра Платоновна рассказывает историю родового проклятия далеких предков Сугробиной и Даши, отчасти подтверждая видения Руневского и рассказ Рыбаренко. Пятый рассказчик предстает перед читателем как ключ к тайне всей повести, представляя фантастическую точку зрения. Однако рассказ Рыбаренко о жутком приключении в Италии тут же разоблачает Владимир, говоря, что все таинственные события, произошедшие с ними в Комо, были лишь следствием кем-то подмешанного им в пунш опиума, и что Рыбаренко помешался после этого со страха. Владимир и Даша объясняют все сомнения Руневского чередой совпадений. В то же время Клеопатра Платоновна говорит, что балладу со страшным пророчеством Рыбаренко извлек из старинной хроники, после чего Марфа Сугробина приказала сжечь свою рукопись (видимо, не желая, чтобы ее подозревали в том, что она упырь). В следующем эпизоде читатель узнает о необычной смерти Рыбаренко, который покончил с собой, бросившись с колокольни Ивана Великого. Здесь мы вновь видим подтверждение правдивости всего «фантастического» в повести: Рыбаренко, будучи незаконнорожденным сыном Сугробиной, тоже принадлежал к проклятому роду; видимо, узнав об этом,

он решил спасти свой род от проклятия и исполнить пророчество: «И, череп разбивши, не ляжет в крови/ Последняя жертва преступной любви!» [Толстой: II, 18]. К тому же Руневский видит на шее у Даши маленький шрам, который появился у нее в ночь смерти бригадирши Сугробиной, что опять же подтверждает истину пророчества: «Пусть бабушка внучкину высосет кровь!» [Толстой: II, 17]. Однако Даша остается жива и не становится упырем, поэтому для читателя остается невозможным понять наверняка, что в повести правда, а что вымысел; как и Руневский, он до конца сомневается в правдивости описанных в повести событий. В. В. Шумко в своей статье о повести А. К. Толстого «Упырь» пишет, что знаменательным является последний вывод Руневского: «Да, — сказал он, — теперь я все понимаю. Вы спасли Дашу... вы, Клеопатра Платоновна, разбились каменную доску...» [Толстой: II, 72-73]. Клеопатра Платоновна не опровергает его слов, вселяя, таким образом, веру в пугающую реальность всего произошедшего. Шумко отмечает, что в конце повести Руневский обрывает «всякий контакт с трагическим миром чудесного» [Шумко: 75], вновь обращается к своему рациональному уму и приказывает слуге никогда не впускать больше к ним Теляева.

Таким образом, в повести «Упырь» мы видим множество точек зрения на происходящие события; персонажи-рассказчики по-разному смотрят на вещи и явления, кто-то — рационально, а кто-то верит в фантастическое. В этом проявляется сходство толстовской повести с циклом повестей А. Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малоросии». Doppelgänger Погорельского, в отличие от помещика, его собеседника, строящего воздушные замки, отвергает наличие нечистой силы и смеется над ней. Он разоблачает рассказы о сверхъестественных явлениях и опирается лишь на здравый смысл: «<...> воображение человека, воспаленное напряжением, ему несвойственным, может представлять ему вещи, которые в самом деле не существуют» [Погорельский: 15], — говорит Двойник. Его устами Погорельский травестирует европейские готические сюжеты, как и Толстой, что было отмечено в главе о чертах готического романа в повести «Упырь». Роман «Герой нашего времени» также представляет несколько точек зрения, в данном случае, чтобы полнее раскрыть главного героя романа. С «Вечерами...» Гоголя у толстовской повести, помимо некоторого сходства в сюжетах и мотивах, также есть структурное сходство: Гоголь, как и Толстой,

вводит в свое повествование несколько рассказчиков, но с целью объединения повестей в один тематический цикл.

