

В.В. Савельева

Художественная гипнология
и
Онейропоэтика
русских писателей



Алматы
“Жазушы”
2013

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3 Рус
С 12

Рецензенты:

Доктор филологических наук, заслуженный профессор МГУ им. М.В.Ломоносова, член-корреспондент Российской Академии естествознания (РАЕН) – Л.В. Чернец;

Доктор филологических наук, научный сотрудник Института Славистики Цюрихского университета (Швейцария) – О.Д. Буренина-Петрова.

Савельева В.В.

С 12 **Художественная гипнология и онейропозитика русских писателей: Монография.** – Алматы: Жазушы, 2013.– 520 с.

ISBN 978-601-298-252-7

Среди вечных тем речевого общения разговоры о снах и пересказы снов занимают не последнее место. Писатели, придумывая сновидения своих персонажей, одновременно постигают сущность этого феномена физиологической, психической и психологической жизни человека. Так рождается художественная гипнология, в которой сновидения имеют исключительно авторский и персонажный статус. Онейропозитика – это область поэтики, которая сосредоточена на филологическом анализе литературных снов как вербального художественного текста. Монография посвящена онейрическим текстам в произведениях А.Пушкина, Л.Толстого, Ф.Достоевского, А.Чехова, В.Набокова и других русских писателей.

Издание адресовано как специалистам-филологам, так и всем, интересующимся этой проблемой.

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3 Рус

ISBN 978-601-298-252-7

© Савельева В.В., 2013
© Издательство “Жазушы”, 2013

ОТ АВТОРА

*Уток, вышитых на ковре, можно
показать другим. Но игла, которая их
вышивала, бесследно ушла из вышивки.*

Китайское изречение

*We are such stuff,
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep ¹.*

Среди вечных тем речевого общения разговоры о снах и пересказы снов занимают не последнее место. Писатели, придумывая сновидения своих персонажей, одновременно постигают сущность этого феномена физиологической, психической и психологической жизни человека. Так рождается художественная гипнология, в которой сновидения имеют исключительно авторский и персонажный статус. Онейро-поэтика – это область поэтики, которая сосредоточена на филологическом анализе литературных снов как вербального художественного текста.

В одном из стихотворений поэт В.Шефнер написал: «Нам снится не то, что хочется нам. / Нам снится то, что хочется снам». Это высказывание вряд ли справедливо по отношению к снам литературных персонажей. Им снится то, что хочется автору. Он творец и имитатор чужих снов, соглядатай чужих сновидений. Подарить убедительный сон своему персонажу – значит приблизиться к разгадке законов сновидений. А точнее

¹ Мы – ткань такая, на которой создаются сновиденья, и наша маленькая жизнь окружена сном. (В.Шекспир «Буря»)

и чаще создать сновидение по своим, писательским законам воображения. Так, Пушкин создает сновидения, обращаясь к мифу и фольклору. Тургенев оживляет в снах генетическую память. Для Лескова сны – это духовные видения или бесовщина. Для Набокова – это комбинация дневных впечатлений, а для Чехова – область психофизиологии. Достоевский увязывает сновидения с голосом совести. Толстой предостерегает, что мир сновидений лежит вне контроля сознания и воли.

Сон в художественной литературе – это особое единство содержания и его вербального оформления. Самые короткие персонажные сны введены в произведения Чехова, они даны почти телеграфным стилем. Сны героев Достоевского, наоборот, объемны, насыщены мельчайшими деталями и подробностями, они как бы предназначены для рассматривания и рефлексии. Яркая образность и абсурд отличают сновидения персонажей Гоголя и Лескова. Выстраивая нарративы своих снов, персонажи Толстого тонко ощущают разницу между увиденным и трудностями его вербальной передачи. Вот почему повторяющемуся в онейрических текстах Пушкина и Достоевского наречию «вдруг» Толстой предпочитает местоимения «что-то», «кто-то».

При чтении всех произведений обращают на себя внимание фрагменты, в которых содержатся размышления персонажей или повествователя о природе снов. Такая метапроза о снах занимает значительное место в произведениях Достоевского и Набокова. У Толстого и Чехова она встречается в дневниках и письмах.

Онейрический текст – это особенная вышивка. Стремясь мысленно пройти путем иглы писателя, я хотела не только понять некоторые характерные особенности онейропоэтики, но и соучаствовать в познании феномена сновидения.

Написанная и отданная читателям книга тоже похожа на глубоко пережитое, прочувствованное и ускользающее сновидение, поэтому не откажу себе в удовольствии процитировать тематически связанный с идеями предпринятого

исследования фрагмент 33 песни «Рая» из «Божественной комедии» Данте в переводе М.Лозинского:

Как человек, который видит сон
И после сна хранит его волнение,
А остального самый след сметён,

Таков и я, во мне мое виденье
Чуть теплится, но нега все жива
И сердцу источает наслаждение.

Выражаю искреннюю благодарность всем коллегам и издателям моих статей по проблемам художественной гипнологии: Л.В.Чернец (Москва), А.Г.Головачевой (Ялта), В.И.Габдуллиной (Барнаул), И.Ш.Юнусову (Стамбул), Л.Калаус (Алматы – Ростов-на-Дону), Л.И.Абдуллиной (Усть-Каменогорск), Е.Рыбченко (Семипалатинск), А.Е.Кулумбетовой (Чимкент), Т.Ф. Семьян (Челябинск), Р.Гусману Тирадо (Гранада), алматинцам Г.Г.Лукпановой, С.Д.Абишевой, Э.В.Сливко, Н.Черновой, С.В.Ананьевой. Эти публикации рождали отклик и вдохновляли на дальнейшую работу. Благодарю Оксану Киричкову-Завадич за перевод на английский язык одного из параграфов седьмой главы и Ольгу Загинайко за оформление включенных в книгу схем. Особая признательность моим родным и близким за терпение и мужу Сергею Шубину за здоровый скепсис, ценные замечания и помощь в редактировании книги.

Глава первая. ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОНЕЙРИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Сновидение – чрезвычайно сложное явление, столь же необъятное и непостижимое, как и явления сознания.

К.Юнг

Сон в литературе составляет как бы отдельное произведение искусства, со всеми вытекающими отсюда качествами: в нем есть центр, оно закончено.

Ю.Олеша

1.1 ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЙ

Книгу З.Фрейда «Толкование сновидений» (1900) справедливо считают знаковым явлением: она дала новый толчок научному изучению сновидений в XX веке. Но задолго до нее мифология, фольклор и художественная литература, воссоздавая сновидения, одновременно постигали сущность этого феномена физиологической, психической и психологической жизни человека. Опыт сновидения непредсказуем и может быть трояко соотнесен с опытом человеческого бытия: он параллелен действительности и воплощает нереализованные возможности бытия; он продолжает действительность, перетолковывает или опережает ее, становясь откровением о ней; и, наконец, он представляет нам в приемлемых для человека формах и образах некую другую и, может быть, высшую действительность.

Предлагая свою методику чтения языка сновидений, З.Фрейд во Введении к своей книге сразу дистанцируется от персонифицированных сновидений и ограничивает объект своих изучений собственными сновидениями и сновидениями конкретных пациентов. Он пишет: «Из изложения само собою

будет ясно, почему все сновидения, описанные в литературе или собранные от неизвестных лиц, совершенно не пригодны для моих целей» [1, 7]. Но, тем не менее, З.Фрейд, как и многие другие ученые-сомнологи, использует материал художественной литературы. Более того, многие ученые от практики записи собственных сновидений переходят к художественному творчеству. Так, крупнейший французский нейрофизиолог и сомнолог М.Жуве известен как автор двух романов о сновидениях («Замок снов», «Похититель снов»).

Действительно, литературный персонаж не может вступить в диалог с психоаналитиком, но при этом процесс интерпретации литературного сна порождает ситуацию внутреннего диалога, нацеленного на восприятие, понимание и объяснения смысла сновидения. Погружаясь в сновидение персонажа, мы узнаем его с особенной стороны. «Но нельзя не принять во внимание разницу между теми ситуациями, которые создают сон реальный и сон литературный. В первом случае эти ситуации порождает сама жизнь, во втором – автор художественного произведения. Соответственно не совпадают и цели исследования психолога и филолога: в одном случае они состоят в том, чтобы, правильно поняв смысл сновидения, изменить жизненную ситуацию, в другом – чтобы верно истолковав смысл литературного сновидения, оценить замысел автора. Иными словами, в одном случае за сферой анализа закономерно следует сфера действия, в то время как в другом случае мы должны ограничиться лишь сферой анализа» [2, 48].

З.Фрейд в работе «Бред и сны в «Градиве» В.Иенсена» (1907), обращаясь к изучению снов в психологической повести австрийского писателя, пишет, что у него возник «интерес обратиться к тем сновидениям, которые вообще никто никогда не видел во сне, а которые созданы художниками и внесены в ткань повествования вымышленными лицами». И далее замечает: «Однако художники – ценные союзники, а их свидетельства следует высоко ценить, так как обычно они знают множество вещей меж небом и землей, которые еще и не снились нашей школьной учености» [3, 138;139].

В процессе изучения художественной гипнологии используются четыре универсальных понятия: сон, бессонница,

сновидение, онейрические (сноподобные) состояния. Остановимся на них, так как все они становятся предметом изображения в художественном творчестве.

В.М.Ковальзон, доктор биологических наук, член Европейского и Американского обществ по изучению сна, приводит такое определение: «Сон – это особое генетически детерминированное состояние организма человека и других теплокровных животных (т.е. млекопитающих и птиц), характеризующееся закономерной последовательной сменой определенных полиграфических картин в виде циклов, фаз и стадий» [4, 311]. Процесс сна непременно сопровождается фазами сновидений или, по определению ученых, периодами парадоксального сна. Если сон – это инобытие сознания, то сновидение – «глубинная индивидуальная реальность». И.А.Бескова в монографии «Природа сновидений (эпистемологический анализ)» пишет: «Мир выступает в роли зеркала, проявляя те качества, которые присущи индивиду. Поэтому то, что явлено нашему внутреннему взору во сне, – не произвольная, случайная картина, а результат подстройки мира к нашим predispositionам, ожиданиям, состояниям. А это значит, что то, что мы видим во сне, и есть подлинная картина того, что мы ожидаем от мира. Но ведь наши ожидания – всего лишь другая форма выражения наших же собственных качеств. Поэтому и получается, что видимое нами во сне репрезентирует нам подлинную картину нашего внутреннего мира, по сути, нас самих [5, 235]. Изучение сновидений потребовало научного обоснования различных подходов к их интерпретации, которую предложено рассматривать как «герменевтическую систему правил интерпретации» образов сновидения «на фоне субъективной вселенной сновидца» [6, 311].

По определению Ю.М.Лотмана, сновидение – это «семиотическое зеркало, и каждый видит в нем отражение своего языка» [7, 124]. *Сновидение* – это субъективное восприятие образов (зрительных, слуховых, тактильных и прочих), возникающих в сознании спящего человека. Ю.М.Лотман обращает внимание на синкретизм сновидения, что делает его очень сложным семиотическим явлением, язык которого обладает «огромной неопределенностью»: «Сновидение

отличается полилингвильностью: оно погружает нас не в зрительные, словесные, музыкальные и прочие пространства, а в их слитность, аналогичную реальной. Это «нереальная реальность». Перевод сновидения на языки человеческого общения сопровождается уменьшением неопределенности и увеличением коммуникативности» [7, 125].

Для изучения литературных снов важны самонаблюдения и суждения писателей о природе сновидений. А.Ремизов посвятил снам в русской литературе книгу «Огонь вещей. Сны и предсонье». «Сон, как литературный прием – без него по-русски не пишется: Гоголь, Погорельский, Вельтман, Одоевский, Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Мельников-Печерский, Лесков. В снах не имеет значения, выдуманные они или приснившиеся, лишь бы имели сонное правдоподобие – «смысл» второй «бессмысленной» реальности, когда «существенность, уступая мечтаниям, сливается с ними в неясных видениях первосония». С Пушкина начинаются правдашние сны» [8, 152-153]. Ремизов относит сны к «особой действительности», «по-своему закономерной, со своей последовательностью» [8, 154]; называет её «второй, всегда трепетной и не «безответной» реальностью» [8, 155]. Книгу своих снов «Мартын Задека» писатель открывает рассуждением о снах. Называет сны «дыханием ночи», пишет о «переплёсках сна в явь», различает сны короткие и сны «высокого дыхания», называет литературные сны «снами в рассказах» [8, 274; 276-277]. «Во сне разрушаются дневные формы сознания или надтрескиваются, и сон как бы завязает в привычных формах яви: на 2x2 отвечаешь с большим раздумьем и неуверенно – «кажется, говоришь, 5». Ремизов пишет о том, что «пространство со своей геометрией и тригонометрией летит к черту», «время крутится волчком» [8, 277; 278]. Метафорические фигуры языка писателя создают представление о технической и магической природе художественной гипнологии.

Т.Манн в романе «Иосиф и его братья», воссоздавая сны Иосифа, не только преобразует строгий библейский нарратив сновидений в романский нарратив, но и в повествовании от автора рассуждает о природе снов и их толковании. Персонажи

романов тоже участвуют в рецепции онейрического текста. Так, виночерпий, предвяет свой сон таким обращением: «Приготовься, юноша, слушать и толковать, но соберись с силами и я тоже соберусь с силами, чтобы найти для своего сна надлежащие слова и не погубить его жизнь своим рассказом. Ибо в нем была такая живость, такая ясность, такая неподражаемая острота, – а ведь известно, увы, как блекнут подобные сны от слов, превращаясь в мумию, в засохшее и запеленатое подобие того, чем они были, когда они снились, когда зеленели, цвели и плодоносили, как та виноградная лоза, что предстала передо мной в этом сне, к изложению которого я, таким образом, уже приступил» [9, т.2, 482]. Это же сравнение рассказанного сна с мумией возникает при рассказе о снах фараона. «Сны были свежи, естественны и убедительны ночью; днем и на словах они выглядели, как плохо препарированные мумии с истлевшими лицами; с этим нельзя было выходить на люди. Ему было стыдно, и он с трудом довел свой рассказ до конца» [9, т.2, 519]. Далее автор добавляет замечание, что «рассказывать увядающие сны снова и снова» фараону было «мучительно» [9, т.2, 520].

В эссе Х.Л.Борхеса «Страшный сон» разграничивается особая трудность и скорее невозможность «непосредственного изучения снов» и увлекательность процесса их литературной обработки [10]. Более всего писателя интересует категория страшных снов – кошмаров. В основе «зарисовки» Г.Гессе (так определяет автор жанр своего произведения) «По следам сна» лежит припоминание недавно приснившегося сновидения. Сначала в повествовании появляется одна деталь сновидения, а потом и образ девочки. Сон-воспоминание обрастает мотивами. «Начало и конец сна были неразличимы, он не знал, куда поместить большинство из еще сохранившихся в памяти обрывков сновидения. Нет, надо все сделать по-другому. Сперва следовало спасти то, что уже имелось в наличии, запечатлеть еще не угасшие образы» [11, 14]. «Надо сохранить то, в чем не сомневаешься, что и впрямь удержалось в памяти, иначе все расплывется». И вот: «Вся цепочка снова ярко вспыхнула и обозначилась, все обрело смысл, оказалось на своем месте. Он начал записывать сначала, влекомый

внезапно выступающими на бумаге словами, восхищенный возвращением образов, которые считал потерянными» [11, 15]. Литератор-сновидец хочет запечатлеть «неописуемую красоту, глубину и проникновенность» этого сна, но потом признается в бессилии, так как «с ужасом почувствовал, что сон снова ускользает от него, что все волшебные образы расплываются и тают» [11, 17]. В нарративе появляются метатекстовые фрагменты, которые содержат замечания о фактуре сновидения: его расплывчатости, невозможности удержать в памяти, фрагментарности, даже враждебности по отношению к сознанию. Метатекстовые фрагменты о сновидениях включены во многие произведения русских писателей, о которых речь пойдет в следующих главах.

К.Юнг, противопоставляя каузальному методу З.Фрейда свой метод, который он называет «финальным», выступал против «жесткого понимания» образного языка сновидений или символов сновидений. «Каузальный способ рассмотрения, согласно своей природе, приводит к однозначному, то есть к жесткому, пониманию значения символа. Финальный способ рассмотрения, напротив, усматривает в изменяющемся образе сновидения выражение некой динамической психологической ситуации» [12, 278]. Финальное рассмотрение сновидений позволяет, по мнению Юнга, противопоставить «компенсаторной» функции сновидения функцию «перспективную». «Соответственно, сновидение в таком случае играет роль некой позитивной направляющей идеи или какой-то цели, жизненно важный смысл которых значительно превосходит ежеминутно, регулярно констеллируемые содержания сознания» [12, 288]. Поэтому он рассматривает сновидение не как «осуществленное желание», а как «спонтанное самоизображение актуальной ситуации в бессознательном, изображенной в символической форме» [12, 298]. Эти положения К.Юнга применимы к анализу персонажных литературных сновидений, которые всегда психологически актуализированы, ориентированы на идею и символичны. В.Н.Топоров, исследователь онейрического в творчестве И.Тургенева, пишет: «Глубинно-общим у всех представителей того класса, куда входят сновидения, несом-

ненно является символическая природа их языка и единство этого языка» [13, 176 – разрядка В.Т.].

Бессонница – антоним сна, часто определяется как пограничное состояние сознания. Это ситуация, когда человек по разным причинам не может или не хочет спать. «Бессонница погружает человека в мир, противоположный сну, но при этом не равный яви: это существование на грани реального мира. Человек не может жить без сна; бессонница сказывается в первую очередь на психическом состоянии ... Если от чувства голода или жажды можно избавиться, заснув, то «бессонница остается постоянным травмирующим фактором» [14, 133-134]. «Бессонное состояние, состояние не-сна – отрицательное определение сложного комплекса – переплетения переживаний, воспоминаний, припоминаний, восприятий, грез, неясных образов, возникающих на грани сна и бодрствования. Бессонница – болезненное состояние, некая деформация привычного ритма существования, в определенном роде модель болезненного опыта» [15, 21]. «Поэтическая традиция бессонницы актуализирует проблему «личного фона» в опыте этого состояния, позволяет обнаружить в нем структурный признак болезненного состояния – рассогласование отношений с миром...» [15, 30]. Мучительности бессонницы противостоит охранительная природа сна. Автор статьи о сне и бессоннице в лирике Ф.Тютчева пишет: «Сон в поэзии Тютчева выступает как своеобразный покров, отделяющий сознание человека от мрачной бездны существования, от неотвратимости хода времени, приближающего смерть, от одиночества не только индивидуума, но и всего человечества в борьбе с природой. Человек, лишенный сна, оказывается особенно хрупким перед лицом мироздания [14, 138].

В статье Л.Л.Бельской «О мужской и женской «бессонницах» выстроена цепочка стихотворений: Тютчева, Пушкина, И.Анненского, А.Белого, А.Ахматовой, М.Цветаевой, М.Кузмина, А.Апухтина, А.Блока. Сравнивая тексты, исследователь приходит к выводу: «При всей индивидуальности и своеобразии каждой «поэтической бессонницы» мы замечаем отчетливые различия между «мужской» « и «женской». <...> Мужчин страшат бессонные ночи, вызывая

мысли о смерти, муки совести, смущая душу сомнениями, напоминая о мировом хаосе и дисгармонии. Женщины относятся к отсутствию сна спокойнее и терпимее и подчас находят в этом удовлетворение и наслаждение, а бессонницу воспринимают не как повод для великих дум, но как живое существо, собеседницу и подругу, даже отождествляя себя с ней» [16, 96-97].

Исследование сна, сновидений и бессонницы представляет собой междисциплинарную проблему, лежащую на стыке физиологии, медицины, философии, психологии, филологии, культурологии, семиотики. Изучение сновидений в художественной литературе выделяется в особую область современного литературоведения, которая получает названия художественная гипнология, онейросфера, онейротопика, онейрология, онейропоэтика. Остановимся на этих терминах и некоторых других понятиях, важных для изучения литературных сновидений. Исследователи стараются определить специфику этих сновидений и отграничить их от реальных явлений. «Цели такого исследования состоят не в том, чтобы методами психологии анализировать литературный материал, но в том, чтобы методами филологии анализировать то психологическое явление, которое описано литературным материалом» [17, 9].

Термин «художественная гипнология» со ссылкой на А.Ремизова использует В.Н.Топоров в книге «Странный Тургенев», в которой он делает анализ «сновидческих фрагментов» из произведений писателя, пишет об особенностях «сновидческой топика», предлагает «хронологическую каталогизацию снов в тургеневских произведениях» и насчитывает в сочинениях и письмах Тургенева «более шестидесяти сно-значимых текстов» [13, 137-138]. *Художественная гипнология* – это воссоздание в художественной литературе авторского и персонажного опыта переживания и пребывания в сновидной (онейрической) или сноподобной реальности.

Характеристика персонажа через описание его сновидений является устойчивым литературным приемом. Введение сновидения вызывает одномоментную остановку жизненного бытия персонажа, с фиксацией этого момента выпадения из

яви, и перенесение в онейрическое время и пространство. Этот онейрический хронотоп представляет ситуацию временного перемещения из одного времени-пространства в качественно другое с последующим возвращением в исходное время-пространство – это такая композиционная и сюжетная петля с кольцевым возвращением в исходный локус и топос. Сновидение имеет исключительно субъективный и персонажный статус. Как бы ни вмешивался автор в сновидение, оно всё же воспринимается читателем как персональное духовное приключенчество героя. Это неизменно даже в том случае, когда автор обнаруживает полную осведомленность или не скрывает своего соприсутствия в сновидении персонажа. Являясь мнимой смертью или обрядом посвящения, уход в сон позволяет автору организовать некую стрессовую ситуацию, которая скажется на дальнейшей судьбе персонажа и сюжетных ситуациях его пребывания в границах романного мира.

Онейрический текст – это вербальное изложение или воссоздание сновидения персонажа или автора в художественной литературе. Этот термин, являясь синонимом понятия «литературное сновидение», означает и нечто иное, потому что текст является результатом фиксации онейрического процесса, а значит синхронно возникает после самого сновидения. Н.Л.Лейдерман дает такое определение понятию текст – это «неживая, неорганическая система, обладающая способностью имитировать (миметировать) живую, органически саморазвивающуюся действительность» [18, 39]. Для читателя произведения представление о сновидении персонажа формируется в процессе чтения онейрического текста. Поэтому *литературное сновидение* – это единство вербального онейрического текста и онейрической реальности (то есть самого сновидения). Следует оговорить, что в литературоведческих работах понятия «сон», «сновидение», «рассказ о сне» тоже используются как синонимы вербального представления «неверифицируемого психосоматического опыта» [19].

Онейропоэтика изучает все формы проявления онейрического в художественной литературе и прежде всего це-

лостные онейрические тексты и онейрические мотивы. Эта область сравнительно узкая и может быть рассмотрена как область изучения микрообъектов в литературоведении. Интересные наблюдения в этом направлении были сделаны еще З.Фрейдом. В вышеназванной статье 1907 года он формулирует несколько положений, которые сегодня важны для онейропоэтики. Кратко обозначим их. Во-первых, если в произведении несколько персонажных снов (в повести «Градива» их было три), то их необходимо рассматривать во взаимосвязях. Во-вторых, «желающий толковать сновидение другого не преминет как можно подробнее выспросить все, что сновидец пережил во внешнем и во внутреннем мире» [3, 162]. Фрейд показывает, что в повести образы сновидений главного героя связаны с его вытесненными воспоминаниями. В-третьих, «не беспокоиться о видимых связях в явном сновидении, а рассматривать каждый кусок сновидения сам по себе и искать его истоки во впечатлениях, воспоминаниях и в свободных ассоциациях сновидца». А так как сновидец – это вымышленный персонаж, то интерпретатор «вправе только с большой осторожностью ставить наши собственные ассоциации на место его ассоциаций» [3, 166]. Эти три наблюдения ученого особенно важны для выявления психологической функции сновидений в произведениях Тургенева, Толстого, Достоевского. Далее Фрейд формулирует два правила чтения сновидений, которые подтверждает анализом текста повести. «Есть правило толкования сновидений, которое гласит: услышанные во сне речи всегда заимствованы из речей, услышанных или произнесенных сновидцем в состоянии бодрствования». Анализ сновидений персонажей Толстого и Чехова убеждает в объективности наблюдений Фрейда и одновременно свидетельствует о наблюдательности писателей. «Другое правило говорит: замены одного лица другим или смешение двух лиц, в результате чего одно лицо оказывается в ситуации, характерной для другого, означает уравнивание обоих персон, сходство между ними» [3, 167]. В нашем случае подтверждением справедливости этого правила анализа поэтики сна служат, например, выводы литературоведов относительно сходства поведения медведя во сне Татьяны и

Онегина во сне и наяву, когда, по выражению Ю.Н.Чумакова в статье «Сон Татьяны» как стихотворная новелла», «медведь и Онегин оказываются в ситуации подобия, взаимозамены, двойничества и даже отождествления» [20, 100]. Фрейд обращает внимание и на роль «сгущения» в персонажном сне, когда «сновидение сплавляло» в «одной ситуации два дневных события» [3, 167]. В вышеназванной статье Ю.Н.Чумаков пишет, что вся XII строфа пятой главы романа в стихах «является намеренным смысловым сгущением из нескольких предшествующих ситуаций» [20, 94]. Завершая свою статью, Фрейд не настаивает на том, что художник должен был сознательно учитывать все эти особенности сновидений: «Мы считаем, что художнику не нужно ничего знать о таких правилах и замыслах, так что он может отрицать их с полной уверенностью, и что мы в его художественном творении не нашли ничего, что бы в нем не содержалось. Вероятно, мы черпаем из одного и того же источника <...>, а совпадение результатов, видимо, порука тому, что и мы, и художник работали правильно» [3, 174].

И.Г.Вьюшкова в монографии об онейропозитике поэзии Я.Полонского так определяет цели изучения его лирики: «Анализ поэтики стихотворений художника в аспекте функционального воплощения мотивного комплекса сна» [21, 5]. Мотивный комплекс ею понимается как «совокупность слов (лексем), отражающих тему сна и являющихся структурно повторяющимися компонентами, участвующими в разворачивании сюжетов произведений Полонского» [21, 27]. При этом И.Г.Вьюшкову интересуют соотнесенность мотива и темы, роль сновидческой тематики, частотность мотива, его роль в «поэтической художественной системе Полонского» и жанровое воплощение. Представляя статистику онейрических мотивов и состояний лирического Я в творчестве поэта, исследователь позволяет сопоставить его творчество с другими поэтами и выявить сновидческий компонент его мироощущения. Г.П.Козубовская, выявляя компонент «сон» в лирике А.Фета, расширяет аспекты онейропозитики до мифопозитики [22, 173-176].

При изучении «*онейросферы*» исследователи делают акцент на онтологическом восприятии мифа и сна, а далее на анализе «структуры сновидения и структуры мифа не только как поэтической формы, но и структуры сознания». Особенности онейросферы писателей времени модернизма и постмодернизма выявляются при определении функций сновидений. Так, Н.А.Нагорная выделяет философско-эстетическую, художественно-психологическую, сюжетно-композиционную, креативную, информативную, коммуникативную, мнемоническую, ретроспективную, прогностическую, сенситивную функции сновидений [23]. Наряду с термином онейросфера, Н.А.Нагорная использует понятие «литературоведческая онейрология». Автор диссертации о сновидениях в творчестве М.Булгакова включает в онейросферу «сновидения и близкие им пограничные состояния психики: бред, галлюцинация, видения и т.п.» [24, 3]. Таким образом в онейросферу попадают мифы, сновидения и сноподобные (онейрические) состояния. К *онейрическим состояниям* относят грёзы, видения, галлюцинации, бред, мечты наяву. Для них характерны разные формы искажения восприятия реальности, преобладание субъективных визуальных, темпоральных, пространственных, слуховых, одорических и тактильных ощущений.

Т.Ф.Теперик вводит понятие онейротоп, который шире сновидения: «*Онейротоп* включает в себя описание сновидения, но ему не равен. В него входит *весь комплекс художественных средств*, связанный с изображением сновидения, это ближайший композиционно-смысловой контекст, связанный с его изображением. Например, сон пушкинской Татьяны начинается так: «*Ей снится, будто бы она идёт по снеговой поляне*», в то время как онейротоп – со слов: «*И снится чудный сон Татьяне*». Сон заканчивается словами «*нестерпимый крик раздался... хижина шатнулась*», онейротоп – «*Татьяна в ужасе проснулась*» [17, 10 – курсив Т.Т.]. Т.Ф.Теперик мотивирует предложение ввести термин «онейротоп» необходимостью «преодолеть терминологический вакуум» в филологических исследованиях сновидений. Она пишет: «Онейротоп охватывает весь художественный контекст, связанный с изображением сновидения,

весь комплекс используемых средств. Поэтому можно считать данный термин чисто филологическим, в то время как такие термины, как «онейрология», были созданы психологической наукой» [25, 15].

Е.С.Штейнер в статье «Зыбкий мост сна»: сны и сновидцы в японской традиции» пишет о «буддистской онейрологии» [26, 436], подчеркивает существенную и специфическую роль текстов о снах в японской культуре и выделяет разные виды «сонного дискурса». Он описывает сны-видения, сны-грёзы, сны-иллюзии, сны-медитации, сны-помрачения, сны мастера как «коллективное достояние», сны-вознесения. «Сон – не противоположность яви, а одна из манифестаций различных форм иллюзорности» [26, 434]. «Образ сна часто служил символом несубстанциональности и призрачности окружающего «реального» мира. Разумеется, в столь разработанной, тысячелетней, традиции, счастливо избежавшей к тому же жестко фиксированной ортодоксии и незыблемого канона боговдохновенного писания, единого мнения по поводу сна не существовало. В одних текстах сон мог служить метафорой помрачения сознания, отказывающегося воспринять истинную сущность мира, в других – мог почитаться как наиболее верный модус сознания-бытия, окно в прозрачную зыбкость мира как он есть» [26, 430]. Е.С.Штейнер показывает, что «онейрическая реальность – культурно специфична» [26, 439]. Так, «для буддистов череда сна и яви в принципе есть равнозначный психический опыт». «Буддисты всегда подчеркивали, что между бодрствующим и спящим сознанием нет разницы, как между черным и белым, но оба эти состояния скорее принадлежат одному континуальному сознанию» [26, 434]. Для русской и европейской культуры, напротив, характерно противопоставление не только дневного и ночного сознания и состояния психики (например, в стихах Ф.Тютчева), но и противопоставление сна и яви, а далее сна и сновидения.

Если для литературоведения важно сделать акцент на *персонажном статусе сновидения*, то следует определить и понятие «персонаж». обстоятельное и разностороннее изучение «литературного персонажа» представлено Е. Фарыно: «Под

понятием «литературный персонаж» мы будем подразумевать любое лицо, которое обладает в произведении статусом объекта изображения, или статусом демонстрируемого объекта (в случае, например, драмы или спектакля). Данная формулировка удобна прежде всего в том отношении, что она позволяет провести границу между персонажем-объектом, персонажем-изображением и упоминаемым лицом. Не все упоминаемые в тексте произведения лица (или антропоморфные существа) присутствуют в нем как объекты мира данного произведения – некоторые из них только упоминаются, а некоторые даны лишь как изображения, но сами в мире произведения не появляются» [27, 22-23]. О различиях между понятиями «персонаж» и «характер» пишет Л.В.Чернец в статье «Персонаж», определяя его как «вид художественного образа, субъект действия, переживания, высказывания в произведении» [28, 216].

Сон персонажа в художественном произведении несомненно связан с представлениями о его внутреннем мире, с его душевной жизнью и глубинной жизнью его архетипического бессознательного (Самости, Анимы, Анимуса, Тени), а также жизнью его Оно. Существующие в литературоведении понятия «внутренний мир» персонажа, «внутренний человек» противопоставлены понятию «внешний человек». «Этот «внутренний мир» – пишет С.Т.Вайман в главе «Диалектика внешнего и внутреннего» (раздел «Наружность» и «душа». Эволюция художественного сознания») своей монографии, – действительно, размещен где-то там, позади наглядности, за телесной чертой (человек думает, вспоминает, анализирует, и непосредственно этого мы не видим)» [29, 223-224]. Понимая под внутренним миром «духовное поведение человека», литературоведы естественно обращаются к понятию «душа», которое часто возникает в художественных произведениях. Д.Н.Мамин-Сибиряк свои воспоминания «Книжка с картинками» начинает с такого рассуждения: «В снах, как принято думать, нет никакой логики; но, как мне кажется, это ошибочно, – логика должна быть, но только мы ее не знаем. Может быть, это логика какого-нибудь иного, высшего порядка. Сны не только существуют, но и сильно дейст-

вуют на нашу душу. Область нашей воли здесь кончается, и мы смутно предчувствуем границы какого-то иного, неведомого нам мира». Таким образом, область персонажных сновидений соотносят не только с сознанием, подсознанием, индивидуальным или коллективным бессознательным, но прежде всего с жизнью души, категорией, которую применительно к герою так определяет М.М.Бахтин: «Душа – это совпадающее само с собою, себе равное, замкнутое целое внутренней жизни» [30, 116]. З.Фрейд тоже констатирует, что в литературных снах персонажей художник «довольствуется показом того, как спящая душа конвульсирует от раздражений, которые в ней сохранились как следы бодрственной жизни» [3, 139].

Религиозная, философская антропология и мифология включают многовековой опыт размышлений и суждений о некой живой субстанции человека, которая носит название душа. А.Н.Соболев, обобщая представления славян, показывает, что душа понималась не иначе, как в связи с явлениями внешнего мира, прежде всего, с ветром, воздухом и дыханием. «Такое представление о душе имели все индоевропейские народы и даже неиндоевропейские народы, о чем может свидетельствовать язык. Мы у всех этих народов находим обозначение души посредством слов, выражающих понятие: «ветер», «дуновение» и пр.» [31, 52]. Художественная литература содержит материал конкретных авторских самонаблюдений и фантазийных воплощений особенных состояний существования души и характера душевной жизни человека [32]. Следует оговорить, что классическая антропология требует разграничения духовной жизни и душевной жизни и дает различия душевного и духовного в человеке. М.Эпштейн в статье «О душевности» показывает разницу между духовностью и душевностью на примере персонажей Л.Толстого: княжна Марья и Андрей Болконские – более духовны, Наташа и вся семья Ростовых – более душевны. «Душевность неотделима от естественного человеческого существования, от лица, в которое вдунута дыхание жизни». М.Эпштейн пишет о том, что «обогащаясь духовным, душевное не должно ни на миг поглощаться или

отвергаться им», и разграничивает «духовность высшую» и «духовность бездн» [33].

Выделение духовного и душевного при анализе литературных сновидений указывает на автора, который и является основным источником и создателем сновидения своего персонажа. В этом случае мы можем воспринимать сновидение как онейрический текст, адресованный двум адресатам: персонажу-сновидцу и читателю. Конечно, эта адресованность скрыта, так как в художественном мире произведения сохраняется иллюзия тайны онейрического послания. Но для писателя эта тайна мнимая. В этом признается Ю.Олеша в статье «Литературная техника»: «Между сном, выдуманым писателем, и сном, который может присниться в действительности, то различие, что, выдумывая сон, писатель организует его, в то время как действительные сны не организованы». «Выдумать хороший сон, который не был бы хаотичным, как настоящие сны, и вместе с тем заставил бы нас согласиться, что это действительно похоже на сон, – очень трудное дело» [34, 53].

Современная методика активно внедряет в практику преподавания принципы работы с фрагментом художественного текста. При этом предполагается, что это должен быть относительно завершённый и целостный эпизод, картина, сцена, описание. Особенно перспективно, если сам автор оформляет и представляет сновидения как обособленное и сюжетно и композиционно независимое целое. Избирая художественное сновидение в качестве объекта понимания и интерпретации, читатель может выработать у себя навыки тщательного медленного чтения и умение связывать часть и целое, видеть внутренний мир персонажа в зеркале сюжетов, образов и ассоциаций авторской художественной гипнологии.

1.2. ОНЕЙРОПОЭТИКА КАК РАЗДЕЛ ПОЭТИКИ

1.2.1. Особенности онейрического текста. Онейрический текст в художественной литературе – это вербально оформленное сновидение персонажа или автора. Разграничивая сон и сновидение, как состояние и вид альтернативной реальности,

мы разграничиваем сновидение и онейрический текст как результат вербальной обработки сновидения в процессе речевой деятельности человека после пробуждения.

Естественно признать, что литературный художественный онейрический текст отличается особенно тщательная авторская редакция и обязательная письменная фиксация. Обычные сновидения представляют собой спонтанный устный рассказ, дневниковую запись или цепочку припоминаний, актуализированных на уровне внутренней речи. В академическом исследовании «Рассказы о сновидениях: Корпусное исследование устного русского дискурса» представлено изучение устных онейрических текстов рассказов детей и подростков о своих сновидениях. Предметом изучения авторы коллективной монографии считают «устный, спонтанный, главным образом нарративный дискурс, точнее личный рассказ» [35, 26]. Авторы называют свой подход когнитивным, так как для них важна «не только регистрация языковых фактов, но и объяснение их с точки зрения когнитивных процессов в голове говорящего человека». «В основе дискурсивного процесса лежит план говорящего – внутреннее ментальное задание, которое говорящий имеет до формирования внешней языковой формы. В процессе реализации этого плана говорящий совершает многочисленные выборы, и языковая форма является уже результатом этих выборов. Так, например, при описании некоторой ситуации говорящий должен расчленить ее на отдельные события, и эти события затем вербализуются при помощи предикативных структур. Когнитивная система говорящего характеризуется различными ограничениями – на окно внимания, на объем рабочей памяти и т.д., и этим объясняются различные затруднения и сбои, возникающие в ходе порождения дискурса» [35, 31]. В случае с литературными снами читатель имеет дело с авторскими когнитивными и творческими усилиями, которые должны имитировать когнитивные усилия персонажа.

Художественный онейрический текст балансирует на грани устного и письменного дискурсов. Например, в том случае, когда персонаж рассказывает свой сон другим персонажам или пытается его вербализовать на уровне внутренней речи (так

дан сон Вронского в романе «Анна Каренина»). В таком случае письменный онейрический текст должен сохранять явные черты спонтанного речевого потока. В снах героев Толстого часто передана ситуация речепорождения онейрического текста. Писатель старается сохранить и передать всю сложность эстетики сна в речевой практике.

Но онейрический текст можно предельно очистить от сбоев, хезитаций (пауз колебания и запинаний), признаков явных когнитивных усилий. Так написаны сновидения многих героев Тургенева и первый сон Раскольников в романе «Преступление и наказание». Писатель не воссоздает речевого потока, а пересоздает его, часто подменяя персонажа-сновидца повествователем. Так передан и сон Татьяны, который не только рассказан от лица автора романа, но даже передан рифмованной и метризованной стихотворной речью.

Конечно, важную роль при пересказе сновидения имеют ремарки и комментарии, дополняющие онейрический текст и воссоздающие жесты, мимику, эмоции и действия сновидца как в процессе состояния сна (особенно часто вводятся описания моментов засыпания и пробуждения), так и в процессе передачи увиденного во сне.

Онейрический художественный текст – это письменный сложно организованный авторский и персонажный рассказ вымышленного сновидения, содержащий элементы спонтанной внешней и внутренней речи, описания, нарративные эпизоды, ремарки, комментарии, включающий фрагменты рефлексии и интерпретации.

Онейропозитика – это область поэтики, которая сосредоточена на филологическом анализе сновидения как вербального художественного текста. Она естественно учитывает положение о довербальном периоде существования сновидения как об особом этапе зарождения онейрического текста, который находится в дотекстовой организации. Тогда мы имеем дело с особым видом виртуального, нелинейного, многовариативного текста, который находится в обработке сновидца. Это тот материал, из которого сновидец организует онейрический текст, прикладывая усилия памяти, сознания, воображения, фантазии. Опыт каждого человека убеждает,

что в процессе такой обработки идет колоссальная потеря информации: элементы сновидения тают, растекаются, уплывают, их не может реанимировать память, сознание и бессознательное. К.Юнг в своих наблюдениях связывал такие явления, как сновидение, сознание и память. « Повидимому, вследствие непрочности связи сновидения с прочими содержаниями сознания, оно – в плане припоминания – является чрезвычайно неустойчивым образованием. Многие сновидения ускользают от нас тотчас после пробуждения; другие поддаются воспроизведению, но надежность последнего крайне сомнительна; и лишь относительно небольшого числа сновидений можно с определенностью сказать, что они переданы ясно и точно» [12, 270]. Поскольку между персонажем-сновидцем и его сновидением в искусстве существует персонификация автора, то именно он осуществляет редактуру онейрического текста.

Возникает вопрос: может ли онейрический текст иметь особенную и отдельную поэтику? И, если может, то в чем её отличие от поэтики других видов текста? Качественное отличие в том, что она объединяет разные методы и приемы, работающие по отношению к определенному виду текста, то есть это адресно ориентированная поэтика. Степень условности, многозначности и неопределенности смыслов у онейрического текста достаточно сильно выражены. И эта специфика текста сказывается на поэтике. В этом отношении сон можно сравнить с сакральным текстом, загадкой, притчей, идеологемой. В реальности К.Юнг относил сновидение к «филогенетически более древнему виду мышления». Вот почему «сновидение почти никогда не выражается столь логически и абстрактно, а всегда на языке притчи или сравнения» [12, 280-281]. При анализе литературного сновидения его смыслы раскрываются через соотношенность с целостным произведением и через его метатекстовые связи.

Ю.М.Лотман рассматривает сон как феномен культуры, который обладает «резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами» [7, 126]. Именно поэтому, по мнению ученого, «сну необходимо истолкователь – будет ли это современный психолог

или языческий жрец» [7, 126]. Филологическое истолкование художественной гипнологии писателей имеет свои пределы и сосредоточено на обнаружении внутритекстовых и затекстовых связей онейрических текстов, а также на изучении индивидуальной поэтики, которую вырабатывает каждый большой писатель для того, чтобы проникнуть в сон персонажа («чужой сон») и представить его убедительно для читателя. Ведь, по выражению Ю.М.Лотмана, «непересказуемость сна делает всякое запоминание его трансформацией, лишь приблизительно выражающей его сущность» [7, 126].

Иносказательность является важнейшей установкой не только содержания, но и сущности сновидения. В статье И.А.Протопоповой «Двусмысленность зримого (несколько замечаний о сновидениях в античной Греции)» сопоставляются оракул и сновидец. «Открытая двусмысленность словесного оракула менее опасна, чем мнимая прямота зрительного подобия <...> Итак, истинность или ложность сновидения – проблема неразрешимая; сновидение опасно именно тем, что сами в себе образы не несут никакого различия, сновидческие истина и ложь имеют одну и ту же субстанцию, неуловимую и всегда открытую превращению, всегда иную» [36 – курсив И.П.].

Изучение сновидений в поэмах Гомера позволяет исследователям выделить особый персонаж Онейрос. «Этим словом по-гречески обозначалось и *состояние*, в котором появляется некоторое сновидение, и *содержание* этого сновидения (в отличие от Гипноса, который обозначает *просто сон* как некоторое состояние погружения в бессознательное, где не обязательно присутствуют образы). Но что значит *содержание* сновидения для греческой архаики? Это некая фигура, персона, которая приходит к спящему и встает у его изголовья. Подчеркнем: *эта фигура отнюдь не располагается, так сказать, в душе сновидца, она приходит извне и совершенно от спящего не зависит*. Онейрос у Гомера – это персонификация таких сновидений-фигур» [37 – курсив И.П.].

Изначально визуальная и довербальная природа сновидения позволяет рассматривать его онейрический текст как экфрасис, если понимать под экфрасисом вербальное опи-

сание явления сновидной картины. В теории литературы различают четыре вида экфрасиса, восходящие к разным видам искусства: живописный, скульптурный, архитектурный, музыкальный [38]. Но видов экфрасиса может быть и больше: театральный (балетный, оперный, драматический), киноэкфрасис, цирковой, наконец, смешанный, в котором присутствуют разные элементы. «Экфрасис – это род словесно-творческой “оцифровки” непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального и т.д.; противоположный же процесс лучше будет называть “иллюстрацией”. Экфраситическое отношение необратимо» [39, 348].

В своем довербальном существовании сновидение можно сравнить с картиной, которая еще не написана, но уже существует в воображении художника. А онейрический текст – это та же картина, но уже в вербальной огласовке. Визуальное явление перетекает в нарратив. Примером живописного сна-экфрасиса можно назвать стихотворение в прозе И.Тургенева «Лазурное царство» (1878), сон Версилова в романе «Подросток», сон-грезу Раскольниковова об оазисе.

Архитектурный и живописный экфрасисы ярко представлены в сновидении Свидригайлова. Вот его фрагмент: «Ему вообразился прелестный пейзаж; светлый, теплый, почти жаркий день, праздничный день, Троицын день. Богатый, роскошный деревенский коттедж, в английском вкусе, весь обросший душистыми клумбами цветов, обсаженный грядами, идущими кругом всего дома; крыльцо, увитое вьющимися растениями, заставленное грядами роз; светлая, прохладная лестница, устланная роскошным ковром, обставленная редкими цветами в китайских банках. Он особенно заметил в банках с водой, на окнах, букеты белых и нежных нарцисов, склоняющихся на своих ярко-зеленых, тучных и длинных стеблях с сильным ароматным запахом. Ему даже отойти от них не хотелось, но он поднялся по лестнице и вошел в большую, высокую залу, и опять и тут везде, у окон, около растворенных дверей на террасу, на самой террасе, везде были цветы. Полы были усыпаны свежее накошенной душистой травой, окна были открыты, свежий, легкий, прохладный воздух проникал в комнату, птички чирикали под окнами,

а посреди залы, на покрытых белыми атласными пеленами столах, стоял гроб. Этот гроб был обит белым гроденаплем и обшит белым густым рюшем. Гирлянды цветов обвивали его со всех сторон. Вся в цветах лежала в нем девочка, в белом тюлевом платье, со сложенными и прижатыми на груди, точно выточенными из мрамора, руками. Но распущенные волосы ее, волосы светлой блондинки, были мокры; веночек из роз обвивал ее голову» [40; 6, 391].

Примером музыкального экфрасиса может служить сновидение Пети Ростова в романе «Война и мир». «И вдруг Петя услышал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно сладкий гимн. <...> Музыка играла все слышнее и слышнее. Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. Происходило то, что называется фугой, хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что такое fuga. Каждый инструмент, то похожий на скрипку, то на трубы – но лучше и чище, чем скрипки и трубы, – каждый инструмент играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим, начинавшим почти то же, и с третьим, и с четвертым, и все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались то в торжественно церковное, то в ярко блестящее и победное. «Ах, да, ведь это я во сне, – качнувшись наперед, сказал себе Петя. – Это у меня в ушах. А может быть, это моя музыка. Ну, опять. Валяй моя музыка! Ну!...» Он закрыл глаза. И с разных сторон, как будто издалека, затрепетали звуки, стали слаживаться, разбегаться, сливаться, и опять все соединилось в тот же сладкий и торжественный гимн. <...> И из неизвестной глубины поднимались усиливающиеся, торжественные звуки. – «Ну, голоса, приставайте!» – приказал Петя. И сначала издалека слышались голоса мужские, потом женские. Голоса росли, росли в равномерном торжественном усилии» [41; 6, 158-159].

Финал сна Татьяны можно рассматривать как экфрасис театральной драматической сцены. Описание этого сна представляет собой систему ремарок в драме или трагедии в момент развязки, а читатель по ремаркам может представить всю сценическую картину. «вдруг Ольга входит, / За нею

Ленский; свет блеснул; / Онегин руку замахнул / И дико он
очами бродит, / И незваных гостей бранит; / Татьяна чуть жива
лежит. / Спор громче, громче; вдруг Евгений / Хватает длинный
нож, и миг / Повержен Ленский; страшно тени / Сгустились;
нестерпимый крик / Раздался... хижина шатнулась» [42, 92].

После пробуждения сновидца *память, воображение, фантазия и речь* начинают активно стараться удержать сновидение и материализовать в виде высказывания о нем. «Сновидение оказывается той сферой, в которой зрение как самое очевидное свидетельство бытия выступает средством морока, обмана, заставляя усомниться в непреложности сущего вообще. Не случайно «сон» и «сновидение» – излюбленные метафоры греческих философов, обозначающие мнимую глубину чувственного бытия» [43 – курсив И.П.].

Выявляя важность описательного момента в онейрическом тексте, нельзя отрицать важность повествовательного начала при передаче сна. Сновидение поражает нас не только эмоционально-чувственными картинками и ощущениями, но и событийным сюжетом, который предполагает сжатое или развернутое повествование. Поэтому изучение дискурса и нарративной организации онейрического текста – это важный момент филологического анализа.

При письменной вербализации сновидения важную роль играют не только существительные (называют образы), глаголы (описывают действия), прилагательные (определяют образы и понятия), тропы, но и средства синтаксиса. Сравнивая синтаксис онейрических текстов Пушкина, Толстого и Чехова, можно понять, как писатели с помощью знаков препинания стараются передать особую ассоциативную и комбинаторную поэтику снов. При описании сновидения существенную роль играют местоимения и наречия. В кошмаре Ивана Карамазова номинации «черт» предшествуют номинации «что-то», «какой-то предмет» (15, 69), «некто» (15, 70). Эти местоимения помогают воссоздать зыбкую, неопределенную субстанцию образа, с которым сталкивается персонаж в кошмаре и которого не сразу может назвать. В рассказе Анны о своем сне тоже с помощью местоимений воссоздана

ситуация коммуникативного затруднения и переданы когнитивные усилия персонажа: «...в спальне, в углу, стоит что-то <...> И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик маленький с взъерошенной бородой и страшный» (7, 400). При сравнении текстов сновидений обращает на себя внимание часто встречающееся наречие «вдруг», которое фиксирует мгновенную смену картин, ситуаций и превращений, характерных для сновидной реальности.

В художественной литературе онейрический текст является мнимым вдвойне: он – мнимость визуальная, которую видит персонаж, и вербальная – как рассказ об этой визуальной мнимости, сочиненный автором. Но при этом онейрический текст входит в фактографию как художественного мира, так и художественного текста литературного произведения. Как материальная сущность он присутствует во времени жизни и памяти персонажей и в тех конкретных переживаниях, которые сновидение вызывает у персонажей и далее у читателей.

То, что в сновидении существует одномоментно и сжато во времени, в вербальном пересказе сна представлено раздельно, подробно и линейно. И писатель строит этот онейрический текст так, чтобы читатели опять комбинаторно соединили в своем фантазирующем сознании и воображении виртуальную природу сновидения. Частота появления сновидений в художественных текстах разных веков и разных литератур позволяет хотя бы мысленно обособить онейрические фрагменты, эпизоды и целенаправленно их изучать.

Прежде чем приступить к аналитике, договоримся, что сновидение (сон) в художественной литературе – это всегда онейрический текст, который в принципе нацелен на понимание его читателем. Т.Ф.Теперик в статье «Литературное сновидение: терминологический аспект» пишет: «Одна из задач филологической работы – исследование поэтики сновидения, которая является порождением не Бессознательного сновидца, но авторского замысла, т.е. Сознательного, как бы реалистично и жизненно не был изображен тот или иной литературный сон» [2, 50].

1.2.2. Автор как адресант и адресаты сновидений. При изучении онейрического текста важным представляются три момента: кто является источником или адресантом сновидения, кто видит сон и как и кем сон введен в текст?

Тысячелетия изучения сновидений сформировали представление о трёх важных источниках их появления. Первый принадлежит высшим силам. Образно – это те ворота богов, о которых говорит Пенелопа в поэме Гомера. При исследовании произведений античной литературы Т.Ф.Теперик выделяет группу снов, которую называет «божественные сны», в которых описано проявление «божественной воли» [44]. Так, в трех из шести снов поэм Гомера действуют боги. Изменение облика – непременно условие появления божества в гомеровских сновидениях. Но в трех божественных снах Энея из поэмы Вергилия «Энеида» боги никогда не меняют облика (в первом сне – это Пенаты, во втором – Гермес, в третьем – Тиберин), они указывают Энею на цель пути, и герой всегда следует их указаниям.

Второй источник – явь, действительность, которая в моменты ослабления самоконтроля над сознанием трансформируется в образы и сюжеты сновидений. Третий источник – глубины коллективного и индивидуального бессознательного спящего, своеобразное довербальное общение между нашим Я и Сверх-Я. В поздней работе «Пересмотр теории сновидений» З.Фрейд пишет: «Будем придерживаться мнения, что жизнь сновидения – как сказал еще Аристотель – это способ работы нашей души в состоянии сна» [45, 19].

Но источник не есть адресант. Это тот пространственный топос, который наполнен информацией. Кто же является адресантом? В художественном творчестве его можно указать вполне определенно – это автор. Он в своём лице воплощает высшие силы, является творцом яви художественного мира и создателем персонажей, которые видят сны. Поэтому автор и есть первый адресант. Но он может это в разных формах проявлять или скрывать, имитируя чудо и тайну сновидения.

Откуда автор черпает материал для своей художественной гипнологии [46]? Во-первых, из своих собственных снов. Сны участвуют в возникновении и развитии всего творческого

процесса, но они же дают материал для вымышленных снов. Так, предсмертный сон Андрея Болконского перекликается со сном самого Л.Толстого. Сны персонажей А.Чехова ориентированы на сновидный опыт самого Чехова, который он изложил в письме Д.В. Григоровичу. Онейрические сюжеты стихотворений в прозе И.Тургенева представляют собой художественную обработку снов и видений самого писателя. Во-вторых, при создании онейрических картин писатель может использовать рассказы других людей. Биографы драматурга А.Островского пишут о том, что во время работы над драмой «Гроза» он переживает сильное чувство к актрисе Любви Павловне Косицкой. Косицкая рассказывает Островскому о своем прошлом, о детстве, о молодости. На полях рукописи «Грозы» появляются строчки монолога Катерины, в которых использованы слова Косицкой. Сон Катерины повторяет рассказанный драматургу сон Косицкой. «Слышал от Л.П. про такой же сон в этот же день», – пишет Островский в сноске на черновике рукописи драмы «Гроза». Третий очень важный источник – это чужие произведения, мифология и фольклор. Например, сновидения многих персонажей Ф.Достоевского являются авторским переложением литературных произведений. Явление интертекстуальности выявляется при изучении онейрических текстов многих писателей.

Главным адресатом сновидения как интимно переданной информации является сновидец. Но в художественном произведении адресатов у сна больше – это не только персонаж-сновидец, но и другие персонажи, которым рассказывается сон, и, конечно, читатели. *Сон в литературе – это текст, разделенный между многими адресатами. В этом сложность его дискурса, который, являясь личностно ориентированным явлением речевой деятельности, включается в сложный коммуникативный процесс. Важно и то, что онейрический текст в художественном творчестве принадлежит к глобальному антропологическому и жанровому дискурсу сна, с которым сталкивается каждый человек в своей жизни.* Это жанр речевой и письменной культуры: ведь каждый или рассказывает свои сны, или записывает их.

Для читателя всегда важно понять, кто видит сон. Всегда важно определить, что это за персонаж и каково его место в произведении? Это могут быть главные персонажи, как в романах «Евгений Онегин», «Обломов», «Братья Карамазовы», «Защита Лужина». Но в финале романа «Белая гвардия» рассказан сон ранее неизвестного читателя мальчишки Петьки. Перед нами эпизодический персонаж, сюжетно не связанный с остальными. Это усиливает его условность, становится важным, что это сон мальчика, с которым связаны надежды на будущее. Естественно, что сновидение сразу формирует психологическую ауру персонажа и становится особым приемом, с помощью которого автор нас «знакомит» с персонажем.

1.2.3. Сновидение как текст и дискурс. Сновидение в художественной литературе вымышлено, то есть представляет собой фикциональный текст, но оно имитирует нон-фикциональный текст, то есть является фактуальным настолько же, насколько достоверен сам персонаж-сновидец. Возьму на себя смелость утверждать, что способность персонажа видеть сны делает его более достоверным и близким читателю, который начинает вместе с персонажем распутывать сновидение-послание.

Переходя из визуальной субстанции в вербальную, сновидения обретают статическую форму. Этот онейрический текст является высказыванием, которое содержит в себе часто явно выраженные элементы живой речи (спонтанность, речевые сбои, паузы, вставки, обрывы, самоисправление). Онейрический текст часто представляет собой монолог, но с элементами диалога с самим собой, с неизвестным источником сновидения (риторические вопрошания Ипполита в процессе чтения своего сна в романе Ф.Достоевского «Идиот») или слушателями. Часто это устный рассказ с элементами комментирования и репликами. Перед нами соединение в той или иной мере связанных причинно-следственными отношениями элементов повествования и элементов высказывания. Например, литературная связность преобладает при воссоздании сновидений Раскольникова, а

спонтанность представлена в сновидениях героев Лескова, в повторяющемся сновидении Анны Карениной (отсюда его текстовая вариативность). При передаче сновидений своих персонажей Чехов вообще отказывается от выстраивания причинно-следственных отношений между мотивами, образами и картинками, а ограничивается названием, перечислением.

Если онейрический текст – это вербально оформленное сновидение персонажа, то сновидение, будучи интимной реальностью индивидуального сознания и психики, всегда представляет собой высказывание. Именно поэтому онейрический текст – это обязательно дискурс. Он предполагает адресанта и адресата. В филологии утвердилось, что понятие дискурс шире, чем понятие текст. «Дискурс – это одновременно и процесс языковой деятельности, и ее результат (= текст)» [47, 228]. «Текст – статическая вербальная единица; дискурс – динамическая вербально-невербальная единица коммуникации» [48, 229]. Изучение дискурса онейрического текста предполагает оживление его динамики, связанной с процессами порождения текста адресантом и всех обстоятельств его восприятия адресатом. Это прежде всего его эмоции (страх, удивление, вопрос и др.) и когнитивные усилия (что означает этот сон, почему мне он приснился). Сравнивая онейрические тексты нескольких писателей, мы выявляем характерные для них всех моменты проявления дискурса. Анализ позволит выделить типологические элементы онейрического дискурса. Так из области онейропоэтики мы переходим к сравнительной онейропоэтике.

Элемент рассказывания очень важен при введении сновидения в произведение. Так, в «Слове о полку Игореве» киевский князь Святослав рассказывает свой сон боярам и требует объяснение. Приведем фрагмент из «Слова о полку Игореве»: «А Святослав тревожный сон видел в Киеве на горах. «Этой ночью с вечера одевали меня, – говорил, – черною паполомою на кровати тисовой, черпали мне синее вино с горем смешанное, осыпали меня крупным жемчугом из пустых колчанов поганых и утешали меня. Уже доски без конька в моем тереме златоверхом. Всю ночь с вечера серые вороны

гряжали у Плесньска на лугу, и из дебри Кисановой понеслись к синему морю».

И сказали бояре князю: «Уже, князь, горе разум нам застилает. Вот ведь слетели два сокола с отцовского золотого престола добыть города Тмуторокани, либо испить шеломом Дону. Уже соколам крылья подрезали саблями поганых, а самих опутали в путы железные. Темно стало на третий день: два солнца померкли, оба багряные столпа погасли и в море погрузились, и с ними два молодых месяца тьмою заволоклись. На реке на Каяле тьма свет прикрыла; по Русской земле рассыпались половцы...» (перевод Д.Лихачева) [49].

Автор создает ситуацию, которая сюжетно напоминает ветхозаветные, где фараон тоже передает фактографию сна, своё беспокойство после пробуждения и требует объяснить сон. По утверждению Л.В.Соколовой, «герои средневековых эпич. и лиро-эпич. произведений «видят» вещие сны в определенных, этикетных ситуациях, накануне важных событий. В особых случаях, когда речь шла о судьбе государства, предстоящие события мистическим путем, через сновидения «предсказывались» его главе (ср., напр., сон Карла Великого из «Песни о Роланде»)). Сон Святослава делится на две равные части, каждая из которых содержит по три символич. картины (1 – 3 и 4 – 6). «Первые три картины объединяет в одну часть то, что объектом действия неназванных лиц здесь выступает Святослав (его одевают паполомой, поят вином, сыплют ему жемчуг на грудь), тогда как картины второй части лишь опосредованно связаны со Святославом. Различаются две части сна и по характеру использования символов сновидений: если во второй части они используются традиционно (во сне – символ-загадка, в толковании сна – разгадка), то в первой части символы сновидений обрастают реалиями, позволяющими и без дальнейшего толкования понять смысл символической картины. Наконец, если первые три картины иносказательно повествуют о битве и поражении Игоря на Каяле, то остальные три – о последствиях для Русской земли этого поражения» [49].

При анализе онейропэтики дискурса онейрического текста для нас важно, в какой мере при его воссоздании автор

сохраняет следы спонтанности; как далеко онейрический текст отдалён от времени сна и пробуждения; насколько сновидение персонажа подвергается авторской обработке. Например, в «Евгении Онегине» автор воссоздает сновидение Татьяны, но он не является нейтральным повествователем, а придерживается дискурса рассказывания. Автор романа в стихах не только рассказывает, но и показывает нам картины сновидения. Он создает онейрический текст как соглядатай сновидицы. Строя онейрический текст, автор формирует многочисленные повторы и образные параллели между самодостаточным онейрическим текстом и текстом всего произведения, то есть вписывает сон в сюжет и нарратив.

1.2.4. Нарратология онейрического текста. В рамках нарратологии перспективно разграничение нарратива самого онейрического текста и далее изучение места онейрического текста в общем повествовательном строе произведения. Мы уже приняли за аксиому, что адресантом литературных снов является автор, а адресатом – персонажи и читатель. Если конкретизировать эту коммуникативную ситуацию, то при анализе онейрических текстов стоит остановиться на трех моментах: почему автор посылает именно этот сон именно этому персонажу; почему автор именно так оформляет это сновидение в онейрический текст; почему автор вводит онейрический нарратив в нарратив произведения именно таким образом. Первая проблема лежит в области интерпретации сновидения, но последующие принадлежат нарратологии.

При выявлении особенностей нарратива онейрического текста существенным представляется определить, кому принадлежит «оцифровка» сновидения: персонажу, автору или это будет смешанная форма текстотворчества; каков объем онейрического текста; развернуто его повествование или сжато; передано связно или телеграфным стилем; есть ли в нем сюжет и какие микросюжеты, картины или ситуации можно в нём выделить.

Ярким примером использования разных форм нарратива при передаче сновидений может служить роман Т.Манна «Иосиф и его братья», который создан на материале биб-

лейского сюжета, включающего краткие тексты снов. Сны становятся важным сюжетно-композиционным компонентом всего романа. Т.Манн использует разные нарративные конструкции, чтобы передать персонажные сны, придав им жизненную достоверность, снизив мифологический пафос, ситуативно актуализировав их содержание. Так, предваряя историю со вторым сном Иосифа в главе «Солнце, луна и звезды», нарратор размышляет и дает две возможные версии источника сновидения: божественную и земную: «Мы отнюдь не пытаемся объяснить происхождение сновидений, отмечая, что созерцание перед сном небесных светил могло повлиять на характер его сна, а близость (ибо они спали рядом) некоторых из тех, кого он хотел убедить, могла втайне оказать весьма возбуждающее действие на его орган сна. Упомянем даже, что в этот день он вел со стариком Елизером под деревом наставленья ученую беседу о конце света, где речь шла о суде над миром и благословенной поре <...> Это и приснилось Иосифу, но приснилось настолько сумбурно, что во сне он по-детски спутал и отождествил эсхатологического божественного героя с собой, сновидцем, и фактически увидел себя, мальчика Иосифа, владыкой и повелителем всего зодиакального круговорота мира, вернее, не увидел, а ощутил, – ибо в этом сне не было уже никакой удобоописуемой наглядности, и в рассказе о нем Иосиф вынужден был довольствоваться самыми простыми и скупыми словами, передать лишь внутреннюю сущность пережитого, не описывая его как процесс, что отнюдь не способствовало доступности изложения» [9; т.1, 481-482].

Но вернемся к первому сну. При передаче этого сна Т.Манн выстраивает диегетическое повествование от лица Иосифа, который насыщает свой рассказ подробностями и деталями. Более того, автор позволяет слушателям прерывать рассказ, вступить в диалог с рассказчиком сновидения, спрашивать или возражать ему (т.1, 472-476). Рассказ о сне превращается в конфликтную драматическую сцену, насыщенную ремарками и комментариями. В конце этой главы «Снопы» автор сообщает нам, что Иосиф «направился домой и, разыскав Вениамина, родного своего брата, сообщил ему, что он

рассказал взрослым братьям один относительно скромный сон, такой-то и такой-то; но что они не поверили ему, а близнецы и вовсе пришли в ярость, хотя по сравненью с небесным сном, о котором он не сказал ни слова, сон о снопах просто верх смирения». Удваивая детали онейрического нарратива, автор передает их в восприятии Вениамина: «Что его, малыша, снопик тоже стоял в кругу и тоже поклонился, это особенно радовало Вениамина, и он прыгал и смеялся от удовольствия – настолько это отвечало его умонастроению» (т.1, 477).

Учитывая опыт рассказывания первого сна, умный Иосиф (и за его спиной стоящий автор) решает изменить форму повествования о втором сне. Во-первых, он приглашает в круг слушателей отца, во-вторых, он решает быть кратким. «Краткость имела то преимущество, что можно было выложить все одним духом, не дав никому опомниться и прервать тебя. Но великолепная в известной мере скупость рассказа легко могла лишить его впечатляющей силы. Сердце у Иосифа стучало» [т1, 484].

Другая нарративная стратегия использована в романе при передаче сновидений виночерпия и пекаря. Их рассказы о сновидениях даны в форме монолога и насыщены подробностями и визуальными деталями, которые становятся объектом интерпретации Иосифа. Наконец, при передаче снов фараона писатель создает смешанный нарратив, в котором в авторском повествовании явно различима речь персонажа. Это, видимо, несобственно-авторское повествование. Таким образом, в романе «Иосиф и его братья» выделяются четыре нарративных модели при оформлении онейрических текстов в сюжетных эпизодах.

Создание нарратива сновидения с использованием библейского текста можно наблюдать в романе Ф.Достоевского «Братья Карамазовы» в главе «Кана Галилейская». В сновидении Алеши оживает, визуализируется и детализируется евангельский сюжет, и сам персонаж оказывается среди приглашенных. Рассказ о сне представляет собой персонажное повествование, данное в виде внутренней прямой речи, которая монтажно скомбинирована с фрагментами читаемого вслух евангельского текста. Перед нами новая нарративная

модель, в которой персональный нарратив совмещен с чужим текстом. В романе Ф.Достоевского «Идиот» онейрический текст включен в рукопись Ипполита, которую тот читает своим слушателям. Рукопись содержит изложение сна, но Ипполит прерывает процесс чтения и вовлекает слушателей в процесс рефлексии сновидения. В «Воине и мире» Пьер записывает три свои сна в дневник, и автор позволяет читателю познакомиться с этими страницами дневника, а также с краткими, тоже записанными, комментариями самого Пьера. Получается, что оба писателя по-разному используют одну нарративную стратегию, но интерактивный процесс вовлеченности сновидения в коммуникативную ситуацию организован у них по-разному.

Сложную нарративную конструкцию представляет глава «Сон Обломова» в романе И.Гончарова. Известно, что глава «Сон Обломова» предшествовала написанию романа. То есть не сон был включен в роман, а онейрический текст обрастал романским текстом. Этот факт творческой истории романа, а также отдаленность времени написания главы от романного текста объясняют уникальность и герметичность нарратива онейрической главы. В отличие от снов в романах Т.Манна и Ф.Достоевского, сон Обломова как бы сопротивляется вписыванию в текст всего произведения и воспринимается как самодостаточный и автономный.

Сон Обломова – это самый объемный онейрический текст в русской классической литературе и занимает примерно 33 страницы. Шесть страниц начала главы представляют эмоционально-оценочную субъективную точку зрения нарратора на весь онейрический мир, который увидит персонаж. При этом нарратор использует риторический прием описания через отрицание и на этом контрасте строит всю картину. Он прекрасно осведомлен обо всех особенностях этого мира и даже как бы забывает о самом персонаже-сновидце. Эта написанная почти ритмической прозой затянувшаяся увертюра зачина сна, наконец, прерывается фразой: «Таков был уголок, куда вдруг перенесся во сне Обломов» [50, 85]. Повторяющаяся литота «уголок» («благословенный уголок», «мирный уголок», «избранный уголок») контрастирует с гиперболами

описаний, а нарратор вдруг переходит к точечной завязке: «Илья Ильич проснулся утром в своей маленькой постельке. Ему только семь лет» (85). Разнокачественные номинации «Илья Ильич» и «мальчик»/«ребенок», которые использует далее нарратор, позволяют выделить две нарраториальные точки зрения: как будто нарратор видит спящего персонажа и находится одновременно внутри мира спящего. Например, это двойное пространственное, но синхронное присутствие можно понять из фразы: «Обломов, увидев давно умершую мать, и во сне затрепетал от радости, от жаркой любви к ней: у него, у сонного, медленно выплыли из-под ресниц и стали неподвижно две теплые слезы» (85). Нарратор знает о причинах чувств, которые испытывает персонаж, видящий сновидение, и одновременно видит их подтверждение в визуальных деталях поведения спящего Обломова.

Читатель понимает, что рассказ не является персонажным повествованием, а время сновидения отдалено от рассказа о сне. Этому способствует и фрагментарная сюжетная композиция. Композиционные отрезки онейрического текста склеивают фразы-скрепы, число которых И.Гончаров увеличил в процессе редактирования главы при включении ее в роман. Тщательная текстологическая работа, проделанная Л.С.Гейро, позволила ей выделить особую группу разночтений, «которые объясняются тем, что публикуемому фрагменту романа необходимо было придать некую цельность и законченность» [51, 614]. Добавим, что эта правка позволяла почтще напоминать читателю, что он читает рассказ о сне, хотя это и сон-воспоминание. Представим эти фразы в виде таблицы.

Фразы-скрепы в тексте главы «Сон Обломова» после включения ее в роман	Фразы в тексте главы «Сон Обломова», опубликованной в 1848 году
Потом Обломову <u>приснилась</u> другая пора... (92)	(фраза была)
Далее Илья Ильич вдруг <u>увидел себя</u> мальчиком лет тринадцати или четырнадцати. (95)	(фраза была)

И вот <u>воображению</u> спящего Ильи Ильича <u>начали</u> так же по очереди... (97)	(фраза была)
<u>Снятся</u> еще Илье Ильичу большая темная гостиная в родительском доме...(100)	А вот и знакомая большая темная гостиная в Обломовке (614)
<u>Видит</u> Илья Ильич <u>во сне</u> не один, не два такие вечера, но целые недели, месяцы и годы...(105)	И не один и не два таких вечера... (614)
Впрочем, Илье Ильичу <u>снятся</u> больше такие понедельники, когда... (109)	(фраза была)
Илье Ильичу <u>ясно видится</u> и домашний быт его, и житье у Штольца. (111)	(фраза отсутствовала)

Авторская правка свидетельствует об усилении организующей роли нарратора и его активном участии в построении онейрического текста. Нарратор определяет объем эпизодов, хронологический порядок следования картин, ситуаций и событий, вставляет свои комментарии и суждения. Автор полностью доверяет нарратору изложение сновидения персонажа. Являясь соглядатаем сновидения Обломова, нарратор использует два типа номинаций, которые то приближают его к персонажу сновидения (мальчик, ребенок, Илюша, лукавый мальчишка), то позволяют явно дистанцироваться (Илья Ильич, Обломов).

Нарратор организует сдвиги временного плана в повествовании о сновидении. Темпоральная конструкция внутри сна-воспоминания отсылает нас к разным периодам жизни Обломова (начиная с детства до четырнадцати лет). Но обращают на себя внимания фрагменты, в которых явно видна смена временной точки зрения и явная идеологическая оценка отдельных ситуаций сновидения. «Взрослый Илья Ильич хотя после и узнает, что нет медовых и молочных рек, нет добрых волшебниц, хотя и шутит он с улыбкой над сказаниями няни, но улыбка эта неискренняя, она сопровождается тайным

вздохом...» (93). Или другой пример: «Илья Ильич и увидит после, что просто устроен мир, что не встанут мертвецы из могил, что великанов, как только они заведутся, тотчас сажают в балаган, а разбойников – в тюрьму» (95). Как бы выглядывая из сна Обломова, нарратор связывает онейрическое прошлое с настоящим. Так, он сопрягает подростка Захарку со слугой барина Обломова: «Он только что проснется у себя дома, как у постели его уже стоит Захарка, впоследствии знаменитый камердинер его Захар Трофимыч» (111). Наконец, нарратор позволяет себе не только перемещаться в пространстве и времени, но и занимать оценочную позицию: «Ищущие проявления силы обращались внутрь и никли, увядая» (111).

Но было бы неверно утверждать, что в нарративе онейрического текста нельзя различить и персональную точку зрения. Мы можем наблюдать ситуацию, которую В.Шмид определяет как «бинарная оппозиция». «Бинарность вытекает из того, что в изображаемом мире повествовательного произведения существуют две воспринимающие, оценивающие, говорящие и действующие инстанции, два смыслопорождающих центра – нарратор и персонаж» [52, 90]. Но персональная точка зрения скорее принадлежит не взрослому Обломову, а ребенку и мальчику, то есть персонажу сновидений. Нарратор даже вставляет в сон вопросы, реплики и фразы его прямой речи. Часто встречаются случаи несобственно-прямой речи. Порой нарратор видит картины сна глазами маленького персонажа, на что указывают обороты: «а ребенок все смотрел», «ребенок видит», «Илья Ильич заглянул в людскую», «а ребенок все наблюдал и наблюдал» (89-91). Мы тоже наблюдаем прием «интроспекции нарратора в сознание персонажа» [52, 89]. Случаи несобственно-авторского повествования в основном касаются передачи эмоциональных состояний, бытовых картин и пейзажных описаний. Рассмотрим один фрагмент.

«Запахло сыростью. Становилось все темнее и темнее. Деревья сгруппировались в каких-то чудовищ; в лесу стало страшно: там кто-то вдруг заскрипит, точно одно из чудовищ переходит с своего места на другое, и сухой сучок, кажется, хрустит под его ногой.

На небе ярко сверкнула, как живой глаз, первая звездочка, и в окнах дома замелькали огоньки.

Настали минуты всеобщей, торжественной тишины природы, те минуты, когда сильнее работает творческий ум, жарче кипят поэтические думы, когда в сердце живет вспыхивает страсть или больнее ноет тоска, когда в жестокой душе невозмутимее и сильнее зреет зерно преступной мысли, и когда... в Обломовке все почивают так крепко и покойно» (92).

Первый и второй абзацы можно отнести к несобственно-авторской речи, в ней явно передана сказочно-мифологическим точка зрения персонажа-ребенка. Лексика и синтаксис третьего абзаца указывают на искусственного стилиста-романиста, нарратив которого имитирует повествователь.

Условность всего онейрического текста проявляется еще и в том, что перед нами не один сон, а как будто несколько. «Видит Илья Ильич во сне не один, не два такие вечера, но целые недели, месяцы и годы так проводимых дней и вечеров» (105). Нарратор подчеркивает неоднократность многих событий. Перед нами собирательный сон или сон, длиною в жизнь, и поэтому нарратор вынужден использовать приемы ограничения, дробления и стяжения текста. И он же внезапно прерывает поток онейрического текста многоточием и, возвращаясь в романную явь, оставляет своего спящего героя. Многоточие – это знак незаконченности сновидения, в котором Обломов продолжает пребывать до конца X главы, когда его неоднократно пытается будить Захар. Даже выйти из своего сна и сновидения Обломов не может самостоятельно, и автор описывает затянувшееся пробуждение героя.

В романе «Обломов» передача рассказа о сновидении всезнающему нарратору имеет художественную мотивировку: Обломов настолько инертен, что даже сновидения его осмыслены, обобщены и рассказаны другим, а сам сновидец только заказчик и созерцатель этого сновидения. Заказчик, потому что увиденное во сне порождено вопросом засыпающего героя: «Однако... любопытно бы знать... отчего я... такой?... – сказал он опять шепотом. Веки у него закрылись совсем. – Да, отчего?...» (78).

Сравнивая сны, вписанные в большой нарратив романов Т.Манна, Ф.Достоевского, И.Гончарова, мы видим, как онейрические тексты могут порождать последующие события и оказывать влияние на сюжет (так происходит в романах Т.Манна и Ф.Достоевского), а могут не порождать событие (что характерно для романа И.Гончарова). Это позволяет говорить об активной и пассивной роли онейрического нарратива в процессе его включения в нарратив произведения.

1.2.5. Сюжетология и онейрический текст (на примере жанра сказки и литературных произведений). Текст сновидения, обретая свое место в общем линейно-нелинейном корпусе литературного произведения, представляет собой текст в тексте и онейрический мир в художественном мире. При выявлении его значимости в сюжете мы обращаем внимание на объём онейрического текста и соотношение с общим объемом произведения. Есть произведения, в которых сновидение занимает большую часть общего объема текста (например, «Светлана» В.Жуковского, «Сон Макара» В.Короленко). Объём сновидения может быть невелик (сновидения в произведениях А.Чехова), но факт его существования значим.

Описание сновидения часто превращается в отдельную вставную конструкцию (сон Татьяны, первый сон Раскольникова) или композиционно обособляется в виде главы (сон Обломова в романе И.Гончарова и сны Веры Павловны в романе Н.Чернышевского). Если объём онейрического текста в общем объеме произведения значителен, тогда есть возможность причислить произведение к жанру сна («Сон» И.Тургенева, «Сон смешного человека» Ф.Достоевского, «Сон Макара»).

Важно рассмотреть, как и кем вводится онейрический текст в общее повествование и какое место ему отведено в сюжетной композиции. В сильную и заметную позицию попадают сновидения, помещенные в начало произведения (как в «Капитанской дочке», «Обломове»), в середину («Евгений Онегин», «Преступление и наказание», «Защита Лужина») и в конец. Помещение сновидений в финалы романов И.Бунина

«Жизнь Арсеньева», В.Набокова «Дар», М.Булгакова «Белая гвардия» способствует перераспределению соотнесенности сна/яви в пользу онейрической реальности.

Эпизод со сновидением может играть активную роль в развитии сюжета. Рассмотрим это положение на примере сказки.

В русской сказке «Вещий сон» купец раз вечером говорит двум сыновьям: «Ну, дети, кому что во сне привидится, поутру мне поведаете; а кто утаит свой сон, того казнить велю» [53, 333]. Поутру старший сын рассказывает сон, а Иван говорит: «Не скажу!». Отец-купец приказал привязать его к столбу у большой дороги. Ехал молодой царевич, сжалился над ним, но Иван и ему не рассказал сон и попал за это уже в темницу. Прослышал Иван, что царевич хочет ехать к Елене Прекрасной свататься, и просит сестру царевича, чтобы она его выпустила ехать с царевичем, так как «без меня ему не жениться». Царевна сделала так, и Иван во всем помогал царевичу. По возвращении Иван опять велел запереть себя в темнице. И когда счастливый царевич пошел его освобождать, то Иван сказал: «А знаешь, царевич, все, что с тобою случилось, мне было наперед ведомо, все это я во сне видел; оттого тебе и про сон не рассказывал» [53, 342].

Повествование в этой сказке построено так, что интрига завязки сохраняется до самой развязки. Онейрический текст отсутствует, но сновидение как событие служит завязкой сюжета. Повтор исходной ситуации (расскажи сон – не расскажу) обеспечивает сюжетную градацию. Последняя фраза («Все это я во сне видел») возвращает нас к началу повествования. Нарратив движут два потока: внешний сюжет событий и внутренний сюжет разгадки тайны увиденного сна. В развязке открывается, что сновидение должно быть тождественно внешнему нарративу, а нерассказанный сон – это и есть рассказанные события.

Герой сказки «Сон» умеет разгадывать сны и обладает даром ясновидения. Мальчиком он помогает бедному мужику не продешевить, продавая свой сон. Аллегорический сон мужика сулит тому богатство, о чем знает колдун. Колдун замышляет недоброе против мальчика. Мальчик вырастает и побеждает колдуна, разгадывая сон царя. В сказку введены два сна: оба

они построены на аллегориях. Первый сон становится завязкой сюжета: «Жил-был бедный мужик, с женой и детьми; в одну ночь приснился ему сон: будто под печкой в ихней избе лежит большой медведь» [54, 786]. Второй сон предшествует развязке: «приснился царю этой земли такой сон: будто стоит в его палатах драгоценная золотая чарка, а в той чарке один край обломился» [54, 789]. Оба сна относятся к вещим (под печкой бедняка находят клад, а царь узнает, что его любимая дочь тайно слюбилась с приказчиком), нарратив снов статичен или отсутствует, а тексты состоят из называния события и описания образа.

В грузинской сказке «Сновидец» юноша рассказывает свой чудесный сон мачехе: «Сморила меня дремота, уснул я, и привиделся мне сон, будто стою я одной ногой в Багдаде, а другой – под Багдадом, на одном плече сидит у меня Солнце, а на другом – Луна, а сияющая звезда умывает мне лицо и руки» [55, 160]. Этот сон понравился мачехе, и она говорит: «Тотчас же отдай мне свой сон!». Он отказывается, и она его выгоняет. Далее он пересказывает свой сон царю, но тоже отказывается отдать сон. В конце концов, после всяких приключений и испытаний, сновидец возвращается в дом тестя первой жены, и выросший сын помогает отцу умыть лицо и руки. «Вот эта – солнце, а та – луна, – молвил Сновидец царю, указав рукой на своих жен, – а вот он, что омыл мне лицо и руки, сияющая звезда. Не тебе же мне их уступать!» [55, 166]. В основе нарратива грузинской сказки тоже лежит сюжетный повтор (рассказанный сон – просьба продать – отказ). Смысл аллегорического сна расшифровывается только в финале, а сам сон оказывается пророческим. Как и в сказке «Вещий сон», здесь использован композиционный прием сюжетного кольца.

В сюжете японской сказки «Треугольный сон» использован прием необъявленного сна. Два приятеля в новогодний вечер сговорились рассказать друг другу, какой сон каждому приснится. Один из них незаметно заснул и вдруг проснулся от собственного смеха. А другой стал требовать пересказать смешной сон. Первый стал утверждать, что никакого сна не видел, но друг обвинил его и потащил к судье. Дальше описано наказание и приключения с коварным тэнгу, после встречи

с которым герой попадает в город, где видит треугольную вывеску «Харчевня «Три угла». Он решает, что там кормят лапшой из гречихи, так как зерна гречихи треугольные. Потом он оказался в треугольной комнате, в бане стоит треугольный чан, ест он за столиком с тремя углами. В конце он скатывается с лестницы, ударяется о треугольный столб, и у него на лбу появляется треугольная шишка. А потом вдруг открывает глаза и понимает, что все было только сном. И приятель просит рассказать приснившийся сон. В этой сказке герой постоянно удивляется тому, что видит и делает, и ищет логическое обоснование. Интересно в этом сне навязчивое повторение трояких образов и их абсурдность. Перед нами комический сон, рожденный новогодней беседой, перееданием и выпитым вином. Онейрический нарратив и сюжет явно доминируют в объёме текста, и сказка получает название «Треугольный сон» [56].

«С давних пор в Японии существовало поверье, что сон, приснившийся в новогоднюю ночь, является вещим. Для того, чтобы сон был «счастливым», под подушку клали картинку с изображением «лодки сокровищ», на которой, как считали, плывут семь богов счастья – самые популярные синтоистские божества или фантастические звери баку, пожирающие дурные сны. Если же сон все-таки оказывался дурным, картинку пускали по воде, тем самым отгоняя его. В новогоднюю ночь желательно было увидеть определенные предметы: гору Фудзи, что означало успех в делах, сокола – символ преодоления невзгод или баклажаны – они принесут богатство. О вещем сне даже бытовала поговорка: «Первое – Фудзи, второе – сокол, третье – баклажан». Существовала примета, что о новогоднем сне рассказывать нельзя, иначе он не сбудется. Однако был распространен обычай «продажи» счастливых снов, и тогда счастье как бы переходило к тому, кто его купил» [56, 374]. Так, в сказке «Живая игла, мертвая игла и летучая колесница» герой отказывается продать свой сон, а потом вознагражден за это. Богатый хозяин велит слугам запомнить новогодние сны, а утром рассказать ему, и он заплатит за каждый сон по серебряной монете. Наутро все слуги уверяют, что снов не видели и только один юноша признается, что видел

чудесный сон, но отказывается его продать. Хозяин начинает торговаться и доходит до 20 монет. Далее следуют наказание и приключения юноши, но он никому сна не рассказывает. А в конце сказки юноша получает в жены двух красавиц, которые живут в двух домах. «Как-то раз переходил юноша по золотому мосту с одного берега на другой. По правую его руку идет красавица-жена, а по левую руку – другая, столь же прекрасная. Под ногами золотой настил так и сверкает. Тут вспомнил юноша, что уже видел все это однажды – в своем новогоднем сне» [56, 155].

В туркменской народной сказке «Проданный сон» чудесный сон видит старик – «будто ему на плечи село по соловью». Наутро он рассказал сон старухе и решил «отправиться вслед за сном». Старуха отговаривает его, но он отвечает: «Судьба такого бедняка, как я, рассказана во сне, я должен пойти». Далее старик встречает пастуха и рассказывает ему сон, а тот говорит: «Зачем тебе, такому седебородому, этот сон... продай мне свой сон». Старик сначала отказывается продать сон пастуху за 10 овец, а потом соглашается продать за всех овец и пастушеский посох. А пастух отправляется в путь и приходит в сад, где поют соловьи, текут источники и цветут цветы. Там он отвязывает коня у спящего юноши и увозит пери. Далее в сказке о сне не упоминается, но, пройдя через все испытания, пастух находит счастье и богатство. Конечно, сон о соловьях соотносится прежде всего со счастьем, а не с богатством. И пастух, действительно, в сказке остается пастухом, и живет счастливо с женой-перью. Выполняя коварные поручения падишаха, он приводит в дом вторую перь, которая дружит с его женой. Как всегда, последнее поручение – самое опасное, и пастух думает: «У меня дома две пери, неужели они не спасут меня своей хитростью?» [57, 53]. И, конечно, сказка имеет счастливый конец. Перья избавляют пастуха и народ от плохих правителей, а пастух становится шахом. Сюжет сказки разбит на две части. В первой речь идет о сне, который старик продал молодому пастуху. Старику важно обеспечить свою старость, а молодой юноша ищет разгадку аллегорическим образом сна и находит свое счастье. Во втором сюжете нарратор как

бы заставляет читателей забыть о сновидении, но в финале соотносятся образы двух пери и двух соловьев.

В сюжетах всех этих сказок отражены мифологические представления о магии вещей снов, которые нельзя рассказывать, продавать или отдавать.

В эссе французского писателя Роже Кайуа «Чары и проблемы снов. Онейрический образ. Образ претерпеваемый и завораживающий» содержатся примеры циклической (бесконечной) композиции с использованием сна. Такой сюжет введен в китайский роман 18 века Цао Сюэ-циня «Сон в красном тереме». Герой романа Бао-юй видит сон, в котором он попадает в сад и дом полностью похожие на его собственные, но служанки не признают его, а в доме он встречает самого себя, который рассказывает странный сон. Двойники узнают друг друга, но первый Бао-юй просыпается и начинает рассказывать сон служанке [58, 144-145]. И всё повторяется опять, как в циклическом тексте о попе и его собаке. В этом же эссе дан пример сюжета с дополняющими друг друга снами из книги «Тысяча и одна ночь» (ночь 351). Обедневшему жителю Каира снится сон, в котором ему велят отправиться в Персию, в Исфахан, где его ждет богатство. Он поверил сну и отправился в опасное путешествие. После многих несчастий он оказывается в тюрьме, где рассказывает свой сон. Начальник тюрьмы смеется над легковерным, называет его безумцем и пересказывает свой сон: «Мне вот целых три раза снился дом в Каире, позади него был сад, в саду солнечные часы, за солнечными часами смоковница, за смоковницей источник, а под источником было зарыто сокровище. Я ни на миг не поверил этому лживому видению» [58, 140]. В описании этого сна каирский путешественник узнает свой сад, возвращается домой и обретает богатство.

В сюжетах произведений литературы нового времени сновидение перестает играть доминирующую роль. Нарратив сновидений, введенных в композиции новелл, повестей, романов, осложняется ремарками и комментариями. Сюжетной функции начинают сопутствовать и даже оттеснять её функции психологическая, призванная выявить особенности внутреннего мира персонажа, и идейно-символическая,

которая выполняет важную роль в раскрытии авторской идеи произведения.

В романе «Анна Каренина» Анна рассказывает приснившийся сон Вронскому. Тот вспоминает свой сон. И оба персонажа в процессе диалога переживают ужас сновидения. Читатель тут – тайный свидетель и слушатель интимного диалога. Он допущен автором, но о его существовании сновидцы не подозревают. В романе И.Гончарова «Обрыв» представлена игровая ситуация, когда персонажи, чтобы скоротать вечернее время, условились рассказывать друг другу сновидения. Перед нами цепочка снов, своеобразный вечерний цикл. Сны сопровождаются комментарием и активным обсуждением.

Три сна Свидригайлова в последней части романа Ф.Достоевского сцеплены между собой так, что переход незаметен. Возникает композиционная тройчатка, когда персонаж как бы перемещается из одного сна в следующий. В.Набоков дает такое описание этого явления в области сна: «наполовину выйдя из сна как бы не с той стороны, где рассудок, а с черного хода бреда» [59; 3, 160]. Он же в романе «Король, дама, валет» описывает слоистый нарратив сновидения. «Опять – пробуждение, но, быть может, пробуждение еще не окончательное? Так бывает: очнешься и видишь, скажем, буд-то сидишь в нарядном купе второго класса, вместе с неизвестной изящной четой, – а на самом деле это – пробуждение мнимое, это только следующий слой сна, словно поднимаешься со слоя на слой и все не можешь достигнуть поверхности, вынырнуть в явь. Очарованная мысль принимает, однако, новый слой сновидения за свободную действительность: веря в нее, переходишь, не дыша, какую-то площадь перед вокзалом и почти ничего не видишь, потому что ночная темнота расплывается от дождя, и хочешь поскорее попасть в призрачную гостиницу напротив, чтобы умыться, переменить манжеты и тогда уже пойти бродить по каким-то огнистым улицам. Но что-то случается, мелочь, нелепый казус, – и действительность теряет вдруг вкус действительности; мысль обманулась, ты еще спишь; бессвязная дремота глушит сознание; и вдруг опять прояснение: смутный золотистый свет и номер в гостинице, название которой «Видэо» – написал

тебе на листке знакомый лавочник, побывавший в столице. И все-таки, – кто ее знает, явь ли это. Окончательная явь, или только новый обманчивый слой?» (1, 126-127). А.Ремизов, анализируя сновидения персонажей Гоголя, выделяет «трехступенной сон» Чарткова в повести «Портрет», «семь ступеней сна» пана Данилы в повести «Страшная месть» и сон Шпоньки, о котором пишет: «Четырехступенной сон с толчками мгновенных пробуждений в мутную явь среди превращений» [8, 100; 107; 97].

Автор может не вытягивать сновидения персонажа в цепочку, а сжимать их в своем пересказе для того, чтобы сжать время и передать лихорадочное состояние персонажа. Так Ф.Достоевский сжимает сны Раскольников в эпилоге романа. В.Набоков так строит онейрический нарратив в романе «Король, дама, валет», когда повествует о нарастающем ужасе Франца: «Зато ночью, во сне, что-то в нем прорывалось. Вместе с Мартой они отпиливали голову Пифке, хотя, во-первых, он был весь в морщинах, а во-вторых, назывался – на языке снов – Драйер. В этих снах ужас, бессилие, отвращение сочетались с каким-то потусторонним чувством, которое знают, быть может, те, кто только что умер, или те, кто сошел с ума, разгадав смысл сущего. Так, в одном из его сновидений, Драйер медленно заводил граммофон, и Франц знал, что сейчас граммофон гаркнет слово, которое все объяснит и после которого жить невозможно. И граммофон напевал знакомую песенку о каком-то негре и любви негра, но по лицу Драйера Франц вдруг замечал, что тут обман, что его хитро надувают, что в песенке скрыто именно то слово, которое слышать нельзя, – и он с криком просыпался, и долго не мог понять, что это за бледный квадрат в отдалении, и только когда бледный квадрат становился просто окном в его темной комнате, сердцебиение проходило, и он со вздохом опускал голову на подушку. И внезапно Марта, с ужасным лицом, бледным, блестящим, широкоскулым, со старческой дряблостью складок у дрожащих губ, вбегала, хватала его за кисть, тащила его на какой-то балкон, высоко висящий над улицей, и там, на мостовой, стоял полицейский и что-то держал перед собой, и медленно рос, и дорос до балкона и, держа

газету в руках, громким голосом прочел Францу смертный приговор. Он в аптеке купил капле против нервозности и одну ночь, действительно, проспал слепо, а потом все пошло сначала, хуже прежнего» (1, 238).

В том случае, когда в сюжет произведения вводится несколько сновидений, возникает возможность циклизации сновидений по разным принципам: количественному, тематическому, видовому, персонажному, по объему, стилю. Количественный фактор предполагает выделение произведений с одним сновидением, несколькими сновидениями и большим числом сновидений, которые рассредоточены по всему тексту, как, например, в романах «Что делать?», «Война и мир», «Братья Карамазовы», «Защита Лужина», «Путь Бро». Если в романе больше одного сна, то они могут принадлежать разным сновидцам, и тогда есть возможность классифицировать сны по персонажному принципу, что предполагает объединять сновидения каждого персонажа. Этот подход будет подробно представлен при анализе сновидений в романах «Война и мир», «Преступление и наказание», «Защита Лужина», «Отчаяние». Сны могут быть объединены в условные концептуальные циклы (два таких цикла мы выделим при анализе романа «Братья Карамазовы»).

В сюжетологии можно выделить приемы зеркальности и симметрии при введении онейрических текстов (например, в романах «Анна Каренина» и «Преступление и наказание»). Циклизация сновидений по концептуальной или функциональной значимости позволяет выявить особенности художественной гипнологии и антропологии автора. Так, в романе В.Сорокина «Путь Бро» через персонажные сны устанавливается связь между героями и различиями тех путей, которыми они идут к общей цели. Сны Бро о высокой горе, свете и человеческом море из голосов и фраков; сон Фер о замерзшей Ангаре; сон Рубу о громае; сон Ига о ледяном деде Терентии; сновидения Ковро о ледяном слоне – все несут в себе идеологическую программу жизни и содержат установку на будущее, подобно снам героев в романах «Что делать?», «Война и мир», «Братья Карамазовы». Эти космические сны уводят героев романа В.Сорокина от мира обычных людей

(этих «мясных машин») и приводят в ряды фанатиков братства света. Концептуальная цепочка сновидений играет важную роль в динамике развития сюжета трилогии В.Сорокина «Лед» (в нее входит роман «Путь Бро»). О сновидениях героев в романе «Путь Бро» сказано: «Каждый из наших видел сны, связанные со Льдом. И в этом была Великая Мудрость Света» [60, 174 – курсив автора]. Онейрические тексты в романе В.Сорокина обладают типологическим сходством и построены с использованием приемов повтора и градации.

Изучение сравнительной онейропоэтики позволяет сопоставлять сновидения разных произведений одного автора или сновидения разных авторов по принципу повторяющегося образа или мотива, сюжета, гендерной принадлежности и др. Конечно, чаще всего сопоставляются сновидения в пределах творчества одного писателя. Результаты такого изучения отражены в диссертационных работах, которые были защищены в России в последнее десятилетие.

Обстоятельства, время и место, непосредственно предшествующие сновидению, несомненно, важны. Но не следует включать в онейрический текст небольшие фрагменты текста, которые его обрамляют (указывают где, когда, при каких обстоятельствах персонаж видит сон, описание его пробуждения и первой рефлексии увиденного). Тем самым разграничивается онейрический текст и его текстовое обрамление, которое непосредственно примыкает к сновидению, но онейрическим текстом не является. Видимо, следует включать в этот обрамляющий компонент и последующие упоминания обстоятельств сновидения (если они есть в произведении). Например, в «Анне Карениной» героиня и автор неоднократно комментируют пред- и постсновидную ситуацию, переживаемую Анной. В романе «Братья Карамазовы» Дмитрий неоднократно делает акцент на времени и месте, когда ему приснился сон о том, что плачет дитё, а Лиза, пересказывая свой сон Алеше Карамазову, признается, что на днях рассказала его Ивану. Она передаёт реакцию Ивана, а Алеша неожиданно говорит, что у него тоже такой сон бывает. Получается, что онейрический текст введен в роман один раз, но включен в сюжетные ситуации трижды.

Тем самым возрастает его символическая и архетипическая значимость.

1.2.6. Онейрическое пространство и время. Онейрический хронотоп. Литературные сновидения персонажей в воображении читателя развернуты как визуальные пространственные картины, которые существуют в границах замкнутого художественного времени произведения. Изучение пространственной картины сновидения можно организовать по тому же сценарию, что и изучение пространства художественного мира. Свидетель сновидения и часто одновременно его персонаж созерцают изменяющиеся пространственные картины и перемещаются в границах особого мира сновидения. Онейрическое пространство динамично, поражает сочетанием мнимо жизнеподобных форм с явно фантастическими. Представление о нем у читателя рождается в процессе чтения онейрического текста.

Психология, описывая субъективное бытие человека, говоря о «жизненном мире» индивида, выходит к понятию «психологическое пространство личности» [61]. В художественной гипнологии писателя мы наблюдаем вербально-визуальное воплощение этих представлений.

Пространство сновидения является исключительно личностной семиотической реальностью (хотя при его описании могут часто привлекаться точные характеристики: версты, метры, километры, мили, определенное число шагов, этажей, ступеней лестницы и т. д.), которая прочитывается только в контексте и с точки зрения личной сферы говорящего, «окрестности говорящего», куда входит «сам говорящий и все, что ему близко физически, морально, эмоционально или интеллектуально» [62, 56]. Естественно, что при рассказе о своем сне персонаж в первую очередь вербализирует пространство увиденного. «Пространственные значения являются первоосновой многих языковых средств обозначения как на уровне слова, так и на уровне структуры предложения. Это подтверждает, что восприятие пространства – одно из первых и элементарных проявлений познания мира человеком» [63, 134].

Определяя общую пространственную эмблематику, Х.Э.Керлот пишет: «Пространство является, так сказать, промежуточной зоной между космосом и хаосом. Если воспринимать пространство в качестве царства всего потенциально сущего, то оно – хаотично; если же рассматривать его в качестве сферы, где пребывают все структуры и формы, то оно ближе к космосу. Позже пространство стало ассоциироваться со временем, и это ассоциирование является одним из способов, позволяющих вступить в борьбу с его непокорной природой. Другой (и более важной) была концепция пространства как трехчастной структуры, базирующейся на его трех измерениях. Каждое измерение имеет два возможных направления движения, включая возможность двух полюсов или двух смыслов. К шести точкам, полученным таким образом, была добавлена седьмая: центр; и, таким образом, пространство становится логической структурой. Для того, чтобы завершить его истолкование, в итоге были созданы символизмы уровня и ориентации» [64, 414-415].

В пространственной модели сновидения можно вычленить разные виды пространственных характеристик, но в процессе их интерпретации важную роль играет иносказательность и условность. Поэтому следует изначально иметь в виду, что это *мнимореальные и условные пространства, которые, однако, далеко не всегда можно назвать фантастическими*. Определим основные из них. Вертикальные пространства – восходящие (устремленные вверх) или нисходящие пространственные построения: ярусные, ступенчатые, спиралевидные, конусообразные и др. Вертикальные пространства включают образы верхнего, среднего и нижнего пространства. Горизонтальные пространства – север, юг, запад, восток или четыре пространственных ориентира относительно сновидящего (правое, левое, впереди, сзади), точку (локус) центра, а также все промежуточные направления и понятие границы в разных ее воплощениях. Пространственные формы, переданные в геометрических и тригонометрических пространственных характеристиках. Можно считать эти пространственные фигуры вариантами горизонтально-вертикальных пространств. Ю.М.Лотман пишет: «Художествен-

ное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным» [65, 253].

Дальние и ближние пространства, которые разграничиваются по отношению друг к другу, предметам или персонажам с точки зрения сновидящего. Внешние и открытые пространства, которые не имеют определенных и четких границ. Внутренние и закрытые пространства, которые имеют строго определенные и постоянные границы. Динамические пространства, которые пребывают в движении, они изменчивы (например: дорога, река, фонтан, водопад), и статические пространства, которые неподвижны относительно своего первоначального состояния (например: горы, озеро, степь). Географические пространства, которые включают разные виды ландшафтов, естественно-природных и климатических поясов. Искусственные ландшафтные пространства (сад, парк, сквер, усадьба, огород). Пространства цивилизации, которые включают в себя виды пространства, порожденные человечеством в процессе эволюции (например: пространство государства, города, деревни, аула, кладбища, архитектурные ансамбли (монастырь, тюрьма, замок, поместье). Эти формы пространственного бытия человека часто присутствуют в сновидениях и соседствуют с естественно-географическими ландшафтами.

Пространство сновидения соотносится с пространством художественного мира произведения, в котором находится спящий персонаж. *То есть пространство онейрического мира – это пространство в пространстве.* Читатель сталкивается со своеобразным явлением одновременного существования персонажа в двух мирах: явь и сон, реальность и мечта. В рассказе В. Брюсова «В башне» герою снится сон, что он в темнице замка. Просыпаясь, он записывает его и одновременно ловит себя на странном ощущении, что он не понимает, в каком месте находится: «вдруг это мой сон, и я проснусь в замке». Подобную же иллюзию двойного существования переживает посаженный в тюрьму герой романа А. Грина «Дорога никуда». Давенанта мучает мысль о свободе: «Сон, единственная отрада пленника, часто напоминал о тюрьме видениями чудесного бегства; тогда пробуждение ночью

при свете затененной электрической лампы над дверью было еще мучительнее. Сон повторялся, бегство разнообразилось и, счастливо оканчиваясь, уводило его в сады, соединяющие над водой прекрасные острова, или Давенанта ловили. Он во сне видел себя в тюрьме, думая: «Это сон...» – и просыпался в тюрьме» [66, 186]. Подобная ситуация передана в предании о китайском философе Чжуан-цзы: «Однажды Чжуану Чжоу приснилось, что он – бабочка, весело порхающая бабочка. Он наслаждался от души и не сознавал, что он – Чжоу. Но вдруг проснулся, удивился, что он – Чжоу, и не мог понять: снилось ли Чжоу, что он – бабочка, или бабочке снится, что она – Чжоу» [67, 35].

Пространство в сновидениях персонажей может быть интерпретировано с разных точек зрения: с точки зрения соотнесенности с действительным, реальным пространством бытия персонажей (как «Сон Обломова» из романа И.Гончарова); с точки зрения традиционных фольклорно-мифологических аллегорий и символов (сон Татьяны). Поскольку в сновидении преобладает визуальное, а не словесное или звуковое мышление, то зрительные образы, которые заполняют пространственную среду, выступают как микрообразы единого художественного пространства. Но все они обладают качествами призрачности, благодаря указанию на то, что принадлежат времени сновидения. Прием необъявленного сна, который часто используют писатели, возвращает онейрическому хронотопу временную материальность и вещественность, чтобы после пробуждения персонажа опять вернуть ему иллюзорность и таинственность.

А.Ремизов пишет: «Во сне разрушаются дневные формы сознания или надтрескиваются <...> пространство со своей геометрией и тригонометрией летит к чорту <...> И нет ни прошедшего, ни будущего – время крутится волчком: на вчерашнее, которое представляется настоящим, наваливается, как настоящее же, и то, чего еще нет и не было, а только будет – ни впереди, ни позади. <...> Действие во сне можно представить, как ряды нагромождений вверх. И никакого, в принятом значении, смысла. Подлинный сон всегда ерунда,

бессмыслица, бестолочь, перекувырк и безобразие» [8, 277-278].

Онейрическое время – это время, замкнутое внутри сновидения, а значит и внутри онейрического текста. Время физического сна персонажа включает в себя время сновидения, обрамляет и охраняет его. Онейрическое время заключено в границах между засыпанием и пробуждением персонажа, поэтому его можно назвать перцептуальным (субъективным) временем и противопоставить объективному времени сна. Как правило, повествователь или сам персонаж фиксируют в тексте эти рубежные границы. Они могут также указать длительность сна персонажа-сновидца и всякие обстоятельства, предшествующие или сопровождающие его сон (ночной или дневной это сон; спокойный, глубокий или беспокойный; место сна; описание окружающей обстановки и звукового фона).

При характеристике онейрического времени необходимо учитывать различные приемы изображения и передачи движения времени: ретроспекция (возвращение в прошлое, воспоминания, вплетенные в сновидение), ретардация (замедление движения времени), протяженность и длительность (передача субъективных ощущений краткости или продолжительности событий сновидения), плотность (насыщенность моментов времени сновидения впечатлениями), дискретность (разорванность и несвязность временных отрезков), ускоренность (ощущение временного ускорения при передаче событий), пунктирность (выпадение временных эпизодов, прерывистость линейного времени, стяжение его), калейдоскопичность (мелькание эпизодов и образов, вырванных из разных временных пространств), многомерность и параллелизм (ощущение одновременного пребывания в разных временных поясах и в разных видах линейного времени).

Внутри онейрического времени выделяются временные отрезки настоящего, прошедшего и будущего времени. Но эти объективные проявления времени чаще характерны для сюжетных сновидений. Внутри сновидения присутствуют такие виды времени, как: время человеческого бытия (возрастные периоды жизни человека от рождения до смерти),

бытовое время (время, измеряемое категориями быта, моментами праздников и будней, работы и отдыха), циклическое время (время суточного и годового циклов), фольклорно-мифологическое время и явно фантастические формы времени.

Персонажному онейрическому времени присущ сугубо личностный, субъективный характер, это ощущение времени внутреннего Я героя. Его можно назвать преимущественно персональным временем, так как оно принадлежит внутреннему миру персонажа и измеряет ситуации его альтернативного существования и духовного приключения.

«Художественное время, – писал Д.С.Лихачёв, – в отличие от времени объективно данного, использует многообразие субъективного восприятия времени. Ощущение времени у человека, как известно, крайне субъективно. Оно может «тянуться» и может «бежать». Мгновение может остановиться, а длительный период «промелькнуть». Художественное произведение делает это субъективное восприятие времени одной из форм изображения действительности» [68, 177-178]. Онейрическое время субъективно вдвойне, так как автор, создавая сновидение персонажа, должен присоединить к авторской субъективности еще и персонажную субъективность.

В процессе построения темпоральной модели художественного мира произведения важную роль играет соотносённость онейрического времени с отдельными временными отрезками художественного мира произведения. Это особенно важно для снов-воспоминаний, пророческих сновидений, снов-видений, кошмаров.

Онейрическое время отличается непредсказуемыми метаморфозами и «обратным» течением. В искусстве это понятие распространяют не только на сновидения, но и на состояния грезы, галлюцинаций, медитации, мечтания, бреда. Оно имеет отдалённое сходство с фактами психопатологического нарушения восприятия времени в условиях пограничного состояния сознания, но не тождественно им. Онейрическое время разнонаправленно: оно линейно с точки зрения длительности онейрического текста и возвратно, циклично, прерывисто с позиции повторного чтения. Оно объект для изображения и постижения и субъект для любого творческого

эксперимента. Повторим, что онейрическое время является крайней формой субъективного переосмысления времени.

П.А.Флоренский в работе «Иконостас» выделяет основные особенности течения онейрического времени: замкнутость, быстрота, «обращенность». «Всякий знает, что за краткое, по внешнему измерению со стороны, время можно пережить во сне часы, месяцы, даже годы, а при некоторых особых обстоятельствах – века и тысячелетия. В этом смысле никто не сомневается, что спящий, замыкаясь от внешнего видимого мира и переходя сознанием в другую систему, и меру времени приобретает новую, в силу чего его время, сравнительно с временем покинутой им системы, протекает с неимоверной быстротою <...> и даже, выворачиваясь через себя самого, по переходе через бесконечную скорость, получает обратный смысл своего течения» [69, 50-51 – разрядка П.Ф.]. Именно вследствие **обратного течения времени сновидения** «развязка сновидения, несомненно, есть сонная перефразировка некоторого события внешнего мира» [69, 52-53]. «В сновидении время бежит, и ускоренно бежит, навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания. Оно вывернуто через себя, и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы. А это значит, что мы перешли в область мнимого пространства» [69, 57 – разрядка П.Ф.]. Естественно, что в литературных персонажных снах (Л.Толстого, Ф.Достоевского, А.Чехова, В.Набокова) это явление осмысленно имитируется и воспроизводится.

Рассуждения об особом течении времени в сновидении содержатся в первом недописанном произведении Л.Толстого «История вчерашнего дня» (об этом речь пойдет в третьей главе). Т.Манн в докладе, названном «Иосиф и его братья», тоже отмечает эту особенность: «Психология сновидений отмечает любопытное явление: восприняв внешний толчок, вызывающий то или иное сновидение, например услышанный во сне звук выстрела, сознание спящего выворачивает причинно-следственную связь наизнанку и подыскивает обоснование этого толчка в долгом и запутанном сне, который кончается выстрелом (и пробуждением), тогда как на самом

деле нервный шок был исходной точкой во всей мотивировке сна» [70, т.2, 902].

Онейрический хронотоп тесно связан с проблемами художественной гипнологии. Онейрический хронотоп является не только важным мирообразующим компонентом авторской модели мира, но и важной доминантой отдельных жанров (поэмы, романа, баллады, видения). В хронотопе происходит «слияние пространственных и временных примет», при этом «время становится художественно-зримым», а «пространство интенсифицируется». По выражению М.М.Бахтина: «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [71, 235]. При этом М.М.Бахтин считает, что «ведущим началом в хронотопе является время». Последнее суждение как бы оттесняет в сторону категорию пространства. Следует все же признать, что категория пространства в онейрическом хронотопе часто становится определяющей.

Онейрический хронотоп замкнут и отграничен от пространства и времени яви художественного мира, хотя сон и явь могут перекликаться и соотноситься по мере развития сюжета. Онейрический хронотоп, таким образом, вписан в линейный хронотоп (исторический, бытовой, семейный), циклический хронотоп и соотнесен с хронотопом вечности. Особенностью онейрического хронотопа является его укороченность по отношению к иным формам хронотопа: ведь часто можно говорить об особых островках сновидного мира в общей организации художественного мира. Одновременно сновидный мир может типологически быть определен как фантастический, мифологический, сказочный, условный, пересозданный или новый художественный мир. Например, черты всех этих видов миров явно присутствуют в сновидении Татьяны из романа «Евгений Онегин». Это сновидение занимает особое место в общей пространственно-временной организации художественного мира романа.

«Функция хронотопа в созидании художественного мира весьма ответственна. Во-первых, он превращает конгломерат из отдельных лиц, предметов, деталей и подробностей, событий в «виртуальную реальность», которую может лицезреть

читатель, даже обжиться в ней и сопереживать героям <...> Во-вторых, каждый хромотопический образ всегда в большей или меньшей мере несет в себе эстетический, ценностный смысл, как бы резонируя на поступки или настроения персонажей и участвуя в создании общей эмоциональной атмосферы произведения» [18, 123]. Принимая во внимание эти выводы Н.Л.Лейдермана, можно распространить их и на онейрический хромотоп, как одну из форм хромотопа.

1.2.7. Интерпретация образов, символики и архетипов онейрического текста. Автономность сновидного текста мнимая. Конечно, сон увязан со всеми уровнями и парадигмами текста. Все они актуализируются в процессе чтения, анализа, интерпретации, деконструкции.

Чтение сновидения – это его истолкование, которое представляет двунаправленный процесс. Во-первых, необходимо увязывать онейрический текст с текстом произведения, во-вторых, возникает естественное желание расширить контекст и актуализировать гипертекстовые ассоциации. Внутритекстовое толкование предполагает выявление связей записи сновидения с текстом, линейно расположенным слева (т.е. предшествующим сну) и справа (т.е. следующим за сновидением). Например, сон Татьяны соединяет в себе мотивы четырех глав романа, а далее мотивы сновидения оживают в шестой-восьмой главах. Обнаружение в тексте сна образов, мотивов, ситуаций романа свидетельствует о внутренней мотивированности вписанного в произведение сна. Установление таких связей онейрического текста со всем текстом назовем *процессом разгерметизации сновидения*. Можно наблюдать, как события и образы индивидуально преобразены в картине сновидения. Иногда в этом процессе разгерметизации помогает сам персонаж-сновидец или автор. Например, Вронский соотносит образ своего сновидения с мужиком-обкладчиком на медвежьей охоте, а Анна в своем сновидении – видит в нем вагонного мужика-истопника. В «Преступлении и наказании» повествователь указывает, что в первом сне Раскольников отразились события его детства. Появление образов сна в последующих за сном частях текста

произведения позволяет выявить его сюжетную функцию или считать пророческим. Так, сон Татьяны предвосхищает дуэль Онегина и Ленского; сон князя Мышкина увязан с мотивами развязки романа «Идиот»; князь Андрей сначала умирает во сне, а потом наяву.

З.Фрейд называл эти предшествующие связи в реальных снах пациентов «остатками дневных впечатлений» и предлагал выявлять их в процессе подбора ассоциаций к каждому фрагменту и образу сна. «Опыт учит нас, что почти в каждом сновидении всплывает какой-то фрагмент воспоминания или намек на событие предшествующего сновидению дня, часто на несколько таких событий, и если мы последуем за этими связями, то часто сразу же найдем переход от кажущегося далеким мира сновидения к реальной жизни пациента». «Мы потребуем от видевшего сон освободиться от впечатления явного сновидения, направив его внимание от целого к отдельным фрагментам содержания сновидения и предложив сообщить нам по порядку, что ему приходит в голову по поводу каждого из этих фрагментов, какие у него возникают ассоциации, если он рассмотрит их в отдельности» [45, 13]. Психоаналитику-интерпретатору реальных снов необходимо погрузиться в реалии жизни своего пациента, а интерпретатору литературных сновидений следует искать связи сна в пределах текста произведений, потому что писатель, вводя персонажный сон, внутренне увязывает его с биографией своего героя.

Обосновывая «перспективную функцию» сновидений и противопоставляя её «компенсаторной», К.Юнг выделяет и особый вид сновидений, которые тоже называет «перспективными». «Было бы неправильно называть их пророческими, ибо они, собственно говоря, являются пророческими в той же степени, что и медицинский диагноз или прогноз погоды. Речь идет всего лишь о предварительном (антиципационном) **комбинировании вероятностей**, которое, конечно, в некоторых случаях согласуется с действительным положением вещей, однако вовсе не обязательно должно совпадать с ним во всех деталях. Только в этом последнем случае можно, вероятно, было бы говорить о «пророчестве». То, что перспективная функция сновидения иногда значительно превосходит воз-

возможности нашего сознательного предвосхищения, не удивительно хотя бы потому, что сновидение является результатом слияния подпороговых элементов, и, таким образом, оно есть комбинация всех тех восприятий, мыслей и чувств, которые ускользнули от сознания из-за того, что были слабо акцентированы. Кроме того, на помощь сновидению приходят еще и подпороговые следы воспоминания, которые не в состоянии более действенно влиять на сознание. Поэтому с точки зрения прогнозирования сновидение иногда оказывается в намного более благоприятном положении по сравнению с сознанием» [12, 289 – выделено В.С.].

К.Юнг предостерегает от переоценки перспективной функции сновидений, но для писателя, мысленно моделирующего связи онейрического текста с текстом произведения, выстраивание таких связей очень важно. Так, Татьяна была только «дней несколько» под впечатлением своего сновидения и потом и не вспоминает о нем, а читатели не забывают о нем и имеют возможность наблюдать смоделированную автором его перспективную вероятность.

Интерпретируя онейрический текст, филолог движется по герменевтическому кругу: от целого к отдельным фрагментам сна, а потом от этих отдельных фрагментов к целому. Обнаружение внутритекстовых связей сна не исключает работы по раскрытию внешних связей онейрического текста. Этот момент разгерметизации сна требует погружения в претексты, текстологию, творчество и биографию автора.

Образы онейрического текста во многом подобны образам художественного текста: они обладают разными степенями воплощенности, условности, жизнеподобия, идеальности, конкретно-чувственной вещественности или абстрактности. Образы можно разграничивать как по их отношению к эмпирической реальности (выделять жизнеподобные, условные, абстрактные, романтические, сюрреалистические и др.), так и по тематическому содержанию (образы-персонажи, предметы, звуковые образы, цветообразы, осязательные, образы-запахи, образы-переживания, образы-мысли). Образы могут быть соотнесены по сходству, по контрасту, могут взаимоотражать друг друга (принцип зеркала или двойни-

чества). Повторяющиеся и, так называемые, вечные образы наращивают свою семантику. Г.Башляр называет такие образы «великими». «Великие образы имеют как историю, так и предысторию, они всегда представляют собой и воспоминание и легенду одновременно. Наше переживание образа никогда не является первым. Каждый великий образ имеет неизменную онирическую глубину, и наше личное прошлое накладывает особые краски на этот онирический фон. Вот почему подлинное благоговение перед образом приходит к нам нескоро, с открытием его корней за пределами запечатлевшейся в памяти истории» [72, 48].

Теперь укажем на специфические черты, присущие онейрическим образам. Образы онейрического текста обладают меньшей связностью и плотностью, чем образы мира художественной реальности. Они очень яркие, самодостаточные, и степень их самостоятельности и изолированности друг от друга велика. Их труднее объединить в образный строй. Ведь это только те образы, которые отфильтрованы памятью и вербализованы сновидцем, а ведь в процессе создания онейрического текста идет невозвратимая потеря части образной информации. В романе «Дар» В.Набоков образно представляет и описывает разницу между сновидением и рассказом о сне. Речь в этом фрагменте идет о муках творческого поиска, и тогда писатель использует сравнение: «... как человек, рассказывающий свой сон (как всякий сон, бесконечно свободный и сложный, но сворачивающийся как кровь, по пробуждении), незаметно для себя и для слушателей округляет, подчищает, одевает его по моде ходячего бытия, и если начинает так: “Мне снилось, что я сижу у себя в комнате”, чудовищно опошляет приемы сновидения, подразумевая, что она была обставлена совершенно так, как его комната наяву» (3, 137).

Р.А.Джонсон в книге «Сны. Воображение. Внутренняя работа» пишет: «Сон – это подвижная мозаика, состоящая из символов, выражающих перемещение, столкновение, объединение и дальнейшее развитие великих энергий, царящих в бессознательном» [73, 27]. В аналитической психологии Юнга принято считать, что «сны показывают нам в символической

форме взаимодействие всех личностей, из которых состоит наша общая самость» [73, 57]. Стараясь прочесть язык своих сновидений, сновидец опирается на «активное воображение», как «один из способов конструктивного использования фантазии» [73, 30]. «Однако здесь действует магическое правило: когда мы воспринимаем образы, то вместе с тем мы воспринимаем внутренние части своего Я, которые представляют эти образы», – предупреждает психолог [73, 34 – выделено Р.Д]. Это правило справедливо не только для понимания реальных снов, но и для понимания снов художественных, в которых автор имитирует фантазию своих персонажей, используя свою фантазию и творческое воображение.

К.Юнг в работе «Общие аспекты психологии сновидений» писал: «Сновидение есть тот же театр, в котором сновидец является и сценой, и актером, и суфлером, и режиссером, и автором, и публикой, и критиком. Эта простая истина составляет основу того воззрения на смысл сновидения, которое я назвал *интерпретацией на субъективном уровне*. Подобная интерпретация предполагает – как подразумевает сам термин, – что все фигуры сновидения есть персонифицированные черты личности самого сновидца» [12, 302 – курсив К.Ю.]

Учитывая, что образы сновидений не тождественны образам яви, читатель ощущает их многослойную семиотику: они соотносятся с образами яви; они являются авторскими и персонажными символами; они являются архетипами. В статье В.С.Карпачева «Маска и пространство сна в стихотворениях Н.С.Гумилева» автор отмечает, как меняется смысл образа, который попадает в «хронотоп сна» и начинает выступать как «маска, надетая лирическим героем» [74, 20]. «Главная особенность героя, скрытого под маской в онейрическом пространстве, в том, что его возможности расширяются до предела – он может существовать одновременно в нескольких реальностях, перемещаться за мгновения из одной точки земного шара в другую, с неба на землю, помнить о событиях, происходивших столетия назад» [74, 21].

Писатели стараются показать, что сновидец при построении онейрического текста испытывает нехватку слов, хочет яснее передать особенности сновидения. Это проявляется в обмолвках, уточнениях, использовании неопределенных местоимений (например, «что-то» в снах Стивы, Анны, Вронского), наречий («вдруг» у Пушкина), эпитетов, неожиданных сравнений. В «Очарованном страннике» Н.Лескова Флягин передает в своем пересказе сон-видение митрополита Филарета. В нем представлены фантастические картины преследования рыцарями-бесами грешников-самоубийц, которые стонали и тянулись скучными тенями, «как стая весенних гусей тощих» [75, 7]. В этом фрагменте явно прослеживаются традиции Данте, который при описании второго круга Ада сравнивал летящие души грешников с птичьей стаей («Как журавлиный клин летит на юг / С унылой песнью в высоте надгорной, / Так предо мной, стеная, несся круг / Теней...») (пер. М.Лозинского). При передаче онейрических образов авторы часто сравнивают фантастические образы с реальными из мира яви (как Н.Лесков) или, наоборот, явно жизнеподобные с фантастическими (как Данте, если учитывать, что перед нами жанр видения).

Онейропозтика онейрического текста может быть построенна на сочетании разных форм условности: средневековой, романтической, реалистической, модернистской и постмодернистской. В онейропозтике Н.Гоголя значительную роль играют такие приемы, как: разрывы онейрического текста (засыпает-просыпается-засыпает), метаморфозы образов, нарушение пропорций, удвоение и утроение образов, которое порождает абсурд. Приведём сон, который завершает текст повести Н.Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Обратим внимание на нарушение причинно-временных, причинно-пространственных и причинно-следственных связей между образами. «Ранее обыкновенного лег он в постель, но, несмотря на все старания, никак не мог заснуть. Наконец, желанный сон, этот всеобщий успокоитель, посетил его; но какой сон! Еще несвязнее сновидений он никогда не видывал. То снилось ему, что вокруг него все шумит, вертится. А он бежит, бежит, не чувствует под собою ног... вот уже выбивается

из сил... Вдруг кто-то хватается его за ухо. «Ай! кто это?» – «Это я, твоя жена!» – с шумом говорил ему какой-то голос. И он вдруг пробуждался. То представлялось ему, что он уже женат, что всё в домике их так чудно, так странно: в его комнате стоит, вместо одинокой, двойная кровать. На стуле сидит жена. Ему странно; он не знает, как подойти к ней, что говорить с нею; и замечает, что у нее гусиное лицо. Нечаянно поворачивается он в сторону и видит другую жену, тоже с гусиным лицом. Поворачивается в другую сторону – стоит третья жена. Назад – еще одна жена. Тут его берет тоска. Он бросился бежать в сад; но в саду жарко. Он снял шляпу, видит: и в шляпе сидит жена. Пот выступил у него на лице. Полез в карман за платком – и в кармане жена; вынул из уха хлопчатую бумагу – и там сидит жена... То вдруг он прыгал на одной ноге, а тетушка, глядя на него, говорила с важным видом: «Да, ты должен прыгать, потому что ты теперь уже женатый человек». Он к ней – но тетушка уже не тетушка, а колокольня. И чувствует, что его кто-то тащит веревкою на колокольню. «Кто это тащит меня?» жалобно проговорил Иван Федорович. «Это я, жена твоя, ташу тебя, потому что ты колокол». «Нет, я не колокол, я Иван Федорович!» кричал он. «Да, ты колокол», говорил, проходя мимо, полковник П*** пехотного полка. То вдруг снилось ему, что жена вовсе не человек, а какая-то шерстяная материя; что он в Могилеве приходит в лавку к купцу. «Какой прикажете материи? говорит купец. – вы возьмите жены, это самая модная материя! Очень добротная! из нее все теперь шьют себе сюртуки». Купец меряет и режет жену. Иван Федорович берет подмышку, идет к жиду, портному. «Нет», говорит жид: «это дурная материя! Из нее никто не шьет себе сюртука...». В страхе и беспомощности просыпался Иван Федорович. Холодный пот лился с него градом. Как только встал он поутру, тотчас обратился к гадательной книге, в конце которой один добродетельный книгопродавец, по своей редкой доброте и бескорыстию, поместил сокращенный снотолкователь. Но там совершенно не было ничего, даже хотя немного похожего на такой бессвязный сон» [76; 1, 204-205 – подчеркнуто В.С.]. Ж.Бенчич в статье «Страшное сновидение Ивана Федоровича Шпоньки (Онейрическая

поэтика раннего Гоголя)» пишет: «В онейрической реальности Шпоньки закон причинности оказывается недейственным, вследствие чего реальность неизбежно кажется бессмысленной и хаотичной». «С точки зрения повседневной логики и бодрствующего состояния картина мира во сне Шпоньки распадается на ряд разрозненных и несвязанных частей, постоянно пронизываемых лишь непроходящим чувством страха, которое испытывает сновидец. Тоскливые и спутанные мысли, охватывающие Шпоньку перед сном, проникают и в его сновидения, существенно влияя на особенности его онейрической картины мира – алогичной, абсурдной и порой смешной, а порой и в какой-то мере трагической» [77, 149-150].

Онейрический текст герметичен, а значит ему необходима интерпретация. «Интерпретация, как бы случайна или абстрактна она ни была, есть нечто, требуемое образу как необходимый, хотя и подвижный компонент его открытой смысловой структуры, как подтверждение его способности все вбирать и все объяснять, ничем до конца не объясняясь» [78, 255]. В процессе интерпретации онейрических образов всегда возникает необходимость их соотнесения с образами яви и выявление той коррекции, трансформации, сгущения или искажения, которым они подвергаются (например, Онегин наяву и во сне Татьяны; образ Анны наяву и в её снах; образы природной стихии, флоры и фауны в сновидениях персонажей И.Тургенева и Н.Лескова; образы предметного мира в снах героев Н.Гоголя и В.Набокова).

Так как сновидение закреплено за определенным персонажем, то образы сновидения – это символы личности этого персонажа, а потом уже символы личности автора. Через них можно рассматривать динамику сюжетного существования персонажа и взгляд автора на образ. Чтение символов должно опираться на двойную семиотику. С одной стороны, значения символов увязаны с широким контекстом традиций, с другой – символические смыслы сформированы контекстом авторского творчества. Получается, что автор предлагает нам сновидение в качестве ключа, с помощью которого мы проникаем во внутренний мир персонажа. Символическая многозначность

каждого образа усложняется, когда мы переходим к чтению сновидения как комбинации образов-символов. Фактически символом является любой образ сновидения, тогда как в текстах другого вида их значительно меньше. «Однако, – пишет Т.Ф.Теперик, – знание основного значения символа для определения смысла сна всё же недостаточно. Понимание того, что одни и те же символы, один и тот же сон, могут обладать различными смыслами для разных людей, было уже в античности. Нельзя не согласиться с тем, что следует знать значение основных символов сновидений, но нельзя согласиться с тем, что этим следует ограничиться при их анализе» [2, 47].

