Slavica Wratislaviensia CLV • Wrocław 2012 • AUWr No 3436

ALEKSANDR JANUSZKIEWICZ
Томский государственный педагогический университет, Rosja
Ob125@yandex.ru

Онирическое пространство русского романтизма

Европейский романтизм расширил онирическое пространство. Он придал ему онтологический статус, внедрив в него философскую рефлексию. Мирозиждительная природа трансцендентального идеализма выявила природу эстетического двоемирия, столкновение мечты и действительности, сущего и должного. Внедрение новых понятий: лунатизм, сомнамбулизм, магнетизм, спиритуализм стало существенным скачком на пути к исследованию „внутреннего человека", природы бессознательного и развитию поэтики фантастического.

В программном сочинении немецкого романтизма *Гимны к Ночи* (*Hymnen an die Nacht*) Новалис произносит здравицу в честь сна:

> ты веешь из древних сказаний, к небу приобщая, сохраняя ключ к чертогам блаженных, безмолвный вестник неисчерпаемой тайны[1].

Сон как хранитель тайны бытия становится важным компонентом творческого процесса. Статья Вильгельма Генриха Вакенродера *Видение Рафаэля*, программная „для всего романтического движения"[2], обозначила глубинную связь сновидения с жизнетворчеством. Как замечал Новалис:

> Поэзия, подобно сну, прерывает для нас обыденный ход жизни, чтобы обновить нас и нашему ощущению жизни сохранить его бодрость[3].

Таким образом, европейский романтизм расширил сновидческий сюжет до уровня философии бытия, внедрил в его пространство онтологию

---

[1] Новалис, *Гимны к Ночи*, перевод с немецкого В. Микушевича, Москва 1996, с. 50–51.

[2] А. Михайлов, *Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля*, [в:] его же, *Языки культуры*, Москва 1997, с. 662.

[3] Novalis, *Schriften*, hg. von J. Minor, Bd. 3, Berlin, 1907, S. 8. Цит. по кн.: Н. Берковский, *Романтизм в Германии*, Ленинград 1973, с. 45.

© for this edition by CNS

вечерне-ночного хронотопа, обозначил его жизнетворческую основу и сделал толкование сновидений, говоря словами Зигмунда Фрейда, „*via regia* (‘царская дорога’ — лат.) к познанию бессознательного в душевной жизни”[4].

История сновидческой культуры русского романтизма неразрывно связана с именами его основоположников — Василия Жуковского и Константина Батюшкова. Они почти одновременно: Жуковский в 1806 г., Батюшков в 1807–1808 гг., переводят притчу французского поэта Жана де Лафонтена *Le songe d’un habitant du Mogol* под одинаковым заглавием *Сон могольца*. Ее содержание, связанное с проблемой суетности и низкопоклонства, вполне отвечало общей творческой установке обоих поэтов, получившей позднее афористическое выражение у Александра Грибоедова:

Я как живу, так и пишу свободно и свободно[5].

Сохранив сюжетную основу притчи, оба поэта распространяют рефлексию по ее поводу. Это проявляется как в объеме (вместо 40 стихов подлинника у Жуковского — 52, у Батюшкова — 44), в композиции (и Жуковский, и Батюшков в отличие от автора источника членят текст, отделяя сюжет притчи и рефлексию о ней), так и в мелодике (вместо 3 вопросительных предложений у Лафонтена в переводе Жуковского — 10, у Батюшкова — 8). Но главное: происходит очевидная элегизация текста и антропологизация самого пространства сна. Это поистине сон наяву. В центр сюжета выдвигается лирический герой. Он придает сну статус философии бытия. Его обращения к друзьям, призыв преобратить „пустыню в храм”, уравнять в правах сны бедных и богатых — за всем этим открывается особое пространство сна в русском романтизме. Сон — это не сюжетный ход, „текст в тексте”, а сфера рефлексии о духовной жизни, когда „душа слетается с душой”, когда „беседуют душой” (Жуковский).

Лирика Жуковского и Батюшкова 1810-х годов это последовательное открытие мирозиждительного и жизнетворческого пространства сна. В двух редакциях стихотворения-манифеста *Мечта* (1804–1805, 1817) Батюшков сопрягает царство творчества, мечты, „подруги нежных Муз” (причем, характерно, что этот процесс становится очевиднее во второй редакции), и „рой крылатых снов”. Поэт вопрошает:

Кто в час глубокой ночи,
Когда невольно сон смыкает томны очи,
Всю сладость не вкусил обманчивой Мечты?[6]

---

[4] З. Фрейд, *Сон и сновидения*, предисловие и примечания В.М. Лейбина, Москва 1997, с. 480.