Рассмотренный нами в повести «Упырь» прием «ненадежного рассказчика», присутствует в скрытой форме и у Пушкина в «Повестях Белкина». Повести, которые якобы являются рукописями покойного Ивана Петровича Белкина, он называет «в большинстве своем справедливыми и слышанными им от разных людей»: «Выстрел» был рассказан подполковником И. Л. П., «Метель» и «Барышня-крестьянка» – девицею К. И. Т., «Гробовщик» – приказчиком Б. В., а «Станционный смотритель» – титулярным советником А. Г. Н. Мы видим, что все эти рассказчики повестей являются в той или иной степени «ненадежными». Такой же тип рассказчика использован и Погорельским в «Двойнике...»; таинственный *Doppelgänger*, рассказывающий помещику разные истории, появляется в его доме необычным образом и не вызывает у читателя доверия: «Нельзя представить себе, до какой степени поразило меня его появление! Кроме того, что я понять не мог, каким образом подошел он к дому так неприметно, что я не видал его, сидя у открытого окна, — кроме того, говорю я, внезапное появление его произвело во мне какое-то странное и неизъяснимое впечатление!» [Погорельский: 9].

Отметим и хронологическую последовательность событий повести «Упырь», а также типологическое сходство с романом «Герой нашего времени» в построении текста. «В постижении своего героя Лермонтов ведет читателя от загадки к разгадке» [Лермонтовская энциклопедия], нарушая естественную хронологию описанных в романе событий. Фрагменты жизни Печорина смещены во времени, что отражает «метания Печорина в поисках смысла жизни, отсутствие в ней удовлетворяющей героя единой цели» [Лермонтовская энциклопедия]. Толстой также выстраивает повествование путем нарушения хронологической последовательности, но мотивировано это построение иначе — он следует за готической традицией с целью создания суггестивного текста. В начале события разворачиваются в соответствии с обычной хронологией: действие происходит в московском доме Зориной, где автор знакомит читателя с главными героями, после чего Руневский получает приглашение от Сугробиной и едет к ней погостить в село Березовая Роща. Там девушки решают гадать по книге и находят древнюю балладу о родовом проклятии со страшным пророчеством; эта баллада отсылает к событиям давних лет, прямо связанным с основной историей, о чем читатель еще не знает. Руневский остается ночевать в доме бригадирши и узнает от лакея еще одну

давнюю историю семьи Даши — о Прасковье Андреевне, после чего происходит его встреча с призраком. Следующий эпизод переносит читателя на три года назад, в Италию — Рыбаренко рассказывает свою историю о жутких приключениях на мистической загородной вилле донна Пьетро. Далее действия вновь разворачиваются в правильном порядке — вплоть до рассказа Клеопатры Платоновны о древних событиях, связанных с проклятием рода Сугробиной; здесь автор соединяет вместе ранее разрозненные истории Прасковьи Андреевны и Рыбаренко. Таким образом, А.К. Толстой, как и Лермонтов, ведет читателя от тайны к ее разгадке: манускрипт с балладой, рассказ Рыбаренко и история Прасковьи Андреевны объединяются в конце повести в общую картину, и читатель узнает причину всех таинственных событий.

Глава V. Ранние фантастические баллады Толстого

В творчестве А.К. Толстого среди других жанров присутствуют и баллады, которые вызвали у писателя большой интерес. Его первая известная баллада – «Как филин поймал летучую мышь...» – включена в повесть «Упырь». В 1840-е годы писатель создает еще несколько фантастических баллад: «Волки», «Князь Ростислав» и «Где гнутся над омутом лозы...». А. Немзер в своей главе о балладах «Сии чудесные

виденья...» пишет, что баллада была открытием Жуковского, она слилась с его именем, хотя баллады писали и до него, и после: «Этот жанр рассеял свои образы, мотивы и интонации по фантастическим повестям, одарив волшебным подтекстом психологическую лирику...» [Немзер 1987: 159]. Благодаря Жуковскому балладная тональность вошла в произведения других жанров, порой весьма далеких от баллад.

Исследователь называет датой «рождения» русской баллады 14 апреля 1808 года, когда Жуковский завершил вольный перевод «Леноры» Г.А. Бюргера — «Людмила» [Немзер 1987: 161]. Однако баллада не была новостью, и в числе авторов, писавших баллады, Немзер упоминает Н.М. Карамзина. Белинский писал: «...тогдашнее общество бессознательно почувствовало в этой балладе новый дух творчества, новый мир поэзии <...>» [цит. по: Немзер 1987: 161-162]. Расцвет и торжество жанра пришлись на 1818 год, когда Жуковский написал свои четыре хрестоматийные баллады («Рыцарь Тогенбург», «Рыбак», «Лесной царь» и «Граф Гапсбургский»).