На вопрос, может ли быть универсальный словарь символов сновидений, исследователи отвечают отрицательно. Вот одно из мнений: «Работа со сновидениями – дело сложное и требует индивидуального подхода. Хотим предостеречь читателя – не злоупотребляйте толкованием снов при помощи сонников. В основном это только лишь уводит от восприятия смысла послания души в некие умозрительные прогнозы-предположения, предназначенные для эго личности. Предпочтительно для разгадывания посланий использовать методы, включающие в себя непосредственный контакт с образами сновидений, их проживание. <...> Все образы сновидений являются личными, имеющими отношение только к вам образами, значение которых вряд ли совпадет с толкованием, принятым в той или иной аналитической школе, будь то классический психоанализ, структурализм, юнгианство, те или иные оккультные школы. За самими образами, разумеется, стоят архетипы, но к ним нужно еще найти путь» [79, 12-13]. Это суждение практиков анализа сновидений пациентов, но оно справедливо и для изучения символики литературных сновидений, где мы должны искать иносказательный авторский и персонажный код к онейрическим образам. В поисках индивидуально-авторского кода к символам литературного сновидения существующие словари символов могут оказать существенную помощь [80]. Психолог-практик Р.А.Джонсон, анализирующий женские

сны, пишет: «К содержанию длинного сна можно относиться так же, как мы относимся к мифологическому содержанию, ибо сновидение не менее заряжено энергетически и оказывает на человека не меньшее воздействие, чем великие мифы, которые мы, как правило, воспринимаем обезличенно» [81, 106].

Анализ онейрических образов-символов позволяет перейти к выделению архетипов и архетипических ситуаций. Выделение архетипов должно сопровождаться их привязкой к конкретному сновидению, так как семантика архетипических образов, выделенных В.Н.Топоровым в онейрических текстах И.Тургенева, не приложима автоматически к текстам Л.Толстого, Ф.Достоевского или А.Чехова. У каждого автора свои доминанты смыслов. В сновидении архетипический и символический смысл приобретают даже реальные персонажи, попадающие в сновидение. Так, в первом сне Раскольникова образ ребенка – это архетип его Самости, а в сне Татьяны Ольга может быть понята как архетип Тени. Онегин и Ленский – два проявления раздвоенного архетипа Анимуса, живущего в душе героини, которая предопределила это раздвоение обращением в письме («ангел хранитель» и «коварный искуситель»).

Подведем некоторые итоги. Чтение и интерпретация онейрического текста – это не одноразовый процесс. *Линейное чтение* позволяет определить место сновидения в композиции произведения, а также актуализировать многообразные связи, переклички мотивов, параллели, повторы. *Комбинаторное чтение* предполагает увязывание образов и мотивов сна с элементами художественного текста и художественного мира автора; выявление его ассоциативных связей с предшествующими и последующими событиями. *Интертекстуальное прочтение* связывает сновидение с претекстами и посттекстами. Сон можно рассматривать как интертекст. Миф, фольклор и разные виды других текстов, среди которых часто оказываются художественные, могут послужить для писателя источником придуманного сновидения. К этому выводу можно прийти при интерпретации сновидений персонажей Пушкина и Достоевского. Подчеркнем *междисциплинарный характер самого акта*

чтения сновидения, которое сопряжено с другими видами искусства (живописью, музыкой, архитектурой, театром, кино), с топографией, социальными событиями, природными катаклизмами. Ю.Олеша в статье «Литературная техника» писал: «Сон в литературе составляет как бы отдельное произведение искусства, со всеми вытекающими отсюда качествами: в нем есть центр, оно закончено» [34, 53].

1.2.8. Сновидение как жанр и жанр в жанре. Виды сновидений. Среди других жанров жанр сна занимает особое место, так как восходит к архаическим формам ритуально-мифологической культуры и фольклора. Если подойти к нему с точки зрения речевой практики, то рассказ о сновидении – это *речевой жанр*, которым пользовались и пользуются люди разных эпох и стран. В литературном художественном творчестве речевой жанр эстетизируется и превращается в *жанр литературный*. Дополнительной мотивировкой в пользу жанровой природы сна служит вынесение слова «сон» в заглавие художественных текстов. «Сон – это жанр», – так начинает свое эссе «Страшный сон» Х.Л.Борхес. «Поскольку мы привыкли к линейному существованию, – пишет он, – нашему сну, фрагментарному и единовременному, мы придаем повествовательную форму» [10, 403].

Сновидение – личностный, даже интимный жанр, так как его носителем должен быть персонаж или автор. Но в литературной практике это жанр, который должен быть обнародован, то есть рассказан другому персонажу и читателям. Автор может избрать разные формы презентации сна: стихотворную, прозаическую или драматическую. Как минижанр сон может существовать отдельно, но часто он включается в большие жанровые формы (поэму, роман, повесть, трагедию, комедию, драму, рассказ, сказку).

Частота появления сновидений в русском романе дает возможность типологизировать жанровую специфику некоторых сторон русского романа и рассмотреть некоторые особенности эволюции художественной гипнологии в рамках одного жанра на протяжении двух столетий. Как

показывают наблюдения, кардинальных качественных различий в использовании приема введения сна в текст и разработке онейрической поэтики в романах А.Пушкина («Евгений Онегин»), И.Тургенева («Накануне»), И.Гончарова («Обломов»), Ф.Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы»), Л.Толстого («Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение»), И.Бунина («Жизнь Арсеньева»), А.Белого («Петербург»), М.Булгакова («Белая гвардия»), В.Набокова («Защита Лужина», «Отчаяние», «Дар»), А.Платонова («Чевенгур»), А.Битова («Пушкинский дом»), В.Пелевина («Чапаев и Пустота», «Священная книга оборотня»), В.Сорокина («Лед», «Путь Бро», «23000») не отмечается. Область онейрического оказывается наименее подверженной художественным новациям. В реалистическом, модернистском и постмодернистском романах сновидения персонажны и представляют собой относительно обособленный фрагмент (эпизод) – текст в тексте, жанр в жанре, композиционно ограниченный или размытый, часто сюжетно выделенный.

Бывает, что сон как жанр доминирует над тем жанром, в который он входит. Так происходит в произведении Ф.Достоевского «Сон смешного человека», который имеет подзаголовок «фантастический рассказ» и включает объемный текст персонажного сновидения. В «Исповеди» Л.Толстого жанры исповеди и сна сосуществуют на равноправной основе. Но чаще макрожанр поглощает микрожанр сновидения, но никогда не лишает его автономности.

Как и любой жанр, сон порождает определенный мирообраз. «Ощущение жанра как системы художественного моделирования мира – это один из существенных компонентов культуры. Можно с уверенностью говорить, что на основании многовекового опыта в художественном сознании сформировалась культура жанрового мышления (как и культура стилевого мышления). Каждый художник осознанно или подсознательно этой культурой овладевает, она становится неотъемлемым свойством его профессионального мастерства» [18, 85]. Мирообраз жанра сна связан с областью особого знания, переживания и иносказательного прочтения

увиденного. Онейрический мир, как и мир басни и притчи, построен на иносказаниях, но лишен дидактического элемента. Память жанра сохраняется во все времена бытования жанра сна. Н.Л.Лейдерман пишет «Память жанра – это система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшая в жанровом каноне (архетипе, первообразе). Сами эти сигналы не есть модель, а лишь знаки некоего образа мира, напоминания о нем, посредством которых возникает творческий контакт между авторским контекстом и культурными традициями» [18, 87].

Литературные сны могут быть подвергнуты классификации. Наблюдения позволили выделить разные виды снов и классифицировать их по четырем признакам: жанрово-функциональному; сюжетно-композиционному; образно-эстетическому и персонажному. Все названные виды снов будут встречаться в процессе дальнейшего анализа, поэтому мы ограничимся лишь отдельными примерами и пояснениями.

С точки зрения *жанрово-функциональной* в художественной литературе можно выделить такие основные виды снов, как: сон-видение, сон-грёза, сон-откровение, кризисный сон, счастливый сон, сон-кошмар, сон-мучение, пророческий сон, сон-притча, сон-диалог, сон-катастрофа, осознанное сновидение, сон-путешествие, сон-стихотворение, сон-рассказ.

Видение, грёза, бред относятся к онейрическим состояниям. В чистом проявлении для них не характерно состояние сна, но характерна гипертрофия воображения и фантазии. Их рождению способствуют моменты религиозного экстаза, физическое истощение, болезнь, опьянение, действие наркотических препаратов. Видение как самостоятельный жанр был распространен в эпоху средневековья и сохранился в новой литературе [82]. «Видения, несомненно, принадлежат к дидактическим жанрам, ибо цель их – открыть читателю истины, недоступные непосредственному человеческому познанию. Формальным признаком, устанавливающим (вместе с означенной целью) природу жанра, является образ ясновидца, т.е. лица, при посредстве коего содержание ви-

дения становится известным читателю» [83, 21]. Для этого жанра характерно «прилежное» созерцание чудесных и часто потусторонних явлений с целью «не только внешне описать видение», «но и раскрыть перед читателем сам процесс его появления» [84, 65]. В.Н.Топоров обращает внимание на отражение в творчестве И.Тургенева собственных видений: «Нередко, особенно в конце жизни, сновидения и прежде всего видения и галлюцинации вызывались болезненным состоянием и/или употреблением сильных лекарств. Но эти приводящие обстоятельства только стимулировали ту сновидческую деятельность, которая в менее сильных формах была свойственна Тургеневу и в обычном состоянии» [13, 128].

При изучении литературных онейрических текстов обращают на себя внимание сны как пограничные состояния сознания, в которых присутствуют элементы видения и грёзы (сон Грушеньки в романе «Братья Карамазовы», грёза об оазисе Раскольникова). Грёза – это «состояние на грани перехода из области созерцаний в мир активный», состояние предельного покоя, сопровождающееся активной работой воображения. «Грёза – это состояние созерцания, стихия воображения, лишь прикасающаяся к области сновидений» [15, 26]. Разграничивая сон и грёзу, Г.Башляр называет грёзы «светотенью психики», а сны – неверным фантастическим светом: «В ночном сне царит фантастическое освещение. Все предстает в неверном свете. Часто все здесь видно слишком ясно. Сами тайны обрисованы четкой линией» [85, 220].

В романе «Братья Карамазовы» сновидения Алеши в келье Зосимы и Дмитрия в Мокром можно отнести к снам-инициациям. Сон Алеши, которому предшествуют страдания и сомнения, – кризисный, счастливый сон. Сновидец и читатели становятся свидетелями трех чудес: воскресший Христос явился на пир в Кане, воскрес Зосима в сновидении ученика и воскрес к новой жизни Алеша. Экстатическое сновидение Алеши существует на грани видения, и поэтому после пробуждения он не может преодолеть ощущения достоверности случившегося свидания с Зосимой: «Сейчас только он слышал голос его, и голос этот еще раздавался в

его ушах. Он еще прислушивался, он ждал еще звуков...» (14, 327). Композиционно сновидение Алеши завершает книгу, названную его именем, и фактически дает исчерпывающее представление об эволюции внутреннего мира героя.

Сны-катастрофы представлены в романе «Накануне» и стихотворениях в прозе И.Тургенева. Сон-притча включен в «Исповедь» Толстого, для него же характерны онейрические тексты с элементами диалога (сны-диалоги). Сны-путешествия предполагают включение в сновидение сюжетов перемещения в пространстве и во времени.

Осознанное (осознаваемое) сновидение – это онейрический текст, в котором сновидец не только персонаж сновидения, но и рефлексирующее Я самого сновидца, который осознает, что он находится в собственном сне (поэтому удивляется, восхищается, недоумевает, подсказывает). Осознанные сновидения – это «переживания, в которых человек видит сон и полностью понимает, что спит» [86, 11]. «Осознаваемость понимается им как сознательная возможность чувствовать себя хозяином сновидения, как активное вмешательство в ход сюжета сна, осознание того, что это сон, но при этом никак не возможность контролировать само возникновение мира сновидений» [87, 95].

С точки зрения *сюжетно-композиционной* классификации обратим внимание на место снов в композиции произведений, их объем и количество снов. В изученных произведениях выделены такие виды онейрических текстов, как: развернутый сон, краткий сон, повторяющийся сон (сон-видение Флягина в повести Н.Лескова «Очарованный странник»), продолжающийся сон (4 и 5 сны Пьера Безухова в романе «Война и мир»), необъявленный сон, цепочка снов, персонажный цикл снов, концептуальный цикл снов.

Теоретик и практик психоанализа Р.Джонсон пишет: «Сны никогда не тратят наше время впустую. Если мы постараемся прислушаться к «маленьким» сновидениям, то выясним, что они содержат важные послания» [73, 56]. Это замечание справедливо и по отношению к литературным снам. Например, короткий сон Митрофанушки в комедии

«Недоросль» или сон городничего в «Ревизоре» очень важны как для понимания психологии персонажей, так и для понимания авторской стратегии: социально ориентированной у Д.Фонвизина и нравственно ориентированной у Н.Гоголя. Для Гоголя в «Ревизоре» очень важна была идея нравственного суда и страха перед возмездием за осознанно совершаемые властителями города нарушения законов юридических и высших. Именно поэтому в завязку комедии вводится сон городничего. Он произносит: «Я как будто предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы. Право, этаких я никогда не видывал: чёрные, неестественной величины! пришли, понюхали – и пошли прочь» (4, 9). Сонники утверждают, что видеть крысу к обману, ссоре или тайному врагу. Конечно, ревизор – это враг. Но эти две крысы ассоциативно связываются и с прибежавшими, запыхавшимися Бобчинским и Добчинским, которые заражают всех обманной версией об уже приехавшем ревизоре. Сон внушил беспричинный страх, который был усилен осознанным страхом от известия о приезде ревизора.

В сказке Г.Х.Андерсена «Сон» использован приём необъявленного сна. Это особый прием введения сновидения в сюжет. Пастор в ясный весенний воскресный день читает проповедь с церковной кафедры и описывает преисподнюю и мучения грешников. Все в страхе, и даже жена перед сном ему говорит, неужели все мы безбожники. И вот пастор видит, что его жена умерла, но ее тень является ему и просит помочь обрести покой. «Дай мне волос, один-единственный волос с головы того грешника, который будет осужден на вечные муки». И пастор следует за тенью. И вот они оказываются в большом городе, где на стенах домов написаны семь смертных грехов. Пастор входит в дома и выслушивает рассказы грешников, но отказывается вырвать у кого-либо волосок и тем самым обречь рассказавшего на вечные муки. Запел петух, и пастор просит у Бога прощение за то, что не смог помочь жене. Но ее тень отвечает, что у нее все хорошо, и она рада, что он убедился, что даже в самых злых грешниках жива искра божья. И вдруг пастор просыпается, видит свою улыбающуюся

жену и понимает, что это был сон, «ниспосланный ему самим богом». Перед нами сон-послание, сон-притча, в котором дается ответ на дневные вопросы жизни [88, 452-453].

Циклы сновидений чаще всего встречаются в романах, но характерны и для повестей (например, Н.Гоголя, И.Тургенева, Н.Лескова, А.Ремизова). Интересны случаи циклизации сновидений, которые являются скорее вариациями одного сна. В такой цикл можно объединить повторяющийся сон Анны, который присутствует в композиции романа как несколько вариативных онейрических текстов. Другой пример бинарного цикла, который объединяет типологически сходные сны дает роман «Иосиф и его братья», в котором Иосиф называет сны фараона одним сном. «Видеть сон дважды не значит видеть два сна. Тебе снился один и тот же сон. Если же он снился тебе дважды, сначала в одном виде, а потом в другом, то это только подтверждает, что твой сон непременно исполнится, и притом скоро. К тому же вторая его форма лишь объясняет и уточняет смысл первой» (т.2, 552).

С точки зрения *образно-эстетической* разграничим сны по характеру образности, стилю, принадлежности к тому или иному литературному направлению. В этом случае выделяются такие виды снов: фантастический, страшный, комический, аллегорический, абсурдный, прекрасный, сон-экфрасис, сны в стиле романтизма, реализма, модернизма и постмодернизма и др.

Жанр сна существует в пределах разных литературных направлений, течений и школ. Отдельно и целенаправленно изучаются сны в античной литературе и литературах средневековья, литературе эпохи романтизма, реализма, модернизма и постмодерна. Каждый большой стиль трансформирует жанр сна и включает его в систему межжанровых отношений.

Поэтика романтизма активно использовала жанр сна и мотив сновидения для создания художественного мира, построенного на ситуации двоемирия. Сны в литературе эпохи романтизма наполнены фольклорно-мифологической образностью и носят фантастический характер (сны в балладах, романтической повести, поэмах). Сновидения в эпоху

реализма далеко не всегда можно назвать фантастическими (например, первый сон Раскольникова) или фантастическое в них получает двойную мотивировку (кошмар Ивана Карамазова, разделенный сон Анны и Вронского). Поэтика онейрического в эпоху реализма нацелена на выявление глубинных психологических процессов и раскрытие внутреннего мира персонажа. Своеобразие поэтики сновидений эпохи реализма объясняет В.А.Подорога, сопоставляя работу со снами Ф.Достоевского и Ф.Кафки. «Романы Кафки – чисто сновидные конструкции, и их перцептивный (чувственный) строй подчиняется порядку сновидного. Замкнутое на себя произведение Кафки реализует программу сновидений. Литература из сна и во сне. То, что Кафка называл «проснуться во сне», и есть начало письма. Достоевский же строит свое толкование картины сна совершенно иначе. Сон для него более реален, чем реальность. И не потому, что вступает в конкуренцию с реальностью, а потому что его скрытая логика является ключом к реальности. Кошмар и есть Реальность с большой буквы, позволяющая нам провидеть недоступное будущее. Тогда сон – это тайная логика разума, в которой движение спутанных и неясных дневных переживаний, прошлых мыслей и событий находит наиболее полное, яркое и точное выражение» [89, 409].

Итак, реализм извлекал разумное начало из сновидений, а модернизм пошел у снов на поводу, начал подчинять творчество сновидному началу. Так, в литературе эпохи модернизма происходит размывание границ между сном и явью, между миром онейрическим и миром художественной реальности произведения. Одновременно практика воссоздания онейрических текстов и сновидных состояний в художественных произведениях писателей эпохи модернизма соседствовала в их творчестве с эвристическими наблюдениями и исследованиями в области художественной гипнологии (творчество А.Ремизова, Д.Мережковского, В.Брюсова, В.Набокова, Б.Поплавского и др). Это было характерно для всего искусства Серебряного века и литературы русского зарубежья [90]. Далее, особое место в осознании феноме-

нологии онейрического в искусстве принадлежит теоретикам и практикам сюрреализма и обэриутам. В одном из разделов диссертации Е.Е.Вахненко, посвященной автобиографической прозе А.Ремизова, выделяются сны, которые названы «сюрреалистическими» и часто представляют комбинации мифологем и образов-символов. Исследователь выделяет четыре типа таких снов в автобиографических произведениях писателя: пророческие сны, сны памяти, сны бытовые и исповедальные [91].

Рассматривая сны в произведениях А.Введенского и Д.Хармса, В.А.Подорога констатирует: «Можно сказать, что поэтическая чувственность обэриутов изначально эфирна (или сновидна)» [92, 474]. Это позволяет философу охарактеризовать особую поэтику «видения» мира обэриутами сквозь призму сновидения.

Литература постмодернизма продолжила диффузию сна и яви в пределах одного текста. Сновидно-безумное бытие героев лежит в основе колебания сюжетного движения в романе В.Пелевина «Чапаев и Пустота». Раздвоение мира между сном и явью, историческим временем и сумасшедшим домом, часто встречающимися в тексте романа словами-репликами «Нигде», «Не знаю», «Пустота» – все это определяет психотический дискурс сюжета, в котором не существует состояния объективной стабильности. «Внимательно поглядите вокруг, говорит Черный Барон персонажу романа. – В этом месте оба ваших навязчивых сна одинаково иллюзорны» [93, 232]. «И когда мое тело падало на землю, я словно бы успел осознать неуловимо короткий момент возвращения назад, в обычный мир – или, поскольку осознавать на самом деле было абсолютно нечего, успел понять, в чем это возвращение заключается. Не знаю, как это описать. Словно бы одну декорацию сдвинули, а другую не успели сразу установить на ее место, и целую секунду я глядел в просвет между ними. И этой секунды хватило, чтобы увидеть обман, стоявший за тем, что я всегда принимал за реальность, увидеть простое и глупое устройство Вселенной, от знакомства с которой не осталось ничего, кроме растерянности, досады и некоторого стыда за себя»

[93, 238]. Комедийно-трагедийно развивается сюжет рассказа В.Пелевина «Спи», где персонаж сначала обучается жить и спать одновременно, а потом постепенно полностью теряет способность разграничивать явь и сон, погружается в психотическое безумие. «Было много путаницы, и, чтобы иметь возможность в любой момент выяснить, спит ли он или нет, Никита стал носить в кармане маленькую булавку с зеленой горошиной на конце; когда у него возникали сомнения, он колот себя в ляжку, и все выяснялось. Правда, появился новый страх, что ему может просто сниться, будто он колет себя булавкой, но эту мысль Никита отогнал как невыносимую» [94, 345]. Дальнейшее расшатывание онейрического нарратива приводит к перераспределению взаимоотношений между этими реальностями в романах В.Пелевина, где, помимо чистых снов, сюжетная явь моделируется по принципу онейропозтики (имитирует сновидение, галлюцинаторные состояния) или шизофренического дискурса. При этом автор может контролировать ситуацию и разделять эти две реальности, указывать на мнимость отдельных ситуаций или предполагать их двойное прочтение. В эпоху постмодернизма продолжилось активное использование сна и других онейрических состояний массовой литературой и культурой развлечений, что приводит к расширению понятия онейрический мир. Автор книги «Толкование сновидений в эпоху массовой коммуникации» пишет: «Онейрореальность – та реальность, которая сопротивляется логике повседневности, логике яви. Онейрореальность – это, по сути дела, и есть та реальность, в которой человек сегодня живет, в которой он желает, в которой обнаруживает себя. Она включает в себя телереальность, киберреальность, реальность рекламы и т.д.» [95, 33]. Д.Давыдов обращает внимание на обилие в современной литературе текстов, авторы которых не ставят задачи описывать сны, а создают тексты, «построенные на логике сна» [96, 249].

Как утверждает Н.А.Нагорная, для Вен.Ерофеева, Ю.Мамлеева, В.Пелевина сны не являются просто «вставными эпизодами». «Сновидения приобретают характер то

навязчивого бреда, вытесняющего обыденную, бытовую реальность, то странных откровений о мироустройстве, в котором сосуществуют разные формы жизни. <...> Скорее, это путь к взаимодействию сознания сновидца с бессознательным содержанием своей психики, перенасыщенной образами культуры, подверженной влиянию быстро меняющихся поветрий и увлечений» [97, 15]. Можно утверждать, что в произведениях современной литературы часто происходит десакрализация, деэстетизация и депсихологизация онейрических состояний и самого онейрического текста. «В постмодернизме часто утрачивается «аромат иного», сны становятся все той же привычной разорванной жизнью, которой живет современный человек» [97, 16].

Перейдем к четвертой классификации литературных снов. Разграничивая сны **по персональному признаку**, мы выделяем мужские, женские, детские сны, девичьи сны, анималистические сны (например, сны Каштанки в рассказе А.Чехова), сны образов неодушевленной природы (сон сосны в стихотворении М.Лермонтова), разделенные сны (двойные и коллективные).

С ситуациями разделенного сна читатель встречается в романах Л.Толстого «Анна Каренина», Ф.Достоевского «Братья Карамазовы», коллективного – в трилогии В.Сорокина «Лед». Характеризуя существенную разницу между разделенным и персональным, единичным сном, Р.Кайуа пишет: «В реальности мы все переживаем совместно. Сон же, напротив, – такое приключение, которое сновидец испытал в одиночку и которое только он один может помнить; это плотно-непроницаемый мир, исключающий всякое совпадение с миром других. Оттого так соблазнительно вообразить, как два человека, несколько человек, даже множество людей сразу видят один и тот же сон, или эквивалентные друг другу, или дополнительные друг к другу сны. Тогда эти сны подкрепляют друг друга, складываются вместе, словно части пазла, и обретают ту же плотность и устойчивость, что и восприятия яви; подобно им, они поддаются проверке и, подобно им или даже лучше их, создают между людьми исключительные, тайные, тесные связи, которые ничто не может опровергнуть» [58, 136].

По своей родословной жанр сновидения может быть возведен к архетипическим жанрам, которые обрели в искусстве слова и живописи новую жизнь, потеряв ритуально-магический характер и став объектом индивидуально-авторского творчества. Именно поэтому *можно выделить литературную универсальную категорию – архетип сновидения (или онейрический архетип) как индивидуально-авторскую версию представления триединой архаической ситуации «засыпание/сновидение/пробуждение».*

Ядром архетипа сновидения является *онейрический хронотоп*, который, даже в необъявленном сне, представляет ситуацию перемещения из одного времени-пространства в качественно другое. Таким образом, основой архетипа сновидения становится временное перемещение и превращение с последующим возвращением в исходное время-пространство. Архетип сновидения – это пространственно-временная композиционная и мнимая сюжетная петля с кольцевым возвращением в исходный локус и топос. Введение сновидения вызывает одномоментную остановку жизненного бытия персонажа, с фиксацией этого момента выпадения из яви.

Вторая существенная особенность онейрического архетипа связана с *исключительно субъективным и персонажным статусом сна*. Как бы ни вмешивался автор в сновидение, оно всё же воспринимается читателем как персональное духовное приключение героя. Это неизменно даже в том случае, когда автор не скрывает своего соприсутствия в сновидении персонажа. А это случается довольно часто. Так происходит во сне Татьяны, где автор не может удержаться от восклицания: «Но что подумала Татьяна, /Когда узнала меж гостей / Того, кто мил и страшен ей, /Героя нашего романа!». И.Гончаров обнаруживает себя в главе «Сон Обломова» как автор-наблюдатель спящего Обломова, так и соглядатай его сновидений. Сон Петьки в финале романа «Белая гвардия» тоже представлен как разделенное с персонажем сновидение, когда автор вживается в то состояние радостного восторга, который ощущает герой, но и описывает это состояние с точки зрения своего возраста: «Будто бы шел Петька по зеленому большому

лугу, а на этом лугу лежал сверкающий алмазный шар, больше Петьки. Во сне взрослые, когда им нужно бежать, прилипают к земле, стонут и мечутся, пытаясь оторвать ноги от трясины. Детские же ноги резвы и свободны» [98, 269]. Архетипическая природа сновидения позволяет считать его загадкой или разгадкой внутреннего «я» персонажа и основана на законах волшебного преобразования героя, который переживает некую пороговую ситуацию, в зеркале собственного сновидения.

Третий момент характеристики онейрического архетипа сопряжен с осознанием того, что введение сна – это *факт авторской воли*, мнимая попытка оставить читателя один на один с героем. Для романа, как и для других фабульных произведений, сновидение всегда сюжетно судьбоносно и значимо для понимания авторской концепции целого.

Наконец, четвертое: изучение архетипа предполагает типологизацию в рамках жанров или стилей архетипической образности сюжетов сновидений. *Особый метаязык сновидений*, скорректированный в контекстах от фольклорно-мифологического до авторского идиостиля, предполагающего выявление повторяющихся доминант, позволяет уточнить представления о типологии сновидного архетипа в русской прозе. Возможности изучения метаязыка литературных снов предприняты нами в главе «Сравнительная онейропозитика».

Выделяя на материале русского романа онейрический архетип, мы вправе отнести его к категории литературных архетипов, которые являются в определенной мере сознательными вторичными архетипами в противовес архаическим, которые базируются на коллективном бессознательном. Литературные архетипы, относясь к младшему поколению архетипов, являясь результатом авторского творчества, тоже задействуют сферу художественного бессознательного и восходят к ритуально-мифологическим и магическим началам. Как и для первичных архетипов, для онейрического архетипа характерны спонтанность появления без какого-либо влияния, но при возможном сохранении преемственности или присутствии элементов заимствования. При выявлении литературного архетипа необходимо учитывать генетическую

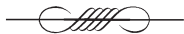
теорию жанров О.М.Фрейденберг, а также одно из самых важных положений К.Юнга, который считал, что «архетип сам по себе пуст и чисто формален, он не что иное, как *facultas graeforgandi* (предопределенная способность), возможность представления, данная а *ргіогі*» [99, 214]. Действительно, многочисленные романские сновидения, сближаясь, прежде всего, формально, выполняют самые разнообразные художественные функции, позволяя тем самым считать архетип сновидения универсальной категорией поэтики текста и романного мира.

Онейрический архетип предполагает, что персонаж проходит три состояния: погружение в сон (в «Капитанской дочке» автор называет это состояние «первосоние»); пребывание во сне и состояние пробуждения. Все три эти стадии обычно описаны автором в тексте, при этом автор-рассказчик или повествователь может наблюдать за персонажем извне или изнутри сновидения, комментируя фазы засыпания или выхода из сна. Иногда автор представляет историю попадания героя из одного сна в другой: таков сон-тройчатка Свидригайлова, сновидение Германа в романе Набокова «Отчаяние» или сон Обломова, который представляет собой целый сериал сновидений, сжатый автором-экскурсоводом. Комментарий автора, введенный в начало, конец или в текст сна, нарушает цельность сновидной реальности. Особенно это касается тех случаев, когда сновидение заменяется сжатым пересказом (так переданы повторяющиеся сны Раскольникова в эпилоге романа) или только краткой информацией о его содержании.

Каждой из трех фаз соответствует определенное эмоциональное, интеллектуальное и психологическое состояние персонажа, при этом важен контраст или иная соотношенность между состояниями предсония и послесония. На этом эффекте надстроена семантическая аура снов, их классификация. Онейрический архетип обладает экстатической природой и порождает стрессовую ситуацию (страх, радость, удивление, отчаяние), но при этом важна и подвижническая роль архетипа, которая связана с воздействием на сознание и позволяет ускорить понимание каких-то важных для героя вопросов бытия. Онейрический архетип стимулирует не только психи-

ческие, но и интеллектуальные процессы. Именно такие сны введены в романы Ф.Достоевского, Л.Толстого. В романе В.Сорокина «Путь Бро» представлено, как параллельно с процессом сновидения в героях рождается непреодолимое желание и понимание необходимости изменить жизненный сюжет. Момент пробуждения для них начинается с принятия нового решения.

Архетип сновидения (онейрический архетип) в романе как феномен литературного архетипа представляется сложным явлением, в котором при детальном изучении можно выделить три составляющие: архетипические состояния, архетипические события и архетипические образы. Как состояние архетип сновидения восходит к смерти (мнимой смерти, при которой сон и смерть предстают как бинарные состояния) и обряду инициации и является вариантом этих архаических архетипов. Подобно смерти, сон противопоставлен яви и представляет путешествие в зажизненную сторону бытия, правда, это состояние не может длиться долго. Элемент инициации особенно ощущается в кризисных снах, «приводящих человека к перерождению и к обновлению» [100, 253]. Являясь мнимой смертью или обрядом посвящения, уход в сон позволяет автору организовать некую стрессовую ситуацию, которая скажется на дальнейшей судьбе персонажа и сюжетных ситуациях его пребывания в границах романного мира.



Глава вторая. СОН ТАТЬЯНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГИПНОЛОГИИ ПУШКИНА

Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни.

А.Пушкин «Капитанская дочка»

2.1. СОН ТАТЬЯНЫ: ТЕКСТ О ТЕКСТЕ И ЖАНР В ЖАНРЕ

Сон Татьяны в романе «Евгений Онегин» имеет давние традиции изучения и рассматривается литературоведами с разных точек зрения. Среди них особенно выделяются интертекстуальная, психологическая, психоаналитическая, мифопоэтическая, символическая, рассмотрение сна как текста о тексте и жанра в жанре. Комментаторы сновидения указывали на его фольклорные, мифологические и литературные источники. Обобщая многочисленные наблюдения исследователей над фольклорными мотивами в тексте сновидения, Ю.М.Лотман пишет: «Сон Татьяны – органический сплав сказочных и песенных образов с представлениями, проникшими из святочного и свадебного обрядов» [1, 266]. В поэтике сновидения отразились произведения русского и европейского романтизма, а также два литературных сновидения (из баллады «Светлана» и комедии «Горе от ума»), мотивы и образы которых обнаруживаются в пушкинском тексте. Даже такие детали, как: «золотые серьги», «мокрый башмачок» и платок, которые у героини отнимают лесные сучья и хрупкий снег, – попадают в сон из баллады «Светлана» (там бросали «башмачок», при гадании клали серьги, «расстилали белый плат»).

Все исследователи романа обращают внимание на важнейшую художественную функцию сновидения, в котором отразились явные и скрытые чувства, мысли и мотивационные

состояния героини Пушкина. Д.П.Святополк-Мирский писал, что в «Евгении Онегине» «субъективная» манера Пушкина «нашла полное выражение», и далее характеризовал особенности персонажной поэтики романа: «Обрисовка характеров в *Онегине* – не аналитична, не психологична, а поэтична, зависима от лирической и эмоциональной атмосферы, сопровождающей персонажей, а не от препарирования их мыслей и чувств» [2]. В этом отношении сон Татьяны – это поэтическое воплощение особенностей её внутреннего мира и отражение представлений об Онегине как «интегрированном герое прочитанных ею романов» [3, 432].

Одушевление пейзажных образов в сновидении позволяет одновременно представить визуальный ландшафт пространства сна и пейзаж души пушкинской героини. Так, снежные поляны окружены «печальной мглой», сосны недвижны «в своей нахмуренной красе», длинный сук «из ушей златые серьги вырвет силой». Особенно важен образ «шумящей пучины» среди этого неподвижного и тревожного царства снега. Пейзаж души Татьяны, представленной в образах сновидения, соответствует романтической поэтике. В книге В.Ю.Троицкого «Художественные открытия русской романтической прозы» описаны типы пейзажей в русской и западноевропейской художественной литературе, соответствующие наиболее общим формам романтических настроений: пейзаж-развалины, пейзаж-стихия, пейзаж-твердыня, пейзаж-мираж» [4, 162-164]. М.Н.Эпштейн выделяет «пейзажи воображения» – пространственные картины, рожденные чистой фантазией [5]. На связь сновидения с воображением и фантазией неоднократно указывали исследователи текстов снов. Р. Джонсон в книге «Using Dreams and Active Imagination for Personal Growth» доказывает роль «активного воображения» в осмыслении сновидений [6]. Суть его, по мнению автора, заключается в осознанном участии в «спектакле вашего воображения», когда сновидец из пассивного наблюдателя превращается в активного персонажа. В литературном сне воображение Пушкина оформляет стремительные фантастические видения своей героини в детализированные поэтические картины. Использование приема ретардации (замедле-

ния) при воссоздании пейзажного пространства в экспозиции сна позволяет автору сделать символические образы особенно выразительными.

В пяти строфах сна (11-15) отражено пейзажное мышление автора – его способность воспринимать и передавать духовные понятия в ландшафтных формах. Пейзажное мышление предполагает символическое восприятие географического пространства, когда отвлеченно-иносказательный смысл на время становится доминирующим в семантике образа. «Кипучий, темный и седой / Поток, не скованный зимой» – это и символ опасности, и символ страстей, которые бушуют в душе героини. В работе М.О.Гершензона «Гольфстрем» представлено, что в поэзии Пушкина «всякая страсть, всякое сильное чувство есть пламенно-жаркое состояние души» [7, 26]. Он же пишет о том, что для поэта привычно «представление о душе, как жидкости, со всеми свойствами жидких тел»: «согреваясь – волнуется или кипит, остывая – утихает» [7, 65]. На трех страницах М.Гершензон приводит фрагменты из разных пушкинских текстов, в которых состояние души передано как кипение [7, 66-68]. «Кипучий поток», «шумящая пучина» – это онейрические символы состояния души Татьяны. Интересно, что далее этот же поток назван ручьем («Татьяна ропщет на ручей»). Поток/ручью чувств в символике сна соответствует реальный поток слез в романной яви: «И слез ручей / У Тани льется из очей» (гл.7; 32); «И тихо слезы льет рекой, / Опершись на руку щекой» (гл.8; 40).

Кипению потока как движению страстей соответствует параллелизм внешней динамики («не может убежать», «бежит», «сил уже бежать ей нет»). Характерно, что направление побега не от леса, а, наоборот, в его глубину. Странный дом-шалаш «хозяина» – жилище «адских привидений» – является символическим топосом – местом, где происходит воображаемая сцена искушения и спасения героини. Символы сна сначала представляют мир душевных переживаний в пейзажных символах, а потом безумие страсти в образах химерических чудовищ. Визит «незваных гостей» (именно так названы Ольга и Ленский) вносит свет («свет блеснул») в «тьму морозную», а далее Татьяна во сне переживает мнимую

смерть («чуть жива лежит»), но одновременно оказывается свидетельницей кипения чужих страстей. Последний эпизод сна перед пробуждением – «нестерпимый крик / Раздался... хижина шатнулась...». Шатнувшаяся хижина переносит нас к первому образу сна – «дрожаший, гибельный мосток». Ю.Н.Чумаков отмечает проходящий через весь сон мотив шаткости/дрожи («дрожаший мосток», «дрожашей ручкой оперлась», «слагает ее на шаткую скамью»), который нарастает к концу сновидения [8]. В этих образах передано самоощущение Татьяны, которая понимает, что «сон зловещий ей сулит / Печальных много приключений». Получается, что в символах сна читателю показано обострение психологической ситуации, в которой оказалась героиня романа. Атмосфера ужаса сопровождает во сне как действия, так и бездействие Татьяны. Это сон-кошмар, в котором действие ведет к гибели, но и бездействие гибельно. А.А.Потебня в статье «Переправа через воду как представление брака», опубликованной в 1868 году, соотнося символику свадебной обрядовой песни и ситуацию перехода через дрожащий, гибельный мосток в сновидении, пишет: «Татьяна Пушкина – «русская душою», и ей снится русский сон. Этот сон предвещает выход замуж, хоть и не за милого» [9, 265].

Интерпретации сна психологами позволяют им сделать еще один вывод: «Сон Татьяны соответствует целому ряду закономерностей языка сновидений, сформулированных гораздо позднее, чем они были использованы Пушкиным: использование символов, причем именно в тех значениях, которые позволяют установить соответствие между сном и сюжетом романа, многозначность символов и содержания сна в целом, механизмы сгущения и «метафор в движении», характерная для «реальности сна» запутанность причинно-следственных связей и временных соотношений, невозможных в действительности. Образы сна являются переплетением образов из прошлого и будущего героини; их интерпретация в соответствии с психологическими принципами анализа сновидений помогает находить новые смыслы в многозначной реальности Пушкинского романа» [10].

Следствием очередного периода активизации психоаналитических исследований явилось и появление неофрейдистских интерпретаций картин сновидения Татьяны. «Сновидение – это извлечение того, что таится в нутре нашем – это выявление состава нашего «я». И проваливаясь в ходе страстного состояния все глубже на новые этажи бытия, человек узнает свое родство с все новыми стихиями, чудовищами мужского мира: у девственницы Татьяны это поток, лес, медведь, бесстыжая пляска химер» [11, 15]. Завершая свои рассуждения, Г.Д.Гачев пишет: «В сне Татьяны – самом целомудренном слове русской поэзии, сне, который так упоенно декламируют идеальные русские девы» – «бьет пульс высокого Эроса». И после этого автор восклицает: «А чего доброго – еще исключат сон Татьяны из программы средних школ...» [11, 16]. С.Зимовец, предлагая свою, даже не эротическую, а сексуально ориентированную интерпретацию, категорически утверждает: «Во сне нет и следа того духовного измерения, которое так предпочтительно характеризовало чувства Татьяны в повествовании» [12, 52].

Американский психоаналитик Д.Ранкур-Лаферьер в своей работе «Пушкинская непохищенная невеста: психоаналитическое исследование сна Татьяны» исходит из того, что для Татьяны сон – попытка разрешить проблему. Он пишет: «В конце сна Татьяна *вынуждает* Онегина убить Ленского. На первый взгляд этот мой тезис может показаться странным. По сюжету именно Онегин, а не Татьяна отправляет Ленского на тот свет. Но мы должны помнить, что сон-то снится Татьяне». «Если проанализировать сновидение с точки зрения спящего и если верен психоаналитический подход к сновидениям как к выполнению желаний, то мы должны задаться вопросом: почему Татьяна желает, чтобы Онегин погубил Ленского на исходе ее сна?» [13, 183]. Отвечая на свой вопрос, Д.Ранкур-Лаферьер указывает, что «онегинский «длинный нож» имеет фаллическую образность», а драка двух мужчин приобретает гомосексуальный «эротический колорит». Вывод интерпретатора: «Адская кульминация сна – это затяжная ярость отвергнутой женщины» [13, 184].

Естественно, что важную роль при истолковании сновидения играет выделение архетипов среди его образов. Так, С.М.Козлова обнаруживает такие архетипические ситуации: похищение, попадание в царство мертвых, убийство-жертвоприношение, воскресение-возвращение. Во сне Татьяны, как считает исследовательница, «поток», «шумящая пучина», «гибельный мосток» соответствуют картине языческого Ада: Стикс, переправа через Стикс; помощник Похитителя – «косматый лакей», медведь – в то же время выполняет функцию Харона. «Татьяна попадает в «хижину» на шабаш («как на больших похоронах») «адских привидений», где оказывается в роли «хозяйки» – Персефоны, участницы черной мессы – убийства Ленского» [14, 52-53].

Характерно, что сновидение как сюжетный онейрический текст сопровождается мотивом «сон», проходящим через весь роман. Н.А.Тархова определила, что в романе слово «сон» встречается 30 раз и выполняет разную семантическую нагрузку, но при этом для автора часто становится синонимом творческого состояния души, глухой к затеям суетного света [15]. В этом ряду и сон Татьяны – это такое прозрение в будущее и одновременно остросюжетное фантастическое видение в парадоксальной фазе сна. Если сон – это инобытие сознания, то сновидение – глубинная индивидуальная реальность. «Весь «Евгений Онегин» – как ряд открытых светлых комнат, по которым мы свободно ходим и разглядываем все, что в них есть. Но вот в самой середине здания – тайник; дверь заперта, мы смотрим в окно – внутри все загадочные вещи; это «сон Татьяны». И странно: как могли люди столько лет проходить мимо запертой двери, не любопытствуя узнать, что за нею и зачем Пушкин устроил внутри дома это тайнохранилище» [16, 190].

Сон Татьяны рассматривается как текст о тексте по отношению ко всему роману, так как в образах и картинах сновидения преломились как предшествующие ему события, так и последующие эпизоды романа, а сам сон наполнен реминисценциями и аллюзиями из романного текста. Например, образ Онегина-разбойника и убийцы в сновидении предо-

пределен фразами письма Татьяны («Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель»). «Развитие образа Онегина катится по демоническому пути, проложенному стихом 59 ее письма», – констатирует В.В.Набоков [17, 490].

В сновидении Татьяны действуют те же четыре персонажа, что и в романе. Но они выступают в иных ролях. Это уже не реальные люди романной яви, а персонажи-маски. Онегин выступает в роли злодея, соблазнителя, убийцы, демонического персонажа. Татьяна – беглянка, жертва страсти и любопытства, которая ищет приключений. Ольга в сне Татьяны действует как более разумная сестра, и она приводит Ленского, чтобы спасти старшую сестру. Ленский в сновидении – спаситель и жертва. Авторы статьи «Сон Татьяны: «магический кристалл» и преобразование» обращают внимание на парадоксальность ситуации в романной яви: «Парадоксально то, что Ленский спасает честь Татьяны, которая под угрозой (о чем он не знает), пытаясь спасти честь Ольги, которая вне опасности. Реальная гибель Ленского предотвращает возможную «гибель» Татьяны. В следующий раз Татьяна увидит Онегина только после замужества. («Она не будет его видеть; / Она должна в нём ненавидеть / Убийцу брата своего»)» [18]. Но для читателя поведение Ленского наяву и во сне воспринимаются как действия и в защиту Ольги (наяву) и в защиту Татьяны (в сновидении). Татьяна в письме колеблется, как назвать Онегина: «ангел спаситель или коварный искуситель». Ленский определяет суть Онегина однозначно и перед дуэлью «мыслит: «Буду ей спаситель, / Не потерплю, чтоб развратитель / Огнем и вздохом и похвал / Младое сердце искушал». Поступки персонажей-масок в сновидении однозначны, лишены глубоких психологических мотивировок. Но во сне есть один персонаж, которого нет в реальности, – это антропоморфный медведь, названный «косматым лакеем». По его поводу существуют две точки зрения: медведь – это будущий жених и муж; медведь – это образ-оборотень, который во второй части сна замещается Онегиным. Все пять персонажей сна рождены фантазией героини. Три мужских персонажа (медведь-Онегин-Ленский)

представляют разные стороны одного архетипа Анимуса. При этом тотемный образ медведя доминирует: не случайно тот, оставляя Татьяну на пороге, произносит: «Погрейся у него немножко». Соотнося эту ситуацию с последней сценой романа, можно обнаружить своеобразный парафраз: муж Татьяны (медведь) возвращается.

Сон в романе в стихах связан со всеми эпизодами романа. Этому причиной не только мистическая натура Татьяны (недаром она соотнесена с Луной и Дианой), но и вездесущее соприсутствие всезнающего автора. В.В.Набоков, рассуждая о «призматическом уме» А.Пушкина, определяет: «Сон есть травестия прошлого и будущего» [17, 402; 404]. Ю.Н.Чумаков, дополняя комментарии В.В.Набокова и Ю.М.Лотмана, пишет о «смысловом сгущении», «ассонансах ситуаций» и «смысловом телекинезе» [8, 94; 97]. Сон предстает не только как текст о тексте, но как интертекст в тексте, как метатекст по отношению к тексту романа. Недаром сновидению предшествует образ зеркала. Перед сном Татьяна «на широкий двор / В открытом платье выходит, / На месяц зеркало наводит, / Но в темном зеркале одна / Дрожит печальная луна» (гл.5; 9); потом, ложась спать, она кладет под подушку «девичье зеркало» (гл.5; 10). Троекратный повтор превращает предмет в образ-подсказку для понимания зеркальной природы сновидения героини. Зеркальность сочетается с зазеркальностью и кривозеркальностью. А.Ремизов пишет: «Сон Татьяны представляется как семь зеркальных отражений» [19, 155]. И далее перечисляет: 1) Снежная поляна и кипучий поток; 2) Взъерошенный медведь; 3) Погоня в лесу и в медвежьих лапах; 4) На пороге шалаша; 5) Приотворяет дверь, дуновение ветра, все встали; 6) «Мое» – Онегина; появление Ленского и Ольги; Ленский повержен (зарезан); 7) «Страшно тени сгустились...».

Другой важный образ – окно. Окно, как и зеркало, – важный образ, сопровождающий Татьяну. В 3 главе, ожидая Онегина, «Татьяна пред окном стояла, / На стекла хладные дыша, / Задумавшись, моя душа, //Прелестным пальчиком писала / На отуманенном стекле / Заветный вензель О да Е» (гл.3; 27).

После именин, когда все спят, «одна, печальна под окном // Озарена лучом Дианы, //Татьяна бедная не спит / И в поле темное глядит» (гл.6; 2). В кабинете Онегина она видит «под окном кровать, покрытая ковром, / И вид в окно сквозь сумрак лунный» (гл.7; 19). Даже в Москве «садится Таня у окна» (гл.7; 43). Влюбленный Онегин в «усыпленьи чувств и дум» будет видеть: «ки у окна / Сидит она... и всё она!..» (гл.8; 27).

Светящееся окно шалаша оказывается окном в другой мир, где она узнает другого Онегина, «который мил и страшен ей». Просыпаясь, она видит, как «В окне сквозь мерзлое стекло / Зари багряный луч играет» (гл.5; 21) – это яркое дневное цветное окно противостоит черно-белому миру законного сновидения, но багряный цвет (темно красный) соотносим с пролившейся во сне кровью. Ю.М.Лотман назвал сон «семиотическим окном» и «семиотическим зеркалом, и каждый видит в нем отражение своего языка» [20, 124].

Мифопоэтические, символические, психоаналитические интерпретации сна Татьяны нацелены на перекодировку образов, но не менее важна традиция неиносказательного прочтения сюжета сна в линейном поле текста, когда часть событий и образов романа предшествует тексту сновидения и отражается в нем, а другие – предсказаны текстом сна. В этом случае читатель попадает из романа в сон, а потом – из сна в роман. Но, рассматривая сон как целостность внутри романного мира, мы видим в нем концентрацию событий, образов и смыслов. Тогда мы вправе указать на возможность прочтения текста романа через «магический кристалл» текста сна и понимать слово «сон» в расширенном толковании [см. 15]. Обобщая существующие комментарии, представим таблицу, в которой прослежена роль сновидения в тексте романа. *Эта роль заключается в стяжении и сжатии сюжетного времени и пространства.* Это особенно заметно на фоне пространственно-временного расширения романного сюжета (деревня – Москва – путешествия Онегина – Петербург).

Текст сновидения (гл.5; строфы 11-21)	Фрагменты текста романа, которые предшествуют сну или следует за ним, и комментарий
И снится <u>чудный</u> сон Татьяне.	<p>При первом гадании ей предсказан этот сон: «воск... <u>чудно</u> вылитым узором / Ей что-то <u>чудное</u> сулит» (гл.5; 8). В письме Татьяна писала: «твой <u>чудный</u> взгляд меня томил». Но после пробуждения сон назван «зловещим» (гл.5; 24).</p> <p>В 8 главе после встречи с Татьяной в гипнотическое состояние впадает уже Онегин («иль это сон?»; «в каком он странном сне»; «ни с чем не связанные сны»; «и постепенно в усыпленье / И чувств и дум впадает он»). Это позволило В.В.Набокову интерпретировать последнюю сцену романа как сон Онегина: «Все здесь погружено в атмосферу сна. Как в сказке, перед ним бесшумно отворяются двери, и он проникает в заколдованный замок. И как во сне, он находит Татьяну, которая перечитывает одно из трех его писем» [17, 588].</p>
<p>XI Ей снится, будто бы она Идет по снеговой поляне, Печальной мглой окружена; В сугробах снежных перед нею Шумит, клубит волной своею Кипучий, темный и седой Поток, не скованный зимой; Две жердочки, склеены льдиной, Дрожащий, <u>гибельный</u> мосток, Положены через поток: И пред шумящею пучиной,</p>	<p>Картины зимы и сияющего звездами ночного неба из яви 5 главы переходят в сон. Еще ранее автор описывает наступление зимы и отношение Татьяны к этому времени года: «Снег выпал»; «деревья в зимнем серебре»; «зимы блистательным ковром» (гл.5; 1); «Татьяна любила русскую зиму... / Сиянье розовых снегов, / И мглу крещенских вечеров» (гл.5; 4). Картины зимы появляются и в 7 главе.</p>

<p>И даже <u>трепетной</u> рукой Одежды край поднять стыдится; Она бежит, он всё вослед, И сил уже бежать ей нет.</p>	<p>В 8 главе Онегин будет преследовать Татьяну («За ней он гонится как тень») и вести себя, как лакей. «Он счастлив, если ей накинёт / Боа пушистый на плечо / Или коснется горячо / Ее руки, или раздвинет / Пред нею пестрый полк ливрей, / Или <u>платок</u> подымет ей» (гл. 8; 30). «Платок, оброненный в 5 главе, подымается в 8-ой». «Онегин может быть заподозрен в медведе»; «медведь ведет себя как Онегин» [8, 94; 96].</p> <p>В 3 главе перед встречей с Онегиным Татьяна переживает и ждет, «чтоб <u>трепет</u> сердца в ней зatih», но «в персях то же <u>трепетанье</u>», «Так зайчик в озиме <u>трепещет</u>, / Увидя вдруг издалека / В кусты припадшего стрелка» (гл.3; 40).</p> <p>В конце романа Онегин «с <u>трепетом</u> к княгине входит» (гл.8; 22).</p>
<p>XV <u>Упала</u> в снег; медведь проворно Ее хватает и несет; Она бесчувственно-покорна, Не шевельнется, недохнет; Он мчит ее лесной дорогой; <u>Вдруг</u> меж дерев шалаш убогой; Кругом всё глушь; отсюда он Пустынным снегом занесен, И ярко светится <u>окошко</u>, И в шалаше и крик, и шум; Медведь промолвил: «Здесь мой кум: Погрейся у него немножко!»</p>	<p>Покорность и почти бесчувственность от волнения подчеркнуты в сцене объяснения Онегина с Татьяной: «И задыхаясь на скамью / <u>Упала</u>...» (гл.3;18-19), а потом «едва дыша, без возражений» (гл.4; 7) слушает Евгения. Эти состояния определяют ее поведение перед Онегиным во время именин, когда «уж готова / Бедняжка в обморок упасть». В 8 главе она, вспоминая, скажет о себе: «и так смиренно урок ваш выслушала я» (42 строфа).</p>

И в сени прямо он идет,
И на порог ее кладет.

Посещение шалаша Онегина в сновидении (вывод Татьяны во сне: «Так, он хозяин, это ясно») предвосхищает посещение его дома и кабинета. «В поле чистом, / Луны при свете серебристом / В свои мечты погружена / Татьяна долго шла одна. / Шла. Шла. И вдруг перед собою / С холма господский видит дом» (гл.7; 15). Там посещение тоже начинается с сеней («К Ани-сье дети побежали, / У ней ключи взять от сеней»).

Если в сне Татьяна видит окно снаружи, то в момент пробуждения она видит окно изнутри своей комнаты: «Глядит, уж в комнате светло; //В окне сквозь мерзлое стекло //Зари багряный луч играет» (гл.5; 21).

Рассматривая медведя как предсказанного жениха, комментаторы обращают внимание на родство между образами медведя и Онегина в сновидении и мужем Татьяны и Онегиным наяву. Медведь в сне дает ей возможность познакомиться с «другим» Онегиным, а наяву князь вторично знакомит Онегина с женой, и влюбленный Онегин предстает перед Татьяной в другом облике. Перед нами зеркальность ситуаций.

«Князь подходит / К своей жене и ей подводит / Родню и друга своего» (гл.8; 18). Любовный треугольник муж-Татьяна-Онегин и

Но что подумала Татьяна,
Когда узнала меж гостей
Того, кто мил и страшен ей,
Героя нашего романа!
Онегин за столом сидит
И в дверь украдкой глядит.

не слушает, кричат, / Смеются, спорят и пищат» (гл.5; 29). В Москве: «Встречает их в гостиной крик / Княжны...» (гл.8; 40). Интересно, что, как и в сновидении, во всех пяти массовых сценах Татьяна оказывается в центре внимания, но чувствует себя чужой. В последнем монологе она называет свою жизнь «мишурой» («постылой жизни мишура») и готова отдать «Всю эту ветошь маскарада, / Весь этот блеск, и шум, и чад» (гл.8; 46).

«Мельница вприсядку пляшет».

Эта антропоморфная мельница тоже соотносится с реальной из романной яви. Мельница дважды (гл.6; 15, 17) упоминается как место дуэли Онегина и Ленского.

«Но что подумала Татьяна, / Когда узнала меж гостей / Того, кто мил и страшен ей, / Героя нашего романа!». Это неожиданное вмешательство авторского голоса обнаруживает его соприсутствие в сне героини. В 1 главе автор называл Онегина «героем моего романа» (гл.1; 2). Говоря во сне «нашего», он, может быть, имеет в виду свой роман и роман его героини Татьяны, или объединяет себя и читателей своего романа. Сравните позже описание появления Онегина на балу: «Но это кто в толпе избранной / Стоит безмолвный и туманный? / Для всех он кажется чужим» (гл.8; 7).

<p>XVIII Он знак подаст – и все хлопочут; Он пьет – все пьют и все кричат; Он засмеется – все хохочут; Нахмурит брови – все молчат; Так, он хозяин, это ясно: И Тане уж не так ужасно, И любопытная теперь Немного растворила дверь... Вдруг ветер дунул, загашая Огонь светильников ночных; Смутилась шайка домовых; Онегин, взорами сверкая, Из-за стола гремя встает; Все встали: он к дверям идет.</p>	<p>«<u>Дохнула буря</u>, цвет прекрасный / Увял на утренней заре, / <u>Потух огонь</u> на алтаре» (о смерти Ленского (гл.6; 31).</p> <p>Сравните описание в сцене объяснения с Татьяной : «Прямо перед ней, / <u>Блистая взорами</u>, Евгений / Стоит подобно грозной тени» (гл.3; 41).</p>
<p>XIX И страшно ей; и торопливо Татьяна силится бежать: Нельзя никак; нетерпеливо Метаясь, хочет закричать: <u>Не может</u>; <u>дверь толкнул Евгений</u>, И взорам адских привидений Явилась дева; <u>ярый смех</u> Раздался дико; очи всех, <u>Копыта, хоботы кривые</u>, <u>Хвосты хохлатые, клыки</u>, <u>Усы, кровавы языки</u>, Рога и пальцы костяные, Всё указывает на нее, И все кричат: мое! мое!</p>	<p>Как и в сцене с медведем, Татьяна не может двинуться. По ходу сна Татьяна из героини активной и действующей превращается в героиню пассивную и бездействующую. Подобное состояние бессловесности и неспособность сдвинуться с места переживает в 8 главе Онегин: «С ней речь хотел он завести. / И – и <u>не мог</u>»; «И <u>недвижим</u> остался он» (строфа 19); «Они сидят. <u>Слова нейдут</u> / Из уст Онегина» (строфа 22); «Она ушла. Стоит Евгений, / Как будто громом поражен» (строфа 48).</p> <p>В последний визит Онегина в петербургский дом Татьяны: «<u>Дверь отворил</u> он. ... Татьяна перед ним, одна...»(гл. 8; 40). Часто повторяющийся образ двери во сне («Онегин за столом сидит / И в дверь украдкой глядит»; «Из-за стола</p>

	<p>время встает; / Все встали; он к дверям идет»; «Дверь толкнул Евгений») и наяву не соединяет, а разъединяет героев.</p> <p>Чудовища описаны дважды – сначала она их видит в шелку (строфы 16-18); потом они ее видят и реагируют на нее (18-19).</p> <p>Шайка Онегина в карикатурном виде представляет осмеянный им свет (именно в восприятии Онегина даны гости на именинах Татьяны и в доме Татьяны в Петербурге). И Татьяна, и Онегин более всего боятся общественного мнения, которое они же и презирают. Шайка чудовищ – аллегория их страхов. Когда Онегин, опасаясь «шепота, хохотни глупцов» (гл.6; 12), соглашается на дуэль, то и здесь звучит отзвук смеха чудовищ.</p> <p>Косметические принадлежности из кабинета Онегина в 1 главе химерически оживают в этом собирательном портрете чудовищ. «Гребенки, пилочки стальные, / <u>Прямые ножницы, кривые, / И щетки тридцати родов /И для ногтей и для зубов»</u> (гл.1; 24).</p>
<p>XX <u>Мое!</u> – сказал Евгений грозно, И шайка вся сокрылась вдруг; Осталась во тьме морозной Младая дева с ним сам-друг; Онегин тихо увлекает Татьяну <u>в угол</u> и слагает Ее на шаткую <u>скамью</u> И <u>клонит голову свою</u></p>	<p>Было же написано героиней в письме: «То воля неба: я твоя» и «До гроба ты хранитель <u>мой</u>».</p> <p>Онегин требует то, что уже принадлежит ему, и оправдывает вероятностные характеристики: 1) «коварный искуситель» (из письма Татьяны); 2) «создание ада иль небес, / Сей ангел, сей надменный бес. /</p>

<p>К ней на плечо; <u>вдруг Ольга входит,</u> <u>За нею Ленский;</u> свет <u>блеснул,</u> Онегин руку замахнул, И дико он очами бродит, И незваных гостей бранит; Татьяна чуть жива лежит.</p>	<p>Что ж он?» (гл.7; 24); 3) «Уж не пародия ли он?» (гл.7; 25). «Увидит ваш <u>суровый взор...</u> И слышу гневный ваш укор», – Онегин в письме Татьяне (гл. 8) представляет ее в той роли, которую он играл сам наяву и в ее сне . Наяву Онегин сам себя загоняет в угол в 8 главе: «Ему припомнилась пора, / Когда жестокая хандра / За ним гналася в шумном свете, / Поймала, за ворот взяла / И в темный <u>угол</u> заперла» (гл.8;34). Случай телекинеза образа из романной яви: «<u>На скамью</u> / Упала...»(гл.3; 39); «Но наконец она вздохнула / И встала <u>со скамьи</u> своей; Пошла» (гл.3; 41). В сцене дуэли отблеск сна: «Вот пистолеты уж блеснули» (гл.6; 29). «И клонит голову свою / К ней на плечо» – контаминация того, о чем мечтала, и того, что произойдет. Сравните в письме Татьяны: «Не ты ли, милое виденье, / В прозрачной темноте мелькнул, / <u>При-никнул тихо к изголовью</u>» (гл.3;). Поведение Онегина с Ольгой: «И, <u>наклонясь</u>, ей шепчет нежно / Какой-то пошлый мадригал / И руку жмет» (гл.5; 43-44). «Вдруг Ольга входит, / За нею Ленский». Эта ситуация вариативно повторяется в сцене именин: «<u>Вдруг двери настезь. Ленский входит, / И с ним Онегин</u>» (гл.5;29). Мысли Ленского об Онегине объясняют его поведение в сне Татьяны:</p>
--	--

	<p>Сцены смерти во сне и наяву ритмически созвучны. «Хватает длинный нож, и вмиг / Повержен Ленский». «Свой пистолет тогда Евгений, / Не преставай наступать, / Стал первый тихо подымать... <u>но как раз / Онегин выстрелил</u>» (гл.6; 31).</p> <p>Мотив страха постепенно нарастает и к концу сновидения переходит в ужас. Перед сном «стало страшно вдруг Татьяне»; «мне стало страшно» (гл.5; 10). Во сне: «боится», «еще страшнее», «того, кто мил и страшен ей», «и страшно ей».</p> <p>Во сне Ольга входит перед Ленским, так и наяву в момент пробуждения: «Дверь отворилась. Ольга к ней, // Авроры северной алей / И легче ласточки, влетает» (гл.5;21). Здесь появляется еще одна дверь, которая теперь ведет из сна в явь.</p>
--	--

Обобщенная в таблице соотнесенность текста сна с текстом романа показывает, что все основные сюжетные события в той или иной мере отражаются в сне. Ю.Н. Чумаков пишет о том, что сон «концентрирует в себе универсальное начало: «Можно даже представить себе работу структур таким образом, что они меняются местами: сон Татьяны сам получает функции рамы, окутывая весь роман, а не излучаясь изнутри его ядра» [8, 101]. Энергия поглощения и энергия рассеивания насыщает онейропоэтику сновидения. Это может быть представлено в такой схеме.

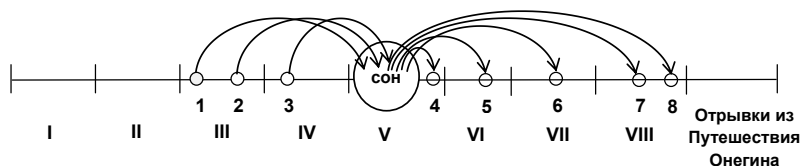


Рис. 1. Соотнесенность событий сна Татьяны с сюжетом

- 1 – письмо Татьяны
- 2 – приезд Онегина для объяснения
- 3 – конец монолога Онегина
- 4 – именины Татьяны
- 5 – дуэль
- 6 – посещение дома Онегина
- 7 – Онегин преследует Татьяну
- 8 – Онегин в доме Татьяны

Мотивы и ситуации сна могут быть прочтены *ретроспективно*. Прежде всего со сном соотнесены мотивы письма, где Онегин назван «коварным искусителем», любовь определена как «сон тяжелый», а в конце письма названо сочетание стыда и страха («стыдом и страхом замираю»), которые определяют самоощущение Татьяны в её сне. В сцене убегания Татьяны от медведя оживает ситуация первой реакции Татьяны на визит Онегина, после прочтения письма («Ах!» – и легче тени / Татьяна прыг в другие сени...»).

Далее сновидение *опережает* мотивы последующих событий: описание гостей на именинах заставляет вспомнить пир в шалаше. Реакция Татьяны на появление Ленского и Онегина на именинах похожа на её поведение в сне (наяву – «готова в обморок упасть», «чуть жива»; во сне – «Татьяна чуть жива лежит»). После именин в раздумьях Татьяны оживают мотивы сна: «Как будто хладная рука / Ей сердце жмет, как будто бездна / Под ней чернеет и шумит... / «Погибну, – Таня говорит, – / Но гибель от него любезна. / Я не ропщу: зачем роптать? / Не может он мне счастья дать» (гл.6; 3).

Описывая дуэль, автор упоминает сон: «... Ныне злобно, / Врагам наследственным подобно, / Как в страшном, непонятном сне, / Они друг другу в тишине / Готовят гибель хладнокровно» (гл.6; 28).

Визит Татьяны в дом Онегина в 7 главе воскрешает мотивы появления Татьяны в шалаше лесного хозяина. Описание зимы и сборы в Москву на ярмарку невест сопровождаются страхом Татьяны («Татьяне страшен зимний путь») и мыслями о том, что лучше «в глуши лесов остаться ей». В Москве среди толпы Татьяна «точно как во сне»: там и появляется жених (медведь). В 8 главе князь знакомит Онегина с женой (ситуация сна: медведь приносит Татьяну к шалашу). После этого знакомства Онегин «в каком-то странном сне». Теперь он попадает в дом Татьяны. Далее «за ней он гонится как тень». В письме Татьяне упоминается гибель Ленского: «несчастной жертвой Ленский пал». Это упоминание заставляет вспомнить не только дуэль, но и первую гибель во сне. Состояние пребывания во сне сопровождает теперь Онегина («ни с чем не связанные сны»; «И постепенно в усыпление / И чувств и дум впадает он <...> / То видит он: на талом снеге, / Как будто спящий на ночлеге, / Недвижим юноша лежит <...> / То видит он врагов забвенных <...> / То сельский дом – и у окна / Сидит она... и всё она!...» (гл.8; 36-37). А.Молнар, анализируя «языковое пространство сна» Татьяны указывает на связь слов «снег» и «Онегин». Если обратить внимание на спрятанную в имени и фамилии главного героя скрытую номинацию «гений неги», то она опять же соотносима со словом «снег». А.Молнар пишет: «Во сне *нега* в качестве знака ипостаси Онегина превращается в его наиглавнейшую черту – демонстрирует его нежность» [21, 201]. «Новая встреча с Татьяной (княгиней) и воспламенение чувств главного героя также обозначается мотивом сна. Переменившаяся внешность главной героини наделяется признаками Онегина: «небрежность», «холодность»...» [21, 202].

В.Набоков не случайно увидел в последней сцене мотивы сна Онегина: «Идет на мертвеца похожий. / Нет ни одной души в прихожей, / Он в залу; дальше: никого. / Дверь отворил он». Возвращение мужа наяву в последней сцене симметрично

рассматривается как вероятностное возвращение медведя во сне. Прощаясь с читателями, автор вспоминает, что много лет прошло с тех пор, «как юная Татьяна / И с ней Онегин в смутном сне / Явились впервые мне». В этой фразе отзвуки не только творческого сна, но и сновидения Татьяны, которое глазами своей героини видел Пушкин. Представим схему, в которой отражено место сна в художественном мире романа.

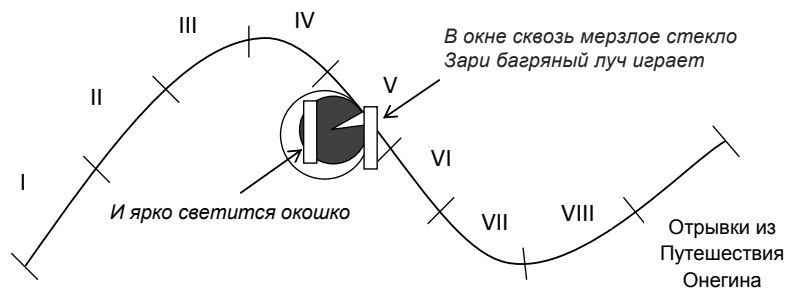


Рис. 2. Сон Татьяны в композиции романа «Евгений Онегин»

События романа развиваются по восходящей/нисходящей и делятся сном на две симметричные дуги. В до-сновидной части кульминацией становится объяснение Онегина с Татьяной. Сон – это онейрический хронотоп, окрашенный в белый и черный цвета, но момент выхода из сна (пробуждения) окрашен в багровый цвет. И далее, после сна, события опять набирают динамику, но теперь она рождена энергетикой действий Онегина (он убивает, уезжает/приезжает, шлет письма, является с визитом).

Сон Татьяны – черно-белый. Сначала белизна снега и блеск позволяют считать сновидение белым пятном в цветовой палитре романного мира. Эта бесцветная белизна снежного леса холодна, таинственна, красива, но и страшна, безжизненна, враждебна человеку. Вторая часть сновидения разыгрывается в шалаше/хижине лесной нечисти, в самом сердце леса. И здесь сочетание света и мрака. События сновидения Татьяны можно представить в виде обособленных микросюжетов.

Действие сновидения развивается стремительно, на это указывает и семикратный повтор наречия «вдруг»: 1) вдруг медведь появился, 2) вдруг сук ее зацепит, 3) вдруг видит шалаш, 4) вдруг ветер дунул и погасил светильники, 5) шайка вся сокрылась вдруг, 6) вдруг входят Ольга и Ленский, 7) вдруг Онегин хватает длинный нож. В момент пробуждения даже дневной свет не может перебороть впечатление от мрака сновидения.

В финале сна пространство и время как бы свернулись, происходит что-то вроде гравитационного коллапса. Ученым еще многое неизвестно о таком явлении природы как «черные дыры», но сновидение в романе можно уподобить такой черной дыре, радиус которой постепенно сводится к минимуму (по сравнению с расширяющимся радиусом романного мира: Деревня – Москва – Петербург) и схлопывается. Описание процесса гравитационного коллапса и образования черной дыры предполагает уничтожение света: «Такая звезда погаснет на глазах у изумленной публики за доли секунды. «Последний вздох» коллапсирующей звезды очень короток» [22, 174]. Финал сновидения свидетельствует о самоуничтожении, но не астрономической звезды, а звезды судьбы 4-х героев. Сюжет романа представлял им много вариативных возможностей [23], но сновидение закрывает им все эти возможности во времени-пространстве яви. «Превратившись в черную дыру, небесное тело не исчезает из Вселенной. Оно дает о себе знать внешнему миру благодаря своей гравитации» [24, 230]. Подобно тому, как черная дыра поглощает световые лучи, так и зловещая аура сновидения (в тексте романа «сон зловещий ей сулит») оказывает влияние на романную явь. Остается только смириться. И первым «несчастной жертвой Ленский пал»; не случайно при описании его смерти возникает образ «дома» («хижины»), в котором «окна мелом забелены» и который покинула душа (гл.6; 22). Потом проводили Ольгу (старушка-мать «слезами обливалась», «чуть жива была», у Тани «смертной бледностью покрылось / Её печальное лицо» (гл.7; 12). Для Татьяны «все были жребии равны», и мир, в котором она оказывается в Петербурге («Сейчас отдать я рада

/ Всю эту ветошь маскарада, / Весь этот блеск, и шум, и чад» (гл.8; 46), чем-то напоминает в ее восприятии мир сновидения, в котором она побывала. Онегин должен был покинуть места, «Где окровавленная тень / Ему являлась каждый день» (гл.8; 13). И только Онегин, вновь встретившись с Татьяной, будет стремиться вырваться из оцепенения и воздействия ни для кого невидимой черной дыры сновидения, преодолеть то, что в астрофизике называется «горизонтом событий» – область бесконечной плотности, где время кончается. Вот почему бесприютный, но беспокойный Онегин является главным героем, а роман назван его именем. Даже автор, который тоже побывал в мире сна, не может влиять на будущее и поэтому внезапно завершает роман («И здесь героя моего, / В минуту, злую для него, / Читатель, мы теперь оставим, / Надолго... навсегда» (гл.8; 48).

2.2. СОН ТАТЬЯНЫ В МЕГАЦИКЛЕ СНОВ ПУШКИНСКИХ ГЕРОЕВ

Цель этого раздела – рассмотреть соотношенность сна Татьяны со сновидениями героев других произведений А.Пушкина, что позволит показать и доказать его центральное место не только в романе в стихах, но и в художественной гипнологии писателя. Тем самым доказать, что сон Татьяны занимает центральное место в онейрическом макроцикле. Сон Татьяны включен в 5 главу романа, которая была начата 4 января 1826 года, а закончена и переписана набело к 22 ноября 1826. В соответствии с хронологией творчества Пушкина сновидения в поэме «Руслан и Людмила», сказке «Жених», трагедии «Борис Годунов» можно назвать предшествующими, а сновидения в повестях «Гробовщик» и «Метель» и сон Гринева в «Капитанской дочке» – последующими. При сравнении мы будем обращать внимание на сходство композиции, сюжетов, персонажей, описаний, места сновидения в общей композиции текста и его полифункциональную значимость в художественном мире произведения.

2.2.1. Сон Руслана и сон Татьяны. В.В.Набоков, комментируя начало описания сна Татьяны, указывает на переклички со сном Руслана: «Точно та же интонация была в «Руслане и Людмиле», песнь V, стихи 456-457: «И снится вещий сон герою, / Он видит, будто бы княжна...» (заметим одинаковую концовку на-на)» [17, 403].

В начале сновидений сопоставимы образы «страшной», «тихой» «бездны» и «темного» «потока», «шумящей пучины». Эти пугающие героев пространственные образы предупреждают об опасности. Но существенна и разница этих зловещих символов. В сне Татьяны препятствия представлены синонимическим рядом «седой поток»-«поток»-«пучина»-«ручей». Образ страшной бездны как неотвратимой смертельной опасности в сновидении Руслана не имеет синонимов, но повторяется трижды: Людмила над бездной, он над бездной и «глас», «призывный стон» из бездны.

В поэме Пушкина разнообразно отразились мотивы баллад В. Жуковского. Это касается и сна Руслана. В балладе «Адельстан» (напечатана в «Вестнике Европы» в 1813 году под названием «Баллада (перевод с английского)») появляется образ таинственной и роковой бездны, похожий на образ бездны из сна Руслана.

Страшен берег обнаженный;	В бездне звуки отразились;
Нет ни жила, ни древес;	Отзвон грянул вдоль реки;
Черен, дик, уединенный,	Вдруг... из бездны появились
В стороне стоит утес.	Две огромные руки.
И пещера под скалою –	К ним приблизил рыцарь сына...
В ней не зрело око дна;	Цепенеющая мать,
И чернеет пред луною	Возопив, у паладина
Страшным мраком глубина.	Жертву бросилась отнять
Сердце Лоры замирает;	И воскликнула: «Спаситель!..»
Смотрит робко на утес.	Глас достигнул к небесам:
Звучно к бездне восклицает	Жив младенец, а губитель
Паладин: «Я дань принес!».	Ниспровергнут в бездну сам. [25, 165]

Во второй части сновидения оба героя оказываются в закрытом пространстве: для Руслана это знакомое пространство «гридницы высокой», для Татьяны – незнакомый шалаш в лесу. Оба наблюдают за пиром гостей и внимательно описывают поведение хозяина (Руслан – «старого князя»; Татьяна – грозного Онегина). Как и Татьяна, Руслан видит во сне то, что уже было, и то, что еще будет. Если Татьяна видит сцену ссоры и убийства, то Руслан видит картину возвращения Людмилы Фарлафом. Но картины будущего в сновидениях обоих героев искажены: Фарлаф ведет, а не несет Людмилу; Онегин ссорится с Ленским из-за Татьяны (а не из-за Ольги) и убивает того ножом (а не на дуэли). Композиционно сны Руслана и Татьяны находятся в сходных позициях текста: сон Руслана в 5 песне, за ним следует шестая песнь и эпилог; сон Татьяны в 5 главе романа, за ним следуют еще три главы. Оба сновидения предшествуют убийству (в поэме – Руслана; в романе – Ленского) и выполняют психологическую, символическую и сюжетную (пророческую) функции. Представим сходства текстов сновидений в виде таблицы.

Сон Руслана (46 строк) [26; 3, 62-63]	Сон Татьяны
И снится вещий сон герою	И снится чудный сон Татьяне
Он видит, будто бы княжна Над страшной бездны глубиною Стоит недвижна и бледна.. И вдруг Людмила исчезает, Стоит один над бездной он...	Шумит, клубит волной своею Кипучий, темный и седой Поток, не скованный зимой... И пред шумящею пучиной... Остановилась она
И видит вдруг перед собой: Владимир, в гриднице высокой, В кругу седых богатырей... С толпою названных гостей Сидит за браными столами...	И что же видит?.. за столом Сидят чудовища кругом... Но что подумала Татьяна, Когда узнала меж гостей Того, кто мил и страшен ей...
Гневен старый князь...	...сказал Онегин грозно

И все сидят, не шевелясь, Не смея прервать молчанья. Утих веселый шум гостей... Князя, бояре – все молчат...	Он знак подаст – и все хлопочут; Он пьет – все пьют и все кричат; Он засмеется – все хохочут; Нахмурит брови – все молчат; Он там хозяин, это ясно.
И вдруг... Вступает в гридницу Фарлаф, Ведет он за руку Людмилу.вдруг Ольга входит, За нею Ленский
И все исчезло – смертный хлад Объемлет спящего героя	И шайка вся сокрылась вдруг...
В волнение мыслит: это сон! Томится, но зловещей грезы, Увы, прервать не в силах он.	Но сон зловещий ей сулит Печальных много приключений.

2.2.2. Сон Григория и сон Татьяны. Сон Григорию в «Борисе Годунове» снится в келье монастыря и назван сначала «проклятым сном», а потом «бесовским мечтаньем». Григорий так его передает Пимену:

Ты все писал и сном не позабылся,
А мой покой бесовское мечтать
Тревожило, и враг меня мутил.
Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось –
И, падая стремглав, я пробуждался...
И три раза мне снился тот же сон.
Не чудно ли? (4, 195-196)

М.Элиаде в книге «Мифы. Сновидения. Мистерии» пишет о том, что «полет, подъем и вознесение восхождением по ступеням являются темами, довольно часто встречающимися в сновидениях». И далее он показывает, что этот сюжет сопровождается сильными эмоциями (страхом, восторгом, любопытством): «Лестница является, прежде всего, символом

перехода из одного состояния бытия в другое. Онтологическое изменение может произойти только при обряде перехода; и действительно, рождение, инициация, половая зрелость, вступление в брак и смерть составляют в традиционных обществах множественность обрядов перехода» [27, 130]. Григорий находится в ситуации «перехода» и видит сон накануне трех кардинальных перемен в жизни: побег из монастыря, самозванство и решение захватить власть, стать царем. Сон снится трижды («Всё тот же сон! возможно ль? в третий раз / Проклятый сон!...»), и это соответствует этапам восхождения и падению. «Образы «полеты» и «восхождения», так часто появляющиеся в мире снов и воображения, становятся совершенно понятными лишь на уровне мистцизма и метафизики, где они явно выражают идеи свободы и трансцендентальности. Но на всех остальных, более «низких» уровнях психической жизни, эти образы все еще стоят за такими образами действия, которые соответствуют своей направленностью «освобождению» и «выходу за пределы» [27, 138]. Если сравнивать сон о лестнице, которая приснилась Иакову [28], и сон Григория, то первый сон выражает идею божественного пророчества, а в снах Григория образ лестницы появляется в качестве предостережения о социальном возвышении и падении.

А. Пушкин в «Борисе Годунове» использует несколько номинаций одного персонажа: Григорий, Григорий Отрепьев, Самозванец, Гришка, Димитрий, Лжедмитрий, и каждая номинация определяет новый статус героя в социуме художественного мира. Пользуясь образами сновидения, можно сказать, что каждое новое имя – это ступень лестницы по пути возвышения. Один из исследователей трагедии так характеризует этический смысл переименования персонажа: «На пути к самозванству он должен совершить психологически сложный, противоречивый путь отречения от собственного «я». По христианским представлениям, перемена имени означала потерю ангела-хранителя. Фактически – это отречение от Бога. Только с отречением от имени, данного при крещении, Григорий Отрепьев превращается в оборотня-самозванца» [29, 1]. Отразим сходство снов Татьяны и Григория в таблице.

Сон Григория	Сон Татьяны
Внизу народ на площади кипел И на меня указывал <u>со смехом</u> ,	« <u>ярый смех</u> раздался дико»; «Всё указует на нее / И все кричат: мое! мое!»
И <u>стыдно</u> мне и <u>страшно</u> становилось	«одежды край поднять <u>стыдится</u> »; «и <u>страшно</u> ей»; « <u>страшно</u> тени сгустились».
Не <u>чудно</u> ли?	«И снится <u>чудный</u> сон Татьяне»; «Еще страшней, еще <u>чуднее</u> ».

Три мотива сна Григория в трагедии роднят его с будущим сном героини романа: мотив публичного осмеяния («Внизу народ на площади кипел / И на меня указывал со смехом» – сравните «ярый смех раздался дико... / Всё указывает на нее, / И все кричат...») и мотивы стыда и страха («И стыдно мне и страшно становилось» – сравните «Одежды край поднять стыдится»; «И страшно ей...»). Наконец, Григорий тоже оценивает свой сон как «чудный» («И три раза мне снился этот сон. / Не чудно ли?»). Символика бесчестия и крушения надежд ощущается за мотивами падения с высоты и образом «шаткой скамьи», на которую «слагает» Татьяну Онегин в сновидении. При всей разнице сновидений в них обнаруживается один язык пушкинских образов.

2.2.3. Сон Натальи и сон Татьяны. Среди источников сновидения Татьяны называют предшествующую роману в стихах сказку (балладу) «Жених». Так, В.В.Набоков пишет о сюжетных и образных перекличках между этими текстами [17, 407-408]. Обе героини заблудились в лесу в лунную ночь и «вдруг» оказываются перед избой/шалашом разбойников/лесной нечисти, которые веселятся и кричат. Страх и любопытство сопровождают действия девушек: они украдкой наблюдают за происходящим пиром. В их сновидениях (выдуманном одной героиней и увиденном другой) возникает образ открываемой и закрываемой двери – опасной границы двух миров. Героини двух сновидений становятся свидетелями убийства, и орудием убийства оказывается нож.

где мертвецы-гости и лесная нечисть ведут себя одинаково, а «заказанный» сон завершается ужасным пробуждением.

Как и сон Татьяны, сон гробовщика отражает явь. «Каждый мотив сна перекликается с определенным мотивом дня, будь он эксплицитно изложен или имплицитно в тексте подразумеваем. Переключка эта чаще всего не прямая, а сдвинутая» [31, 56]. С.Г.Бочаров обращает внимание на то, что «*стилистически* сонная действительность сразу же отличается от реальной», и цитирует фрагмент из книги В.В.Виноградова «Стиль Пушкина»: «Направление и степень наклона повествования к точке зрения гробовщика различны в передаче быта и фантастики сна. Ироническая отрешенность «образа автора» от изображенной действительности, паутина литературных намеков, облегающих повествование о жизни гробовщика и немцев-ремесленников, – все эти особенности стиля затемнены и ослаблены во второй части повести, в изложении картин сна». Свои наблюдения литературовед формулирует так: «Объективность повествования сонных событий поэтому отделяется на фоне предшествующего объективно-субъективного повествования как более строгая и как бы подчеркнутая объективность» [30, 90]. В романе «Евгений Онегин» сон и романная реальность даны от лица автора, поэтому стилистически неразличимы. Доказательством этому служат отмеченные многочисленные повторы слов, фраз, рифм и явления «смыслового телекинеза». Автор романа в стихах видит сон *не глазами своей героини, а своими глазами* и рассказывает его нам так, как видит сам. Эта отстраненность и невмешательство особенно обнажены в семнадцатой строфе пятой главы: «Но что подумала Татьяна, / Когда узнала меж гостей / Того, кто мил и страшен ей, / Героя нашего романа!». Вопросительная риторическая конструкция оформлена как восклицание и не предполагает ответа. Одновременно мы обнаруживаем, что автор находится вне реальности сна своей героини и *наблюдает как за ней спящей (в яви), так и за ней действующей (в сновидении)*. Он выступает как нарратор-наблюдатель уже с первой фразы онейрического хронотопа или, если использовать терминологию Т.Ф.Теперик,

онейротопы: «Утихло всё. Татьяна спит. / И снится чудный сон Татьяне. / Ей снится...».

Для нас важно обратить внимание на сходство двух столь несходных сновидений. Обратимся к сопоставительной таблице.

Сон Адриана Прохорова (5, 76-82)	Сон Татьяны
Гробовщик объявляет свое желание: «А созову я тех, на которых работаю...» «Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попировать...». С этими словами гробовщик отправился на кровать и вскоре захрапел.	<i>Перед сном героиня совершает языческий обряд: снимает поясок шелковый и кладет под подушку «девичье зеркало» и загадывает желание.</i> Утихло все. Татьяна спит.
...пошел домой пешком... Ночь была лунная.	Печальной мглой окружена... Сияет луч светил ночных.
Гробовщик подходил уже к своему дому, как вдруг показалось ему, что кто-то подошел к его воротам, отворил калитку... «указывай гостям дорогу»	Он мчит ее лесной дорогой; Вдруг меж дерев шалаш убогой.
«Что за дьявольщина!»... Комната полна была мертвецами... Адриан с ужасом узнал в них людей, погребенных его стараниями...	За дверью крик и звон стакана, Как на больших похоронах... Но что подумала Татьяна, Когда узнала меж гостей... И взорам адских привидений...
Череп его ласково улыбался гробовщику	Вот череп на гусиной шее Вертится в красном колпаке.
Адриан, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его...нестерпимый крик Раздался... хижина шатнулась.
Мертвецы <...> пристали к Адриану с бранью и угрозами, и бедный хозяин, оглушенный их криком...	Всё указывает на нее, И все кричат: мое! мое!
С ужасом вспомнил Адриан все вчерашние происшествия.	И Таня в ужасе проснулась

От всех других снов сон Прохорова отличают два момента: это необъявленный сон, «когда повествование переходит в сон без отметки об этом», и это сон, в котором «событие сна снимается как событие» [30, 77]. То есть сон, который не содержит пророчества. «Этот сон не чета тем вещим пушкинским снам: их значительность утверждается ходом действия, этот низводится в результате как «только сон» [30, 75]. Мне представляется, что С.Г.Бочаров слишком категоричен: ведь у повести нет сюжетного продолжения, а если бы оно было, то сон обрел бы переключки не только с событиями предшествующей сну яви, но и последующей. Сходство этого сна со сном Татьяны в том, что они являются заказанными снами: оба персонажа видят то, что они желали.

Как и в сновидении Татьяны, в сне Прохорова соединяются фольклорные и романтические мотивы. Среди сказок, собранных А.Н.Афанасьевым, есть «Рассказы о мертвецах». В одном из них речь идет о ремесленнике, который «ворочался домой из чужой деревни с веселой приятельской пирушки», и ему навстречу «старинный приятель», который «лет с десятка тому, как помер». Они обнялись, гуляка и забыл, что «знакомый его давным-давно приказал долго жить». «Пришли в избу, пьют-гуляют». А потом знакомый дал лошадь, та, как вихрь понесла. Петух запел, и ездок оказался среди могил, а под ним надгробный камень [32, 585].

2.5. Сон Марьи Гавриловны и сон Татьяны. В повести «Метель» сновидения Марьи Гавриловны, которые названы «ужасными мечтаниями», рождены угрызениями совести, любовными прозрениями и мучениями. «То казалось ей, что в самую минуту, когда она садилась в сани, чтоб ехать венчаться, отец ее останавливал ее, с мучительной быстротою тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелье... и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца; то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ней обвенчаться... другие безобразные, бессмысленные видения неслись перед нею одно за другим» (5, 67). Конечно, в этом хаосе видений существенную роль играют мотивы баллады «Светлана», строчки из которой вынесены в эпиграф. Но сон

перекликается со снами Руслана и Татьяны (бездна в первом сне; «темный и седой» поток/пучина во втором сне и «темное, бездонное подземелье» здесь). Как и сон Татьяны, сон Марьи Гавриловны окажется пророческим: Владимир, действительно, погибнет («он умер в Москве, накануне вступления французов»). А.Ремизов обращает внимание на сходство звуковых финалов сновидений: «пронзительный крик Владимира – голос обреченности» «сравним с «нестерпимым» криком Татьяны – криком крови» [19, 158].

В статье «Сны Пушкина» М.О.Гершензон композиционно разделяет этот сон на две части. Первая часть – «образ и воплощение тревожных чувств Марьи Гавриловны, её страхов и угрызений совести» [16, 186]. Вторую часть сна, в которой описана насильственная смерть Владимира, он называет «неразгаданным ядром» [16, 186]. Исследователь обращает внимание на то, что в первой части сна действие происходит зимой, а подробность «лежит на траве» указывает на другое время года. Позже читатель узнает, что Владимир был ранен под Бородином 26 августа. М.О.Гершензон справедливо комментирует: «Едва ли можно сомневаться, что этому второму сновидению Пушкин *умышленно придал смысл фактического предвидения*» [16, 187]. Показывая и доказывая важную психологическую достоверность пушкинских снов, М.О.Гершензон вовсе не исключает использования Пушкиным сна в качестве композиционного и сюжетного приема. Вариацией сна героини из «Метели» можно считать непрописанный сон Марьи Кирилловны из «Дубровского»: «На рассвете она задремала, но тонкий сон ее был встревожен печальными видениями» (5, 196).

2.2.6. Сон Гринева и сон Татьяны. А.Пушкин завершил и представил в цензуру «Капитанскую дочку» в сентябре 1836 года. Сновидение Петра Гринева входит во 2 главу «Вожатый», и его можно включить в комплекс событий, близких к завязке произведения. Если роман в стихах назван именем героя, но включает сон героини, то в романе в прозе наоборот: в название вынесена социальная номинация героини, но особое место в нем занимает сон героя. Сновидение, которое

Гринеv видит в начале путешествия, конечно, имеет пророческое и судьбоносное значение.

В статье «Сны Пушкина» М.О.Гершензон, сопоставляя сон Руслана, сон Марьи Гавриловны и сон Гринева, пишет о том, что «все три построены по одному плану». «План этот, как мне кажется, Пушкин наметил в словах Гринева: «то состояние *чувств и души*, когда *сущность*, уступая мечтаньям, сливается с ними в неясных видениях первосония». Очевидно, по мысли Пушкина, сновидение строится из элементов двоякого рода: из восприятий («сущность») и из свободных образов фантазии («мечтанья»); и Пушкин различает в сновидении два этапа: сначала восприятия только уступают игре воображения, затем тонут в ней. Именно так построены те три сна. В каждом из них ясно различаются – во-первых, начальная картина, где на сцене – исключительно реальные душевные образы – мысли, чувства, восприятия, непосредственно возникшие из действительности <...> И, во-вторых, последующая картина, где реальные душевные образы уже поглощены и претворены воображением» [16, 188]. И далее М.О.Гершензон поясняет: «Первая картина – сущность: падение Людмилы в бездну и стремление Руслана вслед за нею; отец силою удерживает Марью Гавриловну от бегства; Гринеv застаёт своего отца при смерти. Вторая картина – мечтанья: Руслан видит Фарлафа, входящего с Людмилой в гридницу Владимира; Марья Гавриловна видит своего жениха окровавленным на траве; Гринеv видит своего случайного вожатого разбойником и своим посаженным отцом» <...> Пушкин изобразил этот переход от чувственного к пророческому в виде столь обычного в сонных грезах ощущения стремительного падения вниз» [16, 189].

Рассматривая композиционную роль сна Гринева, А.Молнар делает вывод, что «сон управляет текстом романа». «По линии сна субъекта создается текстовая упорядоченность романа. Это на уровне повествования проявляется в ретроспективном процессе написания: при описании порядка действия субъект наррации заново переживает свою историю» [21, 202]. Сон Татьяны, предвосхищающая сюжетные события, также «управляет текстом романа».

Сон Гринева (5, 261-262)	Сон Татьяны
Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни.	Но сон зловещий ей сулит Печальных много приключений.
Мне казалось, буран еще свирепствовал и мы еще блуждали по снежной пустыне...	Идет по снеговой поляне... Метелью все занесены
Вдруг увидел я ворота...	Вдруг меж дерев шалаш убогой
Матушка встречает меня на крыльце...	И на порог ее кладет
Пораженный страхом, я иду за нею в спальню.	Еще страшней, еще чуднее... Того, кто мил и страшен ей... И страшно ей; и торопливо Татьяна силится бежать
Комната слабо освещена...	И ярко светится окошко
У постели стоят люди с печальными лицами...	Печальной мглой окружена
Я тихонько подхожу...	Глядит она тихонько в щелку
Я в недоумении обратился к матушке	Недоумения полна
Мужик, весело на меня поглядывая...	Онегин...и в дверь украдкою глядит
Мужик вскочил с постели, выхватил топор... и стал махать	Онегин, взорами сверкая, Из-за стола, гремя, встает... Онегин руку замахнул... Вдруг Евгений хватает длинный нож
Я хотел бежать... и не мог.	Татьяна силится бежать: Нельзя никак; нетерпеливо Метаясь, хочет закричать: Не может.
Комната наполнилась мертвыми телами.	И вмиг повержен Ленский

Страшный мужик	Сказал Онегин грозно... И дико он очами бродит
Ужас и <u>недоумение</u> овладели мною...И в эту минуту я проснулся.	И Таня в ужасе проснулась

В обоих снах описано движение по снежной равнине. Далее герои оказываются в закрытом пространстве. И оба сна многолюдны. Если во сне Гринева развиваются взаимоотношения с самозванцем-отцом, то в сне Татьяны – с лже-Онегиным. Интересно, что в обоих снах подчеркнута реакция сновидца на увиденное во сне и в обоих снах она определена как «недоумение».

Онегин со всеми грозен, но с Татьяной ведет себя по-иному: он «тихо увлекает» и «клонит голову свою / К ней на плечо». Страшный для других мужик в сне Гринева тоже пытается быть ласковым с ним (предлагает поцеловать у него ручку, получить благословение). Сон Гринева кровавый («я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах»), в нем, как и во сне Татьяны, происходит убийство. А.Ремизов называет сон Гринева «сном с подменной-превращением» [19, 160]: отец оказывается мужиком-самозванцем, прикидывается больным, сначала подмигивает, а потом начинает махать топором. Такую подмену-превращение мы наблюдаем и в сне Татьяны, где Онегин – кум медведя, грозный «хозяин» шайки чудовищ, ласковый соблазнитель, а потом агрессивный убийца.

Как и в сне Татьяны, в сне Гринева обнаруживается «двойственность психологической и фантастической мотивировок». В.Шмид так это комментирует: «Это сосуществование обеих мотивировок, столь характерное для нарративного мира Пушкина, становится особенно ясным в пушкинских сновидениях. Хотя они и перерабатывают психологический материал героев, их ожидания, надежды, опасения, они всё же не вполне поддаются психологическому объяснению. Остается в этих «вещих» или «зловещих» снах что-то неразрешимое, с точки зрения реализма немотивированное, в

котором или рассказчик, или сами герои видят, говоря словами Петра Гринева, «нечто пророческое» [31, 90-91].

* * *

Сон Татьяны не только самый объемный из всех снов, но и главный в мегацикле пушкинских снов. Его микросюжеты в большей или меньшей мере присутствуют в сновидениях других персонажей. Концептуально он центростремительный и центробежный одновременно: его мотивы рассеяны по всем другим снам, но одновременно стянуты и суммированы в нем.

М.О.Гершензон видит в снах персонажей Пушкина доказательство представлений поэта «о строе и движении человеческого духа». «Он понимал сон, очевидно, как внутреннее видение души». «Но эти бессознательные знания души не мертвы: они только затаены во время бодрствования; они живы и в сонном сознании – им раздолье. Татьяна знает многое такое об Онегине, Марья Гавриловна – о Владимире, Гринев – о Пугачеве, а Отрепьев – о самом себе, чего они отдаленно не осознают наяву. Из этих-то заповедных тонких знаний, накопленных в опыте, душа созидает сновидения: такова мысль Пушкина» [16, 195].

Между сном Татьяны и сновидениями Руслана, Натальи, Григория Отрепьева, Адриана Прохорова, Марьи Гавриловны, Петра Гринева существуют явные и неявные (то есть незаметные при первом чтении) черты сходства. Все это свидетельствует о некой типологической общности, которая присуща онейропозитике одного писателя, ведь все сны являются результатом работы воображения А.Пушкина, который сопresentствует в сновидениях как наблюдатель и разделяет их со своими героями. Перечислим наиболее существенные признаки пушкинских сновидений:

- При создании сновидений своих персонажей А.Пушкин обращается к мифологии, фольклору и литературе романтизма. В снах присутствуют элементы обрядового фольклора, сюжеты сказок (о животных, о разбойни-

ках), быличек (об оживших мертвецах), притчи (о блудном сыне в начале сна Гринева), мотивы романтических баллад.

- Сновидец оказывается свидетелем событий и действующим лицом.
- Автор обнаруживает свое присутствие в сновидениях своих персонажей; тем самым он оказывается орудием судьбы, так как должен воплотить сон в жизнь, а «власть судьбы», по утверждению В.Шмида, «представлена в мире Пушкина не только в виде осуществляющихся сновидений, но и речевых клише, пословиц и поговорок» [31, 70].
- Частым моментом сновидного действия является смерть знакомого сновидцу персонажа или драматические события, происходящие с ним самим.
- Сны занимают разное место в общей композиции текста, но их сюжетно-композиционная роль связана с желанием автора усилить сюжетную динамику за счет вариативного повтора последующих драматических событийных мотивов. Двухчастная природа сновидений позволяет выделить в текстах снов, во-первых, элементы проникшей в них преобразованной предшествующей яви и, во-вторых, картины и фантазии, предвосхищающие последующие сюжетные события.
- В снах, написанных стихами и прозой, присутствует символический язык открытых и закрытых пространственных образов, повторяющиеся мотивы бездны, падения, убийства/гибели, страха/ужаса.
- Стилистика и нарративная природа текста сновидения различаются в поэзии и прозе, но при этом в текстах сновидений используются многоточия, наречие «вдруг», прямая речь и описания, деление на строфы или абзацы, субъективно-оценочные эпитеты.

Автор диссертации «Поэтика сна в творчестве А.С.Пушкина» сравнивает мотив сна в лирике и других произведениях поэта и отмечает, что сюжетные сны отсутствуют в лирике. «Между функциями «сна» в эпических произведениях и в ли-

рике имеется ряд совпадений. И сюжетные провиденциальные сны, и лирический мотив сна-мечты-вдохновения – это всегда знак особого душевного состояния, находясь в котором человек становится доступным для некоего откровения, это «выход за пределы возможностей рассудочного сознания» [33].

Занимая центральное место в композиции романа и в онейротворчестве Пушкина, сон Татьяны оказывается средним местом в творческой биографии поэта (если принять во внимание, что первое напечатанное стихотворение относится к 1814 году, а 5 глава писалась в 1826 году). В текстах сновидений всех пушкинских персонажей обнаруживаются явные признаки соприсутствия автора, что не нарушает достоверность интимной сновидной реальности, но указывает на активную снотворческую роль автора. Существенно, что во многих сновидениях описаны *снежные ландшафты, совершается убийство и особую роль играют массовые сцены* (гости во сне Руслана, пирующие разбойники во сне Натальи, толпа во сне Григория Отрепьева, шайка во сне Татьяны, гости-мертвецы во сне гробовщика, люди во сне Гринева). Эти *три сновидные ситуации* непреднамеренным образом соотносятся с фактами биографии А.Пушкина и обстоятельствами его смерти, что позволяет говорить о работе подсознания и бессознательных предчувствиях и фантазиях, которые реализовались в творчестве поэта с настойчивой и вариативной повторяемостью на протяжении двух десятилетий. Высказанные гипотетические суждения могут служить доказательством такого явления поэтики творчества, как «тайный биографизм». Интересно, что М.О.Гершензон, сопоставляя мотивы стремительного падения, бездны, подземелья в сновидениях персонажей Пушкина, предполагает: «Должно быть, Пушкин часто испытывал во сне это чувство быстрого падения» [16, 189].



Глава третья. ОНЕЙРИЧЕСКОЕ В ТРЕХ РОМАНАХ ЛЬВА ТОЛСТОГО

Сновидения ведь это – моменты пробуждения. В эти моменты мы видим жизнь вне времени, видим соединенным в одно то, что разбито по времени; видим сущность своей жизни: – степень своего роста.

Л. Толстой

Большим искусством в описании снов владел Л.Н. Толстой, наблюдавший в жизни что самому случилось, и подметивший закон «беззакония» снов.

А. Ремизов

3.1. ОНЕЙРОПОЭТИКА И ФИЛОСОФИЯ СНОВИДЕНИЙ В РОМАНЕ «ВОЙНА И МИР»

3.1.1. Разграничение сна и сновидения в романе. В романе можно выделить четыре сквозных, параллельных и как бы спонтанно развивающихся повествовательных слоев: 1) изображение мирной жизни, 2) изображение войны, 3) авторские философские рассуждения и 4) яркие сновидения героев. Онейрические эпизоды занимают значительно меньше места в общем объеме текста, но их роль в архитектонике произведения значительна.

В 1851 году, работая над повестью «Детство», Л.Толстой задумывает рассказ «История вчерашнего дня», который остается незавершенным. Но в текст рассказа входил фрагмент, который посвящен размышлениям о сне: «Сон есть такое положение человека, в котором он совершенно теряет сознание; но так как засыпает человек постепенно, то теряет он сознание тоже постепенно». Далее автор разграничивает три сознания, из которых «сознание ума» он называет высшим – оно засыпает первым; за ним засыпает «сознание чувства»;

«сознание тела засыпает последнее и редко совершенно» [1; 12, 413].

Видимо, совершенно не случайно первое опубликованное произведение Толстого начинается с пробуждения Николеньки Иртеньева от сна, описания досады и раздражения, которое он испытывает по отношению к разбудившему его Карлу Ивановичу. Чтобы объяснить свои неожиданные слезы, Николенька выдумывает страшный, «дурной сон» – «будто татам умерла и ее несут хоронить» (1, 42). Выдуманный сон окажется пророческим. В.И.Порудоминский, указывая на это совпадение, называет «Детство» «повестью о том, как сбывается сон, которого не было» [2, 131]. Так в мире Толстого установится важная для него связь между миром сна и темой смерти.

Но не только эти уроки наследует от первой повести всё последующее творчество Толстого. В главе «Детство» описаны и воссозданы телесные и слуховые ощущения ребенка на границе между сном и явью, когда «сон смыкает глаза». И параллельно в «Истории вчерашнего дня» Толстой почти формульно определяет слагаемые сновидения: «Я засыпал – думал, потом не мог более, стал воображать, но воображал связно картинны, потом воображение заснуло, остались темные представления; потом и тело заснуло. Сон составляется из первого и последнего впечатления» (12, 413). В воспроизведении этих процессов засыпания и пробуждения Толстой как «ясновидец плоти», по выражению Д.С.Мережковского, не имеет себе равных в русской классике. Итак, три момента: связь сновидения с темой смерти, чувственная природа онейрических образов и слоистый характер сновидений героев (сочетание снов, состоящих из мыслей; снов, рожденных хаосом чувств; снов, в которых главенствуют телесные, зрительные и слуховые ощущения), – определяют всю дальнейшую поэтику сновидений в мире Толстого.

Роман «Война и мир» как высшее гармоническое творение Толстого-художника включает в себя описание сна как естественного бытового и биологического времени человеческого бытия и описания сновидений героев как особенной области пограничного бытия сознания, подсознания и чувств.

Л.Толстой не считает лишним информировать о ночном или дневном сне героев: например, о «дообеденном сне» старика Болконского, который считал, что «после обеда серебряный сон, а до обеда золотой» (3, 276). Толстой не боится сообщить о старческой сонливости Кутузова; пишет «о неудержимом удовлетворении человеческой потребности – сна» (3, 478). Герои его романа порой восклицают: «Не во сне ли все это?»; «Я все время в Петербурге как во сне всех видел» (6, 246;310). Дважды для передачи отвлеченной мысли Толстой использует прием сопоставления жизненного события со сновидением. Так, передавая состояние Наполеона после Бородинского сражения, автор пишет: «Когда он перебирал в воображении всю эту странную русскую компанию <...>, – страшное чувство, подобное чувству, испытываемому в сновидениях, охватывало его <...> Да, это было как во сне, когда человеку представляется наступающий на него злодей, и человек во сне размахнулся и ударил своего злодея с тем страшным усилием, которое, он знает, должно уничтожить его, и чувствует, что рука его, бессильная и мягкая, падает как тряпка, и ужас неотразимой гибели охватывает беспомощного человека» (5, 254). Рассуждая об исходе Бородинского сражения, автор использует уже знакомое сравнение: «Не один Наполеон испытывал то похожее на сновиденье чувство, что страшный размах руки падает бессильно...» (5, 274). В романе Толстой как бы мельком проговаривает и свое понимание психологии сна: «Как в сновидении все бывает неверно, бессмысленно и противоречиво, кроме чувства, руководящего сновидением, так и в этом общении, противном всем законам рассудка, последовательны и ясны не речи, а только чувство, которое руководит ими» (6, 309). Это замечание о правде чувства, проглядывающей через фантазмагорию онейрических образов, можно считать авторской подсказкой при выявлении психологической функции сновидений в романе. Но сновидения героев в романе выполняют и две другие важные для автора функции: философскую и символическую.

При изучении сновидений в романе первостепенное значение имеют суждения самого Толстого, который многие собственные сны вписывал в дневник, а также сопровождал

эти записи обширными комментариями. Сновидения становились для него важным средством самонаблюдения над душевной жизнью человека, работой его памяти и сознания. Так, 7 марта 1904 года Толстой записывает в дневнике: «То, что о себе узнаешь во сне, гораздо правдивее, чем то, что о себе думаешь наяву» [3; 55,18]. «Сновидения ведь это – моменты пробуждения. В эти моменты мы видим жизнь вне времени, видим соединенным в одно то, что разбито по времени; видим сущность своей жизни: – степень своего роста» (55,18-19).

Всего в романе двенадцать ярких сновидений, которые принадлежат только пяти героям-мужчинам: Андрею Болконскому (три сна), его сыну Николеньке (один сон), Пьеру Безухову (пять снов), Николаю Ростову (два сна), Пете Ростову (один сон). Эти сновидения распределены по четырем томам, при этом можно сказать, что их идейно-символическое значение к концу романа возрастает.

3.1.2. Сновидения первого тома. В первый том включены четыре сна. Первым помещен сон Андрея Болконского. Этому сну предшествует незначительная победа русской армии на левом берегу Дуная. Андрей отправлен с донесением курьером в Брюнн: «Как скоро он закрывал глаза, в ушах его раздавалась пальба ружей и орудий, которая сливалась со стуком колес и впечатлением победы. То ему начинало представляться, что русские бегут, что он сам убит; но он поспешно просыпался, со счастьем как будто вновь узнавал, что ничего этого не было и что, напротив, французы бежали» (3, 339-340). После разговора с Билибиным Андрей ложится спать, но яркие образы первого сновидения возвращаются. Этот второй сон начинается так же, как и первый: «Он закрыл глаза, но в то же мгновение в ушах его затрещала канонада, пальба, стук колес экипажа, и вот опять спускаются с горы растянутые ниткой мушкетеры, и французы стреляют, и он чувствует, как содрогается его сердце, и он выезжает вперед рядом с Шмитом, и пули весело свистят вокруг него... Он пробудился... «Да, все это было!..» – сказал он, счастливо, детски улыбаясь сам себе, и заснул крепким, молодым сном» (3, 348). Психологическая значимость этих возвращающихся сновидений, в которых

никак не улягутся впечатления боя, состоит в том, что они зримо представляют те честолюбивые чувства и мечты о славе, которые руководят действиями и помыслами князя Болконского до его ранения во время Аустерлицкого сражения. В сюжете первого сна князя возникают эпизоды поражения русских и описание собственной гибели, но, захваченный счастливыми мыслями о славе, Болконский не обращает внимания на эти закодированные предзнаменования.

Два сна Николая Ростова тоже тесно связаны с войной. Первый сон Николая следует сразу после обморочного состояния от пулевой раны в левую руку во время Шенграбенского сражения. Этот сон включает в себя как бы несколько слоев сновидений: сон-бред, порождаемый телесной болью от раны, переходит в сон-воспоминание и далее в кошмар. «Сон клонил непреодолимо, в глазах прыгали красные круги, и впечатление этих голосов и этих лиц и чувство одиночества сливались с чувством боли. Это они, эти солдаты, и раненые и нераненые,— это они-то и давили, и тяготили, и выворачивали жилы, и жгли мясо в его разломанной руке и плече». «Он забылся на одну минуту, но в этот короткий промежуток забвения он видел во сне бесчисленное количество предметов: он видел свою мать и ее большую белую руку, видел худенькие плечи Сони, глаза и смех Наташи, и Денисова с его голосом и усами». «Вся эта история была одно и то же, что этот солдат с резким голосом, и эта-то вся история и этот-то солдат так мучительно, неотступно держали, давили и все в одну сторону тянули его руку. Он пытался устранился от них, но они не отпускали ни на волос, ни на секунду его плечо. Оно бы не болело, оно было бы здорово, ежели бы они не тянули его; но нельзя было избавиться от них.» «Он открыл глаза и поглядел вверх. <...> Он смотрел на порхавшие над огнем снежинки и вспоминал русскую зиму с теплым, светлым домом, пушистой шубой, быстрыми санями, здоровым телом и со всею любовью и заботою семьи. «И зачем я пошел сюда!» — думал он» (3, 400-401). Память телесных страданий порождает фантастический сновидный сюжет, а котором чувства Николая отворачиваются от жестокой героики войны.

Картины второго сна Николая автор включает в главу перед Аустерлицем, когда выздоровевший после ранения Ростов объезжает линию цепи гусар и старается преодолеть сон, но глаза его все время закрываются, он засыпает. Толстой передает элементы первосония, в котором абсурдно переплетаются звуки, цветовые пятна, русские и французские слова: «... поляна ли это в лесу, освещенная месяцем, или оставшийся снег, или белые дома? Ему показалось даже, что по этому белому пятну зашевелилось что-то. «Должно быть, снег – это пятно; пятно – *une tache*, – думал Ростов. – Вот тебе и не *таш...*» <...> «Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка...». «Молодой детский сон непреодолимо клонил его. «Да, бишь, что я думал?.. На ташку, наступить... тупить нас – кого? Гусаров. А гусары и усы... По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома... Старик Гурьев». <...> «На – ташку, нас – тупить, да, да, да. Это хорошо». – И он опять упал головой на шею лошади» (3, 484-485). Это сновидение Ростова тесно связано с сиюминутными впечатлениями жизни, счастливыми воспоминаниями и полно приятных чувственных ощущений. В нем Толстому удается передать поток звуковых и слуховых ассоциаций, порождающих эффект каламбура. Так, обратим внимание на игру слов: «*une tache*» – пятно; «Наташа» – «ташка» (это гусарская кожаная сумка). «На – ташку, нас – тупить». Одно слово увязывается с другим, потом с третьим. Лексическую игру сопровождают усеченные синтаксические конструкции с повторами, инверсией, стяжением, авторскими тире. Этим Толстой достигает эффекта максимальной достоверности при передаче внутренней речи засыпающего Ростова.

В тексте первой редакции романа между снами Николая Ростова было вставлено еще одно сновидение. В рукописи этот фрагмент имеет заглавие «Сон» [4, 300-301]. Ему предшествует рассказ о поездке с Денисовым к женщинам. Любопытство и удовольствие от свершившегося смешиваются с раскаянием и чувством стыда, которое Ростов прячет от других, но вся эта правда чувств обнажается в картинах сна. Ростов видит себя «победителем», стоящим на «колеблющемся возвышении» перед толпой народа. Его речи,

обращенные к «бесконечной», «как море», толпе, рожают «трепет восторга». Он упивается властью, а «возвышение, на котором он стоял, колеблясь, поднимало его выше и выше». «Вдруг сзади он почуял чей-то один свободный взгляд, мгновенно разрушавший всё прежнее очарование». Далее во сне появляется женский образ, в котором особенно выделяем «спокойный взгляд» – сочетание «кроткой насмешки и любовного сожаления». «Он чувствовал, что не может жить без нее. Дрожащий мрак безжалостно закрыл от него ее образ, и он заплакал во сне о невозможности быть ею» [4, 300]. Николай просыпается, продолжая плакать, а потом в течение дня пытается отогнать «воспоминания об этом сне». Но вечером впечатления от пережитого наяву и в сновидении опять возвращаются под влиянием полученного из дома письма с припиской Сони. В окончательном тексте романа сохранилось только упоминание о пользующемся большим успехом «трактире с женской прислугой» (3, 448), где Ростов недавно отпраздновал производство в корнеты, а само сновидение ушло в сюжетный подтекст и тонкими нитями сцеплений увязано с последующими отношениями Николая Ростова с Соней и княжной Марьей Болконской. Свою власть над толпой Ростов продемонстрирует в Богучарове, обуздывая бунтующих мужиков: «быстрым, решительным шагом он подвигался к толпе»; «толпа сдвинулась плотнее»; «толпа тотчас же стала расходиться» (5, 169;170;171). А вот первое впечатление Ростова от Болконской: «И какая кротость, благородство в ее чертах и в выражении!» (5, 167). Вольно или невольно эпитет «кроткий» позволит «сцепить» образ княжны с женским образом невошедшего в окончательный текст романа сновидения. И позже отношение Ростова к жене переключается с его отношением к той незнакомке в толпе. Если в сновидении Ростов «чувствовал, что не может жить без нее», то в эпилоге Ростов, «сознавал свое ничтожество перед нею в мире духовном» (6, 306). Читая вечернюю молитву, он думает: «Боже мой! что с нами будет, если она умрет, как это мне кажется, когда у нее такое лицо» (6, 309). Сравним во сне: «Ей никого не нужно было, и поэтому-то он чувствовал, что не может жить без нее» [4, 300]. Придумывая сон Ростова,

Толстой вживается в этот образ и находит тот женский тип (его Аниму), о котором мечтает импульсивная, но честная душа его персонажа.

Как установлено исследователями (Н.Н.Гусев, Б.М.Эйхенбаум), Л.Толстой, придумывая сон для Николая Ростова, пытался доверить своему персонажу новую редакцию очень дорогого для него текста, записанного в 1857 году и уже использованного в рассказе «Альберт», а в 1863 году посланного И.С.Аксакову под видом чужого произведения [5, 76-77]. В книге «Сокровенный Толстой» Б.И.Бергман называет этот текст стихотворением в прозе и высказывает мнение, что «Сон» с его женским образом интимно связан с зарождением замысла романа «Война и мир» [5, 66]. Б.М.Эйхенбаум называл его «лирическим наброском» [6, 181].

Сон в повести «Альберт» состоит из двух сюжетов. В первом он видит себя играющим на скрипке, которая была сделана из стекла: Альберт «играл на стеклянном инструменте очень осторожно и хорошо». Далее он слышит звуки колокола, они одновременно оказываются словами и видит женщину, которая уводит его из той залы, где он так чудесно играл. «Он чувствовал себя прекрасным и счастливым. Несмотря на то, что в зале никого не было, Альберт выпрямил грудь и, гордо подняв голову, стоял на возвышенье так, чтобы все могли его видеть. Вдруг чья-то рука слегка дотронулась до его плеча; он обернулся и в полусвете увидал женщину. Она печально смотрела на него и отрицательно покачала головой. Он тотчас же понял, что то, что он делал, было дурно, и ему стало стыдно за себя» (2, 228). В приведенном отрывке Альберт испытывает те же чувства, которые испытывает Николай Ростов, а лучше понять истинное и ложное в себе обоим героям помогает женский образ – Анима, живущая в душах самых дорогих автору персонажей.

В финале сна Альберта к мотивам музыки синтаксически присоединяются четыре важных для мирообраза Толстого понятия: луна, вода, объятия, слезы. «Но что-то все сильнее и сильнее давило Альберта. Было ли то луна и вода, ее объятия или слезы – он не знал, но чувствовал, что не выскажет всего, что надо, и что скоро все кончится». Они явно ассоциируются

с мотивами поэзии А.Фета (например, в стихотворении: «Сияла ночь. Луной был полон сад...»), но одновременно предвосхищают важные онейрические образы последующих сновидений персонажей романов Толстого (сон Пети Ростова, последний сон Пьера, сон Николеньки Болконского).

3.1.3. Сновидения второго тома. Второй том романа посвящен мирной жизни в промежутке между военными действиями на территории Европы, заключением мира в Тильзите и началом похода Наполеона на Россию. В начале тома Николай Ростов на время возвращается из армии в Москву, князь Андрей после ранения приезжает в Лысье горы; умирает маленькая княгиня, Пьер вызывает на дуэль Долохова и разбегается с женой. Из глубокого внутреннего кризиса Пьера выводит сближение с масонами, но постепенно все его прежние сомнения возвращаются.

В третью часть тома Толстой включает страницы из дневника Пьера Безухова с записями трех сновидений, в сюжетах которых представлена борьба страстей, желание духовного очищения и покаяния. Не случайно сюжет первого сна – это рассказ о схватке в темноте с собаками, из которых каждая следующая злее предыдущих; и только один из братьев масонов помогает Пьеру укрыться от них в «прекрасном здании». «Я видел во сне, что иду я в темноте и вдруг окружен собаками, но иду без страха; вдруг одна небольшая схватила меня за левое стегно зубами и не выпускает. Я стал давить ее руками. И только что я оторвал ее, как другая, еще большая, схватила меня за грудь. Я оторвал эту, но третья, еще большая, стала грызть меня. Я стал поднимать ее, и чем больше поднимал, тем она становилась больше и тяжелее. И вдруг идет брат А. и, взяв меня под руку, повел с собою и привел к зданию, для входа в которое надо было пройти по узкой доске. Я ступил на нее, и доска отогнулась и упала, и я стал лезть на забор, до которого едва достигал руками. После больших усилий я перетащил свое тело так, что ноги висели на одной, а туловище на другой стороне. Я оглянулся и увидел, что брат А. стоит на заборе и указывает мне на большую аллею и сад, и в саду большое и прекрасное здание. Я прорнулся»

(4, 189-190). Сюжет сна построен на аллегорических образах и ситуациях. Идти в темноте, убежать от преследования, по узкой доске и через забор попасть в сад с аллеей, ведущей к зданию-храму – все эти образы пространства связаны с христианской символикой поиска истинного пути. В мифологической картине мира ноги соотносятся с корнями дерева. Ноги символизируют движение, быстроту, будучи воплощением физической силы, они означают и направление действия и само действие. Воплощая энергию движения, ноги одновременно соотносятся с идеей праведного и неправедного пути человека, поэтому символически значимо разграничение правой и левой ноги, как пути праведного или греховного [7, 157-162]. В.Руднев статью «Тема ног в культуре» начинает с анализа этого образа в произведениях Дж.Сэлинджера и пишет о сексуальной, созидательной и деструктивной семантике этого образа в литературе и культуре [8]. В сновидении Пьера обращает на себя внимание церковнославянизм «стегно» – это название «верхней части ноги от таза до колена; бедро» [9]. Собака хватает Пьера «за левое стегно» и тем самым на аллегорическом языке мешает ему идти праведным путем. Пес, собака – амбивалентный анималистический «символ преданности, верности, но, в то же время – ритуальной нечистоты и разврата» [10, 259]. В контексте сна злые собаки являются аллегорией зла, греха и препятствия. Для понимания аллегорического смысла сна важно обратить внимание на то, что описан поединок с тремя собаками: первая хватает за стегно, вторая – бросается на грудь, третья – начинает грызть, то есть добирается до горла. Можно говорить о том, что в кульминации сна использован прием градации. Этот сон Пьер так комментирует: «помоги мне оторвать от себя собак – страстей моих и последнюю из них, совокупляющую в себе силы всех прежних, и помоги мне вступить в тот храм добродетели» (4, 190).

Во втором сне представлен его разговор с благодетелем (стариком-масоном Баздеевым) в доме Пьера. В сюжете сна важную роль играет мотив омолаживания и превращения старого Баздеева в молодого, и этот молодой ведет себя так, что Пьер стыдится. «Видел сон, будто Иосиф Алексеевич в

моем доме сидит, и я рад очень и желаю его угостить. Будто я с посторонними неумолчно болтаю и вдруг вспомнил, что это ему не может нравиться, и желаю к нему приблизиться и его обнять. Но только что приблизился, вижу, что лицо его преобразилось, стало молодое, и он мне тихо-тихо что-то говорит из ученья ордена, так тихо, что я не могу расслышать» (4, 190). Оборотничество в сновидении означает раздвоение восприятия и неуверенность в том человеке, который раздваивается. Другой сюжет сна связан с перемещением в пространстве дома Пьера из комнаты в спальню, где стоит двойная кровать. Во сне Пьер заводит разговор о том, что он «хотя и живет с женою, по его совету, но не как муж жены своей». Молодой Баздеев его порицает за это. Комментируя этот сон, Пьер добавляет, что получил от Баздеева письмо, в котором тот пишет «об обязанности супружества». Стыд, который испытывает Пьер во сне, свойствен ему и в реальной жизни. В этом отношении сон – зеркальное отражение нравственных блужданий и чувственных желаний Пьера.

Третий сон – опять разговор с Баздеевым в московском доме Пьера и рассматривание с ним легкомысленных картинок-иллюстраций, которые должны представлять «любовные похождения души» (4,191). Обратим внимание, что действие двух снов происходит в доме Пьера, что он неоднократно подчеркивает в пересказе снов: «в моем доме сидит»; «в спальне моей»; «я в Москве, в своем доме, в большой диванной»; «вошел со мной в большой кабинет». Дом в сновидениях – аналог хозяина. К.Юнг, анализируя свои сны, сделал вывод, что образ дома связан с коллективным бессознательным и самостью человека: «Мне было ясно, что дом – это в некотором роде образ души, то есть образ тогдашнего моего сознания» [11, 350]. То, что появление в нем Баздеева сопровождается мотивами оборотничества и превращения, свидетельствует и о раздвоении самого сновидца. Так, в третьем сновидении Баздеев сам обращает внимание хозяина на то, что у него другая внешность. ««Приметил ли ты, что у меня теперь лицо другое?» Я посмотрел на него, продолжая держать его в своих объятиях, и будто вижу, что лицо его молодое, но волос на голове нет, и черты совершенно другие. И будто

я ему говорю: «Я бы вас узнал, ежели бы случайно с вами встретился», и думаю вместе с тем: «Правду ли я сказал?» И вдруг вижу, что он лежит как труп мертвый; потом понемногу пришел в себя и вошел со мной в большой кабинет...» (4, 191). Метаморфоза живое-мертвое тоже знак раздвоения восприятия и неуверенности сновидца. Отсутствие у омоложенного Баздеева волос на голове означает в христианстве потерю физической и духовной силы, печаль или нравственное падение [12, 53-65]. Так как Пьер видит таким во сне своего благодетеля, то это предвосхищает разочарование Пьера в масонском учении. Книга, которую рассматривает Пьер во сне, – это вариант сюжета сон во сне. В ней сновидец узнает свои сокровенные желания.

В аллегорических образах и сюжетах этих стыдных снов, поверенных своему дневнику, эротические желания не скрыты, а открыты. Для Толстого важнее изобразить не только те желания, которые мучают подсознание Пьера (фрейдистские), а показать, как с ними борются его сознание и его душа. Не случайно комментарий к третьему сну кончается восклицанием: «Господи, помоги мне... Я погибну от своей развратности...» (4, 191).

Сравнение первой редакции романа и окончательного текста убеждает, что за кажущейся спонтанностью и естественностью дневниковых записей Пьера скрыта большая работа Толстого-художника. Во-первых, он рассредоточил текст дневника по нескольким главам; во-вторых, изменил порядок сновидений (сон о собаках был ранее вторым) и даты, ограничив их ближайшими числами – 3, 7, 9 декабря (в первой редакции сновидения идут под датами 28 ноября, 3 декабря, 26 декабря). В окончательной редакции Толстой, комбинаторно перестраивая сны, компактно связал три сна в целостный триптих, соединил в третьем сне третий и четвертый сны из первой редакции и исключил из этого четвертого сна первой черновой редакции упоминание о Наташе Ростовской. «Кто-то показывает мне большую книгу <...> И будто я знаю, что эти картины представляют любовные похождения души с ее возлюбленным. И на страницах будто я вижу прекрасное изображение девицы в прозрачной одежде и с прозрачным

телом, возлетающую к облакам. И будто я знаю, что эта девица есть никто другая, как [она, Ростова] меньшая графиня Ростова, и вместе с тем знаю, что это есть изображение Песни песней» [4, 468]. На книжность этого сна Пьера указывает не только названная Песнь Песней, но и угадывающиеся мотивы масонской поэзии, которая неоднократно обращалась к мифу о Купидоне и Психее, связывая его с идеей возрождения души [13].

«Желания и сомнения, бродившие в душе Пьера, – пишет исследовательница З.П.Безрукова, которая называет эти масонские сны «размышлениями», – получили в этих снах оформление, законченность, предстали перед ним самим в более откровенной форме. Во всех этих случаях сны выступают как форма самосознания» [14, 88]. Благодаря этим снам видно, как стихийная чувственная мужская натура Пьера ищет очищения, духовности, тяготится низменным, со стыдом вспоминает о пьянстве, кутежах, бездуховном браке с Элен и сопротивляется возможному внешнему примирению, которое, как известно, не принесет ничего, кроме нового страдания и стыда. Кроме психологической функции, эти аллегорические сны о борьбе страстей в душе человека выполняют и важную философскую функцию стяжения смыслов в общей архитектонике второго тома, который как раз и посвящен заблуждениям страстей и включает ключевые сцены ссор и ревности: Пьер озлоблен и ревнует жену к Долохову, вызывает его на дуэль; позже Долохов, делая предложение Соне и получая отказ, озлоблен на Николая Ростова, обыгрывает его в карты и чуть не доводит до самоубийства; наконец, завершается второй том взрывом ненависти Пьера к «подлой, бессердечной породе» (4, 378) Курагиных и «презрением и злобой» (4, 382) Болконских к Ростовым. Это война страстей в мирном мире людей предвосхищает в тексте романа Толстого войну между государствами.

3.1.4. Сновидение Пьера Безухова в третьем томе.

Кульминацией третьего тома является описание Бородинского сражения и поля битвы, на котором «несколько десятков тысяч человек лежало мертвыми в разных положениях» (5,272).