[5] А. Грибоедов, *Сочинения*, Москва 1988, с. 509. Подробнее об этом см. О.Б. Лебедева, *Принципы романтического жизнетворчества в дневниках В.А. Жуковского*, [в:] В. Жуковский, *Полное собрание сочинений и писем в 20 т.*, т. 13, Москва 2004, с. 423.

[6] К. Батюшков, *Сочинения в двух томах*, т. 1, Москва 1989, с. 204.

© for this edition by CNS

В *Видении на брегах Леты* (1809) он использует форму „чудного сна" для пародийного освещения литературной жизни; в *Похвальном слове сну* (1809), написанном от имени „любителя сна Дормидона Тихина", за иронией открывается своеобразная семиотика сна как в его бытовом, так и бытийном вариантах.

> Но почему сон есть стихия лучших поэтов? Отчего они предаются ему до излишества, забывают всё — и славу, и потомство, и золотое правило древности, которое говорит именно, что праздность без науки — смерть […]?

Эти вопросы получают свое развитие в цитатах из древних и новых поэтов. Лирический герой организует это пространство как антропологическое и жизнетворческое.

Жуковский в стихотворениях *Сон — утешитель!..*, *Сон*, *Счастие во сне*, в поэтическом цикле *Подробных отчетов о луне*, в своих эстетических манифестах, как стихотворных (*Лалла Рук*, *Явление поэзии в виде Лалла Рук*, *Таинственный посетитель*, *Невыразимое*, *Ночь*, *Привидение*), так и в эссе *Рафаэлева мадонна*, расширяет пространство сна до пространства жизни. Образы гения чистой красоты, таинственного покрывала, святого воспоминанья, привидений и призраков формируют то поэтическое состояние, когда „душа распространяется". Рассказывая легенду о рождении у Рафаэля замысла Сикстинской мадонны, Жуковский пишет:

> Однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: она здесь, закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок. И в самом деле, это не картина, а видение […]. Я был один; […] сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется […]. *Гений чистой красоты* был с нею […]. Рафаэль как будто хотел изобразить для глаз верховное назначение души человеческой[7].

В этой эстетической рефлексии, где впечатление от картины, легенда о видении Рафаэля, цитаты из собственных текстов составляют единое пространство, Жуковский конкретизирует свое программное положение, афористически выраженное в стихотворении *Я Музу юную, бывало…*:

> И для меня в то время было
> Жизнь и Поэзия одно[8].

Сон — связующее звено в этом единстве, так как он — „души пленитель", „гость прекрасный с вышины", „благодатный посетитель поднебесной стороны" (*Лалла Рук*)[9].

В творчестве первых русских романтиков сон выполняет не столько сюжетную функцию, сколько, активно входя в сознание лирического героя, активизируя его рефлексию, способствует миромоделированию и раскры-

---

[7] В. Жуковский, *Эстетика и критика*, Москва 1985, с. 308–311.

[8] В. Жуковский, *Полное собрание сочинений…*, т. 2, с. 235.

[9] Там же, с. 222.

© for this edition by CNS

тию психологии внутреннего человека. „Душа распространяется", „Посол души, внимаемый душой", „Душа слетается с душой", „При мысли великой, что я человек, Всегда возвышаюсь душою" — все эти поэтические афоризмы Жуковского включают сон и его пространство в большой контекст русской антропологии.

Уже в балладном мире „Коломба Руси, открывшего ей Америку романтизма в поэзии"[10], сон выявляет свои экзистенциальные смыслы. Трижды перелагая на русский язык балладу немецкого поэта Готфрида Августа Бюргера *Ленора*, Жуковский переосмысляет ее онирическое пространство. Если в *Людмиле* (1809) сюжет сна почти редуцирован, в *Леноре* (1831) „страшный сон" лишь упомянут и связан с пророческими предчувствиями героини, то в „русской балладе" *Светлана* (1812–1813), созданной в атмосфере патриотической экзальтации Отечественной войны 1812 года, сон героини организует всё пространство текста и выявляет философские смыслы сновидения. Мотив противостояния судьбе, пробуждения как воскресения души, атмосфера светоносности и образ „белоснежного голубка с светлыми глазами" как символа спасения и воссоединения с женихом — за всем этим открывается ситуация нравственного выбора и духовной свободы. Сон, „ужасный, грозный сон", „прорицатель муки", развеивается в свете дня. Но одновременно это и духовная победа над силами зла. Как справедливо замечает исследователь,

> В конечном счете здесь всё зависит от самого человека, от его выбора, от его независимости и нравственной стойкости, от его верности добру, человечности, мечте, закону предков. И, конечно, от чистоты и силы его чувств[11].