Как и готический роман, баллада предполагает балансирование между фантастическим и реальным. Так, в балладе Жуковского страшная скачка Людмилы – это сон, который в финале оборачивается явью. Также А. Немзер отмечает еще одну черту жанра: даже самая страшная и серьезная баллада позволяет иронию, шутку: «баллада помнит о том, <...> что она „игрушка“» [Немзер 1987: 165]. Среди основных балладных тем Немзер называет наказание, любовь и соединение, предчувствие.

В немецкой культуре начала XIX века были распространены фольклорные баллады о русалках. Русские поэты также не обошли эту тему стороной – Пушкин и Лермонтов написали одноименные стихотворения «Русалка», а Жуковский перевел «Рыбака» Гете и «Ундину» Ф. де ла Мотт Фуке, посвященные русалкам. В 1840-е годы к «русалочьей» теме обращается и А.К. Толстой в своих балладах «Где гнутся над омутом лозы...» и «Князь Ростислав». В то время стихотворения о русалках на немецком, русском и других европейских языках воспринимались в совокупности: «это „литературный фольклор“, общий фонд сюжетов и образов» [Немзер 1987: 206].

Толстой написал балладу «Где гнутся над омутом лозы...», слегка русифицировав иностранные литературные образцы, на которые ориентировался. В этой балладе, пишет А. Немзер, видна очевидная парафраза «Лесного царя» Гете,

но в соединении с русалочьим мотивом (стрекозы манят младенца в реку). В зачеркнутых строфах описывается, как был наказан ребенок, пленившийся хороводом стрекоз:

Стрекозы на пир поскорее
Приятелей черных зовут,
Из нор своих жадные раки
С клешнями к добыче ползут...

[Толстой: I, 213]

Немзер предполагает, что «раки» пришли в эту балладу из пушкинского «Утопленника». Помимо наблюдений Немзера, мы можем отметить еще некоторые лексические сходжения баллады Толстого с «Лесным царем». В балладе Гете лесной царь заманивает ребенка к себе в чащу словами: «Дитя, оглянися; младенец, ко мне;/ Веселого много в моей стороне;/ Цветы бирюзовы...», «Узнаешь прекрасных моих дочерей;/ При месяце будут играть и летать...»; стрекозы у Толстого, которые «летают и пляшут» и «веселый ведут хоровод», так же увлекают ребенка: «Дитя, подойди к нам поближе...», «У нас бирюзовые спинки...».

Рассмотрим немного подробнее самую первую балладу А.К. Толстого «Как филин поймал летучую мышь...». Появление ее в составе повести «Упырь» можно объяснить влиянием суггестивной поэтики, присущей готическому роману; как мы помним, в прозе она «приводит к появлению внесюжетных фрагментов типа эмоционального пейзажа или к включению поэтических текстов» [Вацуро: 183]. Толстой вводит балладу в повествование при помощи готического мотива найденного манускрипта. В ней изложена предыстория описываемых в повести событий, описано преступление, произошедшее в конце пятнадцатого столетия. В отличие от других баллад писателя, «Как филин поймал летучую мышь...» не является фольклорной, однако параллелизм в первой строфе напоминает о фольклорной традиции:

*Как филин поймал летучую мышь,
Когтями сжал ее кости,
Как рыцарь Амвросий с толпой удальцов
К соседу сбирается в гости...*

[Толстой: II, 17]

В народных песнях такой прием встречается довольно часто, переходит он и в стилизации «народной» или «древней» поэзии; см., например, в пушкинской

«Песни о вещем Олеге»: «*Как* ныне собирается вещей Олег...». Также на родство с песенным жанром указывают повторы в балладе: «Под замком кипит и клубится Дунай...» во второй строфе, «Под замком бежит и клубится Дунай...» в третьей и четвертой строфе и «Сверкая, клубясь, отражает Дунай...» в пятой [Толстой: II, 17-18].

Баллада связана с экзотической локацией, указывающей на вампирский сюжет. События баллады происходят в замке на берегу Дуная; именование реки, протекающей через Юго-Восточную Европу, в том числе, через Венгрию и Румынию, на наш взгляд, может намекать читателю на родину вампиров.

В сюжетном отношении баллада «Как филин поймал летучую мышь...» традиционна, это драматическая история о предательстве и убийстве. Такие сюжеты мы можем наблюдать в балладах Жуковского, например, в балладе «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», где барону изменила жена, а он отомстил за измену, убив ее тайного возлюбленного; в «Братоубийце» или в «Мщении», где слуга убил паладина из зависти.

