УДК 882-3

В.В. Шумко

Повесть А.К. Толстого «Упырь» как этапное произведение в развитии фантастической прозы I половины XIX века

Повесть «Упырь» была не единственным фантастическим произведением А. Толстого. В черновиках писателя были найдены рассказы «Семья вурдалака», «Встреча через 300 лет», к сожалению, долго не издававшиеся и написанные по-французски (русский перевод «Семьи вурдалака» выйдет в свет лишь в 1884 году), а также еще один текст на французском языке «Амена» (фрагмент незаконченного романа, рисующий столкновение христианства и языческого мира). Указанные тексты не станут предметом нашего рассмотрения ввиду того, что они не оказали значительного влияния на развитие русского романтического фантастического жанра.

«Упырь» был написан на русском языке и издан в 1841 году под псевдонимом «Краснорогский» (родовое имя, соответственно, называлось Красный Рог). Повесть больше не переиздавалась, и не сохранилось ни одного авторского комментария или объяснения замысла создания. На первый взгляд, речь идет о пробе пера, литературном опыте в модном тогда фантастическом жанре, не претендующем на философичность и серьезность. Косвенно это подтверждается молчанием автора на схожие отзывы критиков по этому поводу. Так, В.Г. Белинский утверждал, что события повести не имеют никакого отношения к действительности, а «развлекательная функция и есть главное достоинство повести» [1].

Ироническое освещение получает сюжетная канва повести в журнале «Сын Отечества», где единственным «логическим» объяснением написанного называется опиум (потреблявшийся и героем, и автором) [2].

Подобной точки зрения придерживались и советские литературоведы: П.К. Амиров («Романтические рассказы А.К. Толстого», 1959), Г.Н. Поспелов («История русской литературы 19 века», 1962), Г.И. Стафеев (А.К. Толстой: Библиографический указатель, 1969). Крупнейший из них, Г.Н. Поспелов, делает акцент на сатирической направленности фантастики повести «Упырь», перенося в XIX век классовый подход при анализе литературы: «Представители чиновно-дворянской среды изображены упырями, а для мотивировки такого изображения разработана средневекового типа легенда» [3].

С другой стороны, исследователь М.Ф. Каменская указывает на многочисленные несчастья, которые преследовали род А. Толстого как на решающее обстоятельство для выбора сюжета «роковой» баллады [4]. Тема родового проклятия становится главной, подвергается художественному осмыслению автором и неожиданно заканчивается счастливым финалом. Мог ли А. Толстой так «легкомысленно» отнестись к итогу общения с потусторонним миром, когда тема рока была так близка его судьбе?

Ряд исследователей при анализе других произведений А. Толстого называет «мистическую устремленность» одним из характерных признаков его поэзии, прозы, драматургии. Признак этот получает негативную оценку в «Истории новейшей русской литературы» А.М. Скабичевского (1891). Критик-шестидесятник вкладывает естественный для него отрицательный смысл, связанный с «творческой и философской несамостоятельностью» А. Толстого [5].

Мистическую устремленность к непознаваемому как необходимую составляющую творческого процесса у А. Толстого отмечали В.С. Соловьев («Поэзия графа Толстого», 1895), П.П. Перцев («Философские течения в русской поэзии», 1896), Н. Кнорринг («Миросозерцание А.К. Толстого», 1914). При переиздании «Упыря» в 1899 году В.С. Соловьев в своем предисловии к нему сказал более определенно: «Общий смысл повести – нравственная наследственность, устойчивость и повторяемость типов и деяний, искупление предков потомками» [5]. Именно поэтому игра автора с фантастическими элементами отражает стремление растворить их в реальности, всему должно найтись естественное объяснение, в том числе и року.

Мистика в понимании В.С. Соловьева не слишком отличается от толкования чудесного в «завуалированной» фантастике. Маскируя чудо, последняя также стремилась этим придать ему «видимость» закона. Но как таким образом объяснить очевидную иронию А. Толстого в изложении печальных событий?