Во время сражения смертельно ранен Андрей Болконский, а Пьер потрясен увиденным. Вместе с армией Пьер отступает в Москву. Он оказывается среди солдат и ночует под открытым небом на постоялом дворе в своей коляске. «Едва Пьер прилег головой на подушку, как он почувствовал, что засыпает; но вдруг с ясностью почти действительности послышались бум, бум, бум выстрелов, слышались стоны, стоны, крики, шлепанье снарядов, запахло кровью и порохом, и чувство ужаса, страха смерти охватило его. Он испуганно открыл глаза и поднял голову из-под шинели. Все было тихо на дворе. <...> Между двумя черными навесами виднелось чистое звездное небо» (5, 303). Перед нами описание первой попытки погрузиться в сон. В этом первосонии доминируют воспоминания и чувство страха. Сравнивая первосоние Пьера и первосоние Андрея Болконского из первого тома, можно понять различия мировосприятия и темпераментов двух этих близких Толстому персонажей. Андрей ощущает прилив сил, его веселит пальба ружей и орудий (3, 339; 348). Пьер восхищен мужеством и самообладанием солдат, он называет их «они» и желает слиться с ними. «Солдатом быть, просто солдатом! – думал Пьер, засыпая. – Войти в эту общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что делает их такими» (5, 303).

Сон начинается с мысленного вопроса, который Пьер задает себе перед сном или во сне, а скорее на границе сна и яви: «Но как скинуть с себя все это лишнее, дьявольское, все бремя этого внешнего человека?» (5, 304). Сон и представляет собой ответ на этот вопрос. Перед нами сон-идеологема, кризисный сон, во время которого сознание продолжает бодрствовать.

«И вот Пьеру представляется торжественная столовая ложа. Ложа эта происходит в Английском клубе. И кто-то знакомый, близкий, дорогой, сидит в конце стола. Да это он! Это благодетель. «Да ведь он умер? – подумал Пьер. – Да, умер; но я не знал, что он жив. И как мне жаль, что он умер, и как я рад, что он жив опять!» С одной стороны стола сидели Анатолий, Долохов, Несвицкий, Денисов и другие такие же (категория этих людей так же ясно была во сне определена в душе Пьера, как и категория тех людей, которых он называл

они), и эти люди, Анатолий, Долохов громко кричали, пели; но из-за их крика слышен был голос благодетеля, неумолкаемо говоривший, и звук его слов был так же значителен и непрерывен, как гул поля сраженья, но он был приятен и утешителен. Пьер не понимал того, что говорил благодетель, но он знал (категория мыслей так же ясна была во сне), что благодетель говорил о добре, о возможности быть тем, чем были они. И они со всех сторон, с своими простыми, добрыми, твердыми лицами, окружали благодетеля. Но они хотя и были добры, они не смотрели на Пьера, не знали его. Пьер захотел обратить на себя их внимание и сказать. Он привстал, но в то же мгновение ноги его похолодели и обнажились.

Ему стало стыдно, и он рукой закрыл свои ноги, с которых действительно свалилась шинель. На мгновение Пьер, поправляя шинель, открыл глаза и увидел те же навесы, столбы, двор, но все это было теперь синевато, светло и подернуто блестками росы или мороза. «Рассветает, – подумал Пьер. – Но это не то. Мне надо дослушать и понять слова благодетеля». Он опять укрылся шинелью, но ни столовой ложки, ни благодетеля уже не было. Были только мысли, ясно выражаемые словами, мысли, которые кто-то говорил или сам передумывал Пьер» (5, 304).

В картине сновидения пространственно реализована оппозиция «они» и другие (Анатолий, Долохов, Несвицкий, Денисов). Пьер видит себя, хочет тоже откликнуться на слова «благодетеля», но просыпается. Толстой, как «ясновидец плоти», увязывает сюжет сновидения с чувственными ощущениями сновидца. Так, голос благодетеля рождается из воспоминаний и сравнивается «с гулом поля сражения» (искажение реального звука в образе сновидения), а стыд в сновидении рожден тактильным ощущением наяву.

Пьеру удается вернуться в прерванное сновидение, но теперь сон состоит уже не из картин, а из мыслей. «Самое трудное (продолжал во сне думать или слышать Пьер) состоит в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего. Все соединить? – сказал себе Пьер. – Нет, не соединить. Нельзя соединять мысли, а *сопрягать* все эти мысли – вот что нужно! Да, *сопрягать надо, сопрягать надо!* – с внутренним

восторгом повторил себе Пьер, чувствуя, что этими именно, и только этими словами выражается то, что он хочет выразить, и разрешается весь мучающий его вопрос. – Да, сопрягать надо, пора сопрягать. – Запрягать надо, пора запрягать, ваше сиятельство! Ваше сиятельство, – повторил какой-то голос, – запрягать надо, пора запрягать...».

Перед нами яркий случай противопоставления сна и реальности. Пьер не хочет выходить из сновидения: «Пьер с отвращением отвернулся и, закрыв глаза, поспешно повалился опять на сиденье коляски. «Нет, я не хочу этого, не хочу этого видеть и понимать, я хочу понять то, что открывалось мне во время сна. Еще одна секунда, и я все понял бы. Да что же мне делать? Сопрягать, но как сопрягать всё?» И Пьер с ужасом почувствовал, что все значение того, что он видел и думал во сне, было разрушено» (5, 305).

Это «сопрягать надо», родившееся в заторможенном сне, еще не проснувшемся сознании Пьера из «запрягать надо, пора запрягать, ваше сиятельство» (5, 305), служит хрестоматийным примером того, как Толстой умеет связать сон и явь и передать присущее сновидению обратное течение времени, когда события финала сна как бы предвосхищают момент будущего времени пробуждения в настоящем. В «Истории вчерашнего дня» Толстой так описал свое понимание механизма подобного явления: «В минуту пробуждения мы все те впечатления, которые имели во время засыпания и во время сна (почти никогда человек не спит совершенно), мы приводим к единству под влиянием того впечатления, которое содействовало пробуждению, которое происходит так же, как засыпание: постепенно, начиная с низшей способности до высшей. Эта операция происходит так быстро, что сознать ее слишком трудно, и привыкши к последовательности и к форме времени, в которой проявляется жизнь, мы принимаем эту совокупность впечатлений за воспоминание проведенного времени во сне. Каким образом объяснить то, что вы видите длинный сон, который кончается тем обстоятельством, которое вас разбудило: вы видите, что идете на охоту, заряжаете ружье, подымаете дичь, прицеливаетесь, стреляете и шум,

который вы приняли за выстрел, это графин, который вы уронили на пол во сне» (12, 414).

В мире Толстого кризисные сновидения (а именно таким является сон Пьера) – это результат напряженной работы сознания персонажа, а не просто откровения свыше. Мучительные размышления и нравственные поиски Пьера будут продолжены, и только тогда ему приснится продолжение прерванного сна.

3.1.5. Три сновидения четвертого тома. В этом томе три сновидения очень важных для понимания авторской художественной концепции романного мира: предсмертный сон князя Андрея, сон Пети Ростова накануне его гибели, сон Пьера перед освобождением из плена. Каждый из трех персонажей видит сон в знаковый момент своего жизненного пути. Видимо, не случайно темы смерти и свободы связывает Толстой с онейрическими состояниями человека. Рассмотрим эти сновидения в порядке их расположения в композиции тома.

В истории гипнологии есть сновидения, в которых совершается переход человека в некие неизвестные ему при жизни состояния или области мира. Прежде всего к ним относятся сны о смерти и разнообразных путешествиях и превращениях, которые предшествуют или следуют за моментом смерти. В таких снах образы будущего обгоняют настоящее. Именно такой сон снится князю Андрею перед смертью. «Он видел во сне, что он лежит в той же комнате, в которой он лежал в действительности, но что он не ранен, а здоров. Много разных лиц, ничтожных, равнодушных, являются перед князем Андреем. Он говорит с ними, спорит о чем-то ненужном. Они собираются ехать куда-то. Князь Андрей смутно припоминает, что все это ничтожно и что у него есть другие, важнейшие заботы, но продолжает говорить, удивляя их, какие-то пустые, остроумные слова. Понемногу, незаметно все эти лица начинают исчезать, и все заменяется одним вопросом о затворенной двери. Он встает и идет к двери, чтобы задвинуть задвижку и запереть ее. От того, что он успеет или не успеет запереть ее, зависит всё.<...> Что-то не человеческое – смерть – ломится в дверь, и надо удержать

ее». «Но силы его слабы, неловки, и, надавливаемая ужасным, дверь отворяется и опять затворяется. Еще раз оно надавило оттуда. Последние, сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. Оно вошло и оно есть *смерть*. И князь Андрей умер. Но в то же мгновение, как он умер, князь Андрей вспомнил, что он спит, и в то же мгновение, как он умер, он, сделав над собою усилие, проснулся. «Да, это была смерть. Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение!» (6, 69-70).

Все комментаторы сна обращают внимание на последнюю фразу в этом сне-размышлении Болконского. Н.С.Лесков писал: «Это не шекспировское «умереть-уснуть», ни диккенсовское «быть восхищенным», ни материалистическое «перейти в небытие» – это тихое и спокойное *пробуждение от сна жизни*. Глядя таким взглядом на смерть, умирать не страшно» [15, 288]. Д.С.Мережковский указал на то, что философия этого сновидения опирается на опыт телесных ощущений, когда бессилие тела и в яви и во сне освобождает душу: «И здесь, как везде, как всегда у Л.Толстого, не тело следует за душою, а, наоборот, душа за телом: что сначала в теле, то потом в душе.<...> Тело уходит из жизни в нежизнь, опускается в «черную дыру» – и душа влечется за телом; тело тянет душу» [16, 222]. В.Г.Одинокое видит в этом пробуждении – «очищение от «наследственных грехов», полную победу «настоящей жизни» [17, 70]. Зрелый Толстой две страницы дневника посвящает рассуждениям на тему: «жизнь есть сон – сновидение», «смерть есть пробуждение». Он приходит к такому заключению: «Одним сознанием того, что он в этой жизни спит, человек не может разбудить себя от жизни, т.е. умереть, как это бывает при кошмаре (пожалуй, с эти можно сравнить самоубийство); но человек может, как и во сне, понимать, что он спит, и продолжать спать. И в этом главное дело человека. Понимать, что все временное и пространственное – сон, и что настоящее в этом сновидении только то, что вне пространства и времени: разум и любовь» (запись от 12 июля 1904 года. Ясная Поляна) (55, 65). Тем самым Толстой как бы приспособливает предсмертные откровения, доверенные им Болконскому, к живой жизни.

Для героев романа сон Андрея остался неизвестным, но для читателей романа он представляет откровение самого автора, обращенное к ним.

В.И.Порудоминский указывает на сновидение самого Толстого как на источник сна Болконского [2, 146]. Свой сон Толстой вписал в Записную книжку, проставив дату 11 апреля 1858 года: «Я видел во сне, что в моей темной комнате вдруг страшно отворилась дверь и потом снова неслышно закрылась. Мне было страшно, но я старался верить, что это ветер. Кто-то сказал мне: «Пооди, притвори», я пошел и хотел отворить сначала, кто-то упорно держал сзади. Я хотел бежать, но ноги не шли, и меня обуял неопиcуемый ужас. Я проснулся и был счастлив пробуждением» (48, 75). Обратим внимание, насколько важны в сновидении могут оказаться детали пространственной обстановки, вокруг которых начинает вертеться сновидение – забор, стол, кровать – в снах Пьера или дверь в этом последнем сне Андрея Болконского. Прежде чем говорить о символике двери, укажем на то, что сновидение героя романа Толстого нельзя прочесть по соннику. Во многих сонниках видеть себя умершим расценивается как благополучное предзнаменование. С точки зрения народных верований, дверь рассматривается как аналог ворот: «Большая и высокая дверь предвещает богатство и знатность; открываешь дверь – удача; дверь неожиданно широко распаивается – счастье и выгода». Совершенно иная трактовка символики двери дана у З.Фрейда и его последователей: дверь – женский символ, а также символ границы части сознания. Все сновидения, где фигурируют двери могут быть рассмотрены психоаналитиками с точки зрения самоощущений человека и степени богатства опыта не только любовных чувств, но и эмоций вообще. Юнгианский анализ связывает символику двери с конкретным действием: «Дверь разделяет два пространства, которые связаны в свою очередь со временем (из прошлого в настоящее и будущее), поэтому важно направление движения через дверь, ее местонахождение и степень усилий, необходимых для ее преодоления» [18, 290]. Как видим, разнообразие уже существующих толкований (часто взаимоисключающих друг друга) не исключает возможность новых. Сновидение

Андрея следует понимать и как пророческое видение, но одновременно оно содержит пространственные аллегории. Дверь – архетипический образ границы двух миров, а борьба Андрея с ней – это его сопротивление неизвестному. «Дверь – черта, рубеж, на котором как бы сфокусировано ожидание, и дверь – заслон. Или точнее так: дверь – привычный предмет, который можно предложить зрению взамен нечеловеческого «оно» [19, 53]. Пространство в сновидениях персонажей может быть интерпретировано с разных точек зрения: с точки зрения традиционных фольклорно-мифологических аллегорий и символов и с точки зрения соотносительности с действительным, реальным пространством в романе. О соотносительности онейрического образа «дверь» и пространственным локусом романа речь будет идти в главе седьмой, параграфе 7.2.

В конце первой части последнего тома романа умирает князь Андрей, но жизнь продолжается. И вот в третьей части описано нетерпение Пети Ростова перед первым боем. Он не спит. Слушает, как падают капли с деревьев после недавно прошедшего дождя. Всматривается в темноту. Его воображение преобразует реальный мир по типу сказочно-мифологического сознания. «Он был в волшебном царстве, в котором ничего не было похожего на действительность. Большое черное пятно, может быть, точно была караулка, а может быть, была пещера, которая вела в самую глубь земли. Красное пятно, может быть, был огонь, а может быть – глаз огромного чудовища. Может быть, он точно сидит теперь на фуре, а очень может быть, что он сидит не на фуре, а на страшно высокой башне, с которой ежели упасть, то лететь бы до земли целый день, целый месяц – все лететь и никогда не долетишь. Может быть, что под фурой сидит просто казак Лихачев, а очень может быть, что это – самый добрый, храбрый, самый чудесный, самый превосходный человек на свете, которого никто не знает. Может быть, это точно проходил гусар за водой и пошел в лощину, а может быть, он только что исчез из виду и совсем исчез, и его не было» (6, 157-158). «Он был в волшебном царстве, в котором все было возможно. Он поглядел на небо. И небо было такое же волшебное, как и земля» (6, 158). Обратим внимание на

гиперболический фольклорно-мифологический характер превращений реальности: действительность – «волшебное царство»; «караулка» – «большое черное пятно» – «пещера, которая вела в самую глубь земли»; «красное пятно» – «огонь» – «глаз огромного чудовища»; сидит на фуре – на «страшно высокой башне, с которой ежели упасть, то лететь бы до земли целый день, целый месяц – все лететь и никогда не долетишь»; казак Лихачев – а может «самый добрый, храбрый, самый чудесный, самый превосходный человек на свете»; проходил гусар за водой – может его и не было. Это фольклорно-мифологический образный ряд естественно переходит в сон и определяет его фантастическую поэтику превращений реальных звуков (точат саблю, падают капли дождя, ржут лошади) в музыкальные.

Казак точит юноше саблю, и эти звуки погружают Петю Ростова в измененное состояние сознания, состояние между сном и бодрствованием. «Ожиг, жиг, ожиг, жиг... – свистела натачиваемая сабля. И вдруг Петя услышал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно сладкий гимн. Петя был музыкален, так же как Наташа, и больше Николая, но он никогда не учился музыке, не думал о музыке, и потому мотивы, неожиданно приходившие ему в голову, были для него особенно новы и привлекательны. Музыка играла все слышнее и слышнее. Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. Происходило то, что называется фугой, хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что такое fuga. Каждый инструмент, то похожий на скрипку, то на трубы – но лучше и чище, чем скрипки и трубы, – каждый инструмент играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим, начинавшим почти то же, и с третьим, и с четвертым, и все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались то в торжественно церковное, то в ярко блестящее и победное. «Ах, да, ведь это я во сне, – качнувшись наперед, сказал себе Петя. – Это у меня в ушах. А может быть, это моя музыка. Ну, опять. Валяй моя музыка! Ну!...» Он закрыл глаза. И с разных сторон, как будто издалека, затрепетали звуки, стали слаживаться, разбегаться, сливаться, и опять все соединилось в тот же

сладкий и торжественный гимн. «Ах, это прелесть что такое! Сколько хочу и как хочу», – сказал себе Петя. Он попробовал руководить этим огромным хором инструментов. «Ну, тише, тише, замирайте теперь. – И звуки слушались его. – Ну, теперь полнее, веселее. Еще, еще радостнее». – И из неизвестной глубины поднимались усиливающиеся, торжественные звуки. – «Ну, голоса, приставайте!» – приказал Петя. И сначала издали слышались голоса мужские, потом женские. Голоса росли, росли в равномерном торжественном усилии. Пете страшно и радостно было внимать их необычайной красоте. С торжественным победным маршем сливалась песня, и капли капали, и вжиг, жиг, жиг... свистела сабля, и опять подрались и заржали лошади, не нарушая хора, а входя в него» (6, 158-159). Ощущение счастья, которое испытывает Петя Ростов от своего музыкального сновидения, переключается со счастьем Альберта, играющим во сне на стеклянной скрипке. Но Петя в отличие от героя повести Толстого не думает о славе.

В описании этого музыкального сновидения Пети Ростова, конечно, проявилась универсальная талантливость Толстого, который сам был необыкновенно музыкален, хорошо играл и неоднократно вставлял музыкальные сцены в свои романы, повести, рассказы, драмы. «Необычайная красота» органной, полифонической музыки сновидения-фуги, от которой Пете «страшно и радостно», психологически точно передает состояние романтической души молодого героя, который любит всех и всё. Эмоциональный сон младшего Петра не случайно предшествует в романе сну-притче старшего Петра, так как Толстой всегда считал, что «музыка хороша тем, что соединяет людей в одном чувстве», способна «возбуждать через звуки известные чувства», не называя их [20, 418; 395].

Завершает четвертый том пятый сон Пьера Безухова. Его можно назвать самым счастливым сном, но его же считают концентрированным образно-символическим воплощением философской концепции мира в романе Толстого. Г.Б.Курляндская называет этот сон «вещим»: он становится «образным, конкретно-наглядным выражением сложных, противоречивых, в конечном счете, диалектических представлений Толстого о жизни, о борьбе в ней противоположных

тенденций, которые проявляются и в отдельной личности» [21, 31]. Это сон, в котором проявляется образ живого глобуса, колеблющегося шара, состоящего из капель, плотно сжатых между собой. «Вот жизнь, – сказал старичок учитель. – В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать Его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает. Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез» (6, 170-171). Автор намеренно подчеркивает связь этого сна с предыдущим кризисным сном Пьера в Можайске. Но если тогда неожиданное пробуждение что-то уничтожило в открывшемся ему смысле и «Пьер с ужасом почувствовал, что всё значение того, что он видел и думал во сне было разрушено» (5, 305 – подчеркнуто В.С.), то сейчас, в плену даже разбудивший его грубый голос француза («Vous avez compris, sacre nom» – «Понимаешь ты, черт тебя дери»), как бы родившийся из фразы старичка-учителя из сна («Vous avez compris, mon enfant» (6, 171), не может поколебать открывшуюся Пьеру после всех страданий истину жизни. Его память полна нахлынувших впечатлений и воспоминаний, он закрыл глаза, и, как пишет Толстой, «он опустил куда-то в воду, так что вода сошла над его головой» (6, 172), – то есть тоже стал каплей, отражающей Бога и утонувшей в живом шаре. А перед восходом солнца его разбудили выстрелы отрядов Долохова и Денисова, которые освободили пленных. Пробуждение от кризисного сна совпало с обретением свободы. Даже смерть Каратаева в сновидении воспринимается как слияние, а не как обособление.

Все российские и зарубежные исследователи обращают внимание на соположенность образа живого глобуса и мотива круглости при обрисовке образа Каратаева. В этом ряду появление Каратаева в сновидении символично.

Д. Ранкур-Лаферрьер в объемном психоаналитическом исследовании «Пьер Безухов. Психобиография» высказывает мысль о том, что живая сфера шара-глобуса, увиденная во сне, одновременно символизирует жизнь, но также и смерть. Если Каратаев, растворяясь в ней, умирает, то с Пьером происходит обратное. В финале сновидения он опускается в воду, но его

пробуждение совпадает с освобождением из плена. «Интересно, что Безухов просыпается от грохота ружей русских солдат, выручивших Пьера и других пленных из неволи. Безухов вытасен из воды, так сказать, спасителем (между сном и сценой спасения нет промежуточного текста). Это действие весьма напоминает рождение». «В психоаналитической литературе фантазии на тему спасения часто подразумевают рождение» [22, 481]. «Во всяком случае, если спасение Пьера означает его рождение, то уместно спросить: кто же мать? Вот одно предположение: матерью являются русские солдаты в своей совокупности – освобождение-то принесли именно они. На выручку пришла, так сказать, матушка-Россия». И далее Д.Ранкур-Лаферьер высказывает еще одну версию: «На мой взгляд <...> : мать здесь Платон Каратаев. Именно благодаря ему Безухову привиделся сон с жидким шаром, именно Платон обитает в нем» [22, 482]. Исследователь указывает на женские качества Каратаева: голос «почти женский или похож на говор старых баб, он часто стряпает и шьет, а его округлые черты, логично предположить, женственны» [22, 483]. Суммируя итог эволюции Пьера, Д.Ранкур-Лаферьер пишет: «Итак, итогом перерождения Безухова становится утверждение его самости, независимой от самости других людей. <...> Подытожим: можно сказать, что под воздействием материнской фигуры Платона Каратаева Пьер психологически перерождается. Каратаев при этом, однако, отходит в мир иной. Он умирает «при рождении» Пьера» [22, 485].

Найденный образ делимого и нераздельного сопряженного целого соотносится и с другими образами в авторских философских рассуждениях из романа: рассуждением о солнце и атомах эфира, которые представляют собой «шар», «атом недоступного человеку по огромности целого» (6, 262); многочисленными рассуждениями о движении истории, которая слагается из множества отдельных волей «всех людей» (6, 343); уподоблением жизни Москвы людей жизни улья или муравейника (6, 226); наконец, авторскими замечаниями о законах жизни лысогорского дома, в котором «жило вместе несколько совершенно различных миров, которые, каждый удерживая свою особенность и делая уступки один другому,

сливались в одно гармоническое целое» (6, 291). Интересно, что Д.С.Мережковский, давая очень глубокое толкование этого сна как выражения толстовской концепции мира и Я через сочетание «центростремительного» (Платон Каратаев) и «центробежного» (Наполеон) начал, не видит в этом сне особой художественности: «Большого художественного значения сон этот не имеет; но он проливает неожиданный свет на все религиозное и философское мирозерцание Л.Толстого» [16, 180]. Чувство целого, открытое в плену, было более убедительно и жизненно; образ Платона Каратаева заслоняет собой Баздеева, как и образ живого шара ярче, чем образ прекрасного здания в сне из дневника Пьера.

В статье «Язык символов эпоса Л.Н.Толстого (небо – земля – дверь – круг)» О.Б.Панова пишет, что «сон Пьера создает мирообраз в его завершенности, жизненный универсум». «Во сне Пьера явлен великий Мировой Круг (в чем-то сродни архаической мандале – реальности абсолютной целостности). Круг (глобус, шар) – Вселенная. Достаточно очевидна центральная точка – Бог, вокруг которой путем вращения обозначается, «очерчивается» окружность, так возникает образ Бытия. Здесь круг может рассматриваться в своей двуединой природе – как диалог статичного и динамичного начал» [23, 72].

В.Камянов в книге «Поэтический мир эпоса» сближает последний сон Пьера Безухова с предшествующим ему сном Пети Ростова и пишет о «композиционной, пространственно-временной встрече Петиной «волшебной музыки» и сна Пьера «о водяном шаре» [19, 284], так как два эти сна сняты героям в одну ночь: для одного эта ночь накануне гибели, для другого – накануне долгожданного освобождения из плена. Сон, который видит, а точнее слышит Ростов, можно считать слуховой галлюцинацией, которая соединила музыку невидимого оркестра, мужские и женские голоса и падающие звуки капель недавно прошедшего дождя, свист натачиваемой сабли, ржание лошадей. В.Камянов указывает на идейную соотнесенность фраз в двух снах: «Сопрять надо!» и «Ну, голоса, приставайте!», – и называет картины Петиного сна «апофеозом темы согласия» [19, 284-285]. Добавим, что звуки падающих капель в музыкальном сне Пети служат звуковым

фоном визуального образа капель из сна Пьера или, наоборот, – живые капли во сне Пьера являются иллюстрацией звуков капель, но и те и другие капли попадают в сны благодаря прошедшему дождю, который наблюдали оба героя. Сны Пети и Пьера как бы взаимоиллюстрируют друг друга: лучшего музыкального сопровождения к образу живого водяного шара, чем fuga из сна Пети трудно представить. Закон сцепления предполагает, что читатель вспомнит описание дождя на Бородинском поле (5, 272-273), и тогда становится возможным говорить об особой символике не только неба, но и дождя в романном мире Толстого.

Обращает на себя внимание и то, что автор вмешивается с комментариями в текст сновидения героя, тем самым раскрывая свое соприсутствие в этом сновидении. Именно он поясняет нам, что Петя «никогда не учился музыке», но «был музыкален, так же как Наташа», и то, что он слышит и чем руководит, «называется фугой, хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что такое fuga» (6, 158). Толстой не случайно определяет жанр музыкального сновидения, так как fuga – многоголосое полифоническое произведение (фуги И.С.Баха, Г.Ф.Генделя) и высшая форма полифонической духовной музыки.

Если сны Пети и Пьера (то есть сны двух героев-тезок) усиливают и дополняют друг друга, то кризисные сны Пьера и Андрея Болконского, напротив, контрастны, так как преобразование их душ осуществляется в них в качественно разных направлениях. Эти сны типологически сходны, но идейно-психологически диаметрально противоположны. И в том и в другом сне появляются знакомые люди, и тому и другому открывается важность любви, но сюжет сна Пьера состоит в соединении с другими, а сюжет сна Андрея – это отъединение от них, уход. И может быть, этот первый уход героя Толстого предвосхищает его собственный, еще очень далекий уход перед смертью и разрыв связей с близкими и ближними. Пьер открывает для себя важность земной жизни, смысл которой состоит в том, чтобы «сопрягать», соединять, принимать ее как единый мир. Андрей Болконский пробуждается от своего кризисного сна, в котором он умер,

только для того, чтобы отстраниться от сна жизни и не принимать уже в нем участие, то есть выполнить то, что предсказано сном – умереть.

3.1.6. Сновидение Николеньки Болконского: встреча отца и сына во сне. Последнее сновидение включено в эпилог романа. Этот сон Николеньки Болконского, помимо важной психологической функции, обладает большим футурологическим эффектом в открытом эпилоге романа. В нем заложена энергетика потенциального виртуального продолжения сюжетного действия, намечены конфликты и повторы развивающейся спирали жизни семьи Ростовых, Болконских и Безуховых. Об этом сне, как и о предыдущих снах князя Андрея и Пьера, чаще всего упоминают исследователи романа Толстого. Вот как пишет С.Г.Бочаров в монографии о «Войне и мире»: «Во сне Николеньки каски на нем и на Пьере такие, как нарисованы в издании Плутарха, а мальчик думает о людях Плутарха, римских героях: «Но отчего же и у меня в жизни не будет того же?» А впереди, там, куда движется войско его и Пьера, – «впереди была слава». На последней странице повествования возрождаются те мотивы, которые, кажется, были давно оставлены позади и даже развенчаны. Но вот они вновь обаятельны, волнуют вновь человека, путь которого начинается» [24, 102-103].

Приведем фрагмент, в который включен сон. «Николенька, только что проснувшись, в холодном поту, с широко раскрытыми глазами, сидел на своей постели и смотрел перед собой. Страшный сон разбудил его. Он видел во сне себя и Пьера в касках – таких, которые были нарисованы в издании Плутарха. Они с дядей Пьером шли впереди огромного войска. Войско это было составлено из белых косых линий, наполнявших воздух подобно тем паутинам, которые летают осенью и которые Десаль называл *le fil de la Vierge* {нитьями Богородицы}. Впереди была слава, такая же, как и эти нити, но только несколько плотнее. Они – он и Пьер – неслись легко и радостно все ближе и ближе к цели. Вдруг нити, которые двигали их, стали ослабевать, путаться; стало тяжело. И дядя

Николай Ильич остановился перед ними в грозной и строгой позе.

– Это вы сделали? – сказал он, указывая на поломанные сургучи и перья. – Я любил вас, но Аракчеев велел мне, и я убью первого, кто двинется вперед. – Николенька оглянулся на Пьера; но Пьера уже не было. Пьер был отец – князь Андрей, и отец не имел образа и формы, но он был, и, видя его, Николенька почувствовал слабость любви: он почувствовал себя бессильным, бескостным и жидким. Отец ласкал и жалел его. Но дядя Николай Ильич все ближе и ближе надвигался на них. Ужас обхватил Николеньку, и он проснулся.

«Отец, – думал он. – Отец (несмотря на то, что в доме было два похожих портрета, Николенька никогда не воображал князя Андрея в человеческом образе), отец был со мною и ласкал меня. Он одобрял меня, он одобрял дядю Пьера. Что бы он ни говорил – я сделаю это. Муций Сцевола сжег свою руку. Но отчего же и у меня в жизни не будет того же? Я знаю, они хотят, чтобы я учился, И я буду учиться. Но когда-нибудь я перестану; и тогда я сделаю. Я только об одном прошу бога: чтобы было со мною то, что было с людьми Плутарха, и я сделаю то же. Я сделаю лучше. Все узнают, все полюбят меня, все восхитятся мною». И вдруг Николенька почувствовал рыдания, захватившие его грудь, и заплакал» (6, 313-314).

В.В.Мароши называет этот сон «метатекстовым фрагментом», который содержит ключевые слова текста романа: «огромное войско», слава, движение к цели, белые линии, «слабость любви», жалость, ужас. Во сне эти образы фантастически связаны и приобретают иносказательный смысл. «Особая «плотность» славы во сне представляется нам развертыванием аллегории славы в аспекте её плотской, телесно-предметной сущности. Подобный признак («плотный») используется в повествовании в батальном пейзаже и портретах персонажей из военной среды («плотными рядами», «плотный молочно-белый дым», «генерал, плотный и широкий...») [25, 125]. «Загадочный цвет славы и линий, ведущих к ней («белые косые линии») во сне, маркирован внутри текста военной эмблематикой: «белым» в повествовании маркированы портреты и описания всех военачальников и солдат»

(«рука государя в белой перчатке», «белый плюмаж», «на белой лошади» [25, 125]. «Огромность» войска во сне характеризует не только эпический масштаб, но и степень тщеславия героев», а сеть линий-паутинок – впечатляющая аллегория того «бесконечного ряда причин», с которыми столкнутся в повествовании об истории автор и его герои» [25, 126-127].

«Эгоистические герои «ослабевают», «запутываются», а выходом из очередной тяжелой ситуации становится потеря героем формы, силы, твердости в ситуации слабости – ранения, близости смерти, душевного размягчения или при столкновении с героями, отмеченными мотивами жалости, ласки, слабости (Кутузов, Марья Болконская, Каратаев)» [25, 126]. Комментируя финал сна, в котором появляется отец мальчика, В.И.Габдуллина указывает на то, что для читателя «очевидно заблуждение Николеньки, принявшего жалость к нему отца за одобрение». «Явившийся во сне дух Андрея Болконского, который в конце жизни разочаровался в мечтах своей молодости о славе и пришел к пониманию того, что от воли одного человека не может зависеть исход события (вспомним его разговор с Пьером накануне Бородинского сражения), не одобряет, а именно *жалеет* своего сына; тому еще предстоит пройти путь, в конце которого самому князю Андрею открылась истина» [26, 206].

Сон Николеньки в эпилоге не только знакомит нас с внутренним миром повзрослевшего героя [27], но и противостоит сновидениям четвертого и пятого томов. Не случайно он назван «страшным» (6, 313). В его картинах представлена намечающаяся дисгармония мира. Отмечено, что сны о гармонии мира снятся Пете и Пьеру в момент войны, а сон о нарушении гармонии снится Николеньке в то время, когда все персонажи обрели благополучие, а жизнь стабильность. Предшествующим образам звуков «огромного хора инструментов» (6, 159) и «живого колеблющегося шара» и живых капель (6, 170) противостоят теперь «косые линии», «нити», которые «ослабевают», «путаются», вызывают тяжесть, и «поломанные сургучи и перья», которые тоже попадают в сон юноши. Ощущению радостного сознания собст-

венных сил у Пети и Пьера противостоят ощущения бессилия и слабости, которые испытывает в конце сна Николенька: «Он почувствовал себя бессильным, бескостным и жидким» (6,313). Переживая и осмысляя свой сон, Николенька плачет, и это позволяет вспомнить другого Николеньку, из «Детства», плачущего после пробуждения. Так сюжет самого большого романа Толстого через сон смыкается с завязкой его первой повести.

Исследователи мифопоэтики романа обращают внимание на то, что «в «Войне и мире» осуществляется проекция мифопоэтической конструкции «отец – сын»: взаимосвязь Андрея (*отца*) и Николеньки (*сына*) вовлекается в центральный христианский миф – историю смерти и воскресения Христа, сближается с взаимоотношением Отца и Сына Евангельских преданий; создаётся авторский, толстовский «миф» о смерти, возрождении (воскресении), продолжении рода, в основе которого находится известная архетипическая структура. Для Николеньки князь Андрей – не только родитель, дающий жизнь, но Отец духовный, сокровенный наставник, учитель, это означает пребывание, воплощение, духовное продолжение Отца в Сыне; достигается преодоление эмпирического времени» [28, 41].

Вычитывание христианской мифологемы вовсе не исключает иного взгляда на отношения Николеньки и отца. Толстой описывает пятнадцатилетнего мальчика, наблюдающего взрослый мир и ищущего идеала. Таковыми для него становятся Пьер и отец, которого он не помнил: он «представлялся ему божеством, которого нельзя было себе вообразить и о котором он иначе не думал, как с замиранием сердца и слезами грусти и восторга» (6, 292). Сон пятнадцатилетнего мальчика создает ситуацию посвящения в герои (инициации), в которой Николенька делает свой выбор и встречается с отцом. Превращение образа Пьера в князя Андрея естественно для логики сна, но и желанно для спящего. Чувство вины перед дядей перерастает в ужас от столкновения с ним во сне. Путающиеся линии, как и поломанные сургучи и перья – символы надвигающегося хаоса, противостоять которому может только любовь. Характерна для сновидения

и смена ролей Пьера и князя Андрея: Пьер предстает в сне воинственным, впереди огромного войска, а отец – жалеет и ласкает сына. В этом завершающем роман сне не только сведены вместе три главных мужских персонажа романа, но объединены столь близкие автору мотивы снов князя Андрея и Пьера. Радость движения к цели и мечты о победе в первой половине сна Николеньки воскрешают мотивы снов князя Андрея, а ощущение того, что он стал «бессильным, бескостным и жидким» должно напомнить последний сон Пьера перед освобождением из плена (живой шар из капель, которые разливались и сливались; мысли Пьера о «жидком колеблющемся шаре» (6, 171-172).

3.1.7. Онейропозтика. Сновидения романа были рассмотрены в их линейной последовательности по мере их появления в тексте. Но важно обратить внимание на то, как усложняется концептуальный смысл сновидений. Семь снов из первого и второго томов романа носят явно психологический и чувственный характер. Толстому важно передать телесное «ясновиденье» персонажей, тактильные, слуховые, зрительные ощущения, а так же сумятицу чувств и противоречивых земных желаний, в которых отражается борьба между духовным и телесным, земным и высшим. *По своему содержанию и функционально они явно противостоят четырем философско-символическим сновидениям третьего и четвертого томов.* Эти четыре сновидения и сновидение эпилога явно соседствуют с трагедийными мотивами смерти.

Концептуальное объединение сновидений не исключает комбинаторного их объединения по персонажному принципу и по принципу семейному. Сновидения пяти мужчин, принадлежащих к трем семьям, несут в себе и черты породы. Так, сны Ростовых основаны на чувствах и живых ощущениях; в снах отца и сына Болконских сочетаются восприимчивость, интуитивность и одухотворенность; снам Пьера присущи страстность и умозрительность, то есть не прекращающаяся и во сне работа сознания.

Анализ показывает, что соотносительность снов с композицией романа или изучение сновидений по персоналиям вовсе не

исключает необходимости «сцепления», «сопряжения» их между собой. По мнению Д.А.Нечаенко, велико познавательное значение сновидений для понимания философии Л.Толстого: «В романе «Война и мир» плавное эпическое повествование движется (как и в Библии, особенно в Ветхом Завете) параллельно в двух планах, двух измерениях, двух сопредельных сферах бытия: в реальном пространстве «мира сего» – и в сюрреалистической, фантазмагоричной сфере многочисленных персонажных снов, «сообщающихся» друг с другом, тематически и композиционно перекликающихся между собой» [29, 280].

Место снов в композиции романа может быть наглядно представлено в виде схемы-рисунка, где стороны квадрата и деления обозначают том и соответственно части, а пронумерованные кружки – сновидения. Сновидения первого и второго томов отделены пунктирной линией от сновидений третьего и четвертого томов, а стрелками обозначен их контраст. Эпилог со сном вынесен за пределы квадрата. Схеме сопутствуют краткие характеристики двенадцати снов (см. рис. 3).

В романе «Война и мир» возможно объединение сновидений в персонажные циклы, но вряд ли целесообразно рассмотреть все сновидения как единый цикл, так как в их соотношенности действуют не столько силы притяжения, сколько отталкивания. Можно говорить о двух видах персонажных циклов: *три личных цикла снов*, которые принадлежат князю Андрею, Николаю Ростову и Пьеру Безухову; *два семейных цикла снов*, которые образуют сны Ростовых и сны отца и сына Болконских. Сновидения первого и второго томов и третьего и четвертого можно объединить в *концептуальные циклы*: в этих снах персонажей отражены преимущественно проблемы и впечатления текущей жизни (первый и второй тома), а потом прозрения и предчувствия. Поэтому второй концептуальный цикл объединяет кризисные сны третьего, четвертого томов и сон эпилога.

Обращает на себя внимание психологический контраст снов Пьера и Андрея; Андрея и Николая Ростова; Пети Ростова и Николеньки Болконского. Спиральная возвратность мотивов сновидений в родственных парах у братьев Ростовых или

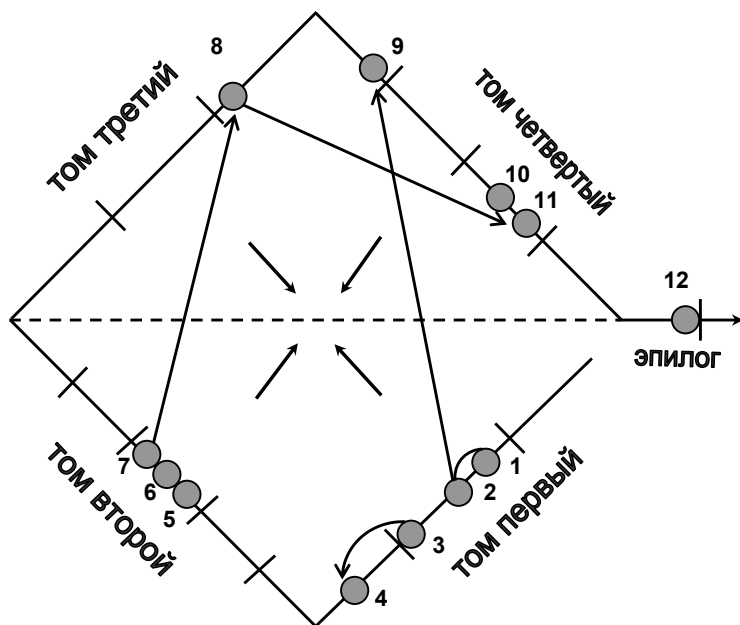


Рис. 3. Сновидения в романе «Война и мир»

1. счастливый сон Андрея Болконского после сражения (т.1, ч.2, гл. IX);
2. возвращающийся сон князя Андрея (т.1, ч.2, гл.X);
3. сон-кошмар, сон-воспоминание раненого Николая Ростова (т.1, ч.2, гл.XXI);
4. засыпание и сон на грани реальности Николая Ростова (т.1, ч.3, гл.XIII);
5. аллегорический сон-кошмар из дневника Пьера Безухова (т.2, ч.3, гл.X)
6. масонский сон из дневника Пьера Безухова (т.2, ч.3, гл.X)
7. масонский сон из дневника Пьера Безухова (т.2, ч.3, гл.X)
8. кризисный сон Пьера Безухова в Можайске (т.3, ч.3, гл.IX)
9. кризисный сон Андрея Болконского перед смертью (т.4, ч.1, гл.XVI)
10. музыкальный сон-фуга Пети Ростова (т.4, ч.3, гл.X)
11. продолжающийся кризисный сон, сон-притча Пьера (т.4, ч.3, гл.XV)
12. страшный сон, сон-видение о будущем Николеньки (эпилог, ч.1, гл.XVI)

отца и сына Болконских подчеркивает генетическое начало их породы, интерес Толстого к возрастной антропологии, но не может стать основой универсальной типологии циклизации сновидений. Сновидения героев Толстого как бы взаимоменяют друг друга, представляют движение от одного чувства или истины к другому более глубокому и истинному. Ведь, фактически, Андрей после первого ранения уже не мог бы увидеть те два сна, которые он видел в первом томе романа, а сны Пьера из второго тома уже потеряли для него актуальность, потому что он не просто вырос из них (вспомним цитируемое выражение Толстого – «видим сущность своей жизни: – степень своего роста» (55, 19) или перерос их во времени, он пророс через них.

Сны Раскольников в романе «Преступление и наказание», наоборот, как бы вложены один в другой (по принципу матрешки) – это один виртуальный цикл-макросон, который рассыпан по линейному полю текста. Сны в романах Достоевского более рациональны, тенденциозны, в них угаданы универсалии возрастного человеческого духовного бытия. Придумывая сновидения своих героев, Толстой менее, чем Достоевский, их контролирует, он предоставляет им свободу, не пытается унифицировать человеческую природу на уровне сновидного бытия, как он пытается её унифицировать в мире социальных отношений. Оттого в мире Толстого, пока герой жив, читатель не может прогнозировать, какой следующий сон, продиктованный чувством, мыслями и ощущениями, увидит этот персонаж.

Повторяющийся характер отдельных элементов сновидений разных героев и кольцевое обрамление, можно сказать онейрическое кольцо (сон Николеньки из эпилога возвращает нас к первым сновидениям Андрея Болконского из первого тома), позволяют выделить некоторые существенные для художественной антропологии Толстого представления о родовой и универсальной природе человеческого «я».

Подчеркнем, что взгляды Толстого на сновидение получают дальнейшее развитие в его романах «Анна Каренина» и

«Воскресение», повестях, дневниках, религиозно-философской прозе, но при всем том уже в романе «Война и мир» художественная гипнология Толстого предстает как сформировавшаяся и отдельная область его поэтики.

Толстой создает сновидения, в онейропоэтике которых присутствует сюжет с явно выраженными элементами завязки, кульминации, развязки (сновидения Пьера, последний сон князя Андрея, сон Николеньки Болконского), или, наоборот, сновидения с распадающимся сюжетом, основой поэтики которых являются сюрреалистические ассоциации и превращения визуальных образов и речевых форм (сны Николая и Пети Ростова).

При написании сновидений персонажей Толстой учитывает особенности их душевно-чувственной индивидуальности и, исходя из этого, выдвигает в образном строе сна героев конкретные образы-звуки, цвето- и светообразы, визуальные образы, тактильные, образы мира природы, образы предметного мира, пространственные формы.

Обращает на себя внимание особая поэтика синтаксиса, лексики и фонетики в микротекстах сновидений, включенных в реалистическую прозу писателя.

Наконец, следует сказать, что композиционная фактура микротекстов сновидений отличается дробностью, фрагментарностью, наличием повторов, особой ритмичностью, а в стилистике обращает на себя внимание использование приемов инверсии, стяжения, умолчания. Эта особенная поэтика, увязанная с художественной гипнологией Толстого, используется им при передаче снопоподобных или измененных состояний сознания персонажей (бред, стресс, греза, галлюцинация).

Как и в семейной хронике Достоевского «Братья Карамазовы», так и в романе-эпопее «Война и мир» можно говорить о полижанровой структуре художественного целого. Сновидения в «Войне и мире» – это микрожанры в полижанровой эпопее – соседствуют с жанрами семейного романа, военной прозы, философского трактата, дневника, миниатюры, экфрасиса и драмы.

3.2. СНЫ В РОМАНЕ «АННА КАРЕНИНА»: ОНЕЙРИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И ДИСКУРС

3.2.1. Сон Стивы Облонского и эпикурейские мотивы в романе. Онейропозитика во втором романе Л.Толстого меняется: снов меньше, но они сквозные и поэтому сложнее увязаны с романной явью; введены мужские и женские сновидения; важную роль играет повтор онейрических текстов и их варьирование; сновидения сопровождают только сюжетную линию Анна – Вронский, но отсутствуют в сюжете Левин – Кити. Если в «Войне и мире» мужские сновидения можно сгруппировать по семейному принципу (сны Ростовых, сны Болконских, сны Безухова), то в романе «Анна Каренина» сновидения соотносятся парно: сон брата – сны сестры и сон Вронского – второй сон Анны.

Онейрические тексты в романе явно находятся на грани перехода устного дискурса в письменный. Сон Облонского передан читателю через внутреннюю речь персонажа в момент пробуждения. Это сон-припоминание. Разделенное сновидение Вронского и Анны представлено сначала через внутреннюю прямую речь Вронского, а потом как спонтанная внешняя речь Анны, которая ищет слова, чтобы описать недавно увиденное. Элементы припоминания, уточнения играют существенную роль при передаче персонажем сновидения. Для Толстого, как и для его персонажей, особенно важно сохранить и передать этот изначально невербальный компонент сновидения: звуки, визуальную графику, цветовую палитру, фантастические метаморфозы картин и образов.

Роман начинается с пробуждения Стивы Облонского. «Он повернул свое полное, выхоленное тело на пружинах дивана, как бы желая опять заснуть надолго, с другой стороны крепко обнял подушку и прижался к ней щекой; но вдруг вскочил, сел на диван и открыл глаза. «Да, да, как это было? – думал он, вспоминая сон. – Да, как это было? Да! Алабин давал обед в Дармштадте; нет, не в Дармштадте, а что-то американское. Да, но там Дармштадт был в Америке. Да, Алабин давал обед на стеклянных столах, да, – и столы пели: *Il mio tesoro*, и не *Il mio tesoro*, а что-то лучше, и какие-то маленькие графинчики, и

они же женщины», – вспоминал он. Глаза Степана Аркадьича весело заблестели, и он задумался, улыбаясь. «Да, хорошо было, очень хорошо. Много еще что-то там было отличного, да не скажешь словами и мыслями даже наяву не выразишь» (7, 5-6). В.В.Набоков так определяет смысл этого сновидения: «Стива просыпается не в супружеской постели, но в тиши своего кабинета. Однако не это самое интересное. Самое любопытное заключается в том, что автор искусно изображает легкомысленную и незатейливую, распутную, эпикурейскую природу Стивы через призму его сна. Это способ представить Облонского: мы знакомимся с ним через его сон. И еще сон с маленькими поющими женщинами будет разительно непохож на сон с бормочущим мужичком, который приснился Анне и Бронскому» [30, 234].

В комментариях В.Набокова к роману и в статье Б.А.Каца воссоздан клубок ассоциаций и аллюзий, которые соединились в этом сновидении. В частности В.Набоков указывает на то, что музыкальная фраза принадлежит Дону Оттавио, преданно влюбленному в Дону Анну персонажу оперы Моцарта «Дон Жуан» [30, 285]. Б.А.Кац, обращая внимание на уточнение Стивы «не *Il mio tesoro*, а что-то лучше», цитирует замечания М.С.Альтмана: ««Чего еще нужно этому Степану Аркадьевичу, сыну Аркадия и... Аркадии: *Wein, Weib und Gesang* – все ему дано в его сне», а далее продолжает. «И вот тут следует добавить, что во времена Толстого приведенное выражение (вино, женщина и пенье) было известно не только как расхожее обозначение (происходящее от старинной немецкой песни) гедонистического отношения к жизни, но и как название музыкального сочинения, которое на самом деле для Стивы оказывалось лучше Моцартовой арии. Это знаменитый вальс И.Штрауса «*Wein, Weib und Gesang*», действительно запечатлевший в музыке ту эмоциональную атмосферу, в которой Стива Облонский – как рыба в воде». Б.А.Кац видит в уточнении Стивы художественный прием: «явная отсылка через одну музыкальную реалию – названную – к другой – неназванной» [31, 345].

Элементы дискурса сновидения Облонского будут варьироваться в тексте романа: персонажи будут часто говорить о

музыке, еде, женщинах и о том удовольствии, которое они доставляют. Повествовательный дискурс («Алабин давал обед...») будет оживать не только в тех обедах, в которых будет участвовать сам Облонский, но и во всех многочисленных гастрономических сценах романа.

Введение в сновидение героя музыкальной темы уже возникало у Л.Толстого в «Войне и мире» (сон Пети Ростова), но во втором романе художественная мотивировка онейрической музыкальной темы иначе увязана с явью. Так, позже Стива декламирует Левину куплет из оперетты И.Штрауса «Летучая мышь» (7, 49), легкомысленный смысл которого контрастирует с цитируемыми Левиным строчками Пушкина (7, 47). Облонский участвует вместе с Вронским в организации ужина для известной «дивы» (итальянским словом «божественная» называли знаменитых певиц) (7, 69), а петербургский свет слушает пение заезжих знаменитостей: Кристины Нильсон и Карлотты Патти. В Петербурге «знаменитая певица пела второй раз, и весь большой свет был в театре» (7, 144). Но пение, музыка – это только культурный фон, на котором плетется рисунок интриг, сплетен и страстей.

Музыкальные мотивы в романе сопутствуют эпикурейской теме, часто переплетаются с гастрономическими мотивами, входят в сферу чувственных наслаждений персонажей. Вронский перед знакомством с Анной думает, как провести вечер, упоминает одно увеселительное заведение по типу кафешантана, где «найду Облонского, куплеты, сапан» (7, 67). На балу во время танца происходит сближение Анны с Вронским, и Кити, глядя на них, танцующих мазурку, понимает, что «они чувствовали себя наедине в этой полной зале» (7, 95). В романе сообщается о посещении Карениным итальянской оперы (7, 401), и он же в своих размышлениях об обманутых мужьях упоминает комического Менелая из оперетты Ж.Оффенбаха «Прекрасная Елена» (7, 311).

В пятой части романа, после свидания с сыном, возбуждение и раздражение Анны достигает предела, и она совершает отчаянный поступок, решаясь ехать в оперу слушать Патти, тем самым бросает вызов свету. Вронский пытается её оста-

новить. После отъезда Анны в театр, раздраженный Вронский нечаянным движением «зацепил столик, на котором стояла бутылка сельтерской воды и графин с коньяком, и чуть не столкнул его. Он хотел подхватить, уронил и с досады толкнул ногой стол и позвонил. <...> камердинер стал разбирать целые и разбитые рюмки и бутылки» (8, 124). В этой сцене аллегорично оживают мотивы сновидения Облонского, но теперь они теряют свой эпикурейский смысл: стеклянный графин разбит, напитки разлиты и музыка не приносит удовольствия (не случайно в театре мать говорит Вронскому об Анне по-французски: «Она производит сенсацию. Из-за нее забывают о Патти») (8, 128).

Следует обратить внимание, что на этом фоне светской моды на музыку Левин явно выделяется своим равнодушием к ней. В седьмой части романа Толстой описывает посещение Левиным утреннего концерта, который не доставляет ему удовольствия: «Левин во все время исполнения испытывал чувство глухого, смотрящего на танцующих» (8, 276). Позже Левин в ответ на вопрос («Вы были вчера в опере? Очень хороша была Лукка») автоматически повторяет фразу: «Да, очень хороша», – и продолжает «повторять то, что сотни раз слышал об особенностях таланта певицы» (8, 278).

Гастрономические мотивы первого онейрического текста тоже тесно увязаны с романной явью. Во время подробно описанного обеда Облонского и Левина в «Англии» происходит разговор об увлечениях «другими женщинами». Левин категоричен: «Не понимаю, как бы я теперь, наевшись, тут же пошел мимо калачной и украл бы калач» (7, 48). Облонский подхватывает параллель: «Отчего же? Калач иногда так пахнет, что не удержишься» (7, 49). В седьмой части романа Анна думает об охлаждении Вронского: «Да, того вкуса уж нет для него во мне» (8, 360) и тут же мысленно произносит английский фразеологизм: «The zest is gone» {Вкус притупился}. Это фраза, в которой эротические мотивы переданы через гастрономические.

В четвертой части Облонский устраивает званый обед, и одна из целей обеда – свести Кити и Левина и помирить их.

«Степан Аркадьич любил пообедать, но еще более любил дать обед, небольшой, но утонченный и по еде, и питью, и по выбору гостей. Программа нынешнего обеда ему очень понравилась: будут окуни живые, спаржа и la pièce de resistance {главное блюдо (франц.)} – чудесный, но простой ростбиф и сообразные вина: это из еды и питья. А из гостей будут Кити и Левин, и, чтобы незаметно это было, будет еще кузина и Щербацкий молодой, и la pièce de resistance из гостей – Кознышев Сергей и Алексей Александрович. Сергей Иванович – москвич и философ, Алексей Александрович – петербуржец и практик; да позовет еще известного чудака энтузиаста Песцова, либерала, говоруна, музыканта, историка и милейшего пятидесятилетнего юношу, который будет соус или гарнир Кознышеву и Каренину» (7, 414). «Обед с материальной стороны удался; не менее он удался и со стороны нематериальной. Разговор, то общий, то частный, не умолкал и к концу обеда так оживился, что мужчины встали из-за стола, не переставая говорить, и даже Алексей Александрович оживился» (7, 427).

Первый сон ассоциативно стягивает все гастрономические и музыкальные сцены и разговоры, а танцующие графинчики-женщины в сне Облонского – это *символический фантасмагорический образ, соединяющий четыре чувственных удовольствия: зрительное, слуховое, гастрономическое, эротическое*. Но сон содержит указание и на еще одно мужское удовольствие Облонского как читателя либеральной газеты и, по выражению В.Набокова, «любителя политической мешанины». Восстанавливая свой сон, Стива насыщает его актуальными именными реалиями. «В это время (февраль 1872 г.) кельнская газета, выходившая в Дармштадте, <...> уделяла большое внимание так называемому Алабамскому вопросу (этим термином обозначали американские претензии к Великобритании после Гражданской войны, в ходе которой был нанесен урон американскому морскому флоту). В результате Дармштадт, Алабин и Америка смешались в сне Облонского» [30, 284-285].

3.2.2. Чередование и парность ситуаций сна и пробуждения в романе. В поэтике романа чистые онейрические тексты коррелируют с эпизодами, в которых представлены снопоподобные состояния или в которых понятие «сон» используется как объект сравнения. Этот характерный прием распыления онейрического текста способствует формированию единого пространства онейрического дискурса в сложной архитектонике текста всего романа. Для этого дискурса характерна ситуация коммуникативной неуверенности в достоверности происходящего или неадекватного понимания высказывания, размолвок в отношениях адресант-адресат. Получается, что в поэтике романа реализован литературный архетип двоемирия, представленный в драме П.Кальдерона «Жизнь есть сон», где героя сначала убеждают, что явь, в которой он оказывается, есть сон, а потом он сам не уверен в существовании четких границ между этими состояниями.

Пробуждение Стивы возвращает его к нерешенным жизненным вопросам, и автор пишет: «Забиться сном уже нельзя, по крайней мере до ночи, нельзя уже вернуться к той музыке, которую пели графинчики-женщины; стало быть, надо забиться сном жизни» (7, 8). Эта игра понятиями «сон наяву» (сон жизни) и «сон во сне», их путаница значима для других героев романа. Так, Кити воспринимает бал как «волшебное сновидение» (7, 92), которое завершается драматическим пробуждением в реальность. Для Анны и Вронского же, наоборот, начинается иной период, для которого характерно перемещение из обыденности в онейрическое. «То волшебное напряженное состояние, которое ее мучало сначала, не только возобновилось, но усилилось и дошло до того, что она боялась, что всякую минуту порвется в ней что-то слишком натянутое. Она не спала всю ночь. Но в том напряжении и тех грезах, которые наполняли ее воображение, не было ничего неприятного и мрачного; напротив, было что-то радостное, жгучее и возбуждающее. К утру Анна задремала, сидя в кресле, и когда проснулась, то уже было бело, светло и поезд подходил к Петербургу» (7, 117-118). Вронский тоже «не пытался заснуть» (7, 118) и «не спал всю ночь» (7, 119): «Вернувшись

в свой вагон, он не переставая перебирал все положения, в которых ее видел, все ее слова, и в его воображении, заставляя замирать сердце, носились картины возможного будущего» (7, 119). Этому параллельному мотиву бессонницы персонажей ранее был противопоставлен параллельный мотив глубокого сна. Анна говорит Долли: «Я тебе говорю, что я сплю везде и всегда как сурок» (7, 85). Вронский до встречи с Анной «только успел положить голову на подушку, заснул крепким и спокойным, как всегда, сном» (7, 67). Заметим, что в седьмой части по мере нарастания конфликта ритмическое тождество чередования сон/бессонница между Анной и Вронским нарушается. Теперь её бессоннице соответствует его глубокий сон (сравните: «она лежала в постели с открытыми глазами» – «он спал в кабинете крепким сном» (8, 348) .

Выздоровев после тяжелой болезни, окончательно разорвав отношения с мужем и живя с Вронским за границей, Анна начинает воспринимать все прошедшее как сон. Это отдаление реальности через уподобление её сну – знаменует путь нового раздвоения. «Воспоминание обо всем, что случилось с нею после болезни: примирение с мужем, разрыв, известие о ране Вронского, его появление, приготовление к разводу, отъезд из дома мужа, прощанье с сыном – все это казалось ей горячечным сном, от которого она проснулась одна с Вронским за границей» (8, 34). Во время визита Долли в имение Вронского Анна признается ей: «Стыдно признаться; но я... я непростительно счастлива. Со мной случилось что-то волшебное, как сон, когда делается страшно, жутко, и вдруг проснешься и чувствуешь, что всех этих страхов нет. Я проснулась. Я пережила мучительное, страшное и теперь уже давно, особенно с тех пор, как мы здесь, так счастлива!» (8, 198).

Как писатель-реалист Толстой вводит реалистическую мотивировку причин смещения мировосприятия во внутреннем мире Анны. В четвертой части романа в момент кризиса болезни она бредит: «Когда это кончится? Дайте мне морфину. Доктор! дайте мне морфину» (7, 457). Упоминание медицинского препарата одновременно является антологической

аллюзией, скрытым мифономом. Морфей – бог счастливых снов, один из трёх сыновей Гипноса. Братом Гипноса является Танатос, божество смерти. Получается, что в момент болезни у постели Анны представлена не только борьба и примирение двух Алексеев, но и соперничество Гипноса и Танатоса. Так продолжает обнаруживаться приём двойничества, проходящий через поэтику романа. Но власть Гипноса реализована не только через «волшебный сон» (8, 198), античные источники упоминают о том, что у него были еще два сына: Фантаз и Фобетор. Первый посылал сны о превращениях в животных, другой – сны-кошмары. Увлечение опиумом, который Анна принимает от бессонницы, не может спасти Анну от сна-кошмара.

Во внутреннем мире Анны так слоисто перемешаны сон и явь и границы между ними очень проницаемы. Эта проницаемость сна и яви представлена в разговоре с мужем, который хочет предотвратить уход жены в счастливый сон, и в разговоре с Вронским, который, напротив, хочет удержать Анну в счастливом сне и не пустить в явь. Возвращение в Петербург, свидание с сыном нарушают счастливый сон. Она начинает подозревать в охлаждении Вронского, а тот моментами не понимает её. «Анна, ради бога, что с вами», – сказал он, будя её, точно так же как говорил ей когда-то её муж» (8, 122). Осуществление сна наяву порождает сон о другой стороне реальности, и тогда реальность начинает двоиться.

Толстой намеренно указывает читателю на необходимость соотнести две реплики. Сравним два диалога.

Часть 2, глава 9	Часть 5, глава 32
<p>Увидав мужа, Анна подняла голову и, <u>как будто просыпаясь</u>, улыбнулась.</p> <p>...</p> <p>– Анна, я должен предостеречь тебя, – сказал он.</p> <p>...</p>	<p>Она <u>как будто не понимала</u> значения его слов.</p> <p>...</p> <p>– Анна, <u>ради бога</u>, что с вами, – сказал он, <u>будя её, точно так же как говорил ей когда-то её муж</u>»</p>

<p>– Решительно ничего <u>не понимаю</u>, – сказала Анна, пожимая плечами. «Ему все равно, – подумала она. – Но в обществе заметили, и это тревожит его». – Ничего не понимаю. Ах, боже мой, и как мне на беду <u>спать хочется!</u> – сказала она, быстро перебирая рукой волосы и отыскивая оставшиеся шпильки.</p> <p>– Анна, <u>ради бога</u>, не говори так, – сказал он <u>кратко</u>. (7, 163-165).</p> <p>С этого вечера началась новая жизнь для Алексея Александровича и для его жены (7, 166).</p>	<p>– Я не понимаю, о чем вы спрашиваете.</p> <p>– Вы знаете, что нельзя ехать.</p> <p>– Чувство мое не может измениться, вы знаете, но я прошу не ездить, умоляю вас, – сказал он опять по-французски <u>с нежную мольбой в голосе</u>, но с холодностью во взгляде. (8, 122)</p> <p>Вронский в первый раз испытывал против Анны чувство досады, почти злобы за ее умышленное непонимание своего положения (8, 123).</p>
---	--

Уходя от прямого разговора с мужем, Анна прячется то в сон новой тайной жизни, то в биологический сон. Введение онейрического мотива в сцене с мужем, а потом и в сцене с Вронским – знак начала перелома в отношениях героев. В первой ситуации Анна из обычной устоявшейся жизни перемещается в сон-мечту любви и счастья, а во второй – наоборот. Ведь осуществление мечты порождает сначала сон-кошмар о двух мужьях, а потом возрождается и в своей ужасной сущности сон-фантазмагория, который начинал сниться ей в поезде из Москвы.

Ситуация сна/бессонницы встречается при описании отдельных эпизодов жизни Вронского. Нарушение его здорового сна совпадает или с моментами эмоционального подъема (в поезде), или кризиса. Так, перед неудачным самоубийством он пытается заснуть, «проваливается в пропасть забвения» (7, 460) и вскакивает с широко открытыми глазами, «как будто он никогда не спал» (7, 460). Типологически он оказывается в почти гамлетовской ситуации умереть-уснуть, которая аллюзивно оживает. Обратим внимание на повтор: «Заснуть! Забыть!»; «Заснуть! заснуть!»; «Он всё лежал, стараясь заснуть...»; «Что это? или я с ума схожу?»; «Нет,

надо заснуть!»; «Это кончено для меня...»; «Так сходят с ума, – повторил он, и так стреляются...»; «Разумеется»; «Разумеется, – повторил он, когда в третий раз мысль его направилась опять по тому же самому заколдованному кругу воспоминаний и мыслей» (7, 460-461). Самоубийству Анны тоже предшествует череда бессонниц и мысль «Что это, я с ума схожу» (8, 352).

В романе есть ситуация, в которой мы наблюдаем профанацию темы сновидения. Облонский приезжает в Петербург, чтобы просить Каренина согласиться на развод. Неожиданно он получает приглашение от графини Лидии Ивановны и позже узнает, что теперь решение его вопроса зависит от шарлатана-ясновидящего, который дает советы во сне. Француз Landau присутствует при визите и разговоре, и вся эта комедия совершенно сбивает с толку Стиву. «Француз спал или притворялся, что спит, прислонив голову к спинке кресла, и потною рукой, лежавшею на колене, делал слабые движения, как будто ловя что-то. Алексей Александрович встал, хотел осторожно, но, зацепив за стол, подошел и положил свою руку в руку француза. Степан Аркадьич встал тоже и, широко отворяя глаза, желая разбудить себя, если он спит, смотрел то на того, то на другого. Все это было наяву. Степан Аркадьич чувствовал, что у него в голове становится все более и более нехорошо» (8, 333). Он так и уезжает, не поговорив о деле сестры, а позже получает «положительный отказ о разводе», который, как он понял, «сказал француз в своем настоящем или притворном сне» (8, 334). Толстой не случайно предваряет главу о ясновидящем рассуждениями Стивы Облонского о Москве и Петербурге и мыслями шестидесятилетнего князя Петра Облонского о сопоставлении России и заграницы. Но после всего происшедшего даже Стива чувствует «что-то постыдное» от этого вечера, где «все было гадко», «был не в духе, что редко случалось с ним, и долго не мог заснуть» (8, 334). Эта бессонница Стивы имеет не только физиологический, но и духовный смысл. Соотнесенность прямого и переносного значения этих состояний присутствует в дневниках Толстого и пройдет через весь его третий роман без снов, каким можно назвать «Воскресение». Состояние такого пробуждения-

прозрения испытывает Левин в последней части романа: «Как бы пробудившись от сна, Левин долго не мог опомниться. <...> Ему казалось, что теперь его отношения со всеми людьми уже будут другие» (8,401).

3.2.3. Сон Анны о двух мужьях и архетип двойничества.

Неоднократно отмечалось, что мотив раздвоения играет важную роль в сюжете романа и при понимании образа Анны. На уровне онейропоэтики его вводит сон о двух Алексеях. Вступлению Анны и Вронского «в новую жизнь» (7, 168) сопутствуют «стыд, радость и ужас» от создавшейся ситуации, которая заставляет их лгать. Описание первого сна героини автор начинает с уступительного союзного слова «зато». Исполнению желаний наяву противостоят мучения во сне. «*Зато* во сне, когда она не имела власти над своими мыслями, ее положение представлялось ей во всей безобразной наготе своей. Одно сновиденье почти каждую ночь посещало ее. Ей снилось, что *оба вместе были ее мужья*, что оба расточали ей свои ласки. Алексей Александрович плакал, целуя ее руки, и говорил: как хорошо теперь! И Алексей Вронский был тут же, и он был также ее муж. И она, удивляясь тому, что прежде ей казалось это невозможным, объясняла им, смеясь, что это гораздо проще и что они оба теперь довольны и счастливы. Но это сновидение, как кошмар, давило ее, и она просыпалась с ужасом» (7, 169).

Этот сон можно отнести к осознанным сновидениям, ведь Анна в нём удивляется, что она весела и даже смеется. Мы наблюдаем раздвоение героини на грани сна и яви. Позже в романе Бетси будет говорить с Анной об отношениях Лизы Меркаловой и Стрёмова и, как бы обучая Анну двойной светской морали, поясняет: «Видите ли, на одну и ту же вещь можно смотреть трагически и сделать из неё мученье, и смотреть просто и даже весело, Может быть, вы склонны смотреть на вещи слишком трагически» (7, 332).

Этот сон Анны чувственными и эротическими картинками соотносим с открывающим роман сновидением ее брата. Не случайно Стива думает в своем сне: «да, хорошо было, очень хорошо», а в сне Анны муж говорит: «как хорошо теперь».

Оба сна представляют картинки в стиле барокко или ампира. Но для Анны вариант, который подсказывает ей сон, представляется отвратительным. Поэтому рефлексия сна героиней позволяет увидеть толстовский прием противопоставления персонажей. В этой же второй части романа в разговоре с Левиным Облонский, рассказывая о своих предпочтениях в любви, произносит: «Вот видишь ли, ты знаешь тип женщин оссиановских... женщин, которых видишь во сне... Вот эти женщины бывают наяву... и эти женщины ужасны» (7, 182). Эта фраза тоже свидетельствует о несходстве сестры и брата, но одновременно содержит намек на то, что и Стива не чужд романтических страстей. Героини поэм Оссиана верны одной любви, и «все героини либо кончают с собой, либо просто умирают, получив весть – правдивую или ложную – о смерти любимого» [32, 491]. В этом отношении Анна – настоящая романтическая героиня, а её следующий сон-кошмар развернут в картинах в стиле готического романтизма.

Описывая сцену качек, автор замечает: «Два человека, муж и любовник, были для нее двумя центрами жизни, и без помощи внешних чувств она чувствовала их близость» (7, 231)

Сновидение о двух мужья узнаваемо и пророчески оживает в сцене примирения Каренина и Вронского у постели умирающей Анны, когда она соединяет руки двух Алексеев, а муж рыдает у ее кровати. «Он стоял на коленях и, положив голову на гиб ее руки, которая жгла его огнем через кофту, рыдал, как ребенок». «Алексей Александрович взял руки Вронского и отвел их от лица, ужасного по выражению страдания и стыда, которые были на нем. – «Поддай ему руку. Прости его». Алексей Александрович подал ему руку, не удерживая слез, которые лились из его глаз (7, 456-457). Но взаимоотношение мужей наяву иные, чем в сновидении. Да и Анна в бреду говорит о своем раздвоении: «Не удивляйся на меня. Я все та же... Но во мне есть другая, я ее боюсь – она полюбила того, и я хотела возненавидеть тебя и не могла забыть про ту, которая была прежде. Та не я. Теперь я настоящая, я вся. <...> Она держала одну горячую рукой его руку, другую отталкивала его» (7, 456).

Даже Каренин раздваивается и после выздоровления Анны готов допустить возможность двойных отношений, чтобы сохранить семью: «Он считал, что для Анны было бы лучше прервать сношения с Вронским, но, если они все находят, что это невозможно, он готов был даже вновь допустить эти сношения, только бы не срамить детей, не лишаться их и не изменить своего положения» (7,470).

Состояние раздвоения Анна начинает переживать в поезде («Я сама или другая» (7, 115)). После признания в неверности мужу Анна «чувствовала, что в душе ее все начинает двоиться, как дwoятся иногда предметы в усталых глазах» (7, 321). Автор еще дважды делает акцент на этом состоянии («опять она почувствовала, что в душе у ней начинало двоиться» (7, 323); «она почувствовала, что в душе ее начинает двоиться» и «испугалась опять этого чувства» (7, 327), когда, проснувшись на следующее утро, Анна хочет написать письмо «им обоим» (7, 323) и уехать. Визуализации раздвоения Анны способствует картина Михайлова, которая вбирает и увековечивает лучшее в ней. Но далее Анна продолжает отдаляться от себя. После отъезда Долли она чувствует, что «лучшая часть ее души зарастает» (8, 230). «Она знала, что теперь, с отъездом Долли, никто уже не растревожит в ее душе те чувства, которые поднялись в ней при этом свидании. Тревожить эти чувства ей было больно, но она все-таки знала, что это была самая лучшая часть ее души и что эта часть ее души быстро зарастала в той жизни, которую она вела» (8, 230). Свое состояние Анна называет «между небом и землей» (8, 335). Это состояние между волшебным сном и кошмаром, которым теперь представляется ей реальность.

Перед самоубийством Анна не узнает себя. «Она была причесана и не могла вспомнить, когда она это делала. «Кто это?» – думала она, глядя в зеркало на воспаленное лицо со странно блестящими глазами, испуганно смотревшими на нее. «Да это я», – вдруг поняла она, и, оглядывая себя всю, она почувствовала на себе его поцелуи и, содрогаясь, двинула плечами. Потом подняла руку к губам и поцеловала ее» (8, 352). Эта ситуация рифмуется с ситуацией второй части одиннадцатой главы, где описана сцена страсти: «И с

озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи. Она держала его руку и не шевелилась. Да, эти поцелуи – то, что куплено этим стыдом. Да, и эта одна рука, которая будет всегда моею, – рука моего сообщника. Она подняла эту руку и поцеловала ее» (7, 168).

Второй сон Анны содержит сон во сне – предсказание камердинера Корнея о том, что она умрет родами. Но это предсказание не осуществилось. Анна проходит через смерть-инициацию. Рождение дочери (здоровенькая девочка), получившей имя Анны, знаменует новый этап раздвоения. Роды и болезнь Анны, во время которой она оказывается на границе между жизнью и смертью, архетипически связаны с ситуацией инициации: одна Анна умирает, а другая рождается. И эта другая полна жажды жизни и наслаждения. Дочь, получающая имя Анна, – это тоже реализация архетипа двойничества. Казалось бы, она должна связать Анну с Вронским, но для нее и для него дочь, носящая фамилию Каренина, указывает на их прошлое. Не случайно, в конце романа сообщается, что Каренин воспитывает сына и дочь жены. Отдаление от детей тоже свидетельство того состояния, которое Анна отмечает в себе. Долли она признается: «Я не могу их соединить, а это мне одно нужно. А если этого нет, то все равно. Все, все равно. И как-нибудь кончится, и потому я не могу, не люблю говорить про это» (8, 229). Существенно важно, что в период болезни Анны именно Каренин привязался к девочке. «Но к новорожденной маленькой девочке он испытывал какое-то особенное чувство не только жалости, но и нежности. Сначала он из одного чувства сострадания занялся тою новорожденною слабенькою девочкой, которая не была его дочь и которая была заброшена во время болезни матери и, наверное, умерла бы, если б он о ней не позаботился, – и сам не заметил, как он полюбил ее» (7, 463). Девочка Анна как бы компенсаторно замещает собой жену Анну в мире Каренина. Не случайно она после смерти матери возвращается в дом Каренина.

Число дроблений и раздвоений свой целостности в жизни Анны все время нарастает. И автор способствует этому. В романе четыре персонажа носят имя Анна: главная героиня,

её горничная Аннушка, родившаяся девочка и Ганна, девочка-англичанка, воспитанием которой занимается Анна в седьмой части романа. Квадрат вариативных имен позволяет соотнести четыре судьбы. Об Аннушке в 7 части сказано «потолстевшая, спокойная» (8, 353). Особенно необычно то, что Анна приближает семью англичанки и увлечена её дочерью Ганной. Получается, что чужая девочка оттесняет свою дочь. «Мне неинтересно ваше пристрастие к этой девочке, это правда, потому что я вижу, что оно ненатурально», – говорит ей Вронский (8, 336).

Прием двойничества реализован в поэтике романа и через мотив тени. Он возникает во время диалога Анны и Вронского у вагона поезда в метель. «Согнутая тень человека проскользнула под ее ногами, и послышались стуки молотка по железу». «Она довольно долго, ничего не отвечая, вглядывалась в него и, несмотря на тень, в которой он стоял, видела, или ей казалось, что видела, и выражение его лица и глаз» (7, 116). Первый мотив будет связан со сновидением, второй – с образом Вронского. В шестой главе второй части в гостиной Бетси обсуждают Карениных, жену и мужа. «Анна очень переменялась с своей московской поездки. В ней есть что-то странное, – говорила ее приятельница. – Перемена главная та, что она привезла с собою тень Алексея Вронского, – сказала жена посланника. – Да что же? У Гримма есть басня: человек без тени, человек лишен тени. И это ему наказание за что-то. Я никогда не мог понять, в чем наказание. Но женщине должно быть неприятно без тени. – Да, но женщины с тенью обыкновенно дурно кончают, – сказала приятельница Анны». «Вот-вот именно, – поспешно обратилась к нему княгиня Мягкая. – Но дело в том, что Анну я вам не отдам. Она такая славная, милая. Что же ей делать, если все влюблены в нее и, как тени, ходят за ней? – Да я и не думаю осуждать, – оправдывалась приятельница Анны. – Если за нами никто не ходит, как тень, то это не доказывает, что мы имеем право осуждать» (7, 152-153).

Зловещий образ тени появляется в седьмой части. «Когда она налила себе обычный прием опиума и подумала о том, что стоило только выпить всю склянку, чтобы умереть, ей

показалось это так легко и просто, что она опять с наслаждением стала думать о том, как он будет мучаться, раскаиваться и любить ее память, когда уже будет поздно. Она лежала в постели с открытыми глазами, глядя при свете одной догоравшей свечи на лепной карниз потолка и на захватывающую часть его тень от ширмы, и живо представляла себе, что он будет чувствовать, когда ее уже не будет и она будет для него только одно воспоминание. «Как мог я сказать ей эти жестокие слова? – будет говорить он. – Как мог я выйти из комнаты, не сказав ей ничего? Но теперь ее уж нет. Она навсегда ушла от нас. Она там...» Вдруг тень ширмы заколебалась, захватила весь карниз, весь потолок, другие тени с другой стороны рванулись ей навстречу; на мгновение тени сбежали, но потом с новой быстротой надвинулись, поколебались, слились, и все стало темно. «Смерть!» – подумала она. И такой ужас нашел на нее, что она долго не могла понять, где она, и долго не могла дрожащими руками найти спички и зажечь другую свечу вместо той, которая догорела и потухла. «Нет, все – только жить! Ведь я люблю его. Ведь он любит меня! Это было и пройдет», – говорила она, чувствуя, что слезы радости возвращения к жизни текли по ее щекам» (8, 348).

Мотив тени появляется и в момент самоубийства. «Туда! – говорила она себе, глядя в тень вагона, на смешанный с углем песок, которым были засыпаны шпалы, – туда, на самую середину, и я накажу его и избавлюсь от всех и от себя» (8, 366).

Мотив тени многозначен. Во-первых, он символизирует теневой сюжет её жизни, который она не может и не хочет удержать в тайне. Тень – это юнгианский архетип её второго я. Тень – это воплощение ужаса смерти, это вестник из мира теней, то есть того, что находится по ту сторону жизни. Мотив тени в соотнесенности с мотивами темноты, черноты, мрака, холода противопоставлен в романе мотивам света, огня, тепла.

Эволюция образа Анны в романе развивается не через созидание, а через раздробление своего единого я. Она двойится и как бы режет себя по живому еще до того, как ее разрежет поезд.

Деталь сна о двух Алексеях неожиданно возникает в мыслях Анны перед самоубийством. Размышляя о разводе и

новом браке, она думает: «Ну, я получу развод и буду женой Вронского... А Сережа перестанет спрашивать или думать о моих двух мужьях?» (8, 361).

Удвоение ситуаций и параллелизм характерны для линий Анна – Левин, Каренин – Вронский, семья Стивы и семья Каренина, сны – романная явь. Самоубийство Анны и поведение Вронского в последней части тоже рифмуются между собой и с их разделенным сновидением.

3.2.4. Разделенное сновидение, но вариативный онейрический текст Анны-Вронского. Сон Вронского включен в четвертую часть романа. Его видят в разное время Вронский и Анна. Рассмотрим мужской вариант этого сна, который дан первым. Ему присущи все признаки устного онейрического дискурса. Он представлен как процесс припоминания в момент мгновенного пробуждения.

Вронский приставлен сопровождать иностранного принца и показать ему экзотику русских развлечений. В обязательный ритуал входит охота на медведя. Эта обязанность тяготит Вронского, но, наконец, проводив гостя на седьмой день, он после бессонной ночи возвращается домой. «Позавтракав, он тотчас же лег на диван, и в пять минут воспоминания безобразных сцен, виденных им в последние дни, перепутались и связались с представлением об Анне и мужике-обкладчике, который играл важную роль на медвежьей охоте; и Вронский заснул. Он проснулся в темноте, дрожа от страха, и поспешно зажег свечу. «Что такое? Что? Что такое страшное я видел во сне? Да, да. Мужик-обкладчик, кажется, маленький, грязный, со взъерошенной бородкой, что-то делал нагнувшись и вдруг заговорил по-французски какие-то странные слова. Да, больше ничего не было во сне, – сказал он себе. – Но отчего же это было так ужасно?» Он живо вспомнил опять мужика и те непонятные французские слова, которые произносил этот мужик, и ужас пробежал холодом по его спине. «Что за вздор!» – подумал Вронский и взглянул на часы. Была уже половина девятого. Он позвонил человека, поспешно оделся и вышел на крыльцо, совершенно забыв про сон и мучась только тем, что опоздал» (7, 394).

Естественно, что, припоминая сон, Вронский связывает его с предшествующими реальными событиями («мужик-обкладчик, кажется...») и тем самым лишает онейрический текст тайны. Эмоциональная аура сна – ужас: «проснулся в темноте, дрожь от страха»; «отчего же это было так ужасно»; «ужас пробежал холодом по его спине». Страх переходит в бессознательный и неуправляемый ужас. Вронский тушит его словом «вздор», которое характерно для его лексикона и речевого поведения. В сцене разговора с Анной, когда она рассказывает свой сон, он прерывает ее и четырежды повторяет слово: «Что за вздор!»; «Ах, какой вздор!»; «Какой вздор, какой вздор!» (7, 400-401). Вронский называет вздором то, что он не может понять и чему не может найти здравого объяснения. Непонятное вызывает у него ужас. До сна сказано, что припадки ревности Анны «ужасали его» (7, 397). Эта ревность ему так же непонятна, как и сновидение. Заметим, что Анна называет вспышки ревности «бесом» («Я прогнала, прогнала беса, – прибавила она. Бесом называлась между ними ревность» (7, 397). Нельзя не вспомнить, что еще ранее, на балу Кити замечает: «Что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней» (7, 96). Можно предположить, что через сон Вронский почувствовал столкновение с чем-то потусторонним. Мужик-обкладчик совершает ритуал над зверем и потому опасен для него, но во сне страх испытывает не зверь, а Вронский. Получается, что через сон Вронский получает предупреждение и тут же забывает о нем.

Но перейдем к сну Анны. Его дискурс построен сложнее. Сновидение передано через внешнюю речь в процессе диалога. Так как Вронский узнает в нем и свой сон, то получается, что адресант направил сон двум адресатам, но каждый редактировал онейрическое послание и превращал его в вербальный текст в соответствии с собственными ассоциациями и пониманием. Но мужской и женский варианты сна имеют существенные различия: различаются, во-первых, социальный статус и род занятий главного образа сновидений; во-вторых, место действия.

«Я видела сон. – Сон? – повторил Вронский и мгновенно вспомнил своего мужика во сне. – Да, сон, – сказала она. –

Давно уж я видела этот сон. Я видела, что я вбежала в свою спальню, что мне нужно там взять что-то, узнать что-то; ты знаешь, как это бывает во сне, – говорила она, с ужасом широко открывая глаза, – и в спальне, в углу, стоит что-то. – Ах, какой вздор! Как можно верить... Но она не позволила себя перебить. То, что она говорила, было слишком важно для нее. – И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик маленький с взъерошенною бородой и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошится там... Она представила, как он копошится в мешке. Ужас был на ее лице. И Вронский, вспоминая свой сон, чувствовал такой же ужас, наполнявший его душу. – Он копошится и приговаривает по-французски, скоро-скоро и, знаешь, грассирует: «Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir... [33] «И я от страха захотела проснуться, проснулась... но я проснулась во сне. И стала спрашивать себя, что это значит. И Корней мне говорит: «Родами, родами умрете, родами, матушка...» И я проснулась... – Какой вздор, какой вздор! – говорил Вронский, но он сам чувствовал, что не было никакой убедительности в его голосе» (7, 400-401).

Сон Анны – это сновидение с наращением, которое включает сон во сне. Это предсказание Корнея не исполнится, и значит сон содержит реальное и ложное пророчество. Первое дано в иносказательной форме, второе – прямой речью. То, что ложное предсказание исходит от Корнея, не случайно. Как камердинер мужа он замещает его во сне и тоже вызывает у Анны страх. Мы видим в тексте романа, что состояние страха в душе Анны начинает нарастать: Анна боится мужа и боится объяснения («Вот оно, объяснение», – подумала она и ей стало страшно» (7, 236); слова признания мужу в неверности на другое утро «показались ей так ужасны» (7, 320), но и письмо, полученное от мужа, «представлялось ей ужаснее всего, что только она могла себе представить» (7, 325); «и вместе с тем это было так ужасно, что она не могла представить себе даже, чем это кончится» (7, 327). И, конечно, Анна испытывает страх и ужас от возможной физической близости с мужем (7, 355-356), когда он, смеясь, «злым и холодным смехом» произносит: «Впрочем, не понимаю, как имея столько не-

зависимости, как вы, объявляя мужу прямо о своей неверности ... вы находите предосудительным исполнение в отношении к мужу обязанности жены» (7, 356). Выйдя на чистый воздух, Анна «вздрогнула от холода и внутреннего ужаса» (7, 323). Получается, что состояние ужаса наяву не только переносится в сон, но и персонифицируется в образе мужика. Учитывая важность для онейропоэтики Толстого звуковой ауры сновидения и создания для каждого персонажа особого индивидуального кода нейролингвистических знаков, следует обратить внимание на созвучие слов **мужик-муж**, **Корней-Каренин**. Мужик находится в спальне – это пространство теперь закрытое для мужа, и оттого она так испугана вторжением. Мужик – персонифицированный символ ужаса, и ужас сообщается даже мужественному Вронскому, который, по замечанию автора, в присутствии Анны «не имел своей воли».

Сон Анны вариативный и продолжающийся. Фраза «Давно уж я видела этот сон» позволяет предположить, что речь идет о сновидении-наваждении в вагоне во время возвращения из Москвы. Тогда ей было «не страшно, а весело».

«На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее или чужая? «Что там, на ручке, шуба ли это или зверь? И что сама я тут? Я сама или другая?» Ей страшно было отдаваться этому забвению. Но что-то втягивало в него, и она по произволу могла отдаваться ему и воздерживаться. Она поднялась, чтоб опомниться, откинула плед и сняла пелерину теплого платья. На минуту она опомнилась и поняла, что вошедший худой мужик в длинном нанковом пальто, на котором недоставало пуговицы, был истопник, что он смотрел на термометр, что ветер и снег ворвались за ним в дверь; но потом опять все смешалось... Мужик этот с длинною талией принялся грызть что-то в стене, старушка стала протягивать ноги во всю длину вагона и наполнила его черным облаком; потом что-то страшно закрипело и застучало, как будто раздирали кого-то; потом красный огонь ослепил глаза, и потом все закрылось стеной. Анна почувствовала, что она провалилась. Но все это было не страшно, а весело. Голос

окутанного и занесенного снегом человека прокричал что-то ей над ухом. Она поднялась и опомнилась; она поняла, что подъехали к станции и что это был кондуктор» (7, 115). В этом первосонии есть образы того сна-кошмара, который так напугает Вронского.

В рассуждения В.Набокова о «двойном кошмаре» (так он называет сновидение Анны и Вронского) вплетаются и собственные наблюдения В.Набокова над природой сновидений. «Мы должны уяснить, что сон – это представление, театральная пьеса, поставленная в нашем сознании при приглушенном свете перед бестолковой публикой. Представление это обычно бездарное, со случайными подпорками и шатающимся задником, поставлено оно плохо, играют в нем актеры-любители. Но в данный момент нас интересует то, что актеры, подпорки и декорации взяты режиссером сна из нашей дневной жизни. Некоторые свежие и старые впечатления небрежно и наспех перетасованы на мутной сцене наших снов. Время от времени пробуждающийся мозг обнаруживает островок смысла во вчерашнем сне; и если это нечто очень яркое или хоть в чем-то совпадающее с глубинными пластами нашего сознания, тогда сон может составить единое целое и повторяться, возобновляться, что и происходит у Анны» [30, 256-257]. В.Набоков считает, что сны «похищены из нашей дневной жизни, но приняли новые формы и вывернуты наизнанку экспериментатором-постановщиком, а вовсе не венским затейником».

В двойном сновидении, действительно, многое «похищено» из двух дневных жизней. Представим эволюцию сквозного, повторяющегося вариативного образа сновидения в сознании Анны. Обратим внимание на то, какие метаморфозы совершаются над главным образом кошмара: *мужик этот с длинною талией – мужик маленький с взъерошенной бородой и страшный – старичок-мужичок с взлохмаченной бородой – мужичок*. Уменьшение размеров образа и превращение мужика в мужичка как бы увеличивает производимый им ужас. Он похож на гнома, карлика-колдуна, лемура на картине «Ночной кошмар» (1790-1791) английского художника И.Г. Фюсли.

Трансформируется характер его действий: *грызет – нагнулся над мешком, копошится, приговаривает – что-то делал над железом, приговаривая; делает это какое-то страшное дело в железе над нею – приговаривая что-то, работал над железом*. Мешок сменяется железом. Это породило подробно аргументированное предположение исследователей о том, что «образ мужика в романе может быть непосредственно соотнесен с фольклорно-мифологическим образом кузнеца» [34, 139]. Исследователи указывают на связь между образом железа и железной дорогой, между красным мешочком на руке Анны и мешком. В.Lonnqvist пишет: «Слова мужика во сне Анны о том, что железо надо «месить», сложным образом сочетаются с выпеканием хлеба – с «брачной связью». Мужик не только кует, но и творит то «тесто» (железо), из которого печется союз Анны с Вронским. Однако, действие мужика происходит в «мешке», он там «копошится», т.о. вмешивается в интимное пространство Анны, орудует там. Мешок – это своего рода огненное горнило, горн, где встречается мужскаяковка железа с женским выпеканием хлеба и где зарождается новая жизнь» [35, 200-201]. В.Lonnqvist рассматривает мешок как контаминацию горна и утробы, метафору огня-страсти, а мужик-кузнец «кует-печет железо судьбы Анны».

Неоднократно отмечено, что сновидение героев сопровождается образ свечи. Вронский, просыпаясь, дрожа от страха, поспешно зажигает свечу (7, 394). В момент самоубийства героини тоже сцепляются работающий над железом мужичок и потухающая свеча. Получается, что аура сновидения и в прямом и в метафорическом плане принадлежит тьме, темноте, мраку.

Во сне Вронского мужик напоминает того мужика-обкладчика, который играл важную роль в медвежьей охоте; во сне Анны – это тот железнодорожный истопник, которого она видела в поезде при возвращении из Москвы. Обратим внимание еще на один возможный прообраз. В последнем варианте сна страшный образ получает название «старичок-мужичок» (8, 349). И тем самым перекликается с образом «старичка» из сновидения в рассказе «Метель». Этому старичку герой рассказа целовал руку (1, 504), но во сне Анны

«старичок-мужичок» нагнулся над мешком и «руками что-то копошится там» (7, 400), а в «Метели» старичок «копошился около саней» (1, 508). Повторяющийся вариативный сон как бы прошивает текст и сюжет большого романа, а его образы (страшный мужик/мужичок/старичок, железо, мешок/мешочек, французская речь, пространство спальни, угол, ужас, темнота и свет, камердинер Корней) неоднократно возникают в романной яви. Символика сновидения связана не только с античными мифонимами, но и с образами христианского ада. Не случайно после возвращения Анны из Москвы муж сообщает ей, что читает «Duc de Lille, «Poesie des enfers» (7, 126) [36]. Мужик в сновидении Анны произносит: «Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir...» (7, 400). Обратим внимание на родство и созвучие слов «*le fer*» (железо) и «*enfer*» (ад) [37]. Так образ железа начинает соотноситься не только с реалиями романа (железная дорога, топка, рельсы), но и с образом посмертного ада, который уготован любовникам. Перед самоубийством Анна оценивает продолжение своей жизни с Вронским, как ад (8, 361).

Обратимся к нумерологии, окружающей онейрический эпизод. Вронский, наконец, на седьмой день избавился от принца. Анна просит Вронского приехать и сообщает в записке, что муж в 7 часов едет на совет. Вронский, который не спал ночь, случайно заснул, проспал и видел сон. Ранее на скачках Вронскому достался «7 номер» (7, 217) и скакало 17 человек (7, 219). До скачек он был у Анны и после свидания, «только отъехав верст семь», посмотрел на часы (7, 214). Эта цифра семь, которая окружает онейрический эпизод, видимо не случайна и вызывает ассоциации с событиями после сотворения мира, а значит и с историей грехопадения.

Но для выявления понимания толстовской поэтики «сопряжения» важно соотнести таинственную французскую речь мужика и фрагменты повествования. Гендерная противоречивость услышанной Анной фразы состоит в том, что первая её часть маскулинная (мужская), а в трех последних словах представлена женская тема, перифрастически связанная с тестом. В девятой главе четвертой части романа описан обед

в доме Облонских. Стива задерживается, а жена «не сумела без него хорошенько перемешать все это общество». «В одну минуту он так перемесил все это общественное тесто, что стала гостиняная хоть куда, и голоса оживленно зазвучали» (7, 422).

Главный образ сновидения – это мужик/мужичок/старичок, он же истопник в вагоне и обкладчик на охоте. Он совершает какие-то непонятные действия и этим внушает ужас. Он предстает как сказочно-мифологический персонаж, воплощение рока и губительной силы. Но его борода и одежда свидетельствуют о принадлежности к народу, недворянскому классу. Мужик – это одна из главных идеологем в творчестве Толстого. С его образом связана идея дворянской вины и ожидание возмездия. В сновидении барина в рассказе «Метель» этот образ играет важную роль. Вводя образ мужика в сновидение Анны и Вронского, Толстой делает его символическим воплощением наказания не столько этического, сколько социального. Кроме того, через него реализован страх, живущий в душе самого Толстого. Важно обратить внимание на то, что для Анны страшнее всего то, что старичок-мужичок «не обращает на нее внимания, но делает это какое-то страшное дело в железе над нею». Обратим внимание и на трансформацию образа: в ранних сновидениях это мужик, а в последнем старичок-мужичок. Французские слова воспроизведены только раз, позже становятся важны поза и действие. Ясно, что французская фраза адресована сновидцам (Вронскому и Анне). Гротесковое соединение облика мужика и французской фразы для Анны особенно непонятно и потому ужасно вдвойне.

Номинация «мужик» очень часто встречается в романе. Если у Анны и Вронского ужас перед мужиком в сновидении соседствует с снисходительным и равнодушным отношением к реальным мужикам (начиная с первой сцены на вокзале и далее в сценах в деревне), у Левина совсем иное отношение к мужикам и к их словам. Особенно это характерно для восьмой части романа. Приведем некоторые фрагменты. «Новое радостное чувство охватило Левина. При словах мужика о том, что Фоканыч живет для души, по правде, побожью, неясные, но значительные мысли толпою как будто вырвались откуда-то иззаперти и, все стремясь к одной цели,

закружились в его голове, ослепляя его своим светом» (8, 394). «Слова, сказанные мужиком, произвели в его душе действие электрической искры, вдруг преобразившей и сплотившей в одно целый рой разрозненных, бессильных отдельных мыслей, никогда не перестававших занимать его» (8, 395). «Откуда у меня радостное, общее с мужиком знание, которое одно дает мне спокойствие души? Откуда взял я это?» (8, 399). «Под каждое верование церкви могло быть подставлено верование в служение правде вместо нужд. И каждое не только не нарушало этого, но было необходимо для того, чтобы совершалось то главное, постоянно проявляющееся на земле чудо, состоящее в том, чтобы возможно было каждому вместе с миллионами разнообразнейших людей, мудрецов и юродивых, детей и стариков – со всеми, с мужиком, с Львовым, с Кити, с нищими и царями, понимать несомненно одно и то же и слагать ту жизнь души, для которой одной стоит жить и которую одну мы ценим» (8, 400).

Сложная система образных связей в романе построена так, что у каждого из главных героев есть свои отношения с мужиком. Есть они и у Каренина. В третьей главе четвертой части Анна рассказывает свой сон, а в пятой главе описан визит Каренина к «знаменитому петербургскому адвокату». Толстой дает портретное описание, отдельные черты которого заставляют вспомнить кошмар Анна: «Адвокат был маленький, коренастый, плешивый человек с черно-рыжеватой бородой, светлыми длинными бровями и нависшим лбом. Он был наряден, как жених, от галстука и цепочки двойной до лаковых ботинок. Лицо было умное, мужицкое, а наряд франтовской и дурного вкуса» (7, 405). Сознание читателя выхватывает в этом портрете три детали: маленький, с бородой и мужицкое – которые характерны и для персонажа сновидения. Для Каренина визит к адвокату – это унижение, позор. Скрытый страх Каренина и бессилие перед этим адвокатом переданы и через другую фразу: «Серые глаза адвоката старались не смеяться, но они прыгали от неудержимой радости, и Алексей Александрович видел, что тут была не одна радость человека, получающего выгодный заказ, – тут было торжество и восторг, был блеск, похожий на тот зловещий блеск, который он видал в глазах жены» (7, 406). Мотивы зловещего блеска, «злого

света» (он зажигается в глазах Анны, когда она говорит о муже (7, 211), «фантастического света» (думая о Вронском, Анна произносит: «Боже мой, как светло! Это страшно, но я люблю видеть его лицо и люблю этот фантастический свет» (7, 238) тоже связаны с огнем, жаром, а значит и с адской аурой сновидения.

Получается, что мужик/мужичок из сновидения связан со многими реальными персонажами романа, но существует и как образ уникальный и особенный, который соотносится с мифологическими, inferнальными, фантастическими образами.

Вронский после смерти Анны все еще адресат-носитель дискурса сна. Он дважды адресат, который сам получил сон и который услышал рассказ об этом сне от любимой женщины. Он едет на войну умирать. Известно, что мифологемы война и охота в мире Толстого тесно соотнесены (на это неоднократно указывали исследователи при сопоставлении сцен охоты и военных событий в романе «Война и мир»). Тогда сон о мужике-обкладчике и Вронскому предрекает смерть. В пятой главе восьмой части он говорит Кознышеву: «Я, как человек тем хорош, что жизнь для меня ничего не стоит. А что физической энергии во мне довольно, чтобы врубиться в каре и смять или лечь, – это я знаю. Я рад тому, что есть за что отдать мою жизнь, которая мне не то что не нужна, но постыла. Кому-нибудь пригодится. – И он сделал нетерпеливое движение скулой от неперестающей, ноющей боли зуба, мешавшей ему даже говорить с тем выражением, с которым он хотел» (8, 379). Фрагмент из трех глаголов («врубиться в каре и смять или лечь») ритмически перекликается с французской фразой, которая теперь обращена к Вронскому (Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir... – Надо ковать железо, толочь его, мять (месить)).

Обратим внимание и на то, что Толстому важно подчеркнуть, что образы сна-кошмара посетили Анну после знакомства с Вронским, но задолго до морфина. Это уже позже она принимает морфин, чтобы заглушить внутренние мучения. Долли она говорит: «Когда я думаю об этом, то я уже не засыпаю без морфина» (8, 228). «Анна между тем, вернувшись в свой кабинет, взяла рюмку и накапала в нее несколько капель

лекарства, в котором важную часть составлял морфин, и, выпив и посидев несколько времени неподвижно, успокоенная, с спокойным и веселым духом пошла в спальню» (8, 229). «И так же как прежде, занятиями днем и морфином по ночам она могла заглушать страшные мысли о том, что будет, если он разлюбит ее» (8, 256). «Вечер прошел счастливо и весело при княжне Варваре, которая жаловалась ему, что Анна без него принимала морфин» (8, 258). В последний раз навязчивый сон Анна видит перед самоубийством. Толстой сообщает, что перед этим сном она, мучась бессонницей, дважды принимала опиум, чтобы уснуть: «к утру заснула тяжелым, неполным сном, во все время которого она не переставала чувствовать себя» (8, 349). Даже сквозь дурман сон прокрался в ее память. Отправляясь на вокзал, Анна, как бы зомбированная сном и удвоенной дозой, ложится под поезд. И последний раз образ сна возникает в тексте в момент смерти Анны: «Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло её в голову и потащило за спину. «Господи, прости мне всё!» – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом» (8, 366).

3.2.5. «Что-то» и вербальная неопределенность онейрического. «Да, да» и «что-то» – неоднократно повторяющиеся частица и местоимение определяют речевой дискурс сновидения: первая подтверждает достоверность припоминаемого, второе указывает на моменты речевых сбоев, паузы колебания, порождаемых выпадением из памяти каких-то подробностей, связок и событий.

Напомним фрагмент сна Стивы: ««Да, да, как это было? – думал он, вспоминая сон. – Да, как это было? Да! Алабин давал обед в Дармштадте; нет, не в Дармштадте, а **что-то** американское. Да, но там Дармштадт был в Америке. Да, Алабин давал обед на стеклянных столах, да, – и столы пели: *Il mio tesoro*, и не *Il mio tesoro*, а **что-то лучше**, и какие-то маленькие графинчики, и они же женщины», – вспоминал он» (7, 5-6).

В процессе оформления речевого дискурса сновидения обратим внимание на повтор неопределенного местоимения «что-то» во всех вариантах сновидения Анны и Вронского.

Сон в вагоне	Рассказы Вронского и Анны о снах	Сон перед самоубийством	Воспоминание о сне	Образы сна в момент смерти
<p>Мужик этот с длинную талией принялся грызть что-то в стене, старушка стала протягивать ноги во всю длину вагона и наполнила его черным облаком; потом что-то страшно заскрипело и застучало, как будто раздирали кого-то; потом красный огонь ослепил глаза, и потом все закрылось стеной. Анна почувствовала, что она провалилась. Но все это было не страшно, а весело.</p>	<p>Что такое? Что? Что такое страшное я видел во сне? Да, да. Мужик-обладчик, кажется, маленький, грязный, со взъерошенной бородкой, что-то делал нагнувшись и вдруг заговорил по-французски какие-то странные слова. «мне нужно там взять что-то, узнать что-то; ... и в спальне, в углу, стоит что-то. И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик маленький с взъерошенно бородой и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошится там...</p>	<p>Старичок-мужичок с взлохмаченной бородой что-то делал, нагнувшись над железом, приговаривая бессмысленные французские слова, и она, как и всегда при этом кошмаре (что и составляло его ужас), чувствовала, что мужичок этот не обращает на нее внимания, но делает это какое-то страшное дело в железке над нею.</p>	<p>«Что-то знаемое в этом безобразном мужике», — подумала Анна. И, вспомнив свой сон, она, дрожа от страха, отворила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом»</p>	<p>Она хотела подныться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло её в голову и потащило за спину. «Господи, прости мне всё!» — проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом»</p>

Повторяющееся ЧТО-ТО представляется и местоимением, и фразой, и антропоморфным образом, и олицетворением непознанной силы, невыразимой словами, внушающей ужас. Это ЧТО-ТО является важнейшим элементом онейрического дискурса, который существенно, фантастически и мистически преобразует реалистический компонент образов сновидения. Можно сказать, что компонент ЧТО-ТО превращает образ мужика в многозначный символ, родственный таким фольклорно-мифологическим персонажам, как: мужичок-с-ноготок, кузнец, Гефест, колдун, гном, разбойник, лемур, бес и демон. ЧТО-ТО – это ужас и нечистая сила. Этот образ поселяется в душе Анны и разрушает ее Я. Может быть, это трикстер, злой шут, оборотная сторона её Анимуса, которого в жизни воплощают муж и Вронский, два Алексея. Не случайно этот онейрический образ входит в её сновидения вместе с началом романа с Вронским и ужасом отношений с мужем. Видимо, не случайно в начале романа Кити на балу думает об Анне: «Что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней» (7, 96). «Её блеск обжег его» (7, 96) – так в это же время охарактеризовано воздействие Анны на Вронского.

Сон о мужике в романе не просто повторяется, он проясняется, конкретизируется. Важно обратить внимание на нарастающий кошмар онейрического текста, своеобразную градацию, переводящую сновидение в действительность и опять превращающую ее в сон. Этот сон существует как вариативный речевой дискурс и единый онейрический текст. Герои движутся внутри себя к его прояснению. Восстановим варианты этого сна, вытянутые в линейной последовательности текста романа. Анна в вагоне сначала не понимает его зловещего смысла, а воспринимает как что-то веселое (часть 1). Вронский, вспоминая сон, не понимает слов, которые говорит мужик, и видит в нем обкладчика на охоте (часть 4). Анна не только конкретизирует образ мужика, но и повторяет французские слова (часть 4). При повторе сновидения в 7 части Анна уже уверена, что он делает что-то страшное над нею. После гибели Анны мистическая аура онейрического текста окружает теперь уже Вронского (8 часть). Вариативность

главных образов сновидения, переданная благодаря речевому дискурсу, позволяет утверждать, что сон Анны-Вронского как бы не имеет окончательного, канонического текста, и это высшее достижение Толстого в области передачи поэтики онейрического.

* * *

Адресатами онейрических текстов в романе выступают персонажи и читатель, а адресантами становятся автор или те персонажи, от лица которых он подает читателю онейрические тексты. Так, Стива мысленно рассказывает сон самому себе, Анна и Вронский пересказывают свои сны в диалоге, но первый сон Анны дан нам от лица нарратора, так же, как и последнее видение. Сон Стивы стягивает музыкальные мотивы романа и задаёт им изящную, чувственную и эпикурейскую семантику. Сон Анны концентрирует эмоции стыда (сон о двух мужьях), а сон Анны-Вронского – ужаса/страха, рассеянные по тексту романа. Мотив стекла (поющие стеклянные столы и женщины-графинчики во сне Стивы) и мотив железа (сон Анны) контрастны, так же как контрастны эти «какие-то маленькие графинчики, и они же женщины» и страшный мужик с взъерошенной бородой. Звуковой контраст сновидений соседствует с контрастом образов и стилей: барочным ампиром сна Стивы и готическими кошмарами сна Анны. Психолингвистический и нейролингвистической код сна Анны построен на перенесении из яви в сон звуковых морфем: муж – мужик, мужичок; Каренин – Корней; «enfer» (ад) – «le fer» (железо). Важно и то, что лингвистическая передача сновидения у Толстого содержит глаголы, которые встречаются в тексте нарратива или речевых зонах персонажей романа. И это сопрягает онейрический текст со всем текстом. Роман начинается с игривого сновидения, элементы которого воплощает в своей жизни Облонский, и завершается трагическим переносом в действительность сновидных состояний и картин Анны. В романе сон Облонского – это сон-наслаждение, сон Анны о двух мужьях – это сон-искушение, разделенный сон Анны и Вронского – это сон-наказание, ад, который их ожидает уже при жизни.

3.3. МОТИВЫ СНА/ПРОБУЖДЕНИЯ В РОМАНЕ «ВОСКРЕСЕНИЕ»

«Воскресение» – роман без сновидений. Толстой-художник отказывается от тщательно разработанного в двух предшествующих романах принципа изображения и характеристики внутреннего мира персонажей через их сновидения.

В основе художественной антропологии романа лежит декларируемое самим автором противопоставление «человека духовного» и «человека животного» [38; (10, 57-58)]. Состояние сна как периода бытового и биологического времени жизни в равной мере необходимо как человеку «животному», так и «духовному». В тексте и мире романа выделяется отдельный сюжет, связанный с мотивами физического сна-пробуждения и сопутствующими мотивами бессонницы, «тяжелого сна», «мертвого сна». При этом используемый Л.Толстым монтажный принцип позволяет установить некий ритмический параллелизм между образами Нехлюдова и Масловой. Роман состоит из трех несоразмерных частей. Барское пробуждение Нехлюдова от сна в начале романа ступенчато соотносится со всеми последующими пробуждениями в тексте и контрастно противопоставлено последней бессонной ночи воскресения. «Тема сна и пробуждения приобретает метафорическую форму в самом авторском повествовании», – пишет в своей монографии Э.Г.Бабаев [39, 150]. Он же условно выделяет в жизни Нехлюдова «три сна», главным действующим лицом которых является Катюша Маслова: «счастливый сон» их знакомства, «сон смятение» и «сон-прозрение» на суде [39, 143-151]. Но для нашего анализа важно рассмотреть художественные смыслы мотивов сна/пробуждения в тексте романа.

Обратимся к анализу текста первой части. Проследим синхронный ритм пробуждений в описаниях жизни Масловой и Нехлюдова. Первым представлено утро Масловой в тюрьме, далее утро Нехлюдова. Контраст и параллелизм, лежащий в основе художественного изображения этих сцен, неоднократно отмечался исследователями. В эти сцены вставлены ретроспективные главы, в которых описаны предшествующие

эпизоды жизни героев. Так, речь идет о жизни Масловой в заведении: «Утром и днем тяжелый сон после оргии ночи. В третьем, четвертом часу усталое вставанье <...> И только утром освобождение и тяжелый сон» (13-14). Сон «утром и днем» фактически означает подмену «тяжелым сном» дневной жизни. Повтор определения усиливает индизнаказательный смысл мотива «тяжелый сон», который становится метафорой образа жизни. Индизнаказательный смысл этого мотива усилен последующими фразами: «И так каждый день, всю неделю. <...>. И опять такая же неделя. И так каждый день, и летом и зимой, и в будни и в праздники» (14). При рассмотрении поэтики «сопряжения» Л.Толстого важно увидеть соотнесенность погружающей в сон духоты тюремного помещения и зала суда. «Она вдруг, входя в коридор, почувствовала усталость, и ей захотелось спать» (6). В описании сцены суда Л.Толстой через мотив сна подчеркивает инертность присяжных. «Председатель опять опустил голову и, опершись на руку, закрыл глаза. Купец, сидевший рядом с Нехлюдовым, насилу удерживался от сна и изредка качался» (74). «Я чуть не заснул» (84).

В ретроспективных главах, рассказывающих о развитии отношений Нехлюдова и Катюши, наоборот присутствуют амбивалентные мотивы описания состояний нежелания сна и бессонницы, которые испытывает как «духовный человек», так и «животный человек». «Часто по ночам, в особенности лунным, он не мог спать <...> вместо сна, иногда до рассвета ходил по саду с своими мечтами и мыслями» (48). Отсутствие у молодого Нехлюдова желания спать от чувства переполненности жизнью типологически сближает его с Наташей Ростовской, которая в лунную ночь в Отрадном не может спать и требует, умоляет, чтобы и Соня не спала тоже. Но одухотворенная любовью к Катюше «бессонная» пасхальная ночь заканчивается, Нехлюдов возвратился из церкви и «тотчас же заснул одетый» (62), а в следующую ночь в Нехлюдове бодрствует и побеждает «животный человек».

Состояние, в котором пребывает Нехлюдов после суда, получает в нарративном контексте романа название «чистка души» и «пробуждение». «С Нехлюдовым не раз уже случа-

лось в жизни то, что он называл «чисткой души»; «всегда после таких пробуждений Нехлюдов составлял себе правила»; «это было самое живое, восторженное пробуждение»; «потом такое же пробуждение было, когда он бросил статскую службу»; «потом было пробуждение, когда он вышел в отставку»; «духовное существо <...> уже пробудилось в Нехлюдове»; «для пробудившегося духовного существа»; «это были слезы радости пробуждения в себе того духовного существа, которое все эти года спало в нем» (109-110). Семикратный повтор в одной главе мотива, его смысловые вариации, а также повтор знаковых пейзажных мотивов (тишина, лунная ночь, яркий лунный свет) – свидетельства пережитого потрясения. Кульминацией этих размышлений становится фраза: «Бог, живший в нем, проснулся в его сознании» (110). Позже эта соотнесенность прямого и иносказательного прочтения мотива пробуждения будет отмечена Нехлюдовым в дневнике: «Все время этот я спал, и мне не с кем было беседовать. Пробудило его необыкновенное событие 28-го апреля, в суде, где я был присяжным» (137).

Параллельно, но синхронно пробуждению Нехлюдова развивается запаздывающее пробуждение Масловой. После свидания с ним она тоже не может заснуть, и в ее душе эта бессонница активизирует воспоминания. «Долго еще в эту ночь не могла заснуть Маслова, а лежала с открытыми глазами <...> Она вспоминала о многих, но только не о Нехлюдове. Это было слишком больно. Эти воспоминания где-то далеко нетронутыми лежали в ее душе. Даже во сне никогда не видала Нехлюдова» (137-138). Последняя фраза позволяет объяснить, почему в романе нет снов: они купированы даже на уровне подсознания. Перенесенная травма не позволяет заглянуть во внутренний мир Масловой через окно сновидений. Этот сон без сновидений, в который погружена душа Масловой, надо прервать. И в этом видит свой долг перед ней Нехлюдов. «Он чувствовал, что ему должно разбудить ее духовно <...> он желал только того, <...> чтобы она пробудилась и стала такою, какою она была прежде» (159-160). Но Толстому важно представить, что процесс пробуждения предполагает не только соучастие, но и активизацию собственных усилий и желаний

героини. Так в мотивной поэтике романа устанавливается связь между понятиями пробуждения, забвения, памяти.

Сосредоточивая наше внимание на этой динамике пробуждения по цепочке, от героя к героине, автор одновременно представляет трудности этого процесса, в котором задана некая надличная типология возрождения человека вообще и важную роль играют мотивы сомнения и преодоления страха. «Проснувшись на другой день утром, Нехлюдов вспомнил все то, что было накануне, и ему стало страшно» (180). Путь пробуждения включает индивидуальную работу сознания, движение вперед и моменты временного отката/отступления назад, а в сюжетной поэтике второй и третьей частей романа он соотнесен с мотивами времени биологического сна. При этом время биологического сна имеет в контексте словесной семантики идиостиля Л.Толстого негативный смысл и позитивный. Негативный смысл связан с ситуацией бегства в сон – это способ получить передышку, забвение, уйти от мучительных вопросов бытия. Позитивный смысл связан с погружением в естественный сон после или накануне принятия важных нравственных решений.

Во второй части романа происходит развитие и углубление мотива пробуждения через изображение раздумий Нехлюдова. Эта внутренняя беспокойная нравственная работа представлена на фоне перемещений Нехлюдова во внешнем пространстве: он едет в свое имение, потом в имение тетюшек, далее хлопотать по делу Масловой в Петербург, возвращается в Москву, встречается с сестрой, чтобы уладить все дела перед поездкой в Сибирь. Отъезд усиливает его колебания, сомнения. Уже в первой главе второй части Нехлюдов хочет сном отогнать неразрешимые вопросы. «Чтобы избавиться от этих мыслей, он лег в свежую постель и хотел заснуть<...>не мог уснуть<...>Слушая соловьев и лягушек, Нехлюдов вспомнил о музыке дочери смотрителя; вспомнив о смотрителе, он вспомнил о Масловой, как у нее, так же, как кваканье лягушек, дрожали губы, когда она говорила: «Вы это совсем оставьте». Потом немец-управляющий стал спускаться к лягушкам. Надо было его удержать, но он не только слез, но

сделался Масловой и стал упрекать его: «Я каторжная, а вы князь». «Нет, не поддамся», – подумал Нехлюдов, и очнулся, и спросил себя: «Что же, хорошо или дурно я делаю? Не знаю, да и мне все равно. Все равно. Надо только спать». И он сам стал спускаться туда, куда полез управляющий и Маслова, и там все кончилось» (213-214). Это единственный эпизод в тексте романа, в котором представлена известная читателю по двум предшествующим романам онейропоэтика Толстого. Воспоминания сливаются со звуками и деталями реального мира в картинах первосония. Описание засыпания Нехлюдова похоже на описания сновидений братьев Ростовых, сны Пьера и сновидение Анны и Вронского. И ночь после встречи с мужиками была для Нехлюдова бессонной: «К утру только Нехлюдов заснул и проснулся поздно» (239).

Другая, уже петербургская, бессонница Нехлюдова вызвана его колебаниями и соблазном вернуться к удобствам прежней жизни. «В эту ночь <...> он долго не мог заснуть. <...> Не в силах разобраться в этих вопросах, он заснул тем тяжелым сном, которым он, бывало, засыпал после большого карточного проигрыша» (304). Этот «тяжелый сон» Нехлюдова естественно ритмически соотнесен с «тяжелым сном» жизни в заведении из прошлой жизни Масловой. Через этот повторяющийся мотив Л. Толстой уравнивает определенные фазы жизни, пройденной героями романа.

Но начало двадцать пятой главы ознаменовано желанием преодолеть этот «тяжелый сон». «Первое чувство Нехлюдова, когда он проснулся на другое утро, было то, что он накануне сделал какую-то гадость.<...> Вчерашний соблазн представился ему теперь тем, что бывает с человеком, когда он разоспался, и ему хочется хоть не спать, а еще поваляться, понежиться в постели, несмотря на то, что он знает, что пора вставать для ожидающего его важного и радостного дела» (305). Введенное в текст сравнение, во-первых, является парафразом сцены пробуждения Стивы Облонского в начале романа «Анна Каренина», а во-вторых, представляет мотив физического сна как контрастный мотиву пробуждения. В последний день пребывания Нехлюдова в Петербурге про-

исходит встреча с бывшим товарищем. «Ну, что Питер, как на тебя действует, – прокричал Богатырев, – скажи, а? – Чувствую, что загипнотизировываюсь, – сказал Нехлюдов. – Загипнотизировываешься? – повторил Богатырев и громко захохотал» (311). Этот неологизм вводит мотив гипноза как проявления неосознаваемого человеком воздействия властного божества сна и забвения. В греческой мифологии Гипнос – брат-двойник бога смерти Танатоса. Сон, который он посылает, не несет сладкого успокоения в отличие от сна, который дарит его сын Морфей. Визит в театр и последующие размышления о «животности зверя в человеке» приводят Нехлюдова к окончательному разочарованию в гипнотической силе Петербурга. Вернувшись в Москву, Нехлюдов теперь сосредоточен на одной миссии. Укладывая вещи перед поездкой в острог, он находит в дневнике запись, последнюю перед поездкой в Петербург: «Боюсь верить, но мне кажется, что она оживает» (342). В контексте романа «оживает» – это синоним глагола «пробуждается». Так мотив пребывания в забытии, погружения в сон нагружается дополнительной семантикой.

В третьей части интересующие нас мотивы появляются только в финале романа. До этого автор несколько раз описывает состояние Нехлюдова перед отходом ко сну. Таким размышлениям посвящена вся девятнадцатая глава, которая завершается фразой: «И на этих мыслях, уже после вторых петухов, несмотря на блох, которые, как только он шевелился, как фонтан, брызгали вокруг него, он заснул крепким сном» (435). Этот мотив «крепкого» физического сна явно противостоит встречающемуся ранее мотиву «тяжелого сна» и означает необходимый отдых перед дальнейшими испытаниями.

В конце романа Нехлюдову предстоит сопровождать миссионера-англичанина и выслушать последнее объяснение Катюши. «Он устал не от бессонной ночи, не от путешествия, не от волнения, а он чувствовал, что страшно устал от всей жизни. Он прислонился к спинке дивана, на котором сидел, закрыл глаза и мгновенно заснул тяжелым, мертвым сном. – Что же, угодно теперь пройти по камерам? – спросил смотритель. Нехлюдов очнулся и удивился тому, где он»

(456). Этот «мертвый сон» – последняя метаморфоза мотива сна в романе. Сон-гипноз роскошной жизни, тяжелый сон, не приносящий отдыха, крепкий сон, готовящий тело и душу к новым испытаниям и, наконец, мертвый сон как метафора смерти, после которой возможно только окончательное пробуждение, прозрение, откровение. Не случайно в других текстах погружение в «мертвый сон» сопровождается сновидением-откровением. Так происходит в рассказе Л.Толстого «Сон молодого царя», где царь, засыпает «крепким – мертвым сном» и видит необычный сон-притчу (512). Но Л.Толстой не вводит в роман сон-откровение, потому что основой сюжета романа является метафора сон/пробуждение. Нравственный катарсис, которым завершается путь мытарств Нехлюдова, заключается в выходе из жизни-сна через «мертвый сон» в «новую жизнь». «Нехлюдов шел, как во сне, не имея сил...» (459). «Не ложась спать, Нехлюдов долго ходил взад и вперед по номеру гостиницы» (462). «Он не спал всю ночь...» (467). С этой бессонной ночи начинается, по утверждению автора, для Нехлюдова «совсем новая жизнь» (468), а мотив пробуждения получает религиозно-философское наполнение. Можно утверждать, что динамика мотивов сна/пробуждения и их контекстных синонимов в сжатом виде представляют художественную философию романа.

3.4. ОНЕЙРИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В НАРРАТИВЕ РОМАНОВ

Изучение дискурса онейрического текста предполагает оживление его динамики, связанной с процессами порождения текста адресантом, и всех обстоятельств его восприятия адресатом: его эмоции (страх, удивление, вопрос и др.) и когнитивные усилия (что означает этот сон, почему мне он приснился). Такое разграничение продуктивно для изучения онейропоэтики сновидений в романах Л.Толстого, где рассказы о сновидениях включены автором в область речевого поведения персонажей. Для автора важно показать сложность порождения речевого сообщения, а также перевода невербального текста сна в вербальный текст. Еще один момент изучения онейропоэтики касается динамики оформления

речи о сне в пересказ сна и включение его в повествование романа. Все эти проблемы тесно связаны с нарратологией.

Итак, нас будут интересовать два момента: во-первых, как организован нарратив сновидения, кто его оформляет и представляет: автор или персонаж; во-вторых, как вписан сон в нарратив романа, и насколько он самостоятелен и обособлен как онейрический текст.

Если использовать предложенные В.Шмидом понятия «конкретный автор» и «абстрактный автор», то первый может быть определен как адресант сновидений, а второй, который является «олицетворением конструктивного принципа произведения» или его «внутритекстовым представителем» [40, 42], – нарратор, оформитель онейрического текста. Сновидение, принадлежа персонажу, нуждается в нарраторе. Этот нарратор может доверить рассказ о сне персонажу, но непременно контролирует сам процесс вербализации и является соглядатаем сновидца.

Выделяя сновидения из текста романов, мы вправе указать на *избирательность* подобного прочтения, но, обособляя сновидения, мы учитываем и тот «бесконечный лабиринт сцеплений», который существует между снами и всем текстовым полем романа [41]. Е.Н.Ильин в книге «Лев Толстой в зеркале «Войны и мира» указывает на перспективность метода прочтения «грандиозного произведения» «от части целого к целому» и поясняет, что «частью может быть слово, реплика, эпизод» [42, 5]. В нашем исследовании ею оказывается сновидение героя как относительно завершённый и обособленный микротекст в макротексте романа.

Персонажный принцип рассмотрения сновидений в романе «Война и мир» позволяет сгруппировать их в условные микроциклы и рассмотреть специфику в нарративе каждого. Начнём со сновидений Андрея Болконского. Два онейрических текста передают состояние князя, отправленного курьером к австрийскому двору. Онейрические состояния переданы нарратором, который прекрасно осведомлен о сюжетах сновидений, поэтому нарратив онейрического текста естественно вплетается в романский нарратив. Такой вид соединения нар-

ративов назовем связанным нарративом. При этом нарратор дает читателю понять, что это «первосоние» [43], в которых переплетаются воспоминания и фантазии, и четко обрамляет сны знаковыми фразами «он закрывал глаза» – «поспешно просыпался»; «он закрыл глаза» – «он пробудился».

Предсмертный сон Андрея тоже передан всезнающим нарратором, при этом акцент сделан на последовательном пересказе основных эпизодов. Опять же границы онейрического текста явно означены фразами: «он заснул», «он видел во сне», «проснулся» (6, 69-70). В онейрическом нарративе привлекает внимание повтор местоимения: «он не ранен», «он говорит», «он встает», «он успеет или не успеет», «страх охватывает его», «он бессильно-неловко подползает», «он ухватывается». Нарратор выстраивает сюжет, в котором явно выделены завязка, развитие действия, кульминация и трагическая развязка. Местоимение «он» в момент развязки заменяется социально-именной номинацией: «И князь Андрей умер». В последнем абзаце онейрического текста нарратор передает ситуацию присутствия/отсутствия персонажа через сочетание двух номинаций: «Но в то же мгновение, как *он* умер, князь Андрей вспомнил, что *он* спит, и в то же мгновение, как *он* умер, *он*, сделав над собою усилие, проснулся. «Да, это была смерть. Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение!»

Мы уже приводили указание В.И.Порудоминского на сновидение самого Толстого как на источник сна Болконского. Повторим записанный в дневнике текст сна: «Я видел во сне, что в моей темной комнате вдруг страшно отворилась дверь и потом снова неслышно закрылась. Мне было страшно, но я старался верить, что это ветер. Кто-то сказал мне: «Поди, притвори», я пошел и хотел отворить сначала, кто-то упорно держал сзади. Я хотел бежать, но ноги не шли, и меня обуял неописанный ужас. Я проснулся и был счастлив пробуждением» [2, 146]. Обратим внимание на роль местоимения «я» в этом пересказе и на то, как по-разному воспринимается сходный сюжет, рассказанный сторонним нарратором в романе или самим сновидцем. Местоимение «я» возникает в речи Болконского только в момент пробуждения.

В самом же нарративе сна трудно выделить даже косвенную или несобственно-прямую речь. Тем самым субъективность и интимность этого сна намеренно сняты, а сон включается в авторский нарратив. Только в момент пробуждения вводится прямая речь персонажа.

Совсем по-иному строится нарратив сновидений Пьера Безухова. Этому персонажу принадлежат пять снов, три из которых включены в дневник Пьера. «Я» сновидца представлено в дневниковой триаде. Сны обрамляют фразы: «Я видел во сне...»– «я проснулся» (сон 3 декабря); «Видел сон...» – «и вдруг всё сокрылось» – И я проснулся» (сон 7 декабря); «Видел сон, от которого проснулся с трепещущим сердцем» (4, 178-191). Пересказы снов заканчиваются покаянной рефлексией, при этом психологическое напряжение сновидца нарастает.

Важно, что эти сны даны не в авторском повествовании, а в дневниковых записях героя. В этом проявляется художественный такт и целомудрие Толстого-писателя. Сквозь книжный характер идеологизированных образов этих снов Пьера проглядывает живой поток испытываемых им чувств и возможность новой любви, в которой он сам себе боится признаться. В окончательном тексте романа Толстой убирает из снов Пьера не только упоминание о Ростовых, но и мотивы скрытой ревности к Болконскому.

Два последних сна Пьера могут быть названы кризисными снами. Они тесно связаны между собой, хотя помещены в третьем и четвертом томах. Вербалика ввода онейрического текста в нарратив романной яви традиционна: «он почувствовал, что засыпает...»; «думал Пьер, засыпая...». Но в четвертый сон нарратор вводит нас через внутреннюю речь персонажа: этот сон после Бородина начинается с мысленного вопроса, который герой задает себе во сне: «Но как скинуть с себя все это лишнее, дьявольское, все бремя этого внешнего человека?» (5, 304). И далее следует изложение сна от лица нарратора: «И вот Пьеру представляется торжественная столовая ложа». Перед нами сон-картина, сон-экфрасис [44], но в описании пространства явно передана персонажная «пер-

цептивная точка зрения» [40, 94]. При том, что заключенные в скобки две ремарки позволяют увидеть прием, который В.Шмид называет «интроспекцией нарратора в сознание персонажа» [40, 89]. «С одной стороны стола сидели Анатолий, Долохов, Несвицкий, Денисов и другие такие же (категория этих людей так же ясно была во сне определена в душе Пьера, как и категория тех людей, которых он называл *они*), и эти люди, Анатолий, Долохов громко кричали, пели; но из-за их крика слышен был голос благодетеля, неумолкаемо говоривший, и звук его слов был так же значителен и непрерывен, как гул поля сраженья, но он был приятен и утешителен. Пьер не понимал того, что говорил благодетель, но он знал (категория мыслей так же ясна была во сне), что благодетель говорил о добре, о возможности быть тем, чем были *они*. И *они* со всех сторон, с своими простыми, добрыми, твердыми лицами, окружали благодетеля» (5, 304).