Показательно, что именно этот сновидческий сюжет, насыщенный нравственной проблематикой и экзистенциальным смыслом, станет точкой отталкивания для пушкинской *Метели* и сна Татьяны. Исследователи русско-польских литературных связей обращают внимание на перевод этой баллады в 1825 г. Антонием Эдвардом Одыньцом и ее связь с балладой Стефана Витвицкого *Вечер св. Анджея*[12]. Как замечает Данута Матлак-Пивоварска, *Светлана* Жуковского „заняла особое место не только как перевод, но и как оригинальное по содержанию и форме произведение, воплощающее романтический взгляд на мир"[13]. Несомненно, что оригинальная организация онирического пространства этой баллады отразилась в поль-

[10] В. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. 6, Москва 1955, с. 460.

[11] В. Маркович, *Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма*, [в:] *Жуковский и русская культура. Сборник научных трудов*, отв. ред. Р.В. Иезуитова, Ленинград 1987, с. 147.

[12] А. Пиотровская, *В.А. Жуковский и польские романтики*, [в:] *Жуковский и литература конца XVIII–XIX века*, под ред. В.Ю. Троицкого, Н.И. Балашова, К.Н. Ломунова, Москва 1988, с. 312.

[13] D. Matlak-Piwowarska, *Rosyjska poezja romantyczna w polskim życiu literackim. 1822–1863*, Wrocław 1977, c. 24.

© for this edition by CNS

ском романтизме, в том числе в книге *Баллад и романсов* Адама Мицкевича. Но это тема специального исследования.

Следующим этапом осмысления онирического пространства в русском романтизме стала поэзия Евгения Баратынского и Михаила Лермонтова. Их поэзия отразила расставание с иллюзиями романтизма, со „златыми снами молодости". Меняется метафорика онирического пространства. На смену „сну-утешителю", „дивному сну", „милому сну", „пленительному сну" приходит „тяжкий", „страшный", „последний", „вечный", „лживый", „смутный", „мертвый", „грустный" сон, открывается состояние бессонницы, когда

Без сна, горят и плачут очи,
На сердце жадная тоска…;

Три ночи я провел без сна — в тоске,
В молитве, на коленях…[14]

Частотность употребления словообраза „сон" — свидетельство особого внимания поэтов к его мирозиждительному характеру. Так, согласно *Алфавитно-частотному словарю* Лермонтова, в его творчестве отмечено 277 случаев использования этого слова, в том числе 196 раз в лирике. Если к этому добавить по 12 употреблений лексем „сниться" и „сновидение"[15], то слово приобретет масштаб концепта. Столь же значимо это понятие для творчества Баратынского: его словоупотребление тесно связано с организацией особого пространства, где „жизнь какой-то тяжкий сон"[16].

Оба поэта в атмосфере эпохи безвременья и сумерек фиксируют процесс утраты идеалов и поэтических сновидений. „И не хочу предаться вновь // Раз изменившим сновиденьям", „Исчезнули при свете просвещенья // Поэзии ребяческие сны"[17] — трезво констатирует Баратынский. Ему вторит Лермонтов:

Нет! обольстить мечтой напрасной
Больное сердце мудрено;
Едва нисходит сон прекрасный,
Уж просыпается оно![18]

И Баратынский-Гамлет (определение Пушкина), и Лермонтов, тяготеющий к гамлетизму[19], по-своему переживают философию монолога „Быть или не быть". Они пытаются понять гамлетовскую тревогу о том, „какие сны приснятся в смертном сне". Антиномия жизнь-сон и сон-смерть обо-

[14] М. Лермонтов, *Собрание сочинений*, т. 1, Ленинград 1979, с. 434–435, 228.
[15] *Лермонтовская энциклопедия*, гл. ред. В.А. Мануйлов, Москва 1981, с. 754–755.
[16] Е. Баратынский, *Стихотворения. Поэмы*, Москва 1982, с. 94.
[17] Там же, с. 99, 274.
[18] М. Лермонтов, *Собрание*..., т. 1, с. 183.
[19] *Лермонтовская энциклопедия*..., с. 304, 623.