Влиянием заимствований из немецкого романтизма пытались объяснить литературную игру А. Толстого Д.Д. Языков («Граф А.К. Толстой», 1901), А. Левинстима («Граф А.К. Толстой, его жизнь и произведения», 1906). Составитель и автор вступительной статьи полного собрания сочинений А.К. Толстого (СПб., 1907 – 1908) С.А. Венгеров подытожит эти высказывания: «Это фантастика в стиле Гофмана и дяди – воспитателя Толстого, Перовского-Погорельского» [6].

В диссертации И.В. Семибратовой «Типология фантастики в русской прозе 30-40-х гг. XIX века» (1973) «Упырь» рассматривается в качестве иллюстрации фантастики как «психологической фикции». Исследователь предлагает рассматривать сверхъестественное как отражение состояния или мировоззрения героев произведения, что все же находится в рамках рационального объяснения.

Как органичное явление русской литературы начала 1840-х гг., рассматривается повесть «Упырь» в диссертации Т.А. Чебанюк «Фантастическая повесть

в историко-литературном процессе 20-х – начала 40-х гг. XIX века» (1979). Относительно мистического в ней говорится, что «... события прошлого способствуют решению важной для автора мысли о нравственной ответственности человека перед будущим поколением, идеи «нравственной кармы» [7].

Наиболее обширные исследования в этом направлении провел С.Ф. Васильев. Критик приходит к выводу о рассмотрении А.К. Толстым в повести «Упырь» нескольких типов фантастики на то время: «дневная» фантастика, «ночная» тип фантастики, «сумеречная», или «завуалированная» фантастика. При анализе финала С.Ф. Васильев подчеркивает, что сознательный отказ главного героя от окончательного разоблачения тайны носит оттенок нравственного отстранения от романтической игры с потусторонним.

Именно С.Ф. Васильев вплотную подошел к очень важному для нас выводу: «В повести «Упырь» наблюдается тенденция к эстетизации и деидеологизации романтической фантастики» [8].

Нам представляется логичным, что повесть «Упырь» отражает новый этап в движении фантастического жанра. На смену неприятия ужасного и одновременно манящего мира волшебства приходит постижение социально-исторических основ фантастического в художественной практике, осмысление нравственно-философских корней интереса к таинственному. При этом А. Толстой обращается даже к научному опыту (научному в понимании современников А. Толстого). Так вырабатывается будущая функция фантастического в реалистической литературе – отражение через призму фантастики реальной жизни, а не бегство от нее.

Проследим на конкретных примерах, как А. Толстой в форме литературной игры решает вовсе «неигровые» вопросы, построив рассуждение в виде исследования на нескольких уровнях понимания.

I. Первым уровнем понимания станет узнавание в «Упыре» черт популярной в 1830-е годы светской повести, психологического жанра и бытового. Завязку сюжета образует типичная сцена бала, где читатель встречается с персонажами впервые. Далее следует любовная интрига Руневского и Даши с препятствиями (клеветой барышни Софьи Карповны, интригами ее матери, дуэлью Руневского и Владимира). В итоге все заканчивается благополучно: герой и героиня переживают эволюцию, которая духовно их укрепляет. Чувства и нравственные достоинства симпатичных автору героев оказываются сильнее «тлетворного» влияния света.

II. Но на этот «шаблон» накладывается элемент чудесного. В нескольких персонажах на балу Рыбаренко узнает *вампиров*. Складывается впечатление, что автор отдал предпочтение еще одному литературному «шаблону» – сатирической фантастике. Бригадирша Сугробина с ее вечным: «... в наше время не то было... Тогда молодые люди меньше франтили да больше слушали стариков» [9]; Семен Семенович Теляев с большим Владимирским крестом «за сорок пять лет беспорочной службы» [9, с. 525], с его «мудрым»: «... и даже... если бы... в случае... то есть...»; «барышня» Софья Карповна «ослепляла всех своей колкостью» [9, с. 527]; целое общество, посещавшее дом Зориной, состояло из «людей, что, по примеру хозяйки дома, проводило время в сплетнях и злословии» [9, с. 530] и так далее.