При воссоздании сна нарратором мысли Пьера представлены то, как косвенная речь, то как прямая речь, но читателю ясно, что автор видит сон вместе со своим персонажем и одновременно знает, что происходит в мыслях и желаниях персонажа (отсюда фразы: «Пьер не понимал», «он знал», «Пьер захотел»). Неожиданное пробуждение прерывает сон и сновидение, которое персонаж заставляет продлиться. Перед читателями рождается осознанное сновидение, которое оформлено как внутренний монолог самого героя или того, кого называет Пьер «какой-то голос», «кто-то вне его говорил ему» (5, 305). В этот онейрический развернутый и связный монолог тоже вставлена ремарка всезнающего нарратора: «Самое трудное (продолжал во сне думать или слышать Пьер) состоит в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего. Все соединить? – сказал себе Пьер». Речевой нарратив при отсутствии событийного сюжета сновидения сочетает в себе конструкции монолога и внутреннего диалога. Как уже отмечалось, это сновидение, к огромной досаде Пьера, дважды прервано.

Завершает четвертый том пятый сон Пьера Безухова. Нарратор намеренно и настойчиво подчеркивает связь этого

сна с предыдущим кризисным сном Пьера в Можайске, о чем свидетельствует трехкратный повтор наречия «опять»: «Он спал *опять* тем же сном, каким он спал в Можайске после Бородина. *Опять* события действительности соединялись с сновидениями, и *опять* кто-то, сам ли он или кто другой, говорил ему мысли, и даже те же мысли, которые ему говорились в Можайске» (6, 170). Картины сна даны в пересказе нарратора, а мысли Пьера и речь учителя географии оформлены как прямая речь. Этот сон-экфрасис, в котором появляется образ живого глобуса, колеблющегося шара, состоящего из капель, плотно сжатых между собой, считается концентрированным образно-символическим воплощением философской концепции мира в романе Толстого. Можно сказать, что при воссоздании четвертого и пятого снов Пьера автор использует прием продления онейрического нарратива. Толстой разовьет этот прием в романе «Анна Каренина».

Все сновидения Пьера объединяет внутренний сюжет поиска духовного авторитета. Многие образы сновидений Пьера (незаконного сына, лишившегося в младенчестве матери) восходят к архетипу отца. В первом сне это брат А., потом в двух снах умерший Баздеев, названный благодетелем, в четвертом Баздеев живой и чей-то голос, говорящий важные для Пьера слова. Наконец, в пятом сне это «давно забытый, кроткий старичок учитель географии» (6, 170). В рождении сновидений Пьера, как и двух снов Болконского, существенное значение имеют воспоминания, то есть сон «включает в себя и выводит наружу картины воспоминаний, в которых оживают переживания» [45, 142].

Сон Пети Ростова – самый поэтичный в романе. Нарратор подчеркивает, что он снится герою после дождя и его увертюрой становятся звуки: падающие капли, тихий разговор, ржание, храп, свист. Обратим внимание на то, что при вводе онейрического текста нарратор использует прием необъявленного сна. «Капли капали. Шел тихий говор. Лошади заржали и подрались. Храпел кто-то. Ожиг, жиг, ожиг, жиг... – свистела натачиваемая сабля. И вдруг Петя услышал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно сладкий гимн. Петя был музыкален, так же как Наташа, и

больше Николая, но он никогда не учился музыке, не думал о музыке и потому мотивы, неожиданно приходившие ему в голову, были для него особенно новы и привлекательны. Музыка играла все слышнее и слышнее. Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. Происходило то, что называется фугой, хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что такое fuga. Каждый инструмент, то похожий на скрипку, то на трубы – но лучше и чище, чем скрипки и трубы, – каждый инструмент играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим, начинавшим почти то же, и с третьим, и с четвертым, и все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались то в торжественно церковное, то в ярко блестящее и победное» (6, 158). Как и в ситуации со сновидением Пьера, нарратор фиксирует моменты прерывания сновидения и осознания его персонажем («Ах, да, ведь то я во сне», – качнувшись наперед, сказал себе Петя»), а потом опять возвращения в сон («Он закрыл глаза. И с разных сторон, как будто издалека, затрепетали звуки...»)(6, 159). Окончание сновидения фиксируется фразой: «Его разбудил ласковый голос Лихачева».

В нарративе сна преобладает «несобственно-авторское повествование», оно «содержит лексические единицы, оценки, стилистическую окраску, которые характерны не для нарратора, а для персонажа» [40, 166], который пребывает в экстазе. Мир сновидения изображен таким, каким «видит и слышит его персонаж», но одновременно нарратору удастся отстраниться и выйти из зоны персонажа. Нарратор видит и слышит сон так, как он снится его персонажу, но одновременно, находясь внутри сновидения, он делает свои комментарии и даже дает название жанру этой музыки сна – fuga. Сюжет сна представляет экфрасис несуществующего музыкального произведения [46].

Чувственное начало породы Ростовых преобладает в двух сновидениях Николая Ростова. Первое сновидение персонаж видит после ранения, это сон-бред в ситуации измененного состояния сознания. Этот сон включает в себя как бы несколько слоев сновидений: сон-бред, порождаемый телесной болью от раны, переходит в сон-воспоминание и далее в кошмар.

«Он забылся на одну минуту, но в этот короткий промежуток забвения он видел во сне бесчисленное количество предметов: он видел свою мать и ее большую белую руку, видел худенькие плечи Сони, глаза и смех Наташи, и Денисова с его голосом и усами». «Вся эта история была одно и то же, что этот солдат с резким голосом, и эта-то вся история и этот-то солдат так мучительно, неотступно держали, давили и все в одну сторону тянули его руку. Он пытался устраниться от них, но они не отпускали ни на волос, ни на секунду его плечо. Оно бы не болело, оно было бы здорово, ежели бы они не тянули его, но нельзя было избавиться от них.» «Он открыл глаза и поглядел вверх» (3, 401). Нарратив сна дан не как сюжет, а как цепочка образов, деталей, ситуаций, среди которых доминируют зрительные, слуховые и тактильные. Нам приходится верить нарратору, который называет и нанизывает их.

Второй сон Ростова – это первосоние, когда верхом на лошади он объезжает цепь своих гусар. Фрагменты онейрического текста вплетены в романное повествование. Важную роль в этой нарративной цепи играют лингвистические фонетические ассоциации: пятно – *une tache*... не *таш...* Наташа... На...ташка... На ташку, наступить... (3, 484-485).

Сон пятнадцатилетнего Николеньки Болконского в Эпilogue романа обрамляют две фразы: «страшный сон разбудил его»; и «ужас обхватил Николеньку, и он проснулся» (6, 313). В этом межтекстовом промежутке и дано изложение сновидения. Момент ретроспективного припоминания проявлен в онейрическом нарративе благодаря начальной фразе: «Он видел во сне себя и Пьера в касках...». Начиная изложение сна с момента пробуждения персонажа, автор получает возможность самостоятельно строить нарратив сна и передать сон в восприятии персонажа, используя несобственно-прямое повествование. Доказательством этого могут служить фразы с номинациями, которые, несомненно, принадлежат мальчику: «они с дядей Пьером»; «и дядя Николай Ильич остановился перед ними в грозной и строгой позе». Рефлексия сна дана уже в виде развернутого внутреннего монолога персонажа.

Сделанные наблюдения позволяют утверждать, что онейрический текст в романе «Война и мир» находится в поле

авторского нарратива, а персонажам дается только частичная свобода при изложении своих сновидений.

В.Шмид в разделе «Абстрактный автор» своей монографии пишет о том, что каждое произведение имеет своего абстрактного автора, но при этом уточняет: «Конечно, абстрактные авторы разных произведений одного и того же конкретного автора, например Л.Толстого, в определенных чертах совпадают, образуя что-то вроде общего абстрактного субъекта творчества, некий стереотип, в данном примере – «типичного Толстого», тот конструкт, который Ю.Тынянов называл «литературной личностью» [40, 41]. Отталкиваясь от этого суждения, можно наблюдать, что материализованный в нарративе абстрактный автор в романе «Анна Каренина», как ранее в романе «Война и мир», осуществляет тот же инквизиторский контроль над сновидениями своих героев. С другой стороны, автор все же начинает предоставлять персонажам относительную свободу наррации.

Сновидений во втором романе гораздо меньше, и в онейропозитике наблюдаются существенные изменения. В «Анне Карениной» перед нами не персонажные онейрические циклы, а межперсонажные парные циклы. Так, эпикурейский сон Стивы Облонского, с которого начинается роман, соотносится с первым сном-кошмаром Анны, в котором она наслаждается любовью двух мужчин.

Описание этого первого сна героини автор начинает с уступительного союзного слова «зато». «Зато во сне, когда она не имела власти над своими мыслями, ее положение представлялось ей во всей безобразной наготе своей. Одно сновиденье почти каждую ночь посещало ее. Ей снилось, что оба вместе были ее мужа, что оба расточали ей свои ласки. Алексей Александрович плакал, целуя ее руки, и говорил: как хорошо теперь! И Алексей Вронский был тут же, и он был также ее муж. И она, удивляясь тому, что прежде ей казалось это невозможным, объясняла им, смеясь, что это гораздо проще и что они оба теперь довольны и счастливы. Но это сновидение, как кошмар, давило ее, и она просыпалась с ужасом» (7, 169). Обратим внимание на противоречие между отношением Анны к своему сну во сне и наяву. При этом

наяву она не удивлена, что ей в сне хорошо, но в сне удивлена, что оба теперь довольны. Читатель оказывается в логической ловушке, которую создает нарратор первой фразой сновидного нарратива, начатого с уступительного союза.

Этот сон можно отнести к осознанным сновидениям, ведь Анна в нём удивляется тому, что весела и даже смеется. Мы наблюдаем раздвоение героини на грани сна и яви. Автор свободно и самостоятельно организует нарратив сновидения, но при этом вводит в него косвенную речь персонажей («Алексей Александрович плакал, целуя ее руки, и говорил: как хорошо теперь»; «она, удивляясь тому, что прежде ей казалось это невозможным, объясняла им, смеясь...»).

Сон Стивы не в такой мере подвергается деформации. Автор не вмешивается в построение нарратива сновидения, а только наблюдает за персонажем со стороны. В этом онейрическом тексте явно преобладает речевой дискурс. На это указывает и его дискретная конструкция. «Дискурс порождается не в виде плавного потока, а определенными квантами (или, в других терминах, сегментами, шагами, порциями, пульсациями, толчками). Линейно дискурс организуется как последовательность таких квантов. Сегментация – одна из центральных проблем организации устного дискурса» [47, 55]. Речевой дискурс представлен как сбивчивая внутренняя речь (в тексте романа она закавычена) с элементами рефлексии (не случайно припоминание сна начинается с дважды повторенного риторического вопроса: «Да, да, как это было?») и эмоций («хорошо было», «много ещё что-то там было отличного, да не скажешь словами»). Сон передан через внутреннее говорение персонажа. При этом явно ощущается процесс когнитивных усилий, когда сновидец хочет удержать ускользающий сон и точнее вербализовать увиденное и услышанное (например, «и столы пели: *Il mio tesoro*, и не *Il mio tesoro*, а что-то лучше»).

Второй онейрический цикл романа составляет удвоенный и разделенный сон-кошмар Анны и Вронского. Сон Вронского включен в четвертую часть романа. Это мужской вариант сна. Перед нами внутренняя речь, сохраняющая признаки когнитивного усилия. Не случайно рассказ Вронского содер-

жит вопросительные конструкции. «Он проснулся в темноте, дрожа от страха, и поспешно зажег свечу. «Что такое? Что? Что такое страшное я видел во сне? Да, да. Мужик-обкладчик, кажется, маленький, грязный, со взъерошенной бородкой, что-то делал нагнувшись и вдруг заговорил по-французски какие-то странные слова. Да, больше ничего не было во сне, – сказал он себе. – Но отчего же это было так ужасно?» Он живо вспомнил опять мужика и те непонятные французские слова, которые произносил этот мужик, и ужас пробежал холодом по его спине. «Что за вздор!» – подумал Вронский и взглянул на часы. Была уже половина девятого. Он позвонил человека, поспешно оделся и вышел на крыльцо, совершенно забыв про сон и мучась только тем, что опоздал» (7, 394).

При оформлении текста в речи Вронского существенную роль играет момент неуверенности и указания на невозможность передать точнее события сновидения, поэтому и вводятся неопределенные местоимения: «что-то делал», «какие-то странные слова». Сон пересказан дважды: первый раз внутренней речью героя, второй – косвенной речью в повествовательном нарративе («Он живо вспомнил опять...»).

Дискурс сна Анны построен сложнее. Это единственный в трех романах случай, когда персонаж сам озвучивает сон в диалоге. Сон Анны, как и последний сон Андрея Болконского, включает в себя пробуждение во сне: князь Андрей во сне умер и одновременно проснулся, а проснувшейся во сне Анне камердинер мужа говорит «родами умрете». Это пробуждение в сюжете сновидений, предшествующее реальному пробуждению, один из приемов онейропоэтики Толстого. С ним связана передача важной мысли писателя: смерть есть пробуждение.

Нарратив сновидения Вронского-Анны отличается высокой степенью неопределенности. Во-первых, повторяющееся сновидение представлено в романе в виде вариативных онейрических текстов. Мы уже обращали внимание на то, какие метаморфозы претерпевает главный образ кошмара *мужик/мужичок*. Во-вторых, трансформируется характер его действий: *грызет – копошится, приговаривает – что-то делал*

над железом, приговаривая – делает это какое-то страшное дело в железе над нею – приговаривая что-то – работал над железом. В-третьих, неопределенность усиливается и в процессе оформления дискурса сновидения в нарратив, когда автор гипнотизирует внимание читателя повтором местоимения «что-то» во всех вариантах сновидения Анны и Вронского: «что-то в стене», «что-то страшно», «взять что-то, узнать что-то», «стоит что-то», «и это что-то», «что-то делал», «что-то знакомое», «приговаривая что-то».

Исчезновение развернутых сновидений из художественной канвы последнего романа позволяет исследовать присутствующие в романе мотивы сна и пробуждения, назвав их *остаточными онейрическими мотивами*, и поставить вопрос об эволюции онейропоэтики в романном творчестве Л.Толстого. Роман «Воскресение» состоит из трех несоразмерных частей. Барское пробуждение Нехлюдова от сна в начале романа ступенчато соотносится со всеми последующими пробуждениями в тексте и контрастно противопоставлено последней бессонной ночи воскресения. Параллельно, но синхронно пробуждению Нехлюдова развивается запаздывающее пробуждение Масловой. Наблюдения показывают, что автор растворяет онейрический нарратив в романном нарративе и не ощущает надобности вводить в роман сновидения персонажей.

Единственный онейрический текст возникает во второй части романа, когда события яви, слуховые и зрительные ощущения соединяются в сознании засыпающего Нехлюдова с воспоминаниями о разговоре с Масловой. В описательном нарративе онейрического текста выделяются несколько слоев. Первый – слой сонорных образов (пение соловьев, кваканье лягушек) и визуальных образов («он вспомнил о Масловой, как у нее, так же, как кваканье лягушек, дрожали губы, когда она говорила» ((10, 214). Второй – слой воспоминаний о разговорах с немцем-управляющим и ранее с Катюшей. Из этих разговоров в сон попадают оставшиеся в его памяти фразы. Третий слой – это мысли самого Нехлюдова («нет, не поддамся...»).

Момент начала онейрического текста в авторском нарративе представлен сочетанием двух состояний персонажа: «хотел заснуть» и «долго не мог уснуть» (10,214). Кроме того, мы сталкиваемся с уже известным нам в предыдущих романах приемом прерывания онейрического состояния и разрыва онейрического текста (так происходит в сновидениях Пьера и Пети Ростова, где разрыв вызван внешними причинами), но в случае с Нехлюдовым кратковременное пробуждение спровоцировано когнитивными усилиями спящего: он задает вопрос, который разрывает ассоциативную онейрическую цепь. «Потом немец-управляющий стал спускаться к лягушкам. Надо было его удержать, но он не только слез, но сделался Масловой и стал упрекать его: «Я каторжная, а вы князь». «Нет, не поддамся», – подумал Нехлюдов, и очнулся, и спросил себя: «Что же, хорошо или дурно я делаю? Не знаю, да и мне все равно. Все равно. Надо только спать». И он сам стал спускаться туда, куда полез управляющий и Маслова, и там все кончилось» (10, 213-214). В образах сна Нехлюдова присутствуют элементы абсурдных метаморфоз (они встречаются и в масонских сновидениях Пьера): так, возникает химерическое сращение Масловой и квакающей лягушки, а потом превращение немца-управляющего в говорящую Маслову.

* * *

Онейрические тексты, занимая в нарративе романов Толстого небольшой объем, одновременно обладают важной феноменологической и онтологической сущностью. Переходя из визуально-сонорно-тактильной субстанции в вербальную, сновидения обретают статическую форму. Они сохраняют признаки высказывания, содержат в себе явно выраженные элементы живой речи (спонтанность, речевые сбои, паузы, вставки, обрывы, самоисправления), которая передается через внешнюю или внутреннюю речь персонажей или через их косвенную или несобственно-прямую речь в авторском повествовании. Это может быть и устный пересказ с элементами комментирования и репликами. Перед нами

соединение элементов повествования, описания и рефлексии, в той или иной мере связанных причинно-следственными отношениями.

Анализ трех романов позволяет обнаружить четыре способа связывания нарратива снов с нарративом романной яви. Так, сновидение персонажа может быть включено в нарратив автора, и только глаголы (закрыв глаза, заснул, проснулся) определяют его границы (так переданы первосония Андрея Болконского). Назовём такой нарратив *связанным*. Автор может частично доверить передачу онейрического события персонажу (прямая речь, косвенная или несобственно-прямая), при этом продолжая комментировать события сна и яви (так переданы сон Пети Ростова, сон Николеньки Болконского, сон Нехлюдова). Назовём такой нарратив *пунктирным*. Наконец, нарратор может полностью передать функцию повествования о сновидении персонажу (так Пьер Безухов три сна записывает в дневник, Стива Облонский проговаривает свой сон на уровне внутренней речи, Анна Каренина в живом диалоге рассказывает свой сон Вронскому). Назовем такой нарратив *обособленным*. Четвертый случай нарративной соотнесенности сновидения и романной яви можно назвать *параллельным*. Он наблюдается тогда, когда в романе присутствуют несколько сновидений, между которыми устанавливаются свои смысловые и нарративные связи. Примером может служить продолжающийся кризисный сон Пьера Безухова или возвращающийся сон-кошмар Анны Карениной.

3.5. СОН ТОЛСТОГО В «ИСПОВЕДИ» И СНЫ ПЕРСОНАЖЕЙ ЕГО РОМАНОВ

Вы помните, что последний сон Андрея Болконского сюжетно близок одному из снов Толстого. Это дает основание проследить, как собственный сновидный опыт Толстого соотносится с его художественной гипнологией. Как выдающийся мыслитель-художник Толстой всю жизнь пылливо фиксировал собственные сны и сновидения близких ему людей. Образцом литературно обработанного сна-откровения, сна-притчи является онейрический текст,

который завершает автобиографическую книгу «Исповедь». Толстой работал над ней в конце 70-х – начале 80-х годов. «Исповедь» должна была быть опубликованной в 1882 году, но духовная цензура наложила на нее категорический запрет, и «Исповедь» увидела свет в Женеве в 1884 году. В ней Лев Толстой пересказывает сон, который подсказал ему выход из сложнейших нравственных поисков, предпринятых его рассудком. По утверждению секретаря писателя Н.Н. Гусева, сон этот Толстой действительно видел [48, 86].

Самому онейрическому тексту предшествуют несколько предложений, которые можно назвать прологом. *«Это было написано мною три года тому назад. Теперь, пересматривая эту печатаемую часть и возвращаясь к тому ходу мысли и к тем чувствам, которые были во мне, когда я переживал ее, я на днях увидел сон. Сон этот выразил для меня в сжатом образе все то, что я пережил и описал, и потому думаю, что и для тех, которые поняли меня, описание этого сна освежит, уяснит и соберет в одно все то, что так длинно рассказано на этих страницах. Вот этот сон...»* [49, 158]. То есть сон не входил в первоначальный замысел произведения, был присоединен много позже и представляет собой завершенное и самостоятельное произведение. Этот пролог включает в себя указания на важность смысла сновидения. Высказанные суждения перекликаются с мыслями Толстого о том, что в снах сжимается и связывается то, что в жизни разрознено. «Я видел сон, – писал Толстой в дневнике 10 марта 1904 года, – который уяснил многое, именно то, что сон соединяет в одно то, что в действительности разбивается по времени, пространству и причинности» (55,19). Это самонаблюдение можно переадресовать и в область романного творчества писателя, в объемных романах которого сновидения персонажей выполняют связующую, стягивающую функцию и помогают читателю «уяснить многое».

Сон Толстого включает моменты событийные и описательные, но при этом в нем явно вычленяется сюжет. Сон начинается с экспозиции, в которой подробно описано необычное состояние сновидца. *«Вот этот сон: вижу я, что лежу на постели. И мне ни хорошо, ни дурно, я лежу на*

спине. Но я начинаю думать о том, хорошо ли мне лежать; и что-то, мне кажется, неловко ногам: коротко ли, неровно ли, но неловко что-то; я пошевеливаю ногами и вместе с тем начинаю обдумывать, как и на чем я лежу, чего мне до тех пор не приходило в голову. И, наблюдая свою постель, я вижу, что лежу на плетеных веревочных помочах, прикрепленных к бочинам кровати. Ступни мои лежат на одной такой помочи, голени – на другой, ногам неловко. Я почему-то знаю, что помочи эти можно передвигать».

В этом сновидении важно описание пространства, положение тела и состояния сновидца. Все эти три составляющие характерны и для придуманных Толстым сюжетов снов персонажей его романов. Так, события двух масонских снов Пьера происходят в комнатах его дома; события последнего сна Андрея Болконского – в его комнате; в сне Анны представлена ее спальня.

После завязки следуют действия, которые не приносят желаемого результата. И события начинают развиваться драматически. «И движением ног отталкиваю крайнюю помочу под ногами. Мне кажется, что так будет покойнее. Но я оттолкнул ее слишком далеко, хочу захватить ее ногами, но с этим движеньем выскальзывает из-под голени и другая помоча, и ноги мои свешиваются. Я делаю движение всем телом, чтобы справиться, вполне уверенный, что я сейчас устроюсь; но с этим движением выскальзывают и перемещаются подо мной еще и другие помочи, и я вижу, что дело совсем портится: весь низ моего тела спускается и висит, ноги не достают до земли. Я держусь только верхом спины, и мне становится не только неловко, но отчего-то жутко. Тут только я спрашиваю себя то, чего мне прежде и не приходило в голову. Я спрашиваю себя: где я и на чем я лежу? И начинаю оглядываться и прежде всего гляжу вниз, туда, куда свисло мое тело и куда, я чувствую, что должен упасть сейчас. Я гляжу вниз и не верю своим глазам. Не то что я на высоте, подобной высоте высочайшей башни или горы, а я на такой высоте, какую я не мог никогда вообразить себе.

Я не могу даже разобрать – вижу ли я что-нибудь там, внизу, в той бездонной пропасти, над которой я вишу и куда

меня тянет. Сердце сжимается, и я испытываю ужас. Смотреть туда ужасно. Если я буду смотреть туда, я чувствую, что я сейчас соскользну с последних помочей и погибну. Я не смотрю, но не смотреть еще хуже, потому что я думаю о том, что будет со мной сейчас, когда я сорвусь с последних помочей. И я чувствую, что от ужаса я теряю последнюю державу и медленно скольжу по спине ниже и ниже. Еще мгновение, и я оторвусь. И тогда приходит мне мысль: не может это быть правда. Это сон. Проснись. Я пытаюсь проснуться и не могу. Что же делать, что же делать? – спрашиваю я себя и взглядываю вверх. Вверху тоже бездна. Я смотрю в эту бездну неба и стараюсь забыть о бездне внизу, и, действительно, я забываю».

Кульминацией сна является отчаяние сновидца и описание двух бездн. Отчаяние сопровождается вопросами и описанием сильных эмоций (от чего жутко, не могу разобрать, сердце сжимает, смотреть ужасно, от ужаса). В сновидении Толстого важную роль играет телесность, которая представлена и как целое (мое тело), и как детальность: ноги, ступни, голени, низ тела, верх спины, глаза, сердце, голова. В процессе развития сюжета пространственное положение тела меняется. Оно соскальзывает вниз и висит так, что ноги не касаются земли. Потом выясняется, где сновидец находится: «Не то что я на высоте, подобной высоте высочайшей башни или горы, а я на такой высоте, какую я не мог никогда вообразить себе».

Находиться на высоте в сновидениях – архетипическая ситуация, связанная с идеей избранности и одновременно гордости, тщеславия и искушения (вспомним не включенный в роман сон Николая Ростова или сон Григория в трагедии А.Пушкина «Борис Годунов»). Не случайно здесь упоминаются высочайшая башня и гора. Но сновидец в толстовском сне испытывает не радость, а сначала страх, потом ужас. Постепенно он сознает, что его ужасает бесконечность внизу, а бесконечность вверху притягивает, и страх проходит. Символика двух бездн может иметь разное значение. В-первых, это две бездны души. Эти две бездны Толстого похожи на две бездны героя Достоевского. В-вторых, – это ад и рай. Не случайно нижняя бездна воспринимается как

пропасть, а верхняя называется «бездной неба». Символика неба в творчестве Толстого всегда связана с идеей высшей духовности. В-третьих, с двумя безднами связаны идеи смерти (она вызывает у сновидца ужас, вспомним арзамасский ужас Толстого [50]) и бессмертия.

«Бесконечность внизу отталкивает и ужасает меня; бесконечность сверху притягивает и утверждает меня. Я так же вишу на последних, не выскочивших еще из-под меня помочах над пропастью; я знаю, что вишу, но я смотрю только вверх, и страх мой проходит. Как это бывает во сне, какой-то голос говорит: “Заметь это, это оно!” – и я гляжу все дальше и дальше в бесконечность сверху и чувствую, что я успокаиваюсь, помню все, что было, и вспоминаю, как это все случилось: как я шевелил ногами, как я повис, как я ужаснулся и как спасся от ужаса тем, что стал глядеть вверх. И я спрашиваю себя: ну, а теперь что же, я вишу все так же? И я не столько оглядываюсь, сколько всем телом своим испытываю ту точку опоры, на которой я держусь. И вижу, что я уж не вишу и не падаю, а держусь крепко. Я спрашиваю себя, как я держусь, ощущаюсь, оглядываюсь и вижу, что подо мной, под серединой моего тела, одна помоча, и что, глядя вверх, я лежу на ней в самом устойчивом равновесии, что она одна и держала прежде. И тут, как это бывает во сне, мне представляется тот механизм, посредством которого я держусь, очень естественным, понятным и несомненным, несмотря на то, что наяву этот механизм не имеет никакого смысла. Я во сне даже удивляюсь, как я не понимал этого раньше. Оказывается, что в головах у меня стоит столб, и твердость этого столба не подлежит никакому сомнению, несмотря на то, что стоять этому тонкому столбу не на чем. Потом от столба проведена петля как-то очень хитро и вместе просто, и если лежишь на этой петле серединой тела и смотришь вверх, то даже и вопроса не может быть о падении. Все это мне было ясно, и я был рад и спокоен. И как будто кто-то мне говорит: смотри же, запомни. И я проснулся» [49, 158-160].

Столб – это геометрический символ, соединяющий верхний и нижний мир. Его можно считать и аналогом древа жизни,

но интересно, что в описании сновидец указывает, что он твердый, но тонкий, но «стоять этому тонкому столбу не на чем». Столб – символ небесной вертикали и стремления вверх. Горизонталь, которую образует тело, – это символ земного пространства. Соединение вертикали и горизонтали образует соединение божественного и человеческого. Рассматривая древние геометрические символы, С. Головин пишет: «Горизонтальная, лежащая линия – несомненно, древнейший знак горизонта, земной поверхности»; «в знаковом языке кочевников – требование пассивного («женского») поведения, требование лечь, сложить оружие, прекратить сопротивление, сдаться» [51, 25]. Вертикальная линия, наоборот, олицетворяет активность. Таким образом, в символической геометрии сна противопоставлены две тактики поведения – активное и пассивное, гордость и смирение, конфликт и согласие, говоря языком Толстого, война и мир.

В статье К. Бланк «Где я и на я чем лежу?» Заключение к «Исповеди Толстого» прослеживается связь между «лежанием» и опытом богопознания, откровения и прозрения» в художественной прозе Толстого. «Этот топос характерен для ключевых моментов в рассказах, повестях и романах Толстого, написанных им на протяжении полувека» [52, 47]. «В этом положении человек смотрит на мир иначе, чем когда он встречается с миром лицом к лицу. Выключенный из активной деятельности, он видит предметы и явления с неожиданной стороны, невидимой обычным зрением, что влечет за собой метаморфозу в душе, сердце и сознании» [52, 49].

С такой типологией пространственной модели мира читатель встречается в первом томе романа «Война и мир» при описании героического поведения князя Болконского, когда он поднимает упавшее знамя (это воинственная вертикаль), едва удерживая его, бежит вперед и увлекает за собой батальон, а потом падает раненый (пространственная горизонталь) и не видит уже ничего, кроме «высокого неба» – «неизмеримо высокого», «бесконечного неба» (3, 503). «Бездна неба», спасительность которой открывает для себя Толстой во сне, сопоставима с «высоким небом» князя Андрея.

Башня или гора этой части сна означает вертикаль, идущую снизу вверх, а значит – вертикаль бунта и гордости. «Тонкий столб», которому стоять «не на чем», но «твердость этого столба не подлежит никакому сомнению» в конце сновидения – это божественная вертикаль, идущая сверху вниз. Её можно уподобить лучу, она символизирует высшую волю и божественное созидательное начало. Так через язык пространственных символов передается идея сновидения – обретение Самости через разрыв всех связей, кроме связи с верхней бездной.

О. Давыдов один из разделов своего исследования духовной биографии Л. Толстого называет «Толстой и дерево» и рассматривает пространственный образ сна как древо жизни. Приведем фрагмент его рассуждений. «В головах – столб, от которого отходит петля, на которой Лев Николаевич висит, опираясь на нее серединой частью тела. Всякий узнает в этом устройстве ствол (или ветку) дерева, на котором держится плод (лист, цветок)» [53]. В разделе «Толстой и сумерки» О. Давыдов пишет: «Из снов и текстов Толстого явствует, что по ту сторону собственного сознания он – плод, сын, висящий на пуповине материнского Древа русского Рода» [54].

В онейрическом тексте Толстого несколько слоев: визуальный, тактильный, звуковой и слой мыслей. Основу сна представляет экфрасис пространственной картины. Тактильный слой образован указаниями на телесные состояния сновидца. Особое значение здесь имеет описание неудобства от многочисленных помочей и поиск опоры для падающего тела. Помочи – это «ремни, тесьмы, для подвески, поддержки чего» [55, 274]. В.И. Даль указывает, что это слово происходит от глагола помочь. В сне многочисленные помочи при кровати мешают, но в развязке остается одна помоча, завязанная в виде петли, на которой и лежит «серединой тела» сновидец. Исчезновение кровати и многочисленных помочей символично. Они олицетворяют домашнее бытие сновидца, многочисленные мирские связи, которыми он опутан и от которых он должен освободиться, чтобы обрести новую опору. Не случайно в момент кульминации возникает такая картина:

«И я чувствую, что от ужаса я теряю последнюю державу и медленно скольжу по спине ниже и ниже. Еще мгновение, и я оторвусь». В.И. Даль указывает, что слово держава восходит к слову держать и означает «крепость, силу, твердую связь», «за что можно держаться, ухватиться» [56, 431]. Освобождаясь от прежних помочей кровати, сновидец неожиданно получает поддержку и точку опоры: «И я не столько оглядываюсь, сколько всем телом своим испытываю ту точку опоры, на которой я держусь. И вижу, что я уж не вишу и не падаю, а держусь крепко». Динамика и контраст глаголов состояния очень важен для этого онейрического текста: лежу, лежу на спине, отталкиваю, тело спускается, висит, ноги не достают до земли; чувствую, что должен упасть; я сейчас соскользну с последних помочей и погибну; я сорвусь; я уже не вишу, не падаю, а держусь крепко. Борьба с помочами во сне заканчивается умирением собственного я.

О. Давыдов связывает образы сновидения с первыми детскими воспоминаниями Толстого. В отрывке 1878 года, публикуемом под заголовком «Моя жизнь», Толстой рассказал о двух самых ранних своих воспоминаниях. Первое: ребенка пеленают, а он не хочет, кричит. «Им кажется, что это нужно (то есть то, чтобы я был связан), тогда как я знаю, что это не нужно». Собственно, в этих пеленах можно узнать зачаток тех самых помочей, от которых Толстой хочет избавиться в своем сне, то, что прививается в детстве и впоследствии оказывается условиями жизни в социуме. Второе воспоминание радостное: «Я сижу в корыте, и меня окружает странный, новый, не неприятный кислый запах какого-то вещества, которым трут мое голенькое тельце. Вероятно, это были отруби, и, вероятно, в воде и корыте меня мыли каждый день, но новизна впечатления отрубей разбудила меня, и я в первый раз заметил и полюбил мое тельце». «Эти два впечатления – пеленание, отнимающее свободу, и погружение в благую влажную стихию, вроде материнской, – два ясных символа: необходимости, насилующей человека, и счастья гармонии с миром» [53].

Звуковая картина сновидения включает образ звучащей речи, которая принадлежит «голосу». Обратим внимание на

фразу: «Как это бывает во сне, какой-то голос говорит: “Заметь это, это оно!”». Значит для снов Толстого такой эпизод с голосом не нов. Голос он включает в четвертое сновидение Пьера Безухова, а пятый сон начинается с указания, что «сам он или кто другой говорил ему мысли, которые ему говорились в Можайске» (6, 170). Сон Толстого тоже завершает фраза: «И как будто кто-то мне говорит: смотри же, запомни». Получается, что «голос» и «кто-то» – синонимические номинации источника очень важных мыслей. Будет слишком смелым считать этот голос символом божественной инстанции, но сон-прозрение, каким является сон в «Исповеди», вызывает библейские ассоциации. В Библии слово голос принадлежит отдельному человеку, царю, целому народу или Богу, пророку. Это может быть голос плача, радости, голос смятения, голоса рыдающих, бегущих. Но голос Бога всегда связан со словом. Так, голос Бога говорит Адаму и Еве (Быт.3:8 И услышали голос Господа Бога, ходящего в раю во время прохлады дня), Моисею (Чис. 7:89), Савлу (Деян.9:4 Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: Савл, Савл! что ты гонишь Меня?), Петру (Деян.11:7 И услышал я голос, говорящий мне: встань, Петр, заколи и ешь). Книга Апокалипсис начинается с того, что Иоанн слышит голос (Откр.1:10;11 Я был в духе в день воскресный, и слышал позади себя громкий голос, как бы трубный, который говорил: Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний; То, что видишь, напиши в книгу...). Этот голос вещает, указывает и приказывает (Откр.4:1 После сего я взглянул, и вот, дверь отверста на небе, и прежний голос, который я слышал как бы звук трубы, говоривший со мною, сказал: взойди сюда, и покажу тебе, чему надлежит быть после сего). Повторяющаяся в шестой главе Апокалипсиса фраза «Иди и смотри», которую произносят Иоанну «громовым голосом», перекликается с фразами из сновидения «Исповеди»: «Заметь это, это оно!»; «Смотри же, запомни». Голос – это один из важнейших образов сновидения Толстого. Повелительные, указательные и побудительные интонации двух фраз, им произнесенных, предполагают стоящего за ним адресанта сновидения, который принадлежит к высшей духовной инстанции.

Дискурс онейрического текста «Исповеди» включает в себя явные признаки рефлексии увиденного во сне и когнитивные усилия, вызванные необходимостью как можно точнее изложить увиденное. Свидетельство этому – повторы и возвращения, которые замедляют изложение. Признаки таких усилий мы наблюдаем, когда сновидец, чтобы передать ощущение высоты, прибегает к аналогиям («на высоте, подобной высоте высочайшей башни или горы»): ведь никакой башни и горы в сновидении нет, а эти образы введены в процессе высказывания. В тексте явно передано диалогическое начало, которое представлено через внутренний диалог в процессе сновидения. Синтаксически оно оформлено в риторических вопросах и анафорах: «я спрашиваю себя: где я и на чем я лежу?»; «Что же делать, что же делать? – спрашиваю я себя»; «Я спрашиваю себя, как я держусь». Сначала это вопросы отчаяния, потом вопросы удивления. Сны-мысли и диалоги в снах Толстой фиксирует и в дневнике. Так, 3 июня 1889 года он пишет: «Встал поздно. Видел во сне: *В[опрос]*. Вы признаете, что любовь радостное чувство? *О[твет]*. Да. *В[опрос]*. Признаете, что могут быть условия, увеличивающие и уменьшающие ее? *О[твет]*. Да. *В[опрос]*. Какое действие на возможность любви производит забота о себе? *О[твет]*. Уменьшающее. *В[опрос]*. А обратное, самоотречение? *О[твет]*. Увеличивающее. – Давайте так и делать» (50, 90).

В литературных снах описательный и событийный элемент нарратива сочетается с изложением мыслей сновидца. При этом трудно отделить мысли времени сна от мыслей наяву в процессе вербальной реконструкции сновидения. Вот как вводятся мысли сна: «Но я начинаю думать...»; «вместе с тем я начинаю обдумывать»; «тут только я спрашиваю себя»; «И тогда приходит мне мысль». Вторжение в сон голоса заставляет сновидца заново пережить предшествующий этап сновидения: «Вспоминаю, как все это случилось: как я шевелил ногами, как я повис, как я ужаснулся и как спасся от ужаса тем, что стал глядеть вверх». В конце сна рассказчик нарушает иллюзию пребывания в границах сна и вводит рефлекссию феномена сна: «И тут, как это бывает во сне, мне представляется тот механизм, посредством которого я

держусь, очень естественным, понятным и несомненным, несмотря на то, что наяву этот механизм не имеет никакого смысла. Я во сне даже удивляюсь, как я не понимал этого раньше». Фраза «как это бывает во сне» встречалась ранее («Как это бывает во сне, какой-то голос говорит...»), и в обоих случаях есть вероятность говорить о переходе сна в осознанное сновидение или о постсновидном Я. Доказательством, что мы сталкиваемся с осознанным сновидением, может быть фраза: «Я во сне даже удивлен, как не понимал этого раньше».

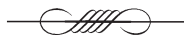
Получается, что повествующее «я» раздваивается: на Я, синхронное сновидению, и Я, синхронное рассказу о сне. Это сосуществование двух Я – сновидца и проснувшегося – всегда акцентировано и в романах Толстого (сон Стивы Облонского и сны Анны; сны Пьера, сон князя Андрея и его сына). При этом Толстому важно показать, насколько для персонажа важно сохранить опыт пережитого и открывшегося во сне. Именно в этом состоит антропологический смысл снов-откровений, кризисных снов и творческих снов. После таких снов человек как бы перерастает себя прежнего, просыпается обновленным. Так происходит с Толстым: «Все это мне было ясно, и я был рад и спокоен. И как будто кто-то мне говорит: смотри же, запомни. И я проснулся».

Сравнивая сон Толстого с фикциональными текстами снов персонажей романов, можно выделить некоторые особенности онейропоэтики писателя:

- сны в сжатом виде выражают то, что пережито, перечувствовано, передумано персонажами; они являются результатом напряженной душевной работы. Но при оформлении нарратива онейрических текстов преобладает авторский голос. «Мир Толстого монолитно монологичен; слово героя заключено в твердую оправу авторских слов о нем» [57, 94];
- в сюжетах снов важную роль играет сам сновидец или действия, совершаемые по отношению к нему, а также другие персонажи, действующие и говорящие;
- важную роль в онейрической картине играют пространственная организация и пространственные образы;

- в сновидениях особое значение придается чувственным ощущениям сновидца: визуальным, тактильным, слуховым;
- в снах персонажей, как и в снах самого Толстого, правдиво и ярко представлены сильные эмоциональные состояния и переживания (страх, ужас, радость, восторг, отчаяние, удивление);
- в сновидениях Толстого и его персонажей присутствуют элементы осознанного сновидения;
- сновидения-экфрасисы в онейропозитике Толстого сочетаются со снами-мыслями, оттого такое большое значение в онейрических текстах отводится речевому компоненту. Диалог, монолог, отдельные реплики или образы-мысли могут быть представлены в снах в виде прямой, косвенной или несобственно-прямой речи;
- в сновидениях Толстого и его героев сочетаются узнаваемые реалистические детали с элементами фантастики, абсурда и химерическими образами: глобус из живых капель; дверь, которую нельзя удержать; графинчики и они же женщины; скрипка из стекла; мужик, произносящий французскую фразу; немец-управляющий, превращающийся в Маслову; человеческое тело, висящее между двумя безднами и др.;
- при воссоздании образов и событий сна сновидец не скрывает когнитивных усилий а, наоборот, вербально оформленный сон включает моменты рефлексии и интеллектуальной обработки картины сновидения.

В художественной гипнологии Толстого объединен богатейший опыт изучения собственных сновидений и художественный опыт воссоздания сновидений своих вымышленных героев. Его литературные сновидения отличаются сюжетной и образной уникальностью.



Глава четвертая. ОНЕЙРИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ В РОМАНАХ Ф.ДОСТОЕВСКОГО

*Совершилось все, как всегда во сне, когда пере-
скакиваешь через пространство и время и через
законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь
на точках, о которых грезит сердце.*

Ф.Достоевский «Сон смешного человека»

*Сегодня ночью видел во сне отца, но в таком
ужасном виде, в каком он два раза только являлся
мне в жизни, предрекая грозную беду, и два раза
сновидение сбылось.*

Ф.Достоевский из письма А.Г.Достоевской

4.1. МЕТАТЕКСТ О СНАХ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

Если представить антологию сновидений мировой литературы, то тексты Достоевского займут в ней достойное место. Сны героев Достоевского запечатлеваются в памяти читателя не менее сильно, чем явь его романов. Сны Раскольникова, сон Ипполита в романе «Идиот», сон Дмитрия Карамазова о том, что «дитё» плачет, наконец, сон-апокалипсис «смешного человека» – все это законченные притчи, новеллы, в которых воплощены идеи автора-художника. Эти и другие сновидения как «тексты в тексте» или выразительные и завершённые фрагменты могут стать объектом специального изучения.

Опыт придумывания сновидений часто соседствует у писателей с опытом рефлексии сновидных состояний человека. Такие рассуждения рассыпаны и по страницам художественных произведений Достоевского. Писатель как бы подсказывает читателю методику прочтения снов его героев. Тематически такие фрагменты соседствуют с описаниями сновидений, примыкая к ним, и представляют собой микро-тексты о текстах, что в современной науке получило название

метатекст. А.Вежбицкая в статье «Метатекст в тексте» называет его высказыванием о высказывании. «Метатекстовые нити могут выполнять самые различные функции. Они проясняют «семантический узор» основного текста, соединяют различные его элементы, усиливают, скрепляют. Иногда их можно выдернуть, не повредив остального. Иногда – нет» [1, 421]. С точки зрения литературоведа, метатекст – «это текст, обращенный не только к предмету, но и к авторскому слову о нем» [2, 205], это повествование о повествовании. Роль метатекста – «обобщающая, интерпретирующая, эксплицирующая, одним словом, помогающая с каких-то иных позиций увидеть и понять природу и сущность языка, языковых явлений, закономерных принципов построения текста» [3, 43].

Суждения о снах могут принадлежать как самому сновидцу-персонажу, так и повествователю. Но в своей совокупности они образуют метатекст, который можно назвать прозой non-fiction о сновидениях. Приведем два фрагмента из романов и сравним их. «В болезненном состоянии сны отличаются часто необыкновенною выпуклостью, яркостью и чрезвычайным сходством с действительностью. Слагается иногда картина чудовищная, но обстановка и весь процесс всего представления бывают при этом до того вероятны и с такими тонкостями, неожиданными, но художественно соответствующими всей полноте картины подробностями, что их и не выдумать наяву этому же самому сновидцу, будь он такой же художник, как Пушкин или Тургенев. Такие сны, болезненные сны, всегда долго помнятся и производят сильное впечатление на расстроенный и уже возбужденный организм человека» [4; 6, 45-46). «Слушай: в снах, и особенно в кошмарах, ну, там от расстройства желудка или чего-нибудь, иногда видит человек такие художественные сны, такую сложную и реальную действительность, такие события или даже целый мир событий, связанный такою интригой, с такими неожиданными подробностями, начиная с высших ваших проявлений до последней пуговицы на манишке, что, клянусь тебе, Лев Толстой не сочинит, а между тем видят такие сны иной раз вовсе не сочинители, совсем самые заурядные люди, чиновники, фельетонисты, попы...» (15,74).

Первое высказывание принадлежит повествователю в романе «Преступление и наказание», второе – чётру, персонажу романа «Братья Карамазовы». В обоих суждениях отмечается яркость, развернутость и насыщенность деталями отдельных сновидений, их картинность. В обоих указывается, что своей художественностью они могут превосходить произведения Пушкина, Тургенева, Толстого. Заметим, что Достоевский пишет не о снах в произведениях этих авторов, а имеет в виду их творчество вообще.

Добавим третье рассуждение, которое высказывает герой произведения «Сон смешного человека». Рассказ о своем сновидении он предваряет пространным рассуждением о природе снов. «Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающею ясностью, с ювелирски-мелочною отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например, через пространство и время. Сны, кажется, стремится не рассудок, а желание, не голова, а сердце, а между тем какие хитрейшие вещи проделывал иногда мой рассудок во сне! Между тем с ним происходят во сне вещи совсем непостижимые. Мой брат, например, умер пять лет назад. Я иногда его вижу во сне: он принимает участие в моих делах, мы очень заинтересованы, а между тем я ведь вполне, во всё продолжение сна, знаю и помню, что брат мой помер и схоронен. Как же я не дивлюсь тому, что он хоть и мертвый, а все-таки тут подле меня и со мной хлопочет? Почему разум мой совершенно допускает всё это? Но довольно. Приступаю к сну моему» (25, 108). Смешной человек не только предваряет описание сна рассуждениями о природе снов, но и выступает аналитиком своей онейрической прозы в процессе своего повествования. «О, все теперь смеются мне в глаза и уверяют меня, что и во сне нельзя видеть такие подробности, какие я передаю теперь, что во сне моем я видел или прочувствовал лишь одно ощущение, порожденное моим же сердцем в бреду, а подробности уже сам сочинил проснувшись. И когда я открыл им, что, может быть, в самом деле так было, – боже, какой смех они подняли мне в глаза и какое я им доставил веселье! О да, конечно, я был побежден лишь одним ощущением того сна, и оно только одно уцелело

в до крови раненном сердце моем: но зато действительные образы и формы сна моего, то есть те, которые я в самом деле видел в самый час моего сновидения, были восполнены до такой гармонии, были до того обаятельны и прекрасны, и до того были истинны, что, проснувшись, я, конечно, не в силах был воплотить их в слабые слова наши, так что они должны были как бы стусеваться в уме моем, а стало быть, и действительно, может быть, я сам, бессознательно, принужден был сочинить потом подробности и, уж конечно, исказив их, особенно при таком страстном желании моем поскорее и хоть сколько-нибудь их передать» (25, 115).

Признания смешного человека позволяют увидеть, как Достоевский разграничивает само сновидение и процесс его вербализации после пробуждения. В случае с героем рассказа этот процесс значительно отдален от времени самого сновидения. Занимаясь реставрацией сновидения, с помощью когнитивных и художественных усилий персонаж превращает сон в рассказ о сне. Воспроизводя сон персонажа, Достоевский воссоздает и ту работу, которую сознание персонажа провело по выявлению смысла этого сна и даже отношение других к его сну. Лингвистически это проявляется в вопросах, восклицаниях, пояснениях, вводных конструкциях, репликах-возражениях, повторах. Особенно явно это проявляется в откровенном признании относительно подробностей: «Может быть, я сам, бессознательно, принужден был сочинить потом подробности и, уж конечно, исказив их».

В исследованиях американского психолога юнгианского направления Р.Джонсона рассматривается родственность сновидения и фантазии, а также роль «активного воображения», которое после пробуждения вступает в диалог с воображаемыми образами сна. «Активное воображение – это один из способов конструктивного использования фантазии с целью приближения к бессознательному» [5, 30]. Р.Джонсон отмечает, что Я сновидца начинает играть активную роль в «спектакле нашего воображения», которая отличается от «пассивной фантазии». Активное воображение полезно уже потому, что является средством *продления сна*, и проснувшийся имеет полное право воспользоваться воображением, поскольку сон

и воображение происходят из одного и того же источника, находящегося в бессознательном. «Сновидения и фантазии имеют одно общее специфическое свойство: они способны превращать невидимые формы бессознательного в образы, воспринимаемые через воображение. Именно поэтому мы иногда чувствуем, что сновидение – это воображение, продолжающее действовать во время сна, а воображение – это поток сновидений, протекающий через нас во время бодрствования» [5, 30]. *Увлеченность «смешного человека», как и многих других персонажей произведений Достоевского, образами своих снов заставляет сновидцев, воспроизводя сны устно, в диалоге, на письме, продлевать, насыщать подробностями и метатекстуальными фрагментами. В этом отношении наблюдается существенная разница между художественными снами Достоевского и сжатым, динамичным пересказом собственных снов в письмах.*

В вышеназванных трех произведениях, написанных писателем в разное время, зафиксированы принципиально важные для Достоевского мысли об онейрическом. Обобщим их. Во-первых, сновидения могут быть очень яркими, сложными, схожими с действительностью и отражать целый мир событий. Поэтому мы разделяем высказанный в диссертации В.В. Чудиной «Художественно-содержательное своеобразие сновидений в творчестве Ф.М. Достоевского» и обоснованный тезис о реалистической природе сновидений в творчестве Ф. Достоевского. Автор диссертации пишет: «Принципиально существенно обосновать тезис о реалистической природе сновидений героев Ф.М. Достоевского в противовес устоявшейся точке зрения, согласно которой сон рассматривается как элемент фантастического в эстетике писателя. Высказывания Достоевского о природе фантастического доказывают, что фантастическое в его понимании суть реальной жизни, часто построенной по законам сновидной логики» [6, 20]. Признание жизнеподобия любых форм сновидений не опровергает признания их исключительности. С точки зрения Достоевского, они «страшная вещь», «картина чудовищная» и в них происходят «вещи совсем непостижимые». Этот конт-

раст между тем, что Достоевский называет «необыкновенной выпуклостью» картины сна и её необычностью, заставляет его героев сравнивать сны с лучшими страницами художественных произведений Пушкина, Тургенева, Толстого.

Другая мысли, проходящая через эти три фрагмента, – насыщенность снов деталями: «художественно соответствующими всей полноте картины подробностями»; «с такими неожиданными подробностями, начиная с высших ваших проявлений до последней пуговицы на манишке»; «ювелирски-мелочную отделкой подробностей». Указание на важность подробностей касается как природы снов, так и их вербального воплощения, то есть онейропозтики. Известно, что сам писатель придавал большое значение подробностям в своем творчестве [7] и соблюдал это при описании сновидений.

И, наконец, третье важное размышление касается соотносительности сердца, рассудка и снов. Сон ближе сердцу, чем рассудку, но и сердце не всегда может воспринять сны своего хозяина. Тем самым писатель ставит вопрос о третьем источнике сновидений. Первый – сердце. Смешной человек произносит: «Совершалось всё так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце» (25, 110). Второй источник снов – это рассудок. По выражению того же смешного человека, «хитрейшие вещи проделывал иногда мой рассудок во сне». Третий источник снов – внешний, он лежит за пределами сердца и рассудка, хотя и проявляет свое присутствие в снах через них. Он связан с высшей, Божественной силой. Благодаря ей, персонажи Достоевского видят кризисные сны, странные и страшные сны.

Писатель часто подчеркивает значимость отдельных снов для его персонажей. Герой романа «Подросток» замечает: «Были бесчисленные сны, целой вереницей и без меры, из которых один сон или отрывок сна я на всю жизнь запомнил» (13,305).

Метатекст о снах позволяет понять особенности художественной гипнологии писателя и её онейропозтику. Для

Достоевского характерно представить развернутую, реально-фантастическую, словесно связную картину сновидения с опорой на сюжет, детали и подробности. Р.Г.Назирова предлагает «разделить сновидения на иллюстративно-психологические и сюжетные». «Большие сны героев, напоминающие вставные новеллы, отличающиеся повествовательным характером и обилием массовых сцен, движут вперед сюжеты Достоевского и раскрывают внутреннюю драму героев. Эти сны не предсказывают события сюжета, а сами являются событиями, либо тормозя действие, либо стремительно толкая его» [8, 140]. Конкретизируя жанр сна через его сопоставление с новеллой, рассказом или притчей, мы пытаемся понять специфику этого жанра, призванного запечатлеть особый опыт бытия человека, внеисторического и как бы альтернативного яви. «Сон – это жанр», – так начинает свое эссе «Страшный сон» Х.Л.Борхес. «Поскольку мы привыкли к линейному существованию, – пишет он, – нашему сну, фрагментарному и единовременному, мы придаем повествовательную форму» [9, 403]. Именно эти парадоксы при передаче своего сновидения пытается объяснить «смешной человек» Достоевского. В конце фантастического рассказа Достоевского «смешной человек» восклицает: «Сон? что такое сон? А наша-то жизнь не сон?» (25, 118). Вольно или невольно повторяя вечную фразу, вынесенную в заглавие религиозно-философской пьесы испанского драматурга Кальдерона «Жизнь есть сон» (1636), герой Достоевского соотносит сон и жизнь, но уже не в романтическом их противопоставлении или слиянии. «Было, может быть, в тысячу раз лучше, светлее и радостнее, чем я рассказываю? Пусть это сон, но всё это не могло не быть. Знаете ли, я скажу вам секрет: всё это, быть может, было вовсе не сон! Ибо тут случилось нечто такое, нечто до такого ужаса истинное, что это не могло бы пригрезиться во сне. Пусть сон мой породило сердце мое, но разве одно сердце мое в силах было породить ту ужасную правду, которая потом случилась со мной?» (25, 115). Сон для него не выше жизни и не ниже ее, это тоже истинная жизнь в ее реальной перспективе или ретроспективе.

II

Образ мечтателя-сновидца характерен для раннего романтического творчества Достоевского. Для слабого героя сон притягателен своими сладкими грезами, но он же окончательно расшатывает нервы и отнимает последние физические силы своими кошмарными видениями. Сон для романтиков оказывается предпочтительнее действительности, он вытесняет ее и даже получает статус самой настоящей действительности. Все исследователи отмечают, что важным моментом онейропозтики Достоевского является описание ситуаций, в которых персонаж переживает мгновения потери грани между сном и действительностью. Повесть «Двойник» начинается с пробуждения Голядкина от «долгого сна»: «Проснулся ли он или всё еще спит, наяву ли и в действительности ли всё, что около него теперь совершается, или – продолжение его беспорядочных сонных грез» (1,109). Мотив сновидения будет возникать в сюжете повести неоднократно. Чем далее, тем более жизнь Голядкина начинает протекать «в каком-то полусне», «с безобразными видениями» (1,184). Сон-греза переходит в сон-бред с такой тоской, «как будто кто сердце выедал из груди» (1,187). В этих сновидениях он терпит унижения от «развращенного господина Голядкина», и более того, он видит, как «с каждым шагом его, с каждым ударом ноги в гранит тротуара, выскакивало, как будто из-под земли, по такому же точно, совершенно подобному и отвратительному развращенностию сердца господину Голядкину. И все эти совершенно подобные пускались тотчас же по появлении своем бежать один за другим и длинною цепью, как вереница гусей, тянулись и ковыляли за господином Голядкиным-старшим... Народилась наконец страшная бездна совершенно подобных, – так что вся столица запрудилась наконец совершенно подобными» (1,187). Перед нами сновидение, основанное на гиперболе, где явно прослеживаются традиции гоголевского абсурда (вспомним сон Шпоньки из повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). Далее вся действительность в повести «Двойник» подчиняется для безумного Голядкина

логике страшных сновидений. Сновидение оказывается наполненным деталями мира реальности, а реальность своей фантастичностью уравнивается со сновидениями. Голядкин лихорадочно размышляет: «Что же это, сон или нет, – думал он, – настоящее или продолжение вчерашнего? Да как же? по какому же праву все это делается? кто разрешил такого чиновника, кто дал право на это? Сплю ли я, грежу ли я?» Господин Голядкин попробовал ущипнуть самого себя, даже попробовал вознамериться ущипнуть другого кого-нибудь... Нет, не сон, да и только» (1, 147). Фантастические сны-видения мучают Ордынова, героя повести Достоевского «Хозяйка». И он тоже не может отделить сон от реальности, пытается сбросить с себя «сон и ночные видения» (1,302), но не может этого сделать.

Сон и явь мистически смешиваются и для героев романа «Униженные и оскорбленные». Так, Нелли рассказывает, что во сне мать требует, чтобы она заботилась о бабушке, который умер наяву. В другом сне больной дед с Азоркой просит милостыню и обвиняет Нелли в воровстве. Ваня говорит ей, что это сон и «сон больной» (3,433). После смерти Нелли Наташа говорит: «Ваня, ведь это был сон». «Что было сон?» – спросил Ваня. «Всё, всё, всё, за весь этот год» (3,442). Именно в снах воплощено для героев Достоевского мучительное начало жизни. И только в «Дядюшкином сне» сюжет Кальдерона пародийно обыгран и травестирован: сном объявлена идея неравного брака, на который мать толкает свою дочь. «– Я хочу сказать, что я теперь, кажется, не во сне. Я, видите ли, давеча был во сне, а потому видел сон, что во сне... – Фу ты, боже мой, что это такое: не во сне – во сне, во сне – не во сне! да это черт знает что такое! Вы бредите, князь, или нет? – Ну да, черт знает... впрочем, я, кажется, уж совсем теперь сбился... – проговорил князь, вращая кругом беспокойные взгляды. – Но как же вы могли видеть во сне, – убивалась Марья Александровна, – когда я, вам же, с такими подробностями, рассказываю ваш собственный сон, тогда как вы его еще никому из нас не рассказывали?» (2, 382).

Конечно, Достоевский осознавал разницу между сновидением в жизни и сновидением в литературе. Уже в раннем

творчестве использование сна становится для него важным литературным приемом. В диссертации И.В. Фазиулиной «Сон и сновидение в раннем творчестве Ф.М. Достоевского: поэтика и онтология» речь идет о «структурной градации онейрических видений». Исследователь выделяет варианты и оттенки состояний сна и форм сновидений (сон, мнимый сон, дрема, бред, грёзы) и выявляет особенности отношения персонажей к своим онейрическим состояниям. Сон рассматривается как «альтернатива социальному существованию», он дает возможность герою «реализоваться как частное лицо» [10, 25-26]. Автор работы пишет: «Изучение различных моделей построения визуальных образов позволило разграничить в работе формы сна и мечтания: если сон по природе своей метафоричен, то мечта по преимуществу метонимична. Это приводит к противоположным результатам онейрических видений: отказываясь в сновидческом мире от собственного «Я», герой пребывает в полной уверенности, что обретет его вновь («Белые ночи»); мечтатель же, замещая жизнь грёзой о ней, утрачивает ощущение собственной реальности и оказывается неспособным определить статус «Я есть» в своих переживаниях («Неточка Незванова»))» [10, 12]. «Погруженные в те или иные формы онейрической реальности, — пишет И.В. Фазиулина в своей диссертации, — герои Достоевского лишаются целостного восприятия мира, что влечет за собой искаженное представление о своем месте в нем. Лишь восприятие сна и действительности в качестве взаимообусловленных составляющих единого БЫТИЯ в более позднем творчестве писателя позволяет его героям компенсировать неполноту своей жизни стереоскопичностью, реализовавшись во внешней и внутренней сферах» [11, 134-135 – Выделено И.Ф.].

В романе «Идиот» представлен драматический психологический сдвиг границ между сном и явью в мировосприятии главных персонажей. Во сне и наяву развиваются взаимоотношения Ипполита и Рогожина, и сам Ипполит не может однозначно объяснить реальный ли Рогожин проник в его комнату через закрытую дверь или это сонное видение (8, 340-341). О письмах Настасьи Филипповны сказано: «Эти письма

тоже походили на сон» (8, 377). Описывая сцену свидания соперниц (Аглаи и Настасьи Филипповны), повествователь пишет: «Самый фантастический сон обратился вдруг в самую яркую и резко обозначившуюся действительность. Одна из этих женщин до того уже презирала в это мгновение другую и до того желала ей это высказать (может быть, и приходила-то только для этого, как выразился на другой день Рогожин), что, как ни фантастична была эта другая, с своим расстроенным умом и больною душой, никакая заранее предвзятая идея не устояла бы, казалось, против ядовитого, чистого женского презрения ее соперницы» (8, 470). Этой сцене предшествуют два эпизода: первый – это сны, в которых Мышкин видит Настасью Филипповну и один из которых был прерван Аглаей; второй – это неожиданная встреча Мышкина с Настасьей Филипповной в саду.

Сны Мышкина	Встреча наяву
<p>«Он забылся на скамейке, но тревога его продолжалась и <u>во сне</u>. <...> Вокруг него стояла прекрасная, ясная тишина, с одним только шелестом листьев, от которого, кажется, становится еще тише и уединеннее кругом. Ему приснилось очень много снов, и всё тревожных, от которых он поминутно вздрагивал. Наконец пришла к нему женщина; он знал ее, знал до страдания; он всегда мог назвать ее и указать, – но странно, – у ней было теперь как будто совсем не такое лицо, какое он всегда знал, и ему мучительно не хотелось признать ее за ту женщину. В этом лице было столько раскаяния и ужасу, что казалось, – это была страшная преступница, и только что сделала ужасное</p>	<p>«Он пошел по дороге, огибающей парк, к своей даче. Сердце его стучало, мысли путались, и всё кругом него <u>как бы походило на сон</u>. И вдруг, так же как и давеча, когда он оба раза проснулся на одном и том же видении, то же видение опять предстало ему. Та же женщина вышла из парка и стала пред ним, точно ждала его тут. Он вздрогнул и остановился; она схватила его руку и крепко сжала ее. «Нет, это не видение!» И вот наконец она стояла пред ним лицом к лицу, в первый раз после их разлуки; она что-то говорила ему, но он молча смотрел на нее; сердце его переполнилось и заняло от боли. О, никогда потом не мог он забыть эту встречу с ней и вспоминал всегда с</p>

преступление. Слеза дрожала на ее бледной щеке; она поманила его рукой и приложила палец к губам, как бы предупреждая его идти за ней тише. Сердце его замерло; он ни за что, ни за что не хотел признать ее за преступницу; но он чувствовал, что тотчас же произойдет что-то ужасное, на всю его жизнь. Ей, кажется, хотелось ему что-то показать, тут же недалеко, в парке. Он встал, чтобы пойти за нею, и вдруг раздался подле него чей-то светлый, свежий смех; чья-то рука вдруг очутилась в его руке; он схватил эту руку, крепко сжал и проснулся. Пред ним стояла и громко смеялась Аглая. <...>

Она смеялась, но она и негодовала. <...> – Это был только сон. – задумчиво проговорил он, – Странно, что в этакую минуту такой сон... Садитесь» (8, 352–353).

«Когда он, еще давеча утром, забылся тяжелым сном на своей кушетке, <...> ему опять приснился тяжелый сон, и опять приходила к нему та же «преступница». Она опять смотрела на него со сверкавшими слезами на длинных ресницах, опять звала его за собой, и опять он пробудился, как давеча, с мучением припоминая ее лицо. Он хотел было пойти к ней тотчас же, но не мог» (8, 377)

одинаковою болью. Она опустилась пред ним на колена, тут же на улице, как исступленная; он отступил в испуге, а она ловила его руку, чтобы целовать ее, и точно так же, как и давеча в его сне, слезы блистали теперь на ее длинных ресницах.

– Встань, встань! – говорил он испуганным шепотом, подымая ее, – встань скорее! – Ты счастлив? Счастлив? – спрашивала она. – Мне только одно слово скажи, счастлив ты теперь? Сегодня, сейчас? У ней? Что она сказала?» (8, 381-382)

Повествователь описывает, как в восприятии Мышкина постепенно нарастает наложение и неразличение сна и яви, но для читателей сохраняется четкое разграничение

онейрического и реального в художественном мире романа. Эта двойная стратегия ведения повествования доминирует в творчестве зрелого писателя Достоевского. Тогда как для раннего Достоевского характерна «установка на ареальность», то, что А.Л.Бем назвал «драматизацией бреда», когда происходит «развертывание явлений галлюцинаций и бреда вовне как реального события» [12, 17].

Описывая последнюю сцену у постели убитой Настасьи Филипповны, повествователь вводит в неё онейрические мотивы. Происходит разгерметизация сна, то есть исполнение его пророчества, и одновременно фантастичность самой ситуации делает её похожей на ужасное сновидение, но только похожей. Выделим повторяющиеся в яви онейрические мотивы.

Мотивы и детали снов Мышкина (8, 352– 353; 377)	Мотивы и детали последней сцены романа (8, 500-507)
«прекрасная, ясная тишина, с одним только <u>шелестом</u> листьев, от которого, кажется, становится еще <u>тише</u> и уединеннее кругом»	«Махнул ему рукой»; « <u>поманил его рукой</u> »; «поднимаясь по лестнице, он обернулся и погрозил князю, чтобы тот шел <u>тише</u> »
«она <u>поманила его рукой</u> и <u>приложила палец к губам</u> , как бы предупреждая его идти за ней тише»	«Но он уже пригляделся, так что мог различать всю постель; на ней кто-то спал, совершенно неподвижным сном; не слышно было ни малейшего <u>шелеста</u> , ни малейшего дыхания».
«это была страшная преступница и только что сделала <u>ужасное преступление</u> »; «он чувствовал, что тотчас же <u>произойдет что-то ужасное</u> , на всю его жизнь»	«Вчера мы так же вошли, совсем потихоньку, как сегодня с тобой. Я еще про себя подумал дорогой, что она не захочет <u>потихоньку</u> входить, – куда! Шепчет, на цыпочках пришла, платье обобрала около себя, чтобы не шумело, в руках несет, мне сама <u>пальцем на лестнице грозит</u> »

«слеза дрожала на ее бледной щеке»; «смотрела на него со сверкавшими слезами на длинных ресницах»	«слезы текли из его глаз на щеки Рогожина, но, может быть, он уж и не слышал тогда своих собственных слез и уже не знал ничего о них...»
--	--

Внедрение онейрических мотивов в реальность осуществляется за счет лексических повторов. И это не может быть случайно, так как нарратив снов и нарратив романной реальности переданы от лица повествователя. Анализ позволяет показать, что онейрическое начало в романах великого пятикнижия тесно соотносено с романной реальностью внутренними связями, но оба начала не сливаются вместе.

Можно также утверждать, что мотив сновидения имеет в раннем творчестве Достоевского скорее негативный смысл. Сновидение предстает как болезнь героя, выверт сознания. Оно уводит человека от жизни и ослабляет его. Сновидения не несут с собой очищения герою, они усугубляют абсурд жизненной ситуации. Но интервенция дурных сновидений рождена не только больным сознанием или большой совестью героев, но и внешними обстоятельствами места и времени жизни человека. Так входит в творчество Достоевского тема Петербурга как фантастического города-сна, погружающего в сновидную реальность своих жителей. В «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» он пишет: «Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу» (19,69). «А почему знать, может быть, всё это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это всё грезится, – и всё вдруг исчезнет» (13,113).

Герои ранних произведений Достоевского осознают, что быть персонажами, вовлеченными в чужой сон, еще более невыносимо, чем мучиться собственными кошмарами. Рож-

дение в творчестве писателя сильного героя, героя с идеей изменит и пропорции соотношенности сна и реальности. Герой обретает способность не подчиняться снам, противостоять им, спорить с ними или извлекать из них идеи, которые позволяют изменить взгляды на жизнь.

Выделим еще один важный содержательный компонент метатекстов при сновидениях. Для героев Достоевского, как и для их автора, очень важна общая эмоционально-психологическая оценка увиденного сна. Уже в «Бедных людях» присутствуют суждения Вареньки о «страшном сне». «По временам меня клонил сон, в глазах зеленело, голова шла кругом, и я каждую минуту готова была упасть от утомления, но слабые стоны матери пробуждали меня, я вздрагивала, просыпалась на мгновение, а потом дремота опять одолевала меня. Я мучилась. Я не знаю – я не могу припомнить себе, – но какой-то страшный сон, какое-то ужасное видение посетило мою расстроенную голову в томительную минуту борьбы сна с бдением. Я проснулась в ужасе. В комнате было темно, ночник погасал, полосы света то вдруг обливали всю комнату, то чуть-чуть мелькали по стене, то исчезали совсем. Мне стало отчего-то страшно, какой-то ужас напал на меня; воображение мое взволновано было ужасным сном; тоска сдавила мое сердце... Я вскочила со стула и невольно вскрикнула от какого-то мучительного, страшно тягостного чувства» (1, 37). Герой «Белых ночей», наоборот, использует выражение «сладкий сон, который долго помнишь после пробуждения» (2, 140). Голядкин описывает «беспорядочные сонные грезы». Вельчанинов видит «какие-то странные сны, какие снятся в лихорадке», и ему «даже дурной сон какой-то приснился ночью» («Вечный муж») (9, 12). Мышкин воспринимает свои видения как «тяжелый сон» (8, 377), а Ипполит описывает «один хорошенький сон (впрочем, из тех, которые теперь мне снятся сотнями)» (8, 323). Аркадий в романе «Подросток» называет свой сон «проклятым» и «мерзостным» (13, 306), а Версилов свой – «чудным» (13, 375). В главе «У Тихона», не включенной в роман «Бесы», Ставрогин пытается словами определить особенности приснившегося ему сна. «Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому

что я никогда не видал в этом роде. Да и все сны мои всегда или глупы или страшны» Рассказывая этот свой сон о золотом веке, он восклицает: «О, чудный сон, высокое заблуждение!» (11, 21). В «Бесах» хроникер предваряет повествование фразой: «Вся эта ночь с своими почти нелепыми событиями и с страшною «развязкой» наутро мерещится мне до сих пор как безобразный кошмарный сон» (10, 385). Обратим внимание на то, что герои, передавая сюжет, хотят зафиксировать прежде всего ощущение от увиденного сна: «и всё это ощущение я как будто прожил в этом сне» (13, 375) или «я был побежден лишь одним ощущением того сна» (25, 115).

В письмах, характеризуя свои сны, Достоевский всегда дает им определения. «У меня по временам стало захватывать горло, как прежде, аппетит очень небольшой, а сон очень малый, да и то с сновидениями болезненными» (28, кн.1, 157). «Первую неделю кренхена – обыкновенно дурной сон, дурные сны-кошмары» (29, кн.2, 33). «Сплю нехорошо, во сне вижу только кошмары» (30, кн.1, 170). «Сны прескверные» (30, кн.1, 177). В письмах брату Достоевский сравнивает все пережитое с разными видами снов. «Мне страшно сказать, ежели всё прошлое было один золотой сон, кудрявые грезы» (28, кн.1, 54). «Но это время прошло, и теперь оно сзади меня, как тяжелый сон, так же как выход из каторги представлялся мне прежде, как светлое пробуждение и воскресение в новую жизнь» (28, кн.1, 181). В письме С.А.Ивановой, описывая Миланский собор, он добавляет: «фантастичен, как сон» (28, кн.2, 319).

Выборка эпитетов и сравнений, сопровождающих слово «сон», позволяет высказать предположение, что сны Достоевского и его персонажей можно условно разделить на две группы: сны ужасные и прекрасные. Это наблюдение будет дополнительным аргументом при создании типологической классификации онейрических циклов в романе «Братья Карамазовы». В художественных текстах Достоевского слово «сон» соседствует с синонимами, которые также имеют двуполюсную семантику. С одной стороны, это кошмар, бред, с другой – греза, видение, мечта. Кроме того, явление сна сопоставимо с другими исключительными явлениями.

Так, в романе «Подросток» встречается такое рассуждение: «У всякого человека, кто бы он ни был, наверно, сохраняется какое-нибудь воспоминание о чем-нибудь таком, с ним случившемся, на что он смотрит или наклонен смотреть, как на нечто фантастическое, необычайное, выходящее из ряда, почти чудесное, будет ли то – сон, встреча, гадание, предчувствие или что-нибудь в этом роде» (13, 275).

В произведениях Достоевского часто встречаются речевые фразы со словом «сон», которые принадлежат персонажам или повествователям: «что сей сон значит»; «сон накануне приснился»; «как сквозь сон помнил»; «помнится мне, как сквозь сон»; «пролетело, как сон»; «исчезло как сон»; «преоригинальный сон» и «очаровательный сон». В этих оборотах синонимами слову «сон» можно считать слова «событие», «видение», «воспоминание» или сон как явление физиологии. Вот фрагмент из последнего романа: диалог Ракина и Алеша. «Скажи ты мне, Алексей, одно: что сей сон значит? Я вот что хотел спросить. – Какой сон? – А вот земной-то поклон твоему братцу Дмитрию Федоровичу. Да еще как лбом-то стукнулся! – Это ты про отца Зосиму? – Да, про отца Зосиму. – Лбом? – А, непочтительно выразился! Ну, пусть непочтительно. Итак, что же сей сон означает? – Не знаю, Миша, что значит. – Так я и знал, что он тебе это не объяснит. Мудреного тут, конечно, нет ничего, одни бы, кажись, всегдашние благоглупости. Но фокус был проделан нарочно. Вот теперь и заговорят все святоши в городе и по губернии разнесут: «Что, дескать, сей сон означает?» По-моему, старик действительно прозорлив: уголовщину пронюхал. Смердит у вас» (14, 73).

В романе «Идиот» встречается развернутое рассуждение о тайне сновидений. Оно не принадлежит Мышкину и введено как авторское лирическо-философское отступление. «Иногда снятся странные сны, невозможные и неестественные; пробудясь, вы припоминаете их ясно и удивляетесь странному факту: вы помните прежде всего, что разум не оставлял вас во всё продолжение вашего сновидения; вспоминаете даже, что вы действовали чрезвычайно хитро и логично во всё это долгое, долгое время, когда вас окружали убийцы, когда они

с вами хитрили, скрывали свое намерение, обращались с вами дружески, тогда как у них уже было наготове оружие и они лишь ждали какого-то знака; вы вспоминаете, как хитро вы их наконец обманули, спрятались от них; потом вы догадались, что они наизусть знают весь ваш обман и не показывают вам только вида, что знают, где вы спрятались; но вы схитрили и обманули их опять, всё это вы припоминаете ясно. Но почему же в то же самое время разум ваш мог помириться с такими очевидными нелепостями и невозможностями, которыми, между прочим, был сплошь наполнен ваш сон? Один из ваших убийц в ваших глазах обратился в женщину, а из женщины в маленького, хитрого, гадкого карлика, – и вы всё это допустили тотчас же, как совершившийся факт, почти без малейшего недоумения, и именно в то самое время, когда, с другой стороны, ваш разум был в сильнейшем напряжении, выказывал чрезвычайную силу, хитрость, догадку, логику? Почему тоже, пробудясь от сна и совершенно уже войдя в действительность, вы чувствуете почти каждый раз, а иногда с необыкновенною силой впечатления, что вы оставляете вместе со сном что-то для вас неразгаданное. Вы усмехаетесь нелепости вашего сна и чувствуете в то же время, что в сплетении этих нелепостей заключается какая-то мысль, но мысль уже действительная, нечто принадлежащее к вашей настоящей жизни, нечто существующее и всегда существовавшее в вашем сердце; вам как будто было сказано вашим сном что-то новое, пророческое, ожидаемое вами; впечатление ваше сильно, оно радостное или мучительное, но в чем оно заключается и что было сказано вам – всего этого вы не можете ни понять, ни припомнить» (8, 377-378). Вспомним, что подобные мучительные сожаления над потерянным смыслом сна переживает после пробуждения Пьер Безухов в романе «Война и мир».

Эти рассуждения убеждают нас в том, что для Достоевского, как и для его героев, помимо эмоционально-психологической ауры сна, не менее важное значение имеет выявление его интеллектуального содержания. Сновидение – это концентрация эмоций и смыслов. Герой романа «Подросток», подобно Гриневу в «Капитанской дочке», видит в одном таком своем сне что-то пророческое. «Со мной случился рецидив

болезни; произошел сильнейший лихорадочный припадок, а к ночи бред. Но не всё был бред: были бесчисленные сны, целой вереницей и без меры, из которых один сон или отрывок сна я на всю жизнь запомнил. Сообщаю без всяких объяснений; это было пророчество, и пропустить не могу» (13, 305). Рецепция сна и его аналитика позволяет читателям проникнуть в онейропэотику писателя. «О, прочь это низкое воспоминание! Проклятый сон! Клянусь, что до этого мерзостного сна не было в моем уме даже хоть чего-нибудь похожего на эту позорную мысль! Даже невольной какой-нибудь в этом роде мечты не было (хотя я и хранил «документ» зашитым в кармане и хватался иногда за карман с странной усмешкой). Откуда же это всё явилось совсем готовое? Это оттого, что во мне была душа паука! Это значит, что всё уже давно зародилось и лежало в развратном сердце моем, в *желании* моем лежало, но сердце еще стыдилось наяву, и ум не смел еще представить что-нибудь подобное сознательно. А во сне душа сама всё представила и выложила, что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине и – в пророческой форме. И неужели *это* я им хотел *доказать*, выбегая поутру от Макара Ивановича? Но довольно: до времени ничего об этом! Этот сон, мне приснившийся, есть одно из самых странных приключений моей жизни» (13, 307). Обратим внимание на подчеркнутую фразу. Устанавливая связь между сном и сердцем, персонаж обличает себя, и повод дает именно сон. Факт сна приравнивается к факту события яви: не случайно сон назван «одним из самых странных приключений моей жизни». Такие высокие нравственные требования предъявляет к себе герой Достоевского. Осознание сновидения происходит уже в процессе сна, и далее продолжается после пробуждения, когда герой одержим нетерпеливым желанием понять, что ему было сказано сном.

В случае с Аркадием Долгоруким мы оказываемся свидетелями признания, что сон знает о сновидце больше, чем он сам о себе. С одной стороны, это, конечно, литературный прием, черта онейропэотики писателя, но, с другой, это убежденность в важной нравственной природе сновидной реальности, которая позволяет корректировать свое поведение

в действительности. Предваряя описание дальнейших событий, Аркадий опять обращается к своему сну. «Пусть читатель вспомнит про сон! Если уж мог быть такой сон, если уж мог он вырваться из моего сердца и так формулироваться, то, значит, я страшно много – не знал, а *предчувствовал* из того самого, что сейчас разъяснил и что в самом деле узнал лишь тогда, «когда уже всё кончилось». Знания не было, но сердце билось от предчувствий, и злые духи уже овладели моими снами» (13, 327 – курсив Достоевского). Упомянув о злых духах, герой Достоевского, как и другие его идеологи, никогда не снимает с себя ответственности за увиденные сны, которые равноценны поступкам. В.В.Чудина пишет: «В целом же сновидения у героев Достоевского служат не тому, чтобы затемнить, скрыть, представить в безобидной форме тайные желания человека, а скорее, наоборот, проявлению скрытого» [6].

III

Сновидения героев Достоевского можно сравнивать со снами героев Толстого, который тоже вводит в произведения кризисные сны. Но при всем интересе к сновидениям Толстой критичнее относился к ним, чем Достоевский, так как на себе наблюдал отсутствие или ослабление действия в сновидениях двух важных для него императивов: нравственности и воли. Молодой Толстой в 1847 году записывает в отдельной тетради: «Спи как можно меньше (сон, по моему мнению, есть такое положение человека, в котором совершенно отсутствует воля)» (46, 267). В дневниках первого десятилетия XX века Толстой категоричен: «То, что жизнь только в усилии нравственном, видно из того, что во сне не можешь сделать нравственного усилия и совершаешь самые ужасные поступки». «Жизнь людей без нравственного усилия – не жизнь, а сон» (56, 89). «Написал ядовитое письмо в ответ на запрос о приезде англичан и рад, что не послал. Вот этого-то нет во сне: нет нравственного усилия. Так, нынче видел длинный сон и не помню о чем, солгал и потом вспомнил, что не надо было лгать,

но не мог удержаться. Наяву же всегда можно удержаться. И в этом вся жизнь и отличие бдения от сна» (55, 244).

Отсутствие нравственных ограничений в снах, по мысли Толстого, может быть и их преимуществом, так как позволяет узнать другую правду о себе. «Во сне часто видишь такие вещи, которые, когда их наяву распределяешь во времени, кажутся нелепыми, но то, что о себе узнаешь во сне, зато гораздо правдивее, чем то, что о себе думаешь наяву. Видишь во сне, что имеешь те слабости, от которых считаешь себя свободным наяву, и что не имеешь уже тех слабостей, за которые боишься наяву, и видишь, к чему стремишься. Я часто вижу себя военным, часто вижу себя изменяющим жене и ужасаюсь этого, часто вижу себя сочиняющим только для своей радости» (55, 18).

Кроме того, в дневниках самого Толстого встречаются личные сны, отражающие семейные отношения, но в которых явно выражена нравственная самооценка сновидца. «Видел сон, что я выгоняю сына; сын – соединение Ильи, Андрея, Сережи. Он не уходит. Мне совестно, что я употребил насилие, и то, что не довел его до конца. Тут присутствует Стахович, и мне стыдно. Вдруг этот собирательный сын начинает меня своим задом вытеснять с того стула, на котором я сижу. Я долго терплю, потом вскакиваю и замахиваюсь на сына стулом. Он бежит. Мне еще совестнее. Я знаю, что он сделал это не нарочно. Сына нет. Приходит Таня в сенях и говорит мне, что я не прав. И прибавляет, что она опять начинает ревновать своего мужа. Вся психология необыкновенно верна, а нет ни времени, ни пространства, ни личности» (55, 237). Конфликт отца с этим «сбирательным сыном», который вытесняет его с его стула – это архитектурная ситуация столкновения поколений, но по-толстовски нравственно заостренная. В этом сне как будто переигрывается сюжет столкновения отца и сыновей в последнем романе Достоевского, но акцент сделан не на нравственных мучениях трех братьев, а на переживаниях отца. В жизни Толстой действует не по сценарию этого сна: он сам, как король Лир, уходит из Ясной Поляны, то есть оставляет свой стул свободным для любого из членов семьи. Стул во сне – метонимический образ хозяина, его власти.

Достоевский идеализирует источник снов и видит смысл снов в напоминании сновидцу о нравственных истинах. По его мнению ослабление диктатуры сознания во сне приводит к усилению диктатуры совести. Но уже Макар Деушкин в «Бедных людях» понимает, что это далеко не всегда так и, обращая внимание на парадоксы сновидений, использует материю чужих снов, чтобы передать важную для него и автора мысль о приоритете надматериального. «Заметьте, Варенька, что я иносказательно говорю, не в прямом смысле. Ну, посмотрим, что там такое в этих домах? Там в каком-нибудь дымном углу, в конуре сырой какой-нибудь, которая, по нужде, за квартиру считается, мастеровой какой-нибудь от сна пробудился; а во сне-то ему, примерно говоря, всю ночь сапоги снились, что вчера он подрезал нечаянно, как будто именно такая дрянь и должна человеку сниться! Ну да ведь он мастеровой, он сапожник: ему простительно все об одном предмете своем думать. У него там дети пищат и жена голодная; и не одни сапожники встают иногда так, родная моя. Это бы и ничего, и писать бы об этом не стоило, но вот какое выходит тут обстоятельство, маточка: тут же, в этом же доме, этажом выше или ниже, в позлащенных палатах, и богатейшему лицу все те же сапоги, может быть, ночью снились, то есть на другой манер сапоги, фасона другого, но все-таки сапоги; ибо в смысле-то, здесь мною подразумеваемом, маточка, все мы, родная моя, выходим немного сапожники. И это бы все ничего, но только то дурно, что нет никого подле этого богатейшего лица, нет человека, который бы шепнул ему на ухо, что «полно, дескать, о таком думать, о себе одном думать, для себя одного жить, ты, дескать, не сапожник, у тебя дети здоровы и жена есть не просит; оглянись кругом, не увидишь ли для забот своих предмета более благородного, чем свои сапоги!» Вот что хотел я сказать вам иносказательно, Варенька» (1, 88-89).

В мнимом косноязычии Макара Деушкина образно представлена важная для художественной гипнологии писателя мысль о возвышающей человека миссии сновидений, об их нравственной и интеллектуальной важности. Хотя в произведениях писателя встречаются упоминания о прозаических

и бытовых снах. В романе «Бесы» такой сон толкует местный «блаженный и пророчествующий» (10, 254): «Семен Яковлевич, – раздался чей-то голос сзади у самых дверей, – видел я во сне птицу, галку, вылетела из воды и полетела в огонь. Что сей сон значит? – К морозу, – произнес Семен Яковлевич» (10, 259). Повествователь в романе «Идиот» так рассказывает о дочери генерала Епанчина: «Александра Ивановна любила, например, очень подолгу спать и видела обыкновенно много снов; но сны ее отличались постоянно какою-то необыкновенною пустотой и невинностью, – семилетнему ребенку впору; так вот, даже эта невинность снов стала раздражать почему-то мамашу. Раз Александра Ивановна увидела во сне девять куриц, и из-за этого вышла формальная ссора между нею и матерью, – почему? – трудно и объяснить. Раз, только один раз, удалось ей увидеть во сне нечто как будто оригинальное, – она увидела монаха, одного, в темной какой-то комнате, в которую она всё пугалась войти. Сон был тотчас же передан с торжеством Лизавете Прокофьевне двумя хохотавшими сестрами» (8, 272).

Личные сны Достоевского отличаются от художественных сновидений его персонажей, но они помогают выявить авторский компонент в метатексте художественных произведений писателя. Мы уже убедились, что присущая Достоевскому черта определять психологическую ауру своих снов перед адресована его персонажам. Нетерпение понять поскорее смысл своих снов характерно как для самого Достоевского, так и для его литературных героев. Некоторые сны он сам комментирует. Вот фрагмент из письма С.А.Ивановой: «Какой я видел сон недели за три до кончины тетки: я вхожу будто к ним в залу; все сидят, и тут будто моя мать-покойница. Много гостей и большой пир. Я говорю с теткой и вдруг вижу, что в больших стальных часах маятник вдруг остановился. Я и говорю: это, верно, зацепилось за что-нибудь, не может быть, чтоб так вдруг встал, подошел к часам и толкнул опять маятник пальцем; он чикнул раз-два-три и вдруг опять остановился. Тут я проснулся и записал сон. Вечером у одной знакомой (Висковатовой) рассказываю. Она мне и говорит: напишите справьтесь, не случилось ли чего-нибудь? И вот и вправду

тетка умерла, маятник остановился. <...> Р. С. Покойница тетка имела огромное значение в нашей жизни, с детства до 16 лет, многому она способствовала в нашем развитии. Вы знали ее очень поздно» (29, кн.1, 209).

О своих снах Достоевский упоминает или пишет только близким ему людям: брату М.М.Достоевскому, А.Е.Врангелю (28, кн.1, 212), С.А.Ивановой, но более всего и постоянно в письмах жене Анне Григорьевне. Ей он описывает сон, который приснился ему накануне смерти жены брата: «Известие о бедной Эмилии Федоровне очень меня опечалило. Правда, оно шло к тому, с ее болезнью нельзя было долго жить. Но у меня, с ее смертью, кончилось как бы всё, что еще оставалось на земле, для меня, от памяти брата. Остался один Федя, Федор Михайлович, которого я нянчил на руках. Остальные дети брата выросли как-то не при мне. Напиши Феде о моем глубоком сожалении, я же не знаю, куда писать ему, а ты не приложила адрес. (Не забудь сообщить адрес мне в следующем письме.) Представь, какой я видел сон 5-го числа (я записал число): вижу брата, он лежит на постели, а на шее у него перерезана артерия, и он истекает кровью, я же в ужасе думаю бежать к доктору, и между тем останавливает мысль, что ведь он весь истечет кровью до доктора. Странный сон, и, главное, 5-е августа, накануне ее смерти. Я не думаю, чтоб я был очень перед ней виноват: когда можно было, я помогал и перестал помогать постоянно, когда уже были ближайшие ей помощники, сын и зять» (30, кн.1, 109). Отметим сочетание сна и рецепции сновидения, которые сосуществуют и в литературных снах персонажей. Но там комментарии носят более развернутый и художественный характер. Вербализация личных снов не сопровождается у Достоевского повествовательной развернутостью сюжета, но отдельные детали он выписывает очень реалистично. Он передает сновидения кратко, но эмоционально. Иногда пишет в письме о повторяющихся снах или соединяет сюжеты нескольких снов. Так, в письме жене из Висбадена, где раскрывается, что никак не может сладить со своей страстью игрока, передает сны-предупреждения: «Сегодня ночью видел во сне отца, но в таком ужасном виде, в каком он два раза только являлся

мне в жизни, предрекая грозную беду, и два раза сновидение сбылось. (А теперь как припомню и мой сон три дня тому, что ты поседела, то замирает сердце)» (29, кн.1, 197).

Б.И.Бурсов в книге «Личность Достоевского», на мой взгляд, несколько преувеличивая, пишет: «Достоевского буквально изводили кошмарные сны, которым одни исследователи Достоевского придавали чрезмерное значение, а другие (таких абсолютное большинство) их вообще не замечают. Характер снов Достоевского, как нетрудно заметить, непосредственно связан с его явью» [13, 403]. Многие сны в письмах писателя жене имеют личный, семейный характер, прежде всего в них отражаются навязчивые страхи родителя за детей. «С субботы на воскресенье, между кошмарами, видел сон, что Федя взобрался на подоконник и упал из 4-го этажа. Как только он полетел, перевертываясь, вниз, я закрыл руками глаза и закричал в отчаянии: прощай, Федя! И тут проснулся. Напиши мне как можно скорее о Феде, не случилось ли с ним чего с субботы на воскресенье. Я во второе зрение верю, тем более что это факт, и не успокоюсь до письма твоего. (29, кн.1, 282). Через шесть дней он опять пишет в письме: «Целуй детей. Бедные, не могу я их видеть и слышать, поневоле снятся мне во сне» (29, кн.1, 287). «Сегодня видел тебя во сне и очень жалел, проснувшись, что тебя со мной нет. Видел тоже и Любочку: она плакала и что-то говорила мне» ((29, кн.1, 359). «Я видел во сне, что Федя влез на стул и упал со стула и расшибся, ради бога, не давай им влезать на стулья, а няньку заставь быть внимательнее» (29, кн.2, 8).

В этих снах запечатлены не только мнительность отца, но и отражение конкретных размышлений писателя над многочисленными фактами истязания детей, которые появлялись в прессе. Во всей своей нравственной, социальной и юридической остроте эта тема страданий детей предстанет на страницах романа «Братья Карамазовы». Особенно в речах Ивана, который рассказывает об истязании детей розгами: «Но о детках есть у меня еще получше, у меня очень, очень много собрано о русских детках». Иван рассказывает, как «интеллигентный господин и его дама секут собственную дочку» лет семи розгами: «Секут минуту, секут, наконец, пять минут,

секут десять минут, дальше, больше, чаще, садче. Ребенок кричит, ребенок, наконец, не может кричать, задыхается: «Папа, папа, папочка, папочка!» (14, 219-220). Сравним это описание со сном из письма 1873 года: «Сегодня, с воскресения на понедельник, видел во сне, что Лиля сиротка и попала к какой-то мучительнице и та ее засекала розгами, большими, солдатскими, так что я уже застал ее на последнем издыхании, и она всё говорила: мамочка, мамочка! От этого сна я сегодня чуть с ума не сойду» (29, кн.1, 282-283).

Перед нами иллюстрация двустороннего процесса: влияния на сны жизненных впечатлений и фактов действительности, а далее влияние снов на литературное творчество. Такие сны Достоевского связаны не только с патологической мнительностью, болезненной чувствительностью отца, но и вызваны состояниями напряженной духовной и физической работы по написанию художественных произведений и Дневника писателя. Он собирает факты мучения детей, он думает об этом, он видит сны, в которых мучают его детей, и далее он заставляет говорить об этом его персонажей, речь которых звучит так убедительно, потому что за этим стоят личные переживания автора.

Достоевский трудно переживает разлуку с женой и детьми. Много раз в письмах встречается фраза о том, что он видит жену во сне. «Ты мне снилась во сне» (29, кн.1, 255). «Я тебя во сне вижу» (29, кн.2, 116). «Вижу тебя во сне» (30, кн.1, 35). «Ты мне снилась ночью» (30, кн.1, 47). «Каждую ночь ты мне снишься» (30, кн.1, 52). «И во сне тебя вижу» (30, кн.1, 175). Повторяющаяся однотипность фраз – не только фигура эпистолярного синтаксиса Достоевского, но и свидетельство той роли, которая была отведена жене в жизни писателя. Эти короткие упоминания изредка развернуты в сюжеты. «Представь, ты мне третьего дня в Берлине снилась в каком виде: как будто мы только что женились и я везу тебя за границу и люблю ужасно, но что будто есть уже Люба и Федя, только где-то не с нами, и мы об них говорим» (29, кн.1, 329). «Ты мне снилась дорогою, только в грустном виде, за что-то на меня сердилась, меня упрекала: ты не поверишь, как мне было тяжело это увидеть» (30, кн.1, 82). «Береги свое

здоровье. Что, если ты заболеешь – кто за ними {детьми} посмотрит? Мне это даже снилось в кошмаре» (30, кн.1, 90). «Даже во сне вижу, что получаю от тебя письма, до того жажду от вас хоть какого-нибудь известия» (30, кн.1, 95). «А я всё вижу прескверные сны, кошмары, каждую ночь о том, что ты мне изменяешь с другими. Ей-богу. Страшно мучаюсь» (30, кн.1, 179). Эти фрагменты снов, собранные вместе, позволяют представить виртуальный онейрический любовный сюжет развития отношений, который напоминает любовные сюжеты в повестях и романах Достоевского. Личные сны Достоевского вовлечены в творческий процесс. Пропущенная через них действительность способствует психологической убедительности и суггестивности последующих литературных сновидений персонажей.

Особое нетерпение понять смысл сновидения отражено в одном из писем Достоевского, где он пересказывает свой необычный сон и просит его объяснить. Это письмо «неустановленному лицу» не имеет датировки. «Объясните мне мой сон, я у всех спрашивал; никто не знает: на Востоке видна была полная луна, которая расходилась на три части и сходилась три раза. Потом из луны вышел щит (на щите два раза написано «да, да» старинными церковными буквами), который прошел всё небо, от востока на запад и скрылся за горизонтом. Щит и буквы осиянные. Достоевский. У всех спросите, решительно у всех, он меня очень интересуется» (30, кн.1, 244). Письмо включает рисунок луны и трех полумесяцев, а также щита с буквами. В комментариях сказано, что «сон, очевидно, навеян размышлениями Достоевского о судьбах России и Европы, облеченными в аллегорическую форму» (30, кн.1, 396). Комментаторы письма в полном собрании сочинений пишут о «нехитрой символике сна»: «Восток» – Россия; «запад» – Европа; «щит» – заслон, защита со стороны России (на последнее указывают слова «да», «да», написанные на щите старинными церковнославянскими буквами, а также направление щита, движущегося с востока на запад» (30, кн.1, 396). К.А.Степанян предлагает своё истолкование символики сна. Луна – «символ измерения времени, знак целостности, духовного состояния человека».

Духовное претерпело для Достоевского «три разделения»: разделение трех религий (иудейство, христианство, ислам), разделение самого христианства (православие, католичество, протестантство), разделение внутри России (славянофильство, западники, «простой народ»). «Воссоединение – главная мысль пушкинской речи – было главным пафосом жизни и творчества Достоевского, начиная с каторжных лет», – пишет К.А.Степанян. Исследователь цитирует строки из письма жене после пушкинской речи: «Аксаков (Иван) вбежал на эстраду и объявил публике, что речь моя – *есть не просто речь, а историческое событие!* Туча облегла горизонт, и вот слово Достоевского, как появившееся солнце, всё рассеяло, всё осветило. С этой поры наступает братство и не будет недоумений, «Да, да!» – закричали все и вновь обнимались, вновь слезы. Заседание закрылось» (письмо, 872) (30, кн.1, 184-185). Письмо включает фразу, написанную на щите, а щит для христианина – это «щит веры» [14]. С нашей точки зрения, вторая интерпретация сна звучит убедительнее, так как задействует весь контекст биографии и творчества Достоевского и лишена элемента воинственного противостояния.

Предложим несколько иной, более узкий вариант истолкования. Щит с церковнославянскими буквами – это, видимо, эмблема православия. Луна, которая расходилась на три части и сходилась три раза может означать и время, то есть сроки наступления того, что предсказывается щитом – ведь щит выходит из луны. Кроме того, трёхкратный повтор ситуации, скорее, указывает не на вариативность, а на истинность последующих событий. Это как бы трехкратный сон – трижды приснившийся. Направление движения щита, который от востока на запад «прошел все небо» и «скрылся за горизонтом», указывает на миссию православия, тем более, что щит и буквы осиянные. В письме А.Н.Майкову из Дрездена от 9 (21) октября 1870 Достоевский пишет: «Всё назначение России заключается в православии, в *свете с Востока*, который потечет к ослепшему на Западе человечеству, потерявшему Христа. Всё несчастье Европы, всё, всё безо всяких исключений произошло оттого, что с Римскою цер-

ковью потеряли Христа, а потом решили, что и без Христа обойдутся. Ну, представьте же Вы себе теперь, дорогой мой, что даже в таких высоких русских людях, как, например, автор «России и Европы», – я не встретил этой мысли о России, то есть об исключительно-православном назначении ее для человечества» (29, кн.1, 146-147 – курсив Достоевского). Замечу и то, что фраза «Да, да» встречается в последнем романе в конце главы «Похороны Илюшечки. Речь у камня» (15, 196). Это фраза-ответ на речь Алеши, обращающегося к двенадцати мальчикам. Таким образом, фраза сновидения или предвосхищает текст романа или соседствует с ним во времени. В онейрическом тексте и в тексте финала романа эта фраза связана с идеей веры в истинность грядущего и звучит как напутствие или завещание Достоевского. И всё же, как бы мы ни старались объяснить смысл сна, факт неясности его для самого Достоевского очевиден. Не случайно он обращается с просьбой объяснить сон. Толстой в «Исповеди» истолковал своё сновидение, аллегории сна Достоевского, видимо, внеличностны и потому не подлежат однозначному истолкованию.

IV

В своих исследованиях А.Л.Бем выделяет два взаимосвязанных источника сновидений персонажей Достоевского: душевные переживания самого автора и пережитые впечатления от прочитанного. Исследователь пишет: «Достоевский в своем творчестве пользовался материалом своих душевных переживаний и окрашивал самое творчество в тона этих переживаний. *Даже больше – Достоевский переносил в свои произведения самый механизм своих душевных видений, придавая своим сновидениям и галлюцинациям черты реально протекающих событий*» [12, 35 – курсив А.Б.]. Одновременно в этот процесс оформления литературных сновидений персонажей включаются не только собственный опыт переживания онейрического, но и «материал чтения, литературные припоминания» [12, 68]. Мы можем обнаружить то, что А.Л.Бем называет «следы литературных

реминисценций» [12, 54], в художественной гипнологии Достоевского на протяжении всего его творчества. Это могут быть прозаические и поэтические литературные произведения, религиозные и философские тексты разных эпох. Завершая свою работу «Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского)», А.Л.Бем пишет: «Внутренний мир человеческих переживаний сложен и впитывает в себя все явления внешнего мира, в том числе и книжные воздействия, по своим собственным законам их перерабатывая. Творческая работа сна, например, не умалется от того, что в нем находятся элементы литературных впечатлений яви. Они одинаково законный материал, как и всякий другой» [12, 69]. В рамках этого параграфа для нас важно заметить, что ни автор, ни персонажи в метатекстах, сопутствующих снам, не называют прямо или косвенно оживающие в снах литературные впечатления.

В данном случае действует тот самый механизм мнимого забывания в результате «присвоения чужого», о котором писал А.Л.Бем в статье «Достоевский – гениальный читатель» [15]. Только Ордынов, герой повести «Хозяйка», в своем онейрическом метатексте заменяет рассказ о сновидениях указанием на их источники, называя среди них книги: «Он видел, как всё, начиная с детских, неясных грез его, все мысли и мечты его, всё, что он выжил жизнью, всё, что вычитал в книгах, всё, об чем уже и забыл давно, всё одушевлялось, все складывалось, воплощалось, вставало перед ним в колоссальных формах и образах, ходило, роилось кругом него; видел, как раскидывались перед ним волшебные, роскошные сады, как слагались и разрушались в глазах его целые города, как целые кладбища высылали ему своих мертвецов, которые начинали жить сызнова, как приходили, рождались и отживали в глазах его целые племена и народы, как воплощалась, наконец, теперь, вокруг болезненного одра его, каждая мысль его, каждая бесплотная греза, воплощалась почти в миг зарождения; как, наконец, он мыслил не бесплотными идеями, а целыми мирами, целыми созданиями, как он носился, подобно пылинке, во всем этом бесконечном, странном, невыходимом мире и как вся эта жизнь, своею мятежною независимостью, давит, гнетет его и преследует его вечной,

бесконечной иронией; он слышал, как он умирает, разрушается в пыль и прах, без воскресения, на веки веков; он хотел бежать, но не было угла во всей вселенной, чтоб укрыть его. Наконец, в припадке отчаяния, он напряг свои силы, вскрикнул и проснулся...» (1, 279-280). Исследователи указывают на реминисценцию из Пушкина и Шекспира в этом внутреннем монологе, представленном в форме косвенной речи [16].

А.Л.Бем называет произведения Гоголя и Гофмана, которые отражаются в снах Ордынова. Позже гоголевские мотивы и гоголевские формулы женской красоты (описание ресниц, слез, глаз) войдут в сновидения Мышкина о Настасье Филипповне. Исследователи и комментаторы романа «Преступление и наказание» выявляют интертекстуальную основу сновидений Раскольникова. В сне Грушеньки из романа «Братья Кармазовы» оживают мотивы стихотворения Я.Полонского «Колокольчик» [17]. Претекстом сновидений о золотом веке Ставрогина, Версилова и смешного человека становится картина Клода Лоррена, которую называют два персонажа, но не упоминает третий.

Подведем некоторые итоги. Метатекст, сопутствующий сновидениям персонажей, позволяет выделить существенные черты художественной гипнологии Достоевского. Одновременно в этих фрагментах, данных от лица повествователя или персонажей, содержатся точные наблюдения писателя над поэтикой онейрических эпизодов. Упорное стремление делать акцент на реалистичности сновидений, по мысли персонажей и автора, служит аргументом в пользу их достоверности. На этом Достоевский настаивает и в своих личных снах. Метатекст указывает на противопоставление и сопоставление сновидений и реальности. При этом в раннем творчестве преобладает их смешивание или сопоставление, а в зрелых романах – разъединение и противопоставление. Метатекст подчеркивает важность детализации при вербальной передаче снов, что придает им художественность. В метатексте важную роль играет рецепция онейрических ощущений и когнитивные усилия сновидца по поводу осмысления снов. В снах персонажей и самого Достоевского отражаются впечатления

от действительности, от чтения произведений литературы и периодической прессы и от произведений искусства (живописи, архитектуры). В метатексте, сопутствующем сну, делается акцент на разгерметизацию сновидений, то есть выявлении моментов яви, предшествующей сну или предвосхищаемой сном. В метатексте содержатся точные самонаблюдения над поэтикой онейрических текстов, для которых характерны: динамизм и сюжетность, фантазийность, интертекстуальность, детализация, пребывание в состоянии осознанного сновидения; субъективность и эмоциональность речевого поведения в процессе вербальной передачи сна. Прямая внешняя или внутренняя речь сновидца представлена через сложный синтаксис, в котором часты повторы, вводные слова, вставные конструкции, оговорки, уточнения, эпитеты, однородные члены, инверсия, риторические вопросы.

4.2. ПЕРСОНАЖНЫЕ ЦИКЛЫ СНОВ В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

«Преступление и наказание» – самый насыщенный сновидениями роман Достоевского. Можно говорить не только о снах-новеллах, но и о цикле снов в контексте романа. Если быть точным, то в тексте «Преступления и наказания» можно выделить цикл снов Раскольников и цикл-тройчатку – тройной сон Свидригайлова. Все эти сны становились объектом внимательного изучения и комментирования. М.М.Бахтин, С.В.Белов, В.Я.Кирпотин, Л.П.Гроссман, В.Я.Кожин, Ю.Карякин, Р.Г.Назирова, Э.М.Румянцева, Н.М.Чирков, Г.К.Щенников и другие современные исследователи посвятили специальные главы или страницы своих работ анализу каждого из сновидений. Можно выделить несколько подходов к изучению этих снов: 1) место снов в композиции и сюжете романа; 2) соотношенность снов с романной реальностью; 3) соотношенность снов между собой; 4) литературные источники снов; 5) анализ поэтики сновидений; 6) прочтение сновидений и определение их смысловой значимости (символической, мифологической, психологической, психоаналитической, медицинской, архетипической).

Сосредоточимся на рассмотрении снов Раскольниковова как единого цикла. При этом удобно не только нумеровать сновидения, но и, определив вид сна, дать каждому то название, которое закрепляет за ним повествователь. Сны неравномерно распределены по тексту романа. Первый и второй включены в первую часть романа. Это сны, которые Раскольников видит до убийства. Третий и четвертый соответственно включены во вторую и третью часть романа. Рассказ о последних снах возникает в Эпиллоге.

Первый сон сам герой называет «страшным сном» (6, 46), «безобразным сном» (6,49). Он видит себя ребенком, ему семь лет. Они гуляют с отцом за городом. Душно, серо. На краю города «большой кабак». Странно, что рядом «церковь с зеленым куполом» и кладбище. Хохот, крики, драка. Пьяная толпа усаживается в телегу, и Миколка бьет лошадь. Наконец, кто-то кричит: «Топором ее, чего! Покончить с ней разом...» (6, 49). Мальчик бросается ее защищать, плачет, «обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее в глаза, в губы». Раскольников просыпается «весь в поту» и решает отказаться от убийства: «Неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... Я ведь не вытерплю, не вытерплю!» (6,50). Анализируя этот сон, Р.Г.Назирова предостерегал от прямого прочтения образов сна: «Ошибочными являются все попытки буквального прочтения этого сновидения («лошадь-процентщица»). Вызванное внешними причинами, сновидение раскрывает внутреннюю борьбу» [8, 140]. Образы этого сна соотнесены не только с предшествующей сну действительностью, но и с будущим временем жизни героя. В этом сказывается закон обратного течения времени в сновидении. После убийства перед третьим сном повествователь так передаст состояние Раскольниковова: «Раздевшись и весь дрожа, как загнанная лошадь, он лег на диван...» (6, 90). «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!» (6, 322). Прочтение смысла сна требует разгерметизации, то есть соотнесенности его со всей романной реальностью. Увязанный с реальностью «страшный сон» Раскольниковова содержит в себе образный аналог парадоксальным умозаключениям героя. В разных

образах этого сна перед нами как бы четыре роли, которые играет Раскольников в жизни: роль жертвы (кляча), роль убийцы (Миколка), роль свидетеля страданий (толпа), роль борца за униженных (мальчик). Все эти четыре роли живут и спорят в душе Раскольникова, но в реальности роль убийцы временно берет верх.

С точки зрения онейропоэтики первый сон представляет собой контаминацию воспоминаний, фантазий, соединенных с переработанным литературным материалом. А.Л.Бем объясняет появление воспоминаний так: «Известно, что под давлением душевного конфликта у взрослого человека очень часто оживают инфантильные воспоминания. Детство оживает именно в тех своих переживаниях, которые чем-то связаны с душевной трагедией сегодняшнего дня» [12, 49-50]. Повествователь не случайно комментирует странную оптику сновидения: «Местность совершенно такая же, как уцелела в его памяти: даже в памяти она гораздо более изгладилась, чем представлялась теперь во сне» (6, 46). Получается, что сон актуализировал память.

Анализ мифопоэтики пространства сна позволяет исследователям выделить важные для мира Достоевского образы: городок («космологизированное пространство, за пределами которого господствует хаос»); «большой кабак», который стоит «в нескольких шагах от последнего городского огорода» (6, 46) («устойчивый фольклорный локус хаотических сил»); дорога с «всегда» чёрной пылью; кладбище и «церковь с зеленым куполом» (сакральные ценности); «где-то очень далеко, на самом краю неба, чернеется лесок» (6, 46) [18, 61-62].

В сне Раскольникова возникает антифрейдовский образ отца. Отец заботлив и по-женски беспомощен, он хочет усмирить бунт сына-ребёнка. Осознает ли Раскольников, что его сон построен на реминисценциях из стихотворения Некрасова? Видимых указаний на это нет. Но, конечно, это осознает Достоевский. В своей статье о том, как «вписывается» слово Некрасова в текст Достоевского, А.Секереш называет это «интеграцией» текста Некрасова в сон Раскольникова, а также обращает внимание на то, как расширяется «детализация форм поведения» персонажей стихотворения, услож-

няется сюжет, а образ лирического Я подменяется во сне сочувствующим и действующим зрителем-мальчиком [19, 143-144]. Происходит то, что А.Л.Бем назвал «идеологизацией материала», когда благодаря сновидению не только высвобождаются внутренние конфликты, но и решаются «идейные задания» [12, 70]. В первом сне Раскольникова это важнейшие для писателя проблемы сострадания, бунта, жертвоприношения, преступления, наказания.

Второй сон – это сон-греза, который привиделся ему накануне преступления. Он видит себя в Египте, в оазисе, пальмы, «голубая и холодная вода», «чистый, с золотыми блестками песок». Он пьет воду прямо из ручья..., но тут бьют часы, он просыпается и идет убивать. Пейзаж этого сновидения явно противопоставлен душному Петербургу, а холодная вода, голубой и золотой цвета сна позволяют представить, чего жаждет душа Раскольникова. К стихотворениям Пушкина и Лермонтова, которые указываются комментаторами как литературные источники этого сна, можно присоединить и Библию как первоисточник образов сновидения. Место действия сна – Египет, страна, в которой на долю ветхозаветных персонажей выпадали всевозможные испытания. Испытания ожидают и героя романа. Красота образов этого сновидения на мгновение успокаивает Раскольникова. Это сон-обман, который посылает судьба душе преступника накануне испытаний. Не только мотив жажды, но и мотив *недопитой воды* свяжет этот сон-грезу с последующими событиями романа. Только перед развязкой Раскольников подумает: «Если уж надо выпить эту чашу... Пить, так пить всё разом...» (6, 406). А в момент признания он, как бы отвергая материальную сущность воды, отводит рукой воду («Принесли воды. – Это я... – начал было Раскольников. – Выпейте воды. Раскольников отвел рукой воду...» (6, 410) и внятно произносит роковые слова.

Третий сон – это бредовый сон, сон-кошмар, который снится Раскольникову на следующий день после убийства. Он помещен во второй главе второй части романа. Это сон во сне – он спал и проснулся. Ему мерещится, что на лестнице квартальный надзиратель страшно избивает его квартирную

хозяйку. Много свидетелей, разговоры, стоны, жалобы. Потом все затихает. Раскольников испытывает «безграничный ужас», его мучает страх разоблачения. Это самый жизнеподобный из всех снов, относящийся к виду необъявленных снов. В этом сне в преображенном виде проступают события вчерашнего дня убийства. Страх, испытываемый Раскольниковым в комнате («он хотел было запереться на крючок, но рука не поднялась» (6, 91), заставляет вспомнить пережитый ужас после убийства, когда он обнаружил, что дверь была не заперта на крючок, а потом притаился за дверью и слушает, как снаружи стучат, зовут старуху, разговаривают о том, что дверь «не на замке, а на запоре, на крючке то есть» – «значит, кто-нибудь из них дома» (6, 68). Когда он стоял тогда за дверью, ему казалось, что «он точно окостенел, что это точно во сне, когда снится, что догоняют, близко, убить хотят, а сам точно прирос к месту и руками пошевелить нельзя» (6,66). И в этом сне после убийства Раскольников не может руки поднять и чувствует: «страх, как лед, обложил его душу, замучил его, окоченил его» (6,91). Сон приснился Раскольникову после визита в контору, куда его вызвали по жалобе хозяйки. Сон рожден и агрессией Раскольникова против хозяйки, которая в самый неожиданный момент завела тяжбу о взыскании платы за комнату. В этом сне явно присутствует остаточная злая энергия убийства, нет мотивов раскаяния, но максимально нарастает мотив даже не страха, а «нестерпимого ощущения безграничного ужаса» (6,91). В этом сне тоже есть деталь, которая соотносит Раскольникова с жертвой: услышав во сне голос поручика Пороха, «он затрепетал как лист» (6,91), а в сцене убийства Лизавета «задрожала как лист» (6,65). Но еще ранее, после первого сна, повествователь замечает: «Он дрожал как лист» (6,50). Страх перед поручиком, пережитый во сне, возродится в финале романа, в момент признания в конторе (услышав «знакомый голос», Раскольников «задрожал» (6,406). Ощущения жертвы переадресованы убийце, который позже сам попадает в положение жертвы.

В третьем сне Раскольников в отчаянии произносит фразу: «Что это, свет перевернулся, что ли?» (6,91). Эта фраза роковым образом предопределяет особенности четвертого сно-

видения, события которого разыгрываются, по справедливим наблюдениям М.М.Бахтина, по законам карнавального действия. «В сне Раскольникова смеется не только убитая старуха (во сне, правда, ее убить оказывается невозможным), но смеются люди... смеются все слышнее и слышнее. Далее появляется толпа, множество людей и на лестнице и внизу... Перед нами образ развенчивающего всенародного осмеяния на площади карнавального короля-самозванца» [20, 290]. Помимо «Пиковой дамы», М.М.Бахтин называет и другой источник этого сна – троекратный пророческий сон в трагедии А.Пушкина «Борис Годунов». Укажем еще на один возможный литературный источник. Действие сна Раскольникова происходит поздним вечером. Герой видит «полную луну», которая «светлела все ярче и ярче» (6, 212); чуть позже он попадает в гостиную: «вся комната была ярко облита лунным светом». «Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна» (6, 213). По народным представлениям, видеть полную луну во сне для людей, совершивших преступление, – это плохой знак, и Достоевскому, прошедшему каторгу, вероятно, была известна эта примета. Но образ месяца/луны явно перекликается с образом яркого месяца/луны в балладе П.Катенина «Убийца». Природное светило оказалось единственным свидетелем убийства, и преступник не может вынести его грозного ока:

Все спят; но он один садится
К косящему окну.
То засмеется, то смутится
И смотрит на луну...
Взглянул, а месяц тут проклятый
И смотрит на меня.
И не устанет, а десятый
Уж год с того ведь дня. [21, 84-85]

Убийца в балладе не выдерживает и признается в своем преступлении. Глядя на месяц в окне, Раскольников думает: «Это от месяца такая тишина, он, верно, теперь загадку загадывает». Кроваво-красный месяц этого сна ритмически

перекликается и с «ярким закатом яркого красного солнца» (6, 50), которое Раскольников увидел накануне убийства, проходя через мост.

Четвертый сон – это сон о повторном убийстве старухи. Действие как бы возвращается вспять, но теперь трагедия убийства оборачивается комедией. Сон становится как бы ответом судьбы на реплику Раскольникова: «О, как я ненавижу теперь старушонку! Кажется, бы другой раз убил, если б очнулась!» (6, 212). Композиционно сон расположен прямо в центре романа. Он помещен в конце третьей части и делит роман на две триады. В полном собрании сочинений роман занимает 422 страницы, а четвертый сон расположен на страницах 212-213. По своей композиционной и сюжетной значимости он соотносим только со сном Татьяны в романе «Евгений Онегин» и с видением Германна в повести «Пиковая дама». Это сон-катастрофа, который ставит героя перед выбором: покаяние или безумие и самоубийство.

На представленной далее схеме показано место снов в композиции романа, их соотношенность в пределах двух персонажных циклов (см. рис. 4).

Проведя героя через осмеяние и признание в убийстве, Достоевский заставляет Раскольникова пережить период отчуждения и долгой болезни. Последнее, пятое сновидение Эпилога существенно отличается от предыдущих. Это не один сон, а сжатый пересказ тех снов, которые снились Раскольникову во время болезни в острожной больнице. Он называет их «бессмысленным бредом», «горячечными грезами» (6,420). В этих снах нет самого Раскольникова как действующего лица. Это сны о какой-то страшной болезни, пришедшей из глубины Азии в Европу. Ее разносят «микроскопические существа» «трихины», которые обладают умом и волей и вселяются в тела людей. Мир гибнет, но спасаются несколько человек, которые должны «начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей» (6,420). Это сон о мировой катастрофе, конце света, сон-апокалипсис и пророческий сон, в котором можно увидеть пророчество Достоевского о мировой войне или революции. Одновременно – это и сон-

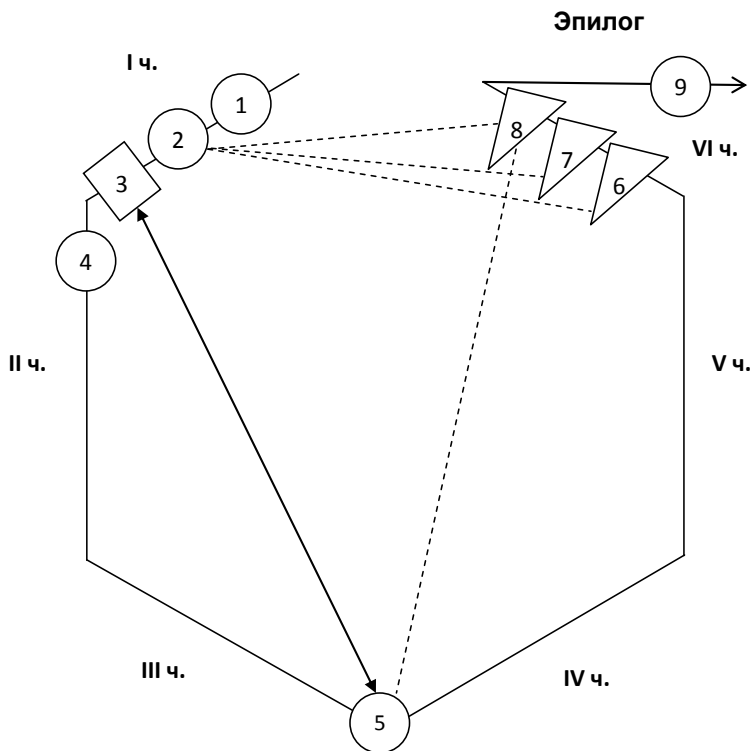


Рис. 4. Сновидения в романе «Преступление и наказание»

- 1 – «Страшный», «безобразный» сон Раскольникова об избиении лошади (ч.1, гл.5).
- 2 – Сон-греза Раскольникова об оазисе, голубой воде и золотом песке (ч.1, гл. 6).
- 3 – Убийство
- 4 – Сон-кошмар Раскольникова об избиении квартирной хозяйки (ч.2, гл 2).
- 5 – «Странный» сон о повторном убийстве старухи (ч.3, гл. 6).
- 6, 7, 8 – Три сна Свидригайлова в ночь перед самоубийством – «кошмар во всю ночь» (ч.6, гл.6).
- 9 – «Горячечные грезы» или сон-апокалипсис, вмещающий в себя болезненные сны Раскольникова о гибели мира (Эпилог, гл.2).

предупреждение, после которого Раскольников окончательно разочаровывается в своей теории о праве сильного на убийство пусть даже ради благородной цели.

Через весь сновидный цикл проходят сквозные образы и мотивы. В первом сне Миколка бьет лошадь по морде и по глазам, в третьем сне помощник надзирателя бьет хозяйку ногами и «колотит ее головою о ступени» (6,91), в четвертом сне Раскольников в бешенстве «изо всей силы начал бить старуху по голове» (6,213) и не может убить. Сюжет о единичном убийстве максимально усилен в пятом сне, который представляет сцены коллективного убийства. Люди теряют свой разум и начинают убивать друг друга: «кололись и резались, кусали и ели друг друга» (6,420). В снах присутствует образ толпы: толпа хохочет (первый сон), кричит (третий сон), смотрит и хихикает (четвертый сон), мучается в «бессмысленной злобе» (пятый сон). Если в трех снах толпа выступает как зритель, свидетель или сборище любопытных, то есть воплощает собой пассивное действие, то в последнем сне она активна. Сновидный цикл имеет кольцевую композицию: подробно описанная многоликая праздная массовка первого сновидения становится главным действующим лицом сновидения в Эпilogue романа.

В четырех снах чередуются и повторяются мотивы тишины, шума, смеха и страха/ужаса. Третий сон – самый шумный из всех. В этом он перекликается с первым сном и в контрасте со вторым – бесшумным (только вода «течет и журчит» (6,56). В четвертом сне сочетаются мотивы тишины, шепота и нарастающего смеха. Осмеяние во сне предвосхищает насмешки над всенародным покаянием Раскольникова на Сенной («Ишь нахлестался!» (6,405). Смех над Раскольниковым в этом сне соотносим с осмеянием Свидригайлова пятилетней камелией в его троекратном «кошемаре во всю ночь»: «Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе...» (6,393). Символично, что в романе Свидригайлов появляется как бы из четвертого сна Раскольникова («странно, сон как будто все еще продолжался»; «неужели это продолжение сна?» (6,213-214). Все это увязывает цикл сновидений Раскольникова и сны Свидригайлова. И Раскольников, и Свидри-

гайлов стремятся уничтожить смеющуюся над ними жертву: Раскольников в бешенстве бьет по голове трясущуюся от смеха старуху, а Свидригайлов заносит над девочкой руку, но в ту же минуту просыпается. Мотив страха и отчаяния в первом сне, сменяется покоем в сне-грезе, достигает апогея в третьем сне («страх, как лед, обложил его душу, замучил его, окоченил его» (6,91). В четвертом сне Раскольников заново переживает ужас убийства и предчувствия наказания («тишина, даже страшно», «испугался», «помертвел», «сердце его стеснилось, ноги не движутся, приросли» (6,213). Единичный ужас главного героя трех сновидений сменяется коллективным отчаянием многих людей в сне-апокалипсисе из эпилога романа.

Интересно понаблюдать за расширением художественной топографии сновидений Раскольникова. События третьего и четвертого снов происходят в закрытом пространстве, и центральное место в них занимают образы комнаты и лестницы. Действие первого, второго и последнего сновидения происходит в открытом пространстве: на краю города, у кабака; в оазисе; наконец, охватывает весь мир, селения, города и государства. Сновидный цикл Раскольникова отличается и особый темпоральный сюжет: из своего детского прошлого сновидец (а с ним и читатели) движутся через ужасное настоящее в еще более страшное будущее всего человечества.

Многое из снов Раскольникова повторится в сновидениях других героев. Так, упоминание о трихинах и образы пятого сна войдут в «Сон смешного человека», а мотивы сна Версилова о золотом веке будут перекликаться со вторым сном-грезой Раскольникова.

II

Если наяву Свидригайлов – один из идеологических двойников Раскольникова, то в мире сновидений – это архетип Тени, воплощающей негативные стороны личности Раскольникова. Вот почему сновидения Свидригайлова как бы переигрывают и окарикатуривают сновидения Раскольникова. Представим в таблице подбор зеркальных цитат из двух онейрических циклов.

Сны Раскольникова	Сны Свидригайлова
<p><i>Перед вторым сном.</i> Раскольников «долго смотрел на чай и суп»; «потом взял хлеб, взял ложку и стал есть»; «он съел немного... как бы машинально»; «заснуть уже не мог». «Ему всё грезилось, и всё странные такие были грёзы»</p>	<p><i>Перед снами.</i> «Свидригайлов выпил стакан чаю, но есть не мог». «Он лежал и словно грезил: мысль сменялась мыслью ...»</p>
<p><i>Чистая вода и библейские мотивы.</i> «Он же все пьет воду, прямо из ручья, который тут же, у бока, течет и журчит. И прохладно так, и чудесная-чудесная такая голубая вода, холодная, бежит по разноцветным камням и по такому чистому с золотыми блестками песку...»</p>	<p><i>Грязная вода и библейские мотивы.</i> «Никогда в жизнь мою не любил я воды, даже в пейзажах, – подумал он вновь». «Эта девочка была самоубийца – утопленница». «Вода прибывает, – подумал он, – к утру хлынет, там, где пониже место, на улицы, зальет подвалы и погреба, всплывут подвальные крысы...». «...девочку лет пяти, не более, в измокшем, как поломоная тряпка, платьишке, дрожавшую и плакавшую. Дырвявые башмачонки ее, на босу ногу, были так мокры, как будто всю ночь пролежали в луже».</p>
<p><i>Архетип Анимуса в снах Раскольникова:</i> <i>Раскольников-мальчик лет семи</i></p>	<p><i>Архетип Анимы в снах Свидригайлова:</i> <i>девочка-самоубийца четырнадцати лет и пятилетняя девочка-камелья</i></p>
<p><i>Муха в 4 сне – символ разложения и смерти, существо близкое к низшей мифологии, представляет души умерших, но одновременно принадлежит стихии воздуха.</i></p>	<p><i>Мышь в 1 сне – в мифологии животное нечистое, связанное с дьяволом, представляет души умерших, принадлежит стихии земли (хтонический символ).</i></p>

<p><i>Четвертый сон</i> «В самую эту минуту, в углу, между маленьким шкапом и окном, он разглядел как будто висящий на стене салоп. «Зачем тут салоп? – подумал он, – ведь его прежде не было...» Он подошел потихоньку и догадался, что за салопом как будто кто-то прячется. Осторожно отвел он рукою салоп и увидал, что тут стоит стул, а на стуле в уголку сидит старушонка...»</p>	<p><i>Третий сон</i> «...вдруг в темном углу, между старым шкафом и дверью, разглядел какой-то странный предмет, что-то будто бы живое. Он нагнулся со свечой и увидел ребенка – девочку лет пяти, не более, в измокшем, как поломойная тряпка, платьишке, дрожавшую и плакавшую».</p>
<p><i>Бешенство и смех сновидца.</i> «Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались все сильнее и слышнее, а старушонка так вся и колыхалась от хохота».</p>	<p><i>Ужас и смех сновидца.</i> «Но вот уже она совсем перестала сдерживаться; это уже смех, явный смех; что-то нахальное, вызывающее светится в этом совсем не детском лице». «Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе, в этих глазах, во всей этой мерзости в лице ребенка». «А, проклятая!» – вскричал в ужасе Свидригайлов, заноса над ней руку... Но в ту же минуту проснулся».</p>
<p><i>Четвертый сон.</i> «Муха летала, она видела! Разве этак возможно?» (<i>перед сном</i>) «Проснувшаяся муха вдруг с налета ударилась об стекло и жалобно зажужжала». (<i>в сне</i>) «Даже с лестницы не приносилось ни одного звука. Только жужжала и билась какая-то большая муха, ударяясь с налета об стекло». (<i>в момент пробуждения</i>)</p>	<p><i>После снов перед выходом на улицу.</i> «Проснувшиеся мухи лепились на нетронутую порцию телятины, стоявшую тут же на столе. Он долго смотрел на них и, наконец, свободно правою рукой начал ловить одну муху. Долго истощался он в усилиях, но никак не мог поймать. Наконец, поймав себя на этом интересном занятии, очнулся,</p>

	вздрыгнул, встал и решительно пошел из комнаты».
<i>Перед первым сновидением.</i> «Он пошел домой; но дойдя уже до Петровского острова, остановился в полном изнеможении, сошел с дороги, вошел в кусты, пал на траву и в ту же минуту заснул».	<i>Мысли перед сном и после всех сновидений.</i> «Именно поворотить бы давеча на Петровский!» «Выйду сейчас, пойду прямо на Петровский: там где-нибудь выберу большой куст, весь облитый дождем, так что чуть-чуть плечом задеть и миллионы брызг обдадут всю голову...». «Ему мерещились высоко поднявшаяся за ночь вода Малой Невы, Петровский остров, мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты и, наконец, тот самый куст...». «да вот и место – зачем на Петровский?»