Генетическую связь этой баллады Толстого с другими русскими балладами можно проследить, сравнив их размер. Размер баллады «Как филин поймал летучую мышь...» – амфибрахий с небольшими нарушениями; в строфе шесть стихов, четырехстопные чередуются с трехстопными: Ам434344. Схема рифмовки – ХаХаВВ, за исключением предпоследней строфы, где первый и третий стихи тоже рифмуются. Рифма в ней появляется для того, чтобы выделить самый важный и драматический фрагмент – предсмертное проклятие мужа Марфы.

Подобным размером, амфибрахией с чередованием четырех- и трехстопных стихов, написаны ключевые для русской традиции баллады Жуковского «Граф Гапсбургский» и «Кубок», баллада Пушкина «Песнь о вещем Олеге», а также более поздние баллады Толстого «Садко», «Слепой» и «Канут». А. Немзер в своей статье «Последние баллады А.К. Толстого» отмечает и сходство эстетических взглядов трех авторов, отраженных в их произведениях: вслед Жуковскому («Граф Гапсбургский») Пушкин говорит в «Песне о вещем Олеге» об «абсолютной свободе поэзии и ее небесном происхождении» [Немзер 2010: 639]; сходным образом мыслил о поэзии и Толстой, что видно из его стихотворения «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!», поэмы «Иоанн Дамаскин» и других. Амфибрахией с таким же чередованием разностопных строк (Ам43) написана

баллада А. Перовского «Странник-певец» (1820), которая, кроме того, содержит некоторые мотивы и элементы образного строя в стиле готического романа:

И ветры завывли, и черною мглой
Покрылись небесные своды,
Ручей взволновался, и вихри горой
Вздывают кипящие воды.
<...>
Ах, страшны мне черный без выхода лес
И вранов унылые крики...
[Погорельский: 331]

Фантастическую балладу А.К. Толстого «Волки» Ямпольский называет «ужасной» балладой в духе Жуковского [Толстой: I, 24]. Она ориентирована на фольклорную традицию, но заметно отличается от других русских баллад как в сюжетном отношении, так и в отношении поэтики. Оборотень был довольно редким персонажем в русской литературе (впервые появился, по-видимому, в повести О. Сомова «Оборотень»). Однако, в отличие от Сомова, чей персонаж представлен в крайне комичном виде, Толстой пишет жуткую балладу, рисующую перед читателем страшную картину вторжения стаи волков-оборотней в село.

Волки приходят из лесов на добычу поздним вечером или ночью, когда «в селах пустеет» и «смолкнут песни селян» [Толстой: II, 211]. Звери ничего не боятся; собака не смеет на них лаять, а мужик бледнеет от страха и читает молитву. Волки осторожно обходят церковь, что указывает на их принадлежность к нечистой силе, однако они подходят к корчме, месту пьянства и разгула, и внимательно слушают, «не ведутся ль там грешные речи» [Толстой: II, 212], будто бы выискивая грешников, чтобы их покарать. В конце баллады сюжет оказывается перевернутым, поскольку с пением петуха волки превращаются в старух; обычно же в изображении оборотней люди становятся волками.

На наш взгляд, сюжет баллады «Волки» не развернут и оставляет читателю возможность достраивать его. Доминанта здесь, видимо, не сюжетная, а эмоциональная: множество суггестивных деталей создают характерную для баллады «страшную» картину (цвета, звуки, числовая символика). В начале баллады мы видим типичный готический пейзаж:

Когда в селах пустеет,
Смолкнут песни селян

И седой забелеет
Над болотом туман...

По полям бесшумно идут девять волков с белым вожаком (оказавшимся впоследствии седой старухой), а замыкает стаю оборотней хромой волк:

А таинственный ход
Замыкает девятый.
С окровавленной пятой
Он за ними идет и хромает.

Хромота восходит к апокрифическому сюжету о Люцифере, падшем ангеле; в литературе эта черта присутствует у многих связанных с нечистой силой персонажей (Мефистофель Гете, Doppelgänger А. Погорельского). Кровавая лапа оборотня является суггестивной деталью, как и описание страшной внешности волков:

Их глаза словно свечи,
Зубы шила острей...