Но сатирические задачи вскоре отходят на второй план.

III. На третьем уровне восприятия внимание читателя все больше переключается на загадку соотношения реального и ирреального, то есть на проблематику, характерную для «завуалированной» фантастики.

Легендарные и таинственные события включаются в текст стандартными глаголами: «говорят, будто...», «сообщают», «ходят слухи», а в рамках обычной житейской истории появляются черты «готического» романа. Это прокля-

тие, тяготеющее над целым родом Даши, тайна преступления ее далекого предка, продажа души дьяволу дону Пьетро, бабушки и Теляева (тема продажи души дьяволу реализуется в двух вариантах: «страшного взгляда» и «путешествия в ад»), старинные виллы, населенные призраками (в итальянском эпизоде) и т.п. По законам «завуалированной» фантастики каждый такой мотив становится предметом дискуссии, объяснения, основанные на вере в ирреальное, оспариваются объяснениями вполне рационалистическими.

Рыбаренко сообщает Руневскому о «щелкании» вампиров при встрече (как опознавательный знак). Далее Руневский видит Теляева и: «Тут Семен Семенович щелкнул так, как описывал незнакомец, и Руневский невольно вздрогнул» [9, с. 529]. Первая часть стандартной схемы «завуалированной» фантастики готова – перед читателем пример чудесного. Но затем известие о помешательстве Рыбаренко успокаивает Руневского, и даже щелканью подыскивается оправдание: «Теляев был не что иное, как оригинал, который щелкал только потому, что заикался или у него недоставало зубов» [9, с. 529]. Опять же в рамках схемы чудо успешно разоблачено.

Далее Даша говорит о смерти матери, добавляя, что бабушка (предположительно вампир, по словам Рыбаренко) по ночам сидела у постели «больной», а «в последний день ее платье было покрыто маменькиной кровью» [9, с. 532]. И тут же сама дополняет: «Мне сказали, что маменька умерла от чахотки и кровохарканья» [9, с. 532].

В «итальянском» эпизоде трем героям в заброшенной вилле являются призраки-вампиры, принявшие вид соседа. Рыбаренко видит «Владимира», который требует обнять его «напоследок»: «Черты лица его переменялись, глаза налились кровью и горели, как уголья» [9, с. 557]. Владимира посетил призрак «Антонио», который «...желал как бы завернуть меня в свое покрывало» [9, с. 560]. Антонио же был «призван» на Олимп, чтобы вновь рассудить трех прекраснейших женщин в мире. В итоге Владимир сообщает Рыбаренко: «Если бы я знал, кто подмешал нам опиума в этот пунш...» [9, с. 583].

IV. Четвертым уровнем становится отступление автора от традиций «сумеречной» фантастики. Повествование сближается с точкой зрения главного героя, который вынужден поверить в реальность происходящего, проясняется сверхъестественная связь происходящих событий.

Первым вестником необъясненной до конца случайности, явилось старинное пророчество: «Пусть бабушка внучкину высосет кровь». Именно Даша находит его, гадая по *случайным* строкам книги. Автор передает ситуацию игры, когда играющие наталкиваются на нечто, выходящее за пределы «игровых правил». Объяснение Теляева: «Это должна быть какая-нибудь аллегория» [9, с. 536] касается самих слов, но никак не объясняет то, что прочитала их Даша, *бабушкина внучка*. Руневский пока объясняет такое совпадение *случаем*.

В «итальянском» рассказе Рыбаренко вводит привычный для романтизма мотив заброшенного жилища. На этот раз им становится «чертов дом». И вновь автор предлагает читателю, на первый взгляд, удовлетворительное объяснение: немедленно появившийся аббат (скептик по убеждениям) сообщает, что о «чертовом доме» дон Пьетро сам распустил слухи, чтобы скрыть таинственную историю в другом месте – в его загородной вилле творились «нечистые» дела.