Три сна Свидригайлова помещены в конце шестой части и предшествуют самоубийству одного и признанию в убийстве другого персонажа. Их следует отнести к разряду необъявленного сновидения, в процессе которого Свидригайлов трижды мнимо просыпается, а на самом деле перемещается из сна в сон [22].

Первому сну предшествует детальное описание «душного тесного номера где-то в самом конце коридора, в углу, под лестницей». «Он лежал и словно грезил: мысль сменялась мыслью ...». Ситуация перед сновидением соотносима со вторым сном Раскольников: «Ему всё грезилось, и всё странные такие были грёзы». Пейзажная египетская грёза Раскольника об оазисе контрастно соотносится с мотивами поэмы «Медный всадник» и всемирного потопа в тройном сновидении Свидригайлова [23]. Свидригайлов боится воды как наказания: «Никогда в жизнь мою не любил я воды, даже в пейзажах...» (6, 389).

Бегающая по кровати мышь – тоже становится символом катастрофы. Свидригайлов ловит мышь, она не сбегает с постели, скользит из-под пальцев, пробегает по руке и оказывается у него под рубашкой. В этом сне можно увидеть оживление метафоры и аллюзию на пушкинское стихотворение «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы».

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня? [24, 189-190]

Достоевский как «гениальный читатель» по-своему прочел стихотворение любимого поэта. «Жизни мышья беготня» в случае со Свидригайловым – это *мыслей мышья беготня*. На это указывает и фонетическое созвучие слов. Слово мысль с глаголами движения неоднократно появляется в этом фрагменте: «мысль сменялась мыслью» (389); «усмехнулся на одну странную мысль» (389); «опять эти мысли, всё это надо бросить, бросить» (390); «грёзы вставали одна за другою, **мелькали** обрывки мыслей, без начала и конца и без связи» (391); «он чуть не усмехнулся этой новой мысли» (394). В первом сне «мышь **мелькала** зигзагами во все стороны, скользила... перебегала... вдруг юркнула... **что-то** вскочило ему за пазуху, шоркает по телу, и уже за спиной, под рубашкой» (390). Бессонница и темнота продолжают порождать кошмарные грёзы и мысли.

В мифологии мышь не только порождение дьявола, но и образ, который может принять душа умершего [25, 150]. Можно увидеть преемственность между тремя образами сновидений: в первом сне Свидригайлов ловит мышь, во втором он видит девочку-утопленницу, в третьем – он укладывает живую девочку в ту кровать, где бегала мышь. Связь между девочками и мышью позволяет указать на

выделенный учеными фольклорный мотив метаморфоз мыши в девицу и наоборот [26, 190]. Античные мотивы, которые сопровождают образ Свидригайлова, позволяют указать и на культ Аполлона Сминфейского, «атрибутом и символом и священным животным которого была мышь» [26, 190]. В этом ряду античная традиция эстетизации мышинового мотива вступает в контраст с христианской, а обе противостоят фольклорно-сказочной.

Метаморфоза мыши из первой грёзы Свидригайлова в утопленницу второй грёзы окружена античными мотивами. Во-первых, сны сняты в гостинице, носящей название «что-то вроде Адрианополя» (6, 388). Этот город назван в честь римского императора, который способствовал развитию искусств, основывал новые города, возводил дворцы, библиотеки, украсил Афины роскошными постройками [27, 16-17]. Во-вторых, после указания на то, что трагические события второго сна происходят в Троицын день, следует описание «роскошного коттеджа» в «английском вкусе». Далее описана высокая зала, терраса, обилие цветов, среди которых «белые и нежные нарцисы, склоняющиеся на своих ярко-зеленых, тучных и длинных стеблях с сильным ароматным запахом» (6, 391). Фантазии сновидца описывают белое платье, веночек из роз, руки мертвой, «точно выточенные из мрамора», профиль, «тоже как бы выточен из мрамора». Но нет свечей, не слышно молитв. В сновидении явно доминирует белый цвет, который символизировал в эпоху античности траур. Подсознание Свидригайлова маскирует образы чудовищной яви и упаковывает их в эстетизированные антологические формы. Не случайно картину сновидения фоново сопровождает скупой фактический комментарий-воспоминание сновидца, но он внезапно обрывается и тем самым порождает самые ужасные догадки о виновности Свидригайлова в самоубийстве утопленницы.

В третьем кошмарном сне образ юной утопленницы трансформируется в мокрую и замерзшую пятилетнюю девочку. Но и та оказывается образом-оборотнем. И тогда Свидригайлов стремится уничтожить смеющуюся над ним пятилетнюю только за то, что мелодрама, участником которой он невольно

стал, обернулась фарсом. Он, как и Раскольников, в ужасе и бешенстве готов ударить и убить образ сновидения. В своем последнем романе Достоевский ассоциативно соотнесет русский карамазовский разврат Федора Павловича с темой Рима периода упадка. Античные мотивы сновидений Свидригайлова и шаржированный образ растерянного еврея-пожарника «в медной ахиллесовой каске», потом трижды названного в тексте Ахиллесом, позволяют указать на истоки карамазовских аллюзий.

В последние моменты перед выходом под дождь Свидригайлов машинально старается поймать муху и не может. Эта сцена – своеобразный парафраз онейрического эпизода, когда он старался поймать мышь и тоже не смог. Одновременно эта сцена завершает энтомологический сюжет, героиней которого является муха: она как бы перешла из яви в сон Раскольникова, затем оказалась в комнате Свидригайлова. В.Ш.Кривонос пишет: «Муха, которую он ловит, «как паук», словно перекочевала в гостиничный «номер» из комнаты и из сна Раскольникова, когда Свидригайлов, явившись Раскольникову, будто «...выходит из сна; и сам он весь точно сон, точно густой, грязно-желтый петербургский туман» [28]. Муха нарушает границы сна и яви, становится свидетелем действий и тайных мыслей. Не случайно ранее Раскольников в ужасе произносит: «Муха летала, она видела!» (6, 210). Муха оказывается такой же вездесущей свидетельницей, как мышь.

Но не только эта непойманная муха сшивает сновидения персонажей. В мыслях Свидригайлова неоднократно всплывает Петровский остров, куст – как место идеального самоубийства. Но стреляется он на глазах свидетеля: «да вот и место – зачем на Петровский?». Первый сон Раскольникову приснится именно в таком месте: «Он пошел домой; но дойдя уже до Петровского острова, остановился в полном изнеможении, сошел с дороги, вошел в кусты, пал на траву и в ту же минуту заснул». Получается, что два цикла сновидений закольцованы этим сакральным для «петербургского текста» топосом. Раскольникову приснился первый предупреждающий сон в том месте, где мечтал выстрелить себе в висок Свидригайлов.

4.3. ОНЕЙРИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ И ЦИКЛЫ В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

В книге В.Н.Топорова «Странный Тургенев» представлена и определена литературоведческая актуальность изучения проблемы художественной гипнологии писателя. Предлагая «хронологическую каталогизацию» «сно-значимых текстов» [29, 138] в произведениях И.Тургенева, исследователь отмечает, что «собственно хронологический принцип в известной степени отражает реалии развития и сновидческой тематики, и динамики интереса к ней». Одновременно он считает важным указать на то, что в творческой биографии Тургенева «относительно «длинные» романы реже (количественно) эксплуатируют тему сна» [29, 137]. Ф.Достоевский уделял столь же пристальное внимание сновидениям и создал свою индивидуальную онейропэотику в рамках собственной художественной гипнологии. При этом в полной мере это проявилось именно в романном творчестве писателя.

«Братья Карамазовы», как последний роман Ф.Достоевского и «роман-синтез» (Л.П.Гроссман), включает в себя яркие эпизоды, в которых описаны онейрические состояния трех главных героев. Эти эпизоды размещены в композиции романа так, что выполняют не только важную психологическую функцию, но и в концентрированном виде представляют в символических образах и сюжетах художественную философию Ф.Достоевского. Важно отметить, что изучение сновидений в романах писателя имеет давние традиции, но при этом, как ни парадоксально, художественная гипнология писателя принадлежит к наименее проясненной и ускользающей от рефлексии области изучения его творчества. Привлечение знаний из психоанализа, религии, изотерических учений способствует оживлению и активизации возможностей многозначной интерпретации функций сновидений [30], но область онейропэотики каждого романа Достоевского нуждается в дальнейшем изучении.

Сновидения героев в романе «Братья Карамазовы» можно отнести к относительно завершенным и обособленным мнитекстам внутри единого целостного макротекста романа.

Самоценность этих онейрических эпизодов внутри романного мира позволяет рассмотреть их как особый цикл, функционально и композиционно целостный, обладающий своей поэтикой и динамикой. Сюжетная завершенность сновидений, их композиционная выделенность дают возможность при изучении использовать приемы группировки и перегруппировки, то есть изучать цикл с точки зрения линейной и комбинаторной композиции, мысленно сопоставляя и противопоставляя его компоненты.

Объединить сны романа в цикл становится возможным и по ряду других причин. «Братья Карамазовы», как ни один из предшествующих романов Достоевского, «буквально перенасыщен вариациями малых форм – притчами, легендами, сказаниями, а также «фактиками», «анекдотами», «картинками», «зарисовками» [31, 142]. Если рассматривать поэтику романа с точки зрения жанрового синтеза, то в этот ряд малых жанровых форм необходимо включить и жанр сновидения. Жанровая однородность и одноприродность шести онейрических эпизодов, которые естественно тяготеют друг к другу, позволяет их сблизить внутри полижанровой поэтики романа. В пользу единства онейрического цикла свидетельствует и интертекстуальная природа сновидений Достоевского, который создает сны своих героев из «чужих текстов» или с использованием чужих образов и сюжетов.

Объединяя онейрические эпизоды и называя их циклом, мы основываемся на исследованиях в области теории цикла, согласно которым цикл можно рассматривать не только как результат авторской концепции, но и как «способ организации читательского восприятия (понимания) этой художественной концепции» [32, 21], но при этом объединение компонентов в цикл может представлять собой «гипотезу» [32, 30]. Таким образом, онейрический цикл в романе «Братья Карамазовы» можно считать исследовательской гипотезой, которая позволяет обнаружить некоторые закономерности организации текста и художественного романного мира Достоевского. Поскольку сновидения расположены в линейной и временной протяженности текста, постольку есть смысл именно в этой начальной последовательности рассмотреть их, а потом уже мыс-

ленно вычленил из текста и представил как онейрический цикл.

Роман «Братья Карамазовы» состоит из объединенных в четыре части (по три книги в каждой) двенадцати книг, которые сами представляют собой макроцикл. Сновидения встречаются только в третьей и четвертой частях и включены в седьмую, восьмую, девятую и одиннадцатую книги. Всего

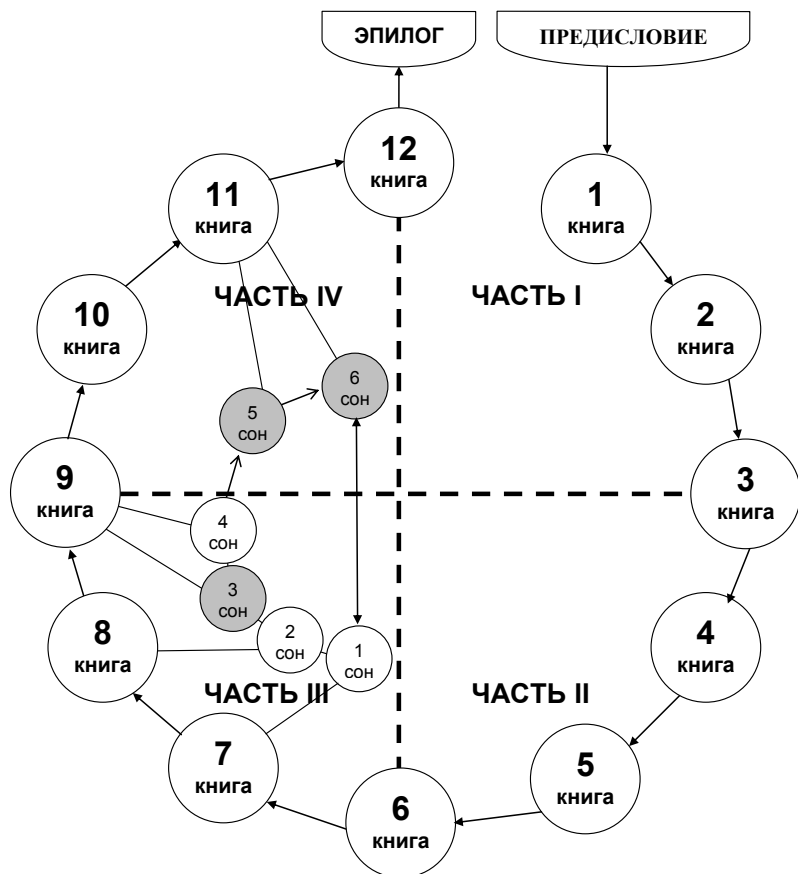


Рис. 5. Онейрический микроцикл в макроцикле романа «Братья Карамазовы»

в романе шесть сновидений, каждое из которых имеет свою характерную онейрическую специфику. Представим схему, в которой наглядно обозначено место онейрических эпизодов в композиции романа, и кратко определим особенности каждого сновидения.

Итак, из двенадцати книг романа нас интересуют четыре, которые имеют следующие заглавия: «Алеша» (книга седьмая), «Митя» (книга восьмая), «Предварительное следствие» (книга девятая), «Брат Иван Федорович» (книга одиннадцатая). Сразу заметим, что существует теснейшая связь между посвященными старшему из братьев Карамазовых книгами «Митя» и «Предварительное следствие», в которых сцены веселья в Мокром сменяются сценами допроса Дмитрия Карамазова, но действие происходит в тех же комнатах на постоялом дворе. Включенные в книги сновидения сюжетно и композиционно связаны с тремя братьями Карамазовыми, которые являются не только сновидцами, но и персонажами этих сновидений. Все это позволяет обнаружить явную тематическую связь между заглавием романа, персональными заглавиями книг и героями-сновидцами, тремя Карамазовыми.

Представляется существенно важным, что из шести онейрических эпизодов, включенных в четыре книги, четыре сновидения принадлежат трем братьям, а два – женщинам, Грушеньке и Лизе. В романе ощущаются преемственные и комбинаторные связи между снами трех братьев и между мужскими и женскими снами. Рассмотрим эти сны в композиционной последовательности.

Сон Алеши в келье у гроба Зосимы – первый в онейрическом цикле. Он включен в главу «Кана Галилейская» и содержит элементы чудоявления: явления Христа и воскресшего Зосимы, сидящих за одним столом на брачном пиру. По своему зачину и развитию этот сон можно считать необъявленным сном и осознанным сновидением, потому что граница между явью и сном не акцентирована, и во сне Алеша помнит, что Зосима мертв и, беседуя с ним, удивляется, что тот жив. Сон начинается с внутреннего монолога: Алеша сам задает себе вопросы и пытается на них ответить («Но что это, что это?»; «Как... И он здесь? Да ведь он во гробе...»).

«— Но что это, что это? Почему раздвигается комната... Ах да... ведь это брак, свадьба... да, конечно. Вот и гости, вот и молодые сидят, и веселая толпа и... где же премудрый архитриклин? Но кто это? Кто? Опять раздвинулась комната... Кто встает там из-за большого стола? Как... И он здесь? Да ведь он во гробе... Но он и здесь... встал, увидел меня, идет сюда... Господи!.. Да, к нему, к нему подошел он, сухенький старичок, с мелкими морщинками на лице, радостный и тихо смеющийся. Гроба уж нет, и он в той же одежде как и вчера сидел с ними, когда собрались к нему гости. Лицо все открытое, глаза сияют. Как же это, он, стало быть, тоже на пире, тоже званный на брак в Кане Галилейской...

— Тоже, милый, тоже зван, зван и призван, — раздается над ним тихий голос. — Зачем сюда схоронился, что не видать тебя... пойдем и ты к нам.

Голос его, голос старца Зосимы... Да и как же не он, коль зовет? Старец приподнял Алешу рукой, тот поднялся с колен.

— Веселимся,— продолжает сухенький старичок, — пьем вино новое, вино радости новой, великой; видишь, сколько гостей? Вот и жених и невеста, вот и премудрый архитриклин, вино новое пробует. Чего дивишься на меня? Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Что наши дела? И ты, тихий, и ты, кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начинай, милый, начинай, кроткий, дело свое!.. А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты его?

— Боюсь... не смею глядеть... — прошептал Алеша.

— Не бойся его. Страшен величием пред нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков. Вон и вино несут новое, видишь, сосуды несут...»

Что-то горело в сердце Алеши, что-то наполнило его вдруг до боли, слезы восторга рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и проснулся...» (14, 327).

Художественно этот эпизод можно представить или как перенесение Алеши в евангельский сюжет, или как перенесе-

ние сюжета Евангелия в сновидение Алеши. Исследователи романа отмечают, что «во сне тесно переплавляются евангельский завет, соответствующее ему учение Зосимы и воспоминания о незадолго перед тем услышанной истории о луковке» [33, 150]. Обращает на себя внимание связка, существующая между сном и явью: Алеша засыпает на коленях, во сне старец Зосима поднимает его с колен, а после внезапного пробуждения Алеша более всего дивится тому, что «заснул на коленях, а теперь стоял на ногах» (14, 327), и видит в этом что-то необыкновенное. «Кто-то посетил мою душу в тот час», – говорил он потом с твердою верой в слова свои (14, 328). Сон Алеши, которому предшествуют страдания и сомнения, – кризисный, счастливый сон. Сновидец и читатели становятся свидетелями трех воскресений: воскресения Христа на пиру в Кане, воскресения Зосимы и воскресения к новой жизни Алеши. Экстатическое сновидение Алеши существует на грани видения, и поэтому после пробуждения он не может преодолеть ощущения достоверности случившегося свидания с Зосимой: «Сейчас только он слышал голос его, и голос этот еще раздавался в его ушах. Он еще прислушивался, он ждал еще звуков...» (14, 327). Композиционно сновидение Алеши завершает книгу, названную его именем, и фактически дает исчерпывающее представление об эволюции внутреннего мира героя.

Одной из поэтических тем, вплетенных в текстовое обрамление этого онейрического эпизода, становится звездная тема и в связи с ней поэтизация ночи не как темной и враждебной стихии, а как пути приобщения человека к тайне мироздания. «Небесный купол, полный тихих сияющих звезд», широко и необозримо опрокинулся над Алешей, оставившим келью Зосимы. В эту «свежую и тихую» ночь через звезды, «которые сияли ему из бездны», он чувствует, как «тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною» (14, 328).

В черновых набросках этой сцены Достоевский записывает: «И повергся на землю, – он чувствовал... и т.д. *Звездная слава*» (15, 265 – курсив Достоевского). До этого фраза «Звездная слава» дважды возникает в записях к главе «Грушенька»

(15, 255). Этот величественный образ существует в поэзии Ф.Тютчева. В романе цитируются строки из двух стихотворений поэта: «Эти бедные селенья...» и «Silentium!» (см. комментарий 15, 557;580). В данном случае черновые записи к роману позволяют увидеть еще один скрытый тютчевский мотив. Тема звездной ночи связана с мыслями о вечности и тайне мироздания:

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывем, пылающе бездной
Со всех сторон окружены. [34, 113]

Н.Некрасов в статье «Русские второстепенные поэты» (1850), полностью приводя стихотворение, писал о «невольном трепете», который охватывает при чтении этих строк [35, 200]. Образ «полной славы тверди звездной» возникает и в стихотворении «Лебедь» [36, 104]. В одной из черновых записей, относящихся к характеристике состояния Алеши после сна, читаем: «Проснулся вдруг, и как бы вся вселенная сказала в сердце Алеши» (15, 258).

В следующей восьмой книге помещен кризисный сон-грёза Грушеньки, который естественно увязан не только с последующим сном Дмитрия, но и с предшествующим сном Алеши. Главный звуковой образ сновидения порожден звуками реального колокольчика, который убаюкал героиню и вошел в ее сновидение. Достоевский передает психологический парадокс возбужденного сознания героини, которую пробуждает не другой звук, а воцарившаяся «как бы внезапно мертвая тишина» (14, 399). Этот женский сон, как и другие сновидения героев Достоевского, основан на литературном претексте. Он вырастает из стихотворения Я.Полонского «Колокольчик» (1854). В романе «Униженные и оскорбленные» его цитировала и комментировала Наташа. «Я все тебя ждала, Ваня, – начала она вновь с улыбкой, – и знаешь, что делала? Ходила здесь взад и вперед и стихи наизусть читала; помнишь, – колокольчик, зимняя дорога: «Самовар мой кипит на дубовом столе...», мы еще вместе читали:

Улеглася метелица; путь озарен,
Ночь глядит миллионами тусклых очей..,
.....

И потом:

То вдруг слышится мне – страстный голос поет,
С колокольчиком дружно звеня:
«Ах, когда-то, когда-то мой милый придет,
Отдохнуть на груди у меня!
У меня ли не жизнь! Чуть заря на стекле
Начинает лучами с морозом играть,
Самовар мой кипит на дубовом столе,
И трещит моя печь, озаряя в угле
За цветной занавеской кровать...»

– Как это хорошо! Какие это мучительные стихи, Ваня, и какая фантастическая, раздающаяся картина. Канва одна, и только намечен узор, – вышивай что хочешь. Два ощущения: прежнее и последнее. Этот самовар, этот ситцевый занавес, – так это все родное... Это как в мещанских домиках в уездном нашем городке; я и дом этот как будто вижу: новый, из бревен, еще досками не обшитый...» (3, 227-228). Наташа далее говорит о второй, грустной картине этого стихотворения. Но для последнего романа важна именно первая картина.

До того, как образы стихотворения оживут во сне Грушеньки, в описании интерьера возникают детали: кровать за занавесками, куда относит ослабевшую Грушеньку Митя и где происходит их разговор. В черновых заметках к роману Достоевский несколько раз записывает «Колокольчик» (15, 286-287), и в первом варианте наброска финала сцены в Мокром после слова «Бред» выделено курсивом «Колокольчик». И далее следует краткая запись сна Грушеньки: «Найми тройку. Звенит, а я дремлю. Сон видела, с милым человеком ехала, обнимала его, целовала его, а снег блестит и хрустит, и месяц светит, и точно я где не на земле и проч.» (15, 287 – курсив Ф.Д.).

В романе появление снега во сне реалистически мотивировано упоминанием Дмитрия о Сибири: «Тебя люблю, тебя одну, в Сибири буду любить...». Это вызывает у Грушеньки

недоуменный вопрос: «— Зачем в Сибирь? А что ж, и в Сибирь, коли хочешь, все равно... работать будем... в Сибири снег... Я по снегу люблю ехать... и чтобы колокольчик был... Слышишь, звенит колокольчик... Где это звенит колокольчик? Едут какие-то... вот и перестал звенеть. Она в бессилии закрыла глаза и вдруг как бы заснула на одну минуту. Колокольчик в самом деле звенел где-то в отдалении и вдруг перестал звенеть. Митя склонился головою к ней на грудь. Он не заметил, как перестал звенеть колокольчик, но не заметил и того, как вдруг перестали и песни, и на место песен и пьяного гама во всем доме воцарилась как бы внезапно мертвая тишина, Грушенька открыла глаза» (14, 399). Упоминание о Сибири влечет за собой мысли о снеге, а звуки реального колокольчика как бы ассоциативно связываются с поэтическими образами стихотворения Полонского. Ведь звенящий колокольчик, близость милого, ночь, снег, поездка на тройке – это образы из поэтической картины. Как и в снах других персонажей, поэтический источник скрыт от сновидца, но существенен для автора.

И.Г.Вьюшкова относит стихотворение Я.Полонского «Колокольчик» к сюжетным снам и называет его «сном-видением»: «Многое в стихотворении остается фабульно не проясненным, так как подробности любовных перипетий героев опущены. Финал произведения открыт: он обрывается словом лирической героини» [37, 77-78]. В стихотворении сон вписан в сюжет реального путешествия лирического героя по снежной дороге, как и сон в стихотворении поэта «Зимний путь» (1844). В романе Достоевского осуществлена перестановка (инверсия) сна и яви: комнатная онейрическая атмосфера стихотворения предшествует сну Грушеньки, а сюжет путешествия по снежной дороге входит в ее сон, и сама она как бы переживает во сне сюжет чужого сна.

Рассказ о сновидении дан от лица героини: «Что это, я спала? Да... колокольчик... Я спала и сон видела: будто я еду, по снегу... колокольчик звенит, а я дремлю. С милым человеком, с тобою еду будто. И далеко-далеко... Обнимала-целовала тебя, прижималась к тебе, холодно будто мне, а снег-то блестит... Знаешь, коли ночью снег блестит, а месяц

глядит, и точно я где не на земле... Проснулась, а милый-то подле, как хорошо...» (14, 399).

Конечно, этот сон Грушеньки не сон-воспоминание, а пророческая грёза. Важен и тот дополнительный нюанс в комментарии героини: «точно я где не на земле...». В черновиках эта фраза выделена курсивом. Через неё передана идея духовного взлета и ощущение прикосновения к миру горнему, о котором писал Тютчев в стихотворении «Хоть я и свил гнездо в долине...» [34, 212-213], строчки стихов которого рассыпаны по тексту последнего романа писателя. Перед сном Грушенька обращается к Мите с просьбой: «Увези меня, увези далеко, слышишь...». И тот отвечает: «Увезу тебя, улетим...» (14, 398-399).

Все три сновидения – сновидения Алеши, Грушеньки и последующий кризисный сон Дмитрия – сближает и то, что все они последовательно завершают собой три книги романа. При этом сон старшего брата функционально перекликается со сном младшего и сюжетно увязан со сном любимой женщины: Грушенька во сне видит себя рядом с ним, а Дмитрий во сне слышит «милые, проникновенные чувством слова Грушеньки» (14, 457), которая готова разделить с ним его судьбу.

В отличие от сна Алеши, сон Мити представляет не сцены радости бедных простых людей, а картины их страданий. Повествователь-хроникёр приступает к пересказу сна так: «Приснился ему какой-то странный сон, как-то совсем не к месту и не ко времени. Вот он будто бы где-то едет в степи, там, где служил давно, еще прежде, и везет его в слякоть на телеге, на паре, мужик. Только холодно будто бы Мите, в начале ноябрь, и снег валит крупными мокрыми хлопьями, а падая на землю, тотчас тает» (14, 456). Подобно первому сну Раскольниковова, сон Мити начинается как воспоминание, но одновременно поездка на телеге во сне как бы продолжение тех поездок, которые Митя совершал до сна с ямщиком Андреем. В тексте неоднократно возникает глагол «летел» («летел по дороге»; «летя на своей тройке»; «тройка летела, «пожирая пространство») (14, 369-370). Ямщик «живо погонял своих «одров» (14, 370) [38], а Митя его подгоняет: «Гони, Андрей, гони <...> греми, Андрей, гони вскачь, звени» (14,

372). Наяву Митя летел в Мокрое на последнюю встречу с Грушенькой. В его сне цели поездки не указаны, но он тоже «лихо пролетает» мимо погорельцев. Цветовые детали онейрической картины пейзажа реалистически перекликаются не только с воспоминаниями, но и с ранним утренним пейзажем, который Митя видит в окне после бессонной ночи и допроса: «Виднелась прямо под окном грязная дорога, а там дальше, в дождливой мгле, черные, бедные, неприглядные ряды изб, еще более, казалось, почерневших и победневших от дождя» (14, 449).

«И бойко везет его мужик, славно помахивает, русая, длинная такая у него борода, и не то что старик, а так лет будет пятидесяти, серый мужичий на нем зипунишко. И вот недалеко селение, виднеются избы черные-пречерные, а половина изб погорела, торчат только одни обгорелые бревна. А при выезде выстроились на дороге бабы, много баб, целый ряд, всё худые, испитые, какие-то коричневые у них лица. Вот особенно одна с краю, такая костлявая, высокого роста, кажется ей лет сорок, а может, и всего только двадцать, лицо длинное, худое, а на руках у нее плачет ребеночек, и груди-то, должно быть, у ней такие иссохшие, и ни капли в них молока. И плачет, плачет дитя и ручки протягивает, голенькие, с кулачонками, от холоду совсем какие-то сизые.

– Что они плачут? Чего они плачут? – спрашивает, лихо пролетая мимо них, Митя.

– Дитё, – отвечает ему ямщик, – дитё плачет. – И поражает Митю то, что он сказал по-своему, по-мужицки: «дитё», а не «дитя». И ему нравится, что мужик сказал «дитё»: жалости будто больше.

– Да отчего оно плачет? – домогается, как глупый, Митя. – Почему ручки голенькие, почему его не закутают?

– А иззябло дитё, промерзла одежонка, вот и не греет.

– Да почему это так? Почему? – всё не отстает глупый Митя.

– А бедные, погорелые, хлебушка нетути, на погорелое место просят.

– Нет, нет, – всё будто еще не понимает Митя, – ты скажи: почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не

обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?» (14, 456).

Вопросы, которые задает Митя ямщику во сне – это тоже как бы продолжение того диалога, который он вел с ямщиком по пути в Мокрое. Но теперь это другие вопросы, на которые он сам должен найти во сне ответ.

Рассмотрим, как выстроен текст сна Мити. Он начинается, как и первый сон Раскольников, с воспоминания («будто бы где-то едет в степи, там, где служил давно, еще прежде»). Пейзажное описание сменяется описанием ситуации, которая порождает вопросы, ответы и опять вопросы. Первая группа вопросов представлена через диалог Мити и ямщика. Вот этот ряд вопросов и ответов: 1) «Что они плачут? Чего они плачут?» – «дитё плачет»; 2) «Да отчего оно плачет?» – «А иззябло дитё, промерзла одежонка, вот и не греет»; 3) «Да почему это так? Почему?» – «А бедные, погорелые, хлебушка нетути, на погорелое место просят»; 4) «Нет, нет, – всё будто еще не понимает Митя, – ты скажи: почему<...>, почему<...>, почему<...>, почему<...>, почему<...>, почему<...>?» Восьмикратный повтор вопросительного местоимения становится кульминацией внешнего диалога, который переходит во внутреннюю косвенную речь. Она передана опять же развернутым предложением, построенным на синтаксическом повторе конструкций со словами «что» и «чтобы»: «И чувствует он про себя, что хоть он и безумно спрашивает и без толку, но непременно хочется ему именно так спросить и что именно так и надо спросить. И чувствует он еще, что подымается в сердце его какое-то никогда еще не бывалое в нем умиление, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским».

Нарратив сна организован повествователем, который передает не только сюжет сна, но и мысли и чувства самого сновидца. Фактически, повествователь **подменяет сновидца**

и тем самым нарушает интимность онейрической ситуации, превращая её в жизнеподобное событие реальности. Но неоднократно заявленное как сон («странный сон», «хороший сон»), а также вынесение важного персонажа сна в заглавие главы («Показание свидетелей. Дитё»), это событие получает статус идеологемы, притчи, аллегии. Картина чужих страданий, увиденных во сне, позволила персонажу изменить свои представления о цели жизни. Позже при свидании Митя скажет Алеше: «Зачем мне тогда приснилось «дитё» в такую минуту?.. Это пророчество мне было в ту минуту» (15, 31).

Описание момента пробуждения от сна тоже динамично и выдержано в той же парадигме движения и полета по дороге жизни, которая была задана сном. «— А и я с тобой, я теперь тебя не оставлю, на всю жизнь с тобой иду, — раздаются подле него милые, проникновенные чувством слова Грушеньки. И вот загорелось всё сердце его и устремилось к какому-то свету, и хочется ему жить и жить, идти и идти в какой-то путь, к новому зовущему свету, и скорее, скорее, теперь же, сейчас!

— Что? Куда? — восклицает он, открывая глаза и садясь на свой сундук, совсем как бы очнувшись от обморока, а сам светло улыбаясь». <...> Он подошел к столу и объявил, что подпишет всё что угодно». (14, 456-457).

Конец кризисного сна, в котором он видит мать и дитё, включает в себя как бы еще один малый сон — о Грушеньке. Этот присоединенный голос во сне делает сюжет сновидения пророческим. Ведь в следующей главе «Увезли Митю» при прощании Грушенька произносит: «Пойду с тобой навек, куда бы тебя ни решили» (14, 460).

Аллегоричность сна вовсе не исключает его реалистичности и насыщенности подробностями, что всегда было важно для художественной гипнологии Достоевского. Конкретен осенний пейзаж, описание черных-пречерных изб и стоящих на дороге женщин. На типичность описанной ситуации указывает очерк писателя и этнографа С.В. Максимова «Побирушки и погорельцы» (1875). Он писал: «Появление погорельцев в осеннее время явление сколько неизбежное и почти обязательное, столько же и скоропреходящее. Глубоко сознавая нужду, нарождающую подлинную голь, просве-

чивающую до белого тела, погорельцам охотно помогают все те, которые счастливее работали, давно уже выучились разуместь, что попасть в беду можно от одного сгоревшего овина, от одной желтенькой копеечной свечки, как говорит и ясно доказывает город Москва. В сущности погорели случайно, несчастье выбрало их на этот год по капризу, но не отказывалось посетить на будущий других очередных. Погорельцы – нищие временные, а потому не тяготят и не докучают: им бы обогреться да покормиться на время нечаянного случая, – беда избывная. Дать им прийти в себя, приласкать их, чтобы не отчаивались, – и воровать и грабить они не пойдут» [39, 98].

При описании плачущего ребенка Достоевский использует характерную для его стиля деталь: «ручки протягивает, голенькие, с кулачонками, от холоду совсем какие-то сизые» (14, 456). Эта деталь возникла еще в первом сне Раскольникова, где он «бросается с своими кулачонками на Миколку» (6, 49). Позже эта деталь появится в главе «У Тихона», не включенной в текст романа «Бесы»: «Она всё махала на меня своим кулачонком с угрозой и всё кивала, укоряя» (11, 18).

Несмотря на различие содержания, оба эти сна братьев – кризисные сны, содержащие элементы чуда и откровения. Картины сновидения как бы отвечают на те вопросы, которые волнуют души героев. Алеша и Митя находят одно слово для объяснения своих ощущений – «странно». Так, «сердцу Алеши было сладко и странно» (14, 324); «странно он заснул на коленях...» (14, 327); «с юношей что-то случилось странное» (14, 327). О Мите сказано: «Приснился ему какой-то странный сон» (14, 456). «Я хороший сон видел, господя, – странно как-то произнес он, с каким-то новым, словно радостью озаренным лицом» (14, 457). Радость и свет – эти два мотива определяют ощущения героев после пробуждения. «Что-то горело в сердце Алеши, что-то наполнило его вдруг до боли, слезы восторга рвались из души его... Он простер руки, вскрикнул и проснулся...» (14, 327). Сходное состояние переживает и Митя: «И вот загорелось все сердце его и устремилось к какому-то свету, и хочется ему жить и жить, идти и идти в какой-то путь к новому зовущему свету...» (14, 457). Типологически близок

к этим снам и сон Грушеньки, которая тоже «заснула на одну минуту» (14, 399) и увидела дорогу, блеск снега и месяца, будто едет она далеко-далеко.

Три эти сна, объединенные мотивами света, радости и душевного облегчения, можно назвать светлой триадой в онейрическом цикле романа. Связывает их и бытовая некомфортность ситуации: Алеша неожиданно заснул у гроба Зосимы; Грушенька вдруг заснула на минуту; Митя после долгой бессонной ночи «прилег на большой покрытый ковром хозяйский сундук и мигом заснул», и ему приснился «странный сон, как-то совсем не к месту и не ко времени» (14, 456). Наконец, нельзя не обратить внимание на замечание в тексте, из которого ясно, что все эти три сна видят герои в одну ночь (14, 369), хотя и не в один момент.

К поэтическому мотиву в снах Алеши, Грушеньки и Дмитрия можно отнести и мотив дороги. В полусонном вихре мыслей Алеши возникает дорога – «большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце её» (14, 326). Определение «хрустальный» в русской поэзии закрепилось за сводом неба [40], а дорога в этом контексте теряет земные краски, превращается в небесную, приподнятую над землей. Её можно сравнить с дорогой в «Страннике» (1830) Ф. Тютчева:

Чрез веси, грады и поля,
Светлея, стелется дорога, –
Ему отверста вся земля,
Он видит всё и славит Бога. [34, 119]

Дорога – центральный образ и в картине сна Дмитрия Карамазова. Финал сна символизирует прозрение героя: ему открывается «путь» к «какому-то свету», и «хочется ему жить и жить, идти и идти в какой-то путь, к новому зовущему свету» (14, 457). В данной ситуации «жить» – значит «идти», тем самым процесс движения отождествлен с процессом проживания жизни. Мотив пути (дороги) в сне Дмитрия связан с мотивом света. Соединение этих мотивов традиционно и восходит к такому типу символики, которую Гегель определил как «бессознательная символика» [41].

Тема дороги – сквозная тема русской поэзии [42]. В романе все моменты движения Дмитрия Карамазова по дороге в Мокрое и обратно обрастают литературными ассоциациями. На смену образу тройки, летящей «пожирая пространство», приходит образ телеги из сна, на которой он «лихо пролетает» мимо плачущего дитяти. На телеге Митю увозят из Мокрого. Достоевский намеренно обращается к синониму, который должен контрастно снизить, заземлить ситуацию и тем самым усилить её трагический смысл: «Внизу у крылечка, к которому он с таким громом подкатил вчера на Андреевой тройке, стояли уже две готовые телеги» (14, 460). «Но телеги тронулись, и руки разнялись. Зазвенел колокольчик – увезли Митю» (14, 461). Тройка, телега (ср. «Телега жизни» А.Пушкина [43]), наконец, колесница («величаявая русская колесница» появляется в речи защитника на суде в противовес «роковой тройке» в речи прокурора (15, 150; 173) – образы в романе, которые сохраняют живую связь не только с прозаической (тройка в прозе Н. Гоголя), но и с поэтической традицией [44].

В стихотворении А.Пушкина «Странник» (1835), не опубликованном при жизни поэта, появляется финал, родственный финалу Митинога сна. В стихотворении некий человек, внезапно объятый духовной скорбью, в смятении «на дороге» встречает юношу и задает ему вопрос: «Куда ж бежать? какой мне выбрать путь?».

Тогда: «Не видишь ли, скажи, чего-нибудь?», –
 Сказал мне юноша, даль указуя перстом.
 Я оком стал глядеть болезненно-отверстым,
 Как от бельма врачом избавленный слепец.
 «Я вижу некий свет», – сказал я наконец.
 «Иди ж, – он продолжал, – держись сего ты света;
 Пусть будет он тебе единственная мета,
 Пока ты тесных врат спасенья не достиг,
 Ступай!» – И я бежать пустился в тот же миг. [24, 280]

Сравните – то же желание мгновенно отправиться в свой «путь к свету» у Дмитрия Карамазова: «И вот загорелось всё сердце его и устремилось к какому-то свету <...> и скорее,

скорее, теперь же, сейчас» (14, 457). В речи о Пушкине (1880), обращаясь к этим «странным стихам» поэта, Достоевский говорил: «Это почти буквальное переложение первых трех страниц из странной мистической книги, написанной в прозе, одного древнего английского религиозного сектатора, — но разве это только переложение? В грустной и восторженной музыке этих стихов чувствуется самая душа северного протестантизма, английского ересиарха, безбрежного мистика, с его тупым, мрачным и непреодолимым стремлением и со всем безудержем мистического мечтания. Читая эти странные стихи, вам как бы слышится дух веков реформации, вам понятен становится этот воинственный огонь начинавшегося протестантизма, понятна становится, наконец, самая история, и не мыслью только, а как будто вы сами там были, прошли мимо вооруженного стана сектантов, пели с ними их гимны, плакали с ними в их мистических восторгах и веровали вместе с ними в то, во что они поверили» (26, 146). Мы не стараемся отождествить «мистический безудерж» героя стихотворения с «безудержем» Карамазова (он хочет сделать, «чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским» — (14, 457), но ведь и этот безудерж соединяет в себе не только безудерж страстей, но и безудерж идей и мечты [45]. Соотнося роман Достоевского со «Странником» Пушкина и «Путешествием пилигрима» Беньяна, можно указать на образную взаимосвязь этих произведений в разработке темы поисков жизненного пути и связанного с ним мотива обретения света, то есть цели жизни.

II

Светлому малому циклу в романе противостоит темный малый цикл, который включает сон-мучение Дмитрия Карамазова, сон-надрыв Лизы Хохлаковой и сон-кошмар Ивана Карамазова. После таких снов герои просыпаются с ощущением нарастающей катастрофы. Свой мучительный сон Дмитрий рассказывает на следствии в Мокром. «Я, видите, вижу иногда во сне один сон... один такой сон, и он

мне часто снится, повторяется, что кто-то за мной гонится, кто-то такой, которого я ужасно боюсь, гонится в темноте, ночью, ищет меня, а я прячусь куда-нибудь от него за дверь или за шкаф, прячусь унижительно, а главное, что ему отлично известно, куда я от него спрятался, но что он будто бы нарочно притворяется, что не знает, где я сижу, чтобы дольше помучить меня, чтобы страхом моим насладиться... Вот это и вы теперь делаете! <...> Теперь уж не сон! Реализм, господа, реализм действительной жизни! Я волк, а вы охотники, ну и травите волка» (14, 424). По времени этот сон давний, но повторяющийся. Вписанный в главу «Мытарство второе», он помогает представить психологическое состояние героя и одновременно рождает литературные аллюзии, связанные с описаниями охоты дьявола за человеческими душами и загробных мучений грешников. Этот неназванный и неизвестный «кто-то» из сна Мити очень похож на того «страшного и опасного», присутствие которого в минуту «духовного страха» и «нравственного сотрясения» ощущает Федор Павлович Карамазов. И именно в эти «высшие случаи» Федор Павлович нуждается в «другом человеке» (курсив – Ф.Д.), который бы «защитил его» от кого-то неизвестного, но страшного и опасного» (14, 87). Наконец, этот «некто, бог знает как вошедший» (15, 70), появится в кошмаре Ивана Карамазова в персонифицированном образе черта.

Сон о погоне можно отнести к числу повторяющихся кошмаров в художественной гипнологии Достоевского. В «Преступлении и наказании» с его помощью представлено состояние убийцы Раскольникова, который боится быть обнаруженным: «И вдруг показалось ему, что он точно окостенел, что это точно во сне, когда снится, что догоняют, близко, убить хотят, а сам точно прирос к месту и руками пошевелить нельзя» (6, 66). Состояние нарастающего ужаса, который испытывает Нечочка Незванова, тоже передано через сравнение со сном о погоне: «Мне всё казалось, что это сон, и порой во мне рождалось такое же ощущение, как и во сне, когда мне снилось, что я бегу от кого-нибудь, но что ноги мои подкашиваются, погоня настигает меня и я падаю без чувств» (2, 187).

Во время допроса, когда Дмитрию предлагают раздеться для обыска, он признается: «Точно во сне, я во сне иногда такие позоры над собою выдывал» (14, 435). С момента ареста в Мокром начинается период духовных испытаний, выпавших на долю Дмитрия Карамазова, а самая его жизнь преобразуется в житие-мучение и историю «хождения» его души, которая, прежде чем над душой совершится суд, «водится по мытарствам, где истязуется показанием всех дурных дел, совершенных человеком при его земной жизни» [46, 190-191]. Мотив темноты этого мучительного сновидения преодолевается мотивом обретения света в следующем кризисном сне героя после окончания предварительного следствия в Мокром.

Сон Мити о погоне и страхах в темноте, сон Лизы Хохлаковой о чертях и кошмар Ивана Карамазова представляют типологию теневых состояний человеческой психики в художественной гипнологии Достоевского. Два последних онейрических эпизода включены в одиннадцатую книгу романа.

В главе «Бесенок» Лиза рассказывает Алеше свой сон. Это второй женский сон в романе. Но оба женских сна тематически и мотивно связаны с мужскими снами романа. Сон Грушеньки в книге «Митя» снится ей в присутствии Дмитрия Карамазова (14, 399). Сон Лизы Хохлаковой сюжетно и образно связан с двумя братьями Карамазовыми. «Ах, я вам один мой смешной сон расскажу: мне иногда во сне снятся черти, будто ночь, я в моей комнате со свечкой, и вдруг везде черти, во всех углах, и под столом, и двери отворяют, а их там за дверями толпа, и им хочется войти и меня схватить. И уж подходят, уж хватают. А я вдруг перекрещусь, и они все назад, боятся, только не уходят совсем, а у дверей стоят и по углам, ждут. И вдруг мне ужасно захочется вслух начать бога бранить, вот и начну бранить, а они-то вдруг опять толпой ко мне, так и обрадуются, вот уж и хватают меня опять, а я вдруг опять перекрещусь – а они все назад. Ужасно весело, дух замирает» (15, 23). Лиза рассказывает свой сон Алеше, и тот неожиданно признается: «И у меня бывал этот самый сон» (15, 23). Таким образом, сон Лизы – это разделенный сон, который в равной мере принадлежит и ей, и Алеше Карамазову

(вспомним такой «общий» сон Анны и Вронского в романе Л.Толстого). Естественно предположить, что ситуативно этот сон-искушение в жизни Алеши относится к периоду его бунта против Бога и предшествовал евангельскому сну. Не случайно Лиза, зная уже пережившего кризис Алешу, удивляется: «Алеша, говорю вам, это ужасно важно... Не сон важен, а то, что вы могли видеть этот же самый сон, как и я» (15, 23). Воображаемая логика заставляет надеяться и признать, что если Алеша видел такой сон о чертях, то и Лиза способна будет увидеть кризисный, счастливый сон. Такой сон мог присниться и Дмитрию Карамазову, который говорит: «Пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, то я все-таки и твой сын, господи...» (14, 99).

Сюжетно сон Лизы восходит к житийной литературе. Героинь древнерусской литературы можно отнести к персонажам бодрствующим. Православный нравственный канон указывал на обольстительную природу сновидений, поэтому они не часты. В житийных повестях 17 века чудесные сны-видения укрепляют героинь в их вере. Так в «Повести об Ульянии Лазаревской» молодая женщина однажды ночью была испугана нашествием бесов во время молитвы и «ляже на постели и усну крепко». Противоборство с бесами продолжается во сне. Героиня видит их с оружием, они нападают на нее и грозят убить. Побеждает бесов Ульяния и собственной молитвой, причем молится и перебирает четки она даже во сне [47].

Содержание сна Лизы о чертях прямо увязано и с последующим кошмаром Ивана Карамазова, его мнимым разговором с Чертом. Если Лиза дразнит чертей, позволяя им приблизиться к себе или отпугивая их, то в кошмаре Ивана скорее Черт дразнит Ивана: «Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель» (15, 80). Связь двух онейрических эпизодов (кошмара Лизы и Ивана) в одиннадцатой книге подчеркнута и названием глав: «Бесенок» и «Черт. Кошмар Ивана Федоровича». Можно сказать, что четыре мужских сна (сон Алеши, два сна Дмитрия Карамазова, кошмар Ивана) подчиняют и вбирают в себя два женских сна.

Кошмар Ивана – самый объемный онейрический эпизод – занимает пятнадцать страниц текста, целую главу. Эта глава

более, чем сон, в ней соединяются элементы повторяющегося мучительного сновидения, бред и галлюцинация, и все же слово «сон» неоднократно повторяется в речи черта и Ивана. «Я, может быть, тогда тебя только во сне видел, а вовсе не наяву...», – говорит Иван (15, 72). «Твоя цель именно уверить, что ты сам по себе, а не мой кошмар, и вот ты теперь подтверждаешь сам, что ты сон» (15, 74). «Вот ты и есть этот сон! Ты сон и не существуешь!» (15, 79). «Сам же меня считает за сон и кидается стаканами в сон! Это по-женски!», – смеется черт. «Это не сон! Нет, клянусь, это был не сон, это все сейчас было», – кричит Иван Алеше (15, 84-85). Алеше Иван так определяет свое пограничное состояние во время только что пережитого кошмара: «Постой, я и прежде спал, но этот сон не сон. И прежде было. У меня, Алеша, теперь такие бывают сны... но они не сны, а наяву: я хожу, говорю и вижу... а сплю» (15, 86).

Сюжет кошмара раздвоения Ивана состоит в том, что он спорит с героем своего сновидения внутри сна и одновременно хочет убедить его и себя в том, что это происходит наяву. Герой Достоевского принадлежит к редкому в литературе разряду персонажей, которые не хотят верить своему сновидению, отрицают его мнимость, так как сновидение разоблачает и обезоруживает своей сопричастностью их душу. «Оставь меня, ты стучишь в моем мозгу как неотвязный кошмар, – болезненно простонал Иван, в бессилии перед своим видением, – мне скучно с тобою, невыносимо и мучительно! Я бы много дал, если бы мог прогнать тебя!» (15, 81).

В онейрическом пространстве Иван озвучивает своему оппоненту те внутренние мучительные вопросы, которые сам не может разрешить. Один из них, личный: «Скажи, долго ли ты у меня пробудешь, не можешь уйти?» (15, 75). Другой вопрос вселенский: «Есть Бог или нет?» (15, 77). Черт уходит от ответа: «Голубчик мой, ей-богу, не знаю, вот великое слово сказал». Наконец, есть вопрос, который вскрывает глубину саморефлексии сновидца. Этот вопрос рожден отчаянием: «Нет, я никогда не был таким лакеем! Почему же душа моя могла породить такого лакея, как ты?» (15, 83). В своем осознанном больном сне Иван рассматривает черта

как персонифицированный образ своего внутреннего «я» и одновременно хочет убедить себя в том, что черт – персонаж самостоятельный. И в этом ему помогает сам черт, который говорит: «Я хоть и твоя галлюцинация, но, как и в кошмаре, я говорю вещи оригинальные, какие тебе до сих пор в голову не приходили, так что уже вовсе не повторяю твоих мыслей, а между тем я только твой кошмар, и больше ничего» (15, 74). Слово «кошмар» в этих разговорах синоним слова «сон». Именно поэтому Иван так отвечает черту: «Лжешь. Твоя цель именно уверить, что ты сам по себе, а не мой кошмар, и вот ты теперь подтверждаешь сам, что ты сон» (15, 74).

Р. Уильямс пишет: «Иван не умеет войти в диалогический мир. Явленный ему во сне Черт свидетельствует, что Иван, на первый взгляд, неумолимо приближается к состоянию Голядкина и Раскольниковова» [48, 160]. Рассмотрение кошмара только в аспекте психопатологии – это одно из направлений интерпретации онейрического эпизода. В. Ляху в монографии «Люциферов бунт Ивана Карамазова. Судьба героя в зеркале библейских аллюзий» значительно расширяет объект изучения: он выявляет широту библейского интертекстуального наполнения онейрического текста. Для исследователя важно соотносить образ Ивана с триадой черт – Сатана – Люцифер и понять, почему Достоевский отдал предпочтение именно черту, хотя в диалогах Ивана с ним и в черновых набросках к роману упоминаются Сатана и Люцифер.

При этом В. Ляху максимально сближает черта с Иваном и тем самым разделяет традиционную точку зрения на кошмар Ивана: «В повадках черта, в софистических речах его и каверзах логики, в строе фраз и вообще во всей стилистике мы слышим именно самого Ивана, который задолго до того, годами уже, мучительно выстрадывал свои нынешние дискурсы» [49, 136]. Но для нас интереснее другое. Видимо, в этой онейрической главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» автор намеренно визуально и вербально дистанцирует образ черта от Ивана. Поэтому *как образ сновидения он никогда не может быть отождествлен с самим сновидцем, тем более, что этот сновидец сам тоже является персонажем своего кошмара.*

В защиту того, что онейрический образ черта не однозначен, высказывается и сам мифологический персонаж. Ивану он говорит: «Ты, кажется, решительно принимаешь меня за поседелого Хлестакова, и, однако, судьба моя гораздо серьезнее. Каким-то там довременным назначением, которого я никогда разобрать не мог, я определен «отрицать», между тем я искренно добр и к отрицанию совсем не способен» (15, 77). Черт говорит Ивану о своем назначении отрицать, и это слово закавычено. В стихотворении Пушкина «Ангел» (1827) описана встреча нежного ангела и мрачного, мятежного демона, который определен как «дух отрицанья, дух сомненья» [24, 101]. Диалог Ивана с чертом содержит много закавыченных слов и фраз, некоторые из которых являются цитатами или реминисценциями из произведений Пушкина и Лермонтова.

Кривляющийся черт позволяет вспомнить страдающего лермонтовского демона. В этом же монологе черт произносит: «Я страдаю, а всё же не живу. Я икс в неопределенном уравнении. Я какой-то призрак жизни, который потерял все концы и начала, и даже сам позабыл наконец, как и назвать себя» (15, 77). Чуть раньше в ответ на обращения Ивана «лакей», «дурак», черт замечает: «...обыкновенно в обществе принято за аксиому, что я падший ангел. Ей богу не могу представить, каким образом я мог быть когда-нибудь ангелом» (15, 73).

Для чего Достоевскому понадобилось сначала окарикатуривание, умаление образа черта, а потом его расширение и возвышение за счет библейских и литературных параллелей? В.Ляху в своей монографии считает, что именно так Достоевский создает аллюзийное пространство вокруг образа Ивана Карамазова, который «органично связан с библейским Люцифером» [49, 135]. Приведем развернутую цитату из монографии: «Таким образом, у нас есть основания полагать, что текст IX главы «Карамазовых», обрстая в сознании читателя косвенными библейскими значениями, несет в себе некое ассоциативное пространство, прототипом которого является «довременный» библейский сюжет о Люцифере. Речь, конечно, не о том, что в главе «Черт...» мы видим прямое

и безусловное воспроизведение библейских событий; мы говорим лишь о намеках, своего рода знаках этих событий, о фиксации отдельных примет. Мы бы не рискнули утверждать, что вся эта глава романа во всей её текстовой полноте отмечена концептуально и системно библейскими резонансами, но, вне всякого сомнения, отдельные фрагменты содержат в себе мотивы и адресные, частные аллюзии, за которыми не только угадывается библейский прототекст, но совершенно очевидно мыслится родство между Иваном и Люцифером, хотя бы и представленного только чертом» [49, 135].

По количеству и разнообразию вплетенных библейских и литературных реминисценций кошмар Ивана Карамазова превосходит все сновидения героев Достоевского. В конце сна коварный гость обращает внимание Ивана на стук в окно: «Это брат твой Алеша с самым неожиданным и любопытным известием». «— Молчи, обманщик, я прежде тебя знал, что это Алеша, я его предчувствовал, и, уж конечно, он недаром, конечно с «известием»!.. – воскликнул иступленно Иван» (15, 84). Закавыченное слово позволяет указать на фрагмент из начала поэмы «Медный Всадник», где обезумевший от предчувствий Евгений спешит к дому своей невесты:

Стремглав, не помня ничего,
Изнемогая от мучений,
Бежит туда, где ждет его
Судьба с неведомым известьем,
Как с запечатанным письмом.
И вот бежит уж он предместьем,
И вот залив, и близок дом... [50, 268]

Иван, как и Евгений, тоже получает известие о трагической гибели. Это самоубийство Смердякова. Микроцитата из «Медного Всадника» дает повод сблизить безумие и бунт бедного Евгения и Ивана Карамазова.

Использование Достоевским приёма необъявленного сна подтверждается сценой пробуждения Ивана: «Стук продолжался. Иван хотел было кинуться к окну; но что-то как бы вдруг связало ему ноги и руки. Изо всех сил он напрягался

как бы порвать свои путы, но тщетно. Стук в окно усиливался всё больше и громче. Наконец вдруг порвались путы, и Иван Федорович вскочил на диване. Он дико осмотрелся. Обе свечки почти догорели, стакан, который он только что бросил в своего гостя, стоял перед ним на столе, а на противоположном диване никого не было. Стук в оконную раму хотя и продолжался настойчиво, но совсем не так громко, как сейчас только мерещилось ему во сне, напротив, очень сдержанно» (15, 84) [51]. Реальный стук Алеши в оконную раму включен в развязку онейрического сюжета, что иллюстрирует закон обратного течения времени в кошмарном сне Ивана, когда, по точному выражению исследователя сновидений в творчестве Л.Толстого В.И.Порудоминского, «предчувствуемое в его странных образах будущее обгоняет настоящее» [52, 137].

С точки зрения нарратологии онейрический текст Ивана вербально зафиксирован дважды: в девятой и в десятой главах. Повествователем-хроникером он оформлен как девятая глава одиннадцатой книги «Черт. Кошмар Ивана Федоровича». Перед нами сон, представленный как драматическая сцена, сочетающая диалог и монологи двух участников с большим количеством развернутых ремарок. При этом в синхронной передаче кошмара, хотя сам Иван колеблется между утверждениями сон ли это или не сон, *в изложении хроникера версия сна бесспорна*. В следующей десятой главе «Это он говорил!» перед нами диалог по поводу диалога: Иван ретроспективно повторяет реплики черта и одновременно на них откликается сам и слушает реплики Алеши. Алеша приписывает самому Ивану реплики черта, но раздвоение Ивана продолжается наяву, и он неоднократно повторяет брату: «Это он говорил, это он говорил!» (15, 87). Рассказ Алеше о своем сне Иван начинает с признания: «Черт! Он ко мне повадился. Два раза был, почти три. Он дразнил меня тем, будто я сержусь, что он просто черт, а не сатана с опаленными крыльями, в громе и блеске» (15, 86). В диалоге с Алешей Иван передает сокращенно, искаженно содержание своего кошмара. Так, он начинает утверждать, что это черт сказал ему, что Смердяков повесился: «А ведь я знал, что он повесился. <...> Не знаю от кого. Но я знал. Знал ли я? Да, он

мне сказал. Он сейчас еще мне говорил...» (15, 85). «Это был не сон», – теперь кричит Иван брату (15, 86). Тем самым как бы отрицая онейрическую природу девятой главы.

Фрагмент из девятой главы Иван повторяет на суде, когда упоминает «дрянного, мелкого черта» как возможного свидетеля: «Он, наверно, здесь где-нибудь, вот под этим столом с вещественными доказательствами» (15, 117). В процессе повтора онейрических фрагментов происходит постепенная персонификация гостя-черта. То есть черт для Ивана сначала образ сна (черт в человеке, архетип Тени), потом он галлюцинация, двойник, потом он антропоморфный персонаж мифологического пантеона.

От интерпретации этого образа зависит характер прочтения всей главы. И видимо, Достоевскому было важно избежать её однозначного прочтения. Двойная мотивировка (онейрическая и фантастическая) прочтения девятой главы позволяет вспомнить высказывания писателя о «Пиковой даме». Достоевский в письме к Ю.Ф.Абаза от 15 июня 1880 г. увидел в повести Пушкина «верх искусства фантастического». Он поясняет: «Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что вы должны *почти* поверить ему. <...> Вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов» (30, кн.1, 192 – курсив Ф.Д.).

Сложность этого необъявленного сна в том, что черт одновременно осознается нами как образ кошмара Ивана Карамазова и как персонаж романной реальности. На то, что он порождение сна, неоднократно указывает сам Иван: «Твоя цель именно уверить, что ты сам по себе, а не мой кошмар, и вот ты теперь подтверждаешь сам, что ты сон» (15, 74). «Ты хочешь побороть меня реализмом, уверить меня, что ты ешь, но я не хочу верить, что ты ешь! Не поверю!!» (15, 75). Но Иван же начинает сомневаться в этом, вступая в диалог с персонажем своего кошмара. И тогда черт смеется над ним. «По азарту, с каким ты отвергаешь меня, – засмеялся джентльмен, – я

убеждаюсь, что ты все-таки в меня веришь» (15, 79). В пользу того, что черта можно принять за персонаж романа, служит подробно расписанная его визуализация, с которой начинается девятая глава. Ситуация, в которой оказывается сновидец Иван Карамазов и Иван как персонаж кошмара начинает напоминать собой неуправляемое осознанное сновидение, когда сам сновидец осознает, что видит сон, но образы сна выходят из-под его контроля и начинают жить своей жизнью.

Чтобы закрепить онейрическую мотивировку, хроникер фиксирует внимание читателей на деталях-вещах и пространственной композиции сцены. Начнем с пространственного построения сцены. Сосредоточимся на одном пространственном топосе, который позволяет очертить границы кошмарного сна. Войдя в свою комнату, уставший Иван садится на диван: «Он сидел на диване и чувствовал головокружение. Он чувствовал, что болен и бессилен. Стал было засыпать, но в беспокойстве встал и прошелся по комнате, чтобы прогнать сон. Но не болезнь занимала его всего более: усевшись опять, он начал оглядываться кругом, как будто что-то высматривая. <...> Он долго сидел на своем месте, крепко подперев обеими руками голову и все-таки кося глазами на прежнюю точку, на стоявший у противоположной стены диван. Его видимо что-то там раздражало, какой-то предмет, беспокоило, мучило» (15, 69). Далее хроникер-повествователь прерывает описание рассуждениями о болезненном состоянии Ивана, а потом возвращается к герою: «Итак, он сидел теперь, почти сознавая сам, что в бреду, и, как уже и сказал я, упорно приглядывался к какому-то предмету у противоположной стены на диване. Там вдруг оказался сидящим некто, бог знает как вошедший, потому что его еще не было в комнате, когда Иван Федорович, возвратясь от Смердякова, вступил в нее» (15, 70). Начало необъявленного сна определить труднее, чем его окончание. В момент пробуждения Иван находится на диване: «Наконец вдруг порвались путы, и Иван Федорович вскочил на диване» (15, 84). Эта ремарка позволяет утверждать, что в реальности Иван во всё время кошмарного сна не покидает дивана.

События кошмарного сна тоже происходят в комнате Ивана, но в нем мизансцена построена так, что на диване сидит не только Иван, но и черт. Из ремарок видно, что Иван во сне перемещается по комнате, один раз садится на диван (15, 75), садится к столу. О перемещениях гостя не сказано, но в конце сна он «вскакивает с дивана» (15, 84). Пришедшему Алеше Иван говорит, что черт сидел «вон на том диване» (15, 86), и повторяет: «Вон на том диване, в углу. Ты бы его прогнал. Да ты же его и прогнал: он исчез, как ты явился» (15, 87). Даже если в комнате Ивана два дивана, обычный и угловой, то повторение ремарок способствует двойственному прочтению сцены: наяву Иван лежит на диване, а в кошмаре на диване располагается черт. Заметим, что, уложив Ивана на постель, «Алеша взял подушку и лег на диване не раздеваясь» (15, 89), тем самым как бы нейтрализуя зловещую ауру топоса.

Две повторяющиеся детали-вещи, полотенце и стакан, позволяют развести онейрическую и бытовую реальности и склонить читателя к тому, что всё происходившее в девятой главе – кошмарный сон. В кошмаре Иван объявляет черту, что намочит полотенце холодной водой и приложит к голове, а потом из ремарки следует, что, проделав это, он «с мокрым полотенцем на голове стал ходить взад и вперед по комнате» (15, 72). Алеше он передает это, не как факт онейрический, а как реальный, и сам убеждается в ошибке.

«– Брат, сядь! – проговорил Алеша в испуге, – сядь, ради бога, на диван. Ты в бреду, приляг на подушку, вот так. Хочешь полотенце мокрое к голове? Может, лучше станет?»

– Дай полотенце, вот тут на стуле, я давеча сюда бросил.

– Тут нет его. Не беспокойся, я знаю, где лежит; вот оно, – сказал Алеша, сыскав в другом углу комнаты, у туалетного столика Ивана, чистое, еще сложенное и не употребленное полотенце. Иван странно посмотрел на полотенце; память как бы вмиг воротилась к нему.

– Постой, – привстал он с дивана, – я давеча, час назад, это самое полотенце взял оттуда же и смочил водой. Я прикладывал к голове и бросил сюда... как же оно сухое? Другого не было» (15, 86).

То, что действия Алеши дублируют действия Ивана в сне, не случайно: Алеша родной брат Ивана и, если в кошмаре черт выступает как архетип Тени (темный двойник Самости персонажа), то наяву таким светлым двойником Ивана оказывается Алеша.

В момент пробуждения Иван видит на столе стакан, «который он только что бросил в своего гостя» (15, 84). Об этом же стакане он говорит Алеше: «Когда ты стучал в окно, я бросил в него стакан... вот этот...» (15, 86), а далее кричит: «Я бросил в него за это стаканом, и он расшибся об его морду» (15, 87). Опровергая явные факты, Иван совсем запутывается, но читатель тем самым склоняется к версии онейрической.

Д.Р.Хапаева в монографии «Кошмар: литература и жизнь» подробно рассматривает эпизод со стаканом. Она пишет: «Иван бросает стакан чаю с целью утвердить господство мира реальных над миром видений и установить жесткую границу между ними, но черт не исчезает. <...> Напротив, вместо того, чтобы вернуть читателя к объективной реальности, стакан утверждает, во всяком случае, пока мы читаем эту сцену, несомненную реальность кошмара. Только вырвавшись благодаря приходу Алеши из своего кошмара, Иван обнаруживает, что стакан чаю так и остался стоять недопитым. Поэтому мы лишь ретроспективно можем счесть, что никакого черта не было, что он только пригрезился Ивану» [53, 87]

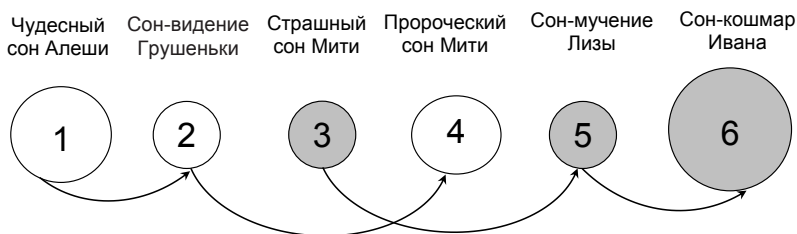


Рис. 6. Две тройчатки в онейрическом микроцикле романа «Братья Карамазовы»

1-2-4 – светлые сны

3-5-6 – темные сны

Кошмар Ивана – последний и самый сложный онейрический текст в романе. Для того, чтобы связать его с снами других персонажей, обратим внимание на нумерологию романа: в 12 книгах романа есть 6 снов, которые объединяют трех братьев в некой единой сновидной реальности. Среди этих шести снов выделяются два малых цикла-тройчатки: светлый и темный.

Светлую тройчатку открывает сон Алеши, который является первым сном онейрического цикла романа, а темную тройчатку замыкает сон-кошмар Ивана Карамазова, который одновременно является шестым, последним эпизодом онейрического цикла. При этом фраза черта из кошмара Ивана Карамазова («Он милый; я пред ним за старца Зосиму виноват» (15, 73) стягивает первый и шестой сон. Симметрия этих двух снов состоит и в организации художественного пространства (в обоих разговор происходит в комнатах), а каждый брат получает достойного собеседника: Алеша беседует с Зосимой, и тот указывает ему на Христа, сидящего за столом; Иван беседует с чертом, а тот упоминает Сатану. При этом намечается антитеза Зосима – Черт и далее Христос – Сатана. Ведь черт Ивана больше, чем черт. Он уверяет, что был при казни Христа и слышал «радостные взвизги херувимов» и «воплé восторга серафимов» (15, 82) воскресшему Христу. «Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, «гремя и блистая», с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде» (15, 81). В черновых набросках этой сцены Достоевский неоднократно называет собеседника Ивана «Сатана» (15, 333-338). Да и позже, объясняя Алеше свой «сон не сон», Иван говорит: «Он дразнил меня тем, будто я сержусь, что он просто черт, а не сатана с опаленными крыльями, в громе и блеске» (15, 86). Контраст и сходство крайних сновидений придают завершенность онейрическому циклу.

Онейрические эпизоды индивидуально характеризуют каждого из братьев, но при этом акцентируемая в заглавии связь трех персонажей дает повод рассматривать все сновидения как триадное целое, в котором существенно важны как контрасты, так и соотношенность сюжетов и образов сновидений. Сны-мучения старшего брата Дмитрия, как и посвященная ему

восьмая книга романа, занимают промежуточное место в сновидной триаде. Отдельные образы и мотивы двух снов Дмитрия сближаются с онейрическими эпизодами двух братьев: первый сон о страхе и погоне в темноте сближается с кошмаром Ивана, второй сон-пророчество – со сновидением Алеши.

В основе трех сновидений братьев лежат диалоги сновидцев (Алеши – с Зосимой; Мити – с ямщиком, Ивана – с чертом) на самые существенные для понимания идеи романа темы. Диалог Алеши с Зосимой представляет диалог-поучение, который заканчивается благословением. Диалог Мити с мужиком-ямщиком – это открытый, незавершенный эвристический диалог, в процессе которого сновидец ищет ответ на вопросы. Онейрический диалог Ивана с чертом – это конфликтный диалог.

Все исследователи романа указывают на важность отдельных снов героев романа, но следует признать связность и целостность всего онейрического цикла. Смещение онейрического цикла в левую сторону композиции романа (см. рис. 5), а также логика линейной последовательности сновидений (темная тройчатка перекрывает светлую тройчатку снов, а кошмар Ивана (6 сон) контрастно сопряжен со сном Алеши – первым сном в романе) позволяют сделать вывод о нарастании сюжетного драматизма в романном повествовании.

* * *

В этой главе мы сопоставили онейрические циклы первого и последнего романов «великого пятикнижия». Это позволило говорить о своеобразии художественной гипнологии Достоевского и проследить эволюцию сновидений не только в поэтике отдельных романов, но и в метаромане писателя. В художественной гипнологии Достоевского встречаются женские сны (в произведениях «Бедные люди», «Неточка Незванова», «Униженные и оскорбленные», «Бесы», «Братья Карамазовы»), но преобладают мужские сны, среди которых выделяются сны персонажей-мечтателей, персонажей-преступников, персонажей-провидцев и персонажей-идеологов.

Они видят разные сны: сны-грёзы, сны-воспоминания, сны-видения, сны-мучения, кошмары, пророческие сны, сны-откровения, кризисные сны, сны-идеологемы. Рассматривая особенности сновидной характеристики героев Достоевского через призму кризисных снов, исследователь гипнологии Д.А.Нечаенко пишет: «В таких случаях после сна (временного «небытия» – мифологического аналога смерти) персонаж проснувшись, как бы воскресает, подобно евангельскому Лазарю, душевно обновленный и просветленный, преобразенный пророческой, вещей онейрической вестью (или событием) для новой, небывалой сюжетной деятельности, борьбы, социальной или нравственной миссии» [54, 276]. Анализируя рассказ «Сон смешного человека», исследователи идут еще дальше, выделяя тип кризисного сна, в котором дано «художественное описание предсмертных феноменов» [55, 187].

В художественной гипнологии Достоевского персонажи рассказывают о снах, которые снятся им неоднократно. Так, Раскольников вспоминает свои «сны» (6, 419). Ипполит говорит о снах, «которые ему снятся сотнями» (8, 323). О Мышкине сказано: «Ему приснилось очень много снов, и всё тревожных, от которых он поминутно вздрагивал» (8, 352). О повторяющихся снах говорят Дмитрий Карамазов, Иван и Лиза Хохлакова. Сравнительный анализ сновидений в разных произведениях позволяет выделить вариативные сны и сны с повторяющимися мотивами, образами, сюжетными эпизодами. В снах персонажей, кроме самого сновидца, важную роль играют другие персонажи, а также такие собирательные коллективные образы, как толпа, люди, человечество. Среди пространственных образов выделяются как образы внутреннего закрытого пространства (дом, комната, лестница), так и открытые пространства (город, сад, парк, степь, дорога). Сны персонажей событийны, сюжетны, насыщены бытовыми деталями, деталями интерьера, соматическими и портретными деталями, цветовыми и звуковыми подробностями. Существенную роль в снах играют образы флоры и фауны. Разнообразна эмоционально-чувственная аура сновидений, а также эмоциональная палитра

поведения антропологических онейрических образов (они смеются, хохочут, плачут, радуются, переживают страх и ужас, испытывают радость, гнев, сострадание, ненависть, восторг, счастье и отчаяние). Во многие произведения писателя вводятся два и более сновидений. Это позволяет произвести циклизацию снов.

Если в романе «Преступление и наказание» выделяются только два мужских персонажных цикла снов, принадлежащих двум разным героям, то в последнем романе можно наблюдать не только персонажную, но и тематическую, концептуальную циклизацию сновидений, принадлежащих разным героям. Явно выделяются два цикла: «светлый» цикл снов-прозрений и «темный» цикл снов-мучений. В первом объединены три кризисных сна-прозрения, в которых доминирует мотив света: сон Алеши, сон Грушеньки и сон Дмитрия Карамазова. При этом через сходство языка сновидений манифестируется духовное родство этих персонажей. Во второй цикл включены сны-мучения, в которых доминируют мотивы темноты, страха, погони и борьбы героев с преследователями, с бесами, с чертом. Это сны Мити, Лизы Хохлаковой и Ивана Карамазова. Близость этих героев и типологическое родство душ позволяют утверждать, что в последнем романе Достоевский создает некий универсальный язык сновидений, через который передает свое понимание человека и представляет свою художественную и философскую антропологию. В.А.Недзвецкий называет «Братья Карамазовы» «романизированной мистерией» [56, 166]. Дополнительным аргументом в пользу такого определения жанровой специфики последнего романа могут служить кризисные сны, которые носят характер видений, откровений, пророчеств и мучительных испытаний.

Формы вербальной передачи сновидений в последнем романе разнообразнее, чем в «Преступлении и наказании». В «Преступлении и наказании» все сны даны от лица повествователя, который фиксирует моменты засыпания и пробуждения персонажа. Время пересказа снов обычно следует за временем сновидения, и только в эпилоге содержится сжатый рассказ о содержании нескольких снов. Сны оформлены как рассказ, в который вводится прямая

речь персонажей сновидений и самого сновидца. Мета-текст снов Раскольников и Свидригайлова включает элементы рефлексии и переживания сновидений. В «Братьях Карамазовых» содержание снов чаще передано через речь персонажей. Так, сон Алеши представляет собой синхронную сновидению внутреннюю речь персонажа, в которую входят описания и воспроизведение речи персонажей сновидения. Грушенька и Лиза сами рассказывают свои сны. Грушенька – Мите, сразу после пробуждения. Лиза пересказывает Алеше свой повторяющийся «смешной сон» и обсуждает его с собеседником. Повторяющийся сон Дмитрия о погоне, который он вспоминает и сам рассказывает во время допроса, относится к прошлому. Второй «странный сон» Дмитрия автор доверяет подробно пересказать повествователю. Онейрическая галлюцинация Ивана Карамазова развернута в драматическую сцену с монологами и репликами Ивана и черта, а также становится объектом обсуждения в диалоге Ивана с Алешей. Разнообразие стилистических форм введения онейрических эпизодов в последнем романе свидетельствует об эволюции онейропоэтики писателя.

Отдельного внимания заслуживает разговор о литературных источниках сновидений в творчестве Достоевского. «Гениальный читатель», каким он был по выражению А.Л.Бема, Ф.М.Достоевский часто использует при написании снов персонажей опыт пережитых литературных впечатлений. В статье «Достоевский и Гейне» (1916) В.Л.Комарович писал об использовании в поэме «Великий инквизитор» символических образов стихотворения Гейне. В связи с этим он кратко описал одну из важных особенностей творческой манеры Достоевского, которая проявляется в том, что писатель пользуется в своих романах «чужим художественным материалом для того, чтобы заставить жить собственные мысли». «Часто встречающиеся в его романах выражения в кавычках, – продолжает ученый, – обусловлены стремлением символизировать свои оригинальные мысли словами другого писателя» [57, 106].

Сновидения многих персонажей Достоевского опираются на интимный опыт переживания и переосмысления прочи-

танных писателем литературных текстов. Только в цикле снов Раскольников в преображенном виде представлена библиотека классики: стихи и проза Н. Некрасова, А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, П. Катенина, В. Одоевского и Вольтера. Анализ поэтики сновидений в последнем романе тоже позволяет убедиться в том, что Достоевский часто использует чужие тексты как художественный источник для создания сновидений своих героев. Так, образы и сюжет сновидения Алеши построены на олитературивании евангельских эпизодов и услышанной от Грушеньки легенды о луковке. Зосима во сне говорит: «Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... И ты, тихий, и ты, кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей...» (14, 327). Мгновенный сон Грушеньки, когда она «в бессилии закрыла глаза и вдруг как бы заснула на одну минуту» (14, 399) имеет литературный источник – стихотворение Я. Полонского «Колокольчик». В сновидениях Дмитрия Карамазова узнаются сюжеты житийной литературы и образы поэзии Пушкина («Странник»), Тютчева («Странник»), Некрасова (образ ямщика и разговоры с ним, унылые пейзажные картины). Сновидение Лизы Хохлаковой предстает как эпизод искушения из жития, а кошмар Ивана Карамазова наполнен многочисленными реминисценциями из русской и европейской литературы. Опора на фольклорно-мифологические, библейские и литературные источники является одной из характерных особенностей художественной гипнологии Достоевского. Превращая в сновидения литературные источники, Достоевский как бы иллюстрирует теорию происхождения искусства из мира творческих сновидений, которыми грезит сердце художника.



Глава пятая. ОБЛАКА И СНОВИДЕНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ЧЕХОВСКОГО МИРА

*Крошечный клочок с оборванными краями,
всего лишь точка в голубом небе
Спокойную жизнь, что-то, на что опереться,
можно найти только в нем.*

Это призрак сновидения минувшей ночи...

Иккю¹

*Она видит темные облака, которые гоняются
друг за другом по небу и кричат, как ребенок.*

А.Чехов «Спать хочется»

5.1 ЧЕХОВСКОЕ ОБЛАКОВЕДЕНИЕ

Чеховский пейзаж пользуется особой любовью у читателей и исследователей, и, конечно, в его произведениях картины верхнего пространства соперничают в своем разнообразии с описаниями земных ландшафтов. Сразу оговорю, что речь пойдет только об облаках как объекте зрения и субъекте воображения писателя. Французский историк искусства Юбер Дамиш, назвав свою книгу «Теория /облака/. набросок истории живописи», объясняет, почему он заключил слово «nuage» в две косые черты. Он пишет: «Между /облаком/ в живописи и «реальным» облаком существует, собственно, лишь отношение омонимии», – и называет /облако/ «живописным графом», «индексом», «означающим» [1, 32]. Облако в искусстве слова – это вербальный граф и образ. «В концептуальном регистре «облако» – это нестойкое образование без контуров и

¹ Иккю Содзюн (1394–1481) – один из наиболее ярких представителей классической культуры Японии. Он был каллиграфом, поэтом, известен его вклад в развитие живописи, театра, искусства сухого дзэнского сада. Он стал первым распространять дзэн среди простонародья.

определенного цвета <...>; вещество без формы и плотности, из которого живописец, как еще Леонардо да Винчи (он назвал облако «телом без поверхности) из своих пятен на стене, отливает символы своих желаний» [1,57]. Изменчивость и подвижность облаков завораживает нас: «В беспрерывно меняющихся очертаниях облаков каждый узнает всё, что ему угодно, – фигуры своего желания, образы своего театра, знаки своей культуры» [1, 287].

У раннего Чехова можно наблюдать ироническую стилизацию опозитизированных образов, непоэтическое их одушевление или сопоставление, снижение небесных светил и явлений. В сочинении институтки: «Солнце то восходило, то заходило. На том месте, где была заря, летела стая птиц. Где-то пастух пас свои стада и какие-то облака носились немножко ниже неба» («Каникулярные работы институтки Наденьки N» [2; 1, 25]. «Сквозь изменчивый узор высоко плывущих облаков глядит луна и заливают своим светом влюбленные пары, воркующие под тенью померанца и апельсина» («Отвергнутая любовь (перевод с испанского)», (2, 15).

В иронической миниатюре «Встреча весны (рассуждение)» светила оказываются одомашненными созданиями или комическими персонажами. «Небо такое славное, чистое, светлое; лишь изредка набегают тучи и пускают на землю мелкие брызги... Солнце светит так хорошо, так тепло и так ласково, как будто бы славно выпило, сытно закусило и старинного друга увидело...» (1, 140). «Луна, полная и солидная, как генеральская экономка, плыла по небу и заливала своим хорошим светом небо, двор с бесконечными постройками, сад, темневший по обе стороны дома» («Трифон», (2, 367).

Снижение светил естественно влечет за собой десакрализацию облаков, на которые тоже распространяется бытовая антропоморфность. «Луна, точно табаку понюхала, спряталась за облако. Людское счастье напомнило ей об ее одиночестве, одинокой постели за лесами и долами...» (4, 16). А в конце этого же рассказа «Дачники»: «Из-за облака опять выплыла луна. Казалось, она улыбалась; казалось, ей было приятно, что у нее нет родственников» (4, 17). Этот параллельный земному

небесный бытовой сюжет усиливает иронический подтекст рассказа.

Уподобление жизни небес событиям из жизни людей в определенной мере воскрешает языческие традиции и приземляет небеса. С другой стороны, такие образы светил соответствуют уровню мировоззрения персонажей в раннем творчестве писателя. И сам повествователь явно не возвышается над персонажами, а смотрит на мир их глазами. «На дворе стояло серое, слезливое утро. Темно-серые, точно грязью вымазанные, облака сплошную заволакивали небо и своею неподвижностью наводили тоску. Казалось, не существовало солнца; оно в продолжение целой недели ни разу не взглянуло на землю, как бы боясь опачкать свои лучи в жидкой грязи...» («Цветы запоздалые» (1, 417). Эпитеты и сравнения словно бы взяты из дневника провинциальной барышни.

Вот картина, увиденная глазами двадцатилетней блондинки: «Всё далекое поле, клочковатые облака на небе, темнеющая вдали железнодорожная станция и речка, бегущая в десяти шагах от палисадника, залиты светом багровой, поднимающейся из-за кургана луны. Ветерок от нечего делать весело рябит речку и шуршит травкой...» («Дачница», (3,11).

В авторской пейзажной экспозиции к рассказу «Безнадежный» тоже сохранена сдержанная и неромантическая аура: «Вся эта маленькая картина вместе с Шахиным и его усадьбой была покрыта, как большой мохнатой шапкой, тяжелыми, неподвижными облаками, но от нее так и веяло весной... Шахину же было скучно и душно» (3, 219). Стилистическая вариативность («веяло весной» то ли от картины, то ли от усадьбы, то ли от шапки? или от всего сразу?) вносит иронию.

Насмешка над штампами восприятия даже у раннего Чехова не заслоняет в нем внимательного наблюдателя жизни облаков. В рассказе «Налим» через сравнение представлена картина верхнего пространства, зеркально уподобленного среднему миру: «На небе неподвижно стоят перистые облака, похожие на рассыпанный снег» (4, 45). Чехов описывает известный в науке один из пяти видов перистых облаков. «Наконец, есть перистое хлопьевидное облако (*Cirrus floccus*) – перистое облако в форме маленьких округлых пучков, за

которыми нередко тянутся хвосты» [3, 222]. «По сравнению с кучевыми облаками, которые скользят в небе, подгоняемые легким ветерком, перистые облака могут казаться почти неподвижными» [3, 220].

Исследователи облаков отмечают: «Облака – это своего рода «чернильные пятна Роршаха» [4] на небе: абстрактные формы, на которые мы проецируем наше воображение. Время, потраченное на разглядывание облачных фигур, наверняка сэкономит вам деньги на психоаналитика» [3, 148]. В «Драме на охоте» в записках судебного следователя: громовая туча [5], «сверкая молниями и издавая сердитый ропот, спешила на северо-восток». «Казалось, тяжело вооруженная сила, прозвезда опустошения и взявши страшную дань, стремилась к новым победам... Отставшие тучки гнались за ней и спешили, словно боялись не догнать...» (3, 275). Чеховский писатель-убийца в своих записках этими уподоблениями бессознательно указывает на скрытую в нем агрессию и на совершённое преступление. Но даже для этого циничного героя облака – это всё же знак пространственной и, наверное, нравственной вертикали: «...сам не знаю, что именно мне нужно: чтобы Тина сорвалась с качелей и убила или же чтоб она взлетела под самые облака?» (3, 284).

У раннего Чехова облака приобретают три контекстных смысла: нейтральный (номинация в краткой пейзажной картине), субъективный – сравнительно-оценочный и третий – сюжетный, когда в небесном пространстве разыгрываются земные комические или драматические сюжеты, в которых облака играют активную роль.

Сочетание нейтрального и субъективно-оценочного описания (облака-впечатления, которые прячут луну и «выдают» смятение и желания героини) наблюдаем в рассказе «Несчастье»: «Был пятый час вечера. Над просекой сгустились белые, пушистые облака [6]; из-под них кое-где проглядывали ярко-голубые клочки неба. Облака стояли неподвижно, точно зацепились за верхушки высоких, старых сосен. Было тихо и душно» (5, 247). Ближе к кульминации в тексте появляется такое описание: «Сосны и облака стояли неподвижно и глядели сурово, на манер старых дядек, видящих шалость, но

не обязавшихся за деньги не доносить начальству» (5, 251-252). И, наконец, в развязке: «Луна пряталась за облаками, но было настолько светло, что Софья Петровна видела, как ветер играл полами его пальто и драпировкой террасы» (5, 256). В последнем эпизоде свидетельница-луна устраняется и тем самым как будто «освобождает» героиню от надзора и от ответственности.

В повести «Три года» раздражение Лаптева сказывается на его восприятии неба: «Когда человек неудовлетворен и чувствует себя несчастным, то какую пошлостью веет на него от этих лип, теней, облаков, от всех этих красот природы, самодовольных и равнодушных! Луна стояла уже высоко, и под нею быстро бежали облака. «Но какая наивная, провинциальная луна, какие тощие, жалкие облака!» – думал Лаптев» (9, 10). Левин в «Анне Карениной» тоже переживает нелюбовь Кити и отказ, но там небесные картины отвлекают его и позитивно влияют на ход его мыслей, а у Чехова они эквивалентны самооценке Лаптева.

В отличие от Лаптева Юлия на выставке картин обращает внимание именно на такие неброские «красоты природы» и останавливается перед небольшой картиной: «Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, всё дальше и дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз» (9, 66). Разное отношение к одним и тем же облакам («тощие облака» и «облачка», которые протянулись) – это своеобразный чеховский метод скрытого тестирования героев на психологическую совместимость.

Особую группу образуют сравнения облаков с виртуальными картинками и описание зрительных уподоблений. «Бледно догорала вечерняя заря; светлая полоса перерезывалась узким неуклюжим облаком, которое походило то на лодку, то на человека, окутанного в одеяло...» («Страхи», (5, 186) [7]. В следующем эпизоде этого рассказа описан предутренний пейзаж: «Над травой носился легкий туман, и на небе мимо луны куда-то без оглядки бежали облака. <...> «Большие тени

от облаков то и дело пробегали по насыпи» (5, 188-189). Так описаны легкие, маленькие кучевые облака.

В этом рассказе «Страхи» герой передает три эпизода из своей жизни. В двух из них использован авторский прием тестирования героя на восприятие облаков. Обратим внимание на его прочтение картин облачного неба. Все эти прочтения тематически объединены мотивами психического дискомфорта, предшествующего стрессовому состоянию. В первом случае «неуклюжее облако» уподоблено лодке (символ движения) и «человеку, укутанному в одеяло» (символ неподвижности и бездействия). Это двоящееся облако-маска иллюстрирует конфликтное состояние человека, переживающего страх (бежать или замереть, спрятаться). Во втором эпизоде увиденные героем «без оглядки бегущие облака» точно подсказывают стратегию поведения: «Я как сумасшедший рванулся с места и, не отдавая себе отчета, побежал, стараясь бежать быстрее и быстрее» (5, 189).

Иногда сюжетные картины, созданные облаками, приобретают самостоятельный и избыточный психоаналитический смысл, как бы обертоновый основному психологическому. «На чистом, звездном небе было только два облака и как раз над нами: одно большое, другое поменьше; они одинокие, точно мать с дитятею, бежали друг за дружкой в ту сторону, где догорала вечерняя заря» («Страхи») (8, 129).

В «рассказе проходимца» «Шампанское» герой вспоминает прошлое и описывает морозную ночь, которая перевернула и его жизнь: «Луна и около нее два белых пушистых облачка неподвижно, как приклеенные, висели в вышине над самым полустанком и как будто чего-то ждали. От них шел легкий прозрачный свет и нежно, точно боясь оскорбить стыдливость, касался белой земли, освещая всё: сугробы, насыпь... Было тихо» (6, 14). Человеченные облака-впечатления и облака-воспоминания остались в его памяти некой точкой отсчета. Он был раздражен на жену, скучал, бродил вдоль насыпи, наблюдал красные огни приближающегося поезда. «Два облачка уже отошли от луны и стояли поодаль с таким видом, как будто шептались о чем-то таком, чего не должна знать луна. Легкий ветерок пробежал по степи, неся глухой шум

ушедшего поезда» (6, 16). Сюжет небесного треугольника (луна и два облачка) развивается параллельно земному (жена, муж и приехавшая гостя). Если в небе всему виной ветерок, то в жизни – это вихрь: «Всё полетело к чёрту верхним концом вниз. Помнится мне страшный, бешеный вихрь, который закружил меня, как перышко. Кружил он долго и стер с лица земли и жену, и самую тетю, и мою силу» (6, 17). Верхний сюжет можно назвать лирическим, а нижний – драматическим. Монтажный принцип соединения этих сюжетов напоминает рассказ «На пути», где история тучки и утёса (лермонтовская цитата в эпиграфе) соотнесена с историей Иловайской и Лихарева. В момент отъезда героини: «Целые облака мягкого крупного снега беспокойно кружились над землей и не находили себе места». И последняя фраза: «Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утёс, но глаза его всё еще искали чего-то в облаках снега» (5, 477).

Сюжет взаимоотношений светил повторен и продолжен в рассказе «Враги». «Над холмом неподвижно стоял большой полумесяц, красный, слегка подернутый туманом и окруженный мелкими облачками, которые, казалось, оглядывали его со всех сторон и стерегли, чтобы он не ушел» (6, 37) [8]. В конце рассказа: «Красный полумесяц уже ушел за холм, и сторожившие его тучи темными пятнами лежали около звезд. Карета с красными огнями застучала по дороге и перегнала доктора» (6, 43). На небе месяц ушел от облачков, а на земле – сбегала жена Абогина. Уходящий в подтекст параллелизм сюжетов с явной доминантой земных событий снижает сакральный смысл событий в верхнем пространстве.

В рассказе «Спать хочется» засыпающая Варька в туманных грезах видит фантазмагорический сюжет с облаками. «Она видит темные облака, которые гоняются друг за другом по небу и кричат, как ребенок. Но вот подул ветер, пропали облака...» (7, 8).

«Гусев» имеет две развязки: одна – трагическая – это описание морского обряда похорон и игра акулы с мертвым телом. Другая – включает метаморфозы, происходящие в небе и на воде. И. Бунин вспоминал: «В другой раз в сумерках я

читал ему «Гусева», дико хвалил его, считая, что «Гусев» первоклассно хорош, он был взволнован, молчал. Я еще раз про себя прочел последний абзац этого рассказа: «А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, скучиваются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы...» – как он любит облака сравнивать с предметами, – мелькнуло у меня в уме» [9, 533]. «Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с ним золотой, потом розовый...» (7, 339). Чехов описывает оптические эффекты, гало-феномены, производимые солнечным лучами, проходящими через облака. Эти картины жизни облаков и последующее описание преобразования океана («океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно») уводят нас от темы безвременной смерти человека. Океан здесь не представляется тютчевской «бездной роковой», а становится миротворной колыбелью.

Точное бунинское замечание помогает двигаться в этом направлении дальше. Не всякому и не всегда дано увидеть и узнать в облаках подобие картин и явлений земной жизни. Почему повествователь выбрал именно этот ряд: арка, лев и ножницы? Можно так прочесть символику образов: триумфальная арка [10] – победа, лев [11] – храбрость и воскресение; ножницы – возможный символический инструмент третьей богини судьбы (мойры, парки), которыми она перерезает нить жизни. Перед нами три концептуальных небесных «памятника» умершему бессрочноотпускному рядовому Гусеву. В рассказе облака-маски – это знаки, через которые передано отношение повествователя к свершившемуся. В предполагаемом антологическом ключе к триаде облаков даже фамилия Гусев обрастает дополнительными римскими ассоциациями [12].

Описывая три облака-маски, Чехов совершенно точно передает особенности кучевых облаков. В облаковедении их называют «облака-индивидуалисты». Они не связаны между собой, что является одним из основных отличий кучевых

облаков от облаков других видов. «Каждое кучевое облако представляет собой верхушку прозрачного воздушного столба – прямо как ослепительно-белый парик на огромном человеке-невидимке. Кучевые облака достаточно быстро покидают своих «тепловых» хозяев – парик слетает с головы невидимки, кружится в вихре и сворачивается вовнутрь, причем медленно, как будто под воздействием легкого ветерка» [3, 34]. Именно этот процесс («скучиваются облака») описан в рассказе.

В «Верочке» луна и лунный свет оказываются свидетелями провожания, последнего разговора, объяснения Веры и колебаний Огнева. Но в эти картины вставлены его воспоминания о первых впечатлениях после приезда в этот уезд: «Под облаками, заливая воздух серебряными звуками, дрожали жаворонки, а над зеленеющими пашнями, солидно и чинно взмахивая крыльями, носились грачи» (6, 74). В рассказе часто описана «даль» (6, 70; 73), дорога и высокая луна, но пространственные образы «синей дали» и «горизонта» становятся зрительными аналогами представлений о соотношенности настоящего, прошлого и будущего. Повествователь передает в форме несобственно прямой речи мысли Огнева: «Он шел и думал <...> Бывает так, что на горизонте мелькнут журавли, слабый ветер донесет их жалобно-восторженный крик, а через минуту, с какою жадностью ни вглядывайся в синюю даль, не увидишь ни точки, не услышишь ни звука – так точно люди с их лицами и речами мелькают в жизни и утопают в нашем прошлом, не оставляя ничего больше, кроме ничтожных следов памяти» (6, 70). В этом ряду важен и характер восприятия героем облаков: «Луна стояла высоко над садом, а ниже ее куда-то на восток неслись прозрачные туманные пятна» (6, 71). Луна, лунный свет, вечерний туман, а потом «ясная луна», которая глядела с неба, «как умытая» (6, 81), и те дневные облака выступают как знаки другого (вертикального) измерения и становятся странными свидетелями людских жизненных историй. В рассказе много архетипических пространственных образов, означающих разного рода границы (горизонтальное измерение): калитка, дорога, лес, сад, наконец, ворота постоянного двора. Последняя сцена в комнате, когда «Иван Алексеич опустился на постель и долго-долго глядел на

огонь, потом встряхнул головой и стал укладываться...» (6, 81) (Огнев глядит на огонь – В.С.), воспринимается как визуализация метафоры сгорающей жизни.

Образ облака у Чехова, конечно, связан не только с предшествующей и современной ему литературной традицией, но и с живописью. Художник Рябовский, критикуя этюды Ольги Ивановны, говорит: «Это облако у вас кричит: оно освещено не по-вечернему» («Попрыгунья») (8, 12) [13]. Рассмотрим относительно нейтральные описания, которые часто даны в восприятии повествователя или персонажей. Эти импрессионистические [14] зарисовки восхода, заката, ночи могут быть не отяжелены сравнениями. В них мир облаков и туч предстает как особый, удивительный, изменчивый, притягивающий взгляд, но и инородный земному. Как рассуждает герой повести «Скучная история»: «Природа по-прежнему кажется мне прекрасною, хотя бес и шепчет мне, что все эти сосны и ели, птицы и белые облака на небе через три или четыре месяца, когда я умру, не заметят моего отсутствия» (7, 298).

«Видны мне зубцы палисадника, сонные тощие деревья у окна, дорога, темная полоса леса; на небе спокойная, очень яркая луна и ни одного облака. Тишина, не шевельнется ни один лист» (7, 300-301). «Восток чуть-чуть побледнел, но и эту бледность собирались заволокнуть тучи» («В потемках») (5, 294). «Мартовская ночь, облачная и туманная, окутала землю, и сторожу кажется, что земля, небо и он сам со своими мыслями слились во что-то одно громадное, непроницаемо-черное» (6, 92).

«Слюнке и Рябову видно, как направо от солнца, в двух верстах от села темнеет лес, как по ясному небу бегут куда-то мелкие облачки» (6, 114). И далее: «Беседуя таким образом, охотники подходят к лесу. Солнце уже село и оставило после себя красную, как пожарное зарево, полосу, перерезанную кое-где облаками; цвет этих облаков не поймешь: края их красны, но сами они то серы, то лиловы, то пепельны» («Рано!») (6, 115). «Покрытая багровым облаком, восходила луна и еле-еле освещала дорогу и по сторонам ее темные озимые поля» («Дом с мезонином») (9, 188). «Солнце взошло, но не поднималось

еще из-за леса и золотило только края облаков, обращенные к восходу» («Встреча») (6, 126). «На востоке, крася пушистые облака в разные цвета, засияли первые лучи солнца» («Казак») (6, 166).

Перед нами описание цветных облаков. Цветные облака менее часты в мире Чехова, чем облака-формы или облака-маски. Ю. Дамиш пишет о том, что со времен Аристотеля (его книга «Метеорология») идет утверждение «связи облака скорее с цветом, чем с фигурой». «Аристотель обошел вниманием фигуры, образуемые небесными образованиями, ограничившись феноменами преломления цветов, которым они дают место» [1, 64-65].

Праздное, но искреннее любование облаками свойственно многим в произведениях Чехова. Вот Никитин из «Учителя словесности»: «А как тепло, как мягки на вид облака, разбросанные в беспорядке по небу» (8, 311). Даже карась у Чехова «видел, как по голубому небу носились белые облака и птицы» («Рыбья любовь») (8, 51) [15]. Герои Чехова наблюдают и зеркальные эффекты: «Белое облачное небо, прибрежные деревья, камыши, лодки с людьми и с веслами отражались в воде, как в зеркале; под лодками, далеко в глубине, в бездонной пропасти тоже было небо и летали птицы» (7, 183). Облака представлены как естественная часть неба и его таинственной живой жизни.

Комментарии к небесной картине свидетельствуют о том, что повествователь не только одушевляет картины, но и знает объяснения небесных сюжетов. «Стало темно. Должно быть, за облаками была луна, так как ясно были видны окна и снег на рамах» («По делам службы») (10, 92). В рассказе «Огни»: «Поднимаю глаза к небу – там ни одной звезды. Темно и пасмурно. Очевидно, небо покрыто облаками» (7, 125). Глазами героев и автора мы видим пейзажи, в которых точно передана жизнь туманообразных или разорванных, плотных или просвечивающих слоистых и слоисто-кучевых облаков: «Всё небо заволокло облаками, и стал накрапывать редкий, мелкий дождь» («Дом с мезонином») (9, 181). «Когда мы встали, то нельзя было понять, который час, так как дождевые облака заволокли всё небо» («Моя жизнь») (9, 246). «Солнце

пряталось за облаками, деревья и воздух хмурились, как перед дождем, но, несмотря на это, было жарко и душно» (7, 168).

Неоднократно описаны в произведениях Чехова грозы, кучево-грозовые и послегрозовые бегущие кучевые облака. В рассказе «Печенег» мы видим предгрозовое небо, а потом рассвет. «Налево над степью навалились одна на другую тяжелые грозовые тучи, черные, как сажа; края их освещены луной, и кажется, что там горы с белым снегом на вершинах, темные леса, море; вспыхивает молния, доносится тихий гром, и кажется, что в горах идет сражение...» (9, 332). «Дождь только что перестал, облака быстро бежали, голубых просветов становилось всё больше и больше на небе» (9, 333).

«Всё предвещало дождь, но не было ни одного облачка. <...> Из-за церкви и графской рощи надвигалась громадная черная туча, и на ней вспыхивали бледные молнии. <...> Грозовая туча сердито смотрела на него и как будто советовала вернуться домой» («Соседи») (8, 58). Но в момент отъезда после дождя, ночью «на небе меж облаков ярко горели звезды» (8, 70).

В «Дуэли» перед глазами дьякона «серое тусклое утро, и облака, бежавшие на запад, чтобы догнать грозовую тучу» (7, 441). Лаевский видит, как «на горизонте молнии белыми лентами непрерывно бросались из туч в море и освещали на далекое пространство высокие черные волны» (7, 436) [16].

У Чехова описаны бегущие и стоящие облака [17]. В рассказе «Бабы» сирота Кузька, внезапно открыв глаза, видит «бездонное небо с бегущими облаками и луной» (7, 349). Егорушка в повести «Степь» воспринимает мир природы как грандиозную игру и одушевляет играющих: «Из-за холмов неожиданно показалось пепельно-седое кудрявое облако. Оно переглянулось со степью – я, мол, готово – и нахмурилось» (7, 28). Но дождя не получилось. «Облако спряталось, загорелые холмы нахмурились...» (7, 29). «Страшная туча надвигалась не спеша, сплошной массой; на ее краю висели большие, черные лохмотья; точно такие же лохмотья, давя друг друга, громоздились на правом и на левом горизонте. Этот оборванный, разлохмаченный вид тучи придавал ей какое-то пьяное, озорническое выражение» (7, 84) [18].

Наблюдения за облаками у Чехова позволяют увидеть, что ирония и «одомашнивание» облаков постепенно уходят из его прозы. И небесная вертикаль вдруг становится значимой. Не случайно в рассказе «На подводе» вдруг сказано повествователем: «небо, чудное, бездонное, куда, кажется, ушел бы с такою радостью» (9, 335). В «Ионыче» необыкновенный небесный сюжет вдруг театрально завершается: «И точно опустился занавес, луна ушла под облака, и вдруг всё потемнело кругом» (10, 32). Состояние героини рассказа «Черный монах» перед свадьбой передано фразеологизмом: «То вдруг нахлынет такая радость, что хочется улететь под облака и там молиться богу» (8, 245). Но еще раньше в разговоре с Ковриным Таня объясняла ему ту пользу, которую приносят облака саду. «Дым заменяет облака, когда их нет...». «А для чего нужны облака?». «В пасмурную и облачную погоду не бывает утренников» (8, 228).

В прозе Чехова много уподоблений, в которых облако играет роль объекта сравнения. При описании пожара в «наброске» «Недобрая ночь»: «*Облака красной, золотистой пыли* быстро несутся к небу, и, словно для пущей иллюзии, в этих облаках ныряют встревоженные голуби». «Церковь страшна. Из ее окон рвутся наружу пламя и *облака густого дыма*» (5, 388). В рассказе «Воры» танцующая в красном платье Любка предстает «*красным облаком*», а «*белые облака*» метели цепляются длинными хвостами за бурьян, кажутся великанами в белых саванах, которые кружатся, падают, поднимаются, «чтобы махать руками и драться» (7, 320).

В рассказе «Гусев» «*облака черного дыма*» возникают в бредовых сновидениях больного человека. «Рисуется ему громадный пруд, занесенный снегом... На одной стороне пруда фарфоровый завод кирпичного цвета, с высокой трубой и с *облаками черного дыма...*». «Он пьет и ложится, и опять едут сани, потом опять бычья голова без глаз, дым, облака...» (7, 328). В рассказе «Припадок» фонарные огни бледно мерцают «*сквозь снеговые облака*» (7, 214). «Мороза не было, и уже таяло на крышах, но шел крупный снег; он быстро кружился в воздухе, и *белые облака* его гонялись друг за другом по полотну дороги» («Убийство») (9, 136). «Мороза

большого не было, но дул сильный, пронзительный ветер и гнал вдоль улицы *облака снега*, которые, казалось, бежали в ужасе» («По делам службы») (10, 94). Перед нами случай самоповторения, которое свидетельствует об авторских ярких пережитых впечатлениях.

Рассказ об избалованной княгине («Княгиня») завершается финалом с непрямой оценкой, удаленной в подтекст. «Встречные мужики кланялись ей, коляска мягко шуршала, из-под колес валяли *облака пыли*, уносимые ветром на золотистую рожь, и княгине казалось, что ее тело качается не на подушках коляски, а на облаках, и что сама она похожа на легкое, прозрачное облачко...» (7, 247). Если речь идет об облаке пыли, то сравнение княгини с облаком наполнено иронией и означает, что она – пыль. И к княгине можно переадресовать цитату из басни Крылова, которую приводит герой «Скучной истории»: «Орлам случается и ниже кур спускаться, / Но курам никогда до облак не подняться» (7, 296) [19]. «Весь двор наполнился *облаками пыли*» («Душечка») (10, 110). «*Страшные облака пыли*» поднимает утром и вечером большое стадо («Три года») (9, 7). Ночью «широкие *тени* ходят по равнине, *как облака по небу*, а в непонятной дали, если долго всматриваться в нее, высятся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы» («Степь») (7, 46). В общем контексте Чехова художественный концепт «облако» включает и эти облака пыли, пожара, дыма, снега, теней.

Но в рассказе «Красавицы» уподобление Маши облаку рождает совершенно иную ауру. «Я готов клясться, что Маша, или, как звал отец, Машя, была настоящая красавица, но доказать этого не умею. Иногда бывает, что облака в беспорядке толпятся на горизонте и солнце, прячась за них, красит их и небо во всевозможные цвета: в багряный, оранжевый, золотой, лиловый, грязно-розовый; одно облачко похоже на монаха, другое на рыбу, третье на турка в чалме. Зарево охватило треть неба, блестит в церковном кресте и в стеклах господского дома... <...> – все глядят на закат и все до одного находят, что он страшно красив, но никто не знает и не скажет, в чем тут красота» (7, 160-161). Здесь облака сравниваются уже не с предметами, а живыми существами.

Перед нами двухуровневое сравнение. Красота облаков необъяснима и абсолютна, как красота Маши. Но уподобление облаков живым существам вовсе не распространяется на Машу. Более того, эти облака-маски лишают первое сравнение пафосности. Как и в «Гусеве», можно обнаружить тематическую связь в этой триаде. Не случайно после описания трех облаков упоминается церковный крест, который и направляет ассоциации повествователя. Выстраивается цепочка: облако-монах, облако-рыба (еда монаха, символ христианства), облако-турок в чалме (иноверец и гонитель христиан, если принять во внимание, что в рассказе речь идет об армянской семье).

Позже красавица Маша увидена через пыльное «облако золотистой половицы» (7, 162). И тогда, когда, «окунувшись в облако золотистой половицы», «она сквозь облако половицы бегала к арбам» (7, 163), рассказчик сравнивает ее с птицей. В конце, описывая реакцию кондуктора на красоту, рассказчик вычитывает по его лицу мысли о том, что «ему с его преждевременной старостью, неуклюжестью и жирным лицом так же далеко (до счастья – В.С.), как до неба» (7, 166). Получается, что только земная красота может быть в чем-то эквивалентом облакам. Облако в мире Чехова – это красота прежде всего. Но заземление облаков через сравнения – это естественное свойство восприятия и сознания человека.

Изучение облаков в произведениях Чехова позволяет предположить, что в его мире светила часто одомашнены, пространственная вертикаль укорочена. Даль важнее, чем высота, и пространственная горизонталь притягательней вертикали. Но при этом авторский взгляд сохраняет за облаком статус высшей и вечной инстанции в пространстве мира. Не так идеологически явно, как у Л.Толстого в «Войне и мире» (сцена на Аустерлицком поле) и «Анне Карениной» (Левин и небесная раковина), но не менее однозначно.

В «Чайке» фраза Тригорина об облаке, похожем на рояль, отсылает к «Гамлету» [20]. Но эта аллюзия присутствует и в повести «Моя жизнь». Герой, характеризуя нравы маляров, продолжает так: «С заказчиками они держали себя как лукавые царедворцы, и мне почти каждый день вспо-

минался шекспировский Полоний. «А, должно быть, дождь будет», – говорил заказчик, глядя на небо. «Будет, беспрерывно будет!», – соглашались маляры. «Впрочем, облака не дождевые. Пожалуй, не будет дождя». «Не будет, ваше высочородие! Верно, не будет» (9, 218-219). У Шекспира диалог построен так:

Гамлет. Видите это облако? точно верблюд.

Полоний. Клянусь святой обедней, совершенный верблюд.

Гамлет. Мне кажется, оно похоже на хорька.

Полоний. Спина точь-точь как у хорька.

Гамлет. Или как у кита?

Полоний. Совершенный кит. [21]

Время Чехова – это время соотнесенности реализма и импрессионизма, символизма, мистики, изотерики, всплеска религиозности, психоанализа, синтеза искусств, увлечения Востоком. К.Бальмонт переводит поэмы древнеиндийского поэта и драматурга Калидасы. Среди них есть особенная – «Облако-вестник», которая интересовала Гёте и, по предположению исследователей, отозвалась в творчестве М.Лермонтова [22]. Облака являются важным живописным графом-символом на картинах Н.Рерих и И.Левитана. Но в текстах Чехова нет откровенной мистики и символики, связанной с облаком. И тем не менее, чеховское /облако/ как бы закодировано и насыщено смыслами, которые хочется понять.

Реалистическая мистика небесного пейзажа тоже проникает в творчество Чехова. Она присутствует в «Даме с собачкой». «Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака» [23]. Эта неподвижность облаков усилена последующими фразами «листва не шевелилась», «говорил о покое, о вечном сне». Именуя обстановку «сказочной», Гуров перечисляет (снизу вверх) «море, горы, облака и широкое небо» (10, 133-134). Выше облаков только небо.

Горе несчастной, потерявшей ребенка и одинокой Липы дано на фоне заходящего солнца. Закат описан как языческий сюжет успения солнца, сон-смерть которого стерегут облака:

«Солнце легло спать и укрылось багряной золотой парчой, и длинные облака, красные и лиловые, сторожили его покой, протянувшись по небу» («В овраге») (10, 172). А позже пересказаны мысли Липы о месяце, который «тоже одинокий, которому всё равно – весна теперь или зима, живы люди или мертвы...» (10, 173).

В пространстве мира Чехова можно выделить парадигматический ряд смыслов, сопровождающих описания облаков:

- облака как элемент реалистического пейзажа;
- состояние облаков на небе как знаки погоды, времени суток и времени года;
- представление особого характера небесной жизни и общения облаков с другими светилами (солнцем, луной, звездами);
- одушевление облаков и создание субъективных фантазийных сюжетов, с ними связанных (комических, драматических, трагических);
- оживление языческой мифопоэтики образа облака (облака летают и плавают как птицы; они бегут);
- одомашнивание облаков или снижение их через земные уподобления разного рода;
- формирование особой художественной методики тестирования персонажей на восприятие облаков с целью проявления их психологических и психических состояний (скрытый психоанализ);
- уподобление облакам других природных явлений (пыли, снега, теней, дыма и др.);
- наконец, у позднего Чехова признание за облаками какого-то высшего и уже недоступного человеку смысла.

Облаковидение Чехова соединяет в себе наблюдения, воображение, знания и искусство словесного описания. В верхнем пространстве чеховского мира мы наблюдаем бегущие и неподвижные облака, облака кучевые, кучево-дождевые, грозовые, слоистые, перистые, цветные облака, оформленные облака, облака-маски одушевленных и неодушевленных существ и явлений, а также целые небесные сценки, которые разыгрываются только облаками или между облаками и светилами.

5.2. ГИПНОС И ТАНАТОС В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГИПНОЛОГИИ А.ЧЕХОВА

А.Ремизов, называя многих знаменитых русских писателей, которые владели «искусством описания снов», далее добавляет: «Сонного дара лишен был до жалости Гончаров, назвавший лучшую главу «Обломова» сном Обломова, и Короленко со своим «Сном Макара», и, как это ни странно, Чехов, написавший «Черного монаха» [24, 277]. По-моему, он ошибался.

А.Чехов – сновидец особенный, со своей онейропозитикой, физиологией и философией. Интерес Чехова к загадочной природе сновидений отразился в аналитических наблюдениях, которые он оставил в письме Д.В.Григоровичу от 12 февраля 1887 года по поводу опубликованного в «Русской мысли» отрывка из ненаписанного романа. Е.Б.Меве в своей книге «Медицина в жизни и творчестве А.П.Чехова» предваряет цитацию этого письма таким утверждением: «Создавая образ человека, описывая его поведение, его переживания, Чехов стремился к строгому соответствию научной правде» [25, 56]. Приведем полный текст этого письма. *«Сейчас я прочитал «Сон Карелина», и меня теперь сильно занимает вопрос: насколько изображенный Вами сон есть сон? И мне кажется, что мозговая работа и общее чувство спящего человека переданы Вами и замечательно художественно и физиологически верно. Конечно, сон – явление субъективное и внутреннюю сторону его можно наблюдать только на самом себе, но так как процесс сновидения у всех людей одинаков, то, мне кажется, каждый читатель может мерить Карелина на свой собственный аршин и каждый критик поневоле должен быть субъективен. Я сужу на основании своих снов, которые часто вижу.*

Прежде всего, чувство холода передано Вами замечательно тонко. Когда ночью спадает с меня одеяло, я начинаю видеть во сне громадные склизкие камни, холодную осеннюю воду, голые берега – всё это неясно, в тумане, без клочка голубого неба; в унынии и в тоске, точно заблудившийся или покинутый, я гляжу на камни и чувствую почему-то

неизбежность перехода через глубокую реку; вижу я в это время маленькие буксирные пароходики, которые тащат громадные барки, плавающие бревна, плоты и проч. Всё до бесконечности сурово, уныло и сыро. Когда же я бегу от реки, то встречаю на пути обвалившиеся ворота кладбища, похороны, своих гимназических учителей... И в это время весь я проникнут тем своеобразным кошмарным холодом, какой немислим наяву и ощущается только спящими. Он очень рельефно припоминается, когда читаешь первые страницы Карелина, а в особенности верхнюю половину 5-й страницы, где говорится о холоде и одиночестве могилы...

Мне кажется, что, родись и живи я постоянно в Петербурге, мне снились бы непременно берега Невы, Сенатская площадь, массивные фундаменты... Ощущая во сне холод, я всякий раз вижу людей. Случайно я читал критика «Петербургских» ведомостей», который сетует на Вас за то, что Вы вывели «почти-министра» и тем нарушили общий величавый тон рассказа. Я с ним не согласен. Нарушают тон не лица, а их характеристики, прерывающие в нескольких местах картину сна. Лица снятся, и обязательно несимпатичные. Мне, например, всегда при ощущении холода снится один благообразный и ученый протоиерей, оскорбивший мою мать, когда я был мальчиком; снятся злые, неумолимые, интригующие, злорадно улыбающиеся, пошлые, каких наяву я почти никогда не вижу. Смех в окнах вагона – характерный симптом карелинского кошмара. Когда во сне ощущаешь давление злой воли, неминуемую гибель от этой воли, то всегда приходится видеть что-нибудь вроде подобного смеха. Снятся и любимые люди, но они обыкновенно являются страдающими заодно со мною.

Когда же мое тело привыкает к холоду или кто-нибудь из домашних укрывает меня, ощущение холода, одиночества и давящей злой воли постепенно исчезает. Вместе с теплом я начинаю уже чувствовать, что как будто хожу по мягким коврам или по зелени, вижу солнце, женщин, детей... Картины меняются постепенно, но резко, чем наяву, так что, проснувшись, трудно припомнить переходы от одной картины к другой. Эта резкость у Вас хорошо чувствуется

и усиливает впечатление сна. Сильно бросается в глаза также и одна подмеченная Вами естественность: видящие сон выражают свои душевные движения именно порывами, в резкой форме, по-детски... Это так верно! Сонные плачут и вскрикивают гораздо чаще, чем бодрствующие. Простите, Дмитрий Васильевич, мне так понравился Ваш рассказ, что я готов исписать дюжину листов, хотя отлично знаю, что не могу сказать Вам ничего нового, хорошего и дельного. Боясь надоесть и сказать несообразность, я обуздываю себя и умолкаю. Скажу только, что Ваш рассказ кажется мне великолепным. Публика находит его «туманным», но для пишущего, смакующего каждую строку, подобные туманы прозрачнее крещенской воды. При всем моем старании в рассказе я мог уловить только два неважных пятнышка, да и то с натяжкой: 1) характеристики лиц прерывают картину сна и дают впечатление объяснительных надписей, которые в садах прибываются к деревьям учеными садовниками и портят пейзаж; 2) в начале рассказа чувство холода несколько притупляется в читателе и входит в привычку от частого повторения слова «холод».

Больше я ничего не мог найти и сознаю, что в моем литераторском существовании, когда чувствуется постоянная потребность в освежающих образчиках, «Сон Карелина» составляет явление блестящее. Потому-то вот я не воздержался и дерзнул передать Вам частицу моих впечатлений и мыслей» (П 2, 28-31).

Это письмо – своеобразный ключ к художественной гипнологии Чехова. Выделим ее основные положения. Чехов сделал акцент на двух важных моментах при передаче сновидений: художественности и физиологизме.

1. Первая может быть понята, как необходимость передать особую образную природу сновидения. Характер нарратологии сновидений в произведениях Чехова – как бы отстраненный от времени сновидения (снилось ему..., снилось..., приснилось...), с преобладанием интонации перечисления. Тексты сновидений героев кратки, порой бессюжетны, номинативны. В отдельных случаях повествователь может ограничиться только упоминанием о них, например: «и потом всю

ночь видел тревожные сны, а утром, когда мы вместе шли в гимназию, был скучен, бледен» (10, 45, «Человек в футляре»).

Часто наблюдаемая в сновидениях у Чехова деформация внешности героя (телесные метаморфозы, зооморфизм) – свидетельство разных проявлений особой природы сновидений, которые, по мнению древних греков, являются результатом деятельности бога Гипноса. В древнегреческой мифологии он имеет не только брата-двойника Танатоса, но и трех сыновей. Овидий в «Метаморфозах» описывает пещеру в Киммерийской земле (Крым), к северу от Черного моря, где царят вечные сумерки и откуда вытекает родник забвения (Лета). Перед входом в пещеру раскинулось огромное маковое поле. В центре этой пещеры на прекрасном ложе покоится бог сна, его глаза вечно прикрыты. Его окружают полупрозрачные бестелесные и бесформенные создания – сновидения, а также любимые сыновья божества сновидений: Морфей, подражающий людям, Фобетор, подражающий животным, птицам и змеям, и Фантаз, являющийся спящим людям в виде предметов и вещей окружающего их мира – воды, деревьев, земли, камней [26]. Эта мифопоэтическая типология видов сновидений приложима к изучению онейросферы художественного мира Чехова.

Бог сладких сновидений упоминается только в раннем рассказе Чехова («Серьезный шаг»), да и то иронически («Алексей Борисыч, только что расставшись с послеобеденным Морфеем, сидит...») (5, 205). Образно говоря, часто сны персонажам Чехова насылают его братья, Фобетор и Фантаз. В качестве примера сновидения, посланного Фантазом, можно привести сновидения из «Душечки»: «По ночам, когда она спала, ей снились целые горы досок и теса, длинные, бесконечные вереницы подвод, везущих лес куда-то далеко за город; снилось ей, как целый полк двенадцатиаршинных, пятивершковых бревен стоймя шел войной на лесной склад, как бревна, балки и горбыли стукались, издавая гулкий звук сухого дерева, всё падало и опять вставало, громоздясь друг на друга; Оленька вскрикивала во сне» (10, 106). Если уезжает муж, Оленька сильно скучает и не спит по ночам, плачет (10, 107), а когда она остается вдовой, то «видит во сне свой

пустой двор» (10, 109). Но в ее жизни появляется Саша, и «она точно очнулась от долгого сна» (10, 111). Ритмы умираний мужей и замирания жизни в героине отражаются на характере сновидений героини. Примером сновидного фантазма могут служить сны больного в рассказе «Гусев»

2. Физиологизм в изображении процесса сна и сновидений героев А.Чехова проявляется в описаниях положения тела перед засыпанием, указаниях на степень усталости, эмоциональные настроения и особенности психики. Автору важно передать состояния внутреннего и внешнего тела спящего человека, а также обострение чувственных ощущений в периоды «предсония», пробуждения и особенности проявления симптоматики той или иной явной или скрытой болезни в период сна. В этом отношении Чехов прямой наследник Л.Толстого. Именно поэтому сновидения тесно связаны в мире Чехова с пограничными состояниями сознания и психики и опытом медицинской диагностики. Для Чехова важно описать восприятие человеком действительности после пробуждения. Его герои часто плачут после сновидения и во сне, вскрикивают, что-то произносят, вздрагивают, жалуются на головную боль, разбитость или чувствуют радость, бодрость или страх.

3. Чехов признает существование особого символического языка сновидений и указывает на его индивидуальный и общий характер. Этот язык при расшифровке включает как событийные мотивы, так и отвлеченные понятия, идеи, то есть сновидение многозначно, а его смысл может быть представлен то более конкретно, то отвлеченно в зависимости от сознания сновидца. Прагматик формирует для себя один язык. Идеалист – другой. Поэтому так важно для понимания художественной гипнологии Чехова обращать внимание на реакцию персонажей на свои сновидения. Сам же автор не навязывает героям универсального языка сновидений. Заметим, что и в онейропозитике романа Л.Толстого сновидения Болконских, Ростовых и Безухова имеют существенные различия.

4. Из письма ясно, что Чехов разграничивает обычные сновидения и кошмары, а значит, есть возможность выстраивать ряд снопоподобных состояний, которые описывает писатель.

5. Следующий важный момент касается замечаний Чехова по поводу излишних подсказок («объяснительных надписей») читателю при разработке сцеплений между сном и явью. В своих текстах Чехов будет минимально и тонко акцентировать эту связь, формируя особые формы подтекстовых смысловых отношений. При этом ему удастся материалистично выстроить отношения между сновидением и явью, показать, как образы и картины реальности вползают в сон, изменяются, обрастают неожиданными ассоциациями. У героев Чехова из яви в сон переносятся люди, часто произнесенные фразы, реплики диалога, события, предметы, бытовые реалии, образы пространства (пейзажи и интерьеры).

Наконец, сны героев Чехова соразмерны их интеллекту, и никаких тенденциозных и значимых для автора прорывов в области вечных проблем бытия через сновидения не совершается. Бессилие человека в мире Чехова вырваться из обыденности явно подтверждается содержанием тех снов, которые видят герои. Эта соразмерность героя своим сновидениям позволяет считать сон – особым, неcomplimentary способом характеристики персонажа и «знакомством с ним» через его сновидение. Эту классическую функцию сновидения описал В.Набоков в лекциях о Л.Толстом, где он сопоставляет сны Стивы Облонского и Анны [27, 233-234].

II

Остановимся на сновидениях Никитина из рассказа «Учитель словесности». Герой не спит до утра, полон любовными мечтами о будущей жизни и предстоящем объяснении. Ложится не раздевшись: «Ему было неудобно лежать. Он подложил руки под голову и задрал левую ногу на спинку дивана. Стало удобно. Между тем окно начинало заметно бледнеть, на дворе заголосили сонные петухи». «Воздух совсем побелел. Кабинета и окна уж не было. На крылечке пивоваренного завода, того самого, мимо которого сегодня проезжали, сидела Манюся и что-то говорила. Потом она взяла Никитина под руку и пошла с ним в загородный сад. Тут он увидел дубы и вороньи гнезда, похожие на шапки. Одно гнездо

закачалось, выглянул из него Шебалдин и громко крикнул: «Вы не читали Лессинга!» Никитин вздрогнул всем телом и открыл глаза» (8, 319) [28]. Мы видим героя через призму его сна, но в узнаваемые детали быта вдруг вторгается абсурдная картина с выглядывающим из гнезда Шебалдиным, который произносит фразу, в реальности не произнесенную (на вечере после отрицательного ответа Никитина «Шебалдин ужаснулся и замахал руками так, как будто ожег себе пальцы, и, ничего не говоря, попятился от Никитина» (8, 316)). Обратим внимание на тонкое переплетение через не прямые ассоциации образов сна и деталей яви. Так, «замахавший руками» Шебалдин, которому потом на вечере выпало целоваться с няней («Все гурьбой окружили его, повели в детскую и со смехом, хлопая в ладоши... Поднялся шум, крик...» (8, 316)) порождает птичью, воронью, тему сновидения. Мысли Никитина («В самом деле неловко. Я – учитель словесности, а до сих пор не читал Лессинга» (8, 316), увязаны с позой («Ему было неудобно лежать. ... Стало удобно» (8, 319)), потом это удобство опять нарушается во сне громким криком Шебалдина перед самым пробуждением («Никитин вздрогнул всем телом и открыл глаза»). В сновидении Никитина нет ничего из того, чего бы не было в реальности, но – это и матрица реальности. Не случайно, перед финалом герой вспоминает реакцию Шебалдина, который теперь больше похож на героя его сновидения, чем на реального: «И в воображении вдруг, как живой, вырос бритый Шебалдин и проговорил с ужасом: «Вы не читали даже Лессинга! Как вы отстали! Боже, как вы опустились» (8, 330).

Второе сновидение Никитина дано в конце первой главы. «Утомленный своим счастьем, он тотчас же уснул и улыбался до самого утра. Снился ему стук лошадиных копыт о бревенчатый пол; снилось, как из конюшни вывели сначала вороного Графа Нулина, потом белого Великана, потом сестру его Майку...» (8, 324). Этот сон – почти дословное воспроизведение первого абзаца рассказа: «Послышался стук лошадиных копыт о бревенчатый пол; вывели из конюшни сначала вороного Графа Нулина, потом белого Великана, потом сестру его Майку. Всё это были превосходные и дорогие

лошади» (8, 310). Непозитичное однообразное сновидение (почти в поэтике Д.Хармса) на лошадиную тему ближайшей ассоциацией в предлежащем тексте связано с окончанием неожиданного прерванного торжественного разговора Никитина с отцом невесты. «Папа, коновал пришел!» – крикнула из другой комнаты Варя. И разговор прекратился» (8, 322). А последняя ассоциация сцепляет это сновидение с финалом рассказа, где Никитин с ужасом и тоской думает: «Похоже было на то, что сейчас вот войдет Манюся, обнимет одною рукой за шею и скажет, что подали к крыльцу верховых лошадей или шарабан...» (8, 332). Однообразие благополучной обыденной жизни Никитина соответствует однообразию его сновидений.

Как видно, подтекст, который играет такую важную роль в поэтике прозы А.Чехова и способствует проявлению иронии, недосказанности, абсурда очень важен при прочтении сновидений героев. Но сновидения в произведениях Чехова – это не зашифрованное этическое послание автора читателям через голову персонажа, как у Достоевского или Л.Толстого, и не сюжетное пророчество, как у Пушкина, не апокалипсические видения, как у Тургенева.

Язык сновидений героев Чехова воспринимается по-разному в зависимости от того, предстоит ли герою проснуться опять в явь или в смерть. Пробуждение в явь предполагает одно прочтение, а пробуждение в смерть предполагает не только физиологическую и психологическую интерпретации, но и метафизическую.