Еще одной деталью для создания суггестии служит число тринадцать, связанное с нечистой силой, а также козья шерсть, которая может отсылать читателя к козлу как символу сатаны:

Ты тринадцать картечей
Козьей шерстью забей
И стреляй по ним смело,
Прежде рухнет волк белый,
А за ним упадут и другие.

Число девять (количество волков) тоже выступает как мистическое, оно получено троекратным повторением триады и в ряде традиций соперничает с магическим числом семь [Мифы: II, 631].

Баллада «Волки» написана разностопным анапестом: в строфе шесть двустопных стихов, последний, седьмой – трехстопный. Схема рифмовки – аВаВссх: сначала идет четверостишие с перекрестными рифмами, женской и мужской, далее – двустипшие с женской рифмой, а последний стих холостой. Такой размер не является классическим для русской баллады. Еще одно отличие баллады Толстого от других – это ее близость к лирическому жанру, поскольку мы не видим границы между рассказчиком и действующим лицом; Толстой обращается будто бы к себе в строках:

Ты тринадцать картечей
Козьей шерстью забей

И стреляй по ним смело...

<...>

с нами сила господня!

В 1835 году, когда А.К. Толстой с матерью жил в Москве, чтобы готовиться к университетским экзаменам, он переписывался с А. Перовским, находившимся в Петербурге. В их письмах того времени возникает самая знаменательная, по словам М.А. Турьян, тема – творческая. Погорельский упоминает фантастический замысел Толстого, с осуществления которого начался его писательский путь, «Loup-garou» (оборотень – *фр.*) [Турьян: 650]. Мы не знаем, с каким из ранних произведений Толстого связан этот замысел. Французское название говорит о том, что он мог относиться не к «Упырю», а к повести «Семья вурдалака», написанной по-французски и лишь впоследствии переведенной на русский язык. Перовский пишет в письме от 18 (30) марта: «Не спеш с “Loup-garou”. Лучше оставь его на время, а то испортишь. Большую пьесу можно делать помаленьку, и если тебе придет между тем другое что-нибудь на мысль, так ты можешь и другим заняться» [Погорельский: 426]. Как видно из переписки, Перовский называет упыря французским словом “loup-garou”, т.е. волк-оборотень; это может быть связано с тем, что «в литературе, начиная с Пушкина, упыря неточно отождествляли с вурдалаками, волком-оборотнем (волкодлаки)»; к тому же, упырь может убивать людей и в обличье зооморфного существа [Мифы: 549]. «Слово „вурдалак“ представляет собою вариант имени, образованного из двух слов: „волк“ и „длака“ (шерсть, кожа) <...> но у восточных славян оно означает не „упыря“, а людей-оборотней: превращающихся по желанию в волков» [Кагаров: 58]. Однако считалось, что обычный волк после смерти становится упырем, во избежание этого ему зажимали рот монетой [Мифы: 243]. Таким образом, мы можем осторожно предположить, что выбор темы для нескольких ранних произведений, в том числе для баллады «Волки», был обусловлен интересом Толстого к упырям, а соответственно и к близким к ним оборотням.

Заключение

В ходе исследования, посвященного анализу композиции повести А.К. Толстого «Упырь» и описанию ее литературного фона, нам удалось решить поставленные в начале задачи. Опираясь на труды предшественников, мы охарактеризовали в целом литературную школу Толстого, выделили возможные влияния на его раннее творчество и проанализировали повесть «Упырь» и две ранние фантастические баллады писателя. Интересовавшие нас произведения мы соотнесли, прежде всего, с жанром популярного в России в конце XVIII – начале XIX веков готического романа и традицией русской прозы 1830–1840-х годов.

Мы проследили, опираясь на труд В.Э. Вацура, как готический роман, зародившийся в Англии, проникал в Россию и стал там популярным жанром. За пассивным восприятием готического романа — чтением и переводами основоположников жанра (Х. Уолпола, К. Рив, А. Радклиф и др.) — последовало

активное освоение жанровых приемов. Далее мы рассмотрели литературную школу А.К. Толстого. Обширное исследование М.А. Турьян об А. Перовском помогло выяснить, что его авторитет и его воспитание значительно повлияли на формирование художественных вкусов и предпочтений Толстого. За неимением достаточного количества источников для полной реконструкции литературных влияний в раннем творчестве Толстого, мы осторожно спроецировали отношение Погорельского к различным авторам на Толстого. Также мы описали путь возникновения темы вампиров в романтической литературе, поскольку это, безусловно, было важно для анализа фабулы «Упыря». В связи с вампирской темой мы отметили сходство мотивов повести Толстого с произведениями Пушкина, Гоголя и Сомова, варьирующими ее.