© for this edition by CNS

стряют аксиологическую природу сна. В стихотворении с характерным заглавием *Дорога жизни* Баратынский воссоздает онирическое пространство как экзистенциальное и мирозиждительное:

В дорогу жизни снаряжая
Своих сынов, безумцев нас,
Снов золотых судьба благая
Дает известный нам запас:
Нас быстро годы почтовые
С корчмы довозят до корчмы,
И снами теми путевые
Прогоны жизни платим мы[20].

Поэт, включая онирическое пространство в дорогу жизни, превращает сон в категорию жизнестроительства. „Сны золотые" словно овеществляются и материализуются, становятся поистине эквивалентом золота как платы за иллюзии, обольщения, мечты.

И Лермонтов в одном из последних и программных своих стихотворений *Выхожу один я на дорогу*, актуализируя тему кремнистого пути как дороги жизни, включает в общее пространство бытия пространство сна. Три последние строфы — выход в это пространство для более острого осмысления своей судьбы и своего предназначения. Поэт незадолго до своей трагической гибели не столько подводит итоги, сколько определяет границы между последним и вечным сном, между сном-жизнью и сном-смертью:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы…
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел[21].

Сны Баратынского и Лермонтова обозначили раздвижение онирического пространства до пространства субстанциального. Сны в их поэзии больше чем сны. Это скорее символы судьбы, этапы на дороге бытия. Не случайно в это пространство вплетаются идеи фатализма, волюнтаризма,

[20] Е. Баратынский, *Стихотворения*..., с. 40.
[21] М. Лермонтов, *Собрание*..., т. 1, с. 488.

© for this edition by CNS

утопизма как знаки философского осмысления жизни. Онирическое пространство русского романтизма обретает свой метафизический язык.

Эволюция русского романтизма определяется в 1830-е гг. активным развитием прозы: ее жанрового своеобразия, нарративных стратегий, стиля. С точки зрения новой парадигматики онирического пространства особого внимания заслуживает так называемая фантастическая повесть и ее законодатели Владимир Одоевский и Николай Гоголь.

Уже баллады Жуковского освоили мир фантастического, но в них фантастика — отражение чудесного, таинственного, мистического. Завершая рассказ о сне Светланы, Жуковский с долей иронии замечает:

Улыбнись, моя краса,
    На мою балладу;
В ней большие чудеса,
    Очень мало складу[22].

Одоевский и Гоголь превращают фантастику и связанное с ним пространство сновидений в художественный прием, позволяющий выявить изнанку бытия, его фантасмагоричность и абсурд. В *Психологических заметках* Одоевский, размышляя об особом значении сна в формировании особого мышления, языка, соединения предметов и понятий, пишет:

> Мы часто думаем, что во сне видим большие нелепости; при большем внимании нельзя не заметить, что сии нелепости суть большею частью лишь несообразности с нашими обыкновенными понятиями; так, например, часто во сне представляются соединения предметов, по-видимому, невозможные, но имеющие основание. […] Жаль, что мы не замечаем сих представлений сна: они во сне должны продолжаться беспрерывно; жаль, что мы не изучаем законов того особого мира, в который мы переходим во время сна: мы забываем сию особую форму нашего бытия и из представлений сна помним только то, что ближе к миру нашего бодрствования[23].

Особые „соединения предметов" и „особая форма нашего бытия", почерпнутые Одоевским из сферы сновидений, определили мир „фантастических сказок", которые, по его словам, есть произведения „воображения в похмелье"[24]. От *Пёстрых сказок* к *Русским ночам* он, то скрываясь под маской магистра философии Иринея Модестовича Гомозейки, то растворяясь в коллективном сознании русских мальчиков-энтузиастов, один из которых носит символическое имя Фауст, творит особое фантастическое пространство, пытается вырваться в „широкое […] поле для воображения", „обхватывая бóльшее пространство в пустыне бесконечного"[25]. В этом процессе расширения сферы рефлексии Одоевский стирает границы между сном и явью. Его сновидческое пространство аллегорично, так как вскры-

[22] В. Жуковский, *Полное собрание сочинений*..., т. 3, с. 38.
[23] В. Одоевский, *Русские ночи*, Ленинград 1975, с. 220.
[24] Там же.
[25] В. Одоевский, *Пёстрые сказки*, Санкт-Петербург 1996, с. 9, 11.

© for this edition by CNS

вает в будничном и обыкновенном сон разума и высоких чувств. История о жизни в стеклянной реторте или „сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем", причудливые сны-фантазии об Игоше и колпаке, погнавшемся за туфлей — за всем этим открывается мир бездуховности, замкнутого пространства. Заключенные в реторту, в стеклянную банку, под хрустальный колпак герои сказок Одоевского осмысляют этот прозрачный, но призрачный мир как темницу[26].