«Вы видите, синьор, – продолжал аббат, – что хотя и есть нечто необыкновенное в истории дон Пьетро, но оно все относится к загородному дому» [9, с. 551].

Но ведь сам «скептик» вынужден согласиться, что пусть не в городском, а загородном доме есть «нечто необыкновенное». Позиция «реалиста» придает весомость таким доводам.

Кстати, и первое объяснение аббата противоречиво, что узнается впоследствии. Напомним, что дон Пьетро желал отвлечь внимание горожан от виллы, распуская слухи о «чертовом доме». Но он никак не мог этого сделать, так как «...вскоре по возвращении своем из России пропал без вести» [9, с. 551]. А ведь только после его возвращения пошел слух, что некто «...остановился у окна приора и сказал: «Знай, что я черт и еду за Пьетро..., чтобы отвести его в ад» [9, с. 551]. Такой слух мог пустить молодой хозяин виллы, но аббат намеренно умалчивает об этом «удобном» разьяснении, оставляя неприкрытой несостыковку событий во времени.

Руневский замечает у Даши на шее «маленькое пятнышко» и, естественно, взволнован мыслью о вампирах. Объяснение Даши просто: «Я была больна и, верно, обо что-то укололась» [9, с. 587]. Но возможно ли в постели больной найти что-то острое, укол которым вызовет крови больше, чем пятнышко? Приведем цитату: «Я сама удивилась, когда увидела свою подушку всю в крови (курсив наш. – В.Ш.)» [9, с. 587]. Согласно медицине, укол в шею вызывает небольшое капельное кровоизлияние. Чтобы испачкать всю подушку и затем ослабеть от потери крови («Я так вдруг сделалась слаба») [9, с. 587], необходима рана другого характера, либо укол с проникновением в вену или артерию, кстати, что и делают вампиры. Разумеется, романтически «начитанный» Руневский (раз уж может судить на уровне литературных шаблонов) не мог не заметить такой детали.

Далее поток объяснений «реалиста» Владимира разбивает все «романтические» доводы Руневского. Но, как уже говорилось выше, Руневский находит в нем множество несоответствий истине. И знаменателен последний вывод Руневского: «Да, – сказал он, – теперь я все понимаю. Вы спасли Дашу... вы, Клеопатра Платоновна разбили каменную доску...» [9, с. 587]. Теперь самое время Владимиру или Клеопатре Платоновне опровергнуть такой вывод, но: «Клеопатра Платоновна смотрела на Руневского умоляющими глазами» [9, с. 587]. И Руневский сдался, он понял, что больше опровержений не будет, что он находится в одном шаге от истины, которая не только расставит все на свои места, но и утвердит ужасные события как реальные, оставив у наивной Даши тяжелые воспоминания о родных. Проклятию рода вновь придадут пугающую реальность.

«Но нет, – сказал он, – я ошибаюсь, не будем более об этом говорить...». И далее: «Клеопатра Платоновна бросила благодарный взгляд на Руневского» [9, с. 587].

Окончательным аккордом стали последние слова «прозревшего» Руневского. Напомним, что при упоминании Теляева как вампира Владимир и Даша «начали кататься со смеху», а Руневский в итоге «сам не мог удержаться от смеха» [10, 585]. Прощаясь с читателем, герой, тем не менее, говорит слуге: «Когда бы ни приехал Семен Семенович, нас никогда для него нет дома» [9, с. 588], обрывая всякий контакт с трагическим миром чудесного.