Конечно, далеко не все герои Чехова видят сны. Упоминания о том, что герой лег спать или заснул встречаются как по мере развития сюжета, так и в развязках или концовках многих чеховских произведений. Столь же часто мотив сна сопровождается мотивом бессонницы, которая, как показывают исследования, «никогда не является у Чехова случайной подробностью» [29]. Анализ чеховских текстов позволяет сделать неожиданный вывод: «Смерть – универсальное средство избавления от бессонницы» [29, 152]. Теперь необходимо понять, как включено в эту триаду (сон – бессонница – смерть) сновидение. Сновидения не

сопровождает бессонницу, но они входят в сон и могут предшествовать смерти. Возьмем на себя смелость сказать об архетипическом родстве сновидения и смерти (Гипноса и Танатоса) в художественной гипнологии чеховского мира.

Наблюдения позволяют выделить четыре ситуации, в которых оказываются чеховские герои: сны видит тот, кто умрет; сны видит герой, находящийся рядом с умирающим; сновидения героя соседствуют с рассуждениями или сообщениями о смерти; через сновидение персонаж погружается в тему смерти.

Сновидение в раннем ироническом рассказе «Зеркало» занимает большую часть объема текста. Вечером под Новый год молодая дочь помещика гадает на суженого, засыпает и видит события будущей жизни, начиная со счастливой женитьбы, потом на сером фоне болезнь мужа, беспокойство за детей, наконец, старость и смерть мужа, который уходит из жизни первым. Проживая эту долгую и беспокойную жизнь во сне и проснувшись в слезах, она облегченно вздыхает. В балладном сюжете рассказа не только через сон переживается героиней тема смерти, но и зеркально обыграна мнимая оппозиция жизнь – сон: сон представил жизнь, а значит и жизнь может оказаться осуществленным сном.

В повести «Три года» похороны, которые видит Юлия, временно приехавшая в родной город, переносятся в сновидение: «Легла она в постель рано, а уснула поздно. Снились ей всё какие-то портреты и похоронная процессия, которую она видела утром; открытый гроб с мертвецом внесли во двор и остановились у двери, потом долго раскачивали гроб на полотенцах и со всего размаха ударили им в дверь. Юлия проснулась и вскочила в ужасе. В самом деле, внизу стучали в дверь...» (9, 64). Правдоподобность финала этого сна подтверждается наблюдениями Л.Толстого над природой сновидений, но мрачная символика сна жизнеутверждающая: удар гроба о дверь предвосхищает известие – веселую телеграмму. Как и в повести Пушкина «Гробовщик», покойники не нарушают покоя персонажа.

Обратим внимание на символику сна Ярцева в этой же повести. Исторический сюжет и колорит сновидения Ярцева

(«он дремал, покачивался и всё думал о пьесе») рожден его мечтами написать историческую пьесу: «Вдруг он вообразил страшный шум, лязганье, крики на каком-то непонятном, точно бы калмыцком языке; и какая-то деревня, вся охваченная пламенем, и соседние леса, покрытые инеем и нежно-розовые от пожара, видны далеко кругом и так ясно, что можно различить каждую елочку; какие-то дикие люди, конные и пешие, носятся по деревне, их лошади и они сами так же багровы, как зарево на небе

«Это половцы», – думает Ярцев.

Один из них – старый, страшный, с окровавленным лицом, весь обожженный – привязывает к седлу молодую девушку с белым русским лицом. Старик о чем-то неистово кричит, а девушка смотрит печально, умно... Ярцев встряхнул головой и проснулся» (9, 71).

«Расплачиваясь с извозчиком и потом поднимаясь к себе по лестнице, он всё никак не мог очнуться и видел, как пламя перешло на деревья, затрещал и задымил лес; громадный дикий кабан, обезумевший от ужаса, неся по деревне... А девушка, привязанная к седлу, всё смотрела...» (9, 71-72).

Можно восстановить трансформацию мотивов яви в этом сновидении. Укажем их. Пейзажные цвето-световые детали яви: «из трубы валил и поднимался над рощей совершенно розовый пар, и два окна в последнем вагоне вдруг блеснули от солнца так ярко, что больно было смотреть» (9, 68) – преобразованы в ландшафте сновидения: «какая-то деревня, вся охваченная пламенем, и соседние леса, покрытые инеем и нежно-розовые от пожара» (9, 71). Разговор, в котором «всё выходило кстати и умно» (9, 69), лицо Юлии Сергеевны, романс, который пел Ярцев («Мой друг, мой нежный друг») – всё это перерождается во сне в «молодую девушку с белым русским лицом», которая «смотрит печально, умно». Наконец, сообщение о том, что Лида «вот уже два дня лежала в жару», как бы предвосхищает образы «пожара», пламени, горящей деревни, половца с «обоженным лицом».

Через два абзаца после сновидения сообщается о дифтерите и смерти ребенка. В античных сонниках («Онейрокритика», «Гиппократов сборник») отмечена медицинская симптоматика

подобных сновидений: видеть пожар к смерти и болезни [30]. Но смысл сновидения Ярцева не однозначен и связан не только с темой смерти. Это редкий у Чехова случай «творческого сна» (этот вид сновидения рассмотрен на материале романа «Евгений Онегин» [31]). Кроме того, в образах сна проявляется страстная, эротическая составляющая души Ярцева, которая подтверждается и языческой этимологией его фамилии (яр, ярый, Ярило). Юнгианский анализ сновидений о пожаре утверждает: «Пожар в сновидении – взрыв эмоций, выходящие из-под контроля устремления, их деструктивный аспект», а появляющийся во сне «громадный дикий кабан, обезумевший от ужаса» – архетипический мужской фаллический символ. Эзотерический анализ: «Пожар в сновидении – символ страстей, плотских желаний, внезапных побуждений, жажды перемен». «Физиологическое объяснение: «Сновидения о пожаре возникают под влиянием повышенной температуры тела либо окружающей среды или же локального действия термического раздражителя» [30, 1038-1039].

Третий сон снится безнадежно больному Федору: «Я каждую ночь вижу сестру Нину. Она приходит и садится в кресло возле моей постели...» (9, 82). Как часто у Чехова, и здесь рассказчик-сновидец внезапно обрывает рассказ о сновидении, что в тексте маркировано многоточием. Все три сна в той или иной мере притягивают тему смерти или смерть окружает себя сновидениями.

В конце рассказа «Ванька» мальчик видит сон, навеянный Морфеем и Фобетором: «Убаюканный сладкими надеждами, он час спустя крепко спал... Ему снилась печка. На печи сидит дед, свесив босые ноги, и читает письмо кухаркам... Около печи ходит Вьюн и вертит хвостом...» (5,481). Рассказ содержит картину исполнения желания Ваньки, но этот сон-греза вряд ли воплотится. Онейрический финал этого рассказа типологически сходен с беспросветным онейрическим финалом рассказа «Спать хочется»: «Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...» (7, 12).

Подменяя и отдаляя от человека реальность, сон дает отсрочку сознанию, оттягивает прозрение. Мифологическое

прочтение рассказа «Спать хочется» позволяет представить сюжет как борьбу девочки с Гипносом, и помочь в этой борьбе своему брату соглашается Танатос. Физическая власть сна воплощена в окруженных демоническим ореолом ночных образах: «зеленого пятна», «черных панталон» и «длинных теней». Сначала они оживают (Варька попадает под власть третьего сына Гипноса), «приходят в движение», «лезут в глаза» (7, 7), потом «овладевают ее мозгом» (7,9). С рассветом «зеленое пятно и тени мало-помалу исчезают» (7,10), а к ночи «опять лезут в глаза» (7,11). И в конце-концов состоялся сговор девочки с «зеленым пятном»: «Смеясь, подмигивая и грозя зеленому пятну пальцами, Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку» (7,12). «Зеленое пятно» как бы обещает Варьке сон, оно же помогает девочке обнаружить «врага, мешающего ей жить» (7, 12). Но «жить» в их понимании – это спать. Происходит подмена понятий: «Убить ребенка, а потом спать, спать, спать...» (7,12). И поэтому в конце рассказа фраза «спит крепко, как мертвая» означает, что она как бы уже не живая. Ведь рядом – мертвый ребенок, похожий на спящего, а она, спящая, похожа на мертвую. Происходит совмещение, перемещение, наложение семантики слов жить – умереть – спать. Неожиданно для читателя в постсюжетной перспективе трагически оживают гамлетовские вопросы:

Окончить жизнь – уснуть,
 Не более! И знать, что этот сон
 Окончит грусть и тысячи ударов, –
 Удел живых. Такой конец достоин
 Желаний жарких. Умереть? уснуть?
 Но если сон виденья посетят?
 Что за мечты на смертный сон слетят,
 Когда страхнем мы суету земную? (перевод А.Кронеберга) [32].

В повести «Степь» в сознании Егорушки тоже соседствуют сон и смерть: «За оградой под вишнями день и ночь спали Егорушкин отец и бабушка Зинаида Даниловна. Когда бабушка умерла, ее положили в длинный, узкий гроб и прикрыли двумя пятаками ее глаза, которые не хотели закрываться. До

своей смерти она была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком, теперь же она спит, спит...» (7, 14-15).

Все три предшествующие сны-ситуации связаны с детьми. Но в «Скучной истории» гамлетовский вопрос о сне после смерти возникает в сознании героя как интеллектуальный парадокс: «К несчастью, я не философ и не богослов. Мне отлично известно, что проживу я еще не больше полугода; казалось бы, теперь меня должны бы больше всего занимать вопросы о загробных потемках и о тех видениях, которые посетят мой могильный сон. Но почему-то душа моя не хочет знать этих вопросов, хотя ум и сознает всю их важность» (7, 263). Через несколько страниц в рассуждениях Николая Степановича о театре всплывает раздражение по поводу излишне театрального чтения монолога Гамлета: «Когда актер, с головы до ног опутанный театральными традициями и предрассудками, старается читать простой, обыкновенный монолог «Быть или не быть» не просто, а почему-то непременно с шипением и с судорогами во всем теле...» (7, 270). Этот оценочный плеоназм (простой... не просто) обращает на себя внимание. Тем более что гамлетовские состояния вдруг оживают в характеристике своеобразной бессонницы чеховского профессора: «Ночью по-прежнему бессонница, но утром я уже не бодрствую и не слушаю жены, а лежу в постели. Я не сплю, а переживаю сонливое состояние, полузабытье, когда знаешь, что не спишь, но видишь сны» (7, 292).

Соотнесение той и этой яви наблюдается и в рассуждениях другого героя Чехова по поводу монолога Гамлета. В рассказе «Страх» Силин говорит: «Принц Гамлет не убивал себя потому, что боялся тех видений, которые, быть может, посетили бы его смертный сон; этот его знаменитый монолог мне нравится, но, откровенно говоря, он никогда не трогал меня за душу. Признаюсь вам, как другу, я иногда в тоскливые минуты рисовал себе свой смертный час, моя фантазия изобретала тысячи самых мрачных видений, и мне удавалось доводить себя до мучительной экзальтации, до кошмара, и это, уверяю вас, мне не казалось страшнее действительности. Что и говорить, страшны видения, но страшна и жизнь» (8, 130-131). И далее поясняет: «Мне страшна главным образом

обыденщина, от которой никто из нас не может спрятаться» (8, 131). Созерцание лунной ночи и залитой лунным светом прекрасной женщины с золотистыми бровями во второй части рассказа заставляет героя-повествователя признаться: «Она казалась мне прекрасным сном, и я торопился крепко обнять ее, чтобы поверить в действительность» (8, 137). Ночные мгновения жизни неспящих влюбленных уподобляются прекрасному сну, но при этом герою «жутко и страшно своего блаженного состояния» (8, 137). Перед нами как бы сон наяву с его восторгами и страхами. Если признать, что в снах оживают наши страхи, то обыденщина в сновидениях многих героев Чехова правдивее самых фантастических новеллистических сновидений других писателей.

Отсылка к знаменитому монологу, в котором возникает мотив сна, при обилии реминисценций из «Гамлета» в творчестве Чехова очень важна в русле проблематики нашей книги. Герой Шекспира сближает смерть и сон, говорит о сне смерти, который длится вечно, и боится его картин. *А чеховские герои как бы спорят с ним, утверждая, что страшны не загробные видения, а груз обыденщины в сновидениях при жизни.*

III

В текст рассказа «Попрыгунья» входит сновидение Ольги Ивановны перед смертью Дымова. «Ольга Ивановна лежала одетая в неубранной с утра постели и дремала. Ей чудилось, что вся квартира от полу до потолка занята громадным куском железа и что стоит только вынести вон железо, всем станет весело и легко. Очнувшись, она вспомнила, что это не железо, а болезнь Дымова.

«Nature morte, порт... – думала она, опять впадая в забытьё, – спорт... курорт... А как Шрек? Шрек, грек, врек... крек. А где-то теперь мои друзья? Знают ли они, что у нас горе? Господи, спаси... избави. Шрек, грек...»

И опять железо... Время тянулось длинно, а часы в нижнем этаже били часто. <...> приснился дождь на Волге, и опять кто-то вошел в спальню, кажется посторонний. Ольга Ивановна вскочила и узнала Коростелева». (8, 29). Принимая во внима-

ние и другие реминисценции из романа «Анна Каренина» в этом рассказе Чехова, можно утверждать, что мотив железа в сновидениях Анны Карениной и чеховской героини имеет сходную роковую символику. Но если у Толстого сновидение глубинными метафизическими ассоциациями сопряжено с первой сценой знакомства героев и образом железной дороги, то у чеховской героини всё проще: ее сон физиологичен, рожден дискомфортом обстановки (бессонная ночь, чужие люди в доме, звонки) и чувствами оскорбленной любовницы. Именно поэтому «громадный кусок железа» в ее сне – это не болезнь Дымова (как она себе объясняет, проснувшись) и не символ мук совести и раскаяния (недаром Коростелев «на жену своего друга смотрит такими глазами, как будто она-то и есть самая главная, настоящая злодейка, и дифтерит только ее сообщник» (8,28), а символ сексуальной ревности – замещающий аналог преобразованной и вытесненной в подсознание (точно по З.Фрейд) детали одежды новой любовницы Рябовского: «увидела только кусок коричневой юбки, который мелькнул на мгновение и исчез за большою картиной, занавешенной вместе с мольбертом до пола черным коленкором», а потом ей «хотелось громко крикнуть, ударить художника по голове чем-нибудь тяжелым» (8, 25 – выделено нами). Эгоистическая натура героини в полной мере раскрывается в зеркале ее симптоматического сновидения.

В рассказе «В усадьбе» описан затянувшийся разговор многословного хозяина и молодого гостя, визит заканчивается отъездом последнего и конфликтом между двумя незамужними дочерьми и отцом. Возбужденный отец чувствует недовольство собой, вину перед дочерьми, долго ворочается под одеялом. «Во сне давил его кошмар. Приснилось ему, будто сам он, голый, высокий, как жираф, стоит среди комнаты и говорит, тыча перед собой пальцем: «В харю! В харю! В харю!». Он проснулся в испуге и прежде всего вспомнил, что вчера произошло недоразумение и что Мейер, конечно, уже больше не приедет» (8, 341). В зеркале сновидения Рашевич видит себя без прикрас, обнаженного в прямом и переносном смысле. Даже трехкратный повтор «в харю!» перенесен из реальности. Антропоморфный жираф подсказан особенностями

ми конституции и телесными деталями персонажа: «туловище высокого худощавого и манерного юноши»; «длинная тень его походила на ножницы» (8, 333); «раздевшись, он поглядел на свои длинные жилистые старческие ноги и вспомнил, что в уезде его прозвали жабой и что после всякого длинного разговора ему бывало стыдно» (8,340). Оскорбленный отсутствием дочерей на завтраке, он садится писать злое и приторное письмо, в котором «просил дочерей забыть о нем и, когда он умрет, похоронить его в простом сосновом гробе, без церемоний, или послать его труп в Харьков, в анатомический театр» (8, 340). Сновидение как мостик в смерть представляет раздетую сущность жабы-жирафа-человека. Не случайно перед сном Рашевич фантазирует: «Уж не сидит ли в нем нечистый дух, который ненавидит и клеветает в нем помимо его воли?» (8,341). Эта мифологема беса и ожила в фантазме кошмара.

Главный герой «Рассказа неизвестного человека» – мечтатель, служит социальной идее и знает о своей скорой смерти. В начале: «Мне снились горы, женщины, музыка, и с любопытством, как мальчик, я всматривался в лица, вслушивался в голоса» (8, 140). Эти непрописанные прекрасные сны соотносятся с рассуждениями в прощальном и обличительном письме, которое герой оставляет Орлову: «Что если бы чудом настоящее оказалось сном, страшным кошмаром, и мы проснулись бы обновленные, чистые, сильные, гордые своею правдой» (8, 191) Сходная ассоциация возникает в финале рассказа «На подводе», когда учительница, погруженная в свои воспоминания, вдруг переносится в мир детства и юности, плачет: «В это время как раз подъезжал на четверке Ханов, и она, видя его, вообразила счастье, какого никогда не было, и улыбалась, кивала ему головой, как равная и близкая, и казалось ей, что и на небе, и всюду в окнах, и на деревьях светится ее счастье, ее торжество. Да, никогда не умирали ее отец и мать, никогда она не была учительницей, то был длинный, тяжелый, странный сон, а теперь она проснулась... «Васильевна, садись!» И вдруг все исчезло» (9, 342).

Здесь реальность представляется героям Чехова кошмарным сновидением, а грезы-сны – реальностью. Наблюдается

потеря ориентации, как в сновидении Чжуан-цзы [33] или в пьесе Кальдерона «Жизнь есть сон» [34]. Но если в пьесе испанского драматурга страшный сон первой реальности сменяется счастливым мнимым сном новой реальности, а потом наоборот, то у героев Чехова – страшная реальность представляется временным сном, но таковой не оказывается. В рассказе «В ссылке» реальность ощущается во сне сном, а осознанное сновидение с образами из прошлой жизни столь конкретно, что представляется герою реальностью. И тогда пробуждение вызывает смещение восприятия. «Рыжий глинистый обрыв, баржа, река, чужие, недобрые люди, голод, холод, болезни – быть может, всего этого нет на самом деле. Вероятно, всё это только снится, – думал татарин. Он чувствовал, что спит, и слышал свой храп... Конечно, он дома, в Симбирской губернии, и стоит ему только назвать жену по имени, как она откликнется; а в соседней комнате мать... Однако, какие бывают страшные сны! К чему они? Татарин улыбнулся и открыл глаза. Какая это река? Волга?» (8, 47-48). А далее движение по реке опять представляется кошмаром. «Было в потемках похоже на то, как будто люди сидели на каком-то допотопном животном с длинными лапами и уплывали на нем в холодную унылую страну, ту самую, которая иногда снится во время кошмара» (8, 48). Типологическое сходство персонажей Чехова и Кальдерона состоит не в признании относительности сновидения и жизни, а в констатации парадоксальных (в прямом смысле!) состояний психики в стрессовых ситуациях [35].

В прозе Чехова есть примеры, когда фактура действительности (как на картинах В.Борисова-Мусатова или К.Сомова) сравнивается с прекрасным сном. Например, ночной пейзаж в рассказе «У знакомых»: «Черная тень от башни, тянувшаяся по земле далеко в поле, неподвижная белая фигура с блаженной улыбкой на бледном лице, черная собака, тени обеих – и всё вместе точно сон...» (10,22). Обратим внимание, что синтаксически сопоставление снято и преобладает интонация утверждения.

М.Лермонтов в одном из последних стихотворений разграничивал «холодный сон могилы» и другой прекрасный

вечный сон («я б желал навеки так заснуть»). С этой точки зрения интересен рассказ «Ариадна». В нем герой, начиная излагать историю трагикомической любви, моделирует свое будущее: «Я умру, заколотят меня в гроб, а всё мне, кажется, будут сниться ранние утра, когда, знаете, больно глазам от солнца, или чудные весенние вечера, когда в саду и за садом кричат соловьи и дергачи, а с деревни доносится гармоника, в доме играют на рояле, шумит река – одним словом, такая музыка, что хочется и плакать и громко петь» (9, 109). Это и есть, видимо, самый прекрасный сон, который может присниться в смертном сне. В повести «Три года» Ярцев упоминает стихотворение М.Лермонтова «Сон», чтобы объяснить свою недостижимую мечту о любви: «Я проживу с ней {с Полиной Николаевной} благополучно до самой старости, но, черт его знает, всё чего-то жалко, всё чего-то хочется и всё кажется мне, будто я лежу в долине Дагестана и снится мне бал. Одним словом, никогда человек не бывает доволен тем, что у него есть» (9, 77).

В «Скрипке Ротшильда» Яков после смерти жены вспоминает, воображает и заключает, что «ничего этого не было даже во сне, жизнь прошла без пользы» (8, 303), а чуть позже даны ночные видения: «Вечером и ночью мерещились ему младенчик, верба, рыба, битые гуси, и Марфа, похожая в профиль на птицу, которой хочется пить, и бледное, жалкое лицо Ротшильда, и какие-то морды надвигались со всех сторон и бормотали про убытки. Он ворочался с боку на бок и раз пять вставал с постели, чтобы поиграть на скрипке». «Утром через силу поднялся и пошел в больницу. <...> Яков понял, что дело плохо... <...> он соображал, что от смерти будет одна только польза...» (8, 304). Эти фрагменты свидетельствуют от том, как медленно Гипнос передает Якова в руки Танатоса.

Эту же ситуацию мы наблюдаем в рассказе «Гусев», где описаны предсмертные видения, бред и сны больного солдата. Он думает о родной стороне, «рисуется ему громадный пруд, занесенный снегом...», брат, дети. А потом он упадает в сон: «Мысли у Гусева обрываются, и вместо пруда вдруг ни к селу, ни к городу показывается большая бычья голова

без глаз, а лошадь и сани уж не едут, а кружатся в черном дыму. Но он всё-таки рад, что повидал родных». «Он пьет и ложится, и опять едут сани, потом опять бычья голова без глаз, дым, облака... И так до рассвета» (7,328). Во второй главе эти же воспоминания-бред-сны повторяются: «Опять рисуется Гусеву большой пруд, завод, деревня...<...> а вот опять бычья голова без глаз, черный дым...» (7, 331). То, что бычья голова попадает в сны Гусева из яви, читатель понимает только в четвертой главе, когда вольноотпущенного солдата по его просьбе выносят на палубу и там он оглядывает стоящих у борта быков и маленькую лошадку. В четвертой главе больной солдат думает и мечтает о снеге, морозе, а в пятой – передан его последний утренний сон, переходящий в смерть: «Снится ему, что в казарме только что вынули хлеб из печи, а он залез в печь и парится в ней березовым веником. Спит он два дня, а на третий в полдень приходят сверху два матроса и выносят его из лазарета» (7,338). Физиологизм и медицинская симптоматика этих сновидений передана с точки зрения практикующего врача-писателя, что соответствует опыту и современной медицины, в которой характер сновидений обобщается и учитывается при диагностике заболеваний [36]. «Физиологическое объяснение: «Сцены мытья в сновидении появляются в силу потливости во время сна». «Купание в сновидении часто сопряжено с температурными ощущениями, чаще дискомфортными для сновидца» [37]. Но одновременно через сновидение проявляется метафизическая картина патриархального сознания умирающего, оказавшегося в море (Дальний Восток) и оторванного от родной природы, земли, бытового уклада и родных. И потому не случайно, что последние образы и картины предсмертного сновидения архаичны и воскрешают действия бытового и магического ритуала – «вынули хлеб из печи, а он залез в печь и парится в ней березовым веником».

В прозе Чехова много описаний сновидных состояний, которые снами не являются. Это описание кошмаров, бреда, галлюцинаций, рожденных болезнью или сильными переживаниями («Тиф», «Палата № 6», «Степь», «Архиерей»)

[38]. Одновременно сами сновидения героев Чехова качественно различны: предсоние, сон-видение, сон-мечтание, необъявленный сон, творческое сновидение, осознанное или неосознанное сновидение, предсмертный сон, сон-грезаяву. Можно даже выделить сновидения-воспоминания, как в рассказе «Архиерей»: «Всё прошлое ушло куда-то далеко, в туман, как будто снилось...» (10,193).

В «Даме с собачкой» мысли и воспоминания об Анне Сергеевне переходят в сон-грезуюаву и вдруг вытесняют действительность московской жизни Гурова. «Пройдет какой-нибудь месяц, и Анна Сергеевна, казалось ему, покроется в памяти туманом и только изредка будет сниться с трогательной улыбкой, как снились другие. Но прошло больше месяца <...> И воспоминания разгорались все сильнее. <...> вдруг воскресало в памяти всё <...> Анна Сергеевна не снилась ему, а шла за ним всюду, как тень, и следила за ним. Закрывши глаза, он видел ее, как живую, и она казалась красивее, моложе, нежнее, чем была; и сам он казался себе лучше, чем был тогда, в Ялте. Она по вечерам глядела на него из книжного шкапа, из камина, из угла, он слышал ее дыхание, ласковый шорох ее одежды» (10, 136). Интересно, что до этого во второй главе в сцене на скамье возникают размышления о «покое и вечном сне, какой ожидает нас». Этот эвфемизм смягчает тему смерти, а после прощания на вокзале то, что произошло, названо «это сладкое забытьё, это безумие»: «И, оставшись один на платформе и глядя в темную даль, Гуров слушал крик кузнечиков и гудение телеграфных проволок с таким чувством, как будто только проснулся» (10, 135).

Примером продолжающегося, троекратно повторяющегося и осознанного сновидения может служить сон следователя Лыжина из рассказа «По делам службы». Сновидение дано на фоне звуков метели, и ее кружение организует ритмику повторов мотивов в сновидении. Два персонажа, которые произвели сильное впечатление на молодого следователя, участвуют в сюжете сна: покончивший самоубийством Лесницкий и сотский Лошадин.

«Следователь спал беспокойно. Было жарко, неудобно, и ему казалось во сне, что он не в доме Тауница и не в мягкой

чистой постели, а всё еще в земской избе <...> Ему опять вспомнилось во сне, как <...> Потом ему представилось, будто Лесницкий и сотский Лошадин шли в поле по снегу, бок о бок, поддерживая друг друга; метель кружила над ними, ветер дул в спины, а они шли и подпевали: «Мы идем, мы идем, мы идем» (10, 98-99).

«Лыжин проснулся и сел в постели. Какой смутный, нехороший сон! И почему агент и сотский приснились вместе? Что за вздор!» (10, 99).

Далее следует круг мыслей, подсказанных сном, о «невидимой, но значительной и необходимой» связи между агентом и сотским и «между всеми, всеми»: «Так думал Лыжин, и это было его давней, затаенную мыслью, и только теперь она развернулась в его сознании широко и ясно»

«Он лег и стал засыпать; и вдруг опять они идут вместе и поют: «Мы идем, мы идем, мы идем... Мы берем от жизни то, что в ней есть самого тяжелого и горького...» (10,99). «И он чувствовал, что это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести... <...> И опять: «Мы идем, мы идем, мы идем...». Точно кто стучит молотком по вискам. Утром проснулся он рано, с головною болью...» (10,100).

Сны, приснившиеся во время следствия по делу о самоубийстве, на первый взгляд так напоминают кризисные сны героев Достоевского (Раскольников, Мити Карамазова) или Л.Толстого (Пьера Безухова, Болконского). Но прозрение героя Чехова мимолетно, а потрясение кратковременно. Рожденное метелью кружево из сновидения и мыслей-откровений рассыпается после утреннего пробуждения и окончания метели. «Ну, какую тут можно вывести мораль? Метель и больше ничего...» (10,100). Этот сон не становится откровением, предупреждением (как трижды повторяющийся сон Григория в «Борисе Годунове или сновидения в Ветхом Завете»). Многократные повторы в словах звуков «м», «л», «е», звукоподражание и три фамилии на «Л» способствуют рассредоточению звуковой оркестровки слова «метель» по всему тексту, а именно она и оказывается главной ясновидящей людских жизней и смертей.

В «Палате № 6» представлен целый спектр переходящих друг в друга онейрических состояний с нечеткими границами, но последнее видение можно считать предсмертным сном, или сном, переходящим в смерть: «Стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него; потом баба протянула к нему руку с заказным письмом... Сказал что-то Михаил Аверьяныч. Потом всё исчезло, и Андрей Ефимыч забылся навеки» (8, 126). Сходное описание последнего сна жизни возникает в финале рассказа «Володя» сразу после описания самоубийства: «Затем он увидел, как его покойный отец, в цилиндре с широкой черной лентой, носивший в Ментоне траур по какой-то даме, вдруг схватил его обеими руками и оба они полетели в какую-то темную, глубокую пропасть. Потом все смешалось и исчезло...» (6, 209) [39].

В ряд ярких неомифологических персонажей, созданных русскими писателями, несомненно, включен и Черный монах Чехова. Как неомифологический образ, он вбирает черты традиционной мифологии. На наш взгляд, помимо уже выделенных исследователями и интерпретаторами литературных и мифологических праобразов, в нем функционально объединяются мифологические черты Гипноса и Танатоса. Первый дарует герою три группы обманчивых видений (сладкие, неожиданные и ужасные), а второй – отнимает душу и приближает смерть. Момент зарождения образа Черного монаха связан со сновидением как самого писателя [25, 161-162], так и его героя («Или, быть может, черный монах снился мне» (8, 233), но расщепленное сознание героя продолжает общаться со своим сновидением-галлюцинацией. Это общение достигает кульминации в чудесном саду, полном роскошных цветов, в момент, когда «цветы издавали влажный, раздражающий запах», в «широком поле, покрытом молодой, еще не цветущей рожью» (8, 234). Мир рассказа насыщен запахами и цветами – всё это напоминает царство Гипноса, как его описывает Овидий: облака, туманы, «полный покой там царит», «смутные сумерки вечно», «цветут в изобилии маки», «травы растут без числа» [26, 366].

Основная роль снопоподобных состояний (то есть всевластного искусителя Гипноса и его сыновей) – увести человека из реальности в субъективную реальность, и все гипнологические открытия и потери, связанные с этим, Чехов показывает на примерах жизненных историй своих персонажей. Медицинский опыт и талант Чехова позволили художественно представить, как щадяще через сновидные состояния или во сне человек переходит в мир Танатоса. У героев Чехова – это мгновенные вспышки работы мозга, которые зафиксированы сознанием перед тем, как угаснуть навсегда. Но было бы странно, если бы изображение сновидений и предсмертного сна человека в прозе Чехова было однообразно. Не случайно он написал в уже процитированном письме: «Конечно, сон – явление субъективное и внутреннюю сторону его можно наблюдать только на самом себе».

* * *

Поэзия и эстетика сближают сны и облака как реалии природного и человеческого мира, которые вызывают восхищение, поражают воображение и сознание, рождают неожиданные ассоциации. Отношение писателя к двум этим явлениям может помочь объяснить особенности его стиля. Вот почему материал об облаке попал в книгу о снах. Овеществление облаков и образов сновидений характерно для поэтики чеховской прозы. Облака-сравнения и облака-сюжеты напоминают картины снов чеховских персонажей. Описания снов и облаков кратки и точны. Разгадывать тайну облака или сна в чеховской прозе можно долго. Сюжетология тех и других предполагает иносказательное прочтение, от которого образом свойственно деликатно уклоняться и ускользать.



Глава шестая. ПРЕСЛЕДОВАНИЕ ТЕМЫ: О КОМПОЗИЦИИ СНОВИДЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ В.НАБОКОВА

*...как всякий сон, бесконечно свободный и сложный,
но сворачивающийся как кровь, по пробуждению...*

В.Набоков «Дар»

6.1. АНАЛИТИКА СНОВИДЕНИЙ В ПРОЗЕ В.НАБОКОВА

В название этой главы вынесен образный термин «преследование темы», который часто используется музыкантами и шахматистами и означает «метод составления серии родственных по замыслу задач». Свою идею они стремятся представить в нескольких видах: «с максимальным числом вариантов, с различными тематическими фигурами, в разных жанрах». «Несомненно, что анализ достаточного количества «преследующих» определенную тему произведений одного и того же автора позволяет получить наглядное представление о его разносторонности, технике составления, творческих установках и достижениях» [1, 167]. Композиции сновидений в творчестве В.Набокова можно сопоставить с шахматными этюдами, но, естественно, что конструктивное воплощение, художественный материал и цели жанра сновидения иные. Все сновидные этюды в творчестве писателя обладают чертами сходства и представляют собой неожиданное поведения фигур (образов) яви в ограниченных пространственно-временных рамках сновидения. Сюжет этих сновидений, как правило, имеет неожиданный конец и представляет собой отложенную по неожиданным обстоятельствам партию.

Набоков-художник был внимательным читателем чужих снов в художественной литературе. Так, его комментарий к подстрочному английскому переводу пушкинского романа в стихах включает и подробное разъяснение образов и ситуаций сна Татьяны [2, 403-411]. Предисловие к изданию английского

перевода романа М.Лермонтова «Герой нашего времени» начинается с анализа стихотворения «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), которое, по мнению В.Набокова, «можно было бы назвать «Тройной сон»: «Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе» [3, 425]. Интерпретация романа «Анна Каренина» в его лекциях о Л.Толстом включает в себя сопоставление снов Стивы Облонского и Анны. Цитируем фрагмент лекции, чтобы представить образец набоковского анализа: «Сон Стивы – род нелогичной комбинации, поспешно выхваченной из жизни поставщиком снов. Не подумайте, что эти столы просто покрыты стеклом – они целиком сделаны из стекла. Графинчики, итальянское пение и в то же время женщины в образе графинчиков – одно из тех лаконичных сочетаний, которое часто использует любитель-поставщик. Это приятный сон, столь приятный, что он уводит от реальности. Стива просыпается не в супружеской постели, но в тиши своего кабинета. Однако не это самое интересное. Самое любопытное заключается в том, что автор искусно изображает легкомысленную и незатейливую, распутную, эпикурейскую природу Стивы через призму его сна. Это способ представить Облонского: мы знакомимся с ним через его сон. И еще сон с маленькими поющими женщинами будет разительно непохож на сон с бормочущим мужичком, который приснится Анне и Вронскому» [3, 233-234].

В рассуждения о «двойном кошмаре» (так он называет сновидение Анны и Вронского) в романе «Анна Каренина» вплетаются и собственные наблюдения В.Набокова над природой сновидений. «Мы должны уяснить, что сон – это представление, театральная пьеса, поставленная в нашем сознании при приглушенном свете перед бестолковой публикой. Представление это обычно бездарное, со случайными подпорками и шатающимся задником, поставлено оно плохо, играют в нем актеры-любители. Но в данный момент нас интересует то, что актеры, подпорки и декорации взяты режиссером сна из нашей дневной жизни. Некоторые свежие и старые впечатления небрежно и наспех перетасованы на мутной сцене наших снов. Время от времени пробуждающийся мозг

обнаруживает островок смысла во вчерашнем сне; и если это нечто очень яркое или хоть в чем-то совпадающее с глубинными пластами нашего сознания, тогда сон может составлять единое целое и повторяться, возобновляться, что и происходит у Анны» [3, 256-257].

Замечания В.Набокова относительно природы сновидений существенно помогают объяснить своеобразие художественной манеры писателя, который считает, что «очевидно, они (сны – В.С.) похищены из нашей дневной жизни, но приняли новые формы и вывернуты наизнанку экспериментатором-поставщиком, а вовсе не венским затейником» [3, 257]. Последний перифраз – выпад в адрес З.Фрейда, над чьей методикой прочтения сновидений В.Набоков явно иронизировал, но был и внимательным читателем З.Фрейда. В автобиографической книге «Другие берега» тоже встречается критика фрейдизма: «В поисках ключей и разгадок я рылся в своих самых ранних снах – и раз уж я заговорил о снах, прошу заметить, что безоговорочно отметаю фрейдовщину и всю ее темную средневековую подоплеку, с ее маниакальной погоней за половой символикой, с ее угрюмыми эмбриончиками, подглядывающими из природных засад угрюмое родительское соитие [4; 4, 136].

Романы В.Набокова содержат в себе моменты, касающиеся теории сновидений. Больше всего их в романе «Ада». Поэтому начнем с него. Вся четвертая глава второй его части посвящена рассуждениям девяностолетнего Вана о природе снов [5, 325-330]. «Обозревая более или менее памятные сны» он считает возможным распределить их «по нескольким категориям, две из которых превосходят все остальные различимостью происхождения» – это «*профессиональные сны*» и «*сны эротические*». В профессиональных снах преобладают сюжеты, связанные с сочинительством и с изданием своих книг. Ван замечает, что эти сны были особенно неотвязны тогда, когда он трудился над первыми своими сочинениями. Так, он видел, что правит гранки, а книга «уже каким-то образом» вышла, и из корзины торчит человеческая рука, которая протягивает книгу с опечаткой на каждой странице «вроде ехидной «бобочки» вместо «бабочки» и бессмысленного «ядер-

ный» вместо «ядренный». Или он торопится на публичную читку, а ему преграждают путь толпа людей и поток машин; и тогда он понимает, что нужно зачеркнуть в рукописи слова «запруженная улица». Примером таких «профессиональных видений» являются для Вана (а наверное и для Набокова, учитывая явные черты автобиографизма) и «сны-небоскопы», в которых «дневное или недавнее дневное впечатление вступало в нежную, тайную связь с моим пока немым даром». «Присутствие или предвестие искусства могло обозначаться в снах этого рода образом хмурого неба с многослойной подкладкой облаков, бездвижных, но обнадеживающе белесых, безнадежно серых, но летящих прочь, являющих художественные признаки прояснения, пока наконец сквозь слой потоньше не пробьется бледное солнце – лишь для того, чтобы снова укрыться под рваным облачным клубком, ибо я был еще не готов». Считается, что обнаруженная толкователем снов связь определенных онейрических картин с жизнью сновидца позволяет выделить индивидуальную символику. Видимо, именно такую связь между облаками и творчеством уловил Ван. Интересно, что далее в лекции студентам Ван отрицает иноскательность образов снов. «Ни в галлюцинациях деревенского дурачка, ни в недавнем ночном видении любого из присутствующих в этой аудитории не содержится каких бы то ни было эмблем и парабол». Герой «Ады» заявляет, что сны «не способны явить нам какую-то там мораль либо символ, аллгорию или греческий миф». Это в определенной мере противоречит и его аналитике собственных снов и набоковской аналитике сновидений других писателей.

Нарратор считает, что сексуальные сны Вана «как-то неудобно описывать в семейной хронике», и поэтому приводит два из них, преподнесенные «с той или иной степенью завуалированности». Среди других видов снов отдельного разговора удостоены *грезы* и «напичканные пророческими знамениями *кошмары*», в которых (если их удавалось записать) задним числом обнаруживался «провидческий привкус», влияние «обратной памяти». Однако, Ван отказывается «распространяться здесь о сверхчувственной составляющей снов».

Четвертую группу снов можно было бы назвать *физиологическими*. Рассказчик передает сон Вана, в котором он осознает, что куда-то опаздывает, его «томит мысль», а «томит скорее всего, умело притворяющийся переполненный пузырь». В третьей части Ван упоминает, что ему приснился «словесный кошмар», порожденный, быть может, мускусными ароматами» [5, 412-413]. В пятой части он заметит, что «заложенный нос навлекал удушливые сны» [5, 518]. В конце романа, когда идет речь о старости главного героя, иронически упоминается, что «он еще танцевал иногда на руках – в раз за разом повторяющемся сне» [5, 520]. Загадка снов мучает и самого Вана. Не случайно он упоминает «об их озадачивающих особенностях», когда пересказывает один из повторяющихся снов, в котором видит в хорошо известном ему месте много знакомых людей, живых или мертвых, «которых он знал запанибрата». Но среди них «обилие полностью посторонних людей», надоедающих «длинными и скучными рассказами о таких же, как они, незнакомцах» [5, 328]. Суммируя свои наблюдения, Ван пишет: «Во всех без исключения снах сказываются переживания и впечатления настоящего, как равно и детские воспоминания; во всех отзываются образами или ощущениями – сквозняки, освещение, обильная пища или серьезное внутреннее расстройство» [5, 329].

Особое место в лекции Вана занимают насмешки над сознанием сновидящего. Мышление сновидца «сносно логично», сознание – «зачастую абсурдно». «Моим студентам стоит принять прискорбное ослабление умственных способностей сновидца, которого, в сущности, не ужасает встреча с давно покойным знакомым». «В лучшем случае человек, видящий сон, видит его сквозь полупрозрачные шторы, в худшем – он законченный идиот» [5, 329].

Конечно, отождествить Вана и Набокова невозможно. Но эти рассуждения позволяют уточнить представление о некоторых особенностях онейропоэтики писателя. Так, Ван считает, что «метаморфозы суть такая же принадлежность снов, как метафоры – стихотворений». И это подтверждают сновидения персонажей Набокова. Сознание писателя-

Набокова, создающего сны своих персонажей, осуществляет сложнейшую работу по имитации онейрических текстов с художественной целью. Все сны его персонажей придуманы так, чтобы в них присутствовали элементы из художественной яви произведения. Набоков-писатель воссоздает в своих литературных снах алогизм, физиологизм, перемешанную фактографию дневной жизни героя, неожиданные метаморфозы образов, времени и пространства.

Но вернемся к русским романам писателя. В романе «Король, дама, валет» наблюдение над слоистым характером сновидений, когда переходишь из одного сновидения в другое, благодаря мнимому пробуждению, представляется находкой писателя-аналитика. «Смутный золотистый свет, воздушная отельная перина... Опять – пробуждение, но, быть может, пробуждение еще не окончательное? Так бывает: очнешься и видишь, скажем, будто сидишь в нарядном купе второго класса, вместе с неизвестной изящной четой, – а на самом деле это – пробуждение мнимое, это только следующий слой сна, словно поднимаешься со слоя на слой и все не можешь достигнуть поверхности, вынырнуть в явь. Очарованная мысль принимает, однако, новый слой сновидения за свободную действительность <...> Но что-то случается, мелочь, нелепый казус, – и действительность теряет вдруг вкус действительности; мысль обманулась, ты еще спишь; бессвязная дремота глушит сознание; и вдруг опять прояснение <...> И все-таки, – кто ее знает, явь ли это. Окончательная явь, или только новый обманчивый слой?» (1, 126-127). В развязке романа писатель показывает соотношенность болезненного предсмертного бреда и сновидения в сознании Марты.

В романе «Подвиг» В.Набоков передает особенный характер сновидений в период болезни Мартына: «Он засыпал, – и сразу танцевал фокстрот со скелетом, который во время танца начинал развинчиваться, терять кости, их следовало подхватить, попридержать, хотя бы до конца танца; а не то – начинался безобразный экзамен, вовсе не похожий на тот, который, спустя несколько месяцев, в мае, действительно пришлось Мартыну держать. Там, во сне, предлагались чудо-

вищные задачи с большими железными иксами, завернутыми в вату...» (2, 233).

Сам В.Набоков признается в «Других берегах»: «Всю жизнь я засыпал с величайшим трудом и отвращением.<...> Я знаю, что спать полезно, а вот не могу привыкнуть к этой измене рассудку, к этому еженощному, довольно анекдотическому разрыву со своим сознанием. <...> Господи, ведь знают же люди, что я не могу уснуть без точки света,— что бред, сумасшествие, смерть и есть вот эта совершенно черная чернота!» (4, 193;194-195). И, наконец, он придумывает такую формулу счастья для себя: «Рай – это место, где бессонный сосед читает бесконечную книгу при свете вечной свечи!» (4, 194). Может, именно поэтому так тщательно выписаны в творчестве писателя фазы погружения в сон, первосоние и фазы пробуждения. Вот описание состояния освобождения от сновидения из романа «Приглашение на казнь»: «Что это было – сквозь все страшное, ночное, неповоротливое, – что это было такое? Последним отодвинулось оно, нехотя уступая грузным, огромным возам сна, и вот сейчас первым выбежало, – такое приятное, приятное, – растущее, яснеющее, обливающее горячим сердце: Марфинька нынче придет!» (4, 37). И далее герой признается в существовании особого сновидного мира: «А ведь с раннего детства мне снились сны... В снах моих мир был облагорожен, одухотворен. <...> В моих снах мир оживал, становясь таким пленительно важным, вольным и воздушным, что потом мне уже бывало тесно дышать прахом нарисованной жизни. К тому же я давно свыкся с мыслью, что называемое снами есть полудействительность, обещание действительности, ее преддверие и дуновение, то есть что они содержат в себе, в очень смутном, разбавленном состоянии, – больше истинной действительности, чем наша хваленая явь, которая, в свой черед, есть полусон, дурная дремота, куда извне проникают, странно, дико изменяясь, звуки и образы действительного мира, текущего за периферией сознания, – как бывает, что во сне слышишь лукавую, грозную повесть, потому что шуршит ветка по стеклу, или видишь себя проваливающимся в снег, потому что сползает одеяло» (4,

51-52). «Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия. Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается ко мне. Это как будто в пасмурный день валяешься на спине с закрытыми глазами, – и вдруг трогается темнота под веками, понемножку переходит в томную улыбку, а там и в горячее ощущение счастья, и знаешь: это выплыло из-за облаков солнце. Вот с такого ощущения начинается мой мир» (4, 53). Но цепкая подозрительность и ироничная наблюдательность позволяют писателю и его героям не всегда восхищаться сновидениями: «Так иногда бывает со снами, – во сне великолепно, с блеском, говоришь, – а проснешься, вспоминаешь: вялая чепуха» (3, 398). Или: «И среди ночи, особенно после долгой работы мысли, наполовину выйдя из сна как бы не с той стороны, где рассудок, а с черного хода бреда» (3, 160).

Набоков мастер передать оптические эффекты, игру фантазии перед засыпанием, мгновения отмены контроля сознания над воображением и памятью. Смуров в романе «Соглядатай» комментирует свое состояние: «И тут мой сон растратил свой небольшой запас логики: лестница, на которой происходил разговор, уже высилась сама по себе, среди открытой местности, и внизу были сады террасами, туманный дым цветущих деревьев, и террасы уходили вдаль, и там был, кажется, портик, в котором горело сквозной синевой море» (2, 338). Эти же мгновения предсония переданы и в романе «Король, дама, валет»: «Это уже была не совсем сознательная игра мысли, но еще не сон; и в тот миг, когда сон собрался его подкосить, Франц опять овладел собой, направил мысли по собственному усмотрению, оголил плечи даме, только что сидевшей у окна, прикинул, – взволнован ли он? – затем, сохранив голые плечи, переменял голову, подставил лицо той семнадцатилетней горничной, которая испарилась с серебряной суповой ложкой до того, как он успел ей объяснить в любви; но и эту голову он затушевывал и вместо нее приделал лицо одной из тех лихих столичных красавиц, которые встречаются главным образом на ликерных

и папиросных рекламах; и только тогда образ ожил: гологрудая дама подняла к пунцовым губам рюмку, покачивая ажурной ногой, с которой спадала красная туфелька без задника. Туфелька свалилась, и Франц, нагнувшись за ней, пошатнулся, мягко нырнул в темную дремоту (1, 123).

Состояние погружения в сон передано и в романе «Дар»: «Когда же он лег в постель, только начали мысли укладываться на ночь, и сердце погружаться в снег сна (он всегда испытывал перебои, засыпая), Федор Константинович рискнул повторить про себя недосочиненные стихи, – просто, чтобы еще раз порадоваться им перед сонной разлукой» (3, 51). «Он лег и под шепот дождя начал засыпать. Как всегда, на грани сознания и сна всякий словесный брак, блестя и звеня, вылез наружу (3, 316). А вот описание незавершенного к моменту пробуждения сновидения: «Как бывает во сне, когда видишь, что кто-то прижимает перст к губам, а затем указывает в сторону, но не успеваешь досмотреть и в ужасе просыпаешься» (4, 201).

Поэт XX века Г. Айги в исследовании «Сон-и-поэзия. Разрозненные заметки» разделяет поэтов на тех, «которые не занимаются матерьялом сна», на «борцов со сном», «сноборцов» («рано встающих») [6, 53-54], и на тех, у кого много сна. Сновидений, по его мнению, больше всего в «не-ангажированной поэзии» [6, 50]. «Связь поэзии этого рода с Читателем столь интимна, что они между собой могут делиться и снами» [6, 52]. «Сон-поэзия» В. Набокова – это разговор с самим собой о самом сокровенном, о России и детстве. Родина получает в сознании Набокова статус сознательно и бессознательно вызываемой иллюзии. Может быть, поэтому свое полноправное, параллельное бытие тема России находит в жанре сновидений и видений у Набокова-поэта: «Видение», «Сон», «Расстрел», «Для странствия ночного мне не надо...», наконец, стихотворение из восьми строк, опубликованное в 1956 году:

Есть сон. Он повторяется, как томный
стук замурованного. В этом сне
киркой работаю в дыре огромной
и нахожу обломок в глубине.

И фонарем на нем я освещаю
след надписи и наготу червя
«Читай, читай!» – кричит мне кровь моя:
P, O, C, – нет, я букв не различаю. [7, 449]

Эти «сны о России» можно признать самой интимной психологической реальностью человека и писателя В.Набокова. Часто эти сны сюжетны и напоминают несбывшееся или отведенное словом пророчество («Расстрел» (1927). Иногда эти «сны» вызывают известные аналогии с выходом астрального тела или странствиями души, оставляющей на время сна тело: «Для странствия ночного мне не надо /ни кораблей, ни поездов...» (1929). «Беспаспортная тень» безнаказанно пересекает враждебные границы и попадает в сакральное для героя пространство русского леса, луга, набережной блестящей Невы, дома, где все по-другому, и в темных комнатах спят дети – тень наклоняется над ними, «и тогда им снятся прежние мои игрушки, и корабли, и поезда». России как воспоминанию о прошлом и возможном будущем по праву принадлежит главное место в сновидной реальности, расширяющей дневное существование лирического героя. В стихотворении «Сон» (1925) поэт замечательно передает иллюзию сохранения двойного бытия в момент пробуждения: «И я, в своей дремоте синей, / не знал, что истина, что сон: / та ночь на роковой чужбине, / той рамы беспокойный стон, / или ромашка в теплом сене / у самых губ моих, вот тут» [7, 400].

Двоемирие, которое определяет соотношенность сна и яви в произведениях романтиков и модернистов [8], не всегда оценивается В.Набоковым в пользу сновидения. Например, в романе «Дар» любовь наяву – чудо, оттесняющее чудеса сновидений: «По-настоящему же она никогда ему не снилась, довольствуясь присылкой каких-то своих представительниц и наперсниц, которые бывали вовсе на нее непохожи, а возбуждали в нем ощущение, оставившее его в дураках, чему был свидетелем синеватый рассвет. А потом, совсем проснувшись, уже при звуках утра, он сразу попадал в самую гущу счастья, засасывающую сердце, и

было весело жить (3, 160-161). Но по контрасту (неожиданный композиционный ход) завершающее роман «Дар» ослепительно-счастливое сновидение о возвращении отца обрывается отрезвляющим пробуждением: «Он опустил голову на подушку и попытался нагнать теплое, дивное, всё объясняющее, – но уже теперь приснилось что-то бесталанно-компилятивное, кое-как сшитое из обрезков дневного житья и подогнанное под него» (3, 320). Роль этого сновидения можно сопоставить с финальным сном в романе «Жизнь Арсеньева». Т.Богданова, исследуя роман И.Бунина, называет сон – «самым таинственным эпизодом романа» и считает, что женский образ «в пространстве сновидения Арсеньева есть Анима» [9, 191;194]. Антифрейдовский образ отца в сновидении героя романа «Дар» – тоже сокровенный тайный архетип. Не случайно герой «Дара» так оформляет образ, еще не ставший стихотворной строчкой: «Люби лишь то, что редкостно и мнимо, что *крадется* *окраинами сна*, что злит глупцов, что смердами казнимо...» (3, 140). В стихотворении «Сновидение» (1927), как и в романе «Дар» Набоков описывает встречу и разговор с «убитым другом», а потом передает неожиданное смещение восприятия и стремительный выход в реальность по звонку будильника.

Я говорю без удивленья с ним,
живым, и знаю, нет обмана.
Со лба его сошла, как легкий грим,
смертельная когда-то рана.

Мы говорим. Мне весело. Но вдруг –
заминка, странное стесненье.
Меня отводит в сторону мой друг
и что-то шепчет в объясненье.

Но я не слышу. Длительный звонок
на представленье созывает:
будильник повторяет свой урок,
и день мне веки прорывает.

Лишь миг один неправильный на вид
мир падает, как кошка, сразу
на все четыре лапы, и стоит,
знакомый разуму и глазу. [7, 237-238]

Но лирический герой благодарен «силам неземным, / что могут мертвые нам сниться», а «событием ночным» «душа смятенная гордится».

Часто В.Набоков ищет аналоги визуальным онейрическим образам, уподобляя реальность сну или сновидения яви. Так, роман «Король, дама, валет» начинается со сравнения начала движения поезда и уплывающей платформы с «мучительным сном, в котором есть и усилие невероятное, и тошнота, и ватная слабость в икрах, и легкое головокружение» (1, 115). Вторую главу «Других берегов» В.Набоков начинает с описания своих состояний обостренной чувствительности «перед отходом ко сну». Эти «предсонные образы» автор сравнивает со зрительными светотеневыми образами. «Их движение и смена происходят вне всякой зависимости от воли наблюдателя и в сущности отличаются от сновидений только какой-то клейкой свежестью, свойственной переводным картинкам, да еще тем, конечно, что во всех их фантастических фазах отдаешь себе полный отчет» (4, 145-146). Или вот сопоставление сна и картин яви: «А на поперечной улице (как стечение людей во сне или в последней главе «Дыма») мелькнула Марианна Николаевна Щеголева с какой-то другой дамой, усатой и очень полной...» (3, 149). Даже свою мать В.Набоков характеризует, используя язык сновидений: «Она верила, что единственно доступное земной душе, это ловить далеко впереди, сквозь туман и грезу жизни, проблеск чего-то *настоящего*. Так люди, дневное мышление которых особенно неуимчиво, иногда чувствуют и во сне, где-то за щекочущей путаницей и нелепицей видений, – стройную действительность прошедшей и предстоящей яви» (4, 150). Для Годунова-Чердынцева сны представляются как существенные проценты воображаемого капитала: «Постоянное чувство, что наши здешние дни – только карманные деньги, гроши, звякающие в темноте, а что где-то есть капитал, с коего надо уметь при

жизни получать проценты в виде снов, слез счастья, далеких гор» (3, 147).

Высказывания В.Набокова о сновидениях лишены однозначности. Так, в них присутствует явный скепсис по отношению к природе снов, как к чему-то вторичному, поэтому малоинтересному. Илья Липкович в развернутом эссе «Сны в творчестве Набокова. Заметки читателя» пишет: «Сновидения – это вообще, по-Набокову, низшая форма в иерархии сознания, в котором случайно (и, значит, бездарно) сцепляются и трансформируются объекты разного плана» [10]. Одновременно, американский исследователь пишет, что В.Набокову удастся передать «атмосферу сновидения», «вкус» снов с помощью приема введения «дремлющего рассказчика»; он обращает внимание на высказывания Набокова из книги «Другие берега», в которых писатель замечает, что в «снах может промелькнуть намек или тень высшей действительности», обещание рая.

Для меня первостепенно важно, что в этой ситуации бинарной аналитики сновидений для В.Набокова всегда безусловно важным остается эстетизм снов, которые он моделирует в своих произведениях. Писатель передает и подчеркивает их особую визуальную природу: расплывчатость, изменчивость, дымчатость; метаморфозы пространств, форм, состояний, событий; в его онейропоэтике сочетаются реализм, импрессионизм, сюрреализм и абсурд. В этих сновидениях определенно передана синтетическая природа образов на стыке живописи, литературы и кино. Если сны – это отражение отражений, то эффект зеркальности и прозрачности, столь характерный для творчества В.Набокова и неоднократно отмеченный критиками и литературоведами, вбирает в себя существенный элемент онейрического. Но одновременно для Набокова важны эксперименты с онейрическим хронотопом, потому что именно композиции сновидений позволяют писателю передать субъективные взаимоотношения человека со временем и пространством. Через изучение онейропоэтики В.Набокова мы выходим к изучению сюжетологии его романов.

6.2. ЦИКЛ СНОВИДЕНИЙ В РОМАНЕ «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»

Говоря о романе В.Набокова «Защита Лужина», предлагаю разграничивать текст и художественный мир романа, то есть романную реальность. В тексте сон и сновидения присутствуют как вербальные названия определенных состояний или как относительно обособленные и завершенные фрагменты – «текст в тексте» или микрожанр в макрожанре. Но в романной реальности состояния сна и сновидения – это определенные моменты и формы времени жизни персонажа. Роман «Защита Лужина» интересен для читателя и исследователя с обеих точек зрения. Во-первых, текст романа содержит много уподоблений яви и сна, а по мере развития сюжета повествователь часто фиксирует внимание на сне, засыпании, пробуждении, состояниях полусна, дремы, в которых пребывает Лужин. Все это позволяет предположить, что образ Лужина в романном мире строится на пересечении трех реальностей: сна, яви и той действительности, которую сам герой называет «подлинная шахматная жизнь». Три стороны бытия героя (реальное, шахматное и сновидное) пребывают в конфликтных отношениях. Явное предпочтение отдано шахматной жизни, на втором месте – сновидное бытие, на третьем – явь. Уже в детстве Лужин любил «нырнуть» из яви в сон и ждал сна. Увлечение шахматами как «призрачным искусством» потеснило, нарушило сон, позже породило «шахматную бессонницу» (2, 77) и еще более отдалило Лужина от яви. «Шахматная жизнь» получает эпитет «подлинная», а всё, кроме шахмат, «только очаровательный сон» (2, 77) и «в этом сне тени его подлинной шахматной жизни» (2, 77). «Стройна, отчётлива и богата приключениями была подлинная жизнь, шахматная жизнь, и с гордостью Лужин замечал, как легко ему в этой жизни властвовать, как всё в ней слушается его воли и покорно его замыслам» (2, 77).

Болезнь Лужина, беспомыслие, лечение сном, а потом пробуждение от сна – все это аллегорические сюжетные мотивы, знаменующие новое рождение (реинкарнацию), которое начинается с возвращения в «дошахматное детство» (2, 95). Процедура свадьбы для Лужина сопровождается

«приятной сонливостью» (2, 105), засыпанием в автомобиле и заканчивается карикатурным изображением заснувшего одетого жениха, который «с мурлыкающим звуком храпел» на брачной постели (2, 107). Партия жены, которая, спасая Лужина, погружает его в благополучный «жизненный сон» (2, 146), оказывается проигранной. Если шахматы не дают погрузиться в сон, то явь и быт, устраиваемые неутомимой женой, располагают ко сну. Вечная сонливость Лужина, как и сонливость Обломова, делает его смешным, снижает образ и одновременно возвышает его над бытом.

Отдельные фрагменты романа вызывают ассоциации с романом «Обломов», а сам образ Лужина, при всех обнаруживаемых в нем чертах модернизма и психопатологии, является литературным потомком Ильи Ильича Обломова. Вот, например, сцена из «Защиты Лужина», которая напоминает фрагмент райских картин детства из «Сна Обломова»: «Затем, валяясь на диване в гостиной, он сонно слушал всякие легкие звуки, то крик иволги в саду, то жужжание шмеля, влетевшего в окно, то звон посуды на подносе, который несли вниз из спальни матери, – и эти сквозные звуки странно преобразались в его полусне, принимали вид каких-то сложных, светлых узоров на темном фоне, и, стараясь распутать их, он уснул. Его разбудила горничная, посланная матерью...» (2, 31). А.Молнар в монографии «Поэзия прозы в творчестве Гончарова» рассматривает сон Обломова как «главную метафору творческого акта» [11, 367]. «Детализация процесса засыпания» носит метафорический характер, сон «предлагает возможность получения ответа в нарративе сна» [11, 223-224]. Состояние предсония облегчает для засыпающего мальчика Лужина выход в шахматный мир через эти «светлые узоры на темном фоне», которые он старается распутать.

Имеено поэтому сонное, в чем-то комическое поведение, которое, однако, кажется скрывает в себе что-то таинственное и особенное, привлекает в Лужине и будущую невесту. «Он опять положил обе руки на трость, – и, по выражению его лица, по сонному опусканию тяжелых век, по чуть раскрывшемуся рту, словно он собирался зевнуть, она заключила, что

ему стало скучно... Но даже в этом равнодушии, в его неуклюжих словах, в тяжелых движениях его души, как бы поворачивавшейся спросонья и засыпавшей снова, ей мерещилось что-то трогательное, трудно определяемая прелесть, которую она в нем почувствовала с первого дня их знакомства» (2, 46). И подобно Ольге Ильинской, героиня Набокова начинает бороться за своего избранника. При этом образ безымянной героини романа «Защита Лужина» воспринимается как контаминация духовности Ильинской и телесности Пшеницыной. Невеста, а потом и жена хочет вернуть Лужина в реальную жизнь – в явь. Но для этого ей нужно не только вырвать его из лап сноподобного бытия, но и из жестокого мира «шахматной вселенной» (2, 80), ужаса шахматных бездн» (2, 80) и заставить отказаться от шахматных богов – «богов его бытия» (2, 93). Невеста часто старается расшевелить Лужина и однажды даже восклицает: «Лужин, проснитесь! Что с вами?» «Реальность?» – тихо и недоверчиво спросил Лужин. «Конечно, реальность» (2, 75).

В Лужине живет некий страх потерять возлюбленную, он хочет быть уверенным, что «она последует за ним, не исчезнет, как некоторые сны, которые вдруг лопаются, разбегаются, оттого что сквозь них всплывает блестящий куполок будильника» (2, 66). Это сравнение в тексте романа помогает понять, что взаимная любовь не пробуждает Лужина от сна, а расценивается им как другой, «очаровательный сон», который пришел на смену прежней жизни, похожей на «дурной сон» (2, 44; 57). В романе есть эпизод, когда реальный разговор с невестой в воображении Лужина представляются ему «прелестным сном»: «В хорошем сне мы живем, – сказал он ей тихо» (2, 76). Перед началом партии с Турати в тексте романа возникает четкий, ритмический фрагмент на грани окончания одного абзаца и начала следующего: «И день этой встречи настал. / Лужин проснулся, полностью одетый, даже в пальто...» (2, 77-78).

Вторая, симметричная половина романа «Защита Лужина» начинается с лечения сном, а далее следует новое пробуждение героя, который ощущает «райскую пустоту». Но происходит новая встреча с искушителем Валентиновым, который опять

привносит в жизнь Лужина «шахматный соблазн» (2, 145), заставляя вспоминать о любви к шахматам как о «любви губительной». И разгорающаяся шахматная страсть опять «неумолимым повторением ходов» начинает разрушать «жизненный сон» (2, 146). В романе показана борьба «шахматной жизни» и сна как соперничество двух иллюзий и их столкновение с явью. Именно этот сюжет проходит через все сновидения Лужина.

В онейрический цикл романа «Защита Лужина» входят снопоподобные состояния (грезы, видения, полубред) и сны-этюды, которые конструктивно продуманно рассредоточены по тексту романа. Среди них выделим *пять сновидений*. Рассмотрим их композиции.

«Мучительный сон» о шахматном часовом, который не пускает Лужина в сон и мешает слиться со «счастливым», спящим «двойником», снится герою во время турнира, до начала партии с Турати. «Ночи были какие-то ухабистые. Никак нельзя было себя заставить не думать о шахматах, хотя клонило ко сну, а потом сон никак не мог войти к нему в мозг, искал лазейки, но у каждого входа стоял шахматный часовой, и это было ужасно мучительное чувство, – что вот, сон тут как тут, но по ту сторону мозга: Лужин, томно рассеянный по комнате, спит, а Лужин, представляющий собой шахматную доску, бодрствует и не может слиться со счастливым двойником. Но что было еще хуже, – он после каждого турнирного сеанса все с большим и большим трудом вылезал из мира шахматных представлений, так что и днем намечалось неприятное раздвоение» (2,72). Перед нами вариант удвоенного сновидения, в котором спящий герой во сне видит себя неспящим и мучается этой бессонницей своего двойника. Начавшееся днем раздвоение усиливается в картине сна. Мы наблюдаем не только композиционный параллелизм, но и зеркальное переформирование образов. «Томно рассеянный по комнате» и спящий Лужин противопоставлен бодрствующему Лужину, который описан как «представляющий собой шахматную доску». В этом сновидении сталкиваются два гротесковых абсурдных автопортрета: восприятие себя как пространства комнаты и как пространства шахматной доски,

то есть пространства закрытого, статичного и открытого, динамичного. За каждым из этих пространственных символов стоит определенный стиль жизни и свои персонажи-фигуры. «Комнатный Лужин» должен участвовать в подготовке свадьбы и играть роль жениха, а «шахматный Лужин» должен играть с Турати.

Мир комнатного Лужина связан с состоянием пребывания во сне. И этой логике подчиняется сознание героя в последующих эпизодах. Параллельно с шахматным турниром идет подготовка к свадьбе, приемы, которые устраивают родители невесты. В дневном восприятии Лужина развиваются комбинации состояний комнатного спящего Лужина из первого сновидения.

«Объяснение всему происходившему пришло как-то утром, когда он сидел на стуле посреди номера и старался сосредоточить мысль только на одном: вчера сделан десятый пункт, сегодня предстоит выиграть у Мозера. Вдруг к нему вошла невеста. «Прямо какой-то божок, – рассмеялась она. – Сидит посередке, и к нему приходят с жертвоприношениями». Она протянула ему коробку шоколадных конфет, и внезапно смех с ее лица исчез. «Лужин, – крикнула она, – Лужин, проснитесь! Что с вами?» «Реальность?» – тихо и недоверчиво спросил Лужин. «Конечно, реальность. Что за манера поставить стул посреди комнаты и усесться. Если вы сейчас не встряхнетесь, я уйду». Лужин покорно встряхнулся, поводя головой и плечами, потом пересел на кушетку, и еще не совсем утвердившееся, не совсем верное счастье заскользило в его глазах. «Скажите, когда это кончится?» – спросила она. – Сколько еще партий?» «Штучки три», – ответил Лужин. «Я сегодня читала в газете, что вы должны выиграть турнир, что вы этот раз играете необычайно». «Но есть Турати», – сказал Лужин и поднял палец» (2, 75). Во время этого разговора Лужин засыпает, а когда проснулся один в номере, то «сразу начал усиленно вспоминать *преlestный сон*, который ему приснился, – зная по опыту, что, если сразу не начнешь вспоминать, то уже потом будет поздно». Это *второй сон* персонажного цикла снов. «А видел он во сне, будто странно сидит, – посередине комнаты, – и вдруг, с нелепой и блаженной

внезапностью, присущей снам, входит его невеста, протягивая коробку, перевязанную красной ленточкой. Одетая она тоже по моде сновидений, – белое платье, беззвучные белые туфли. Он хотел обнять ее, но вдруг затошнило, закружилась голова, невеста тем временем рассказывала, что необычайно пишут о нем в газетах, но что мать все-таки не хочет, чтобы они поженились. Вероятно, было еще много, много чего, но память не успела догнать уплывавшее, – и, стараясь по крайней мере не растерять того, что ему удалось вырвать у сновидения, Лужин осторожно задвигался, пригладил волосы, позвонил, чтобы принесли ему обед» (2, 76). Удвоение эпизодов сопровождается композиционными и цветовыми новациями: красная ленточка, белое платье, беззвучные туфли. Этих деталей не было в реальной сцене, и их возникновение можно объяснить двояко: или это воспоминания отдохнувшего Лужина, или это, действительно, детали прелестного сна.

Вечером после игры Лужин продолжает ощущать, что вернулся в «недавний сон» и говорит невесте. «В хорошем сне мы живем, – сказал он ей тихо. – Я ведь все понял». Он посмотрел вокруг себя, увидел стол и лица сидящих, отражение их в самоваре – в особой самоварной перспективе – и с большим облегчением добавил: «Значит, и это тоже сон? эти господа – сон? Ну-ну...» «Тише, тише, что вы лопочете», – беспокойно зашептала она, и Лужин подумал, что она права, не надо спугивать сновидение, пусть они посидят, эти люди, до поры до времени. Но самым замечательным в этом сне было то, что кругом, по-видимому, Россия, из которой сам спящий давненько выехал» (2, 76). И единственное, что разрушает жизнь-сон – это все резче проступающие «в этом сне тени его подлинной шахматной жизни» (2,77), в которой он никогда не спит. «Он ясно бодрствовал, ясно работал ум, очищенный от всякого сора, понявший, что всё, кроме шахмат, только очаровательный сон, в котором млеет и тает, как золотой дым луны, образ милой ясноглазой барышни с голыми руками» (2,77). «Стройна, отчетлива и богата приключениями была подлинная жизнь, шахматная жизнь, и с гордостью Лужин замечал, как легко ему в этой жизни властвовать, как все в ней слушается его воли и покорно его замыслам» (2, 77).

Психологическим доказательством убожества «райской пустоты» жизненного сна (2,93), а потом и просто «пустоты лужинской жизни» (2, 103), в которую погружен герой романа после выздоровления от болезни, служит *третий сон – неожиданный, карикатурный сон о Турати*. «И однажды во сне он увидел Турати, сидящего к нему спиной. Турати глубоко задумался, опираясь на руку, но из-за его широкой спины не видать было того, над чем он в раздумии поник. Лужин не хотел это увидеть, боялся увидеть, но все же осторожно стал заглядывать через черное плечо. И тогда он увидел, что перед Турати стоит тарелка супа и что не опирается он на руку, а просто затыкает за воротник салфетку. И в ноябрьский день, которому этот сон предшествовал, Лужин женился» (2, 103). Инквизиторский контроль сознания за подсознанием просеивает образы сновидения, и благодаря этой строгой цензуре ожидаемая шахматная доска перед Турати в момент открытого просмотра сна была ловко заменена «режиссером сновидений» на тарелку супа. Замечательно, что сон, основанный на минус-приеме [12, 221], снится герою накануне свадьбы. Драматический комизм символики сновидения связан с заменой ожидаемого образа шахматной доски на тарелку супа. Вместо играющего Турати перед нами обедающий. Комичен и Лужин, заглядывающий через плечо. Не случайно и то, что сразу после этого идет описание свадебной церемонии: Лужина и его жену «провели в большую комнату и усадили за длинный стол, покрытый сукном» (2, 103). Повторение пространственного образа комнаты символизирует заключение в комнатный рай, в котором комфортно, но странно шахматному Лужину.

Четвертый сон знаменует возвращение «шахматной бессонницы» и начало тайной шахматной жизни, которую разбуженное обстоятельствами шахматное сознание Лужина ведет вопреки его дневному полусонному бытию. Этот сон о «дрожащем и совершенно голом» Лужине на «великой доске» в шестьдесят четыре квадрата – унижительный сон, в котором шахматы берут окончательный реванш над сном и явью и мстят герою. «В эту ночь он особенно остро почувствовал

свое бессилие перед этой медленной, изощренной атакой, и ему захотелось не спать вовсе, продлить как можно больше эту ночь, эту тихую темноту, остановить время на полночи. Жена спала совершенно безмолвно; вернее всего ее не было вовсе. Только тиканье часов на ночном столике доказывало, что время продолжает жить. Лужин вслушивался в это мелкое сердцебиение и задумывался опять, и вдруг вздрогнул, заметив, что тиканье часов прекратилось. Ему казалось, что ночь застыла навсегда... время умерло, все было хорошо, бархатная тишь. Этим счастьем и успокоением незаметно воспользовался сон, и уже во сне покоя не было, а простирались всё те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных» (2,139) Этот сюрреалистический сюжет отказа от сна, страх перед сновидением разыгрывается как в фильмах ужаса о Фредди Крюгере – герой все-таки засыпает, и тогда через сон в его сновидение входит кошмар.

Драма раздвоения «я» Лужина подчеркнута шуточной репликой ни о чем не подозревающей жены, которая утром, целуя мужа в переносицу, говорит: «А кто забыл на ночь часы завести? <...> Так можно проспять всю жизнь». Она наклонила голову набок, глядя на профиль мужа, окруженный вздутием подушки, и заметив, что он снова заснул, улыбнулась и вышла из комнаты» (2, 139).

Замена Лужина-шахматной доски на Лужина-пешку в динамике онейрического цикла свидетельствует не только о смене статуса, но и о приближающейся катастрофе в шахматной вселенной персонажа. Обратим внимание, что пространственная композиция эпизода представляет собой пространство в пространстве: Лужин лежит в кровати в темной запертой комнате с закрытыми глазами и видит во сне, что он стоит посредине шахматной доски. И в это время он ощущает свое бессилие перед «медленной изощренной атакой» (2, 139) и продолжает строить защиту: защиту от шахмат, защиту в партии с Турати, защиту от жены, заключившей его в комнатный рай, защиту от Валентинова.

Выстраивая слабую защиту «жизненного сна» от разрушающей шахматной страсти, Лужин видит сны, в которых «он клялся доктору с агатовыми глазами, что в шахматы не играет, – вот только однажды расставил фигуры на карманной доске да просмотрел две-три партии, приведенные в газете, – просто так, от нечего делать» (2, 143). Появление Валентинова, набоковского Штольца, и вихрь воспоминаний при звуках его голоса «о музыке шахматного соблазна» (2, 145), о тысяче сыгранных партий» убеждают Лужина в силе власти шахмат и бессмысленности защиты: «Цель атаки ясна. Неумолимым повторением ходов она приводит опять к той же страсти, разрушающей жизненный сон» (2, 146). «Единственный выход, – сказал он. – Нужно выпасть из игры» (2, 149).

Если вспомнить выражение Набокова о сне Облонского, что «мы знакомимся с героем через его сон», то сновидения Лужина представляют нам бессонный ад, в который погружается герой во сне. Сновидения Лужина преемственно связаны и образуют свой особый онейрический цикл в романе. Повторим онейрические тексты этого цикла: 1) «мучительный сон о «шахматном часовом», который не пускает Лужина в сон и мешает слиться со «счастливым», спящим «двойником»; 2) «прелестный сон» о невесте, рожденный явью, которая самому герою кажется возвращением в «недавний сон»; 3) комический сон о Турати, перед которым не ожидаемые шахматы, а «тарелка супа»; 4) сон о «дрожащем и совершенно голом» Лужине на «великой доске» в шестьдесят четыре квадрата – унизительный сон, в котором шахматы берут окончательный реванш над сном и явью; 5) наконец, беспомощный сон, в котором он «клялся доктору с агатовыми глазами», что не играет в шахматы. Все сны Лужина, кроме «прелестного сна» о невесте, который на самом деле представляет собой смещенное воспоминание о яви, можно считать «профессиональными снами», если использовать классификацию снов героя романа «Ада» [5, 326].

6.3. ЛИЦО И “ЛИЧИКО ЧАСОВ” В БЕССОННОМ МИРЕ ПЕРСОНАЖЕЙ

Своих героев Набоков наделяет свойственной ему самому мучительной привязанностью к предметам и вещам, и среди многих явлений вещного мира часы притягивают особо. В «Других берегах» он вспоминает, как в темноте зимних сумерек, ожидая вечно запаздывающего учителя, ощущал «целесоусловленное» воздействие предметов: «Как будто собравшиеся в полутьме знакомые предметы сознательно и дальновидно стремились создать этот определенный образ, который у меня теперь запечатлен в мозгу; эту *тихую работу вещей надо мной* я часто чувствовал в минуты пустых, неопределенных досугов. Часы на столе смотрели на меня всеми своими фосфорическими глазками» (4, 181).

Магия часов общеизвестна: подчиняясь нам, они незаметно подчиняют нас, и мы попадаем в зависимость от них. Эффект соприсутствия способствует очеловечиванию часов: согласно языковым метафорам они “ходят”, “бьют”, “стучат”, “убегают” или “отстают”, “спешат”. Но самое притягательное в часах – это циферблат с глазами-цифрами и вечно движущимися стрелками, положение которых определяет характерологию физиономии часов (веселая, грустная, зловещая, удивленная).

В набоковском мире часы – это живущее своей жизнью и звучащее пространство. Это пространство, в которое заглядывает человек с вполне утилитарными целями («Который час?»), превращается у Набокова в пространство зрячее, смотрящее на человека и подглядывающее за ним. Оно – лицо, личико, глаз. «Утром надо вставать непривычно рано и таким образом брать с собой в сон личико часов, тикающих рядом на столике» (4, 420). «В странной тишине ему показалось, что он слышит, как тикают часики на ее кисти, – золотые, величиной с кошачий глаз» (1, 182).

Набокову важна не идея вещи, а она сама. Вещь у него не символ, а феномен. Он ее видит, а не проникает, и, даже

погружаясь в глубины предметов, продолжает видеть их пространственную суть. «Он посмотрел на дорогие часики на кисти и с болью увидел, что потерял стеклышко, – да, проехался обшлагом по каменной ограде, когда давеча спотыкаясь лез в гору... Они еще жили, беззащитные, голые, как живет вскрытый хирургом орган» (4, 370). «Погодя, она осторожно взяла со стола часы и посмотрела на фосфористые стрелки и цифры, – скелет времени» (1, 257).

Чувство времени у Набокова не самоценно, а пространственно определено. Даже идея всеуничтожающего времени получает у Набокова пространственное воплощение: угроза смерти, например, ассоциируется в момент пробуждения с дулом циферблата, который через мгновение оказывается безобидным тикающим механизмом.

Проснусь, и в темноте, со стула,
где спички и часы лежат,
в глаза, как пристальное дуло,
глядит горящий циферблат.

Закрыв руками грудь и шею, –
вот-вот сейчас пальнет в меня –
я взгляда отвести не смею
от круга тусклого огня.

Оцепенелого сознания
коснется тиканье часов,
благополучного изгнания
я снова чувствую покров. [7, 228]

В стихотворении «Сон» (1923) инозрение воспринимает циферблат часов как человеческое лицо:

Знаешь, знаешь, обморочно-пьяно
снилось мне, что в пропасти окна
высилась, как череп великана,
костяная, круглая луна.

Снилось мне, что на кровати, криво
выгнувшись под вздутой простыней,
всю подушку заливая гривой,
конь лежал атласно-вороной.

А вверху – часы стенные, с бледным,
бледным человеческим лицом,
поводили маятником медным,
полосуя сердце мне концом. [7, 340]

Часы интимно связаны с жизнью человека и мира в целом, и эту связь осуществляют и регулируют жесты стрелок. «Поезд отходил в 10.10. Стрелка часов делала стойку, нацеливаясь на минуту, вдруг прыгала на нее, и вот уже нацеливалась на следующую» (3, 414). «Огромная, черная стрелка часов, застывшая перед своим ежеминутным жестом, сейчас вот дрогнет, и от ее тугого толчка тронется весь мир: медленно отвернется циферблат, полный отчаяния, презрения и скуки...» (1, 115). С этой фразы начинается роман «Король, дама, валет». На огромном лице привокзальных часов, которые ведут отсчет времени сотворения романного мира, одновременно означено и время отправления поезда из провинциального немецкого городка в Берлин.

В момент, предшествующий трагической развязке, все часы в доме Драйера останавливаются. Этот роковой обратный жест возвещает приближение момента смерти Марты и исчезновения романного мира: «В доме было как-то легко и пусто без Марты. И было очень тихо, – и Драйеру было даже непонятно, почему так тихо, пока он не заметил, что все часы в доме стоят» (1, 272).

Остановка часов – традиционный жест траурного молчания – с этого жеста начинается предыстория героя в романе «Подвиг»: «На этой скамье дед и умер, держа на ладони любимые золотые часы, с крышкой как золотое зеркальце. Апоплексия застала его на этом своевременном жесте, и стрелка, по семейному преданию, остановилась вместе с его сердцем» (2, 155). В романе «Отчаяние» остановившиеся часы – пока что только тревожный знак судьбы, которая

тем самым как бы указывает, что не берет героя под свое покровительство: «В комнате было уже довольно светло. Мои часики остановились. Должно быть – пять, половина шестого... Странное пробуждение, странный рассвет» (3, 392). В этом же романе появляются «старые серебряные часы», выложенные на скатерть в новогоднюю ночь: «Помню эту черную тушу ночи, дуру-ночь, затаившую дыхание, ожидавшую боя часов, сакраментального срока» (3, 398).

В романе «Король, дама, валет», подробно разрабатывая план убийства мужа, Марта ловит себя на желании оставить для себя его золотые часы. Эмблематика этого желания прочитывается почти однозначно: сохранить золотые часы – равнозначно сохранению для себя капитала Драйера («ей было приятно, что часы и бумажник не пропадут» (1, 261). Именно упоминание о предстоящей сделке («Завтра, – сказал он, – я одним махом заработаю тысяч сто» (1, 262) заставляет Марту отсрочить убийство. Эта отсрочка, как окажется, спасет Драйера и будет роковой для Марты, которая в предсмертном бреду, понимая это, ожесточенно топит оживающий пиджак с часами: «Но вдруг она вспомнила, что в нем остались часы, – и тогда пиджак начал медленно тонуть, вяло двигая обессиленными рукавами» (1, 276).

Каков мир, таковы и его часы. Абсурдный мир романа «Приглашение на казнь» живет по своим особенным часам с нарисованными стрелками и имитируемым часовым боем, о чем читатель узнает только в середине романа. «Вы обратите внимание, когда выйдете, – сказал Цинциннат, – на часы в коридоре. Это – пустой циферблат, но зато каждые полчаса сторож смывает старую стрелку и малюет новую, – вот так и живешь по крашеному времени, а звон производит часовой, почему он так и зовется» (4, 77). Но совершенно иное время и иные, вечные, часы на готических башнях в эссе «Кэмбридж»: «Горят червонные циферблаты на стремительных башнях»; «и все так же, из году в год, гладкие юноши собирались при перезвоне часов в общих столовых». «И вот по всему городу начинают бить часы...Круглые, серебряные звуки, отдаленные, близкие, проплывают, перекрещиваясь в вышине и на несколько мгновений повиснув волшебной сеткой

над черными, вырезными башнями, расходятся, длительно тают, близкие, отдаленные, в узких, туманных переулках, в прекрасном вечернем небе, в сердце моем...» [13, 337-340].

В мире сновидений часы тоже особенные: они не воспринимаются сознанием как вещь для измерения времени и не передают ощущения течения времени. Ван в «Аде» так описывает их восприятие в одном из своих снов: «Я совершенно точно осознаю, сколько сейчас времени, меня томит мысль <...>, что я куда-то опаздываю, передо мной маячит стрелка часов, численно осмысленная, механически вполне убедительная, но сочетающаяся – это-то и есть самое любопытное – с крайне туманным да едва ли и существующим ощущением течения времени (эту тему я также сохранию для более поздней главы)» [5, 328].

Звуковая, а не только жестовая жизнедеятельность часов важна Набокову необыкновенно. В романе «Подвиг» он не преминет заметить, что воспоминания Мартына о Лиде даны на фоне тикающих часов в каюте капитана (2, 172). В «Приглашении на казнь» ритмически повторяющееся упоминание о бое часов сопровождает томительное ожидание заключенным неизвестного и скрываемого от него часа казни: «опять с банальной унылостью пробили часы» (4, 6), «часы пробили неизвестно к чему относившуюся половину» (4, 12), «между тем как с бессмысленной гулкостью били часы» (4, 77), «захрипели перед боем часы» (4, 37). «Донесся бой часов. Пользуясь их звоном, как платформой, поднялись на поверхность шаги; платформа уплыла, шаги остались...» (4, 30).

В романе «Дар» «мелодия прошлого» включает в себя как непрменный элемент – бой часов:

«По четвергам старик приходит
учтивый, от часовщика,
и в доме все часы заводит
неторопливая рука.
Он на свои украдкой взглянет
И переставит у стенных.
На стуле, стоя, ждать он станет,

чтоб вышел полностью из них
весь полдень. И благополучно
окончив свой приятный труд,
на место ставит стул беззвучно,
и чуть ворча часы идут.

Щелкая языком иногда и странно переводя дух перед боем. Их тканье, как поперечно-полосатая лента сантиметра, без конца мерило мои бессонницы» (3, 16). А чуть позже окрыленный и заинтригованный сообщением о рецензии поэт Годунов-Чердынцев расскажет о своих неладах с часами: «Стрелки его часов с недавних пор почему-то пошаливали, вдруг принимаясь двигаться против времени, так что нельзя было положиться на них...» (3, 27); «Ему казалось, что он сдерживает шаг до шляния, однако попадавшие по пути часы (боковые исчадия часовых лавок) шли еще медленнее...» (3, 29).

Каждый герой Набокова слышит часы и идентифицирует их с деятельностью жизненно важного для него человеческого органа, поэтому естественно, что «одурманенная простудой», «сухо и мучительно кашляющая» Марта слышит дыхание часов («хрипло тикали часы, задохались белые конусы салфеток») (1, 202), а Лужин – их сердцебиение. «Только тиканье часов на ночном столике доказывало, что время продолжает жить. Лужин вслушивался в это мелкое сердцебиение и задумывался опять, и вдруг вздрогнул, заметив, что тиканье часов прекратилось. Ему показалось, что ночь застыла навсегда, теперь уже не было ни единого звука, который бы отмечал ее прохождение, время умерло, все было хорошо, бархатная тишь» (2, 139). Для Лужина часы – сердце ночи, и их остановка знаменует смерть времени, – а значит и желанную вечность, конкретным (а не символическим) воплощением которой для него становится «застывшая навсегда ночь». Тот факт, что Лужин не завел на ночь часы, оказывается не случайной забывчивостью, а подсознательным волевым решением ликвидировать цейтнот, «ибо время в шахматной вселенной беспощадно» (2, 80).

Озвученность времени передает идею течения времени, а его цифровые характеристики позволяют собрать и представить время как измеряемую длительность. В тринадцатой главе своей автобиографической книги Набоков рассказывает о том, сколько часов он «загубил» и «отнял» у писательства, составляя шахматные задачи: «Умственное напряжение доходит до бредовой крайности; понятие времени выпадает из сознания: рука строителя нашаривает в коробке нужную пешку, сжимает ее, пока мысль колеблется, нужна ли тут затычка, можно ли обойтись без преграды, – и когда разжимается кулак, оказывается, что прошло с час времени, истлевшего в накаленном до сияния мозгу составителя» (4, 290). В конце концов опредмеченное время, воплощенное в шахматной задаче, соотносится Набоковым с временем, означенным на часах, – как озеро и ручеек: «Мои часы – ручеек времени по сравнению с оледенелым его озером на доске – показывали половину третьего утра» (4, 292). В таком «одомашненном» варианте представлен у Набокова грандиозный державинско-тютчевский сюжет о «реке времен», которая пожрется «вечности жерлом» и сольется с «бездной роковой». При этом вариант Набокова не менее философичен, если представить, что на глади этого оледенелого озера разыгрывается шахматная новелла – «белые начинают и дают мат в два хода». Может быть, часы (как созданная человеком вещь) потому так важны для Набокова, что позволяют *увидеть* время (в прямом и переносных смыслах), ведь сказал же он: «Однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда» (4, 302).

6.4. ШЕСТЬ ПРОЯВЛЕНИЙ «ТОПОГРАФИИ КОШМАРОВ» В РОМАНЕ «ОТЧАЯНИЕ»

В название раздела вынесено словосочетание, взятое из речи Германа, в которой он, как бы сожалея о случившемся, рассуждает: «Мне теперь кажется, что если бы я одумался и не поехал в Тарниц, то Феликс до сих пор ходил бы вокруг бронзового герцога, присаживаясь изредка на скамью, чертя палкой те земляные радуги слева направо и справа налево, что чертит всякий, у кого есть трость и досуг, – вечная привычка

наша к окружности, в которой мы все заключены. Да, так бы он сидел до сегодняшнего дня, а я бы все помнил о нем, с дикой тоской и страстью, – огромный ноющий зуб, который нечем вырвать, женщина, которой нельзя обладать, место, до которого в силу особой топографии кошмаров никак нельзя добраться» (3, 370).

Роман «Отчаяние» написан от первого лица человеком, для которого создание романной реальности – способ сосредоточить в единое целое разноголосицу собственного мировосприятия, ибо Герман у В.Набокова – одновременно преступник, талантливый писатель, обманутый муж, человеконенавистник и лицедей, душевнобольной или переживающий сильный душевный кризис человек. Он наделен способностью пересоздавать окружающий мир и жить в этом пересозданном мире, постепенно прозревая в действительность. В лекции о Ф.Кафке, рассуждая о героях Гоголя, Стивенсона, Диккенса и Кафки, В.Набоков говорил о способности этих художников передавать присущий человеку субъективный и часто необычный характер восприятия мира. Герман в «Отчаянии» тоже принадлежит к таким индивидуалистам-парадоксалистам, и его «субъективная жизнь настолько интенсивна, что так называемое объективное существование превращается в пустую лопнувшую скорлупу» [14, 327]. Пересоздавать окружающий мир можно как в сторону идеальной, гармонической мечты, так и в направлении усиления хаоса, нагнетания ужаса и кошмара. Принцип пересоздания мира Германом устремлен в сторону кошмара. Назовем шесть кошмаров, о которых пойдет речь: *кошмар бытия, кошмар свободного воображения, кошмар творческого воображения, кошмар навязчивой идеи, кошмар сновидений и зеркальный кошмар*. Единовременное соседство, а скорее соприсутствие всех названных видов кошмара предполагает их соотнесенность; при этом на крайних полюсах оказываются кошмар бытия и сновидный кошмар.

Все фазы кошмарного мировидения у героя романа В.Набокова конкретизированы через образы пространства среды обитания героя; через пространство человеческого тела

относительно его временного местонахождения, тела другого человека, отражений и подобия.

Прежде чем обратиться к роману, напомним, что он писался в Берлине и впервые опубликован в парижском журнале «Современные записки» (1930-1931), позже для английского издательства был сделан авторский перевод (английский вариант романа окончательно переработан в 1965). Герой носит имя, воскрешающее в памяти имя пушкинского персонажа из «Пиковой дамы» (в английском варианте этот ориентир более подчеркнут написанием Hermann).

Во время прогулки в окрестностях Праги Герман обращает внимание на лежащего в позе мертвого и «около терновых кустов» человека, как оказывается позже, – спящего. Герман носком своего «изящного ботинка» брезгливо сдвигает с его лица картуз и испытывает невероятное потрясение. «Я глядел, – и все во мне как-то срывалось, летало с каких-то десятых этажей. Я смотрел на чудо. Чудо вызывало во мне некий ужас своим совершенством, беспричинностью и бесцельностью» (3, 336). Так начинается *кошмар бытия*, в который погружается сам Герман и втягивает своего нищего бродягу-двойника Феликса, для которого встреча с богатым дает счастливый шанс извлечь материальную выгоду. Как выяснится позже, для окружающих сходство Германа и Феликса вовсе не столь велико, и Герман с этим никак не может смириться.

Герой В.Набокова делает из этой встречи страшную тайну. Факт бытия двойника овладевает воображением Германа и таким образом переходит в кошмар воображения. *Кошмар воображения* доходит до отрицания кошмара бытия, а значит и сомнения в существовании Феликса: «Я почему-то подумал, что Феликс придти не может по той простой причине, что я сам выдумал его, что создан он моей фантазией, жадной до отражений, повторений, масок» (3, 374).

Герман испытывает двойственные чувства притяжения-отталкивания, любви-ненависти по отношению к своему двойнику. В романе много описательных сцен, в которых Герман пристрастно, тайно или явно (когда Феликс спит)

рассматривает лицо и тело своего двойника, как бы боясь и одновременно желая разочароваться в полном пространственном подобии. Наконец, почти с любовью, как некий ритуал перед жертвоприношением, Герман приводит в порядок руки и ноги Феликса перед убийством своего двойника.

В «топографии кошмаров» романа есть один пространственный образ, особо значимый для Германа. Именно его он хотел бы видеть в качестве памятника (3, 404-405) – это дорожный желтый столб, сразу избранный местом последней встречи с двойником. Этот столб естественно перемещается из бытия в воображение и творчество, являясь планируемым местом встречи преступника и жертвы. «Отчетливо-желтый среди размазанной природы, он выросал в моих снах. Мои видения по нем ориентировались. Все мысли мои возвращались к нему. Он сиял верным огнем во мраке моих предположений... Он мне был знаком по будущему» (3, 353).

Кошмар воображения приводит героя к бунту против Бога и утверждению, что «идею Бога изобрел в утро мира талантливый шалопай» (3, 393): ведь слишком недостойно, чтобы «всемогущий» «занимался бы таким пустым делом, как игра в человечки» (3, 393). Герман, сам не замечая того (но это известно В.Набокову), повторяет идеи Ивана Карамазова: «Бога нет, как нет и бессмертия, – это второе чудище можно так же легко уничтожить, как и первое» (3, 394). Сравните разговор между отцом и братьями Алешей и Иваном в главе «За коньячком» романа «Братья Карамазовы»: «А все-таки говори: есть бог или нет? Только серьезно! Мне надо теперь серьезно. – Нет, нету бога. <...> – Иван, а бессмертие есть, ну там какое-нибудь, ну хоть маленькое, малюсенькое? – Нет и бессмертия. – Никакого? – Никакого» [15, 123]. Но основания для бунта у героя романа «Отчаяние» другие: если в раю его встретят «дорогие покойники» (опять микроцитата из «Братьев Карамазовых») («Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни...» [15, 210]), то как он разберет, подлинная ли это его матушка или ее двойник, «демон-мистификатор» (2, 394)? Существование двойника начинает рассматриваться Германом

как насмешка, покушение на его личность. Приезжая в город на намеченное свидание, он испытывает странное противочувствие и противомыслие (как он сам выражается, «соскакивал с мысли на мысль»). С одной стороны, по его собственному выражению, «смысл моей жизни заключается в том, что у меня есть живое отражение», но, с другой, – Герман мечтает, чтобы Феликс «изменился» и больше не был похож на него» (3, 372). «Дай Бог», – сказал я с силой, – и сам не понял, почему я это сказал...почему же я упомянул имя небытного Бога, почему вспыхнула во мне дурацкая надежда, что мое отражение исковеркано?» (3, 372).

Самосознание Германа, убежденного в своей исключительности, одновременно поражено и оскорблено явлением Феликса. Герой В.Набокова испытывает то, что М.М.Бахтин определил как «страх двойника», из-за присутствия которого человек «теряет правильную, чисто внутреннюю установку по отношению к своему телу» – «его внутреннему телу противостало оторванное от него и в глазах другого живущее внешнее тело» [16, 54-55]. *Зеркальный кошмар* порождает кошмар навязчивой идеи избавления и от своего двойника, и от самого себя: Герман убивает Феликса, которого переодевает в свою одежду.

Зеркальный кошмар проходит через весь роман и фактически определяет пространственное мироощущение героя, для которого жизнь разделена на два временных периода: на время, когда, по его собственному выражению, он «был еще в добрых отношениях с зеркалами» (3, 370), и время боязни и нарастания зеркального ужаса после встречи с левой (особо важная зеркальная деталь) Феликсом (заметим, что теме человек и зеркало посвящен у В.Набокова рассказ «Ужас»). Усложнению зеркальной темы способствует сюжет создания портрета Германа. «Трудное лицо», по выражению художника Ардалиона (3, 356), вопреки приятному зеркальному отражению, предстает на портрете, по выражению самого Германа, как «розовый ужас моего лица» (3, 366). «Чего стоила, например, эта ярко-красная точка в носовом углу глаза, или проблеск зубов из-под ощеренной кривой губы. Все это – на фасонистом фоне с намеками не то на геометрические

фигуры, не то на виселицы» (3, 366). Наконец, даже сцена убийства представлена в зеркальном ракурсе (3, 437).

Бытие, воображение и преступление сдвинули и пробудили в Германе *кошмар творческого воображения*: свои взаимоотношения с Феликсом он невольно окружает зеркальными литературными ассоциациями, а отдельные страницы романа «Отчаяние» читаются как анти-«Двойник» Ф. Достоевского. Но у В. Набокова сюжет преследования развернут наоборот (не двойник преследует героя, а он преследует своего двойника), а Герман с его идеей интеллектуального обоснования преступления представлен как анти-Раскольников («несмотря на карикатурное сходство с Раскольниковым...») (3, 449), который не только не переживает муки совести, но и описывает историю своего преступления как «мое произведение, законченное и подписанное девятого марта в глухом лесу», которое «мне удалось в совершенстве» (3, 441). Упоминает Герман и пушкинскую повесть «Выстрел», которую в школьном сочинении переименовал так: «Сильвио наповал без лишних слов убивал любителя черешен и с ним – фабулу, которую я впрочем знал отлично» (3, 359).

Невозможно разъединить в «Отчаянии» творчество и преступление. Творческая исповедь Германа должна оправдать совершённое убийство, а преступление – необходимый довербальный творческий акт Германа (как бы вопреки Фрейд и теории сублимации). При этом кошмар творческого воображения соотнесен с кошмаром преступления, по замечанию автора, как «пасьянс, составленный наперед: я разложил открытые карты так, чтобы он выходил наверняка, собрал их в обратном порядке, дал приготовленную колоду другим» (3, 406). Даже еще не совершённое преступление стимулирует творческое воображение Германа и порождает вставные новеллы вранья: о брате-близнеце (3, 415-417), о поисках дублера (3, 384-385), «псевдоуайльдовская сказочка» об Игрек Иксовиче и его двойнике молодом моряке Дике (3, 397-398), история жизни девочки, опускающей письмо в ящик (3, 408-409).

«Я утверждаю, что все было задумано и выполнено с предельным искусством... И вот, для того, чтобы добиться

признания, оправдать и спасти мое детище, пояснить миру всю глубину моего творения, я и затеял писание сего труда» (3, 452). Читая и перечитывая эту фразу, трудно поверить в ее двойственный смысл: кажется, что речь идет только о писательском творчестве, но для героя «Отчаяния» существенно важна и первооснова его вдохновения. Именно поэтому выражения «мое детище», «глубина моего творения» – своеобразные перифразы понятия «убийство».

Самый момент убийства в процессе последующего описания уподобляется Германом творчеству, а убийца – писателю: «...я подошел к трупу и жадно взглянул. Таинственное мгновение. Как писатель, тысячу раз перечитывающий свой труд, проверяющий, испытывающий каждое слово, уже не знает, хорошо ли, ибо слишком все примелькалось, так и я, так и я. Но есть тайная уверенность творца, она непогрешима. Теперь, когда в полной неподвижности застыли черты, сходство было такое, что право я не знал, кто убит – я или он» (3, 437). В одной из своих рецензий В.Ходасевич, подчеркивая подлинный художественный дар героя «Отчаяния», написал: «Сирин назвал своего героя Германном (написание В.Ходасевича), мог бы назвать откровенней – Сальери» [17, 462].

В начале последней, совсем не планируемой Германом XI главы, появляется фраза: «начинается новая простая жизнь, тяжелые творческие сны миновали» (3, 453). Эта глава-дневник, в котором возбужденный автор перечитывает свое творение с целью дать ему заглавие. Имитаторский характер творчества Германа пародийно оживает в возможных вариантах названий своей рукописи: «Записки...», – но чьи записки – не помнил, – и вообще «Записки» ужасно банально и скучно. Как же назвать? «Двойник»? Но это уже имеется. «Зеркало»? «Портрет автора в зеркале»? Жеманно, приторно... «Сходство»? «Непризнанное сходство»? «Оправдание сходства»? – Суховато, с уклоном в философию... Может быть: «Ответ критикам»? Или «Поэт и чернь»? <...> Сперва перечтем, сказал я вслух...» (3, 456). Н.Гоголь («Записки сумасшедшего»), Ф.Достоевский («Двойник», «Записки из подполья»), Д.Джойс («Портрет художника в юности»), А.Пушкин посещают воображение Германа, прежде чем

возвращенный кошмар бытия откроет ему «допущенную ошибку», и он «с улыбкой смертника» (3, 457) напишет заглавие «Отчаяние».

Кошмар сновидений сопровождает все действия Германа, и все сны в романе образуют самостоятельный сквозной сновидный сюжет (подобное явление мы наблюдали в «Защите Лужина»). Топография кошмаров в сновидной реальности особо выразительна. Первый сон, преследующий Германа в течение нескольких лет, снится ему до встречи с Феликсом. Сон о длинном коридоре, закрытой двери в конце, страхе перед ней. Когда же, наконец, он отворял дверь, то за ней оказывалась «пустая – голая, заново выбеленная комната, – больше ничего, но это было так ужасно» (3, 360). В английском варианте романа В.Набоков наращивает этот сон, рассказывая, что однажды ночью в середине голой комнаты появился отбрасывающий тонкую тень стул, и Герману стало ясно, кого он обнаружит стоящим на этом стуле в следующий раз: «...then one night a chair and its slender shadow appeared in the middle of the bare room – not as a first item of furniture but as though somebody had brought it to climb upon it and fix a bit of drapery, and since I knew *whom* I would find there next time stretching up with a hammer and a mouthful of nails, I spat them out and never opened that door again» [18, 46]. В этом сновидении Герман отказывается обустроить ужасную комнату («я выплюнул гвозди и никогда не открывал дверь снова»). Пространство комнаты уже появлялось в двух снах в романе «Защита Лужина». Там она обещает комфорт и покой бессонному Лужину, изолирует, защищает, как архетип символизирует Самость персонажа [19]. То, что Лужин сидит посреди этой комнаты на стуле, подчеркнуто дважды: сначала наяву («Что за манера поставить стул посреди комнаты и усесться» (2, 75), потом во сне («А видел он во сне, будто странно сидит, посредине комнаты, – и вдруг...»(2, 76). Как видим, партию с фигурами персонаж-комната-стул Набоков разыгрывает и в сновидении романа «Отчаяние», но в иной композиции, и более того, писатель оставляет её недоигранной. С.Давыдов, по-своему интерпретирует этот сон, видит в нём аллюзию на «комнату с пауками» Свидригайлова. «В английской версии

«Отчаяния» Набоков помещает в эту абсолютно пустую комнату – стул. (Не натолкнула ли русского писателя на этот добродушный жест любовь к комфорту, свойственная американскому читателю?) Предмет мебели, поставленный в эту пустую, выбеленную комнату, намекает на электрический стул и создает некий разбавленный эквивалент русского ада Раскольников и Свидригайлова» [20, 65].

Насильственно прерывая замкнутый пространственный кошмар первого сновидения, Герман получает второй повторяющийся кошмар открытого пространства – бредовый сон о двойнике Феликсе, идущем навстречу по пустой дороге и проходящем через тело Германа, а потом возникающем вновь. «Я закрыл глаза, лег на бок, хотел заснуть тоже, но не удалось. Из темноты навстречу мне, выставив челюсть и глядя мне прямо в глаза, шел Феликс. Дойдя до меня, он растворялся, и передо мной была длинная пустая дорога: издалека появлялась фигура, шел человек, стуча тростью по стволам придорожных деревьев, приближался, я всматривался, и, выставив челюсть и глядя мне прямо в глаза, – – он опять растворялся, дойдя до меня, или вернее войдя в меня, пройдя сквозь меня, как сквозь тень, и опять выжидательно тянулась дорога, и появлялась вдаль фигура и опять это был он. Я поворачивался на другой бок, некоторое время все было темно и спокойно, – ровная чернота; но постепенно намечалась дорога – в другую сторону, – и вот возникал перед самым моим лицом, как будто из меня выйдя, затылок человека, с заплечным мешком грушей, он медленно уменьшался, он уходил, уходил, сейчас уйдет совсем, – но вдруг, обернувшись, он останавливался и возвращался, и лицо его становилось все яснее, и это было мое лицо. Я ложился навзничь, и, как в темном стекле, протягивалось надо мной лаковое черно-синее небо, полоса неба между траурными купами деревьев, медленно шедшими вспять справа и слева, – а когда я ложился ничком, то видел под собой убитые камни дороги, движущейся как конвейер, а потом выбоину, лужу, и в луже мое, исковерканное ветровой рябью, дрожащее, тусклое лицо, – и я вдруг замечал, что глаз на нем нет» (3, 362-363).

Этот сон кинематографичен, так как он визуален и динамичен одновременно. В нем Герман видит лицо идущего, и оно оказывается его собственным лицом, а потом видит отражение своего лица в луже и замечает, что глаз на нем нет. Так, как бы на уровне вставной новеллы, проигрываются отношения с Феликсом, который становится частью не только внешнего, но и внутреннего «я» Германа. В.А.Подорога в главе «Франц Кафка. Конструкция сновидения» пишет об автономной реальности сно-видения в мире Кафки, для которого сон – это «оптическая конструкция, позволяющая улучшить зрение и вовсе не требующая психоаналитической дешифровки» [21, 387]. Характерология сновидений Германа не поглощает его полностью, но, как и в мире Ф.Кафки, образует довольно плотный визуальный слой ужасов субъективного бытия, с которыми он не может совладать. Еще до того, как подмена будет осуществлена в реальности, Герман разыгрывает эту ситуацию в сновидении: Феликс входит в Германа и выходит из него, но он забирает лицо Германа. Вот почему Герман видит свое лицо на лице Феликса. И одновременно Герман видит отражение собственного безглазого лица в луже. В комбинациях образов этого сна отражается не только навязчивая идея Германа, но и разговоры с художником Ардалионом, который пишет портрет. Не случайно, в тексте романа сразу за сном следует фрагмент такого разговора, который начинается с фразы: «Глаза я всегда оставляю напоследок» – самодовольно сказал Ардалион. Держа перед собой и слегка отстраняя начатый им портрет, он так и этак наклонял голову» (3, 363).

Вернувшись к роману «Защита Лужина», вспомним, что и там первый сон Лужина представлял кошмар взаимоотношений со своим двойником.

Исследователи романа обнаруживают, что в роман «Отчаяние» введено значительное количество отсылок к текстам сюрреалистов и искусства авангарда [22]. Можно добавить, что сюрреалистические конструкции сновидений в этом романе тоже выполнены с учетом такой стилистики. Н.Григорьева в статье «Авангард в «Отчаянии» высказывает мнение о том, «как бы ни относился Набоков к сюрреализму, все же он был ему ближе, нежели абстракционизм» [23,

375]. Именно сюрреалистическая поэтика характерна для химерических образов третьего сновидения, действие которого разыгрывается в номере гостиницы, где заночевали Герман и Феликс. «Мне приснился отвратительный сон. Мне приснилась собачка, – но не просто собачка, а лже-собачка, маленькая, с черными глазками жучьей личинки, и вся беленькая, холодненькая, – мясо не мясо, а скорее сальце или бланманже, а вернее всего мяско белого червя, да притом с волной и резьбой, как бывает на пасхальном баране из масла, – гнусная мимикрия, холоднокровное существо, созданное природой под собачку, с хвостом, с лапками, – все как следует. Она то и дело попадалась мне под руку, невозможно было отвязаться, – и когда она прикасалась ко мне, то это было как электрический разряд. Я проснулся. На постыне соседней постели лежала, свернувшись холодным белым пирожком, все та же гнусная лже-собачка, – так, впрочем сворачиваются личинки, – я застонал от отвращения, – и проснулся совсем. Кругомплыли тени, постель рядом была пуста, и тихо серебрились те широкие лопухи, которые, вследствие сырости, вырастают из грядки кровати. На листьях виднелись подозрительные пятна, вроде слизи, я всмотрелся: среди листьев, прилепившись к мякоти стебля, сидела маленькая, сальная, с черными пуговками глаз... но тут уж я проснулся по-настоящему» (3, 391-392).

Этот третий сон слоистый и состоит из трех снов: просыпаясь, Герман попадает в следующий сон, потом в еще один и, наконец, просыпается «по-настоящему» (3, 391-392). Перед нами тройной сон, сон-матрешка. На «трехчастную композицию сна Германа» и его аналогию со стихотворением М.Лермонтова «В полдневный жар в долине Дагестана...», которое В.Набоков назвал «тройной сон», указывает В.В.Шадурский в работе «Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова». И далее исследователь сопоставляет сон Германа с «кошмаром во всю ночь» Свидригайлова и «трёхчастным сном художника Чарткова» из повести Н.Гоголя «Портрет». «Первый вариант «Портрета» в сборнике «Арабески» не имел такого усложненного сна. В этой редакции повести художник, испугавшись ночью

взгляда изображенного старика, сознательно пытался заснуть, но пребывал в «каком-то полузабвении». В «тягостном состоянии» ему привиделся сошедший с картины старик. «Собравши все свои силы», художник в ужасе – но сразу – просыпается. Новая редакция повести (1842) содержит трехчастный сон Чарткова, как бы усовершенствованную версию его кошмарных мучений. В первой части к нему, спящему, старик выпрыгивает из рамы и рассыпает тысячи золотых червонцев. «Полный отчаяния», «употребив все усилия», Чартков пытался проснуться, но его пробуждение не более чем иллюзия. Во второй серии сна он оказывается на ногах перед портретом, с которого «прямо вперились в него живые человеческие глаза». «С воплем отчаянья отскочил он – и проснулся». Но и это был сон. В третий раз ему снится, что «простыня начинает раскрываться, как будто бы под нею барахтались руки». В ужасе Чартков наконец-то просыпается: ««Господи, Боже мой, что это!» – вскрикнул он, крестясь отчаянно <...>». Интересно, что три раза употребляется слово «отчаяние», трижды герой пытается проснуться. Столь часто это слово звучит и в романе Набокова (не отсюда ли «Отчаяние»? – отчаяние уstraшенного художника), и столько же раз в своем кошмарном сне пытается проснуться Герман» [24, 46-47].

В сне Германа перед нами утроение реальности («маленькая и злая собачка» каких-то знакомых ранее упоминалась с разговоре Германа с Лидой (3,355), сочетание натурализма и абсурда, эстетики безобразного, неожиданные метаморфозы и сращение образов: белая лже-собачка с глазками личинки жука напоминает одновременно белого червя, сало, бланманже и сворачивается как холодный белый пирожок или личинка. Отвратительная белая, холодненькая лже-собачка преследует его во всех трех слоях сновидения и вызывает отвращение. Просыпаясь, Герман испытывает желание отказаться от «мерзкой мечты», «отказаться навсегда от соблазна», «забыть двойника» (3, 392). Ассоциативные звуковые переключки между «гнусной собачкой» и «мерзкой мечтой», между «собачкой» и «соблазном» позволяют представить события сновидения как внутреннюю борьбу и желание отказаться от

преступления («все говорило мне: уйди, встань и уйди» (3, 393). Присутствующий в романе интертекст Достоевского позволяет вспомнить не только слоистый сон Свидригайлова перед самоубийством, но и первый сон Раскольникова, после которого тот был намерен отказаться от убийства.

Наконец, последний сон в XI главе романа – это история измены и обмана, которые совершает жена, нарушая договоренность и выходя замуж за другого. «Мне приснилось, что после долгих, не показанных во сне, подразумеваемых розысков, я нашел наконец скрывавшуюся от меня Лиду, которая спокойно сказала мне, что все хорошо, наследство она получила и выходит замуж за другого, ибо меня нет, я мертв. Проснулся я в сильнейшем гневе, с безумно бьющимся сердцем, – одурачен! бессилен! – не может ведь мертвец обратиться в суд, – да, бессилен, и она знает это! Очухавшись, я рассмеялся, – приснится же такая чепуха, – но вдруг почувствовал, что и в самом деле есть что-то чрезвычайно неприятное, что смехом стряхнуть нельзя, – и не в сне дело...» (2, 454-455). Сон предвосхищает прозрение и отчаяние Германа.

Финал романа странным образом заключает все события в раму длительного сна: «Может быть, все это – лжебытие, дурной сон, и я сейчас проснусь где-нибудь – на травке под Прагой» (3, 462). Одновременно замыкается в кольцо и композиция романа, который возвращается к первой сцене встречи Германа с Феликсом во время прогулки в окрестностях Праги. Единственно, что изменилось, – спящим теперь оказывается не Феликс, а убивший его Герман, ощущающий себя Феликсом.

* * *

Вербальные тексты сновидений в произведениях В.Набокова сочетают в себе описание и рефлексию. При этом рефлексия может по времени опережать текст сна, вплетаться в сон или следовать за ним. Поэтика нарратива в произведениях писателя построена так, что трудно определить, кому принадлежит рефлексия: рассказчику, повествователю, повест-

вующему персонажу, речевое поведение которого передано в формах прямой, несобственно прямой или косвенной речи.

Сравнение циклов снов в романах «Защита Лужина» и «Отчаяние» позволяет обнаружить тематическое и образное сходство их композиций. В лужинский и германовский циклы входят сновидения о действиях, происходящих в закрытых пространствах комнаты, сны о двойниках и сны о невесте/жене. Абсурд и гротеск тоже в равной степени присущи химерическим образам этих снов: превращение Лужина в шахматную доску и шахматную фигуру, метаморфозы собачки, эксперименты с формами пространства. В обоих циклах явно выделяются и преобладают «профессиональные сны» (по определению героя романа «Ада»): для Лужина они связаны с шахматами, для Германа – с осуществлением убийства и подмены.

В романе «Дар» В.Набоков сравнивает поэтическое вдохновение со сновидением, а написанное – с пошлым пересказом сна. «Как человек, рассказывающий свой сон (как всякий сон, бесконечно свободный и сложный, но сворачивающийся как кровь, по пробуждении), незаметно для себя и для слушателей округляет, подчищает, одевает его по моде ходячего бытия, и если начинает так: «Мне снилось, что я сижу у себя в комнате», чудовищно опошляет приемы сновидения, подразумевая, что она была обставлена совершенно так, как его комната наяву» (3, 137). Может, В.Набоков еще и потому так ценил природу сновидения, «бесконечно свободного и сложного», и учился у него, что сам признавал свободу – главным условием творчества. Только талантливый мастер онейрических композиций и ученик сновидения, каким был писатель В.Набоков, мог дать такое парадоксальное определение гениальности: «Гений – это негр, который во сне видит снег» (3, 173).



Глава седьмая. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ОНЕЙРОПОЭТИКА

*Сны откровенней всех говорунов
и грандиозней яблока глазного.
Фрейд говорит, что каждый – пленник снов<...>*

*Мне помнится, ты спрашивал меня,
что снится мне. Я выразил словами,
и я сказал, что сон – наследье дня <...>*

*«А что есть сон?» «Основа всех основ»,
«И мы в него впадаем, словно реки».
«Мы в темноту впадаем, и хренов
твой вымысел. Что спрашивать с калеки!»
«Сон – выход из потёмок». «Горбунов!
В каком живешь ты забываешь веке.
Твой сон не нов!» «И человек не нов».
«Зачем ты говоришь о человеке?»
«А человек есть выходец из снов».*

И.Бродский «Горбунов и Горчаков»

7.1. ЖЕНСКИЕ СНЫ В МИРЕ РУССКОЙ КЛАССИКИ

Современная сомнология разграничивает сны детские, мужские, женские, сны людей здоровых и больных. Разделение литературных сновидений на женские и мужские исходит из гендерного принципа разделения персонажей. Естественно возникает желание понять, насколько важна для писателя антропологическая составляющая картины сновидения.

В этом разделе речь пойдет о поэтике и архетипах сновидений женских персонажей литературных произведений. Вне зависимости от своей гендерной принадлежности писатели стараются передать специфику таких снов через сюжеты и образный строй. Традиции описания женского сна восходят к мифологии и фольклору. В античном мифе и литературе такие сновидения широко известны: сон Гекубы в

троянском цикле мифов, сны Пенелопы в «Одиссее» и Дидоны в «Энеиде» [1], сон в романе «Золотой осел». Вводятся женские сны в лиро-эпические поэмы (сон Кыз-Жибек в казахской народной поэме [2]) и сказки [3]. В названных выше снах можно разграничить сны-аллегии и сны-предсказания, которые магически связаны с женскими судьбами.

Уже беглый взгляд на произведения русской классики убеждает в том, что в творчестве А.Пушкина, И.Тургенева, Н.Лескова, И.Гончарова, А.Чехова в разной мере представлены как мужские, так и женские сны. В творчестве Л.Толстого и Ф.Достоевского явно преобладают сновидения персонажей-мужчин. Например, в романы «Преступление и наказание» (циклы сновидений Раскольникова и Свидригайлова) и «Война и мир» (двенадцать сновидений пяти героев) введены только мужские сны. Н.Чернышевский, напротив, в своем романе «Что делать?» представил только сны героини.

В поэтике литературы эпохи романтизма сновидения играли важную роль. Знаковым текстом этого времени стала баллада В.Жуковского. В сновидении Светланы выделяются три микросюжета. Первый – визит веселого жениха, который обещает ей венчание. Второй сюжет – это поездка ночью в степи, по снегу при луне. Меняется поведение жениха: он молчит, «Ни полслова ей в ответ», «глядит на лунный свет / Бледен и унылый» [4, 124-129]. Божий храм остается в стороне, но вихрь отворяет входные двери, и Светлана видит, что там поп совершает обряд отпевания. Светлана предчувствует недоброе, автор дважды повторяет глагол «дрожит». Мрачную картину второго сюжета довершает карканье черного ворона. И далее сюжет неожиданно прерывается по законам сна: «Вот примчались... и вмиг / Из очей пропали: /Кони, сани и жених / Будто не бывали». Второй микросюжет сна зеркально противопоставлен первому: говорливый и радостный жених теперь молчалив и уныл, а обещанное венчание оборачивается отпеванием мертвого. Страшные предчувствия оправдываются в третьем сюжете, который представляет собой ситуацию испытания и инициации героини. Происходит третье преобразование: радостного жениха в страшного мертвеца. Кульминация сюжета – это поединок мертвеца и голубка,

который сначала эротически прильнул Светлане на грудь, а далее не дает встать мертвецу.

Сновидение имеет несколько прочтений. Во-первых, в нем представлен психологический рисунок эмоциональных состояний и настроений героини: исполнение надежд и мечтаний (первый сюжет), беспокойство (второй), отчаяние и страх (третий сюжет). Каждому состоянию соответствуют образно-поэтические картины, но и сами состояния сновидицы названы автором. Описательная онейпропозитика В. Жуковского избегает тайнописи. Фольклорно-мифологическая основа сновидения строится на соотнесении языческой и христианской символики. В сновидении представлено столкновение темных и светлых сил, которые встречаются человеку на дороге жизни. Дорога, поездка на санях, метель, мчащиеся кони – всё это символы движения времени. Образы пространства представляют картины будущего: выход из комнаты, широкий двор, ворота, сани, степь, храм, незнакомые места, дверь, хижина, уголок. В этом отношении сон – тайный учитель жизни. Бинарные образы передают идею борьбы и сосуществования разных сил на дороге жизни: чужое – родное, черное – белое, ворон (горе, печаль) – голубок («ангел-утешитель», которому молилась героиня), степь – мирный уголок, темная даль – огонек, темнота – свеча, безмолвие – звуки. Юнгианский анализ позволяет выделить в сновидении Светланы женский архетип, архетип Анимуса и Самости. Ситуация инициации героини явно отражена в сновидении. Символом Самости девственницы выступает «белоснежный голубок»/«голубочек белый», который препятствует обряду перехода героини в другой женский статус. Именно поэтому жених, Анимус, предстает в трех образах трех сюжетов (счастливого – тревожного – страшного), которые как бы взаимоисключают друг друга. Усиление монструозного начала в образе жениха свидетельствует не только о страхе инициации, но и о скрытом тенденциозном поэтическом пафосе баллады. Может, не случайно брак А. Протасовой, которой посвящена баллада, оказался несчастливым. Но пережитый сон одновременно означает преодоленный страх,

и Светлана вступает в новую жизнь, обогащенная сновидным опытом.

Сон Софьи в «Горе от ума» относится к числу придуманных снов. Но Фамусова он встревожил. Дочь как бы хочет подготовить отца к правде о своей жизни. В сновидении два микросюжета: счастливая история свидания с любимым на лугу, а далее сцена в темной комнате. Она прервана появлением отца. Грибоедов, подобно Жуковскому, неожиданно склеивает два сюжета: «Потом пропало все: луга и небеса. – / Мы в темной комнате. Для довершенья чуда / Раскрылся пол – и вы оттуда, / Бледны, как смерть, и дыбом волоса!» [5, 41-42]. Софья использует в сне традиционные фольклорные мотивы. Гуляние на цветущем лугу в ожидании жениха встречается и в сказках, и в истории об Амуре и Психее (книга пятая в романе Апулея «Золотой осел»). Насильственное разлучение и мучение влюбленных – элементы сюжета любовного романа. Сон Софьи содержит мотивы препятствий на пути к желанному браку влюбленных. Придумывая сон, Софья как бы моделирует возможный мелодраматический сюжет.

Образ отца в девичьих снах Софьи («Горе от ума»), Марьи Гавриловны («Метель» А.Пушкина), Елены («Накануне» И.Тургенева) является важным образом-архетипом. Этот отец оберегает, обвиняет, препятствует. Страшная правда об отце открывается в «чудном сне» Катерины из повести Н.Гоголя «Страшная месть». Отец склоняет ее к инцесту. Этот сон повторяется, и Катерина называет его «страшным» и говорит «страшен отец мой» [6, 149; 156].

Придумывает свой сон и Наталья, героиня сказки А.Пушкина «Жених» (1825). Она заблудилась в лесу в лунную ночь и «вдруг» оказывается перед избой разбойников. Наталья прячется и видит, как возвращаются двенадцать молодцов, они веселятся и кричат: «Крик хохот, песни, шум и звон, / Разгульное похмелье...». Наталья становится свидетельницей убийства девушки, но, вернувшись домой, никому об этом не решается рассказать. Проходит время, и её сватает лихой молодец, в котором она узнает убийцу. Во время свадебного застолья она рассказывает об увиденном, выдавая это за

приснившийся ей дурной сон, а потом указывает на побледневшего злодея.

События сновидения Татьяны («Евгений Онегин») образуют ряд обособленных микросюжетов: Татьяна в лесу; появление медведя и преследование; Татьяна из сеней украдкой наблюдает за пиром шайки чудовищ и Онегина; она обнаружена; Онегин и Татьяна наедине; появление Ольги и Ленского, ссора с Онегиным. Действие развивается стремительно, на это указывает и семикратный повтор наречия «вдруг». Архетип Анимуса представлен в трех образах: медведя (помощник, преследователь, похититель), Онегина (соблазнитель) и Ленского (спаситель). Образ сестры – архетип Тени героини – играет роль Самости и спасает Татьяну от роли жертвы. Но опыт смирения, пережитого в сне-инициации, повторяется в жизненном сюжете судьбы героини. Не случайно в седьмой главе появляются мотивы поведения героини в сновидении: бледность, трепетность и жертвенность («Природа трепетна, бледна, / Как жертва, пышно убрана») и пассивность («Но Таня, точно как во сне»).

Попробуем развернуть мифопоэтическое содержание образа медведя. Медведь – это тотемный образ славянских племен, прародитель, Отец. Он один из частых персонажей русских народных сказок. В сказках, собранных А.Н.Афанасьевым, встречается сюжет, в котором описан насильственный брак девушки с медведем. Например, в сказке «Медведко, Усыня, Горыня и Дубыня-богатыри» от такого брака рождается сын – половина человечья, половина медвежья [7, 153-157]. Медведица – олицетворяет Великую мать (вспомним недописанную сказку Пушкина о медведихе). В романе Татьяну сопровождает образ Дианы (дева «окружена лучом Дианы»), а сама героиня уподоблена лани («как лань лесная боязлива»), животному Дианы/Артемиды. Известно, что Артемида почиталась как медведица. Лес, луга – это тоже любимые места этой богини. Указание поэта в примечании на греческие корни имени русской героини позволяет соотнести с Татьяной и богиню-девственницу, и тотемный образ славян. Получается, что медведь в сновидении соединяет Онегина и Татьяну, то есть исполняет её желание.

Фольклорно-сказочная основа сна Татьяны и сна Натальи (сказки о медведе и сказка «Разбойники» о девушке и разбойниках) позволяет обратиться к книге К.П.Эстес «Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях». Автор выделяет женские сны-посвящения, которые встречаются в мифах и сказках. Сон-посвящение представлен сюжетами о преследовании женщины «темным человеком», хищником. Такие сновидения – это портал, врата подготовки и практика для перехода на новую ступень сознания, в «новый день» процесса индивидуализации. Такой сон, по мнению психолога, пробуждает интуицию и побуждает женщину сделать «сложный выбор», указывает на то, «что она медлит сделать следующий шаг», пройти следующий отрезок пути, что она «не решается отбить у хищника свою собственную силу». «Это очень благоприятный сон о правильной и своевременной потребности пробудиться» [8, 36-37]. Одной из сказок, на материале которой К.П.Эстес строит свой анализ, является сказка Ш.Перро «Синяя борода». Может, не случайно Онегин в своем монологе, выстраивая последствия возможного брака, говорит Татьяне: «Супружество нам будет мукой» – и рисует облик мужа, который «нахмурен, молчалив, сердит и холодно-ревнив», то есть очень похож на героя французской сказки.

Для женских сновидений в произведениях Н.Лескова характерна яркая образность и фантастическая сюжетика. В повести «Житие одной бабы» сон дочери барыни, девочки Маши, которую воспитывает Настя, – это сон о себе и о другой. Сон этот снится Маше незадолго до ненавистной женитьбы Насти. «Нет, послушай, Настя! – продолжало дитя, повернувшись на своей постельке лицом к Насте. – Мне снилось, будто на этом лугу много-много золотых жучков – хорошенькие такие, с усиками и с глазками. И будто мы с тобой стали этих жучков ловить, а они всё прыгают. Знаешь, как кузнечики прыгают. Всё мы бегали с тобой и разбежались. Далеко друг от друга разбежались. Стала я тебя звать, а ты не слышишь: я испугалась и заплакала. – Горсточка ты моя маленькая! Испугалась она, – сказала Настя и погладила Машу по кудрявой головке. – Ну, слушай, Настя! Как я заплакала, смотрю, около меня стоит красивая такая... не барыня, а так,

Настя, женщина простая, только хорошая такая. Добрая, вся в белом, длинном-длинном платьице, а на голове веночек из белых цветочков – вот как тетин садовник Григорий тебе в Горохове делал, и в руке у нее белый цветок на длинной веточке. Взглянула я на нее и перестала плакать; а она меня поцеловала и повела. И сама не знаю, Настя, куда она меня вела. Всё мы как будто как летели выше, выше. Я про тебя вспомнила, а тебя уж нету. Ты внизу, и мне только слышно было, что ты кричишь. Я глянула вниз, а тебя там волки рвут: черные такие, страшные. Я хотела к тебе броситься, да нельзя, ножки мои не трогаются. А тут ко мне навстречу много-много детей набежало: всё хорошенькие такие да смешные, Настя: голенькие и с крылышками. Надавали мне яблочек, конфеток в золотых бумажках, и стали мы летать, – и я, Настя, летала, и у меня будто крылышки выросли. А тут ты меня назвала, я и проснулась. Хороший это сон, Настя?» [9; 1, 128].

Сон состоит из трех связанных сюжетов. Первый сюжет радостный и счастливый, необычный. Н.А.Филатова называет сон Маши «предсказательным, духовно-религиозным и житийным». Золотые жучки – это «умершие души праведников, живущие в раю, куда попадает и маленькая Маша, но недоступен этот мир Насте» [10, 161]. Летящие золотые жучки, луг – это и символы мечтаний. Поэтизированный образ смерти во втором сюжете представлен в образе доброй женщины в белом. Троекратный повтор белого цвета и поцелуй – символы святости и избавления от страданий, которые выпали на долю чувствительной девочки. Н.А.Филатова видит в женщине в белом образ Богородицы: «Изображение Богородицы в венке и с цветком лилии в руке присуще не только католической, но и православной традиции» [10, 162].