Однако это не позволяет делать заключения о прямом влиянии названных авторов на Толстого. В русской литературе конца XVIII – начала XIX вв. существовало общее пространство фантастических сюжетов и мотивов, которые писатели использовали независимо друг от друга. Когда влияние одного автора на другого не получает документального подтверждения, мы можем оставаться лишь на уровне предположения и интерпретировать появление конкретных сюжетов и мотивов в произведениях как результат воздействия общего «воздуха времени».

Руководствуясь монографией В.Э. Вацура о готическом романе, мы нашли множество характерных мотивов, восходящих к этому жанру, в повести «Упырь» и рассмотрели каждый из них. Композицию же повести мы сопоставили с русской литературной традицией 1820-30-х гг. Рождению русского романа предшествовало освоение «рамочных» конструкций и создание повествовательных циклов. Под влиянием этих явлений литературной формы попала и повесть Толстого, что мы и описали, сравнив ее композицию с произведениями Погорельского, Пушкина, Гоголя и Лермонтова. В повести «Упырь», в отличие от произведений других писателей, авторский голос не доминирует, но присутствуют пять рассказчиков с разной точкой зрения на происходящие события. Хронологическая последовательность повести нарушена с целью создания суггестивного текста. Читатель, таким образом, до конца повествования колеблется между рациональным и фантастическим объяснением событий и движется от тайны к разгадке.

Мы затронули и тему ранних фантастических баллад А.К. Толстого, так как его первая баллада, «Как филин поймал летучую мышь...», включена в повесть

«Упырь». Мы нашли обоснование включению страшной баллады в повествование и рассмотрели ее поэтику и связи с другими русскими балладами. Также мы остановились на балладе «Волки», которая не связана с ранними повестями Толстого о вампирах формально, однако связана тематически, и о которой в исследовательской литературе до сих пор почти ничего не было сказано. Она заметно отличается от других баллад, и мы постарались в общих чертах описать ее сюжет, поэтику и возможную причину возникновения в ней мотива оборотня, редкого для русской литературы.

На наш взгляд, цель работы, заключающаяся в анализе повести «Упырь» и фантастических баллад, была достигнута. Однако в ходе работы возникли еще вопросы, которые задают направление дальнейших исследований. За неимением источников мы недостаточно реконструировали ранние взгляды А.К. Толстого на литературу. В дальнейшем можно глубже изучить биографию писателя и личность его воспитателя А. Перовского; таким образом, можно было бы найти еще авторов, имевших влияние на литературные вкусы Толстого. Также можно рассмотреть произведения А.К. Толстого с фантастическими сюжетами, т. е. ранние повести и баллады, как целое и описать его поэтику.

Использованная литература

1. Вий: *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. II. М.–Л., 1937-1952.
2. Гоголь: *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. I. М., 2003.
3. Комментарии // *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений в 14 т. Т. 1 / Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) / Ред. М. К. Клеман. М.–Л., 1940.
4. ПЗС: *Мериме П., Пушкин А. С.* Сборник / Сост. З. И. Кирнозе. М., 1987.
5. Погорельский: *Погорельский А.* Сочинения. Письма. СПб., 2010.
6. Пушкин: *Пушкин А. С.* Евгений Онегин. М., 2002.
7. Сомов: *Сомов О. М.* Киевские ведьмы / Библиотека М. Мошкова.
http://az.lib.ru/s/somow_o_m/