V. В дальнейшем внимание читателя направляется в сторону нравственных вопросов.

Типичной моделью поведения героя романтика в «Упыре» был либо протест против рока, либо бегство от него. А. Толстой проводит по-своему «научный» опыт над чувствами Руневского, предлагая герою различные варианты решения загадки. Автор попытался отстраниться от такой болезненной для него темы, как родовое проклятие, и исследовать механизм его зарождения и действия. Такой взгляд «со стороны» был возможен в рамках «сумеречной фантастики», не случайно alter ego писателя, Руневский, занимает «нейтральную» позицию. В духе традиций «завуалированной» фантастики окончательный вывод предоставляется сделать самому читателю, но сама

возможность задавать себе подобные вопросы была нова для фантастики того времени. «Завуалированная» фантастика маскировала чудесное для еще большего его утверждения в своих правах. Главное было – зародить сомнение при сочувствии «мистическому» варианту со стороны автора. А Толстой идет дальше: он иронизирует не над неверием или излишним мистицизмом, автор абстрагируется от конкретики и говорит о литературных шаблонах поведения. Руневский отказывается от романтической игры с «потусторонним» (от окончательного выяснения причин всего происшедшего), герой нравственно отстраняется от «игры» с такими понятиями, как «рок», «судьба».

Рыбаренко подготавливает почву для «серьезного» отношения к чуду страстной исповедью-предупреждением: «Я так же, как и вы, не верил ничему... Но в душе моей раздавались странные отголоски... Мне нравилась противоположность мира, передо мною открывавшегося..., но я смотрел на картины, как зритель смотрит на интересную драму. Живая игра актеров увлекает, но между тем он знает, что кулисы бумажные и что герой, покинув сцену, снимет шлем и наденет колпак» [9, с. 554].

Если Руневский находится пока на позиции скептика, и эксперимент его пассивен: «Произойдет ли сейчас что-то?», то Рыбаренко стал активным экспериментатором, чтобы «возбудить в себе чувство прекрасного». «Отголоски» в душе Рыбаренко указывают на подсознательную веру в чудо, и искусственное обращение к нему ради игры чувств не может остаться безнаказанным по закону романтизма. Ведь А. Толстой говорит о том, что чудо это стало следствием ужасного нравственного преступления, внешним проявлением смутившегося хода вещей, предостережением будущим поколениям. А Рыбаренко берется играть с преступлением как с литературным театром, ради *прихоти*.

Ряд событий в доме бригадиры Сугробиной, участником которых стал Руневский, подталкивает его в сторону позиции «романтика», укрывая окончательное объяснение. Тем самым, герой выходит из-под опеки «скептического» неведения и попадает в рамки мира чудесного, того самого, что покарал «романтика» Рыбаренко. И ведь Руневский болен тем же пороком: он стремится испытывать судьбу (правда, не ради раздражения нервов, а ради окончательного выяснения факта самого существования чуда). Поэтому исповедь Рыбаренко своевременна, так как Руневский стоит на распутье: поверить ли в предостережения рока или посмеяться над ними и наобум связать судьбу с проклятым родом.

А. Толстой ироничен в описании «потусторонних» событий, случающихся в его дни. Но совсем по-другому относится он к преданиям античного времени. Читателю предлагают отделить шелуху веков, всякого рода мнимые чудеса и задуматься о том, что дало повод к сочинению таких преданий. Случившиеся с Рыбаренко и Руневским чудеса предстают в таком свете проявлением действия каких-то сил, существование которых связано с нравственной проблематикой.

Ярким подтверждением вышесказанному служат следующие слова: «Сверх того, подеста* (человек во всех отношениях заслуживающий уважение и который скорее бы дал себе отрезать руку, нежели бы согласился сказать неправду) открыл мне, что *чертов дом* (курсив автора. – В.Ш.) построен на том самом месте, где некогда находился языческий храм, посвященный Гекате и ламиям» [9, с. 568]. А ламии, или эмпузы, по преданиям, имели сходство с «нашими упырями». Заметим, что нигде более не приводится подобная ссылка на «достоверность» сообщаемого. Всегда автор ограничивается каноническими словами: «сообщают», «говорят», избегая пристрастно-

* «Подеста» – у А. Толстого означает «глава местного самоуправления в итальянских городах».