Во сне Маше предсказано её преждевременное расставание с этим миром. Летать во сне – знак избранности [11], ангелоподобности («и у меня будто крылышки выросли»). Неразвившаяся женская Самость через сон указывает девочке-сновидице путь преодоления тяжести материального мира. Третий сюжет – это описание полета и взгляд с высоты на то, как внизу «черные такие, страшные» волки «рвут» Настю, которой она ничем не может помочь. Волк в славянском

фольклоре ассоциируется с «чужими»: «Характерно, что связь волка с родней прослеживается в русском обычае называть волками всю родню невесты, а иногда и всю дружину жениха» [12, 277]. Выходя замуж, Настя попадает к чужим, которые мучают её.

В повести «Воительница» два чудных сновидения Домны Платоновны. Оба сна она сама пересказывает рассказчику. Это давние сны и поэтому представлены как истории, вплетенные в монологи-рассказы «воительницы». Их отличает сказовая интонация, отстраненность от сновидного состояния и комментирование сюжетов и образов сна, интерпретация. В первом сновидении три образа: рассказчица, девочка и белая собачка. «Ну, представь же ты теперь себе: сплю это; заснула у нее, на ее постеленке, и как пришла к ней, совсем даже в юбке заснула, и опять тебе говорю, что сплю я свое время крепко, и снов никогда никаких не вижу, кроме как разве к какому у меня воровству; а тут все это мне видятся рощи такие, палисадники и она, эта Леканида Петровна. Будто такая она маленькая, такая хорошенькая: головка у нее русая, вся в кудряшках, и носит она в ручках веночек, а за нею собачка, такая беленькая собачка, и все на меня гам-гам, гам-гам – будто сердится и укусить меня хочет. Я будто нагибаюсь, чтоб поднять палочку, чтоб эту собачку от себя отогнать, а из земли вдруг мертвая ручища: хватить меня вот за самое за это место, за кость. Вскинулась я, смотрю – свое время я уж проспала, и руку страсть как неловко перележала» (1, 320). Девочка с веночком – юная Леканида Петровна – архетип ее женской Самости накануне грехопадения. Сердитая собачка – символизирует предательство и совесть, через которую Домна Платоновна переступает ради наживы. Появление мертвой руки можно рассматривать как символ наказания за желание отогнать беленькую собачку. После пробуждения подчеркнута физиологическая симптоматика сновидения: хватка мертвой ручищи рождена неудобной позой спящей.

Свой рассказ о втором авантюрно фантазмагорическом сновидении Домна Платоновна сопровождает комментариями, в которых сама явно указывает на бесовщину, которая ее одолела. «...и вдруг чувствую, что тишина вокруг меня стала

необъятная, и лежу будто я в поле, в зелени такой изумрудной, и передо мною перед ногами моими плывет небольшое этакое озерцо, но пречистое, препрозрачное, и вокруг него, словно бахрома густая, стоит молодой тростник и таково тихо шатается. Забыла я тут и про молитву, и все смотрю на этот тростник, словно сроду я его не видала. Вдруг вижу я что же? Вижу, что с этого с озера поднимается туман, такой сизый, легкий туман, и, точно настоящая пелена, так по полю и расстилается. А тут под туманом на самой на середине озера вдруг кружочек этакой, как будто рыбка плеснулась, и выходит из этого кружочка человек, так маленький, росту не больше как с петуха будет; личико крошечное; в синеньком кафтанчике, а на головке зеленый картузик держит. «Удивительный, – думаю, – какой человек, будто как куколка хорошая», – и все на него смотрю, и глаз с него не спускаю, и совсем его даже не боюсь, вот таки ни капли не боюсь. Только он, смотрю, начинает всходить-всходить, и все ко мне ближе, ближе и, на конец того дела, прыг прямо ко мне на грудь. Не на самую, знаешь, на грудь, а над грудью стоит на воздухе и кланяется. Таково преважно поднял свой картузик и здоровается. Смех меня на него разбирает ужасный: «Где ты, – думаю, – такой смешной взялся?» А он в это время хлоп свой картузик опять и говорит... да ведь что же говорит-то! «Давай, – говорит, – Домочка, сотворим с тобой любовь!» Так меня смех и разорвал. «Ах ты, – говорю, – шиш ты этакой! Ну, какую ты можешь иметь любовь?» А он вдруг задом ко мне верть и запел молодым кочетком: кука-реку-ку-ку! Вдруг тут зазвенело, вдруг застучало, вдруг заиграло: стон, я тебе говорю, стоит. Боже мой, думаю, что ж это такое? Лягушки, карпии, лещи, раки, кто на скрипку, кто на гитаре, кто в барабаны бьют; тот пляшет, тот скачет, того вверх вскидывает!

«Ах, – думаю, – плохо это! Ах, совсем это нехорошо! Огражду я себя, – думаю, – молитвой», да хотела так-то зачитать: «Да воскреснет бог», – а на место того говорю: «Взвейся, выше понесися», – и в это время слышу в животе у меня бум-бурум-бум, бум-бурум-бум» (1, 349).

Центральный образ этого фантазмагорического сна – маленький человек росту с петуха в синем кафтанчике и с

зеленым картузом, который выходит из воды, а потом поёт по-петушину. Образ петуха у славян связан как с солярной символикой (символ рассвета, пробуждения, призыв к бою) и огнём (красный петух), так и с миром демонов. «Черный петух у славян связан с водой и подземным царством. Он символизирует смерть, божий суд и зло» [12, 332]. Человек-петух – это петух-оборотень, который появляется из воды. Сочетание синего и зеленого цветов в его одежде тоже указывает на его демоническое начало, связывает с миром тьмы. В мифологии петух – «один из ключевых символов сексуальной потенции», поэтому «в христианстве петух выступает атрибутом персонифицированного распутства» [12, 334]. Человек-петух в сне героини повести не только напрямую соблазняет её, но и устраивает шашаш.

Особенно ужасно для героини повести превращение в тарбан – струнный музыкальный инструмент типа украинской бандуры: «Стоит надо мной давешний человечек маленький и так-то на мне нареживает. <...> И так целую ночь целехонькую на мне тарбанили; целую ночь до бела до света была я им, крещеный человек, заместо тарбана; на утешение им, бесам, служила» (1, 350). Второй сон вызывает и литературные ассоциации. Так, в цикл «Вечер на Хопре» М.Загоскина входит новелла «Концерт бесов», в которой рассказана история увлечения одного молодого человека примадонной театра. Эта страсть лишает его покоя, превращает в раба и участника страшного ночного концерта, в котором он сначала зритель, а потом музыкальный инструмент – гитара. В новелле Загоскина прекрасная Лауретта играет на живой гитаре и поет каватину [13].

Оба сна воительнице приснились при неожиданных обстоятельствах, в них явно присутствует физиологическая, символическая и психологическая основа. Первый сон-аллегория накануне грехопадения жилицы Домны Платоновны. Второй сон – это предсказание будущего осмеяния и позора поздней любви самой воительницы. Для онейропозитики обоих сновидений характерна миниатюризация образов и использование слов с уменьшительно-ласкательными суф-

фиксами. Всё это признаки женской речи и письма [14], которые передает Н.Лесков.

В повесть «Леди Макбет Мценского уезда» включены яркие чувственные сны изменяющей мужу Катерины Измайловой (1, 244-245). Главный образ сновидения – это необыкновенный кот-оборотень. В первом сне он, как Кот Баюн, наводит морок на сновидицу. «Катерина Львовна заворошилась в его пушистой шерсти, а он так к ней с рылом и лезет: тычется тупой мордой в упругую грудь, а сам такую тихонькую песню поет, будто ею про любовь рассказывает. «И чего еще сюда этот котище зашел? – думает Катерина Львовна.– Сливки тут-то я на окне поставила: беспременно он, подлый, у меня их вылопает. Выгнать его», – решила она и хотела схватить кота и выбросить, а он, как туман, так мимо пальцев у нее и проходит. «Однако откуда же этот кот у нас взялся? – рассуждает в кошмаре Катерина Львовна. – Никогда у нас в спальне никакого кота не было, а тут ишь какой забрался!» Хотела она опять кота рукой взять, а его опять нет. «О, да что ж это такое? Уж это, полно, кот ли?» – подумала Катерина Львовна. Оторопь ее вдруг взяла и сон и дрему совсем от нее прогнала. Оглянулась Катерина Львовна по горнице – никакого кота нет, лежит только красивый Сергей и своей могучей рукой ее грудь к своему горячему лицу прижимает» (1, 244). Кот – архетип Анимуса, мужского начала, которому подчиняется Катерина. Аналогия между котом и Сергеем подчеркнута самим автором. Еще Артемидор писал: «Кот означает прелюбодея, потому что он охотится за птицами, а птицы, как я уже отмечал в первой книге, сходны с женщинами» [15, 277]. Мифологическая традиция считает кота символом злых сил, хитрости, коварства, измены, которую придется пережить Катерине. Удивление и вопросы героини во сне – это знаки осознанного сновидения и одновременно пророческие указания на будущие разочарования, которые принесет ей преступная связь. Во втором сне кот опять по-человечески говорит, а потом предстает ожившим мертвецом, котом-оборотнем. «Я и с кладбища нарочно пришел поглядеть, как вы с Сергеем Филипычем мужнину постельку согреваете. Курны-мурны, я ведь ничего не вижу. Ты меня не бойся: у

меня, видишь, от твоего угощения и глазки повылезли. Глянь мне в глаза-то, дружок, не бойся!» Катерина Львовна глянула и закричала благим матом. Между ней и Сергеем опять лежит кот, а голова у того кота Бориса Тимофеича во всю величину, как была у покойника, и вместо глаз по огненному кружку в разные стороны так и вертится, так и вертится!» (1, 252). Сон-кошмар мучает и преследует Катерину, как убийц в трагедии Шекспира их видения.

В повести «Очарованный странник» митрополит, размышляя о приснившемся сне, пытается определить «простой это сон, или мечтание, или духоводительное видение» (3, 7). Сон тетки Ольги в повести «Павлин» можно отнести к разряду пророческих видений. Сон содержит прямое указание на ближайшие события и аллегорическое предсказание духовного перерождения швейцара Павлина. Сон состоит из двух сюжетов. Первый сюжет самим рассказчиком будет отмечен как сбывшийся наяву. Второй сюжет описывает фантастические метаморфозы облика швейцара. «В одной руке у него будто была его блестящая булава и факел, а в другой – его собственная отрезанная голова, а вокруг него из-под земли выныривали какие-то бледно-розовые птицы: они быстро поднимались вверх, производя нестерпимый свист своими крыльями, а оттуда, с высоты, с этих крыльев сыпались белые перышки и по мере приближения к земле обращались в перетлевший пепел. Минута – и от всей пестроты Павлинова убора уже не осталось и знака, а он стоял весь черный, как обгорелый пень, и был опять с головою, но с какою-то такою страшною головою, что тетушка пришла в ужас, закричала и проснулась» (3, 152). Человек, несущий собственную голову, ассоциируется с грешниками [16] и святыми [17]. Птицы – символ души и представляют архетип Анимы в бессознательном мужчины. Пестрая ливрея, булава, факел – знаки возвышения, власти, гордости, страсти, духовного возрождения. Все это предстоит пережить Павлину. Превращение белых перьев в пепел, а пестрой ливреи в черные одежды – символизирует ситуацию потери всего достигнутого. Сравнение человека с обгоревшим пнем со «страшной головой» – символизирует тяжелые испытания,

прозрение, покаяние. Не случайно посыпание пеплом головы в Священном писании означает смирение, скорбь, отчаяние [18]. Обращает на себя внимание контрастная соотношенность мифосимволики именной номинации [19] героя и образов сновидения. Мифологическую природу образа подчеркивает сам Н.Лесков: «Павлин был настоящий *павлин*, и притом самый нарядный павлин, способный поспорить с наилучшим экземпляром щеголеватой птицы, переделанной Юноною из Аргуса» (3, 138 – курсив Н.Л.).

В романе «Соборяне» именно к видениям можно отнести сон перед смертью протопопицы Натальи Николаевны. Во сне она видит мужа и дьякона Ахиллу, который просит ее помолиться за отца Савелия. Она произнесла слова молитвы, а дьякон взял и внес ее в алтарь. Во сне происходит то, что нельзя делать наяву, но, наверное, хотелось протопопице. Свершением невозможного сон как бы перечеркивает возможности дальнейшей земной жизни. Обращает на себя внимание и такой повторяющийся прием онейропоэтики Лескова, как нарушение зрительных пропорций во сне (престол до самого неба, а позади все крошечное) и в восприятии мира после пробуждения. Сон определил важность приоритетов небесных над земными, и поэтому протопопица говорит мужу: «Славно мне, славно, не будите меня!» (2, 265).

Сон Дарьи в поэме «Мороз, Красный нос» тоже снится на границе жизни и смерти героини. Антропоморфный Мороз-воевода хочет соблазнить молодую вдову. Он обещает ей «голубой дворец» и предлагает быть царицей в нем, а потом оборачивается мужем: «И в Проклушку вдруг обратился / И стал он ее целовать» [20, 312]. Но над сновидениями женщины Мороз не властен. Ей снятся жаркое лето, муж, дети и песня, которая не имеет ничего общего с «хвастливой песней» чародея-Мороза. Именно за ней устремляется ее душа во сне. В сне Дарьи собраны ретроспективные мгновения счастливого прошлого, и он переводит её в смерть, которая соединяет с мужем. Сон Дарьи – это одновременно сон-воспоминание и сон-наваждение, подарок обессиленной несчастной вдове.

Сон Елены в романе «Накануне» содержит картины переживания смерти Инсарова еще до его умирания наяву. Тема

смерти находит воплощение в архетипических образах моря, кораблекрушения, снежного пространства, вихря, холода, пропасти/бездны. Появляется отец – Анимус героини, и с ним связан комплекс вины перед родными. Умершая подруга Катя воплощает архетип Тени героини. Она проводник Елены в царство мертвых. Именно ей задает Елена вопросы и не получает ответа. Смех Тени – знак катастрофы, которая происходит в сновидении и наяву. В.Н.Топоров обращает внимание и на то, что Тургеневу присущ дар «запоминания снов и перевода их в словесный текст». При этом рассказчик не пытается обнаруживать «корни» снов в «дневном языке» и «дневной логике». «В этом отношении сны Тургенева – одно из ценнейших свидетельств «архетипического», которым располагает русская культура» [21, 124].

Онейропоэтика и архетипика трех женских снов в рассказе «Живые мощи» особенно уникальна. В снах больная Лукерья видит себя здоровой: «Никогда я больной себя не вижу: такая я всегда во сне здоровая да молодая...». Этот образ воплощает её полную Самость – духовное и физическое целое. Свои сны Лукерья называет «хорошие сны», но первый сон – «чудный». Это сон о посмертном преображении. Как и сон Дарьи, он включает поэтизированные образы крестьянского быта. Лукерье снится поле высокой, спелой, золотой ржи, которую она должна «сжать дочиста», но не серпом, а месяцем, «когда он на серп похож бывает». Во сне происходит метафорическое преображение бытовой вещи по законам фольклорной образности. «Только очень меня от жары растомило, и месяц меня слепит, и лень на меня нашла; а кругом васильки растут, да такие крупные! И все ко мне головками повернулись. И думаю я: нарву я этих васильков; Вася прийти обещался – так вот я себе веноч сперва совью; жать-то я еще успею. Начинаю я рвать васильки, а они у меня промеж пальцев тают да тают, хоть ты что! И не могу я себе веноч свить. А между тем я слышу – кто-то уж идет ко мне, близко таково, и зовет: Луша! Луша!.. Ай, думаю, беда – не успела! Все равно, надену я себе на голову этот месяц заместо васильков. Надеваю я месяц, ровно как кокошник, и так сама сейчас вся засияла, все поле кругом осветила. Глядь – по самым верхушкам колосьев катит

ко мне скорехонько – только не Вася, а сам Христос!» [22; 3, 335].

В фольклорной символике «василек – символ непрочной радости. Рвать васильки – перемена в жизни»; венок из васильков – счастье [23]. Все это не дано испытать Лукерье: она не может нарвать васильков и свить венок. Обратим внимание на взаимообратимость образов «Вася» и «васильки»: васильки не даются в руки, а Вася не успеет прийти во сне [24]. Но является Христос, который называет ее «невестой» и приглашает в «царство небесное» («хороводы водить будешь и песни играть райские»). Христос является во сне, по словам сновидицы, таким, «каким его не пишут», – безбородый, высокий, молодой, весь в белом и пояс золотой. Два контрастных образа Анимуса – Вася и Христос – представляют два возможных варианта судьбы Лукерьи. Первый не сбывается, второй – она ожидает. И оба, видимо, результат экзальтированного воображения или искушения. Не случайно во сне она тоже слышит, «кто-то уж идет ко мне, близко таково, и зовет: Луша! Луша!..». А именно с этого обманного зова наяву начались её несчастья [25]. Эта событийная деталь яви, перемещенная в сюжет сновидения, но с иной мотивировкой, являет собой результат бессознательной трансформации вытесненного желания.

В сновидении Лукерьи отражены черты «народного христианства» [26]. Так, Христос в поле ржи соотносится с образом ржаницы или полуденницы, которую почитали славяне-язычники как полевой дух и воплощение солнечного удара. «Ржаниц люди представляли в виде красивых длинноволосых девушек в белых платьях. Во время купальных праздников молодые селянки наряжали одну из подруг Ржаницей, украшали её золотисто-желтыми колосьями ржи, выводили в поле и толкали в колосающуюся рожь, а сами с криком и смехом разбегались. Ржаница-девушка должна была их ловить» [27, 91]. Культ ржи у славян был связан с культом Рожаниц, «которых праздновали после того, как хлеб был сжат» [28]. Во сне Лукерья не может жать, что тоже указывает на её женскую обделенность. Образ поля символизирует судьбу, жизнь. То, что Лукерья его покидает несжатым, указывает

на преждевременность смерти. В сне девушки у Христа вырастают крылья, «по всему небу развернулись, длинные, как у чайки», и Лукерья взлетает, «прильнув к его руке». Полёт, в объяснении Лукерьи, – избавление от болезни (собачка, которая ее преследовала во ржи, от нее отвязалась) и аналог плавания (здесь прочитывается и выделенный В.Н. Топоровым и характерный для художественной гипнологии И. Тургенева «морской синдром»).

Второй свой сон Лукерья, сомневаясь, все же называет «видением»: к ней являются покойные родители, дважды кланяются и благодарят ее. Третий сон – это диалог героини со смертью, которая представляется высокой женщиной, «целой головой выше других», «и лицо тоже особенное, постное лицо, строгое». В нем соприкасаются два, присущих народному восприятию, отношения к смерти: смерть – чужая сила и смерть – освобождение [29]. Лукерья, рассказывая сон, говорит: «Мне чтобы испугаться, а я напротив – рада-радехонька, крещусь! И говорит мне та женщина, смерть моя: «Жаль мне тебя, Лукерья, но взять я тебя с собою не могу. Прощай!» Господи! как мне тут грустно стало!.. «Возьми меня, говорю, матушка, голубушка, возьми!» И смерть моя обернулась ко мне, стала мне выговаривать...» (3, 336). В этом облагороженном облике смерти как будто воплощены черты славянского языческого божества Мары: «злого духа, богини смерти, мора, вражды» [30]. Но женское в облике смерти соединяется с птичьим: «вижу я: вьется, мечется между ними одна женщина»; «она вдруг верть – да прямо ко мне»; «а глаза у ней, как у сокола, желтые, большие и светлые-пресветлые» [31]. В обрядовой поэзии и сказках («Финист Ясный Сокол») сокол – жених, сказочный возлюбленный, сокол-воин. Так что образ сна – это скрытый Анимус и попадает в один ряд: Вася, Христос, Сокол-смерть. Символика сокола связана с солнцем. Древние египтяне считали его священным животным бога Ра, а бога Гора (божество света и неба) изображали с головой сокола. «Глаза Гора: правый – солнце, левый – луна» [32, 208-209]. Получается, что образы первого сна перекликаются с образами третьего сна. И Лукерья не случайно пересказывает эти три сна. Они знаковые для нее. В первом она видит

осуществленную мечту об освобождении от своей болезни, во втором – находит оправдание случившемуся с ней («так как ты на сем свете много мучишься, то не одну ты свою душеньку облегчила, но и с нас большую тягу сняла»); в третьем – проговаривает срок своего ухода. Преображение, видение и пророчества последовательно скрепляют онейрический треугольник рассказа. Женские сновидения у Тургенева имеют не только личностное, но и сверхличностное, провиденциальное значение.

Катерина в драме «Гроза» рассказывает Варваре о своих девичьих снах: «А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья, будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся. А то, будто я летаю, так и летаю по воздуху. И теперь иногда снится, да редко, да и не то». Помимо высокого духовного смысла, который закреплен за сюжетом полёта во сне, этот сюжет имеет и физиологическое истолкование. «В физиологическом ракурсе полёты истолковываются неоднозначно: либо как связанные с эротическим возбуждением, либо как результат процессов роста у подростков, либо как следствие затрудненного дыхания и компенсаторного увеличения экскурса движений грудной клетки» [11, 1058]. Сны, которые видит Катерина сейчас, она толкует как искушение: «Ночью, Варя, не спится мне, все мерещится шепот какой-то: кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует. Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы..., а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду...» [33, 236; 237]. Контраст девичьих и женских сновидений свидетельствует о разладе Катерины с архетипом Самости и ее встрече с архетипом Тени во сне.

Из шести онейрических эпизодов, включенных в роман «Братья Карамазовы», четыре сновидения принадлежат братьям Карамазовым, а два – женщинам, Грушеньке и Лизе. Эти два женских сна тематически и мотивно связаны со снами героев романа. Так, сон Грушеньки в книге «Митя» снится ей в присутствии Дмитрия Карамазова; проснувшись, она

рассказывает ему сон, в котором описана поездка на тройке с «милым человеком», «с тобою» [34; 14, 399]. Снежный пейзаж, звон колокольчика и предшествующий сну разговор о Сибири увязаны с будущей судьбой Дмитрия Карамазова и его невесты. Сон Лизы Хохлаковой в книге «Брат Иван Федорович» сюжетно и образно связан с двумя братьями Карамазовыми. Во-первых, Лиза рассказывает свой сон Алеше, и тот неожиданно признается: «И у меня бывал этот самый сон». И Лиза удивляется: «Не сон важен, а то, что вы могли видеть этот же самый сон, как и я» (15, 23). Таким образом, сон Лизы – это разделенный сон, который в равной мере принадлежит и ей, и Алеше Карамазову (вспомним такой «общий», разделенный сон Анны и Вронского в романе Л.Толстого). Во-вторых, содержание сна Лизы о чертах прямо связано с кошмаром Ивана Карамазова и его разговором с чертом. Если Лиза дразнит чертей, позволяя им приблизиться к себе или отпугивая их, то в кошмаре-сне Ивана скорее черт дразнит Ивана. Можно сказать, что четыре мужских сна (сон Алеши, два сна Дмитрия Карамазова, кошмар Ивана) подчиняют и вбирают в себя два женских сна.

В ряд знаковых женских снов русской классики естественно входят два сновидения Татьяны Марковны Бережковой из романа И.Гончарова «Обрыв». Она получает из уст героев романа (двоюродных внучек, которых воспитывает, и двоюродного племянника, именем которого она распоряжается) и автора несколько номинаций: бабушка, матушка, мать. Она хозяйственная помещица: «Она была в меру строга, в меру снисходительна, человеколюбива, но все в размерах барских понятий» [35, 61]. «Бабушка, по воспитанию, была старого века и разваливаться не любила, а держала себя прямо, с свободной простотой, но и с сдержанным приличием в манерах» (59). Описывая её внешность, Райский подчеркивает живость и статность. «Какой она красавицей показала Борису, и в самом деле была красавица. Высокая, не полная и не сухощавая, но живая старушка... даже не старушка, а лет около пятидесяти женщина, с черными живыми глазами и такой доброй и грациозной улыбкой, что когда и рассердится и засверкает гроза в глазах, так за этой грозой опять видно

чистое небо» (59). Портретные описания Гончарова можно рассматривать как экфрасис к ненаписанной картине или несуществующей скульптуре. Они антологичны, пластичны и отличаются тщательной проработкой и продуманной визуальностью позы, жеста или настроения. Это касается и портрета бабушки. «Накинув шаль и задумавшись, она походила на один старый женский портрет, бывший в старом доме, в галерее предков. Иногда вдруг появлялось в ней что-то сильное, властное, гордое: она выпрямлялась, лицо озарялось какою-то внезапною строкою или важною мыслию, как будто уносившею ее далеко от этой мелкой жизни в какую-то другую жизнь. Сидя одна, она иногда улыбалась так грациозно и мечтательно, что походила на беззаботную, богатую, избалованную барыню. Или когда, подперев бок рукою или сложив руки крестом на груди, смотрит на Волгу и забудет о хозяйстве, то в лице носится что-то грустное» (68). «Портрет только начинается с описания наружности персонажа. За пластической характеристикой разворачивается многогранный словесный образ, глубина которого неисчерпаема» [36, 96]. Соединение портрета-описания и портрета-впечатления уже в начале романа придает образу бабушки архетипические черты. Она – хранительница партиархальных традиций и дворянского гнезда.

Бабушкина мудрость чужда ханжества, она объединяет в себе фольклорно-мифологические славянские начала и православное воспитание. Но дом и имение бабушки не монастырь. Они открыты для всех. Даже Марк Волохов проникает туда. Беспокоясь о судьбе внучек, Бережкова хочет их остеречь от ошибок и соблазнов, через которые прошла и сама.

В один из дождливых дней все собираются в доме бабушки и рассказывают свои сны. Начинает рассказывать Марфинька, а заканчивает бабушка, которую все просят рассказать свой сон. Лаконизм сновидения бабушки в сравнении с развернутыми сновидениями других героев заставляет читателя искать разгадку его символов. «Видела что-то, постойте... Да: поле видела, а на нем будто лежит... снег. – А еще? – спросил Райский. – А на снегу щепка... – И всё?» (508). Сама бабушка не любит толковать сны, видит в них лукавство и говорит:

«Все вы мало богу молитесь, ложась спать» (507). Через два образа-символа сновидения Татьяны Марковны Гончаров передает пророческие предчувствия своей любимой героини. Поле, покрытое снегом, – это мёртвое, безжизненное поле, амбивалентный символ смерти, но и грядущего пробуждения. Щепка – это микрообраз, частичка дерева, то есть чего-то целого, большого и живого. Щепка – символ брошенности и незащитности, отделенности от живых корней. И в этом смысле каждый из героев романа в определенные периоды чувствует себя щепкой в потоке жизни и на поле жизни. Ощутит себя такой щепкой и бессильная что-либо изменить Татьяна Марковна.

Для онейропоэтики характерно, что образы сновидения по мере развития сюжета обнаруживаются в романной реальности, тем самым объясняя генезис сновидения. Это явление в онейропоэтике мы предложили называть *разгерметизацией сновидения*. В поэтике романа поле сновидения предвосхищает и то реальное поле за обрывом, в котором будет блуждать и скитаться совершающая покаяние героиня (664-666). Онейрический образ щепки тоже приобретет связь с романной реальностью. По приказу бабушки беседка под обрывом, в которой должен был ждать Волохов Веру, была снесена, а «бабы и ребятишки, по её приказанию, растаскали и **щепы**» (717). В этом контексте щепка на снегу – это рожденный предчувствием пророческий образ финала будущей женской драмы. Ведь, если по закону сновидения, время в нем движется в обратную сторону, то *после пробуждения сновидец постепенно приближается к событиям своего сна*.

«Задним умом крепка! – упрекала она [бабушка] мысленно себя. – Если бы я сломала беседку тотчас, как Верочка сказала мне всё... тогда, может быть, злодей догадался бы и не писал ей проклятых писем» (717). Бабушка называет Волохова злодеем, а он её – старухой, лукавой старухой (608; 717; 719; 721). Пренебрежительно называя Татьяну Марковну старухой, он чувствует её духовную силу. «Слом беседки – локуса «грехопадения» – символизирует расправу бабушки с Марком (её месть за бесчестие)» [37, 397]. Для него она олицетворяет силы, препятствующие на пути к Вере. Если в сказке старуха-

колдунья мешает герою достичь красавицу, то в романе ситуация перевернута: антигерою, трикстеру противостоит старуха-защитница. Этимология имени и фамилии бабушки имеет мифопоэтические корни и связана с тотемным зверем славян – медведем. «Старорусское название медведя Бер. Отсюда берлога – логово бера. С именем медведя – Бера – связаны такие слова, как беречь, берег, оберег» [12, 276]. Бережкова и оберегает своих внушек данной ей нравственной, физической и магической силой.

Переживая падение внучки как свое поражение, бабушка превращается в защитницу. Ситуация искупления двойного греха, своего и внучки, сообщает её образу в поэтике романа монументальность, библейское и шекспировское величие. Покаяние бабушки производит на Райского сильное впечатление. «Только великие души перемогают с такой силой тяжелые скорби, – думал он. – Им, как орлицам, даны крылья летать над облаками и глаза – смотреть в пропасти [38]. И только верующая душа несет горе так, как несла его эта женщина – и одни женщины так выносят его!». «Это не бабушка!» – с замиранием сердца, глядя на нее, думал он. Она казалась ему одною из тех женских личностей, которые внезапно из круга семьи выходили героинями в великие минуты» (662). В сознании внука образ бабушки окружен параллелями и сравнениями с героинями Ветхого завета, с «великой русской Марфой», с образами античности.

«Бабушка с ношей беды» и греха сравнивается в романе с «раненым зверем» (664), она как бы теряет разум, превращается в «дикую старуху» (667; 671); отказывается принимать пищу (665); «она точно лунатик или покойница» (661). «Она смотрит куда-то вдаль немигающими глазами, из которых глядит один окаменелый, покорный ужас» (661). Круги трехдневного ритуального скитальчества бабушки включают сад, обрыв, лес и поля. «Она готова рухнуть на землю, но чей-то голос, дающий силу, шептал ей: «Иди, не падай – дойдешь!» (664). «Случайно она наткнулась на часовню в поле, подняла голову, взглянула на образ – и новый ужас, больше прежнего, широко выглянул из её глаз» (664).

Семейная драма возродила в бабушке дремавшие хтонические, языческие силы. Именно в этот период она видит страшное видение-сон о крушении и запустении имения: «поля лежат пустые, поросшие полынью, лопухом и крапивой», «новый дом покривился и врос в землю», «в камине свил гнездо филин». «Ей наяву снилось, что царство её рушилось.... (667-668). Перед нами сон-видение, страшный сон. Этот сон, конечно, выражает и позицию автора, звучит как сон-предупреждение и футурологическое пророчество Гончарова России. Как в кривом зеркале из сказки Андерсена, в этом сне-апокалипсисе отражаются мотивы сна-утопии Обломова. Можно сказать, что эти два сновидения своеобразно окольцовывают романную трилогию писателя.

В процессе покаянного скитальчества происходит постепенное собирание сил, расставание с бессилием и возвращение в статус семейной, домашней бабушки. Мы можем наблюдать три стадии инициации. На первой героиня расстается со своим прошлым статусом. Трижды она повторяет Райскому: «Бабушки нет больше!»; «Бабушки нет у вас больше...»; «Бабушка не может, бабушки нет» (660). «Он не узнал бабушку. На лице у нее легла точно туча...». Вторая стадия связана с исполнением ритуала: в данном случае обряда очищения, покаяния. Третья стадия – это возвращение в мир в новом качестве. Бабушка просит у внучки прощение, объявляет себя грешницей, когда та называет ее «святой» (680-681). Признание Бережковой заставляет Веру понять главное и поверить в будущее: «Стало быть, ей, Вере, надо быть бабушкой в свою очередь» (683). Взаимное воскресение двух героинь к новой жизни позволяет соотнести разные стадии женского архетипа: девушки – матери – бабушки/старухи. Охраняя спящую Веру, Татьяна Марковна как бы совершает особый обряд: «Долго после молитвы сидела она над спящей, потом тихо легла подле нее и окружила её голову своими руками. Вера пробуждалась иногда, открывала глаза на бабушку, опять закрывала их, и в полусне прикивала все плотнее и плотнее лицом к её груди, как будто хотела глубже зарыться в эти объятия» (684). Е.А.Краснощекова пишет: «Превращение Веры из гордой и свободолюбивой сначала

в кающуюся Магдалину, а потом в смиренную и покорную послушницу переосмыслено посредством метафор «смерти» и «нового рождения». Картина покаяния Бабушки выдержана в том же символическом ключе» [39, 450]. Для Райского родные женские образы вбирают важнейшие национальные черты и соотносятся с женским идеалом, Анимой, живущей в его душе, а образ-архетип бабушки соотносим с Россией, которая представляется ему «исполинской фигурой, другой великой «бабушкой» (768).

Сновидения представляют самую интимную правду о человеке. Авторы-мужчины дают через литературные сны свое видение женской сущности героинь. Сравнение сновидений разных героинь произведений русских классиков позволяет увидеть преемственность и типологическое сходство. Каждый писатель делает свои акценты и передает через сновидение соотнесенность нескольких начал: чувствительного, чувственного, бессознательного и интеллектуально-нравственного. В образах сновидений проявлен женский архетип, архетип Самости и Анимуса, а также архетип Тени. Среди женских снов в русской классике выделяются группы девичьих снов о женихе, сны-мучения, чувственные сны, сны-видения, в которых героини предчувствуют судьбы близких людей, сны-фантазмагии, семейные сны и бытовые сны. Образ мужчины (Анимуса) играет в женском сне важную роль (он представлен в образе отца, мужа, любовника, животных и через образ голоса-искусителя, как в сне Катерины в «Грозе» или Лукерьи в рассказе И.Тургенева).

Поэзия и проза XX века не сумела особенно обновить онейропоэтику женского сна. Так сон тайно встречающейся с Комаровским Лары в «Докторе Живаго» тоже основан на фольклорно-мифологической образности. «Однажды ей снилось. Она под землей, от нее остался только левый бок с плечом и правая ступня. Из левого соска у нее растет пучок травы, а на земле поют «Черные очи да белая грудь» и «Не велят Маше за реченьку ходить» [40, 51]. Не случайно далее автор сравнивает свою героиню с Катериной А.Островского: «Раз в начале декабря, когда на душе у Лары было, как у Катерины из «Грозы», она пошла помолиться с таким чувст-

вом, что вот теперь земля расступится под ней и обрушатся церковные своды. И поделом» [40, 51]. Интерпретаторы сна Лары указывают на языческие мотивы сновидения (нахождение под землей, телесное разъятие, прорастание травы из соска), христианские мотивы (левый бок – адамово ребро Евы) и мотивы двух песен, греховной цыганской и уральской народной, в которой произошла замена предлога (вместо «на реченьку» – «за реченьку, то есть сделан акцент на нарушении запрета) [41]. Сновидение Ольги в романе Л.Улицкой «Зеленый шатер» [42] тоже генетически связывает ее с героинями русской классики. Она видит ковровый луг, зеленый шатер, длинную очередь знакомых ей живых и уже мертвых людей, своего деда и умершего мужа, который машет рукой и зовет ее, слышит музыку.

Укажем на черты, характерные для онейропоэтики женского сна: микросюжетность; резкая смена картин и мотивов; соотнесенность с событиями яви; эмоциональность и присутствие самокомментариев (ситуации осознанного сновидения); сочетание жизнеподобия и фантазма; обязательное присутствие поэтических символов природного мира, образов быта, фольклорных и мифологических, языческих и христианских образов.

7.2. ТОПОС «ДВЕРЬ» В СНОВИДЕНИЯХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ

В.Н.Топоров, выстраивая хронологическую каталогизацию снов в произведениях И.Тургенева, предлагает их тематическую классификацию, выделяет повторяющиеся мотивы и архетипы [21]. Но повтор образов и ситуаций может быть обнаружен и при сопоставлении литературных сновидений в произведениях разных авторов. Это не находит однозначного объяснения и, видимо, связано с явлениями интертекстуального генезиса и формированием литературного метатекста в пределах национальной культуры. Вряд ли появление одного образа в сновидениях свидетельствует только о влиянии, скорее это доказывает близость литературного творчества коллективному бессознательному или дорациональным

формам сознания, из которых художественное творчество черпает опыт и вдохновение.

В этом разделе речь пойдет об одном топосе в пространстве художественной гипнологии русской литературы. В литературных сновидениях топос «дверь» и ситуации, с ним связанные, имеют несомненный бытовой и метафизический смыслы, вырастают до уровня архетипического хронотопа. К.Юнг писал: «Праобраз, или архетип, есть фигура – будь то демона, человека или события, – повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Соответственно мы имеем здесь в первую очередь мифологическую фигуру. Подробное исследовав эти образы, мы обнаружим, что в известном смысле они являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа». «В каждом из этих образов кристаллизировалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения – переживаний, несчетно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход» [43, 117].

Дверь – это пространственный образ, материальная вещь и одновременно в союзе с событийным мотивом деталь сюжетной ситуации. Занимая особое место в онейротопике, этот образ связан в тексте произведения с другими сюжетными эпизодами. Анализ сновидений в произведениях В.Жуковского, А.Пушкина, Ф.Достоевского, Л.Толстого, А.Чехова, В.Набокова позволяет увидеть литературную актуализацию архетипа и поэтику его художественного воплощения.

Архетипический образ двери возникает уже в «Светлане» В.Жуковского. В балладе подружки учат Светлану: «Ты узнаешь жребий свой: / Стукнет в двери милый твой / Легкою рукою; / Упадет с дверей запор; / Сядет он за свой прибор / Ужинать с тобою» [4, 123]. В сновидении Светлана «В дверь с молитвою стучит... / Дверь шатнулася... скрыпит... / Тихо растворилась» [4, 126]. Она страшится открыть дверь, переступить порог, но все же входит. Еще до романа в стихах Пушкин опробовал мотивы ритуального женского сна в

сказке «Жених» (1825). В ней отчаянная Наталья придумывает сон, чтобы наказать убийцу. Её вымышленный сон всегда сопоставляют со сном Татьяны. Обе героини заблудились в лесу в лунную ночь и «вдруг» оказываются перед избой/шалашом разбойников/лесной нечисти. Страх и любопытство сопровождают действия девушек: обе украдкой наблюдают за происходящим пиром. В обоих снах возникает образ открываемой и закрываемой двери («Дверь отворила я. / Вхожу...»; «Я поскорее дверью хлоп / И спряталась...») – опасной границы двух миров [44, 284-285]. Героини двух сновидений оказываются свидетелями убийства, и орудие убийства – нож.

В сне Татьяны слово-образ «дверь» повторяется пять раз: сначала Татьяна слышит «за дверью крик» и «глядит она тихонько в щелку»; Онегин из комнаты тоже «в «дверь украдкой глядит»; далее любопытная Татьяна «немного растворила дверь»; Онегин «к дверям идёт» и «дверь толкнул». Так героиня оказывается в комнате совратителя. В момент пробуждения: «Дверь отворилась. Ольга к ней, / Авроры северной алей / И легче ласточки, влетает» – появляется еще одна дверь, которая теперь ведет из сна в явь. Онейрический образ двери соотносится с реалистическим. Так, в сцене именин в пятой главе: «Вдруг двери настезь. Ленский входит, / И с ним Онегин» (гл.5; 29). Лесной шалаш предвосхищает образ господского дома Онегина, в который Татьяна придет в седьмой главе: «Анисья тотчас к ней явилась, / И дверь пред ними отворилась, / И Таня входит в дом пустой» (гл.7;17). В последний визит Онегина в петербургский дом Татьяны: «Дверь отворил он. ... Княгиня перед ним, одна...» (гл.8;40). Этот часто повторяющийся в романе образ открываемой двери и во сне и наяву то соединяет, то разъединяет героев.

И.С.Тургенев в письме М.М.Стасюлевичу (от 1(13) марта 1881), готовя «Песнь торжествующей любви» (1881) к публикации, назвал ее «фантастическим рассказом». Два сновидения, введенные в повесть, В.Н.Топоров считает ситуацией «одного общего сна, видимого двумя людьми одновременно». «И сам этот сон – колдовской, магический, сознательно вызванный одним и бессознательно разделенный

с ним другою, ставшей одержимой» [21, 166]. Учитывая, что это разделенное сновидение сначала пересказано автором от лица Валерии, а потом рассказано гостям Муцием, можно увидеть смещение точек зрения сновидцев. Это смещение прежде всего касается образа двери.

Вот точка зрения на пространство Валерии: «Ей почудилось, что вступает она в просторную комнату с низким сводом <...> окон нет нигде; дверь, завешенная бархатным пологом, безмолвно чернеет во впадине стены. И вдруг этот полог тихонько скользит, отодвигается... и входит Муций» (10, 54). А это сон Муция: «Я видел, <...> будто я вступаю в просторную комнату со сводом, убранную по-восточному. <...> Я вошел через дверь, завешенную пологом, а из другой двери, прямо напротив – появилась женщина, которую я любил когда-то» (10, 55).

Перед нами зеркальный гипнотический сон, в который ведут две двери: через одну входит женщина, через вторую – мужчина. Одна дверь внешняя, другая – тайная, с пологом. Первая – из реального мира в мир магической комнаты, вторая – из мрака темной магии в освещенную «бледно-розовым светом» и пропитанную благовониями «полупрозрачную» комнату свидания. Симметрия дверей подчеркивает их зеркальность и амбивалентную символику. Дверь Валерии – граница между миром яви и сна, сознания и любопытства, скрытого желания. Дверь, завешенная пологом, – граница между миром осуществленного желания и мраком бессознательного.

Двери стоят на пути, ведущем в мир темного эроса и под-сознания Валерии. Чтобы высвободить эти желания в Валерии-Цецилии, Муций прибегает к власти жемчужного ожерелья, «полученного Муцием от персидского шаха». Когда Муций надел его на шею героини, то «оно показалось ей тяжелым и одаренным какой-то странной теплотой» (10, 51). Пахучее и густое «ширазское вино» и мелодия, которая «полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх» (10, 53) – довершают колдовство.

Двери сновидений соотносятся с реальной топографией пространства дома Фабия и павильона, где поселился Муций.

Когда Муций удаляется после вечерних разговоров, Валерия «посмотрела на дверь, через которую он вышел» (10, 54). Фабий, стремясь прервать гипноз, запирает дверь из дома в сад и чувствует, что «кто-то силится отворить дверь изнутри». Позже, когда Фабий (повторяя путь Валерии) вошел в павильон («с замирающим сердцем раскрыл он наружную дверь (на ней остался след окровавленных пальцев и по песку дороги чернели капли крови)» (10, 61-62), малаец «повелительно указал» ему на дверь. Но Фабий помнит о «потаённой двери» в павильон и проникает через неё в комнату, где лежит мертвый Муций: «Он подкрался к той двери, нашел её незапертою и, раздвинув полости тяжелого занавеса, бросил нерешительный взгляд» (10, 64). Настойчиво повторяющийся образ-топос позволяет соотнести сновидение и реальность и расширить символику двери. Фабию известно, что в павильон внесли умирающего или уже мертвого Муция, но потом, проникнув через тайную дверь во внутреннюю комнату, Фабий становится свидетелем ужасного зрелища оживления трупа. Через три часа «дверь павильона растворилась» и оживший мертвец, странно ступая, поддерживаемый малайцем, навсегда покидает Феррару. Дверь становится символом границы двух миров: мира живых и мертвых, а немой малаец владеет тайным даром проникать через эту границу. Дверь с пологом в этой повести соотносится с пространственным образом стихотворения в прозе (представляющего описание видения лирического героя) «Порог» (1878), где героиня оказывается перед громадным зданием, в передней стене которого узкая дверь раскрыта настежь; за дверью – угрюмая мгла. Девушка должна сделать выбор между жизнью по эту или по ту сторону двери.

Муций заплатил жизнью за удовлетворение своей страсти, Фабий осуществил акт мужской мести другу-сопернику, но и для Валерии опыт пережитого во сне эротического ужаса и процесса расставания с девственностью не прошел бесследно. В ней пробудилась не только чувственность, но и зародилась новая жизнь. В конце повести автор сообщает, что Фабий заканчивает портрет жены, где она изображена в виде Цецилии. Известно, что эта святая дева-великомученица, сочетаясь браком с римским аристократом по имени Валерий,

убедила его придерживаться сексуальной воздержанности. Позже оба супруга приняли мученическую смерть. Цецилию объявили покровительницей музыки, отвергающей музыку земную во имя небесной. На многих картинах Цецилия изображена слушающей ангельское пение и отодвигающей от себя другие музыкальные инструменты. «Музыкальные инструменты были широко известны в качестве эротических символов и потому были неприемлемы девственницей – Христовой невестой» [45, 610-611]. Валерия в финале повести уже не имеет ничего общего с прежней Валерией-Цецилией. И поэтому в момент окончания мужем её портрета под руками жены зазвучала песня любви, которую играл Муций, и «в тот же миг, в первый раз после её брака, она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни...» (10, 66).

В повести «Клара Милич (После смерти)» (1882) образ двери появляется в сновидении-видении Аратова, когда он весь сосредоточен на желании вызвать Клару из мира небытия. «Раза два глаза его слипались... Он тотчас открывал их... по крайней мере ему казалось, что он их открывал. Понемногу они устремились на дверь и остановились на ней. Свеча нагорела – и в комнате стало опять темно... но дверь белела длинным пятном среди полумрака. И вот это пятно шевельнулось, уменьшилось, исчезло... и на его месте, на пороге двери, показалась женская фигура. Аратов всматривается... Клара! <...> На голове у неё веночек из красных роз...» (10, 107). Образ двери опять двойится: это и ирреальная дверь – граница между миром живых и мертвых, из которого приходит призрак Клары; но и дверь его комнаты, в которую вошла его тетка «в ночном чепце с большим красным бантом и в белой кофте» (10, 107). Как и в предыдущей повести, «сновидение «сильнее» реальности и само выступает как некая сверхреальность, первичная по отношению к яви, несмотря на всё, что «реально» произошло» (10, 166).

II

Роман «Преступление и наказание» насыщен сновидениями. Четвертый сон Раскольникова – это сон о повторном убийстве старухи. Действие как бы возвращается вспять,

но теперь трагедия убийства оборачивается комедией. Сон становится как бы ответом судьбы на реплику Раскольникова: «О, как я ненавижу теперь старушонку! Кажется, бы другой раз убил, если б очнулась!» (6, 212). Композиционно сон расположен в центре романа. В топографии сна упоминаются две двери: одна ведет в спальню («Вдруг ему показалось, что дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и что там тоже как будто засмеялись и шепчутся»); другая – на лестницу («двери на лестнице отворены настежь»). Две двери в сновидении соотнесены с реальными в квартире старухи. В спальне Раскольников совершал кражу вещей, которыми не сумел воспользоваться. Дверь на лестницу – это внешняя дверь из квартиры, где совершено убийство. Раскрытые двери во сне – символ разоблачения и отчаяния.

Пробуждаясь, Раскольников видит отворенную дверь, на пороге стоит незнакомый человек, который «бережно притворил за собой дверь» (6, 213-214), а потом представился Свидригайловым. Так реальный Свидригайлов, входящий в открытую дверь каморки Раскольникова, как бы выходит из его сна и, притворяя дверь, отодвигает на время мучительное для убийцы разоблачение. Мы наблюдаем процесс экстериоризации, то есть перехода образа сновидения (внутреннего онейрического образа) во внешний предметно-чувственный мир явлений пространства.

В романе «Идиот» Ипполит описывает свой «хорошенький сон» и особенно подчеркивает, что видел его накануне прихода князя Мышкина. В его комнате появляется «ужасное животное», «чудовище», «вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее». Приведем текст сна. «Комната больше и выше моей, лучше меблирована, светлая; шкаф, комод, диван и моя кровать, большая и широкая и покрытая зеленым шелковым стеганым одеялом. Но в этой комнате я заметил одно ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее, и, кажется, именно тем, что таких животных в природе нет, и что оно *нарочно* у меня явилось, и что в этом самом заключается будто бы какая-то тайна. Я его очень хорошо разглядел: оно коричневое и скорлупчатое, пресмыкающийся гад, длиной

вершка в четыре, у головы толщиной в два пальца, к хвосту постепенно тоньше, так что самый кончик хвоста толщиной не больше десятой доли вершка. На вершок от головы из туловища выходят, под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что всё животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца. Головы я не рассмотрел, но видел два усика, не длинные, в виде двух крепких игл, тоже коричневые. Такие же два усика на конце хвоста и на конце каждой из лап, всего, стало быть, восемь усиков. Животное бегало по комнате очень быстро, упираясь лапами и хвостом, и когда бежало, то и туловище и лапы извивались как змейки, с необыкновенною быстротой, несмотря на скорлупу, и на это было очень гадко смотреть. Я ужасно боялся, что оно меня ужалит; мне сказали, что оно ядовитое, но я больше всего мучился тем, кто его прислал в мою комнату, что хотят мне сделать и в чем тут тайна? Оно пряталось под комод, под шкаф, заползало в углы. Я сел на стул с ногами и поджал их под себя. Оно быстро перебежало наискось всю комнату и исчезло где-то около моего стула. Я в страхе осматривался, но так как я сидел поджав ноги, то и надеялся, что оно не всползет на стул. Вдруг я услышал сзади меня, почти у головы моей, какой-то трескучий шелест; я обернулся и увидел, что гад всползает по стене и уже наравне с моею головой и касается даже моих волос хвостом, который вертелся и извивался с необычайною быстротой. Я вскочил, исчезло и животное. На кровать я боялся лечь, чтоб оно не заползло под подушку. В комнату пришли моя мать и какой-то ее знакомый. Они стали ловить гадину, но были спокойнее, чем я, и даже не боялись. Но они ничего не понимали. Вдруг гад выполз опять; он полз в этот раз очень тихо и как будто с каким-то особым намерением, медленно извиваясь, что было еще отвратительнее, опять наискось комнаты, к дверям. Тут моя мать отворила дверь и кликнула Норму, нашу собаку, – огромный тернёф, черный и лохматый; умерла пять лет тому назад. Она бросилась в комнату и стала над гадиной как вкопанная. Остановился и гад, но всё еще извиваясь и пощелкивая по полу концами лап и хвоста. Животные не могут чувствовать мистического испуга,

если не ошибаюсь; но в эту минуту мне показалось, что в испуге Нормы было что-то как будто очень необыкновенное, как будто тоже почти мистическое, и что она, стало быть, тоже предчувствует, как и я, что в звере заключается что-то роковое и какая-то тайна. Она медленно отодвигалась назад перед гадом, тихо и осторожно ползшим на нее; он, кажется, хотел вдруг на нее броситься и ужалить <...>» (8, 323-324).

Далее описан поединок скорпиона и собаки. В момент, когда Норма разгрызает гадину, Ипполит просыпается, и входит князь. Дверь упоминается в этом сне дважды и символизирует границу между комнатой ужасов и внешним миром, откуда приходит помощь. Появление в комнате Ипполита собаки (во сне она принимает на себя укус скорпиона, предназначенный хозяину) и князя (наяву) функционально объединяет эти образы. Собака Норма и князь – это спасители, а дверь – вход и выход из комнаты ужасов, которая символизирует внутреннее «я» Ипполита. Ж. Катто, изучая хронотоп в творчестве Достоевского, обращал внимание на связь пространства с внутренним состоянием героя: «Пространство, в котором существует герой, является и его переживанием, в глубоком смысле этого слова. Герой Достоевского видит мир в рамках своих действий» [46, 51].

Дверь играет важную роль и в другом видении, которое описывает Ипполит в своей статье «Моё необходимое объяснение». Он рассказывает о посещении мрачного дома Рогожина, который «похож на кладбище». Особенно поразила его картина, на которой Христос изображен только что снятым с креста. Картина вызвала в душе Ипполита ужас перед смертью – «темной, наглой и бессмысленно-вечной» силой (8, 339), как будто кто-то «показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула» (8, 340). Визит к Рогожину очень утомил Ипполита. Он вернулся к себе и запер дверь на ключ. «Я совершенно не спал и лежал с открытыми глазами; вдруг дверь моей комнаты отворилась, и вошел Рогожин. Он вошел, затворил дверь, молча посмотрел на меня и тихо прошел в угол к тому столу, который стоит почти под самую лампадкой» (8, 340). Безмолвный Рогожин смотрит на Ипполита с усмешкой. «Наконец Рогожин встал, так же медленно и внимательно

осмотрел меня, как и прежде ...тихо, почти на цыпочках, подошел к двери, отворил ее, притворил и вышел». Утром Ипполит просыпается от стука в дверь, и Ипполит удивляется, как мог войти Рогожин, если дверь была заперта? «Это привидение меня унизило», – пишет Ипполит (8, 341).

В сновидении и видении Ипполита в дверь его комнаты входят два персонажа-антагониста, Мышкин и Рогожин, которые несут с собой два разных отношения к жизни и смерти, две этики и два начала, веру и безверие. Образ двери реален и ирреален одновременно, так как приобретает свойство проницаемости и делает пространство комнаты доступным, а Ипполита – беззащитным. Следует учесть, что онейрическое пространство комнаты – это более интериоризированный образ, чем реальная комната, и потому символизирует пространство внутреннего мира персонажа с его страхами и ожиданиями.

В повести Ф. Достоевского «Вечный муж» (1870), написанной после романов «Преступление и наказание» и «Идиот», два сна Вельчанинова обрамляют основные сюжетные события. Перед нами персонажный миницикл из двух сновидений, при этом второй сон можно считать повторяющимся, вариативным сном. Для нас существенно важно, что в обоих снах появляется образ двери. Сосредоточимся на символике этого образа.

В первом сне речь идет о каком-то преступлении, которое будто бы совершил сновидец Вельчанинов и «которое он будто бы совершил и утаил и в котором обвиняли его в один голос беспрерывно входившие к нему откудова-то люди» (9, 15). Приведем текст сна.

«Толпа собралась ужасная, но люди все еще не переставали входить, так что и дверь уже не затворялась, а стояла настежь. Но весь интерес сосредоточился наконец на одном странном человеке, каком-то очень ему когда-то близком и знакомом, который уже умер, а теперь почему-то вдруг тоже вошел к нему. Всего мучительнее было то, что Вельчанинов не знал, что это за человек, позабыл его имя и никак не мог вспомнить; он знал только, что когда-то его очень любил. От этого человека как будто и все прочие вошедшие люди ждали самого

главного слова: или обвинения, или оправдания Вельчанинова, и все были в нетерпении. Но он сидел неподвижно за столом, молчал и не хотел говорить. Шум не умолкал, раздражение усиливалось, и вдруг Вельчанинов, в бешенстве, ударил этого человека за то, что он не хотел говорить, и почувствовал от этого странное наслаждение. Сердце его замерло от ужаса и от страдания за свой поступок, но в этом-то замиранье и заключалось наслаждение. Совсем остервенясь, он ударил в другой и в третий раз, и в каком-то опьянении от ярости и от страху, дошедшем до помешательства, но заключавшем тоже в себе бесконечное наслаждение, он уже не считал своих ударов, но бил не останавливаясь. Он хотел всё, всё *это* разрушить. Вдруг что-то случилось; все страшно закричали и обратились, выжидая, к дверям, и в это мгновение раздались звонкие три удара в колокольчик, но с такой силой, как будто его хотели сорвать с дверей. Вельчанинов проснулся, очнулся в один миг, стремглав вскочил с постели и бросился к дверям; он был совершенно убежден, что удар в колокольчик – не сон и что действительно кто-то позвонил к нему сию минуту»(9, 15-16).

В повести переданы рецептивные наблюдения Вельчанинова над смещением сна и яви. Выстраивая нарратив повести, повествователь подробно описывает ситуацию послесония, когда персонаж не может окончательно распрощаться с увиденным во сне: «Сон до того взволновал его, что он уже не захотел лечь сию минуту опять и решил с полчаса походить по комнате – «время выкурить сигару». Наскоро одевшись, он подошел к окну, приподнял толстую штофную гардину, а за ней белую стору. На улице уже совсем рассвело. <...> Впечатление сна еще действовало. Серьезное страдание о том, что он мог поднять руку на этого человека и бить его, продолжалось. – А ведь этого и человека-то нет и никогда не бывало, всё сон, чего же я ною?» (9, 16). Благодаря сну, Вельчанинов «догадывается» о приближении визита незнакомца («Как будто давешний сон слился с действительностью») (9, 17) и, не дождавшись звона колокольчика, открывает дверь: «Так и случилось; улучив мгновение, он вдруг снял крюк, толкнул дверь и – почти наткнулся на господина с крепом на шляпе» (9, 18). Получается, что удары колокольчика во сне побуждают

Вельчанинова открыть дверь наяву, – так представлено наложение явлений интериоризации и экстериоризации в художественной гипнологии Достоевского. Сновидение ускоряет событийную динамику. Дверь как образ пространства выполняет двойную функцию: через нее Вельчанинов выпускает в свою комнату «странного человека» сна и незнакомца-визитёра – наяву.

Этот первый сон предвосхищает сцену узнавания и разговора между Вельчаниновым и Трусоцким. Но образы сна уже начали свою работу по оживлению событий давнего прошлого в душе и сознании Вельчанинова. Преступление, о котором он не помнит, – это его связь с женой приятеля. «Станный человек», который сидит за столом, молчит, от которого все ждут «главного слова» – это забытый Трусоцкий. Гнев во сне и удары, направленные на другого, – это раздражение на самого себя, знаки отчаяния. В статье Каталин Кроо «Семантические параллелизмы в романах Ф.М.Достоевского «Вечный муж» и «Преступление и наказание» сравнивается сон Вельчанинова и три сна Раскольникова, в которых тоже присутствуют сцены насилия: бьют лошадь, бьют хозяйку и сам Раскольников бьет старуху. Автор статьи приходит к выводу, «именно во сне и сном внешний удар превращается во внутренний» [47, 132]. Раздражение Вельчанинова против «господина с крепом на шляпе» тоже «интериоризируется в форме сна» [47, 128]. Но одновременно, удары, которые наносит сновидец во сне образу своего сна можно интерпретировать как желание вспомнить что-то забытое. Поэтому сон, введенный в завязку повести, драматизирует интригу. Образ открытых дверей в этом сновидении символизирует незащищенность внутреннего мира Вельчанинова от вторжения неизвестного. «Звонкие три удара в колокольчик, но с такой силой, как будто его хотели сорвать с дверей» – это звуковые образы, как бы эквивалентные, но усиливающие удары физические. Одновременно они выступают как предупреждающие символы. Они не только предшествуют чему-то во сне, но пробуждают Вельчанинова в явь. Проснувшись, герой думает: «Было бы слишком неестественно, если бы такой ясный, такой действительный, осязательный звон приснился мне только во

сне!». «Но, к удивлению его, и звон колокольчика оказался тоже сном. Он отворил дверь и вышел в сени, заглянул даже на лестницу – никого решительно не было. Колокольчик висел неподвижно. Подивившись, но и обрадовавшись, он воротился в комнату. Зажигая свечу, он вспомнил, что дверь стояла только припертая, а не запертая на замок и на крюк. Он и прежде, возвращаясь домой, часто забывал запирасть дверь на ночь, не придавая делу особенной важности. Пелагея несколько раз за это ему выговаривала. Он воротился в переднюю запереть двери, еще раз отворил их и посмотрел в сенях и наложил только изнутри крючок, а ключ в дверях повернуть все-таки поленился. Часы ударили половину третьего; стало быть, он спал три часа» (9, 16). Акцент на трехкратном повторе в тексте, видимо, тоже не случаен и мифологизирует ситуацию сна.

Второй сон повести снится в ситуации кульминации и развязки. Повествователь навязчиво подчеркивает особую пограничность состояния сновидца. «Без сомнения, Вельчанинов спал и заснул очень скоро после того, как потушили свечи; он ясно припомнил это потом. Но во все время своего сна, до самой той минуты, когда он проснулся, он видел во сне, что он не спал и что будто бы никак не может заснуть, несмотря на всю свою слабость. Наконец, приснилось ему, что с ним будто бы начинается бред наяву и что он никак не может разогнать толпящихся около него видений, несмотря на полное сознание, что это один только бред, а не действительность» (9, 97). Передавая сон, повествователь подчеркивает вторичность многих образов и сюжета сновидения, указывает на то, что это повторяющийся сон. Нарратив сновидения тоже одновременно включает в себя элементы сопоставления двух снов. Это сопоставление дано от лица повествователя, но с учетом мнения сновидящего. В сновидении сопоставляются не только два сна, но и сны и реальность. Так, незнакомец за столом во втором сне сопоставляется с Трусоцким. «Видения всё были знакомые; комната его была будто бы вся наполнена людьми, а дверь в сени стояла отпертою; люди входили толпами и теснились на лестнице. За столом, выставленным на середину комнаты, сидел один человек – точь-в-точь как тогда, в приснившемся ему с месяц назад таком же сне. Как и тогда,

этот человек сидел, облокотясь на стол, и не хотел говорить; но теперь он был в круглой шляпе с крепом. «Как? неужели это был и тогда Павел Павлович?» – подумал Вельчанинов, – но, заглянув в лицо молчавшего человека, он убедился, что этот кто-то совсем другой. «Зачем же у него креп?» – недоумевал Вельчанинов» (9, 97-98).

Во втором сне меняется поведение толпы. В первом сне «входившие люди» «обвиняли его» в каком-то преступлении, а потом «все страшно закричали и обратились, выжидая, к дверям» (9, 15-16). Во втором сне люди ведут себя иначе, но Вельчанинов опять не может понять, что они от него хотят. «Шум, говор и крик людей, теснившихся у стола, были ужасны. Казалось, эти люди еще сильнее были озлоблены на Вельчанинова, чем тогда в том сне; они грозили ему руками и об чем-то изо всех сил кричали ему, но об чем именно – он никак не мог разобрать. «Да ведь это бред, ведь я знаю! – думалось ему, – я знаю, что я не мог заснуть и встал теперь, потому что не мог лежать от тоски!..» Но, однако же, крики, и люди, и жесты их, и всё – было так явственно, так действительно, что иногда его брало сомнение: «Неужели же это и в самом деле бред? Чего хотят от меня эти люди, боже мой! Но если б это был не бред, то возможно ли, чтоб такой крик не разбудил до сих пор Павла Павловича? ведь вот он спит же вот тут на диване?» Наконец, вдруг что-то случилось, опять как и тогда, в том сне; все устремились на лестницу и ужасно стеснились в дверях, потому что с лестницы валила в комнату новая толпа. Эти люди что-то с собой несли, что-то большое и тяжелое; слышно было, как тяжело отдавались шаги носильщиков по ступенькам лестницы и торопливо перекликались их запыхавшиеся голоса. В комнате все закричали: «Несут, несут!», все глаза засверкали и устремились на Вельчанинова; все, грозя и торжествуя, указывали ему на лестницу. Уже нисколько не сомневаясь более в том, что всё это не бред, а правда, он стал на цыпочки, чтоб разглядеть поскорее, через головы людей, – что они такое несут? Сердце его билось – билось – билось, и вдруг – точь-в-точь, как тогда, в том сне, – раздалась три сильнейшие удара в колокольчик. И опять-таки это был до того ясный, до того действительный до

осязания звон, что, уж конечно, такой звон не мог присниться только во сне!.. Он закричал и проснулся» (9, 98). Кульминация событий сна развертывается на лестнице и в дверях, а развязка переносится в реальность, когда проснувшийся Вельчанинов начинает бороться с Трусоцким, который стоял над ним с бритвой. Нарастающий драматизм кризисной онейрической ситуации при раскрытой двери во втором сне позволяет автору образно представить внутренний мир Вельчанинова, в котором соединяются раскаяние, прозрение и предчувствие опасности. Именно об опасности предупреждает его толпа. Три удара колокольчика при открытых дверях, как и в первом сне, видимо, предупреждают о новых известиях. Ведь в следующей главе Вельчанинов получает пересланное и неотправленное лет десять назад письмо от Натальи Васильевны, где она сообщает о своей беременности и обещает, «что она найдет случай передать ему будущего ребенка». Читая, он ставит себя на место мужа, который «должно быть, читал, и закрывал глаза, и вдруг опять открывал в надежде, что письмо обратится в простую белую бумагу... Наверно, раза три повторил опыт!..» (9, 106). Эта фраза внутренней речи Вельчанинова резонирует с трехкратным ударом колокольчика.

Символика образа «дверь» в онейрических текстах Достоевского обладает значительно большей неопределенностью, многозначностью и загадочностью, чем в художественном пространстве реальности его произведений, но общая драматическая и кризисная аура образа не меняется. По наблюдению В.Н.Топорова в работе «Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления», «особенно существенно, что Достоевский всегда старается указать – **открыта** (отворена, отперта) или **закрыта** (затворена, заперта) дверь» [48, 104]. Можно утверждать, что энергетика онейрического пространства сновидений влияет на последующее восприятие событий в художественном пространстве произведений писателя, а процессы интериоризации образа двери через сон и экстериоризации этого образа наяву развиваются в поэтике Достоевского параллельно.

III

В истории гипнологии есть сновидения, в которых совершается переход человека в некие неизвестные ему при жизни состояния или области мира. Прежде всего к ним относятся сны о смерти и разнообразных путешествиях и превращениях, которые предшествуют или следуют за моментом смерти. В таких снах образы будущего обгоняют настоящее. Именно такой сон снится князю Андрею Болконскому в романе «Война и мир» перед смертью. Сравним сон в окончательной редакции романа и в черновой.

Сон в романе	Сон в черновой редакции романа
<p>«Он видел во сне, что он лежит в той же комнате, в которой он лежал в действительности, но что он не ранен, а здоров. Много разных лиц, ничтожных, равнодушных, являются перед князем Андреем. <...>Понемногу, незаметно все эти лица начинают исчезать, и все заменяется одним вопросом о <u>затворенной двери</u>. Он встает и идет к <u>двери</u>, чтобы задвинуть задвижку и запереть ее. Оттого, что он успеет или не успеет запереть ее, зависит <i>всё</i>. <...> Что-то не человеческое – смерть – ломится в <u>дверь</u>, и надо удержать ее. Он ухватывается за <u>дверь</u>, напрягает последние усилия – запереть</p>	<p>«Он лежал (лежит) в темноте ночи, и вдруг он слышит, что кто-то подходит к <u>двери</u>. И страх чего-то> охватывает его. Он сам встает и идет к <u>двери</u>, чтобы задвинуть задвижку, запереть ее. Но в то же время, как он подходит к <u>двери</u>, и то (и тот кто-то или) что-то страшное [по] с другой стороны подходит к <u>двери</u> и надавливает, ломится в него. Он знает, что там, за <u>дверью</u>, что-то ужасное, не человек, но зверь, чудовище – смерть ломится в <u>дверь</u>, и надо удержать её. Он валится на <u>дверь</u>, [употребляет] напрягает последние усилия: [удержать] запереть уже нельзя – хоть удержать её. Но силы его слабы, неловки, и надавливаемая ужасным <u>дверь</u> ломится, отворяется и [пот<ом>] опять затворяется. Но вдруг – последние усилия и <u>дверь с треском отворяется</u>, и [оно врывается и оно есть смер<ть>]</p>

уже нельзя – хоть удержать ее; но силы его слабы, неловки, и, надавливаемая ужасным, дверь отворяется и опять затворяется. Еще раз оно надавило оттуда. Последние, сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. Оно вошло и оно есть *смерть*. И князь Андрей умер. Но в то же мгновение, как он умер, князь Андрей вспомнил, что он спит, и в то же мгновение, как он умер, он, сделав над собою усилие, проснулся. «Да, это была смерть. Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение!» [49; 6, 69-70 – курсив Л.Т.).

ужас охватывает кн<язь> Андрея, и оно врывается, и оно есть смерть.

Но в то же мгновение, как оно победило и ворвалось [кн. Андрей] и ужас стал невыносим, кн<язь> Андрей вспомнил, что он спит, [и] проснулся и с восторгом [встретил] сознал спасительное пробуждение. «Да, это была смерть, она навестила меня, и (она схватила меня, и от этого) я проснулся. Да, смерть есть пробуждение», – вдруг просветлело в его душе. [50, 5].

Сравнение черновика и окончательной редакции сна позволяет проследить работу Толстого над этим онейрическим эпизодом. В черновике слово «дверь» повторяется 9 раз, в романе – 5. Толстой убирает избыточный повтор. В черновике подробнее описан фантастический противник по ту сторону двери – «что-то ужасное, не человек, но зверь, чудовище – смерть», «оно». В романе Толстой оставляет только местоимение и прилагательное – «что-то не человеческое»; а *оно*, *смерть* выделяет курсивом. Описание становится сдержаннее, противник – таинственнее и оттого ужаснее. В романе Толстой нарастил сон и сделал его беззвучным: обе половинки двери отворяются беззвучно. В черновике дверь отворяется с треском. В окончательной редакции уточняются очертания двери, она двустворчатая, то есть более напоминает врата, и эта бесшумно распахнутая дверь, в которую входит *оно*, представляется зримо и ужасно.

В юнгианском анализе сновидений открывание двери символизирует путь через сознание: «Дверь понимается как

амбивалентный символ, связанный с конкретным действием. Дверь разделяет два пространства, которые связаны в свою очередь со временем (из прошлого в настоящее и будущее), – поэтому важно направление движения через дверь, ее местонахождение и степень усилий» [51, 290]. Кризисный сон Андрея облегчает ему переход из жизни в смерть, а хронотоп дверь – граница между миром живых и мертвых. В скандинавской мифологии Валгалла (палата мертвых) имеет 540 дверей, через которые в нее попадают достойные воины, погибшие в сражениях [52, 27]. Не забудем, что и Андрей умирает как герой от раны, полученной на поле боя.

О.Б.Панова приводит еще один важный для Толстого источник образа двери, генетически восходящий к Новому Завету: «Одно из обозначений Христа в евангельской духовной символике – *«дверь»*. Л.Н.Толстой, комментируя библейский текст в книге «Соотношение и перевод четырех Евангелий», пишет: «Иисус – *дверь жизни*... Он говорит, что всяких дорог много, но *вход всегда один*... и для жизни людей есть выход, *этот выход есть разумение жизни*, то чему он учит» [53, 68 – курсив автора статьи]. Американский литературовед И.Меджибовская, выстраивая развитие мотива «дверь» в позднем творчестве Толстого, указывает на легенду-сказку о бражнике, стучащем в двери рая, к которой Толстой вернулся в 1909 году для включения в новое издание «Круга чтения». «Двери традиционно служили Толстому для описания границы между жизнью плоти и жизнью духа. Но только постепенно они стали ассоциироваться у него с символикой христианской любви. <...> Грешник стучится в двери, готов их разбить, но «голос из-за двери» советует ему отправиться восвояси. Только напомнив Иоанну, что рай – это любовь и прощение, бражник наконец добивается, чтобы двери распахнулись перед ним» [54, 78].

Еще до сна образ двери неоднократно возникает в бреду князя Болконского: «это было белое у двери, это была статуя сфинкса, которая тоже давила его»; «но, может быть, это моя рубашка на столе, – думал князь Андрей, – а это мои ноги, а это дверь»; «рубашка-сфинкс лежала у двери; но, кроме всего этого, что-то скрипнуло, пахнуло свежим ветром, и новый

белый сфинкс, стоячий, явился пред дверью» (5, 400-401). Именно этот реальный образ двери преобразится в сновидении князя Андрея.

Особенный, не бытовой смысл в слове «дверь» впервые обнаруживается в главах, посвященных описанию смерти графа Безухова, именно тогда она получает эпитет «страшная». Дверь в комнату, где лежит умирающий, неоднократно открывается и закрывается, через неё входят и выходят. Автор передает ожидание конца событий и связывает их с этим пространственным образом. «В эту минуту дверь, та страшная дверь, на которую так долго смотрел Пьер и которая так тихо отворялась, быстро с шумом откинулась, стукнув об стену, и средняя княжна выбежала оттуда и всплеснула руками» (3, 258).

В имени князя Николая Болконского в Лысых Горах «громадно-высокая дверь» (3, 261) в его кабинет означает некую суверенную границу, которую все и особенно княжна Марья переступают с трепетом. Старый князь сам в неё впускает и выпускает посетителей. «Из-за двери слышались равномерные звуки станка. Княжна робко потянула за легко и плавно отворяющуюся дверь и остановилась у входа. Князь работал за станком и, оглянувшись, продолжал свое дело» (3, 261-262). Поговорив с дочерью, князь «потрепал ее по плечу и сам запер за нею дверь» (3, 263). Отъезд князя Андрея не вносит изменения в поведение отца. «Княжна Марья, поддерживая невестку, с заплаканными прекрасными глазами, всё еще смотрела в дверь, в которую вышел князь Андрей, и крестила его. Из кабинета слышны были, как выстрелы, часто повторяемые сердитые звуки стариковского сморкания. Только что князь Андрей вышел, дверь кабинета быстро отворилась, и выглянула строгая фигура старика в белом халате. – Уехал? Ну и хорошо! – сказал он, сердито посмотрев на бесчувственную маленькую княгиню, укоризненно покачал головою и захлопнул дверь» (3, 291).

Образ отворяемой и затворяемой двери часто возникает в тех главах, в которых описаны роды и смерть маленькой княгини. В этот момент даже возвращение князя Андрея не может разрядить напряженную обстановку в доме. «Жалкие,

беспомощно-животные стоны слышались из-за двери. Князь Андрей встал, подошел к двери и хотел отворить ее. Дверь держал кто-то. – Нельзя, нельзя! – проговорил оттуда испуганный голос. Он стал ходить по комнате. Крики замолкли, еще прошло несколько секунд. Вдруг страшный крик – не ее крик – она не могла так кричать, – раздался в соседней комнате. Князь Андрей подбежал к её двери; крик замолк, но послышался другой крик, крик ребенка» (4, 43). За этой закрытой дверью произошли два таинства: таинство рождения сына и смерти жены. Образ двери в комнату старого князя Болконского актуализируется в сценах описания его болезни и смерти. Княжна Марья внимательно вслушивается в то, что происходит за дверью, и не решается лишний раз потревожить и послушаться его. «Она проснулась, прислушалась к тому, что было за дверью, и, услышав его кряхтенье, со вздохом сказала себе, что было все то же» (5, 145).

Дверь, как особый символ в совершении масонского ритуала, иронически описана во главах, посвященных вступлению Пьера в масоны. «Что бы ни случилось с вами, – сказал он, – вы должны с мужеством переносить всё, ежели вы твердо решились вступить в наше братство. (Пьер утвердительно отвечал наклоном головы.) Когда вы услышите стук в двери, вы развяжете себе глаза» (4, 77). «В дверь послышались сильные удары. Пьер снял повязку и оглянулся вокруг себя». «Дверь отворилась, и кто-то вошел» (4, 78). «Из комнаты его повели по коридорам, поворачивая взад и вперед, и, наконец, привели к дверям ложи. Вилларский кашлянул, ему ответили масонскими стуками молотков, дверь отворилась перед ними» (4, 83).

Иногда Толстой фиксирует внимание читателя на образе двери, тем самым как бы выделяя психологически важный момент. Например, описывая визит Пьера к Ростовым после болезни Наташи. «Он тихо отворил дверь и увидел Наташу в ее лиловом платье, в котором она была у обедни, прохаживающуюся по комнате и поющую. Она шла задом к нему, когда он отворил дверь, но когда она круто повернулась и увидела его толстое, удивленное лицо, она покраснела и быстро подошла к нему» (5, 86).

Но дверь символически не только отделяет от жизни, но и возвращает. Чувство отчужденности от земной жизни, испытанное князем Андреем, передается Наташе после его смерти, и ей кажется, что «она проникает в тайну», «туда, где он был». «Но в ту минуту, как уж ей открывалось, казалось, непонятное, громкий стук ручки замка двери болезненно поразил её слух» (6, 188). Так весть о смерти брата возвращает Наташу в жизнь. «Она подбежала к отцу, но он, бессильно махая рукой, указывал на дверь матери. Княжна Марья, бледная, с дрожащей нижней челюстью, вышла из двери и взяла Наташу за руку, говоря ей что-то. Наташа не видела, не слышала ее. Она быстрыми шагами вошла в дверь, остановилась на мгновение, как бы в борьбе с самой собой, и подбежала к матери» (6, 189).

Н.П.Великанова пишет: «Дверь как метафора преграды, запомнившаяся в описании сна князя Андрея, появится как напоминание в последующих главах, в которых рассказывается о встрече Наташи с Пьером» [50, 8]. Эта сцена входит в четвертый том романа. Пьер Безухов, переживший плен, возвращается в Москву и делает визит Марии Болконской, в доме которой он неожиданно встречает Наташу Ростову, но не сразу узнает её. «И лицо, с внимательными глазами, с трудом, с усилием, как отворяется заржавелая дверь, – улыбнулось, и из этой растворенной двери вдруг пахнуло и обдало Пьера тем давно забытым счастьем, о котором, в особенности теперь, он не думал. Пахнуло, охватило и поглотило его всего» (6, 231). Во время ночного разговора трех этих близких, много переживших людей Наташа впервые подробно рассказывает о последних днях жизни Андрея Болконского. Этот «мучительный и радостный рассказ» необходим Наташе, чтобы освободиться от груза перенесенных страданий. Пьер слушает, не спуская с нее глаз, сопереживая и отдаваясь чувству любви к Ростовой. В момент окончания рассказа в комнату входит сын Болконского, а Наташа, воспользовавшись случаем, встает, чтобы выйти из комнаты: «Она <...> почти побежала к двери, стукнулась головой о дверь, прикрытую портьерой, и с стоном не то боли, не то печали вырвалась из комнаты. Пьер смотрел на дверь, в которую она вышла, и не понимал, отчего

он вдруг один остался во всем мире» (6, 234). Наташа ничего не знает о сне Болконского, но читатель помнит тот сон, и связь реальной двери (не случаен троекратный повтор слова), как страшной границы, отъединившей на время Наташу от Пьера, и символического образа сновидения ощущается. Сблизить эти образы должен тот идеальный читатель, который, по мысли Толстого, умеет «сопрягать» образы.

Итак, в «Войне и мире» дверь как образ-концепт означает границу между пространством комнат, которые принадлежат тому или другому персонажу и потому суверенны; границу в соблюдении светского (при описании официальных и неофициальных визитов) и масонского ритуалов; границу между жизнью и смертью; наконец, тонкую психологическую границу при описании развития отношений и передаче диалектики чувств.

Сон-видение в раннем рассказе Л.Толстого «Альберт» начинается с описания, в котором явно обозначена ситуация перехода границы не только между мечтой и явью, явью и сном, но и между миром реальным и иным. «Проходя по Малой Морской, Альберт споткнулся и упал. Очнувшись на мгновение, он увидал перед собой какое-то громадное, великолепное здание и пошел дальше. На небе не было видно ни звезд, ни зари, ни месяца, фонарей тоже не было, но все предметы обозначались ясно. В окнах здания, возвышавшегося в конце улицы, светились огни, но огни эти колебались, как отражение. Здание все ближе и ближе, яснее и яснее выросло перед Альбертом. Но огни исчезли, как только Альберт вошел в широкие двери. Внутри было темно. Одинокие шаги звучно раздавались под сводами, и какие-то тени, скользя, убегали при его приближении. «Зачем я пошел сюда?» – подумал Альберт; но какая-то непреодолимая сила тянула его вперед к углублению огромной залы...» (2, 225-226). Эти «широкие двери» во сне явно противопоставлены реальным дверям («из двери слышались звуки польки») дома Анны Ивановны, в который его «не велено пускать» (2, 228). На пороге этого дома его находят бесчувственным, но в мире прекрасного сновидения он счастлив. Рассматривая хронотопы сна и реальности, сравним два других параллельно существующих

пространственных образа: переход через порог залы во сне и сцену на пороге дома.

Сон Альберта	Реальность
<p>«Она взяла его за руку и повела вон из залы. «Выход с той стороны», – сказал Альберт; но она, не отвечая, улыбнулась и вывела его из залы. <i>На пороге</i> залы Альберт увидал луну и воду. Но вода не была внизу, как обыкновенно бывает, а луна не была наверху: белый круг в одном месте, как обыкновенно бывает. Луна и вода были вместе и везде – и наверху, и внизу, и сбоку, и вокруг их обоих. Альберт вместе с нею бросился в луну и воду и понял, что теперь можно ему обнять ту, которую он любил больше всего на свете; он обнял ее и почувствовал невыносимое счастье. «Уж не во сне ли это?»– спросил он себя; но нет! это была действительность, это было больше, чем действительность».</p> <p>«Она молча, печально посмотрела на него. Альберт понял, что она хотела сказать этим. «Да как же, когда я жив», – проговорил он. Она, не отвечая, неподвижно смотрела вперед. «Это ужасно! Как растолковать ей, что я жив», – с ужасом подумал он. «Боже мой! да я жив, поймите меня!»– шептал он» (2, 229).</p>	<p>«Двое гостей, выходявшие от Анны Ивановны, наткнулись на растянувшегося <i>на пороге</i> Альберта. Один из них вернулся и вызвал хозяйку.</p> <p>– Ведь это безбожно, – сказал он, – вы могли этак заморозить человека.</p> <p>– Ах, уж этот мне Альберт, – вот где сидит,– отвечала хозяйка. – Аннушка! положите его где-нибудь в комнате, – обратилась она к служанке.</p> <p>– Да я жив, зачем же хоронить меня? – бормотал Альберт, в то время как его, бесчувственного, вносили в комнаты» (2, 229).</p>

Параллельно представленные в тексте повести две двери и два порога связаны с очень важными для Толстого темами смерти, бессмертия и социального неравенства.

В романе В.Набокова «Отчаяние» кошмар сновидений сопровождает все действия Германа. Первый сон, пресле-

дующий Германа в течение нескольких лет, снится ему до встречи с Феликсом: «В течение нескольких лет меня преследовал курьезнейший и неприятнейший сон, – будто нахожусь в длинном коридоре, в глубине – дверь, – и страстно хочу, не смею, но наконец решаюсь к ней подойти и ее отворить; отворив её, я со стоном просыпался, ибо за дверью оказывалось нечто невообразимо страшное, а именно: совершенно пустая – голая, заново выбеленная комната, – больше ничего, но это было так ужасно, что невозможно было выдержать» [55; 3, 360]. Коридор и дверь – символ пережитого перинатального ужаса и внутреннего эго Германа. В английском варианте романа сон дополнен фразой: «I spat them out and never opened that door again» [56, 46]. Роман «Дар» завершает ослепительно-счастливое сновидение о возвращении отца. В этом сне герой попадает в комнату, «в которую он думал, что никогда в жизни больше не войдет» (3, 318). Ему велют ждать, и дверь в неё захлопывается. Он прислушивается, глядя на дверь. «Вдруг за вздрогнувшей дверью (где-то далеко отворилась другая), послышалась знакомая поступь, домашний сафьяновый шаг, дверь бесшумно, но со страшной силой, открылась, и на пороге остановился отец» (3, 319). Комната с дверью – это символ тщательно скрытой утраты и одновременно символ страстного желания встречи с утраченным (отцом, родиной, домом детства). Дверь – это пространство связи прошлого и настоящего, настоящего и будущего времени. Не случайно двуликий Янус у римлян был не только богом времени, но и «богом дверей», «входа и выхода вообще, в том числе начинания какого-то дела и окончания его» [57, 120].

Анализ двенадцати сновидений из произведений русских классиков позволяет утверждать, что семантика нейролингвистического знака «дверь» в литературных сновидениях объединяет архетипические и контекстные смыслы, которые в совокупности определяют интертекстуальное поле этого образа в художественной гипнологии. Топос «дверь» в сновидениях – это граница сна и яви, мира живых и мертвых, материального и нематериального, сознания и подсознания сновидца, явных и скрытых желаний, внешнего и внутреннего мира, рационального и эротического; символ связи и раз-

единения, тайны и перехода в область непознанного; образ-хронотоп, соединяющий пространство настоящего и прошлого, настоящего и будущего. Многие из этих смыслов естественно перешли в массовую культуру и литературу. Например, они намеренно обыграны в психологическом романе современного писателя О.Синицына «Запретная дверь».

7.3. ЗАМЕТКИ ОБ ОНЕЙРОПОЗИТИКЕ ТОЛСТОГО И ЧЕХОВА: ПРИТЯЖЕНИЕ – ОТТАЛКИВАНИЕ

Конечно, сон – явление субъективное и внутреннюю сторону его можно наблюдать только на самом себе.

А.Чехов.

Я видел сон, который уяснил многое, именно то, что сон соединяет в одно то, что в действительности разбивается по времени, пространству и причинности.

Л. Толстой.

Как и ко всему в жизни, к снам Л. Толстой относился серьезно. Об этом свидетельствуют сновидения его героев, многочисленные дневниковые записи и развернутый сон-откровение в конце «Исповеди». Сновидения становились для него важным средством самонаблюдения над душевной жизнью человека, работой его памяти и сознания. В 1851 году, работая над повестью «Детство», Толстой задумывает очерк «История вчерашнего дня», который остается незавершенным. Но в этот текст входит фрагмент, посвященный размышлениям о сне: «Прекрасная вещь сон во всех фазах: приготовление, засыпание и самый сон». «Сон есть такое положение человека, в котором он совершенно теряет сознание; но так как засыпает человек постепенно, то теряет он сознание тоже постепенно» (12, 413). Далее автор разграничивает три сознания, из которых «сознание ума» он называет высшим, присущим только людям развитым, – оно засыпает первым; за ним засыпает «сознание чувства»; «сознание тела засыпает последнее и редко совершенно» (12, 413).

Взгляды молодого Толстого на сновидение получают дальнейшее развитие в его романах «Война и мир», «Анна Каренина» и «Воскресение», повестях, дневниках, религиозно-философской прозе. Толстой создает сновидения, в поэтике которых присутствует сюжет с явно выраженными элементами завязки, кульминации, развязки, или сновидения, построенные на неожиданных ассоциациях, превращениях визуальных образов и речевых форм. При написании сновидений персонажей Толстой учитывает особенности их душевно-чувственной индивидуальности и, исходя из этого, выдвигает в образном строе сна конкретные образы-звуки, цвето- и светообразы, визуальные образы, тактильные, образы мира природы, образы предметного мира, пространственные формы. Обращает на себя внимание особая поэтика стиля онейрических текстов, включенных в реалистическую прозу писателя: их дробность, наличие повторов, особая ритмичность, использование инверсии, стяжения, умолчания.

Упоминания Чехова о своих снах в письмах кратки. Важнейшее значение имеет письмо Чехова к Д. В. Григоровичу, где он дает анализ «отрывка из ненаписанного романа» «Сон Карелина» и считает его «явлением блестящим». Видимо, именно описанное сновидение резонировало с творческими поисками Чехова. В этом письме Чехов неоднократно упоминает и о собственном сновидном опыте. «Мне, например, всегда при ощущении холода снится один благообразный и ученый протоиерей, оскорбивший мою мать, когда я был мальчиком; снятся злые, неумолимые, интригующие, злорадно улыбающиеся, пошлые, каких наяву я почти никогда не вижу». «Конечно, сон – явление субъективное и внутреннюю сторону его можно наблюдать только на самом себе, но так как процесс сновидения у всех людей одинаков, то, мне кажется, каждый читатель может мерить Карелина на свой собственный аршин и каждый критик поневоле должен быть субъективен. Я сужу на основании своих снов, которые часто вижу» [58; П2, 28-31).

Чехов предпочитает сюжетно не оформлять сновидение, чаще он только перечисляет образы и события сна. Так, в письме 10 марта 1887 г. он пишет о поездке к больному брату: «Ехал я, понятно, в самом напряженном состоянии. Сни-

лись мне гробы и факельщики, мерещились тифы, доктора и проч...» (П 2, 35). Сны в произведениях Чехова кратки. Он выбирает телеграфный стиль и избегает комментариев. Чехов описывает сновидения людей разного пола, возраста, социального положения, даже сновидения животных («Каштанка»).

Сновидения занимают в произведениях Толстого особое место в сюжетно-композиционной организации текста: он выбирает сильные позиции, обязательно делая акцент на сновидении. Например, в романе «Война и мир» описаны сновидения пяти героев: Андрея Болконского (три сна), его сына (один сон), Пьера Безухова (пять снов), Николая (два сна) и Пети Ростовых (один сон). Эти двенадцать мужских сновидений четко вписаны в композиционный квадрат эпопеи. Семь снов из первого и второго томов романа носят явно психологический и чувственный характер. Толстому важно передать телесное «ясновиденье» персонажей, тактильные, слуховые, зрительные ощущения, а также сумятицу чувств и противоречивых земных желаний, в которых отражается борьба между духовным и телесным, земным и высшим. По своему содержанию и функционально они явно противопоставлены четырем философско-символическим сновидениям третьего и четвертого томов и завершающему сюжет романа сновидению Эпилога. Сновидения значимы в рассказах «Альберт», «Метель» и неоконченном рассказе «Сон молодого царя».

Чехов не делает акцент на сновидениях, но включает их в ряд жизненных событий и впечатлений («Душечка», «Попрыгунья», «Три года», «Учитель словесности» и др.). У него сны не откровения, а норма физиологической и психической жизни человека. Может поэтому, они более естественны и менее литературно обработаны, чем сновидения у Толстого.

Толстой как автор соприсутствует в сновидениях многих своих героев и даже выступает их комментатором внутри сна. Например, когда передается сон Пети Ростова. Чехов при передаче сновидений придерживается принципа вневходимости. Например, передавая сновидения героини в рассказе «Душечка»: «По ночам, когда она спала, ей снились

целые горы досок и теса, длинные, бесконечные вереницы подвод, везущих лес куда-то далеко за город; снилось ей, как целый полк двенадцатиаршинных, пятивершковых бревен стоямя шел войной на лесной склад, как бревна, балки и горбыли стукались, издавая гулкий звук сухого дерева, всё падало и опять вставало, громоздясь друг на друга; Оленька вскрикивала во сне» (10, 106). А когда она осталась вдовой, то «видела во сне свой пустой двор» (10, 109).

Но при всем этом можно говорить о сходстве несходного в онейропозитике двух писателей. При передаче сновидений язык тела и физиологическая причина картин сновидений очень важны для обоих прозаиков. Так, отдельные картины сновидения в рассказе Толстого «Метель» (1856) можно прокомментировать фрагментами из письма Чехова Григоровичу. Герой-рассказчик начинает мерзнуть: «Одна нога начала у меня зябнуть, и, когда я поворачивался, чтобы лучше закрыться, снег, насыпавшийся на воротник и шапку, проскакивал за шею и заставлял меня вздрагивать; но мне было вообще еще тепло в обогретой шубе, и дремота клонила меня» (1, 493). Это сочетание охлаждения и тепла порождает смену картин сновидения: «И я вижу почему-то пруд, усталых дворовых, которые по колени в воде тянут невод, и опять Федор Филиппыч с лейкой, крича на всех, бегаем по берегу и только изредка подходит к воде, чтобы, придерживав рукой золотистых карасей, спустить мутную воду и набрать свежей. Но вот полдень в июле месяце. Я по только что скошенной траве сада, под жгучими прямыми лучами солнца, иду куда-то. Я гляжу вверх; глазам больно – солнце слишком блестит через светлую листву кудрявой березы, высоко, но тихонько раскачивающейся надо мной своими ветвями, – и кажется еще жарче» (1, 494).

Чехов в вышеназванном письме Григоровичу пишет: «Когда ночью спадает с меня одеяло, я начинаю видеть во сне громадные склизкие камни, холодную осеннюю воду, голые берега – всё это неясно, в тумане, без клочка голубого неба; в унынии и в тоске, точно заблудившийся или покинутый, я гляжу на камни и чувствую почему-то неизбежность перехода через глубокую реку... Когда же я бегу от реки, то встречаю

на пути обвалившиеся ворота кладбища, похороны, своих гимназических учителей... И в это время весь я проникнут тем своеобразным кошмарным холодом, какой немислим наяву и ощущается только спящими.

<...> Когда же мое тело привыкает к холоду или кто-нибудь из домашних укрывает меня, ощущение холода, одиночества и давящей злой воли постепенно исчезает. Вместе с теплом я начинаю уже чувствовать, что как будто хожу по мягким коврам или по зелени, вижу солнце, женщин, детей... Картины меняются постепенно, но резче, чем наяву, так что, проснувшись, трудно припомнить переходы от одной картины к другой» (П 2, 30-31).

В сновидении «Метели» мы тоже видим резкую смену картин, сочетание образов воды и солнца. Ощущение холода у Толстого приводит к нарастанию чувства холода, стыда, страха и сцен насилия: «Я бегу в свою комнату; но это не комната, а длинный белый коридор, и кто-то держит меня за ноги. Я вырываюсь. В руках того, кто меня держит, остаются моя одежда и часть кожи; но мне только холодно и стыдно – стыдно тем более, что тетушка с зонтиком и гомеопатической аптечкой, под руку с утопленником, идут мне навстречу. Они смеются и не понимают знаков, которые я им делаю. Я бросаюсь на сани, ноги волокутся по снегу; но старичок гонится за мной, размахивая локтями...» (1, 504). У Чехова тоже названы бегство, холод, страх и «злая воля». Сон Толстого – многолюдный, наполнен движением и отчаянием; основные состояния психики во сне Чехова – тоска и уныние. Так проявляется разность темпераментов: флегматичный – у Чехова и холерический – у Толстого.

Сновидения в произведениях Чехова тоже можно сопроводить комментарием Толстого. Например, сон героини повести «Три года». «Легла она в постель рано, а уснула поздно. Снились ей всё какие-то портреты и похоронная процессия, которую она видела утром; открытый гроб с мертвецом внесли во двор и остановились у двери, потом долго раскачивали гроб на полотенцах и со всего размаха ударили им в дверь. Юлия проснулась и вскочила в ужасе. В самом деле, внизу стучали в дверь...» (9, 64). В «Истории вчерашнего дня»

Толстой так описал свое понимание подобного сопряжения сна и яви: «В минуту пробуждения мы все те впечатления, которые имели во время засыпания и во время сна (почти никогда человек не спит совершенно), мы приводим к единству под влиянием того впечатления, которое содействовало пробуждению, которое происходит так же, как засыпание: постепенно, начиная с низшей способности до высшей. – Эта операция происходит так быстро, что сознать ее слишком трудно, и привыкши к последовательности и к форме времени, в которой проявляется жизнь, мы принимаем эту совокупность впечатлений за воспоминание проведенного времени во сне. Каким образом объяснить то, что вы видите длинный сон, который кончается тем обстоятельством, которое вас разбудило: вы видите, что идете на охоту, заряжаете ружье, подымаете дичь, прицеливаетесь, стреляете и шум, который вы приняли за выстрел, это графин, который вы уронили на пол во сне» (12, 414). Такое толстовское соединение в момент пробуждения «импульса предметной реальности» («ламповое стекло было черно и от маленького огонька на фитиле валил вонючий дым») и сна («в аду страшно воняло керосином» (7, 227) отмечает А. П. Чудаков в рождественском рассказе «Сапожник и нечистая сила», в сюжете которого использован прием необъявленного сна [59, 180-181] .

II

Тут он увидел дубы и вороньи гнезда, похожие на шапки. Одно гнездо закачалось, выглянул из него Шебалдин и громко крикнул: «Вы не читали Лессинга!»

А. Чехов.

Потом немец-управляющий стал спускаться к лягушкам. Надо было его удерживать, но он не только слез, но сделался Масловой и стал упрекать его: «Я каторжная, а вы князь».

Л. Толстой.

В сновидениях героев Толстого и Чехова могут соединяться картины и речевые фразы, абсурд и кружение мысли. Фантазм

образов ярко представлен в сновидениях Облонского, Нехлюдова, Камышева, Никитина. Речевые фразы приобретают существенное значение в снах Безухова, Нехлюдова, Камышева, Никитина, Лыжина. При этом эти фразы так или иначе попадают в сон из реальности, предшествующей сновидению (сны Нехлюдова или Никитина) или параллельной ему (сны Безухова и Камышева).

Каждой из трех фаз состояния человека во сне (предсоние, сон и пробуждение) соответствует определенное эмоциональное, интеллектуальное и психологическое состояние персонажа, при этом важен контраст или иная соотношенность между состояниями предсония и послесония. На этом эффекте надстроена семантическая аура сновидения (чудесный сон, кризисный сон, страшный сон, пророческий, сон-видение). Сон обладает экстатической природой и порождает стрессовую ситуацию (страх, радость, удивление, отчаяние) и позволяет ускорить понимание каких-то важных для героя вопросов бытия. Сон стимулирует не только психические, но и интеллектуальные процессы. Являясь мнимой смертью, сон выполняет функцию обряда посвящения и перерождения – инициации, которая может сказаться на дальнейшей судьбе персонажа и сюжетных ситуациях его пребывания в границах романного мира.

В четвертом сновидении Пьер Безухов открывает для себя важность всей земной жизни. Этот сон после Бородинского сражения начинается с мысленного вопроса, который герой задает себе во сне: «Но как скинуть с себя всё это лишнее, дьявольское, всё бремя этого внешнего человека?». В продолжении сна найдено словосочетание-символ «сопрягать надо», которое вызывает у Пьера «внутренний восторг», так как «только этими словами выражается то, что он хотел выразить, и разрешается весь мучающий его вопрос». Это «сопрягать надо», родившееся в заторможенном сне, еще не проснувшемся сознании Пьера из «запрягать надо, пора запрягать, ваше сиятельство» (5, 305), служит хрестоматийным примером того, как Толстой умеет передать присущее сновидению обратное течение времени, когда события финала

сна как бы предвосхищают момент будущего времени пробуждения в настоящем.

В «газетном романе», как называют раннее объемистое произведение Чехова «Драма на охоте», два сновидения следователя Камышева – одно до убийства, другое после – обнажают навязчивую идею убийцы и выдают его осуществленное желание. «Помню, я даже начинал видеть сон. Снилось мне, что в светлое зимнее утро шел я по Невскому в Петербурге и от нечего делать засматривал в окна магазинов. На душе моей было легко, весело... Некуда было спешить, делать было нечего – свобода абсолютная... Сознание, что я далеко от своей деревни, от графской усадьбы и сердитого, холодного озера, еще более настраивало меня на мирный, веселый лад. Я остановился у самого большого окна и стал рассматривать женские шляпки... Шляпки были мне знакомы... В одной из них я видел Ольгу, в другой Надю, третью я видел в день охоты на белокурой голове внезапно приехавшей Сози... Под шляпками заулыбались знакомые физиономии... Когда я хотел им что-то сказать, они все три слились в одну большую, красную физиономию. Эта сердито задвигала своими глазами и высунула язык... Кто-то сзади сдавил мне шею...

– Муж убил свою жену! – крикнула красная физиономия. Я вздрогнул, вскрикнул и, как ужаленный, вскочил с постели... Сердце мое страшно билось, на лбу выступил холодный пот.

– Муж убил свою жену! – повторил попугай. – Дай же мне сахару!» (3, 363-364).

Ощущение свободы в этом сновидении – это психофизическое расслабление после исполнения убийства. Удаленное от поместья урбанистическое пространство столицы символизирует временное вытеснение из сознания ужасных событий. Три шляпки как метонимический образ трех женщин, каждая из которых в разной мере является объектом раздражения. И все три лица, сливающиеся в высывающую язык «большую, красную физиономию», – это визуализация скрытой агрессии сновидца – фантазмагория кошмара. Детали образов сновидения рассеяны по тексту. Так, красный цвет присущ лицу пьяного, возбужденного

Урбенина («он красный, как рак, покачнулся и схватил меня за локоть»), и героине Оленьке, которая появляется сначала как «тиходвигающееся красное пятно», а потом предстает «в ярко-красном, полудетском, полудевичьем платье» как «девушка в красном». Дамские шляпки «притягивают» потерянную ранее мужскую шляпу («сильный порыв ветра сорвал с меня шляпу и унес ее в окружающий мрак» (3, 346), когда ее хозяин пережил состояние аффекта – «бессильная злорада, оскорбленное чувство, ревность»). Вводя в текст своих записок эти сновидения, убийца-следователь и исповедуетсся в своем психозе, и издевается над читателями. Финальная фраза сновидения по-толстовски связывает сон и реальность.

В сновидение Нехлюдова тоже навязчиво вплетаются слова Катюши Масловой. Уже в первой главе второй части Нехлюдов хочет сном отогнать неразрешимые вопросы. «Чтобы избавиться от этих мыслей, он лег в свежую постель и хотел заснуть <...> не мог уснуть <...> Слушая соловьев и лягушек, Нехлюдов вспомнил о музыке дочери смотрителя; вспомнив о смотрителе, он вспомнил о Масловой, как у нее, так же, как кваканье лягушек, дрожали губы, когда она говорила: «Вы это совсем оставьте». Потом немец-управляющий стал спускаться к лягушкам. Надо было его удержать, но он не только слез, но сделался Масловой и стал упрекать его: “Я каторжная, а вы князь”. “Нет, не поддамся”, – подумал Нехлюдов, и очнулся, и спросил себя: “Что же, хорошо или дурно я делаю? Не знаю, да и мне всё равно. Всё равно. Надо только спать”. И он сам стал спускаться туда, куда полез управляющий и Маслова, и там всё кончилось» (10, 213-214). Воспоминания сливаются со звуками и деталями реального мира в картинах первосония. Такая метаморфоза образов во сне отмечена уже молодым Толстым в «Истории вчерашнего дня»: «А она просто видела, что дочь ее просто лезла на крышу и ничего не говорила и что эта дочь, когда влезла наверх, сделалась вдруг поваром Иваном и сказала: “А вы не влезете”» (12, 414).

В качестве параллели напомним сновидение Никитина из рассказа «Учитель словесности». Герой не спит до утра, полон любовными мечтами о будущей жизни и предстоящем объяснении. Ложится не раздевшись: «Воздух совсем побелел.

Кабинета и окна уж не было. На крылечке пивоваренного завода, того самого, мимо которого сегодня проезжали, сидела Манюся и что-то говорила. Потом она взяла Никитина под руку и пошла с ним в загородный сад. Тут он увидел дубы и вороньи гнезда, похожие на шапки. Одно гнездо закачалось, выглянул из него Шебалдин и громко крикнул: «Вы не читали Лессинга!» Никитин вздрогнул всем телом и открыл глаза» (8, 319). И у Чехова, и у Толстого события и фразы из яви вставлены в сон.

Примером продолжающегося, тоекратно повторяющегося и осознанного сновидения может служить сон следователя Лыжина из рассказа Чехова «По делам службы». Сновидение дано на фоне звуков метели, и ее кружение организует ритмику повторов мотивов в сновидении. Два персонажа, которые произвели сильное впечатление на молодого следователя, участвуют в сюжете сна: покончивший самоубийством Лесницкий и сотский Лошадин. «Он лег и стал засыпать; и вдруг опять они идут вместе и поют: «Мы идем, мы идем, мы идем... Мы берем от жизни то, что в ней есть самого тяжелого и горького...». «И он чувствовал, что это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести... <...> И опять: «Мы идем, мы идем, мы идем...». Точно кто стучит молотком по вискам. Утром проснулся он рано, с головною болью...» (10, 99-100). Последний значимый звукообраз сновидения перекликается с образом «человека с молоточком» из рассказа «Крыжовник» [60]. Сны, приснившиеся во время следствия по делу о самоубийстве, на первый взгляд так напоминают кризисные сны героев Л. Толстого (сон в рассказе «Метель», сон Пьера о глобусе, сон Анны Карениной). Но прозрение героя Чехова мимолетно, а потрясение кратковременно. Рожденное метелью кружево из сновидения и мыслей-откровений рассыпается после утреннего пробуждения и окончания метели. «Ну, какую тут можно вывести мораль? Метель и больше ничего...» (10, 100). Лыжин не понял и не принял фразы «Мы идем, мы идем, мы идем...», которая как бы призывала и его присоединиться к идущим. Кризисный сон дает герою во сне ответ на главные вопросы его жизни, но нужно понять сновидение и расшифровать эту форму необычного ответа. В

этом любимые герои Толстого – виртуозы. Чеховские герои не доверяют информации сновидений.

III

Николенька, только что проснувшись, в холодном поту, с широко раскрытыми глазами, сидел на своей постели и смотрел перед собой. Страшный сон разбудил его.

Л.Толстой

Убаюканный сладкими надеждами, он час спустя крепко спал... Ему снилась печка. На печи сидит дед, свесив босые ноги, и читает письмо кухаркам...

А.Чехов.

Первое опубликованное произведение Толстого начинается с пробуждения Николеньки Иртеньева, описания досады и раздражения, которое он испытывает по отношению к разбудившему его Карлу Ивановичу. Чтобы объяснить свои неожиданные слезы, Николенька выдумывает страшный, «дурной сон» – «будто татап умерла и ее несут хоронить». Выдуманный сон окажется пророческим. Роман «Война и мир» завершается сновидением пятнадцатилетнего мальчика: «Николенька, только что проснувшись, в холодном поту, с широко раскрытыми глазами, сидел на своей постели и смотрел перед собой. Страшный сон разбудил его» В его картинах соединяются только что пережитые моменты действительности и предчувствия намечающейся дисгармония мира. Сон Сережи в романе «Анна Каренина» соединяет мечту и впечатления дня: «Когда унесли свечу, Сережа слышал и чувствовал мать. Она стояла над ним и ласкала его любовным взглядом. Но явились мельницы, ножик, всё смешалось, и он заснул» (8, 105).

Детские сны в произведениях Чехова обманчивы или беспокойны. В конце рассказа «Ванька» мальчик видит сон: «Убаюканный сладкими надеждами, он час спустя крепко спал... Ему снилась печка. На печи сидит дед, свесив босые

ноги, и читает письмо кухаркам... Около печки ходит Вьюн и вертит хвостом...» (5, 481). Рассказ содержит картину исполнения желания Ваньки, но этот сон-греза вряд ли воплотится.

Описывая болезнь Егорушки, Чехов передает его сны, которые называет «тяжелые грезы», «угнетающие грезы». «Едва он закрыл глаза, как опять увидел Тита и мельницу. Чувствуя тошноту и тяжесть во всем теле, он напрягал силы, чтобы отогнать от себя эти образы, но едва они исчезали, как на Егорушку с рёвом бросался озорник Дымов с красными глазами и с поднятыми кулаками или же слышалось, как он тосковал: “Скушно мне!”. Проезжал на казачьем жеребчике Варламов, проходил со своей улыбкой и с дрохвой счастливый Константин. И как все эти люди были тяжелы, несносны и надоедливы» (7, 91-92).

«Устрицы» – трагикомический рассказ-воспоминание об одном сильном впечатлении восьмилетнего мальчика. В нем голодный отец никак не решится попросить милостыню. А в это время голодный сын прочел незнакомое слово «устрицы» на стенной вывеске трактира и спрашивает отца о них. Воображение ребенка особым образом осмысляет ответы отца. Устрицы для него сначала желаемая еда, а потом (когда узнает, что их едят сырыми) отвратительная, но хоть какая-нибудь еда! И поэтому он кричит: «Дайте устриц!». Два господина в цилиндрах, смеясь, оплачивают его еду. Веселящаяся толпа наблюдает, как он это будет делать. А он жует их с раковинами. «К утру я засыпаю, и мне снится лягушка с клешнями, сидящая в раковине и играющая глазами. В полдень просыпаюсь от жажды и ищу глазами отца: он всё еще ходит и жестикулирует...». Так в финале рассказа химерический образ сновидения соотносится с безумием отца (3, 134).

И Толстой, и Чехов показывают через детские сны впечатлительную и подвижную психику ребенка, особое сознательно-бессознательное цепкое восприятие мира взрослых. Обращает на себя внимание физиологизм сновидений, в которых точно отражаются такие болезненные состояния, как недосыпание, психические стрессы, повышение температуры. Детские сны отличают неожиданные ассоциации, звукопись

и цветопись. В детских снах у Толстого и Чехова комбинируются желания, страхи и яркие впечатления дневной жизни.

IV

*Одно сновиденье почти каждую ночь посещало ее.
Ей снилось, что оба вместе были ее мужа, что оба
расточали ей свои ласки.*

Л. Толстой.

*Снился ей Топорков во всех своих видах: в санях, в
шубе, без шубы, сидящий, важно шагающий.*

А. Чехов.

Мир Толстого наполнен мужскими сновидениями. Они развернуты, подробны, философичны. Женские сновидения встречаются у Толстого только в романе «Анна Каренина». Это два сновидения Анны, в которых символически и потолстовски тенденциозно представлены муки совести героини. Оба названы кошмарами. Первое сновидение иллюстрирует невыносимость той ситуации, в которой Анна оказалась.

«Зато во сне, когда она не имела власти над своими мыслями, ее положение представлялось ей во всей безобразной наготе своей. Одно сновиденье почти каждую ночь посещало ее. Ей снилось, что оба вместе были ее мужа, что оба расточали ей свои ласки. Алексей Александрович плакал, целуя ее руки, и говорил: как хорошо теперь! И Алексей Вронский был тут же, и он был также ее муж. И она, удивляясь тому, что прежде ей казалось это невозможным, объясняла им, смеясь, что это гораздо проще и что они оба теперь довольны и счастливы. Но это сновиденье, как кошмар, давило ее, и она просыпалась с ужасом» (7, 169). Любопытно, что это сновидение соответствует наблюдениям ученых, которые утверждают, что «у женщин меньше, чем у мужчин, сновидений на сексуальные темы; если же такие сновидения возникают, то в них участвуют хорошо знакомые мужчины, а не незнакомцы» [61, 173].

Другой сон женским можно назвать с оговорками – ведь это разделенный сон, сон, который видят в разное время Вронский и Анна. При этом первым в тексте романа передан мужской вариант этого сна. Сон Анны имеет наращение: во сне она просыпается во второй сон, где Корней дает ложное объяснение первого сна: «родами умрете» (7, 401).

Повторяющийся вариативный сон как бы прошивает текст и сюжет большого романа, а его образы (страшный мужик / мужичок / старичок, железо, мешок / мешочек, французская речь, пространство спальни, угол, ужас, темнота и свет, камердинер Корней) неоднократно возникают в романной яви. Символика сновидения связана не только с античными мифонимами, но и с образами христианского ада. Не случайно после возвращения Анны из Москвы муж сообщает ей, что читает «Duc de Lille, «Poesie des enfers» (7, 126) [62]. Мужик в сновидении Анны произносит: «Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir...» (7, 400). Созвучие слов «le fer» (железо) и «enfer» (ад) позволяет соотнести реалистические реалии романа (железная дорога, топка, рельсы) с образом ада, который уготован любовникам.

Как неоднократно отмечали исследователи, воздействие Толстого на прозу Чехова сопровождалось эффектом притяжения-отталкивания. Это сказалось и на художественной гипнологии. Роман «Анна Каренина» – одно из любимых произведений у Чехова. В текст рассказа «Попрыгунья» входит сновидение изменяющей мужу Ольги Ивановны. «Ольга Ивановна лежала одетая в неубранной с утра постели и дремала. Ей чудилось, что вся квартира от полу до потолка занята громадным куском железа и что стоит только вынести вон железо, как всем станет весело и легко. Очнувшись, она вспомнила, что это не железо, а болезнь Дымова.

«Nature morte, порт... – думала она, опять впадая в забытье, – спорт... курорт... А как Шрек? Шрек, грек, врек... крек. А где-то теперь мои друзья? Знают ли они, что у нас горе? Господи, спаси... избави. Шрек, грек...» И опять железо... Время тянулось длинно, а часы в нижнем этаже били часто. <...> приснился дождь на Волге, и опять кто-то вошел в спальню, кажется, посторонний. Ольга Ивановна вскочила

и узнала Коростелева» (8, 29). Мотив железа в сновидениях Анны Карениной и чеховской героини имеет сходную роковую символику. Но если у Толстого сновидение глубинными метафизическими ассоциациями сопряжено с первой сценой знакомства героев и образом железной дороги, то у чеховской героини всё проще: ее сон физиологичен, рожден дискомфортом обстановки (бессонная ночь, чужие люди в доме, звонки) и чувствами оскорбленной любовницы.

Именно поэтому «громадный кусок железа» в ее сне – это не болезнь Дымова (как она себе объясняет, проснувшись) и не символ мук совести и раскаяния (недаром Коростелев «на жену своего друга смотрит такими глазами, как будто она-то и есть самая главная, настоящая злодейка, и дифтерит только ее сообщник»), а символ сексуальной ревности – замещающий аналог преобразованной и вытесненной в подсознание детали одежды новой любовницы Рябовского.

Накануне Ольга Ивановна была в мастерской художника, он постарался выпроводить её, но она ревниво заметила «кусочек коричневой юбки, который мелькнул на мгновение и исчез за большою картиной, занавешенной вместе с мольбертом до пола черным коленкором», а потом ей «хотелось громко крикнуть, ударить художника по голове чем-нибудь тяжелым», а тот в это время повторял фразы, подбирая рифмы: «Nature morte... первый сорт, курорт... черт... порт». Рифмофразы любовника мешаются в её сновидении с собственными рифмами к «Шрек» – фамилии врача, который подтвердил диагноз Дымова. Эгоистическая натура героини в полной мере раскрывается в зеркале ее симптоматического сновидения. Литературовед В. А. Ковалев сопоставляет эти «неорганические» фразы раздраженного Рябовского, а потом и предсония Ольги Ивановны с толстовскими фразами при описании сна Николая Ростова [63, 145-146] и пишет о сходстве внутренних монологов героев у двух писателей. Для нас важно подчеркнуть, что это монологи предсония.

Оба писателя склеивают сны героинь из элементов реальности. У Чехова такой прозаизм женских снов таит в себе авторскую иронию. В рассказе «Конь и трепетная лань» сон-мечта героини представляет семейную идиллию: «Снится

ей дом-особнячок, двор, по которому солидно шагают ее собственные куры и утки. Она видит, как из слухового окна глядят на нее голуби, и слышит, как мычит корова. Кругом все тихо: ни соседей-жильцов, ни хриплого смеха, не слышно даже этого ненавистного, спешащего скрипа перьев. Вася чинно и благородно шагает около палисадника к калитке. Это идет он на службу. И душу ее наполняет чувство покоя, когда ничего не желается, мало думается...» (4, 100).

В «Анне Карениной» неоднократно упоминаются морфий и опий, которые прописали Анне. Если первый снимал боль во время родов, то второй она принимает в седьмой части, чтобы избежать мучительной бессонницы и кошмаров. Но этот символический атрибут бога сладких снов не может оградить героиню от повторяющегося страшного сновидения. Соотнесенность лекарства и античного божества сладких сновидений обыгрывается в чеховской прозе. В сюжете повести «Живой товар» описан странный любовный треугольник. Героиню Лизу любовник откупает у мужа, она оставляет маленького сына (как и Анна в романе Толстого), уходит от мужа, а потом опять начинает мечтать о нем. И это представлено в её авантюрно-легкомысленных снах, где, как и в сне толстовской Анны, соседствуют оба мужа. «Морфей скоро принял её в свои объятия. Сны ей снились, в продолжение всей ночи, самые обворожительные... Снились ей целые романы, повести, арабские сказки... Героем всех этих снов был... господин в цилиндре, заставивший её сегодня вечером взвизгнуть. Господин в цилиндре отнимал её у Грохольского, пел, бил Грохольского и её, сек под окном мальчишку, объяснялся в любви, катал её на шарабане... О, сны! В одну ночь, с закрытыми глазами и лежа, можно иногда прожить не один десяток счастливых лет... Лиза в эту ночь прожила очень много и очень счастливо, несмотря даже и на побои...» (1, 372). Романтическая красавица Илька в авантюрном романе «Ненужная победа» принимает смертельную дозу морфия: «В ожидании вечного сна Илька склонилась на бархатную подушку и принялась думать... Ей не жалко было бесцветной жизни» (1, 356). Напомним, что выпить опиум и умереть думает и Анна (8, 348).

Сопоставление и противопоставление *жизнь – сон* встречается у Толстого и Чехова. Анна говорит Долли: «Со мной случилось что-то волшебное, как сон, когда делается страшно, жутко, и вдруг проснешься и чувствуешь, что всех этих страхов нет. Я проснулась» (8, 198). В финале рассказа «На подводе» учительница, погруженная в свои воспоминания, вдруг переносится в мир детства и юности: «В это время как раз подъезжал на четверке Ханов, и она, видя его, вообразила счастье, какого никогда не было, и улыбалась, кивала ему головой, как равная и близкая, и казалось ей, что и на небе, и всюду в окнах, и на деревьях светится ее счастье, ее торжество. Да, никогда не умирали ее отец и мать, никогда она не была учительницей, то был длинный, тяжелый, странный сон, а теперь она проснулась... “Васильевна, садись!” И вдруг все исчезло» (9, 342). Контраст сна и яви в женских снах представлен в повести «Цветы запоздалые». Княгиня-мать и дочь пытаются закрыть глаза на поведение сына и брата, который окончательно разбазаривает скудное состояние. «Уложив друг друга в постель, они еще долго толковали о прекрасном будущем. Сны снились им, когда они уснули, самые восхитительные. Спящие, они улыбались от счастья, – так хороши были сны! Этими снами судьба, по всей вероятности, заплатила им за те ужасы, которые они пережили на следующий день» (1, 395). Чехов пересказывает содержание сна, называет образы и события, не превращая его в отдельную новеллу. Так описан и следующий сон влюбленной Маруси: «Это был длинный, тяжелый сон, не лишенный всё-таки сновидений. Снился ей Топорков во всех своих видах: в санях, в шубе, без шубы, сидящий, важно шагающий. Вся жизнь заключалась во сне. Но грянул гром – и слетел сон с голубых глаз с льяными ресницами. <...> Сон слетел для того, чтобы уступить свое место печали» (1, 417).

Женские сны у Толстого и Чехова в той или иной мере всегда связаны с конкретными жизненными обстоятельствами, в которых оказываются героини, а также со звуковыми, зрительными и другими чувственными ощущениями и эмоциональными впечатлениями. Но если у Толстого преобладает серьезный, философско-символический, мистический план

сновидного сюжета, то у Чехова – информативный и иронический, снисходительный или сочувствующий по отношению к женским проблемам.

V

«Но суд принял сон за действительность и осудил меня».

А. Чехов

Сновидения комически обыгрываются в ранних рассказах Чехова, чего никогда не бывает у Толстого. Смешная и наивная утопия реализована в сновидении дворника Филиппа в рассказе «Умный дворник». Он проповедует чтение среди дворни, сам картинно садится у ворот с книгой, но засыпает. «И видел Филипп сон. Всё, видел он, изменилось: земля та же самая, дома такие же, ворота прежние, но люди совсем не те стали. Все люди мудрые, нет ни одного дурака, и по улицам ходят всё французы и французы. Водовоз, и тот рассуждает: “Я, признаться, климатом очень недоволен и желаю на градусник поглядеть”, а у самого в руках толстая книга.

– А ты почитай календарь, – говорит ему Филипп.

Кухарка глупа, но и она вмешивается в умные разговоры и вставляет свои замечания. Филипп идет в участок, чтобы прописать жильцов, – и странно, даже в этом суровом месте говорят только об умном и везде на столах лежат книжки. А вот кто-то подходит к лакею Мише, толкает его и кричит: “Ты спишь? Я тебя спрашиваю: ты спишь?”

– На часах спишь, болван? – слышит Филипп чей-то громовый голос. – Спишь, негодяй, скотина?»

Через два часа после отчета за провинность в полицейском участке хмурый Филипп возвращается на кухню, где видит идиллию: все сидят вокруг стола и лакей Миша читает им что-то по складам. Филипп «подошел к Мише, ударил рукавицей по книге и сказал мрачно:

– Брось!» (2, 73-74).

Перед нами пример использования сновидения в разработке сюжета. Это характерно для ранней прозы Чехова. Например, в святочном рассказе «Сон» оценщик по воле хозяина в

рождественскую ночь охраняет заложенные вещи бедняков. Его одолевают странные видения и муки совести, он засыпает, просыпается, опять засыпает. Далее необъявленный сон оказывается вовсе не сном. Герой наяву помогает нищим жуликам похитить заложенные вещи, а думает, что это во сне осуществилось его желание. Его осудили. «Я уверял судей, что это был сон, что несправедливо судить людей за кошмар». «Но суд принял сон за действительность и осудил меня» (3, 155). В этом рождественском рассказе можно увидеть и трансформированные мотивы сновидения из «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса.

В рассказе «Сон репортера» герой получает задание сделать заметку о костюмированном бале французской колонии. Редактор также желает ему выиграть вазу в лотерею. Репортер прилег после обеда отдохнуть. «Множество мыслей, маленьких и больших, закопошилось в его голове. Но скоро все эти мысли покрылись каким-то приятным розовым туманом. Из всех щелей, дыр, окон медленно поползло во все стороны желе, полупрозрачное, мягкое... Потолок стал опускаться... Забегали человечки, маленькие лошадки с утиными головками, замахало чье-то большое мягкое крыло, потекла река... Прошел мимо маленький наборщик с очень большими буквами и улыбнулся... Всё утонуло в его улыбке и... Петру Семеновичу начало сниться» (2, 348).

После этого первосония начинается связный сюжетный сон о пребывании на маскараде. К своему удивлению, он там прекрасно говорит по-французски, выигрывает вазу из севрского фарфора, начинает роман с француженкой. И при этом думает, где у себя в комнате поставить вазу? «Комната его мала, а ваза всё растет, растет и так разрослась, что не помещается даже в комнате. Он готов заплакать». А тут француженка из ревности («А-а-а... так вы вазу любите больше, чем меня?») трах кулаком по вазе. Ваза разлетается вдребезги, «француженка хохочет и бежит куда-то в туман, в облако». «Петр Семенович, рассерженный, с пеной у рта, бежит за ними и вдруг, очутившись в Большом театре, падает вниз головой с шестого яруса». А наяву герой оказывается на

полу около дивана. Его первая мысль: нет француженки, но ваза, значит, цела. «Хорошо, что я не женат, а то, пожалуй, дети стали бы шалить и разбили вазу» (2, 350). И только тут понимает, что «всё это сон», и продолжает спать. На другой день говорит редактору, что на бале ничего особенного не было.

В комическом рассказе «Нарвался» описывается первосоние усталого чиновника банка: «Я закрыл глаза и принялся засыпать. В закрытых глазах забегали мурашки; в голове завертелся туман, замахали крылья, полетели к небу из головы какие-то меха... с неба поползла в голову вата... Всё такое большое, мягкое, пушистое, туманное. В тумане забегали маленькие человечки. Они побегали, покрутились и скрылись за туманом... Когда исчез последний человечек и дело Морфея было уже в шляпе, я вздрогнул!» (1, 434).

В рассказе «Вор» муж, осужденный за растраты, на которые его толкнула хорошенькая женщина, встречается в ссылке в Сибири первую Пасху. Вместо посещения церкви, он, больной и разбитый воспоминаниями, ложится спать. Его всё раздражает, но более всего беспокойная птица в клетке, которая висит над его кроватью. И он в сердцах швыряет клетку в угол, и птица замолкает. А далее явь перерастает в фантазмагории сна, в котором птица продолжает его мучить. «Но минут через десять она, показалось ссыльному, вышла из угла на середину комнаты и завертела носом в глиняном полу... Нос, как буравчик... Вертела, вертела, и нет конца её носу. Захлопали крылья, и ссыльному показалось, что он лежит на полу и что по его вискам хлопают крылья... Нос, наконец, поломался, и всё ушло в перья... Ссылный забылся...» (2, 109). Утром хозяин убитой птицы выгоняет его с квартиры.

Что интересного в этих комических сновидениях? Это характерные и для зрелой прозы Чехова разрастающиеся или уменьшающиеся гротесковые образы, абсурдные ситуации, птичьи образы, облака, туман, отдельные речевые реплики и, конечно, использование в сюжете приема необъявленного сна. Толстой со снами не шутит.

7.4. ЗОЛОТЫЕ СНЫ В ЛИТЕРАТУРЕ

«В этом доме, как сны золотые, мои детские годы текли...»,— звучат сладчайшие звуки арии Ленского из оперы «Евгений Онегин». Эти «золотые сны» особенно поражают воображение. Какие они? О чем они? О них идет речь в поэме «Демон» и в опере А.Рубинштейна, в которой демон, очаровывая и соблазняя Тамару, поет могучим, гибким, богатом оттенками голосом Шаляпина:

Лишь только ночь своим покровом
Верхи Кавказа осенит,
Лишь только мир, волшебным словом
Завороженный, замолчит; <...>
К тебе я стану прилетать;
Гостить я буду до денницы
И на шелковые ресницы
Сны золотые навевать. [64, 422-423]

Мир сновидений, подобно реальному миру, включает все разнообразие проявления человеческого бытия. Только в отличие от реальности в картинах снов все представлено в сжатом матричном виде, поражает своей стремительной изменчивостью, непредсказуемостью причинно-временных связей, метаморфозами мотивов, сюжетов и образов. Кто ведает снами? Кто он – этот режиссер, «постановщик сновидений», как назвал его Владимир Набоков? Откуда он берет свои сюжеты? Всегда ли из нашей дневной жизни? Или у него есть свой сокровенный запас? Как у персонажа сказок Андерсена есть свой гардероб, включающий серые, черные и цветные зонтики, которые, раскрывшись над засыпающим, порождают прекрасные или страшные сны?

В греческой мифологии бог сна Гипнос и бог смерти Танатос были братьями-близнецами богини Ночи. Первого изображали крылатым мальчиком, часто спящим, с головкой мака и небольшим рогом; второй – обладал железным сердцем, появлялся в темном плаще с мечом или погашенным факелом в руке. Кроме того, областью сновидений у греков ведали три сына Гипноса: Морфей, Фантаз и Фобетор (в переводе

с греч «страшила»). Светлым снам Морфея противостояли страшные сны или кошмары, которые посылали его братья. Слова «фантазия» и «фобия» произошли от их имен.

У древних греков было понятие «золотой век». Это не век власти золота и богатства, а век гармонии, мира и счастья между людьми и богами, между человеком и миром флоры и фауны и между самими людьми. Счастливые сны, сны о счастье поэтому и называют золотыми. И в первую тройку таких сновидений попадают сны человека о своем детстве, сны о любви и сны о совершенном обществе, где все счастливы, добры и живут в мире.

В стихотворении «Рай» (1913) В.Ходасевича именно мир детства, который является ночью во сне спящему взрослому – продавцу в магазине игрушек, представляется пределом сладкой мечты:

Вот открыл я магазин игрушек:
Ленты, куклы, маски, мишура...
Я заморских плюшевых зверушек
Завожу в витрине с раннего утра.<...>
Долгий день припомнив, спать улягусь мирно,
В колпаке заветном, – а в последнем сне
Сквозь узорный полог, в высоте сапфирной
Ангел златокрылый пусть приснится мне. [65, 92]

Детство как рай, а сны о детстве – это райские сны. Именно так думал писатель В.Набоков. Сюжет стихотворения «В раю» (1920) представляет, как ангел уносит душу умершего в рай, но в последнее мгновение душа выбирает для себя другой путь – возвращение в земной рай своего детства:

И немой, в лучистой одежде,
я рванусь и в чаше найду
прежний дом мой земной, и, как прежде
дверь заплачет, когда я войду.