Сон-аллегория *Пёстрых сказок* — прорыв в философию современного мира, в петербургский текст русской культуры. В структуре *Русских ночей* отчетливее обозначается содержание эсхатологического мифа. Размышления русских мальчиков о тайнах бытия, их споры о развитии России органично вписаны в пространство ночи, когда „общая тишина располагает человека к размышлению"[27]. В этом состоянии духовного бодрствования острее выявляется абсурдность бытия. Повести *Бригадир*, *Бал*, *Мститель*, *Насмешка мертвеца*, *Последнее самоубийство*, составляющие микроцикл *Ночи четвертой* — поистине вещие сны, сны-пророчества. Это „символическая история […] собственных страданий"[28] рассказчика, скрывшегося под именем Экономист. И вместе с тем это особое пространство, где сон и явь нерасторжимы, где онирическое пространство наполняется элементами социальной сатиры.

Нет необходимости подробно говорить о вещих снах и пророчествах Гоголя. Еще Алексей Ремизов в своей книге *Огонь вещей. Сны и предсонье в литературе*, выявляя природу гоголевских снов, заметил:

> Но это было не пробуждение в дневную призрачно-размеренную жизнь, а переход в другой глубокий круг сновидений[29].

Именно Гоголь придал своим вещим снам историософский характер, увидев в них пространство русского Абсурдистана, Некрополиса, где „всё не то, чем кажется". И его вопрос-крик: „Русь, куда ж несешься ты?" навсегда войдет в генетический код русских снов наяву.

Завершая одно из своих самых сновидческих произведений *Нос*, где и палиндром нос–сон и первый вариант повести, заканчивающийся пробуждением майора Ковалева, обретшего свой нос, формируют онирическое пространство русского абсурда, Гоголь в окончательном тексте констатирует:

> А однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже… ну да и где же не бывает несообразностей? — А всё однако же, как

[26] Подробнее см. А. Янушкевич, *„Пёстрые сказки" В.Ф. Одоевского: становление философского нарратива в русской прозе*, [в:] *Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте*, отв. ред. Н.Н. Покровский, И.В. Силантьев, Новосибирск 2008, с. 565–566.

[27] В. Одоевский, *Русские ночи*..., с. 76.

[28] Там же, с. 38.

[29] А. Ремизов, *Неуемный бубен*, Кишинев 1988, с. 534.

© for this edition by CNS

поразмыслишь, во всём этом, право, есть что-то. Кто что́ ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают[30].

И это размышление, при всем своем ироническом подтексте, определяет традицию будущих русских сновидений, их историософский подтекст. Но это уже другой и специальный разговор.

Подводя итоги нашего по необходимости краткого и беглого обзора русских романтических сновидений, можно сказать: именно в эту эпоху русского литературного развития онирическое пространство сформировалось как оригинальная семиосфера со своими сюжетами, образами, онтологическими, антропологическими, экзистенциальными и даже историософскими смыслами. Системное и углубленное исследование этой проблемы остается открытым.

Oneiric space of the Russian Romanticism

Summary

The paper deals with the oneiric space of the Russian Romanticism viewed as a dynamic creative system of verbal culture crucial for the first three decades of the nineteenth century. In an attempt to identify the reasons for its expansion in the European culture caused by emergence of new psychological and philosophical concepts, strengthening of its essential creative functions, the author tries to trace these developments in the poetry and prose of the Russian Romanticism. Invoking the poetry of such founders of Romanticism as V. Zhukovsky and K.G. Batiushkov makes it possible to appraise the anthropological potential of their poetic dreams, when "the soul spreads," and the dream turns into a source of creative visions. Poetic works of E. Baratynsky and M. Lermontov reveal new organisation of oneiric space, where vague, terrible dreams give rise to a concept of sleep-death. The atmosphere of timeless epochal twilight of the 1830s tracks the space of sleep to the image of the road of life and defines the existential implications of dreams. The prose of V. Odoyevsky and N. Gogol can be regarded as an important stage in the development of oneiric space since new narrative strategies introduce the dreams in the world of fantasy and absurdity and shape their historiosophical subtext.

Keywords: Russian Romanticism, poetic works, organisation of oneiric space, world of fantasy.

[30] Н. Гоголь, *Полное собрание сочинений*, т. 3, Москва-Ленинград 1938, с. 75.

© for this edition by CNS