сти в оценке позиций героев. Этот контраст был необходим для акцентирования внимания читателя к эпизоду с подестой.

Нравственные категории приобретают у А. Толстого такие же «законодательные» свойства, как законы исторического развития, реально влияя на судьбу героя. Потусторонний характер нравственным законам придает новое поколение, которое утрачивает знание об истинной причине несчастья. Поэтому череда событий-полуфактов оценивается «слепо», знанием своего века. Ответа на вопросы, герои естественно не получают, и делают вывод о метафизичности такого ряда.

Безусловно, угадывается модное тогда увлечение законами кармы, которые внешне напоминали русскому «просвещенному» читателю научные достижения последнего времени. А. Толстой придает романтический характер закону кармы, создавая своего рода исполнителей закона. У писателей в жанре «готического» романа ими были вампиры, духи, то есть жители потустороннего мира. А. Толстой написал повесть гораздо позже, на излете популярности романтизма, о чем говорят многочисленные недоброжелательные отклики критиков. Прямое утверждение о вампирах уже не соответствовало духу времени, поэтому Толстой «модернизирует» нечисть. Исполнителями кармы стали сами люди, родные преступившего нравственную черту. Преступление предков оказывает разлагающее действие на потомков, превращая их в «вампиров», как бригадиршу или Теляева.

Еще одним отступлением от канонов романтизма станет счастливый финал повести. Он утверждает возможность изменить карму. Следовательно, в начале 1840-х годов А. Толстой расценивает карму не как неумолимый рок романтиков 1820-х годов. С судьбой можно успешно бороться, исправлять ее нравственно чистым людям, причем усилия для этого необходимы небольшие. разбить кабалистическую доску и жениться. Болезненная для А. Толстого и личная проблема кармы решается, важно знать путь ее решения. Мы вновь видим переходность романтизма А. Толстого, который отказывается от с таким трудом найденных «реальных» объяснений несчастий, преследовавших его род. Вопрос решается типично романтически: несчастья продолжают сыпаться на род, так как потомки не знают «того самого», простого пути спасения, где скрыта своя «кабалистическая» доска.

В целом, образуется своеобразное поучительное исследование, отразившееся на конкретном примере в повести «Упырь». Легкость найденного решения всех проблем после невообразимой путаницы в повести должна поразить читателя, заставить его усомниться в реальности такого выхода. Ведь в каждом конкретном (и таком близком для А. Толстого) случае не просто найти истинную причину несчастья. Не лучше ли придерживаться определенных правил нравственности и не создавать прецедентов?..

VI. И все же следует пойти дальше в разговоре об уровнях понимания «Упыря». Средством упредить упреки в излишнем романтизме станет типичная для романтизма этого этапа ирония. Нравственная проблематика вполне могла быть определяющей и в процессе литературной игры, в том случае, если бы автор использовал это как формальный прием. Но А. Толстой уже с первой страницы насыщает текст скрытой иронией по поводу чудесного, которая приобретает «убийственный» для последнего характер. А поскольку нравственная проблематика напрямую связана в повести с характером реализации потустороннего, под сомнение ставится и сама «мораль» в произведении.

Романтик Рыбаренко, представитель «дневного» варианта фантастики (как абсолютной веры в нагромождение чудес), при разговоре о вампирах не приходит в трепет, не бледнеет, а лишь холодно замечает, заботясь о чистоте русского языка: «Могу вас уверить, что им настоящее русское название: *упырь* (курсив автора. — В.Ш.); ... то и неосновательно придерживаться имени, исковерканного венгерскими

монахами, которые вздумали было все переворачивать на латинский лад» [9, с. 524]. Согласимся, что эти слова должны принадлежать скептику, который по взятой им на себя «роли» и должен снимать эффект ужасного.