Одуванчик тучки апрельской
в голубом окошке моем,
да диван из березы карельской,
да семья мотыльков под стеклом. [66, 124]

В стихотворении «Для странствия ночного мне не надо...» (1929) отправляющаяся в воображаемое путешествие душа поэта-изгнанника возвращается в родной дом своего детства в Петербурге. Она видит, что в доме все по-другому, там спят другие дети, и тогда она щедро навевает этим незнакомым спящим золотые сны о своем детстве:

Там дети спят. Над уголком подушки
я наклоняюсь, и тогда
им снятся прежние мои игрушки,
и корабли, и поезда. [66, 426]

В стихотворении «Снег» (1930) почти полупрошепотом, без рифмы и поэтических красот поэт произносит слова, как молитву на сон грядущий:

Отходя ко сну
всякий раз думаю:
может быть, удосужится
меня посетить
тепло одетое, неуклюжее
детство мое. [66, 261]

С такими золотыми снами о детстве могут сравниться только сны о любви и семейном счастье. Как в колдовском стихотворении Н.Гумилева «Я верил, я думал...»:

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно – колокольчик фарфоровый в желтом Китае
На пагоде пестрой... висит и приветно звенит,
В эмалевом небе дразня журавлиные стаи.

И тихая девушка в платье из красных шелков,
Где золотом вышиты осы, цветы и драконы,
С поджатыми ножками смотрит без мыслей и снов,
Внимательно слушая легкие, легкие звоны. [67, 150]

Или вот картина сна о любимой в стихотворении «Сон» (1913, 1928) Б.Пастернака:

Мне снилась осень в полусвете стекол,
Друзья и ты в их шутовской гурьбе,

И, как с небес добывший крови сокол,
Спускалось сердце на руку к тебе. [68, 67]

А теперь заглянем в другой, совершенно не романтический, но не менее пронзительный человеческий сон о земной счастливой любви, которая не состоялась здесь, но предстала в картинах продолжающегося сна во всей панораме своего телесного осуществленного ночного бытия. Стихотворение И.Бродского «Любовь» (1971):

Я дважды пробуждался этой ночью.<...>
Ты снилась мне беременной, и вот,
проживши столько лет с тобой в разлуке,
я чувствовал вину свою, и руки,
ощупывая с радостью живот,
на практике нашаривали брюки

и выключатель. И бредя к окну
я знал, что оставлял тебя одну
там, в темноте, во сне, где терпеливо
ждала ты, и не ставила в вину,
когда я возвращался, перерыва

умышленного. Ибо в темноте –
там длится то, что сорвалось при свете.
Мы там женаты, венчаны, мы те
двухспинные чудовища, и дети
лишь оправданье нашей наготы. [69, 425]

Далее лирический герой предвидит: «в какую-нибудь будущую ночь» он попадет в продолжение сна, увидит опять любимую, «усталую, худую», увидит сына или дочь, «еще никак не названных», но тогда он уже не сможет их оставить там, в сновидении – «в том царствии теней». Бродский умер во сне. Может быть так и произошло: великие поэты всегда предсказывают в стихах свою смерть.

Золотой век – это время, которое никогда не вернется, так и золотые сны о счастье несут в себе горьковатый привкус утеряннного, несбывшегося или прошедшего рая. Сны о золо-

том веке человеческой цивилизации включает Ф. Достоевский в рассказ «Сон смешного человека» и роман «Подросток». В романе свое сновидение рассказывает отец Версиллов сыну Аркадию. «Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видал таких. В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу – «Асис и Галатее»; я же называл ее всегда «Золотым веком»... Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то боль... уголок Греческого архипелага... голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдаль, заходящее зовущее солнце – словами не передашь... Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и рождались с людьми... О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи наполнялись их песнями и веселыми криками; великий избыток непчатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей... Чудный сон, высокое заблуждение человечества! Золотой век – мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть! И все это ощущение я как будто прожил в этом сне; скалы, и море, и косые лучи заходящего солнца – все это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, буквально омоченные слезами. Помню, что я был рад. Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое, даже до боли; это была всечеловеческая любовь» (13, 375).

Когда Версиллов проснулся, то был вечер и солнце садилось, всё обливая светом, и вдруг он понимает, что «это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества!». Этот золотой сон отражает самые сокровенные желания персонажа и одновременно глубокие сомнения в возможности их осуществления. Конечно, перед нами сон-экфрасис, который вербально представляет ландшафтную живопись. Дискурс сна включает сильные эмоциональные

всплески и фрагменты комментария сновидца, начиная с указания на неожиданность и необыкновенность такого сна.

Образно-тематически и эмотивно с этим сном сопоставимо стихотворение в прозе И.Тургенева «Лазурное царство» (1878). Приведем его текст полностью.

«О лазурное царство! О царство лазури, света, молодости и счастья! Я видел тебя... во сне.

Нас было несколько человек на красивой, разубранной лодке. Лебединой грудью вздымался белый парус под резвыми вымпелами.

Я не знал, кто были мои товарищи; но я всем своим существом чувствовал, что они были так же молоды, веселы и счастливы, как и я!

Да я и не замечал их. Я видел кругом одно безбрежное лазурное море, всё покрытое мелкой рябью золотых чешуек, а над головою такое же безбрежное, такое же лазурное небо – и по нем, торжествуя и словно смеясь, катилось ласковое солнце.

И между нами по временам поднимался смех звонкий и радостный, как смех богов!

А не то вдруг с чьих-нибудь уст слетали слова, стихи, исполненные дивной красоты и вдохновенной силы... Кажется, самое небо звучало им в ответ – и кругом море сочувственно трепетало... А там опять наступала блаженная тишина.

Слегка ныряя по мягким волнам, плыла наша быстрая лодка. Не ветром двигалась она; ею правили наши собственные играющие сердца. Куда мы хотели, туда она и неслась, послушно, как живая.

Нам попадались острова, волшебные, полупрозрачные острова с отливами драгоценных камней, яхонтов и изумрудов. Упоительные благовония неслись с округлых берегов; одни из этих островов осыпали нас дождем белых роз и ландышей; с других внезапно поднимались радужные длиннокрылые птицы.

Птицы кружились над нами, ландыши и розы таяли в жемчужной пене, скользившей вдоль гладких боков нашей лодки.

Вместе с цветами, с птицами прилетали сладкие, сладкие звуки... Женские голоса чудились в них... И всё вокруг:

небо, море, колыхание паруса в вышине, журчание струи за кормою – всё говорило о любви, о блаженной любви!

И та, которую каждый из нас любил, – она была тут... невидимо и близко. Еще мгновение – и вот засияют ее глаза, расцветет ее улыбка... Ее рука возьмет твою руку – и увлечет тебя за собою в неувыдаемый рай!

О лазурное царство! я видел тебя... во сне» (10, 152).

Сопоставим два онейрических текста и подчеркнем различия и сходство. Сон Версилова рассказывает о человечестве, и сам сновидец не является в нём действующим лицом. В тексте Тургенева лирический герой один из молодых счастливых в быстро плывущей, «красивой, разубранной лодке» с белыми парусами. Но, одновременно, это не только сон о юности человека, но и юности всего человечества. Плавание по морю – это традиционная аллегория, где море – иносказательный образ жизни [70]. Онейрическое пространство в обоих текстах – открытое, природное. В обоих снах солнце заливают светом море, острова, берега, скалы. Звучат песни, веселые крики, смех, голоса. В сне Версилова ярко выражена любовь ко всему человечеству. Сон у Тургенева представляет «блаженную любовь» к женщине. Стихотворение в прозе Тургенева неожиданно обрывается восторженной и горькой фразой: «О лазурное царство! я видел тебя... во сне». И читатель понимает, что пробуждение от сна сопровождается разочарованием. То же самое можно сказать и о сне Версилова: просыпаясь, он сравнивает косые лучи заходящего солнца во сне и наяву, противопоставляя два солнца: «заходящее солнце первого дня европейского человечества» и «заходящее солнце последнего дня европейского человечества».

Если расширить контекст этого сна, то обнаруживаем в продолжении разговора Версилова с сыном развитие его фантазий о возможном варианте будущего золотого века человечества. Этот золотой век, по мысли Версилова, наступит после всех войн и борьбы, когда человечество вдруг осознает своё сиротство, расставшись с «великой идеей бессмертия». «Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее; они схватились бы за руки, понимая, что теперь лишь они одни составляют всё друг для

друга. Исчезла бы великая идея бессмертия, и приходилось бы заменить ее; и весь великий избыток прежней любви к тому, который и был бессмертием, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую былинку. Они возлюбили бы землю и жизнь неудержимо и в той мере, в какой постепенно сознавали бы свою преходимость и конечность, и уже особенную, уже не прежнюю любовью. Они стали бы замечать и открыли бы в природе такие явления и тайны, каких и не предполагали прежде, ибо смотрели бы на природу новыми глазами, взглядом любовника на возлюбленную. Они просыпались бы и спешили бы целовать друг друга, торопясь любить, сознавая, что дни коротки, что это – всё, что у них остается. Они работали бы друг на друга, и каждый отдавал бы всем всё свое и тем одним был бы счастлив. Каждый ребенок знал бы и чувствовал, что всякий на земле – ему как отец и мать. «Пусть завтра последний день мой, – думал бы каждый, смотря на заходящее солнце, – но всё равно, я умру, но останутся все они, а после них дети их» – и эта мысль, что они останутся, всё так же любя и трепеща друг за друга, заменила бы мысль о загробной встрече. О, они торопились бы любить, чтоб затушить великую грусть в своих сердцах. Они были бы горды и смелы за себя, но сделались бы робкими друг за друга; каждый трепетал бы за жизнь и за счастье каждого. Они стали бы нежны друг к другу и не стыдились бы того, как теперь, и ласкали бы друг друга, как дети. Встречаясь, смотрели бы друг на друга глубоким и осмысленным взглядом, и во взглядах их была бы любовь и грусть...» (13, 378-379). В статье О.А.Донских «Странный рай Достоевского (по мотивам «Сна смешного человека»)» отмечается, что в «Подростке» дается два представления о рае. «Первый – это рай золотого века, второй – это рай оставленного Богом человечества, куда приходит Христос. Первый рай изначально дается Богом как подарок, второй достигается через Его отрицание и осознание потери. Должно произойти что-то страшное, чтобы душа человека преобразилась. Для этого, как минимум, должен умереть Бог» [71, 57]. Но, по мысли автора статьи, «видение второго рая парадоксально, если учесть, что человек в

принципе не может любить ближнего» [71, 57]. Ведь тот же Версиров ранее говорил своему сыну: «Милый мой, – сказал он мне однажды, не дома, а как-то на улице, после длинного разговора; я провожал его. – Друг мой, любить людей так, как они есть, невозможно. И однако же, должно. И потому делай им добро, скрепя свои чувства, зажимая нос и закрывая глаза (последнее необходимо). Переноси от них зло, не сердясь на них по возможности, «памятуя, что и ты человек». Разумеется, ты поставлен быть с ними строгим, если дано тебе быть хоть чуть-чуть поумнее середины. Люди по природе своей низки и любят любить из страха; не поддавайся на такую любовь и не переставай презирать. Где-то в Коране Аллах повелевает пророку взирать на «строптивых» как на мышей, делать им добро и проходить мимо, – немножко гордо, но верно. Умей презирать даже и тогда, когда они хороши, ибо всего чаще тут-то они и скверны. О милый мой, я судя по себе сказал это! Кто лишь чуть-чуть не глуп, тот не может жить и не презирать себя, честен он или бесчестен – это всё равно. Любить своего ближнего и не презирать его – невозможно. По-моему, человек создан с физической невозможностью любить своего ближнего. Тут какая-то ошибка в словах с самого начала, и «любовь к человечеству» надо понимать лишь к тому человечеству, которое ты же сам и создал в душе своей (другими словами, себя самого создал и к себе самому любовь) и которого, поэтому, никогда и не будет на самом деле» (13, 174-175).

Получается, что оба рая, о которых ведет речь Версиров, недостижимы. Первый рай его сна принадлежит прошлому человечества. Второй рай является новым мифом, идеалом, и не более.

Сон о золотом веке встречается в произведениях Достоевского трижды. Сон Ставрогина из не включенной в роман «Бесы» главы «У Тихона» и сон Версирова представляют один текст в двух редакциях. Сон Ставрогина меньше по объему, в нем нет отдельных описаний, но встречается фраза: «Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, здесь первые сцены из мифологии, его земной рай...» (11, 21). В

сне Версилова эта фраза выглядит так: «Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и роднились с людьми...» (13, 375). Далее в обоих текстах снов золотой век называется «мечтой самой невероятной», для которой «умирали на крестах и убивались пророки» (Ставрогин), «умирали и убивались пророки» (Версилов).

Оба сна рождают в персонажах романа ощущение счастья: «Ощущение счастья, ещё мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое даже до боли» (Ставрогин (11, 22); «Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое, даже до боли; это была всечеловеческая любовь» (Версилов (13, 375)). В этих самоощущениях подтверждается идея художественной гипнологии Достоевского о сердце как одном из важнейших источников некоторых сновидений. Но разум обоих персонажей не может воспринять истины «чудного сна». Достоевский сохранил эпитет «чудный сон» в обоих редакциях сна, но разум обоих персонажей оценивает его как «высокое заблуждение» (Ставрогин) и «высокое заблуждение человечества» (Версилов).

Кроме картины Клода Лоррена, которую называют оба персонажа, сны рождены мифологическими представлениями о золотом веке и христианском рае. О.А.Донских пишет: «Надо сказать, что описание, данное в рассказе Достоевского, больше соответствует языческим описаниям Золотого века, чем собственно библейскому». И приводит фрагменты из поэм Гесиода «Труды и дни» и Овидия «Метаморфозы» [71, 66]. Но выражение «земной рай» встречается в обоих снах и тем самым указывает и на христианские истоки картин сновидений. Это особенно явно проявляется в сне смешного человека — третьем сне о рае и его потере человечеством в результате грехопадения. Смешной человек рассказывает: «Знаю только, что причиною грехопадения был я. Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю» (25, 115). Сон смешного человека разбивается на две части: описание земного рая, «не оскверненного грехопадением» (25, 112), и описание разрушенного рая и страданий смешного человека, когда «скорбь вошла в мою душу с такою силой, что

сердце мое стеснилось, и я почувствовал, что умру, и тут... ну, вот тут я и проснулся» (25, 117).

Столько грусти и тоски по поводу изменившегося лика человеческого мира звучит в комментариях к таким сновидениям. Да, есть, конечно, оптимистический четвертый сон Веры Павловны в романе «Что делать?» с чугунно-хрустальным домом будущего и картинами всеобщего радостного труда [72]. Есть и «Сон Обломова» – сон о прекрасном сонном царстве, чудном крае: «Где мы? В какой благословенный уголок земли перенес нас сон Обломова? Что за чудесный край! Нет, правда, там моря, нет высоких гор, скал и пропастей, ни дремучих лесов – нет ничего грандиозного, дикого и угрюмого. <...> Солнце там ярко и жарко светит около полугода и потом удаляется оттуда не вдруг, точно нехотя, как будто оборачивается назад взглянуть еще раз или два на любимое место...» [73, 79-80]. М.П.Отрадин в статье «Сон Обломова» как художественное целое» выделяет в нем признаки идиллического хронотопа и черты идиллии: «Отметим еще некоторые идиллические мотивы, присутствующие в описании обломовской жизни: «совместная жизнь разных поколений», «соседство еды и детей», «смерть лишена трагичности», «патриархальное хозяйство», няня – «носительница народной мудрости». <...> Обломовка описана как замкнутый мир, «уголок», отделенный от большого мира. <...> Небо, которое здесь ласково «жметя» к земле, сравнивается с родительской кровлей. Это родной, подчеркнуто неэкзотический мир. Нет тут, как сказано, «львов рыкающих, тигров ревущих», а есть «коровы жующие, овцы блеющие и куры кудахтающие» [74, 5].

И, заметьте, всегда в этих снах присутствует солнце. Они от солнца золотые, а не от позолоты. Райские сны объединяет этот символ жизни, тепла и света. Как в изображенном земном рае стихотворения Ю.Мориц «Золотые дни»:

Долины сентября лежали в золотильне,
На выпуклых плодах играл червонный свет,
Червонное зерно в амбарах молотили,
Шагал червонный бык с червонным стадом вслед. <...>

Был золотой запас истрачен без остатка,
И веком золотым разило от ветвей,
Где золотым тавром пылала в сливе складка
И золотом шуршал, гуляя, соловей.
В червонных облаках со вздохом облегченья
Стояло существо, чей золотой зрачок
Кому-то подал знак окончить золоченье
И золотой сундук захлопнуть на крючок! [75, 299]

Итак, вы угадали ответ на тот вопрос, который мы поставили в начале параграфа? Солнце – режиссер и постановщик этих сновидений! Это его золотой зрачок через мрак ночи рисует инсценировки и декорации наших золотых снов. С ними никакая ночь не страшна. Бесценный груз этих золотых, райских снов каждый хранит на дне сундучка памяти.

Сравнение текстов золотых снов, написанных стихами и прозой, позволяет выделить черты сходства. И в тех и в других важную роль играют элементы повествования, яркость визуальных образов, эмоциональность и ритмичность, горечь рефлексии после пробуждения.

* * *

Сравнительная онейропоэтика позволяет разграничивать и объединять литературные сновидения по разным основаниям: гендерным, тематическим, сюжетным, мотивным, функциональным, индивидуально-авторским, родовым и жанрово-видовым (сны в прозе, драматургии и лирике), эстетическим и художественным. Так в процессе филологического изучения может постепенно выстраиваться типология литературных снов в пределах сначала одной, а потом и разных национальных литератур. Вербально воссоздавая онейрический мир человека, искусство слова вносит свой вклад в изучение этого антропологического феномена бытия.



THE DOOR AS A COMMUNICATIVE SYMBOL IN THE DREAMS OF LITERARY CHARACTERS

The studies of dreams in fictional literature form a special area of the literary theory, which is called “literary hypnology” or “oineropoetics.” Scholars try to define the specifics of literary dreams and distinguish them from the reality of life. «Цели такого исследования состоят не в том, чтобы методами психологии анализировать литературный материал, но в том, чтобы методами филологии анализировать то психологическое явление, которое описано литературным материалом» (“The purposes of such studies are not to use the psychological methods for the literary analysis, but to use the literary methods in order to analyze the psychological phenomenon, which is described in the literary text”) [20, с.9]. These studies are interdisciplinary, for they are situated on the boundaries of different academic fields, such as physiology, medicine, philosophy, psychology, literary and cultural studies, and semiotics.

V.M.Kovalzon, The Doctor of Biology and a member of the International Association for the Study of Dreams, defines the process of sleeping as “...особое генетически детерминированное состояние организма человека и других теплокровных животных (т.е. млекопитающих и птиц), характеризующееся закономерной последовательной сменой определенных полиграфических картин в виде циклов, фаз и стадий» (“...a special, genetically determined state of the human body and the body of other warm-blooded animals (mammals and birds), which is characterized by the logical succession of certain multi-graphic pictures in the form of cycles, phases and stages”) [6, с.311]. The process of sleeping is inevitably accompanied by the phases of dreams, which some scholars describe as the period of paradoxical sleeping. According to J.M. Lotman, a dream is «семиотическое зеркало, и каждый видит в нем отражение своего языка» (“...a semiotic mirror, and everyone beholds in it the reflection of his or her own language”) [9, с.124].

V. N. Toporov, while chronologically cataloguing literary dreams from the texts of I. S. Turgenev, proposed to classify them according to their themes and to distinguish their repeating motifs and archetypes [21]. But the recurrence of similar images and situations of literary dreams might be found in the literary texts not only of the same, but of different authors. This fact cannot be explained in a singular way, and, probably, is connected to the phenomena of inter-textual genesis and the formation of the literary meta-text within the boundaries of one national culture. The appearance of the same image in different texts hardly proves the influence of one author on another, but, rather, the close connection of the literary creativity and the collective unconscious – or, to put it in another way, -to the irrational forms of our consciousness, from which the literary creativity derives experience and inspiration.

This article discusses one literary space image-a “topos” (any space image in semiotics is called “topos” from Greek “a place”) – in the world of the literary hypnology of the Russian fiction. In the literary dreams ‘the door’ topos and situations, connected to it, undoubtedly possess both everyday life and metaphysical senses, thus growing to the level of archetypal “chronotop”(the term of M.Bakhtin, from Greek “chronos”-“time” and “topos” –“a place”).

The door is a space image, a real material thing, and, at the same time, it is– together with the motif of the plot– an important detail of the plot development. This image takes a special place in oinero-poetics; in a literary text it is also connected with the other, non-oinero-poetic episodes. The analysis of the literary dreams from the works of V.Zhukovsky, A.Pushkin, F.Dostoyevsky, L.Tolstoy, A.Chekhov, V.Nabokov allows to see the literary objectification of this archetype and the poetics of its literary incarnation.

Scholars that tried to interpret the dream from the novel “Eugene Onegin” («Евгений Онегин»), point out at its folklore, mythological and literary sources. Summarizing these multiple observations, J. M. Lotman writes: “Tatiana’s dream is a living amalgam of literary fairy-tale and folklore song images, with concepts coming from Christmas and Russian national marriage ceremonies” [8, с.266]. The scholars designate different literary works of Russian and European Romanticism that are mirrored in the poetics of Tatiana’s dream. Among these dreams two– from

the ballade “Svetlana” («Светлана») and from the comedy “Woe from Wit” («Горе от ума»)– take a special place, for the direct borrowings from them are found in the Pushkin’s text.

S.M. Kozlova in her article «Миф о похищении Персефоны в сюжетных схемах русской литературы» (“Myth of the abduction of Persephone in the plot structures of Russian literature”) demonstrates that she found in Tatyana’s dream multiple mythological situations: abduction, getting into the world of the dead, sacrificial murder and resurrection-return. This scholar thinks that «поток», «шумящая пучина», «гибельный мосток» (“the stream, “the boisterous abyss,” “the pernicious gangway”) correspond to the picture of the pagan realm of Hades: the Styx river, the crossing of the Styx, the helper of the abductor– «косматый лакей» (“the shaggy footman”)-at the same time performs the function of Charon. «Tatiana попадает в «хижину» на шабаш («как на больших похоронах») «адских привидений», где оказывается в роли «хозяйки» – Персефоны, участницы черной мессы – убийства Ленского». (“Tatiana gets into “the hut” to the sabbath (“as at the big funeral”) of “hell apparitions”), where she finds herself to be a hostess –Persephone, the partaker of the black mass-of the murder of Lensky”) [7, с.52-53].

The word-image “door” repeats in Tatiana’s dream 5 times. First Tatiana notes that «behind the **door** are cries and glass clink as if at some big funeral» and «she stealthily looks through the chink». She sees that «Onegin at the table sits and through **the door** furtively gazes» [15, p.211]. In the next stanza Tatiana, «being curious, ... opened **the door** a little».The actions of Onegin are also directed to the door: «**door**ward he goes», and later «Eugene has pushed the door» [15, p.212]. Thus the heroine finds herself in Onegin’s room. In the moment of her awakening Tatiana sees that «the **door** has opened” and that “to her, Olga, rosier than Northern Aurora and lighter than a swallow, flits in» [15, p. 213].

In the images and pictures of this dream both the preceding and the following episodes of the novel are reflected; the dream is filled with reminiscences and allusions from the text of the novel. «Сон есть трагедия и прошлого, и будущего» (“The dream is a travesty of the past and the future”)– writes V. Nabokov [14, с.404]. In the studies of J.N. Chumakov these phenomena

of the novel poetics are termed like «перебросы смыслов», «рифмы ситуаций», «ассонансы ситуаций» и, наконец, «смысловой телекинез» (“gybing of the meanings,” ”rhyming of the situations,” ”assonances of the situations” and, finally, “the connotative telekinesis”) [27]. In the scene of the names day party in Chapter 5 «The door leaves suddenly fly open: Lenski enters, and with him Onegin» [15, p.217]. The forest hut forestalls the image of the Onegin’s country estate house, into which Tatiana will enter in Chapter 7: «Anisia came forth to her promptly, and the **door** opened before them, and Tanya stepped into the empty house» (15, p.258). When Onegin visits Tatiana’s manor in Saint Petersburg the last time, «...he enters a reception room. Oh! No one. A **door** he opens... The princess before him, alone, sits...» [15, p.303]. This repeating image of the opening door both in the dream and in the real lifetime of the novel sequentially connects and disconnects the main characters.

It is possible to see that the archetypal image of a door appears already in the ballade of V. Zhukovsky “Svetlana,” (“Светлана”) where the dream of a heroine is described. Svetlana, as well as later on Tatiana, is afraid to open the door and to cross the threshold. Both these characters go through a special rite of initiation in their dreams. Before writing his famous novel in verse, A. Pushkin had already tried to use the motifs of a ritual woman’s dream in the fairy-tale “The Groom” (1825). In it the desperate heroine-Natalia-invents a dream in order to punish the murderer. Scholars traditionally compare her imaginary dream to the dream of Tatiana. Both heroines get lost in the forest in a moonlit night and “suddenly” find themselves in front of a cottage/a hut of the highwaymen/the forest evil spirits. Fear and curiosity accompany the actions of the girls: they secretly observe the running feasts. In both dreams the image of the opening and closing door– a dangerous border of the two worlds– appears: «Дверь отворила я. / Вхожу...»; «Я поскорее дверью хлоп / И спряталась...» (“I opened the door. / I entered...”; “I quickly slammed the door/ And hid myself...”) [17, c.284-285]. The heroines of the two nightmares become the witnesses of the murder, and the tool of the murder in both cases is a knife.

In the dreams of I. S. Turgenev's characters who are in love with each other, the motifs of Tatiana's dream revive again. While preparing "The Song of Triumphant love" ("Песнь торжествующей любви") (1881) for the publication, I. S. Turgenev in his letter to M.M. Stasyulevich (from the 1(13) of March 1881) called it «фантастическим рассказом» ("a fantastical story"). The two dreams that are introduced in this story, V.N. Toporov defines as the situation «одного общего сна, видимого двумя людьми одновременно» ("of a single shared dream, seen by the two persons at the same time") [21, с. 166]. If we take into consideration that this shared dream first is voiced by the author as if by Valeria herself, and later told aloud by Muzio to his guests, we will clearly perceive the shift in the points of view of the dreamers. This shift, first of all, has something to do with the image of the door. There is Valeria's point of view of the space: «Ей почудилось, что вступает она в просторную комнату с низким сводом <...>; окон нет нигде; дверь, завешенная бархатным пологом, безмолвно чернеет во впадине стены. И вдруг этот полог тихонько скользит, отодвигается... и входит Муций» (It seemed to her that she entered a spacious room with a low ceiling<...>; there are no windows; the door, wrapped by a velvet drapery, looks like a silent black spot in the cavity of the wall. And suddenly this drapery slides quietly, moves aside... and Muzio enters") Compare this with the dream of Muzio: «Я видел, будто я вступаю в просторную комнату со сводом, убранную по-восточному. <...> Я вошел через дверь, завешенную пологом, а из другой двери, прямо напротив – появилась женщина, которую я любил когда-то» ("I saw that I entered into a spacious room with a vault, adorned in the oriental style<...> I entered through the door, covered with drapery, and from a different door-just in front-a woman, whom I loved once, appeared..." [24, с.54-55])

In front of us is a mirrored hypnotic dream, into which there are two ways: the woman enters through one of the doors, the man through another one. The second door is from the outside, the first one – is a secret door, covered with a drapery. The outside door conducts from the real life to the world of the magic; the inner door is the passage from the darkness of the black magic

to the «полупрозрачную» (“translucent”) rendezvous chamber, saturated with «бледно-розовым светом» (“the pale-pinkish light”) and balm odour. The symmetry of the doors underlines their reflectivity, and ambivalent symbolism. Valeria’s door – is the border between the world of reality and the world of a dream, between consciousness and the curiosity of the hidden wish. The door covered with drapery – is the border between the world of the realized wish and the darkness of the unconscious.

The doors are in the way to the world of the dark Eros and Valeria’s unconscious. In order to release these wishes in Valeria-Cecilia, Muzio uses the magic of a pearl necklace. Fragrant and thick «ширазское вино» (“Shiraz wine”) and the melody that «полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх» (“Started to flow, bending wondrously as the snake that covered by its skin the violin’s surface”) [24, с.53]– complete the enchantment.

The doors in the dreams correspond with the real topography of Fabia’s house and the pavilion, where Muzio settled down. When Muzio leaves after the evening talk, Valeria looks at the door through which he has gone [24, с.54]. Fabio, trying to interrupt the hypnotic influence, locks the door from the house to the orchard, and feels that somebody strains to open it from the inside. Later Fabio, tracing the path of Valeria, with the stopping heart, opens the outer door, but the Malaysian «повелительно указал»(peremptorily pointed him...)” at the door. Fabio remembers about «потайной двери» (“the secret door”) to the pavilion, and gets through it into the room with the corpse of Muzio. Persistently repeated image-“topos” allows to coordinate the worlds of reality and dream and to multiply the symbolical meanings of the door. Fabio witnesses the dreadful scene of resuscitation of the corpse. In three hours «дверь павильона растворилась» (“the door of the pavilion flung open”) and the revived cadaver, strangely stepping and supported by the Malaysian, left Ferrara forever. The door becomes a symbol of the border between the two worlds– the world of the alive and the world of the dead, and the mute Malaysian is one who possesses a secret ability to go through this border.

In another I.S. Turgenev’s tale “Clara Milich (After Death)” (“Клара Милич (После смерти)”) (1882) the image of a door

appears in the dream-vision of Aratov, when he is concentrated on the will to conjure Clara from the World of no-existence. «Раза два глаза его слипались... Он тотчас открывал их... по крайней мере ему казалось, что он их открывал. Понемногу они устремились на дверь и остановились на ней. Свеча нагорела – и в комнате стало опять темно... но дверь белела длинным пятном среди полумрака. И вот это пятно шевельнулось, уменьшилось, исчезло... и на его месте, на пороге двери, показалась женская фигура. Аратов всматривается... Клара! <...> На голове у неё венок из красных роз...» (“Two times his eyes stuck together... He opened them the same moment... at least it seemed to him that he opened them. Gradually the eyes stopped at the door and fixed on it. The candle was burning down-and it became dark again ...but the door was seen as a prolonged white blur in the midst of the shadows of the room. And suddenly this blur stirred, shrank, vanished... and in its place, on the threshold of the door, a figure of a woman appeared. Aratov is peering at it... It was Clara! <...> There was a wreath of red roses on her head...”) The image of a door is doubled again: it is an unreal door –the border between the world of the alive and the world of the dead, from which the spirit of Clara comes; but it is also the door of his room, into which his aunt steps in «в ночном чепце с большим красным бантом и в белой кофте» (“ in a night cap with a huge red bow and in a white blouse”) [24, с.107]. As in another Turgenev’s story, discussed above, «сновидение «сильнее» реальности и само выступает как некая сверхреальность, первичная по отношению к яви, несмотря на всё, что реально» (“the dream is “stronger” than reality and appears itself to be a certain super reality, primary to the reality of everyday life, in spite of everything that actually”) took place.

The novel of F. M. Dostoyevsky “Crime and Punishment” (“Преступление и наказание”) is saturated with dreams. One can talk not only about the dreams-novellas, but about the cycles of dreams in the context of the novel: these are the cycle of Raskolnikov’s dreams and the triplet cycle of the tripled dream of Svidrigailov. In the previous years these dreams became the object of the attentive studies and commenting. M.M. Bakhtin, V.J.Kirpotin, L.P.Grossman, V.J.Kozhinov, J.Karyakin, R.G.Na-

zyrov, A.M.Rumyanzeva, N.M.Chirkov, G.K. Szhennikov, S.V.Belov and others devoted special articles, chapters and pages of their books to the analysis of each of these dreams. Studying the aspects of the comparative oineropeotics, we are mostly interested in the forth dream of Raskolnikov

In the third dream Raskolnikov, in despair, pronounces: «Что это, свет перевернулся, что ли?» (“What is it? Has the world turned around?”) [3, с.91] This phrase will fatally define the particular qualities of the forth dream, in which all events, as M.M. Bakhtin precisely noted, develop according to the rules of the carnival. «В сне Раскольникова смеется не только убитая старуха (во сне, правда, ее убить оказывается невозможным), но смеются люди <...>, смеются все слышнее и слышнее. Далее появляется толпа, множество людей и на лестнице и внизу... Перед нами образ развенчивающего всенародного осмеяния на площади карнавального короля-самозванца» (“In Raskolnikov’s dream not only the killed old woman laughs-in a dream, though, it is not possible to kill her-but also multitude of people laugh <...>, laugh louder and louder. Next this multitude, this crowd appears on the stairs and below...In front of us is an image of dethroning folk derision of the king-imposter on the square” [1, с.290].

The forth dream is the dream about the repeated murder of the old woman. Action seems to be reversed and go backward, but now the tragedy of the murder becomes a comedy. The dream is an answer to Raskolnikov’s words: «О, как я ненавижу теперь старушонку! Кажется, бы другой раз убил, если б очнулась!» (“Oh, how now I hate the old hag! It seems I would kill her another time if she by chance had recovered!” [3, с.212] Compositionally this dream is situated strictly in the middle of the novel. It ends the third part of the book and divides the whole novel into two triads. In the full collection of the works of F.M. Dostoevsky “Crime and Punishment” takes 422 pages, and the forth dream is on the pages 212-213. In the topography of the dream the two doors are mentioned: one conducted into the bedroom: «вдруг ему показалось, что дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и что там тоже как будто засмеялись и шепчутся» (“suddenly it seemed to him as if the door from the bedroom opened slightly,

and people there suddenly laughed and continued whispering”); another door conducted to the stairs outside the apartment : «двери на лестнице открыты настежь» (“The outside door to the stairs was open wide”). While awakening, Raskolnikov sees the opened door, and a stranger, standing on the threshold. This stranger «бережно притворил за собой дверь» (“carefully closed the door behind himself”) [3, с.213-214], and then introduced himself as Svidrigailov. Two doors in the dream are correlated with the real ones in the apartment of the old woman. In the bedroom Raskolnikov stole the things, which he did not make use of. The door to the stairs is the outside door from the apartment, where the murder was committed. The opened door in his dream is the symbol of his denunciation and despair. And real Svidrigailov, entering through the opened door to the Raskolnikov’s poor tiny dwelling, seems to be emerging from Raskolnikov’s dream; closing the door behind himself, Svidrigailov moves away for some time the torturing for Raskolnikov revelation of his crime.

In the novel “Idiot” (“Идиот”) Hippolytus describes his «хорошенький сон» (“pretty dream”) and especially underlines that he saw it right before the arrival of Prince Myshkin. In this dream «ужасное животное», «чудовище», «вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее» (“an awful creature”, “a monster”, “like a scorpion, but much more abominable and dreadful”) [4, с.323] appears in Hippolytus’s bedroom. Neither Hippolytus’s mother, nor his acquaintance can catch the insect, and then the mother opens the door and lets the dog inside the room. Later the following fight between the dog and the scorpion is described. In the moment when Norma kills the vile creature, Hippolytus wakes up, and Prince Myshkin enters.

The door is mentioned in this dream twice and symbolizes the border between the room of horrors and the outside world, from where the help arrives. The appearance of the dog (in the dream it gets the bite of the scorpion that was intended for its master) and of the Prince (in reality) in the room of Hippolytus functionally unifies these images. The dog Norma and the Prince are the rescuers, and the door is the entrance and exit from the room of horrors , which symbolizes the inner “I” of Hippolytus.

The history of hypnology records dreams, in which a transition of a person into certain, unknown to him in his lifetime states and parts of the world, takes place. First of all, to this category might be assigned the dreams about death and different travels and transitions that precede or follow the moment of death. In such visions the images of the future overtake the present. One of the main characters of the novel “War and Peace” (“Война и мир”) Andrey Balkonsky, approaching the moment of his real death, has exactly this type of a dream: «Он видел во сне, что он лежит в той же комнате, в которой он лежал в действительности, но что он не ранен, а здоров. Много разных лиц, ничтожных, равнодушных, являются перед князем Андреем. <...>Понемногу, незаметно все эти лица начинают исчезать, и все заменяется одним вопросом о затворенной двери. Он встает и идет к двери, чтобы задвинуть задвижку и запереть ее. Оттого, что он успеет или не успеет запереть ее, зависит всё.<...> Что-то не человеческое – смерть – ломится в дверь, и надо удержать ее. Он ухватывается за дверь, напрягает последние усилия – запереть уже нельзя – хоть удержать ее; но силы его слабы, неловки, и, надавливаемая ужасным, дверь отворяется и опять затворяется. Еще раз оно надавило оттуда. Последние, сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. Оно вошло и оно есть смерть. И князь Андрей умер. Но в то же мгновение, как он умер, князь Андрей вспомнил, что он спит, и в то же мгновение, как он умер, он, сделав над собою усилие, проснулся. «Да, это была смерть. Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение!» (‘He dreamed that he was lying in the room he really was in, but that he was quite well and un wounded. Many various, indifferent, and insignificant people appeared before him <...>. Gradually, unnoticed, all these persons began to disappear and a single question, that of the closed door, superseded all else. He rose and went to the door to bolt and lock it. Everything depended on whether he was, or was not, in time to lock it. <...>. Something not human– death– was breaking in through that door, and had to be kept out. He seized the door, making a final effort to hold it back– to lock it was no longer possible– but his efforts were weak and clumsy and the door, pushed from behind by that terror, opened and closed again. Once again it pushed from

outside. His last superhuman efforts were vain and both halves of the door noiselessly opened. It entered, and it was death, and Prince Andrew died. But at the instant he died, Prince Andrew remembered that he was asleep, and at the very instant he died, having made an effort, he awoke. "Yes, it was death! I died— and woke up. Yes, death is an awakening!" [22, с. 69-70].

D. S. Merezhkovsky wrote that the philosophy of this dream is supported by the experience of the physical senses, when the helplessness of the body both in reality and in a dream frees the soul: «И здесь, как везде, как всегда у Л.Толстого, не тело следует за душою, а, наоборот, душа за телом: что сначала в теле, то потом в душе.<...> Тело уходит из жизни в не-жизнь, опускается в «черную дыру» – и душа влечется за телом; тело тянет душу» ("And here, as everywhere, as always in L. Tolstoy's texts, not the body is following the soul, but, on the contrary, the soul is going after the body: what at the beginning is in the body, later on will be reflected in the soul'... The body leaves the life for non-existence, descending into the "black whole"— the soul is dragged after the body, the body pools the soul" [10, с. 222].

V.I. Porudominsky points out that the dream of Tolstoy himself became the source of the dream of Balkonsky (16). This dream Tolstoy recorded in his Notebook and dated it by April 11 1858: «Я видел во сне, что в моей темной комнате вдруг страшно отворилась дверь и потом снова неслышно закрылась. Мне было страшно, но я старался верить, что это ветер. Кто-то сказал мне: «Поди, притвори», я пошел и хотел отворить сначала, кто-то упорно держал сзади. Я хотел бежать, но ноги не шли, и меня обуял неопиcуемый ужас. Я проснулся и был счастлив пробуждением» ("I saw in my dream that in my dark room the door suddenly and terrifyingly opened, and then closed again silently. I was afraid, but tried to believe that that was the wind. A voice told me "Go, close it", and I went and wanted to open first, but somebody firmly hold it from the outside. I wanted to run, but my feet did not move, and I felt an awful horror. I woke up and was happy by my awakening".) [23, с.75]. In many books of dream interpretations to see one dead is supposed to be a lucky omen. From the point of view of the folklore beliefs, the door is the analog of the gates: a big and tall door foretells a fortune and

the high position in the society; if it opens – there will be a good luck, if it suddenly flies wide open one should expect happiness and profit. An absolutely different interpretation of the door is given in the works of Z. Freud and his followers [18, с.51-52].

Psychoanalysts interpret all dreams with the door images from the point of view of self-feelings of a person and a degree of richness of the experience, not only of the erotic wishes, but emotions in general. As we see, the great variety of the existing interpretations (often mutually excluding) does not eliminate the possibility of the new ones. The dream of Andrey should be understood as a prophetic vision, but simultaneously it contains space allegories. A door is the archetypal image of the border of the two worlds, Andrey's struggle with it – it is his resistance to the unknown. «Дверь – черта, рубеж, на котором как бы сфокусировано ожидание, и дверь – заслон. Или точнее так: дверь – привычный предмет, который можно предложить зрению взамен нечеловеческого «оно» (“The door is a line, a frontier on which the expectation is focused, and it is also a barrier. Or, more accurately: the door is a regular thing, which might be offered to our vision instead of surreal “it”) [5, с. 53].

In the Yung's analysis of dreams, the opening of the door symbolizes the way through the consciousness: «Дверь понимается как амбивалентный символ, связанный с конкретным действием. Дверь разделяет два пространства, которые связаны в свою очередь со временем (из прошлого в настоящее и будущее), – поэтому важно направление движения через дверь, ее местонахождение и степень усилий» (“The door is understood as an ambivalent symbol, connected with a specific action. The door divides the two spaces, which are, in their turn, connected with the time – from the past– to the present and the future-therefore, the direction of the movement through the door, as well as its location and the amount of the efforts spent on its trespassing, are very important”) [19, с.290]. The crisis dream of Andrey facilitates his transition from life to death: the chronotop of the door is the border between the world of the dead and the world of the alive. In Scandinavian mythology Valhalla (the feast hall of the dead) has 540 doors, through which the valiant warriors that

fell in battle get inside [2, с.27]. Let's not forget that Andrey also passes away from the wound that he received on the battle field.

In the following parts of the novel there is one scene, in which the image of the door as the border space is as articulate and symbolic as in Bolkonsky's dream. This scene belongs to the fourth volume of the novel. Pierre Bezukhov, who had passed through the imprisonment, is returning back to Moskow, and visits Mary Bolkonsky, in whose house he suddenly meets Natasha Rostova. These three close by spirit friends had suffered so much and understood each other so well; while they talk, Natasha for the first time tells about the last hours of the earthy life of Andrey Balkonsky. This «мучительный и радостный рассказ» (“torturing and comforting tale”) is necessary for Natasha in order to free herself from the burden of the past sufferings. Pierre listens and does not stop looking at her, fostering in himself the sense of love to Rostova. At the moment of the end of this story Bolkonsky's son enters the room, and Natasha, taking this chance, stands up in order to leave the room: «Она <...> почти побежала к двери, стукнулась головой о дверь, прикрытую портьерой, и с стоном не то боли, не то печали вырвалась из комнаты. Пьер смотрел на дверь, в которую она вышла, и не понимал, отчего он вдруг один остался во всем мире» (“She <...> almost ran to the door, which was hidden by curtains, struck her head against this door, and rushed from the room with a moan either of pain or sorrow. Pierre gazed at the door through which she had disappeared and did not understand why he suddenly felt all alone in the world”) [22, с.234]. Natasha does not know anything about the dream of Balkonsky, but the reader remembers that dream, and the connection of the real door with the allegorical image from the dream is present. (The tautological triple repetition of this word in the same passage is not accidental). The real door is perceived here as a terrible border, that separated for some time Natasha from Pierre. To bring these images together is the task of that “ideal” reader, who, according to Tolstoy's thought, knows how to “conjugate” images.

In A.P.Chekhov's story “Three Years” (“Три года”) Julia, who came temporarily to the native city, sees the funerals that are later transferred into her dream: «Легла она в постель рано, а уснула поздно. Снились ей всё какие-то портреты и похоронная

процессия, которую она видела утром; открытый гроб с мертвецом внесли во двор и остановились у двери, потом долго раскачивали гроб на полотенцах и со всего размаха ударили им в дверь. Юлия проснулась и вскочила в ужасе. В самом деле, внизу стучали в дверь...» (“She went to bed early, but fell asleep late at night. She saw in her dream unfamiliar portraits and the funeral procession, which she observed in the morning; the open coffin with the dead body was brought into the yard and stopped just in front of the door, then for a long time they were swinging the coffin, supported by the towels, and then, having swung it wider, smashed it at the door... Julia woke up and sprang from the bed in horror. In reality, somebody was knocking at the door downstairs...”) [26, с.64] The mournful symbolism of the dream in reality becomes life-asserting: the smash of the coffin at the door forestalls a message – a joyous telegram. The door in the dream becomes a symbol of connection of a dreamer with the outer, real world.

V. Nabokov's novels contain in themselves elements of both practice and the theory of dreams. In the novel “Despair” («Отчаяние») the nightmares accompany all actions of Hermann, and all dreams in the novel compositionally form an independent cycle of stories within a story. The first dream that disturbs Hermann for several years he sees again before his meeting with Felix: “For several years I was haunted by a very singular and a very nasty dream: I dreamed I was standing in the middle of a long passage with a door at the bottom, and passionately waiting, but not daring to go and open it, and then deciding at last to go, which I accordingly did; but at once awoke with a groan, for what I saw there was unimaginably terrible; to wit? A perfectly empty, newly white-washed room. That was all, but it was so terrible that I never could hold out; than one night a chair and its slender shadow appeared in the middle of the bare room – not as a first item of furniture but as though somebody had brought it to climb upon it and fix a bit of drapery, and since I knew whom I would find there next time stretching up with a hammer and a mouthful of nails, I spat them out and never opened that door again” [11, p.46-47]. The corridor and the door are the symbols of perinatal horror and inner self of Hermann. Forcing to stop the closed-spaced nightmare of the

first dream, Hermann is imposed with the second, also repeating, but an opposite to the first – open-spaced nightmare – a delirious dream about his own counterpart-Felix, who is coming towards him along an empty road and is passing through Hermann’s own body. The events of the third novella-dream take place in the hotel’s room, where Hermann and Felix spend the night together. The third dream is multi-layered and consists of three interconnected dreams: Hermann awakens into another dream, from the second dream he awakens into the third one, and only the fourth time he wakes up “really”. Finally, the last dream is the story of betrayal and deceit, which commits the wife, who breaks up the agreement and marries another man. The final of the novel strangely includes all the events into the frame of a long-lasting dream: “Maybe it is all mock existence, an evil dream”. Hermann is thinking in this way, while being in a room, where the gendarme visits him. “As he was leaving, he turned in the doorway and asked me to remain indoors” [11, p.211]. Differentiating himself first in his dream (by closing the door into the room that symbolizes the depth of the consciousness), and then in real life from his own “self”, and taking the place of his own counterpart, Hermann becomes imprisoned in the room and loses the sense of reality.

The double world that determines the relationship between the dream and the reality in the literary works of romanticism and modernism is not always estimated by V. Nabokov in favour of the dream. For instance, in the novel “Gift” (“Дар”) love in reality is a miracle that drives away the marvels of the dreams. «Понастоящему же она никогда ему не снилась, довольствуясь присылкой каких-то своих представительниц и наперсниц, которые бывали вовсе на нее непохожи, а возбуждали в нем ощущение, оставлявшее его в дураках, чему был свидетелем синеватый рассвет. А потом, совсем проснувшись, уже при звуках утра, он сразу попадал в самую гушу счастья, засасывающую сердце, и было весело жить” (“She never came to him in dreams, being content with sending to him her representatives and confidantes, who did not look like her, and evoked in him a sense of being fooled, which a bluish dawn witnessed. Later, fully awakened and surrounded by the sounds of morning, he instantly got into the very thickness of happiness

that was engulfing the heart, and it seemed merry to live”) [12, c.161]. But as if in a contrast, the novel “Gift” concludes with a glaringly happy dream about the return of the father. In this dream the main character gets into a room, «в которую он думал, что никогда в жизни больше не войдет» (“into which he thought he would never enter again”). He is told to wait, and the door into the room is slammed after him. He is listening, while staring at that door. «Вдруг за вздрогнувшей дверью (где-то далеко отворилась другая), послышалась знакомая поступь, домашний сафьяновый шаг, дверь бесшумно, но со страшной силой, открылась, и на пороге остановился отец» (“Suddenly, behind the flinched door (somewhere in a distance another door opened), he heard familiar footsteps, a domestic morocco pace, the door silently, but with an awful strength flew open, and his father stopped at the threshold”) [12, c.319]. In this dream a strong wish of the main character to meet again the lost father comes true, though it is only a dream, and the door lets this dream in.

Anti-freudian image of a father in a dream of the main character – is the cryptic archetype of Animus. The room with a door (this word-image is repeated 4 times) is a symbol of a carefully hidden loss and, simultaneously, of an ardent wish to encounter the lost past (the father, the motherland, the parent’s house). A door is a space of connection of the past to the present, and the present to the future. It is not by chance that the double-faced Janus in Ancient Rome was the god not only of time, but «богом дверей», «входа и выхода вообще, в том числе начинания какого-то дела и окончания его» (“the god of doors,” “of entrance and exit in general, of the beginning and ending of any project”) [25, c.120].

The analysis of ten dreams from the works of Russian classical writers allows us to assert that the semantics of the neurolinguistic sign “the door” in literary dreams unifies the archetypal and contextual meanings that reflect the substantial qualities of Russian mentality. The tragic and dramatic pathos that accompanies the symbolism of the “door” topos in the works of Russian authors to the certain extent opposes other different interpretations of this symbol (for example, in the short stories of O’ Henry “The Green Door” and of Herbert Wells “The Door in the Wall”).

“The door” topos in the dreams – is a communicative symbol of the border between the dream and the reality, the world of the dead and the alive, material and spiritual, the conscious and unconscious of the dreamer, his or her obvious and hidden wishes, exterior and interior world, rational and erotic; it is the symbol of connection and disconnection, of mystery and transition to the sphere of unknown, a chronotop-image, which is fusing the space of the past and the present, the space of the present and the future.

СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Искусство, 1972.
2. Гербер Х. Мифы Северной Европы. М.: Центрполиграф, 2008.
3. Достоевский Ф.М. Полное собр. соч. в 30 томах. Л.: Наука, 1973. Т. 6.
4. Достоевский Ф.М. Полное собр. соч. в 30 томах. Л.: Наука, 1973. Т. 8.
5. Камянов В. Поэтический мир эпоса. О романе Л.Толстого «Война и мир». М.: Сов. писатель, 1978.
6. Ковальзон В.М. Сомнология в XXI веке (послесловие переводчика) // Жуве М. Замок снов. Фрязино: Век 2, 2006. С.310-317.
7. Козлова С.М. Миф о похищении Персефоны в сюжетных схемах русской литературы» (к проблеме развития наррации) // «Вечные» сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие). Новосибирск, 1996. С. 41-59.
8. Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1980.
9. Лотман Ю.М. Культура и взрыв (глава «Сон – семиотическое окно») // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: «Искусство – СПб», 2004. С. 12-148.
10. Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Школа-Пресс, 1995.
11. Nabokov V. Despair. New York, 1989.
12. Набоков В.В. Собр. соч. в 4 томах. М.: Правда, 1990. Т. 3.
13. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996.
14. Набоков В.В. Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: «Искусство – СПб», «Набоковский фонд» 1999.

15. Pushkin A. Eugene Onegin. A Novel in Verse. Translated by V.Nabokov. Second Princeton / Bollingen Paperback Edition, 1990.
16. Порудоминский В. «Особенно оживленная деятельность мозга». Сны и сновидения в духовных исканиях Толстого // Человек. – 1997. – № 6. – С.129-149.
17. Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 10 томах. М.: Изд-во «Правда», 1981. Т. 3.
18. Самохвалов В.П. Психоаналитический словарь и работа с символами сновидений и фантазий. Симферополь, 1999.
19. Соловьёв В. Толковый словарь сновидений. М.: ЭКСМО, 2006.
20. Теперик Т.Ф. Поэтика сновидений в античном эпосе (на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана). Автореферат докторской диссертации. Москва, 2008.
21. Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998.
22. Толстой Л.Н. Собр. соч. в 12 томах. М.: Изд-во «Правда», 1987. Т.6.
23. Толстой Л.Н. Полное собр. соч. Репринтное воспроизведение издания 1928-1958 гг. М., 1992. Т. 48.
24. Тургенев И.С. Полное собр. соч. в 30 томах. М.: Наука, 1982. Т. 10.
25. Циркин Ю. Мифы Древнего Рима. М.: Астрель, АСТ, 2000.
26. Чехов А.П. Полное собр. соч. в 30 томах. М.: Наука, 1985. Т. 9.
27. Чумаков Ю.Н. «Сон Татьяны» как стихотворная новелла // Русская новелла. Проблемы теории и истории. Сб.статей. СПб., 1993. С.83-105.



Примечания к первой главе

1. Фрейд З. Толкование сновидений. СПб., 2003.
2. Теперик Т.Ф. Литературное сновидение: терминологический аспект // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пярых Андреевских чтений. Под редакцией Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко и Н. Т. Пахсарьян. М., 2007. С. 47-55.
3. Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В.Иенсена // Фрейд З. Художник и фантазирование. Пер. с нем. М., 1995. С. 138-175.
4. Ковальзон В.М. Сомнология в XXI веке (послесловие переводчика) // Жуве М. Замок снов. Пер. с франц. В.М. Ковальзона. Фрязино, 2006. С. 310-317.
5. Бескова И.А. Природа сновидений: эпистемологический анализ. М., 2006.
6. Столороу Р.Д. и Этвуд Д.Э. Психоаналитическая феноменология сновидения // Современная теория сновидений. Предисловие и общая редакция Сары Фландерс. Перевод А.П.Хомик. Научный редактор, канд.псих.наук Н.Ф.Калина. М., 1999. С.307-328
7. Лотман Ю.М. Культура и взрыв (глава «Сон – семиотическое окно») // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2004.
8. Ремизов А. Сны и предсонье. СПб., 2000.
9. Манн Т. Иосиф и его братья. Пер. с нем. С.Апта. Тт 1-2. М., 1968. Далее в тексте том и страницы указываются в круглых скобках.
10. Борхес Х.Л. Страшный сон. Пер. И.Петровского // Борхес Х.Л. Письмена Бога. М., 1992. С. 401-414.
11. Гессе Г. По следам сна. Пер. с нем. В.Седельника // Гессе Г. По следам сна: Сборник. М., 2004. С. 7-19.
12. Юнг К. Общие аспекты психологии сновидений // Юнг К. Структура и динамика психического. Пер. с англ. М., 2008.
13. Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998.
14. Изотова Е.С. Мотивный комплекс «сон – бессонница» в лирике Ф.И.Тютчева // Культура и текст – 2005: сборник научных трудов международной конференции: В 3 т. / под ред. Г.П.Козубовской. Т. 1. – СПб.; Самара; Барнаул: Изд-во Барн.гос.пед.ун-та, 2005. С. 133-140.
15. Кириленко Е.И. Феноменология бессонницы // Человек. 2005. № 3. С. 17-30.

16. Бельская Л.Л. «О мужской и женской «бессонницах» // Бельская Л.Л. Анализ поэзии и поэзия анализа. Алматы, 1997. С. 89-97.
17. Теперик Т.Ф. Поэтика сновидений в античном эпосе (на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана). АДД. М., 2008.
18. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010.
19. См.: Сафронов Е.В. Рассказы об иномирных сновидениях в контексте русской сказочной прозы. АКД. Ульяновск, 2008.
20. Чумаков Ю.Н. «Сон Татьяны» как стихотворная новелла // Русская новелла: Проблемы истории и теории. Сб. статей. / Под ред. В.М.Марковича, В.Шмида. СПб., 1993. С. 83-105.
21. Вьюшкова И.Г. Онейропоэтика поэзии Я.П.Полонского. Монография. Ишим. 2012.
22. Козубовская Г.П. Поэзия А.Фета и мифология: Учебное пособие. Барнаул, 2004.
23. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века. Модернизм, постмодернизм. АДД. М., 2004.
24. Зимняя В.В. Роль онейросферы в художественной системе М.А.Булгакова. АКД. Иваново, 2007.
25. Теперик Т.Ф. О поэтике литературных сновидений // Русская словесность. 2007. № 3. С. 12-16.
26. Штейнер Е.С. «Зыбкий мост сна»: сны и сновидцы в японской традиции // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 6. М., 2009. С. 430-443.
27. Фарыно Е. Введение в литературоведение. Katowice: Uniwersytet Slaski, 1980. Ч. 3.
28. Чернец Л.В., Исакова И.Н. Персонаж // Введение в литературоведение. Под ред. Л.В.Чернец. М., 2010. С.216-239.
29. Вайман С.Т. Бальзаковский парадокс. М., 1981,
30. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
31. Соболев А.Н. Мифология славян. Загробный мир по древнерусским представлениям (Литературно-исторический опыт исследования древнерусского народного мирозерцания). СПб., 1999.
32. Смотрите созданный на базе текстов художественной литературы словарь: Летягова Т.В., Романова Н.Н., Филиппов А.В. Тысяча состояний души. Краткий психолого-филологический сло-

- варь. М., 2011. Среди прочих состояний души выделены: греза, галлюцинация, гипнагогические образы, гипноз, кошмарный сон, летаргия, онейроид, сон, снобдение, тонкий сон.
33. Эпштейн М. О душевности // Знамя. 2006. № 8. С. 208-216.
 34. Цитируется по статье: Филиппова П.В. Мифопоэтические особенности сновидений в рассказах Ю.К.Олеши // Культура и текст – 2005: сборник научных трудов международной конференции: В 3 т. / под ред. Г.П.Козубовской. Т. 1. СПб.; Самара; Барнаул, 2005. С. 53-58.
 35. Рассказы о сновидениях: Корпусное исследование устного русского дискурса / Под ред. А.А. Кибрика и В.И. Подлеской. М., 2009.
 36. Протопопова И.А. Двусмысленность зримого (несколько замечаний о сновидениях в античной Греции. (Электронный ресурс) // Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/zrimee.htm>
 37. Протопопова И.А. Сновидение и *res extensa*, или Обольщение Пенелопы и Декарта (Электронный ресурс) // Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/penelope.htm>.
 38. Морозова Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма. АКД. Новосибирск, 2006.
 39. Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории. 3. // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 343-351.
 40. Произведения Ф.Достоевского цитируются по изданию: Достоевский Ф.М. Полное собр.соч. в 30-ти томах. Л., 1972-1990. Далее в круглых скобках первая цифра указывает том, вторая – страницы. Подчеркивания в цитатах принадлежат нам.
 41. Художественные произведения Л.Толстого цитируются по изданию: Толстой Л.Н. Собр. соч. в 12 томах. М., 1987. Далее в круглых скобках первая цифра указывает том, вторая – страницы. Подчеркивания в цитатах принадлежат нам.
 42. Пушкин А.С. Собр.соч. в 10-ти томах. М., 1980. Т. 4.
 43. См.: Протопопова И. Сновидение у Гомера и Платона: *Oneiros* и *Chora* // Сны и видения в народной культуре. М., 2001. С.340-360.
 44. Теперик Т.Ф. Поэтика сновидения: аспект божественного // СОФИЯ: Альманах: Вып.2: П.А.Флоренский и А.Ф.Лосев: род, миф, история. Уфа, 2007. С. 229-233.
 45. Фрейд З. Пересмотр теории сновидений: Введение в психоанализ. М., 2010.
 46. Смотрите об этом подробно в последующих главах.

47. Кибрик А.А., Плуноян В.А. Функционализм и дискурсивно-ориентированные исследования // Фундаментальные направления современной американской лингвистики. М. 1997. Цит. по книге: Потапова Р.К., Потапов В.В. Язык, речь, личность. М., 2006.
48. Потапова Р.К., Потапов В.В. Язык, речь, личность. М., 2006.
49. Соколова Л.В. Сон Святослава // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 томах / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Ред. кол.: Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев, С. А. Семячко, О. В. Творогов (отв. ред.). Т. 5. СПб., 1995. С. 30-39. (Электронный ресурс) // Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slovinc/es/es5/es5-0301.htm>).
50. Гончаров И.А. Обломов. Роман в четырех частях. М., 1987. Далее в круглых скобках указываются только страницы.
51. Гейро Л.С. История создания и публикации романа «Обломов» // Гончаров И.А. Обломов. Роман в четырех частях. М., 1987. С. 551-646.
52. Шмид В. Нарратология. М., 2008.
53. Русские народные сказки. Составление и вступит. статья В.П.Аникина. М., 1987.
54. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. М., 2008.
55. Грузинские народные сказки. Т.2. М., 1988.
56. Японские народные сказки. Составление и перевод с японского В.Н.Марковой. Предисл. и примеч. В.Н.Марковой и А.Р.Садовой. М., 1991.
57. Проданный сон. Туркменские народные сказки. М., 1969.
58. Кайуа Р. Чары и проблемы снов. Онейрический образ. Образ претерпеваемый и завораживающий. Пер. С.Зенкина // Иностранная литература. 2003. № 12. С. 127-150.
59. Произведения В.Набокова даются по изданию: Набоков В.В. Собр. соч. в 4-х тт. М., 1990. Далее в круглых скобках первая цифра указывает том, вторая – страницы.
60. Сорокин В. Путь Бро. Роман. М., 2004.
61. С.К.Нартова-Бочавер. Понятие «психологическое пространство личности»: обоснование и прикладное значение // Психологический журнал. 2003. Т.24. № 6. С.27-36.
62. Яковлева Е.С. О некоторых моделях пространства в русской языковой картине мира // Вопросы языкознания. 1993. № 4. С. 48-61.
63. В.А.Гак Пространство вне пространства. //Логический анализ языка. Языки пространства. М., 2000. С. 127-134.

64. Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.
65. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
66. Грин А. С. Дорога никуда. Роман. Рассказы. СПб., 1994.
67. Чжуан-цзы. Пер. с кит. Л.Позднеевой. СПб., 2000
68. Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
69. Флоренский П.А. Иконостас. М., 2007.
70. Манн Т. Иосиф и его братья. Доклад. Пер. Ю.Афонькина // Манн Т. Иосиф и его братья. Пер. с нем. С.Апта. Т. 2. М., 1968. С. 899-914
71. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
72. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. Пер. с франц. М., 2004.
73. Джонсон Р.А. Сны. Воображение. Внутренняя работа / Пер. с англ. В.Мершавки. М., 2010.
74. Карпачев В.С. Маска и пространство сна в стихотворениях Н.С.Гумилева // Русская речь. 2012. № 3. С.15-21.
75. Лесков Н.С. Собр. соч. в 6 томах. М., 1973. Т. 3.
76. Произведения Н.Гоголя цитируются по изданию: Гоголь Н.В. Собр.соч. в 6-ти томах. М., 1949. Далее в круглых скобках первая цифра указывает том, вторая – страницы.
77. Бенчич Ж. Страшное сновидение Ивана Федоровича Шпоньки (Онейрическая поэтика раннего Гоголя) // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В.Гоголя. СПб., 2011. С. 139-150.
78. Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 252-257.
79. Лебедько В., Найденов Е., Исьемин А. Архетипическое исследование сновидений М., 2008.
80. Назовем некоторые их них: Соловьёв В. Толковый словарь сновидений. М., 2006; Самохвалов В.П. Психоаналитический словарь и работа с символами сновидений и фантазий. Симферополь, 1999; Флора и Фавн. Мифы о растениях и животных. Составитель В.М.Федосеенко. М., 1998; Тресиддер Д. Словарь символов. М., 1999; Бауэр В., Дюмотц И, Головин С. Энциклопедия символов М., 2000; Керлот Х.Э. Словарь

- символов. М., 1994; Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. М., 2002; Касперавичюс М.М. Мистическая анатомия. М., 1998; Джон Фоли Энциклопедия знаков и символов. М., 1997; Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1996.
81. Джонсон Р.А. Она: Глубинные аспекты женской психологии. Пер. с англ. М., 2010.
 82. См.: Дедюхина О.В. Сны и видения в повестях и рассказах И.С. Тургенева: проблемы мировоззрения и поэтики. АКД. М., 2006.
 83. Ярхо Б.И. Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Выпуск четвертый. М., 1989. С. 18-57.
 84. Июльская Е.Г. «...И сведося в сон тонок...». Образ тайнозрителя в видениях инока Епифания // Русская речь. 2000. № 6. С.64-67.
 85. Башляр Г. Грезы о воздухе // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. Пер. с франц. М., 2004.
 86. Лаберж С. Осознанное сновидение. Пер. с англ. Киев, 1996.
 87. Нагорная Н.А. Феномен осознаваемых сновидений: Брюсов, Кондратьев, Ремизов // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. М., 2004. С. 94-98.
 88. Андерсен Г.Х. Сказки и истории. Пер. с датского. Л., 1969. Т.1.
 89. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Т. 1. Н.Гоголь. Ф.Достоевский. М., 2006.
 90. Сергеев О.В. Поэтика сновидений в прозе русских символистов: Валерий Брюсов и Федор Сологуб. Дис. докт. филол. наук. М, 2002.
 91. Вахненко Е.Е. Концепция времени и пространства в автобиографической прозе А.М.Ремизова 1920-1950-х гг. АКД. Улан-Удэ, 2007.
 92. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Т. 2. Часть 1. Идея произведения. В литературе XX века. А.Белый, А.Платонов, группа Обэриу. М., 2011.
 93. Пелевин В. Чапаев и Пустота. Роман. М., 1999.
 94. Пелевин В. Желтая стрела. М., 1999.
 95. Мазин В. Толкование сновидений в эпоху массовой коммуникации // Мазин В., Пепперштейн П. Толкование сновидений. М., 2005.
 96. Давыдов Д. Ночное искусство (Сон и фрагментарность прозы) // Новое литературное обозрение. 2002. № 54. С. 246-250.

97. Нагорная Н.А. Сновидения в постмодернистской прозе // Русская словесность. 2003. № 8. С. 14-23.
98. Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1975.
99. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. М., 2004.
100. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Примечания ко второй главе

1. Лотман Ю. М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980
2. Святополк-Мирский Д.П. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер.с англ. Р.Зерновой. 2-е изд. Новосибирск, 2006.
3. Осипов В. «Случай» Татьяны Лариной // Классический психоанализ и художественная литература. Хрестоматия. СПб., 2002. С. 427-441.
4. Троицкий В.Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-30-х годов 19 в. М., 1985
5. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
6. Johnson Robert A. Using Dreams and Active Imagination for Personal Growth. Harper SanFrancisco, 1986.
7. Гершензон М.О. Гольфстрем. М., 2012.
8. Чумаков Ю.Н. «Сон Татьяны» как стихотворная новелла // Русская новелла. Проблемы теории и истории. Сб.статей. СПб., 1993. С.83-105.
9. Потебня А.А. Переправа через воду как представление брака // Археологический сборник, издаваемый Московским археологическим обществом. Том 1. М., 1868. С. 254-266.
10. Барлас Т.В. Достоверность вымысла. Возможности психологической интерпретации сна Татьяны из «Евгения Онегина» // Журнал практической психологии и психоанализа. 2001. № 4. (Электронное издание)
11. Гачев Г.Д. Русский Эрос. М., 1994
12. Зимовец С. Молчание Герасима. Психоаналитические и философские эссе о русской культуре. М., 1996 (гл.4 «Пушкин: толкование сновидений»).
13. Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. Пер. с англ. М., 2004.

14. Козлова С. М. Миф о похищении Персефоны в сюжетных схемах русской литературы (к проблеме развития наррации). // «Вечные сюжеты» русской литературы: («Блудный сын» и другие). Новосибирск, 1996. С. 41-59.
15. Тархова Н.А. Сны и пробуждения в романе «Евгений Онегин» // Болдинские чтения. Горький, 1982. С.52-61.
16. Гершензон М.О. Сны Пушкина // Гершензон М.О. Избранное. Том 1. Мудрость Пушкина. Москва – Иерусалим. 2000. С. 184-196.
17. Набоков В. В. Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Перев. с англ. Санкт-Петербург, 1999.
18. Яблонский Г., Лахтикова А. Сон Татьяны: «магический кристалл» и преображение // «Новый Журнал» (“The New Review”), 236, September 2004. Электронный вариант // Режим доступа: <http://do.gendocs.ru/docs/index-111310.html>.
19. Ремизов А. Огонь вещей. Сны и предсонье // Ремизов А. Сны и предсонье. СПб., 2000.
20. Лотман Ю.М. Культура и взрыв (глава «Сон – семиотическое окно»)// Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2004.
21. Молнар А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск, 2012.
22. Мухин Л. Мир астрономии. Рассказы о Вселенной, звездах и галактиках. М., 1987.
23. Бочаров С.Г. О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин») // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1990.
24. Киппенхан Р. 100 миллиардов солнц: Рождение, жизнь и смерть звезд. М., 1990.
25. Английская поэзия в переводах В.А.Жуковского. М., 2000.
26. Пушкин А.С. Собр. соч. в 10-ти тт. М., 1981. Далее в круглых скобках произведения Пушкина цитируются по этому изданию. Первая цифра указывает том, вторая – страницы.
27. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. Пер. с англ. М., 1996.
28. «И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего...» (Быт.28: 12-13)
29. Будылин И. Комедия о настоящей беде Московскому государству... // Русская мысль, № 4129, 1996, с.1. Специальное приложение «Ко дню рождения А.С.Пушкина».

30. Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С. Г. Филологические сюжеты. М., 2007.
31. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998.
32. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. М., 2008.
33. Ершенко Ю.О. Поэтика сна в творчестве А.С.Пушкина. АКД. Москва, 2006.

Примечания к третьей главе

1. Далее художественные произведения цитируются по изданию: Толстой Л.Н. Собр. соч. в 12 томах. М., 1987. В круглых скобках первая цифра указывает том, вторая – страницы. Подчеркивания, курсив и жирный шрифт в цитатах принадлежат нам.
2. Порудоминский В. «Особенно оживленная деятельность мозга». Сны и сновидения в духовных исканиях Толстого // Человек. 1997. № 6. С.129-149.
3. Здесь и далее дневники, записные книжки и письма Толстого цитируются по изданию: Толстой Л.Н. Полное собр. соч. Репринтное воспроизведение издания 1928-1958 гг. М., 1992. Первая цифра указывает том, вторая – страницы.
4. Толстой Л.Н. Первая завершенная редакция романа «Война и мир». Литературное наследство. Т. 94. М., 1983.
5. См. об этом: Бергман Б.И. Сокровенный Толстой. М., 1992.
6. Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой. Шестидесятые годы. М., 1931.
7. См.: Касперавичюс М. Мистическая анатомия. М., 1998.
8. Руднев В.П. Тема ног в культуре // *Studia metrica et poetica*. Сборник статей памяти П.А.Руднева. СПб., 1999. С.309-322.
9. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956. Т.IV. С. 321. Ср.: «И положил раб руку свою под стегно Авраама, господина своего, и клялся ему в сем» (Быт.24:9). «И пришло время Израилю умереть, и призвал он сына своего Иосифа и сказал ему: если я нашел благоволение в очах твоих, положи руку твою под стегно мое и [клянись], что ты окажешь мне милость и правду, не похоронишь меня в Египте» (Быт.47:29)
10. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. / Сост. В.Андреева и др. М., 2000.
11. Цит.по кн: Соловьёв В. Толковый словарь сновидений. М., 2006.
12. См.: Касперавичюс М. Мистическая анатомия. М., 1998.

13. О развитии этой темы в зарубежной и русской поэзии см. в статье: Сахаров В. Миф о золотом веке в русской масонской литературе XVIII столетия. / Вопросы литературы. 2000. № 6. 155-164.
14. Безрукова З.П. Формы психологического анализа в романах Л.Н.Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина» // Лев Николаевич Толстой. Сборник статей о творчестве. М., 1955.
15. Лесков Н.С. Герои Отечественной войны по гр. Л.Н.Толстому // Роман Л.Н.Толстого «Война и мир» в русской критике. Л., 1989.
16. Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. Далее Д.Мережковский пишет: «В теле умирающего именно в эту ночь произошло роковое изменение, которое окончательно решает судьбу его – и душа отразила это изменение, как «пробуждение от жизни»; последние узлы животной жизни развязались в теле; еще ниже на одну ступень опустилось оно, «куда-то туда», «в черную дыру», и опять-таки душа бессильно, безвластно повлеклась за телом, как раба за господином» (С.223).
17. Одинокое В.Г. Поэтика романов Л.Н. Толстого. Новосибирск, 1978.
18. Соловьёв В. Толковый словарь сновидений. М., 2006.
19. Камянов В. Поэтический мир эпоса. О романе Л.Толстого «Война и мир». М., 1978.
20. Толстой С.Л. Музыка в жизни моего отца. // Толстой С.Л. Очерки былого. Тула, 1966. См. там же приведенное письмо к С.А.Толстой и запись в дневнике: «Музыка же есть стенография чувств». «Музыка без речи берет эти выражения чувств и оттенков их и соединяет их, и мы получаем игру чувств без того, что вызывает их» (С.417).
21. Курляндская Г.Б. Нравственный идеал героев Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского. М., 1988.
22. Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ. Пер. с англ. М., 2004.
23. Панова О.Б. Язык символов эпоса Л.Н.Толстого (небо – земля – дверь – круг) // Язык и культура. Томск. 2008. № 4. С. 60-75.
24. Бочаров С. «Война и мир» Л.Н.Толстого. // Три шедевра русской классики. М., 1971.
25. Мароши В.В. Сон Николеньки Болконского как метатекст романа «Война и мир» // Лев Толстой и время: Сб.статей. Томск, 2010. С. 122-129.

26. Габдуллина В.И. Притчевый нарратив в художественной структуре романов Л.Н.Толстого // Культура и текст. Барнаул. 2011. С. 208-211.
27. В.В.Набоков в лекциях о романе «Анна Каренина», анализируя сон Стивы Облонского, обращал внимание на способность Толстого знакомить нас с героем через сон. // Набоков В.В.Лекции по русской литературе. М.,1996. С. 234.
28. Панова О.Б. Язык символов эпоса Л.Н. Толстого. Символ ребёнка // Язык и культура. Томск. 2008, № 2. 33-43.
29. Нечаенко Д.А. «Сон, заветных исполненный знаков...» Таинство сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. М., 1991.
30. Набоков В.В. Лекции по русской литературе: Пер. с англ. М., 1996.
31. Кац Б. Четыре музыкальные подсветки к литературным текстам. 1. Какую музыку слышал во сне Стива Облонский? (Из комментариев к текстам Льва Толстого) // Вопросы литературы. 2005. № 5. С. 344-347.
32. Левин Ю.Д. «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона // Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. Л., 1983.
33. Перевод: «Надо ковать железо, толочь его, мять (месить)». Приведем французскую поговорку, на которую указал О.Мандельштам: «Il faut battre le fer lorsque il est chaud» (Куй железо, пока горячо). В статье В.Лонквист выявлена мужская (взъерошенная борода указывает на сексуальную силу; железо и огонь указывают на Гефеста, повелителя огня и мужа богини Афродиты) и женская (французские глаголы вводят мотив выпекания хлеба – важный элемент брачного обряда) архетипика сновидения. – Lonqvist, В. Сон Анны Карениной – окно в роман // Studia litteraria. Polono-Slavica. 5. Warszawa. 2000. С. 198-202.
34. См.: Сато Ю., Сорокина В.В. «Маленький мужик с взъерошенной бородой» (Об одном символическом образе в «Анне Карениной») // Philologica. 1998. Т. 5. № 11/13. С.139. Электронная версия статьи: <http://www.rvb.ru/philologica/05/05sato.htm> .
35. Lonqvist, В. Сон Анны Карениной – окно в роман // Studia litteraria. Polono-Slavica. 5. Warszawa. 2000. С. 191-205.
36. Герцог де Лиль «Поэзия ада». Считается, что автор и книга вымышлены, и это редкий для Толстого случай пародийной мистификации. Названное имя, по мнению комментатора, «отдаленно напоминает имя поэта Леконт де Лиля» (7, 489).

37. Наложение звучания французских слов наяву и во сне встречается в снах героев романа «Война и мир». Разбудивший пленного Пьера грубый голос француза («Vous avez compris, sacre nom» – «Понимаешь ты, черт тебя дери») как бы родится из фразы старичка-учителя из сна («Vous avez compris, mon enfant») (6,171). Описывая сон Николая Ростова, Толстой передает элементы первосония, в котором абсурдно переплетаются звуки, цветочные пятна, русские и французские слова: «Должно быть, снег – это пятно; пятно – une tache», – думал Ростов. – Вот тебе и не *таш...*» <...> «Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка...» (3, 484-485).
38. Далее страницы романа «Воскресение» указываются в тексте раздела в круглых скобках по этому тому.
39. Бабаев Э.Г. Очерки эстетики и творчества Л.Н.Толстого. М.,1981.
40. Шмид В. Нарратология. М., 2008.
41. О роли «избирательности» при интерпретации и о важности толстовского понятия «бесконечный лабиринт сцеплений» для литературоведения и критики смотрите в книге: Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется...» Судьбы литературных произведений. М., 1995.С. 79-80.
42. Ильин Е.Н. Лев Толстой в зеркале «Войны и мира». Пособие для учителей и учащихся. М., 2000.
43. Используем определение, которое А.С.Пушкин в «Капитанской дочке» дает сновидению Гриневы: «Я находился в том состоянии чувств и души, когда сущность, уступая мечтаньям, сливается с ними в неясных видениях первосония».
44. См.: Миловидов В.А. Нарратология экфрасиса //Narratorium. 2011. № 1–2. (Междисциплинарный электронный журнал)
45. Секереш А. Как «вписывается» слово Некрасова в текст Достоевского? (*До сумерек в Преступлении и наказании*) // Slavica tergestina. Trieste. T.10. 2002. С. 137-159.
46. В зависимости от вида искусства выделяются четыре вида экфрасиса: живописный, скульптурный, архитектурный, музыкальный. См.: Морозова Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма. АКД. Новосибирск, 2006.
47. Рассказы о сновидениях: Корпусное исследование устного русского дискурса / Под ред. А.А. Кибрика и В.И. Подлесской. М., 2009.
48. Гусев Н.Н. Два года с Л.Н.Толстым. М., 1928.

49. Толстой Л. Исповедь // Толстой Л.Н. Собр.соч.в 22-х тт. Т.16. М., 1964.
50. Это случилось в конце лета 1869 года, когда Толстой отправился в Пензенскую губернию покупать имение. 4 сентября он написал жене: «Третьего дня в ночь я ночевал в Арзамасе, и со мной было что-то необыкновенное. Было 2 ночи, я устал страшно, хотелось спать, и ничего не болело. Но вдруг на меня нашла тоска, страх, ужас, такие, каких я никогда не испытывал. Подробности этого чувства я тебе расскажу впоследствии; но подобного мучительного чувства я никогда не испытывал и никому не дай Бог испытывать. Я вскочил, велел закладывать. Пока закладывали, я уснул и проснулся здоровым. Вчера это чувство в гораздо меньшей степени возвратилось во время езды, но я был подготовлен и не поддался ему, тем более, что оно и было слабее». Что конкретно случилось в ту ночь, можно узнать из незаконченной повести «Записки сумасшедшего», которую Толстой начал весной 1884 года. В ней герой рассказывает, как едет покупать имение в Пензенской губернии и ночует в Арзамасе. Еще в дороге он, было, задремал, но вдруг проснулся от неясного страха. И вот снова в гостинице... «Я был опять так же пробужден, как на телеге. Заснуть, я чувствовал, не было никакой возможности. Зачем я сюда заехал. Куда я везу себя. От чего, куда я убегаю? – Я убегаю от чего-то страшного и не могу убежать. Я всегда с собою, и я-то и мучителен себе. Я, вот он, я весь тут. Ни пензенское, ни какое имение ничего не прибавит и не убавит мне. А я-то, я-то надоел себе, несносен, мучителен себе. Я хочу заснуть, забыться и не могу. Не могу уйти от себя. /.../ Я вышел в коридор, думая уйти от того, что мучило меня. Но оно вышло за мной и омрачало все. Мне так же, еще больше страшно было. «Да что это за глупость, – сказал я себе. – Чего я тоскую, чего боюсь». – «Меня, – неслышно отвечал голос смерти. – Я тут». Мороз подрал меня по коже». И герой «Записок сумасшедшего» перед лицом смерти начинает креститься и кланяться, оглядываясь, не застанет ли кто его за таким неприличным занятием. Потом решает ехать. «На воздухе и в движении стало лучше. Но я чувствовал, что что-то новое осело мне на душу и отравило всю прежнюю жизнь».
51. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. М., 2000.
52. Бланк К. «Где я и на чем я лежу?» Заключение к «Исповеди Толстого» // Русская литература. 2010. № 4. С. 45-52.

53. Дывыдов О. Места силы. Шаманские экскурсии. Толстой и Дерево (Электронный ресурс) // Режим доступа: <http://www.peremenu.ru/column/view/1087> [Дата обращения 04.01.2013. 20:23].
54. Дывыдов О. Места силы. Шаманские экскурсии. Толстой и сумерки (Электронный ресурс) // Режим доступа: <http://www.peremenu.ru/column/view/1087> [Дата обращения 04.01.2013. 20:23].
55. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956. Т. III.
56. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956. Т. I.
57. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Примечания к четвертой главе

1. А. Вежбицка. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып VIII. М., 1978. С. 402-421.
2. Ким Хён Ён Теория метатекста и формы ее проявления в поэтике // Acta Slavica Iaponica. Tomus 21. 2004. Pp 202-213.
3. Иванов Н.В. Интертекст – метатекст: культура, дискурс, язык // Языковые контексты: структура, коммуникация, дискурс. М., 2007. С. 43-50.
4. Далее произведения и письма цитируются по изданию: Достоевский Ф.М. Полное собр.соч. в 30-ти томах. Л., 1972-1990. В круглых скобках первая цифра указывает том, вторая – страницы. Подчеркивания в цитатах и выделения принадлежат нам.
5. Джонсон Р.А. Сны. Воображение. Внутренняя работа / Пер. с англ. В.Мершавки. М., 2010.
6. Чудинина В.В. Художественно-содержательное своеобразие сновидений в творчестве Ф.М.Достоевского. Диссертация на соискание уч.степ. канд.филол.наук. М., 2004.
7. Д.С.Лихачёв пишет: «Поэтому-то он требует в своих письмах деталей и деталей. «Пиши обо всем, – просит он в письме к А.Достоевской, – поболее частных, мелочей» (II, III, 218). <...> Действительность для Достоевского больше всего обнаруживает себя в деталях, в мелочах, в случайном, в происшествном, в скандалах, в несчастьях, в преступлении, в чудовищном». // Лихачев Д. С. В поисках выражения реального. // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1, Л., 1974, С. 8-9. Добавим цитаты: «...пиши мне больше о себе и о детях. Больше мелких подробностей» (29, кн.1, 271); «пиши о них подробности» (29, кн.1, 319).

8. Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М.Достоевского. Саратов, 1982.
9. Борхес Х. Л. Письмена Бога. М., 1992.
10. Фазиулина И.В. Сон и сновидение в раннем творчестве Ф.М.Достоевского: поэтика и онтология. АКД. Ижевск, 2005.
11. Фазиулина И.В. Сон и сновидение в раннем творчестве Ф.М.Достоевского: поэтика и онтология. Диссертация на соискание уч.степ. канд.филол.наук. Ижевск, 2005.
12. Бем А.Л. Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского). Ижевск, 2012.
13. Бурсов Б. Личность Достоевского. Роман-исследование. Л., 1979.
14. Степанян К.А. «Буди! Буди!» Об одном странном сне Достоевского. [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/kafedra/2009-06-25/4_dream.html.
15. Бем А.Л. Достоевский – гениальный читатель. // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С.35 – 57.
16. Фраза «целые кладбища высылали ему своих мертвецов» – контаминация фрагментов из «Скупого рыцаря» А.Пушкина и «Макбета» В.Шекспира. См. комментарий: (1, 511).
17. См.: Савельева В.В. Поэтические мотивы в романе «Братья Карамазовы» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 7. Л., 1987. С. 125-134.
18. Яхл К. Сны Раскольников в перспективе мифопоэтической традиции // Slavica tergestina. Trieste. Т.6. 1998. С. 55-100.
19. Секереш А. Как «вписывается» слово Некрасова в текст Достоевского? (*До сумерек в Преступлении и наказании*) // Slavica tergestina. Trieste. Т.10. 2002. С. 137-159.
20. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
21. Катенин П.А. Избранные произведения. М.;Л., 1965.
22. Такую цепочку сновидений или сон в кубе можно наблюдать в стихотворении М.Лермонтова «Сон». Именно это стихотворение-романс пытается исполнить в романе умирающая Катерина Ивановна Мармеладова (6, 333).
23. О соотносительности петербургского наводнения с потопом в символике поэмы Пушкина «Медный всадник» см.: Немировский И.В. Библиейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература. 1990. № 3. С.3-33.
24. Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 томах. М., 1981. Т.2.
25. См.: Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3-х томах. М., 1995. Т.3.

26. См.: Топоров В.Н. Мышь // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1992. Т. 2.
27. См.: Адриан, Адрианополи // Словарь античности. Перевод с немецкого. М., 1989.
28. В.Ш. Кривonos. Сон Свидригайлова в романе Достоевского «Преступление и наказание» // Новый филологический вестник. 2008. Т. 6. Вып. 1. Электронный ресурс // Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/son-svidrigaylova-v-romane-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie>. Сравните с другим микросюжетом с мухой, который вводит Л.Толстой в роман «Война и мир». См. об этом: Лёнквист Б. Муха у Толстого и у Хлебникова // http://www.ka2.ru/nauka/blnqst_6.html.
29. Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998.
30. См., например, работы: Райнхард Лаут. Философия Достоевского в систематическом изложении. М., 1996. С.79-82 (раздел «Сновидение. Доличностное и анамнестическое бессознательное»); Бачинин В.А. Достоевский: метафизика преступления (художественная феноменология русского протомодерна). СПб., 2001. С.144-148 (раздел «Хаосмос сновидения – окно в метафизическую реальность»).
31. Поддубная Р.Н. Малая проза в «Дневнике писателя» и «Братьях Карамазовых» (Идейно-художественные переключки и сопряжения) // Достоевский. Материалы и исследования. Том 13. СПб., 1996. С.131-142.
32. Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина. Опыт изучения конвергентного сознания. Новосибирск, 2001.
33. Сальвестрони С. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. СПб., 2001.
34. Тютчев Ф.И. Полное собр.стихотворений. Л., 1957.
35. Некрасов Н.А. Собр. сочинений. М., 1967. Т. 7.
36. Тютчев Ф.И. Полное собр.стихотворений. Л., 1957. Ранее этот образ («звездная слава ночи») появлялся в переводе Тютчева из Цедлица «Байрон» (с. 99). Впервые перевод опубликован в 1921 году.
37. Вьюшкова И.Г. Онейропэтика поэзии Я.П.Полонского. Монография. Ишим. 2012.
38. В речи Дмитрия Карамазова соседствуют элементы просторечия и высокого стиля. Этому способствуют и микроцитаты. Так, закавыченное в тексте Достоевского слово «одры» (клячи) встречается в басне И.Крылова «Два извозчика»: ««Ну, други,

осовели! / Ну, одры, ну, живей! Чтоб волки вас заели!» – / Так, идя у возов, бранил и погонял / Извозчик лошадей. Обоз, однако ж, стал». Словосочетание «пожирая пространство» позволяет указать на поэтические мотивы в эпической поэме. Например, в переводе С.Ошерова поэмы Вергилия «Энеида» (книга 5) встречается словосочетание «пожирая пространство ристалищ»:

Рук не жалея, гребцы разметают пенную влагу,
Тянется след за кормой, расступаются воды под килем,
Гладь рассекают носы кораблей и длинные весла.
Так не мчится стремглав, пожирая пространство ристалищ,
Парных упряжек череда, вылетая из-за решетки,
Так не рвутся вперед, сотрясая извилистый повод,
К самому крупу коней наклоняясь с бичами, возницы. // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. Пер. с лат. М., 1979. С. 222.

39. Максимов С. Бродячая Русь Христа-ради. СПб., 1877.
40. А.Д.Григорьева указывает на определения «зыбкий», «хрустальный» по отношению к привычным определениям: горный, воздушный, звездный и др (см.: Григорьева А.Д. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. М. 1969. с. 13). Укажем на драматическую сцену А.Майкова «Странник» (1864), где встречается образ «хрустальное небо» (см.: Майков А.Н. Избранные произв. Л., 1977. С. 484). «Странник» был высоко оценен Достоевским (28, кн.2, 170-171). Мотивы света, солнца и звезд как символов соединения с откровением в главе «Кана Галилейская» есть и в «Страннике» Майкова, посвященном Ф.Тютчеву.
41. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М., 1959. Т. 2. С.34-87. «Бессознательная символика» – это «единство духовного смысла с его нераздельным чувственным существованием в природной форме» (с.29), поэтому свет не только «считается» простым образом блага, но «благо есть свет» (с. 36).
42. См.: Григорьева А.Д. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. М. 1969. С. 149-150.
43. Григорьева А.Д. «Телега жизни» Пушкина и русская поэзия // Изв. АН СССР. Сер.лит и яз. 1969. Вып. 3. С. 259-266.
44. Ср. со стихотворением Г.Державина «Колесница» (1873) // Державин Г.Р. Сочинения. СПб., 1866. Т. 1. С. 524-531.

45. «Странник» Пушкина – это вольное переложение первой главы прозаического произведения Дж.Беньяна «Путешествие пилигрима» (или в ином переводе «Путь паломника»). Русский перевод этой книги имелся в библиотеке Достоевского. // См.: Гроссман Л.П. Библиотека Достоевского. Одесса. 1919. С. 127. А.А.Аникст, указывая на стиль Библии как на образец для стиля Беньяна, пишет о сочетании в книге Беньяна символики с чертами «величайшей конкретности», что и стало одной из причин популярности книги. // См.: История английской литературы. М.;Л., 1945. Т.1. Вып. 2. С. 203.
46. Соболев А.Н. Загробный мир по древнерусским представлениям.– Сергиев Посад, 1913.
47. См.: Журавлева И. Женские образы в житийных повестях XVII века («Повесть о Марфе и Марии», «Повесть об Ульянии Лазаревской»). Дипломная работа. Научный руководитель – доктор филол. наук, профессор Антонова М.В. Орел. 2002. Орловский государственный университет. Электронный ресурс // Режим доступа: <http://www.referats.5-ka.ru/44/36242/1.html>
48. Уильямс Р. Достоевский: язык, вера, повествование. Пер. с англ. Н.М.Пальцева. М., 2013.
49. Ляху В. Люциферов бунт Ивана Карамазова. Судьба героя в зеркале библейских аллюзий. М., 2011.
50. Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 томах. М., 1981. Т.3.
51. Метафора «бес попутал» актуализируется в этой ситуации. В народной легенде власть бесов над Фаустом передана сходным образом. Фауст, нарушая договор, хочет жениться, но вдруг дом его сотрясает сильный ветер, и некий человек швыряет в комнату так, что он «ни рукой, ни ногой не мог двинуть» // Легенда о докторе Фаусте. М.; Л., 1958. С. 62.
52. Порудоминский В.И. «Особо оживленная деятельность мозга». Сны и сновидения в духовных исканиях Толстого // Человек. 1997. № 6.
53. Хапаева Д. Кошмар: литература и жизнь. М., 2010.
54. Нечаенко Д.А. «Сон, заветных исполненный знаков...». Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. М., 1991.
55. Ахундова И.Р. «Все это, быть может, было вовсе не сон!» («смерть» смешного человека) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 9. М., 1997. С. 186-205.

56. Недзвецкий В.А. Романизированная мистерия («Братья Карамазовы») // Недзвецкий В.А. От Пушкина к Чехову. М., 1997. С. 154-166.
57. Комарович В.Л. Достоевский и Гейне // Современный мир. 1916. № 10. С. 97-107 (пагинация 2-я).

Примечания к пятой главе

1. Дамиш Ю. Теория /облака/. набросок истории живописи. Перев. с франц. А.Шестакова. СПб., 2003.
2. Здесь и далее произведения А.П. Чехова цитируются по изданию: Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем в 30-ти тт. М., 1974-1983. Первая цифра указывает том, вторая – страницы.
3. Претор-Пинней Г. Занимательное облаковедение. Учебник любителя облаков. Перев. с англ. О.Дементиевской, М. Фаликман. М., 2007.
4. Герман Роршах (1884-1922) – швейцарский психиатр и психолог. Изобрел названный его именем тест, заключающийся в интерпретации набора чернильных пятен различной конфигурации и цвета, имеющих определенный смысл для диагностики скрытых установок, побуждений, свойств характера. Испытуемый должен назвать возникающие у него слово, образ или идею.
5. Громовая туча – это кучево-дождевое облако.
6. Описание облаков у Чехова не только образно, но и научно точно. Он передает особенности роста кучевых облаков. «Скрытая теплота, высвобождающаяся внутри кучевого облака, является причиной роста облака в высоту. Теплота побуждает воздух подниматься выше – вот почему кучевые облака становятся такими пушистыми холмиками». – Претор-Пинней Г. Занимательное облаковедение. С. 44-45.
7. Вероятно, герой видит высоко-кучевое облако, которое обычно выглядит «как слой или лоскут», «как сильно вытянутый ромб, иногда – как стопка блинов, однако его классический вид – в форме «летающей тарелки». – Претор-Пинней Г. Занимательное облаковедение. С. 140-141. По описанию это может быть так же и слоисто-кучевое, которое тоже может принимать чечевицеобразный вид. – Там же. С. 155.
8. Сравните набросок М.Лермонтова: «Когда я еще мал был, я любил смотреть на луну, на разнovidные облака, которые в виде рыцарей со шлемами теснились вокруг нее: будто рыцари,

- сопровожающие Армиду в её замок, полные ревности и беспокойства». – Лермонтов М.Ю. Собр.соч.в 4-х томах. Т. 4. М., 1969. С.419 (Опубликовано в 1859). Далее тексты цитируются по этому изданию.
9. Бунин И.А. Чехов. Дополнения. // А.П.Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.
 10. Триумфальная арка – Римское архитектурное сооружение. Устанавливалось на дорогах и площадях в честь победоносного завершения похода или избрания кого-нибудь на высокий пост. Одна из знаменитых арок сооружена в Париже в честь военных побед Наполеона. Для посттекстовой перспективы рассказа интересен и тот факт, что в 1920 году под аркой была устроена могила Неизвестного солдата в честь погибших в войне 1914-1918 годов.
 11. Лев – символ власти, величия, огня, солнца, храбрости, гордости. В христианстве лев воплощает идею грядущего воскресения. См.: Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. М., 1992. С. 41-43.
 12. В Риме гуси славились как бдительные (легенда о том, как гуси Рим спасли) и плодовые птицы. Благодаря этим свойствам, они служили атрибутом Марса, Афродиты, Эроса и Приапа. // Словарь античности. Перев. с нем. М., 1989. С. 170.
 13. Д.Рескин в исследовании «Современные живописцы», характеризуя живопись его времени, ввел понятия «служение облакам», «правда цвета», «правда формы», «инсценировка неба». См. раздел «Служение облакам» в кн.: Дамиш Ю. Теория /облака/. набросок истории живописи. С.283-308. Там же приводятся факты, что Д.Констебль неизменно указывал на обороте своих этюдов облаков «не только дату, но и время, место исполнения, температуру воздуха, направление ветра» (С. 300).
 14. См.: Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись). А. П.Чехов, И.И.Левитан, В.А. Серов, К.А.Коровин. Одесса, 2000.
 15. А.Н.Афанасьев пишет: «Не случайно наш эпический язык удержал за легкими, всегда подвижными облаками постоянный эпитет ходячих; их стремительный полет – в период образования языка породил много метафорических названий, основанных на весьма близких и понятных тогдашнему человеку уподоблениях. Быстро несущееся облако представлялось и ковром-самолетом, и птицею, и окрыленным конем, и летучим кораблем. <...>\ Представление облака, тучи кораблем возникло одновременно

- с представлением неба – воздушным океаном». – Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифологическими сказаниями других родственных народов. В 3-х томах. Т. 1. М., 1995. С. 281
16. Из пяти основных видов молний Чехов точно описывает три: молнию, возникающую в тучах («Соседи»), молнию, ударяющую вниз, в землю или море («Дуэль») и молнию между тучами и в тучах («Степь»).
 17. Сравните стоящие (высоко-кучевые) облака и бегущее (кучевое) облако у М.Лермонтова в «Бэле»: «Казалось, дорога вела на небо ... и, наконец, пропала в облаке, которое еще с вечера отдыхало на вершине Гуд-горы, как коршун, ожидающий добычу»; «на ней висело серое облако, и его холодное дыхание грозило близкой бурей» (С. 217). А вот его же детские впечатления (они, на мой взгляд, перекликаются с восприятием десятилетнего Егорушки) от бегущего облака: «1830. Я помню один сон; когда я был еще восьми лет, он сильно подействовал на мою душу. В те же лета я один раз ехал в грозу куда-то; и помню облако, которое, небольшое, как бы оторванный клочок черного плаща, быстро несло по небу: это так живо передо мною, как будто вижу» (С. 419).
 18. Сравните описание грозовой тучи в «Бэле» М. Лермонтова: «Гуд-гора курилась; по бокам ее ползали легкие струйки облаков, а на вершине лежала черная туча, такая черная, что на темном небе она казалась пятном» (С.200). «Месяц бледнел на западе и готов уж был погрузиться в черные свои тучи, висящие на дальних вершинах как клочки разорванного занавеса» (С.216).
 19. Облако пыли может быть опозитизировано, как в лирике А.Фета («Облаком волнистым / Пыль встает вдали...»).
 20. См.: Чернец Л.В. «...Плыло облако, похожее на рояль» // Русская словесность. 2000. № 2. С. 75-79. «Не исключено, что тригоринское уподобление облака роялю навеяно Шекспиром: ведь «Чайка» пронизана реминисценциями из «Гамлета» (С. 75).
 21. Шекспир У. Гамлет (перевод А. Кронеберга) // Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы. М., 1985. С. 279. Заметим, что миражность этого гамлетовского облака нарастает в процессе переводов: русские переводчики по-разному переводят слово «weasel» – «хорек» (Н.Полевой, А.Кронеберг), «ласточка» (М.Лозинский), «хорек» (Б.Пастернак). Сократ в комедии

- Аристофана «Облака» тоже говорит об облаках, похожих на кентавра, быка, пантеру и волка. Видимо, чеховская поэтика изображения облаков опирается и на античные традиции. Так, Лукреций в поэме «О природе вещей» рассуждает об облачных фигурах как фантазиях человека.
22. См.: Аюпов С.М. Западно-восточный синтез в стихотворении М.Ю.Лермонтова «Тучи» // Восток – Запад в русской литературе XI – XXI веков. Материалы международной конференции. 24-26 июня 2009. Стамбул, 2009. С. 16-18. Добавим, что в 1836 году написана фантастическая повесть К.С.Аксакова «Облако». Много позже не без влияния классики был написан рассказ В.Набокова «Облако, озеро, башня» (1937).
 23. А это фрагмент утреннего крымского пейзажа в «Тамани», которой, по свидетельству И.Бунина, восхищался Чехов: «Полюбовавшись несколько времени из окна на голубое небо, усеянное разорванными облачками, на дальний берег Крыма...» (С. 246). В описаниях облаков А. Чехов очень близок М.Лермонтову.
 24. Ремизов А. Мартын Задека // Ремизов А. Сны и предсонье. СПб., 2000.
 25. Меве Е. Медицина в творчестве и жизни А.П.Чехова. Киев, 1989.
 26. Овидий. Метаморфозы. Перевод С.В.Шервинского. М., 2000. С.367-368.

Сон же из сонма своих сыновей вызывает Морфея, –
Был он искусник, горазд подражать человеческим обличьям, –
Лучше его не сумел бы никто, как поведено было,
Выразить поступь, черты человека и звук его речи.
Перенимал он наряд, любую особенность речи,
Но подражал лишь людям одним. Другой становился
Птицей, иль зверем лесным, или длинною телом змеєю.
Боги «Подобным» его именуют, молва же людская
Чаще «Страшилом» зовет. От этих отличен искусством
Третий – Фантаз: землей, и водой, и поленом, и камнем, –
Всем, что души лишено, он становится с вящим успехом.
Эти царям и вождям среди ночи являют обычно
Лики свои; народ же и чернь посещают другие.

27. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996.
28. Последний фрагмент сновидения явно переключается с гоголевским сновидением из повести «Иван Федорович Шпонька и

- его тетушка». Ассоциации с финальным сном повести Гоголя возникают и при чтении пересказа снов Лаевского, который, по мнению фон Корена, «несложный организм» и «сладострастник»: «А сны! Он рассказывал вам свои сны? Это великолепно! То ему снится, что его женят на луне, то будто зовут его в полицию и приказывают ему там, чтобы он жил с гитарой..» (7, 372).
29. Шехватова А. «Отчего я не сплю по ночам?» (мотив бессонницы в прозе А.П.Чехова) // Молодые исследователи Чехова. IV. Материалы международной научной конференции (Москва, 14-18 мая 2001 г.). М., 2001. С. 148-160.
30. См. статью «Пожар» в кн: Соловьев В. Толковый словарь сновидений. М., 2006. С.1034-1039.
31. См.: Тархова Н.А. Сны и пробуждения в романе «Евгений Онегин» // Болдинские чтения. Горький, 1982. С. 52-61.
32. Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы. М.: Радуга, 1985. С. 267. А.Г.Головачева пишет: «В 1880-1890-е годы «Гамлет» читался и перечитывался Чеховым по двум переводам: Н.Полевого и А.Кронеберга» // Головачева А.Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь, 2005. С.242. Приведем перевод Н.Полевого:

Умереть – уснуть, не больше, и окончить сном
Страдания сердца, тысячи мучений –
Наследство тела: как не пожелать
Такого окончания!.. Умереть, уснуть...
Уснуть – быть может, грезить? Вот и затрудненье!
Да, в этом смертном сне какие сновиденья
Нам будут, когда буря жизни пролетит? (С. 165).

33. «Однажды я, Чжуан Чжоу, увидел себя во сне бабочкой – веселой бабочкой, которая порхала среди цветов в свое удовольствие и знать не знала, что она – Чжуан Чжоу. Тут я проснулся и увидел, что я – Чжуан Чжоу. И я не мог понять, то ли я Чжуан Чжоу, которому приснилось, что он – бабочка, то ли – бабочка, которой приснилось, что она – Чжуан Чжоу. А ведь между Чжуан Чжоу и бабочкой должно быть различие». – В кн.: Чжуан-цзы: Даосские каноны / Пер., вступит. ст., коммент. В.В.Маякина. М., 2002. С.71.
34. Пока не представляется возможным точно указать, насколько был Чехов знаком с творчеством Кальдерона и в какой мере

он был ему интересен. В сочинениях Чехова упоминается Кальдерон один раз в очерке «В Москве». В 30-томнике это т. 7, с. 501. Из такого упоминания ничего не выжмешь, знаний оно не подтверждает. В письмах – 2 упоминания в переписке с К.Д.Бальмонтом. Чехов – Бальмонту 1 января 1902 г. из Ялты: «Из Ваших книг у меня имеются <...> Кальдерон, т. 1» (П 10, 157). В примеч. указано: Кальдерон. Сочинения. Перев. с испанск. Бальмонта. Изд. М. и С. Сабашниковых. Вып. 1. М., 1901 (П 10, 430). Чехов – Бальмонту 7 мая 1902 г. из Ялты: «“Горящие здания” и второй том Кальдерона получил и благодарю Вас безгранично» (П 10, 230). В примеч.: Кальдерон. Сочинения. Перев. с испанск. Бальмонта. Изд. М. и С. Сабашниковых. Вып. II. М., 1902 (П 10, 511). В Предисловии ко второму выпуску издания Сочинений Кальдерона (М., 1902) К.Бальмонт указывает на отмеченное сходство между типами Сехисмундо, Гамлета и Прометея. Искренне благодарю за предоставленную справку А.Г.Головачеву.

35. В драме «Жизнь есть сон» король держит сына в уединенной башне. Спящего сына переносят во дворец и обращаются, как с королем. Он ведет себя грубо, тогда отец приказывает опять его усыпить и вернуть в башню. Сторож убеждает юношу, что то был сон. Восставшие его освобождают и делают королем. Но теперь он думает, что второй раз видит сон, который скоро рассеется. Хотя этого не происходит, Сехисмундо отныне знает, что вся жизнь есть сон и сами сны – тоже сон. Но пережитое заставляет героя размышлять над соотносительностью яви и сна. Приведем две цитаты из пьесы испанского драматурга в переводе К.Бальмонта:

Ведь мы, быть может, только спим.
Да, только спим, пока мы в мире
Столь необычном, что для нас –
Жить значит спать, быть в этой жизни –
Жить сновиденьем каждый час.
Мне самый опыт возвещает:
Мы здесь до пробужденья спим.

* * *

Что жизнь? Безумие, ошибка.
Что жизнь? Обманность пелены.
И лучший миг есть заблужденье,
Раз жизнь есть только сновиденье,
А сновиденья только сны.

С этим сюжетом экспериментировал В. Брюсов («В башне. Записанный сон»).

36. См., например, кн.: Касаткин В.Н. Теория сновидений (некоторые закономерности возникновения и структуры) Л., 1967.
37. Соловьев В. Купание (мытьё) // Соловьев В. Толковый словарь сновидений. М., 2006. С. 610-611.
38. Архипов А. Видения и галлюцинации в рассказах Чехова // Молодые исследователи Чехова. IV. Материалы международной научной конференции (Москва, 14-18 мая 2001 г.). М., 2001. С. 161-171.
39. Гипнос, как и его антропоморфный брат-близнец Танатос, крылаты, а в мифах также рассказывается о превращении бога сна в птиц. В этих подробностях, видимо, сказались воспоминания о полетах и падениях в снах, которые видят люди. Как отмечено в интересной статье А. Архипова «Видения и галлюцинации в рассказах Чехова», тема полета, быстрого перемещения или движения в пространстве характерна и для сновидений многих героев Чехова.

Примечания к шестой главе

1. Руденко В.Ф. Преследование темы. М., 1983
2. Набоков В.В. Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998.
3. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М., 1996
4. Произведения В.Набокова даются по изданию: Набоков В.В. Собр.соч.в 4-х тт. М., 1990. Далее в круглых скобках первая цифра указывает том, вторая – страницу. Подчеркивания и выделения в цитатах принадлежат нам.
5. Набоков В. Ада, или Радости страсти: Семейная хроника. Пер.с англ. Сергея Ильина. М., 1996.
6. Айги Г. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. СПб., 2001.

7. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М., 2001
8. «В модернизме, унаследовавшем от романтизма идею поэтического двоемирия, художник страдает от конфликта мира идеального и мира реального», – пишет Н.А.Нагорная в статье «Сновидение в постмодернистской прозе» («Русская словесность». 2003, № 8, с.14).
9. Богданова Т. Архетипическое содержание сна в финале романа И.Бунина «Жизнь Арсеньева» //Культура и текст. Сб.трудов. СПб. – Самара – Барнаул, 2004. См.: Федунина О.В. Поэтика сна в романе («Петербург» А.Белого, «Белая гвардия» М.Булгакова, «Приглашение на казнь» В.Набокова). АКД. М., 2003.
10. Липкович И. Сны в творчестве Набокова. Заметки читателя // Эссе, не опубликованное, но подготовленное к публикации. Цитируется с разрешения автора.
11. Молнар А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск, 2012.
12. Григорьев В.П. Минус-прием // Литературный энциклопедический словарь. М.,1987. С. 221.
13. Набоков В.В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989.
14. Набоков В. Франц Кафка // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.
15. Достоевский Ф.М. Полное соб. соч. в 30 томах. Т. 14. Л., 1976.
16. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.,1989
17. Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. М.,1991
18. Nabokov V. Despair a novel by V. Nabokov. New York, 1989
19. Образ комнаты относится к сновидениям о замкнутом пространстве. Комната в снах – это «среда обитания, место, где можно укрыться, но одновременно ловушка». «Несмотря на то что сенсорный фон снов, где видится комната, совершенно различен и зависит от сюжета и центральной фигуры сновидения, очень часто центральным ощущением является страх». В юнгианском анализе комната символически представляет «женскую Самость» или бессознательное. // Соловьёв В. Толковый словарь сновидений. М., 2006. С. 545-552.
20. Давыдов С. «Тексты-матрёшки» Владимира Набокова. СПб., 2004.
21. Подорога В. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии. М.,1995
22. Н.Григорьева называет «Отчаяние» «метаавангардистским романом» и пишет: «Построение такого романа не в последнюю

очередь обусловлено особым принципом цитации у Набокова – используя полигенетические аллюзии не только при разработке целого произведения, но и в конструировании его микродеталей, Набоков выстраивает самый сложный коллаж, в котором сталкиваются, собственно говоря, не только авангард-1 и авангард-2, но и романтизм, реализм, символизм». – Григорьева Н. Авангард в «Отчаянии» // Империя Н. Набоков и наследники. Сборник статей. М., 2006. С. 368.

23. Григорьева Н. Авангард в «Отчаянии» // Империя Н. Набоков и наследники. Сборник статей. М., 2006. С. 363-386.
24. Шадурский В.В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова. Пособие. Великий Новгород, 2004.

Примечания к седьмой главе

1. См.: Теперик Т. Ф. Поэтика сновидений в античном эпосе (на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана). Диссертация на соискание ученой степени док. филолог.наук. М., 2008 (Главы вторая «Поэтика сновидений в гомеровском эпосе» и четвертая «Поэтика сновидений в «Энеиде» Вергилия).
2. Серикова С.К. Адресант и адресат в онейрических эпизодах казахских эпических поэм // Динамика литературного процесса и проблемы поэтики. Материалы международной научной конференции. Алматы, 2011. С.203-207.
3. Например, в украинской сказке «Золотоволосые хлопчики» рассказывается о мачехе, которая столкнула братьев-близнецов в воду, а потом хотела скрыть свое преступление. Служанка поливала сад, и выросла яблоня с двумя золотыми яблочками. Хозяйка приказала срубить дерево. «А служанке приснился сон, будто кто-то говорит, чтобы она взяла от яблони две щепки и положила в навоз. Она так и сделала. И из этих двух щепок выросли два явора». Мачеха услышала, как разговаривали деревья, и приказала сделать из них две кровати, а потом и эти кровати изрубить. «А служанка спала и приснилось ей, что взяла она от порубанных кроватей две досточки и кинула в воду. Только она так сделала, как выходят из воды два золотоголовых хлопчика и начинают снова резвиться на лугу». Царь видит этих детей и вспоминает своих, а мальчики ему открывают правду. Царь приказывает бросить в воду вторую жену и женится на служанке // Восточнославянские волшебные сказки. М., 1992.

4. Жуковский В.А. Стихотворения и поэмы. Л., 1958.
5. Грибоедов А.С. Сочинения. М., 1988.
6. Гоголь Н. Собр. соч. в шести томах. М., 1950. Т.1.
7. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. М., 2008.
8. Эстес К.П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. М., 2008.
9. Здесь и далее произведения Н.Лескова цитируются по изданию: Лесков Н.С. Собр. соч. в шести томах. М., 1973. Первая цифра указывает том, вторая – страницы.
10. Филатова Н.А. Символика сна в повести Н.С.Лескова «Житие одной бабы» // Гуманитарные исследования. Астрахань. 2010. № 3 (35). С. 160-163.
11. См.: Полёты. Летать // Соловьёв В. Толковый словарь сновидений. М., 2006. С. 1054-1062.
12. Наговицын А.Е. Тайны мифологии славян. М., 2009.
13. Сравните: «Подайте-ка мне его сюда!... Из него выйдет порядочная гитара... Но когда Лауретта взяла из рук его мою бедную ногу и костяные пальцы ее пробежали по натянутым жилам, я позабыл всю боль: так прекрасен, благозвучен был тон этой необычной гитары». – Загоскин М. Концерт бесов // Загоскин М.Н. Сочинения в двух томах. М., 1988. Т. 2. С.344.
14. См. статьи «Мужская и женская речь»; «Мужской и женский стили письма» //Словарь гендерных терминов / Под ред. А. А. Денисовой / Региональная общественная организация «Восток-Запад: Женские Инновационные Проекты». М., 2002.
15. Артемидор. Онейрокритика. СПб., 1999.
16. В девятом рве Злых щелей восьмого круга Ада Данте встречает зачинщика раздора Бертрама де Борна, который лишен головы: «Я видел, вижу словно и сейчас, / Как тело безголовое шагало... / И срезанную голову держало / За космы, как фонарь, и голова / Взирала к нам и скорбно восклицала» // Данте. Божественная комедия. М., 1992. С. 143-144. Действия швейцара Павлина тоже часто вызывали скандалы.
17. Голова отсеченная – атрибут святого Альбана, первого мученика в христианстве Британии, 3 век; святого Дионисия (Сен-Дени), мученика Парижского, который по легенде был казнен на Мон-мартре, причём отсеченную голову дали ему же в руки; а также Фелицаты, Едигия, Люциана, Никазия, Валерии и других святых учеников» // Соловьёв В. Толковый словарь сновидений. М., 2006. С. 230.

18. Ср. «Посыпал пеплом я главу, /Из городов бежал я нищий» – М. Лермонтов. Пророк // Лермонтов М. Собр. соч. в 4-х томах. М., 1969. Т.1. С. 344.
19. С образом павлина в мифологии связана солярная символика, мотивы изобилия, плодородия и бессмертия (павлин – птица Геры); он символ красоты, гордыни, проницательности; в мифах Индии он ездовое животное бога распри и войны. См.: Павлин // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. Т.2. М., 1992. С. 273-274; Павлин // Флора и Фавн. Мифы о растениях и животных. Составитель В.М.Федосеев. М., 1998. С. 193-194.
20. Некрасов Н. А. Стихотворения и поэмы. М., 1971.
21. Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. От себя добавим, что в этом отношении Тургенев – прямой антипод В.Набокову, который категорически утверждал, что сны скроены из впечатлений дневной жизни.
22. Здесь и далее произведения И.Тургенева цитируются по изданию: Тургенев И.С. Полное собр. соч. в 30-ти томах. М., 1979-1982. Первая цифра указывает том, вторая – страницы.
23. Цветы // Соловьёв В. Толковый словарь сновидений. М., 2006. С. 1397-1413.
24. Образ васильков является важным поэтическим символом в рассказе «Свидание». Там Акулина протягивает возлюбленному пучок цветов, тот их небрежно роняет. Позже автор-рассказчик сообщает о том, что он их поднял: «Васильки ее, давно увядшие, до сих пор хранятся у меня» (3, 248).
25. «Вот раз ночью... уж и до зари недалеко... а мне не спится: соловей в саду таково удивительно поет сладко!.. Не вытерпела я, встала и вышла на крыльцо его послушать. Заливается он, заливается... и вдруг мне почудилось: зовет меня кто-то Васиным голосом, тихо так: «Луша!..» Я глядя в сторону, да, зная, спростонья оступилась, так прямо с рундучка и полетела вниз – да о землю хлоп! И, кажись, не сильно я расшиблась, потому – скоро поднялась и к себе в комнату вернулась. Только словно у меня что внутри – в утробе – порвалось...» (3, 329).
26. См.: Костромичёва М.В. Мифологический контекст в рассказе И.С. Тургенева «Живые мощи» // Спасский вестник. 2005. №12. В этой статье указываются мифологических мотивы, отраженные в рассказе и особенно в сновидениях (нарушение ритуала, «нечистый» характер болезни, русалочья символика, представления о смерти и др.).

27. Рожь // Флора и Фавн. Мифы о растениях и животных. Составитель В.М.Федосеенко. М., 1998.
28. Рожаницы // Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии: около 1000 статей. М., 2001. С. 448-451.
29. «Христианскому истолкованию смерти как блага, вестницы покоя и радости всегда противостояло народное представление о ней как о враждебной силе, роковом неизбежном зле» // Русский православный обряд погребения. Составитель Павел Кузьменко. М., 1996. С.71.
30. «Мара могла являться высокой женщиной с длинными распущенными волосами или косматой сгорбленной старухой; иногда ее представляли красивой девушкой в белых одеждах (вероятно, сближая ее образ с образом предвестницы смерти) или черной оборванной женщиной с растрепанными волосами. Она могла представляться туманным, летучим призраком неопределенного облика, бестелесным видением» // Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии: около 1000 статей. М., 2001. С. 342.
31. «Символом смерти всегда являются хищные птицы, предвестники смерти: ворон, ястреб, филин, сова, имеющие зловещую силу» // Русский православный обряд погребения. Составитель Павел Кузьменко. С.72.
32. См.: Сокол // Флора и Фавн. Мифы о растениях и животных. Составитель В.М.Федосеенко. М., 1998.
33. Островский А.Н. Собр. соч. в 10-ти томах. М., 1959. Т.2.
34. Здесь и далее произведения Ф.Достоевского цитируются по изданию: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-ти томах. Л., 1972-1990. Первая цифра указывает том, вторая – страницы. Подчеркивания и выделения в цитатах принадлежат мне.
35. Гончаров И.А. Обрыв. Роман. М., 1950. Далее страницы в круглых скобках указываются в тексте.
36. Хомчак Е. Поэтика портрета в романе «Обрыв» И.А. Гончарова // Південий архів Збірник наукових праць. Філологічні науки. Випуск L. Херсон. 2011.
37. Молнар А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск, 2012.
38. Это сравнение включает и фольклорные традиции, где орлица сравнивается с заботливой матерью. См. в сказке А.Пушкина: «А царица над царёнком, / Как орлица над орленком».
39. Краснощекова Е.А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб., 2012

40. Пастернак Б. Доктор Живаго // Пастернак Б. Собр. соч. в 5 томах. М., 1990. Т. 3.
41. См.: Хакимова Ж.Х. Онейросфера романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Русская словесность. 2009. № 5. С.33-37.
42. Улицкая Л. Зеленый шатер: роман. М., 2011. Традиционное соединение бытовой и пространственной символики наблюдается и в сновидении героини рассказа Л.Улицкой «Коридорная система».
43. Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992.
44. Пушкин А.С. Полное собр. соч. в 10 томах. М., 1981. Т. 3.
45. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М, 1996.
46. Катто Ж. Пространство и время в романе Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3. Л., 1978. С. 41-53
47. Кроо К. Семантические параллелизмы в романах Ф.М.Достоевского «Вечный муж» и «Преступления и наказание» // Slavica tergestina. Trieste. 1995. № 3. С. 121-142.
48. Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. Саранск, 1973. С. 91-109.
49. Здесь и далее художественные произведения Л.Толстого цитируются по изданию: Толстой Л.Н. Собр. соч. в 12 томах. М., 1987. Первая цифра указывает том, вторая – страницы.
50. Толстой Л.Н. Из неопубликованного: «Война и мир». Новая глава. Публикация и комментарий Н.П.Великановой // Новый мир. 1991. № 7. С.3-8.
51. Дверь // Соловьёв В. Толковый словарь сновидений. М., 2006. С. 283-291.
52. Гербер Х. Мифы Северной Европы. М., 2008.
53. Панова О.Б. Язык символов эпоса Л.Н.Толстого (небо – земля – дверь – круг) // Язык и культура. Томск. 2008. № 4. С. 60-75.
54. Меджибовская И. Об искренности поступка: символика двери в незаконченном замысле Толстого об иеромонахе // Русская литература. 2011. № 4. С. 69-79.
55. Здесь и далее художественные произведения цитируются по изданию: Набоков В.В. Собр. соч. в 4 томах. М., 1990. Первая цифра указывает том, вторая – страницы.
56. Nabokov V. Despair. New York, 1989.
57. Циркин Ю. Мифы Древнего Рима. М., 2000. Г.Башляр отдельную главу книги «Поэтика пространство», посвящает «грёзам» поэтов об образе «двери»: «Дверь – это целый космос Приоткрытого!

По крайней мере, это первообраз приоткрытого, первоисток грезы, сосредоточивший желания и соблазны, искушение открыть самое сокровенное, желание завоевать всех нерешительных. Дверь схематически выражает две сильных возможности, четко обозначающие два типа грезы. Иногда дверь наглухо закрыта, заперта на все замки. Иногда она открыта, распахнута настежь». «Рене Шар выбирает темой одного из стихотворений слова Альберта Великого: «Были в Германии братья-близнецы: один из них правой рукой открывал двери, а второй затворял их левой рукой». <...> Древняя легенда целиком обновляется. Она становится достоянием поэта. Он знает, что в двери живут два «существа», что дверь пробуждает в нас две разнонаправленные грезы, что она наделена двойной символикой. И наконец, куда, для кого открывается дверь? Открывается ли она в мир людей или в мир одиночества» // Башляр Г. Избранное: Поэтика странствия. Пер. с франц. М., 2004. С. 190; 192.

58. Здесь и далее произведения А.Чехова цитируются по изданию: Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем в 30 томах. М., 1985. Первая цифра указывает том, вторая – страницы. Серия писем обозначается П.
59. Чудаков А. П. «Толстовский эпизод» в поэтике Чехова // Чехов и Лев Толстой. М., 1980.
60. См.: Головачева А. Г. «Человек с молоточком» и «чудесный молоток» (А. П. Чехов и Ч. Диккенс) // Canadian American Slavic Studies, 42, Nos. 1-2 (Spring-Summer 2008). С. 103-109.
61. Этинген Л. Головной мозг мужчины и женщины: так ли они одинаковы? // Человек. 2007. № 2. С. 162-173.
62. Герцог де Лиль, «Поэзия ада». Считается, что автор и книга вымышлены, и это редкий для Толстого случай пародийной мистификации. Названное имя «отдаленно напоминает имя поэта Леконт де Лиля» (7, 489).
63. Ковалев Вл. А. Поэтика Льва Толстого. Истоки и традиции. М., 1983.
64. Лермонтов М. Собр.соч. в 4-х томах. М., 1969. Т. 2.
65. Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989.
66. Набоков В. Стихотворения и поэмы. М., 2001.
67. Гумилев Л. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1950.
68. Пастернак Л. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965.
69. Бродский И. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы. Минск, 1992. Т. 1.

70. Сравним со сном Аввакума, который он приводит в «Житие»: «Время же, яко полнощи, и пришед во свою избу, плакався пред образом господним, яко и очи опухли, и моляся прилежно, да же отлучит мя бог от детей духовных, понеже бремя тяжко, неудобь носимо. И падох на землю на лица своем, рыдаше горце и забыхся, лежа; не вем, как плячу; а очи сердечнии при реке Волге. Вижу: пловут стройно два корабля златы, и весла на них златы, и шести златы, и все злато; по единому кормщику на них сидельцов. И я спросил: “чье корабли?” И они отвещали: “Лукин и Лаврентиев”. Сии быша ми духовныя дети, меня и дом мой наставили на путь спасения и скончались богоугодне. А се потом вижу третьей корабль, не златом украшен, но разными пестротами, – красно, и бело, и сине, и черно, и пепелесо пепельного цвета; – его же ум человек не вмести красоты его и доброты; юноша светел, на корме сидя, правит; бежит ко мне из-за Волги, яко пожрати мя хочет. И я вскричал: “чей корабль?” И сидяй на нем отвещал: “твой корабль! на, плавай на нем с женою и детьми, коли докучаешь!” И я вострепетах и седше рассуждаю: что се видимое? и что будет плавание?».
71. Донских О.А. Странный рай Достоевского (по мотивам «Сна смешного человека») // Критика и семиотика. Новосибирск. Вып. 9. 2006. С. 51-77.
72. См.: Сердюченко В. «Сон смешного человека» Достоевского и «Четвертый сон Веры Павловны» Чернышевского // Сердюченко В. Достоевский и Чернышевский. Единство крайностей. М.; Львов, 1999.
73. Гончаров И.А. Обломов. Л., 1987.
74. Отрадин М.В. «Сон Обломова» как художественное целое // Русская литература. 1992. № 1. С. 3-17.
75. Мориц Ю. Избранное. М., 1982.



СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
-----------------	---

Глава первая. ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ОНЕЙРИЧЕСКОГО ТЕКСТА

1.1. Определение понятий	6
1.2. Онейропозитика как раздел поэтики	21
1.2.1. Особенности онейрического текста.....	21
1.2.2. Автор как адресант и адресаты сновидений	30
1.2.3. Сновидение как текст и дискурс	32
1.2.4. Нарратология онейрического текста	35
1.2.5. Сюжетология и онейрический текст	43
1.2.6. Онейрическое пространство и время. Онейрический хронотоп	53
1.2.7. Интерпретация образов, символики и архетипов онейрического текста.....	61
1.2.8. Сновидение как жанр и жанр в жанре. Виды сновидений	71

Глава вторая. СОН ТАТЬЯНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГИПНОЛОГИИ ПУШКИНА

2.1. Сон Татьяны: текст о тексте и жанр в жанре.....	86
2.2. Сон Татьяны в мегацикле снов пушкинских героев ...	111

Глава третья. ОНЕЙРИЧЕСКОЕ В ТРЕХ РОМАНАХ ЛЬВА ТОЛСТОГО

3.1. Онейропозитика и философия сновидений в романе «Война и мир»	128
3.2. Сны в романе «Анна Каренина»: онейрический текст и дискурс	163
3.3. Мотивы сна/пробуждения в романе «Воскресение»..	193
3.4. Онейрический текст в нарративе романов	199
3.5. Сон Толстого в «Исповеди» и сны персонажей его романов	212

Глава четвертая. ОНЕЙРИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ В РОМАНАХ Ф.ДОСТОЕВСКОГО

- 4.1. Метатекст о снах в произведениях Достоевского 224
4.2. Персонажные циклы снов в романе
«Преступление и наказание»..... 255
4.3. Онейрические тексты и циклы
в романе «Братья Карамазовы»..... 271

Глава пятая. ОБЛАКА И СНОВИДЕНИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ЧЕХОВСКОГО МИРА

- 5.1 Чеховское облаковедение 306
5.2. Гипнос и Танатос в художественной
гипнологии А.Чехова 323

Глава шестая. ПРЕСЛЕДОВАНИЕ ТЕМЫ: О КОМПОЗИЦИИ СНОВИДЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ В.НАБОКОВА

- 6.1. Аналитика сновидений в прозе В.Набокова 346
6.2. Цикл сновидений в романе «Защита Лужина» 359
6.3. Лицо и “личико часов”
в бессонном мире персонажей 368
6.4. Шесть проявлений «топографии кошмаров»
в романе «Отчаяние» 374

Глава седьмая. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ОНЕЙРОПОЭТИКА

- 7.1. Женские сны в мире русской классики 388
7.2. Топос «дверь» в сновидениях
литературных персонажей..... 411
7.3. Заметки об онейропоэтике Толстого и Чехова:
притяжение – отталкивание 435
7.4. Золотые сны в литературе 455

Приложение. The Door as a communicative symbol
in the dreams of literary characters 467

Примечания 485

Савельева Вера Владимировна

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГИПНОЛОГИЯ
И
ОНЕЙРОПОЭТИКА
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ**

В оформлении обложки использованы:

В. Васнецов «Спящая царевна»

И. В. Волков «Сон Татьяны»

С. Кротова «Сон смешного человека»

Иллюстрация к рассказу Достоевского.

Редактор *Гульшара Лукпанова*

Художественный редактор *Нурлан Тазабеков*

Технический редактор *Зайра Бошанова*

Компьютерная верстка *Дилярам Мансуровой*

Подписано в печать 20.11.2013. Формат 84x108^{1/32}.

Бумага офсетная. Гарнитура «Times New Roman».

Усл.пл. 32,5. Уч.изд.л. 27,3. Тираж 300 экз. Заказ № .

“Издательство “Жазушы”, Республика Казахстан,
050009. г. Алматы, пр. Абая, 143.