8. Толстой: *Толстой А. К.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. I–II / Ред. И. Ямпольский. М., 1969.
9. Вацуро: *Вацуро В. Э.* Готический роман в России / Ред. Т. Ф. Селезнева. М., 2002.
10. Гиппиус: *Гиппиус В. В.* Повести Белкина // *Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока / Отв. ред. Г. М. Фридендер. М.–Л., 1966.
11. Измайлов: *Измайлов Н.В.* Тема «вампиризма» в литературе первых десятилетий XIX в. Л., 1976.
12. Кагаров: *Кагаров Е. Г.* Этнографические мотивы в поэзии А. С. Пушкина / Сов. этнография. 1937. № 1.
13. Лермонтовская энциклопедия: *Удодов Б.Т.* «Герой нашего времени»// Лермонтовская энциклопедия/ Гл. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981.
14. Лотман: *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. СПб., 1995.
15. Мифы: Мифы народов мира. Т. I–II / Ред. С. А. Токарев. М., 1987.
16. Муравьева: *Муравьева О. С.* «Гюзла» и «Песни западных славян» // *Мериме П., Пушкин А. С.* Сборник / Сост. З. И. Кирнозе. М., 1987.
17. Немзер 1987: *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...» // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... М., 1987.
18. Немзер 2010: *Немзер А. С.* «Последние баллады А. К. Толстого» // *Немзер А. С.* При свете Жуковского. М., 2010.
19. Полякова: *Полякова А. А., Федунина О. В.* Готическая традиция в прозе А. К. Толстого («Упырь»)// Новый филологический вестник. 2006. № 2 <https://cyberleninka.ru/article/v/goticheskaya-traditsiya-v-proze-a-k-tolstogo-црус>
20. Турьян: *Турьян М. А.* Личность А. А. Перовского и литературное наследие Антония Погорельского // *Погорельский А.* Сочинения. Письма. СПб., 2010.
21. Шумко: *Шумко В. В.* Повесть А. К. Толстого «Упырь» как этапное произведение в развитии фантастической прозы первой половины XIX века. 2002.

Kokkuvõte

Antud töö on pühendatud Aleksei Tolstoi jutustuse “Vampiir“ (1841) analüüsile, teose seosele traditsioonide, kompositsioonide ja poetikaga. Teema aktuaalsus seisneb selles, et siiani pole Tolstoj teoseid piisavalt uuritud. Aleksei Tolstoi on tuntud oma ajalooliste teostega, ta alustas oma kirjanduslikku teekonda fantastilistest teostest. Tolstoi jutustuse “Vampiir“ analüüs annab võimaluse näha, kuidas formeerus noore kirjaniku poetika. Kuigi Tolstoi teos oli juba varem analüüsitud, tema poetika ja kompositsiooni pole tõlgendatud täies mahus. Töö eesmärgiks on proovida osaliselt rekonstrueerida Tolstoi vaateid kirjandusele, põhjalikult analüüsida jutustust “Vampiir“ ning kirjaniku fantastilisi ballaade. Selleks on kasutatud uuringud vastava ajastu vene kirjanduse ajaloost.

Nende allikate kasutamise abil sai töös kirjeldada A. K. Tolstoi kirjanduskooli, määrata seos jutustuse “Vampiir“ ning gooti romaani stiili vahel, mis omas populaarsust Venemaal 18. lõpus kuni 19. sajandi alguseni. Lisaks oli teos kõrvutatud 1830.–1849.

aasta vene proosa kirjanduslikke traditsioonidega ning ballaadi üleminev jutustus teiste varasemate Tolstoi ballaadidega.

Töö koosneb viies peatükist. Esimeses peatükis on kirjeldatud gooti stiili levimine Venemaal, mis toetub V. E. Vatsuro monograafiale «Готический роман в России». Teine peatükk kirjeldab A. K. Tolstoi kirjanduskooli. Kolmas peatükk kirjeldab gooti romaani iseloomulike omadusi Tolstoi jutustuses ning teksti poeetikat. Neljandas peatükis on uuritud jutustuse kompositsiooni ja selle seost kirjanduslikke traditsioonidega.

Viimane peatükk on suunatud Tolstoi varajaste fantastiliste süžeedega ballaadidele («Как филин поймал летучую мышь...» ja «Волки»). Kokkuvõttes on välja toodud läbi tehtud töö tulemused ning määratud töö jätkamise perspektiiv.

LISA

Lõputöö autori kinnitus

Olen lõputöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõttelistele seisukohtadele ning muudest allikaist pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Julia Platova

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Julia Platova,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose «Aleksi Tolstoi jutustus "Vampiir": ilukirjanduslik taust ja kompositsioon»,

mille juhendaja on slavistika osak. teadur Tatjana Stepanishcheva,

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
 3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, **30.05.2018**