Более того, в дальнейшем Рыбаренко сам иронизирует над отношением окружающих к своей особе. В беседе с Руневским звучат удивительные для «героя-романтика» слова: «Признайтесь, что когда мы познакомились, на балу, вы приняли меня за сумасшедшего?» [9, с. 546].

Далее по тексту приехавшего Руневского оставляют на ночь в «зеленых комнатах», где давно никто не жил с тех пор, как скончалась мать Даши. Перед поселением приводится разговор слуги с бабушкой, где акцент ожидания чуда усиливается: комнаты «те самые». Наедине с Руневским слуга более откровенен: «...куда лет шестьдесят никто крещеный не входил, так мудрено ли другим хозяевам поселиться?» [9, с. 539]. Герой по своей роли должен был либо посмеяться над необразованностью слуги, либо предчувствовать неладное. Но Руневский воспринимает «зеленые комнаты» как литературную игру: «Разговор этот напомнил Руневскому несколько сказок о старинных замках, обитаемых привидениями» [9, с. 537]. Так появляется третья позиция героя, не характерная для завуалированной фантастики: позиция играющего в «страшную историю», когда изначально известно, что с тобой ничего плохого случиться не может.

Но А. Толстой идет дальше в отстранении героя от чуда, и герой припоминает сюжетный шаблон таких «сказок»: «В этих сказках обыкновенно путешественник, застигнутый ночью на дороге... требует ночлега; но хозяин корчмы ему объявляет, что корчма уже полна проезжими». Место находится в близлежащем замке с привидениями, где «целую ночь привидения не дают ему заснуть» [9, с. 537]. Руневский создает себе шаблон будущих событий, и читатель также «играет» с ним. Вместо выбора позиции героя-романтика или героя-реалиста идет осознанная литературная игра в эти позиции. Нам изначально объявляют, что все происходящее – лишь представление, сцена.

У романтиков герой оказывался по одну из сторон: он либо принимал существование потусторонних сил, либо отвергал. Различные авторы обычно лишь варьировали расстояние между сторонами. А. Толстой вообще снимает проблему позиции или расстояния между чудом и реальностью: объединяя два мира на сцене, выводится тезис об их единстве, о том, что чудесное – лишь сторона реальности. Разделять бытие, верить в чудо – значит, играть для Руневского.

Наличие указанной выше скрытой иронии А. Толстого, отсутствие «четкой фиксации прямого нравственного урока» [10], небрежность автора к дальнейшей судьбе своей повести (больше не переиздавалась), многочисленные высказывания критики о «несерьезности» «Упыря» – все это говорит о том, что, играя с вариантами романтической поэтики чудесного, А. Толстой приближался к выходу за ее пределы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В.Г.* Полное собр. соч.: В 13 т. М., 1953-1959, т. 4. С. 474
2. *Сын Отечества.* 1841, № 38-40. С. 437-454.
3. *Поспелов Г.Н.* История русской литературы 19 века. М., 1962, т. 2, ч. 1. С. 600.
4. *Каменская М.Ф.* Воспоминания. М., 1991. С. 110-120.
5. *Соловьев В.С.* Предисловие к книге А.К. Толстого «Упырь» // *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 612.
6. *Толстой А.К.* Полное собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1907-1909, т. 1. С. 10.
7. *Чебанюк Т.А.* Фантастическая повесть в историко-литературном процессе 20-х – начала 40-х гг. XIX века: Дисс. ... док. филол. наук. М., 1979. С. 125.
8. *Васильев С.Ф.* Поэтика реального и фантастического в русской романтической прозе // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1990. С. 10.

9. *Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840 гг.): Сб. произведений.* СПб., 1990. С. 528.
10. *Маркович В.М.* Дыхание фантазии. Предисловие // В кн.: *Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840 гг.).* СПб., 1990. С. 37.

S U M M A R Y

The article is devoted to the problem how the A.K. Tolstoy's novel «Upir» is been including in the development of fantastic prose of 1th half of the 19th century.

Поступила в редакцию 21.11.2002