

## Таня М. Попович

### «Сны и предсонье»: дискурсы бессознательного у Н. В. Гоголя и А. М. Ремизова



Психология в общем смысле разделяет индивидуальное (З. Фрейд) и коллективное (К. Г. Юнг) бессознательное. Их соприкосновение или взаимообусловленность в художественных и литературных произведениях часто обнаруживается в сновидениях. Точнее, сновидение представляет собой бессознательную наррацию, но оно отнюдь не произвольная языковая игра. Сновидение – сгусток смыслов, его структура, как правило, создана на принципах свободной ассоциации. Сновидение отличается отсутствием времени и пространства. Более того, в нём прошлое перемешивается с будущим и настоящим. Сонное пространство – как бы дыра в бесконечность, или водоворот без конца. Структура сна в этом смысле подходит структуре бесконечного зеркального отражения [Руднев, 2018: 48–50].

Заметим, что и Алексей Ремизов в книге «Огонь вещей»<sup>1</sup> [VII: 135–231], интерпретируя сновидения в русской литературе, их художественную структуру определяет как зеркальное отражение. Это отнюдь не случайно, тем более что зеркало и в культуре, и в преданиях часто связывается с пониманием бессознательного и с его переносом на осознание себя и Другого, о чём писали и М. М. Бахтин [1979: 31–32], и Ж. Лакан [1997: 5–15].

В архетипах чужая душа иногда получает образ демона, чёрта. Mutatis mutandis местом пребывания демонов в фольклорных преданиях считается зеркало. Нечистый живёт в перевёрнутом мире, ложном и обманчивом, опасном и притягательном одновременно. Он, безусловно, символизирует мрачную сторону человеческой природы, источник его грешных желаний и поступков [Вулис,

<sup>1</sup> Произведения А. М. Ремизова цитируем с указанием римской цифрой – тома, арабской – страницы в скобках после цитаты по изданию: Ремизов А. М. Собрание сочинений в 10 томах. М., 2002.

1991; Melchior-Bonnet, 2001]. Демоническое значение зеркала получило свою литературную обработку во многих произведениях русской литературы первой половины XIX века. Заметим, что именно повесть «Нос» Н. В. Гоголя целиком создана на принципе двойственности, перевернутости и отрицания. М. Я. Вайскопф [2003: 51–52] в очень убедительном анализе данной повести, в очерке «Поэтика петербургских повестей», эту двойственность и перевернутость определяет понятием *зеркальности*, добавляя, что именно зеркальность представляет основной структурный признак поэтики Гоголя.

Итак, зеркальность подразумевает не только символический знак перевернутого мира, или искажённое отражение собственного или чужого образа, но и своеобразную художественную структуру. Именно такое понимание зеркальности находим и в прозе Алексея Ремизова. Надо подчеркнуть, что зеркальность здесь относится и к бессознательному, точнее к образам и символам, которые являются выражением бессознательного в разных художественных формах. В очерке «Морозная тьма» Ремизов восстанавливает ряд зеркальных сновидений в русской литературе, начиная с наследия древней русской письменности, продолжая Пушкиным и заканчивая поэтами Серебряного века [VII: 247–259]. Он подчёркивает, что «редкое произведение русской литературы обходится без сна. В снах не только сегодняшнее – обрывки дневных впечатлений, недосказанное и недодуманное; в снах и вчерашнее – засевшие неизгладимо события жизни и самое важное: кровь, уводящая в пражизнь; но в снах и завтрашнее – что в непрерывном безначальном потоке жизни отмечается как будущее, и что открыто через чутьё зверям, а человеку предчувствием; в снах даётся и познание, и сознание, и провидение; жизнь, изображаемая со снами, развёртывается в века и довеку» [VII: 253–259].

Именно сновидения, то есть коллективное бессознательное, отражённое, как в зеркале, в художественных формах, для Ремизова представляют суть русской литературы, саморазвивающейся и самовоспроизводящей целостной системой. В своих интерпретациях, в очерке «Морозная тьма», он связывает библейские видения пророка Аввакума и «мутный» сон Святослава в «Слове о полку Игореву» с «морозной тьмой» Пушкина и далее с «сердечной пустыней» Гоголя, «горчайшей тоской» Лермонтова, с бунтом и мятежом Толстого и Достоевского или с тревожным стихом Блока. В очерке «Дар Пушкина» Ремизов говорит о сне как о литературном приёме, «без которого по-русски не пишется», замечая, что «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» [VII: 253–254]. Ремизов стремится к раскрытию истоков изначальной гармонической целостности мира, внутреннюю сущность которой находит в народной душе. Он старается понять систему, парадигмы и художественную образность коллективного бессознательного, потому что считал его основным элементом, составляющим современное мышление (русского) народа.

Для Ремизова Гоголь, несомненно, был ближайшим писателем в русской литературе. О нём он писал довольно часто, иногда полемизируя с предшествующей критикой: либо с В. В. Розановым, или с символистской критикой Д. С. Мережковского, А. Белого, то есть с «адским» (апокалиптическим) толкованием гоголевской прозы, либо с «натурализмом» Белинского, которого «сму-

тило противоположение» в гоголевском художественном мире. Ремизова объединяет с Гоголем и сходная творческая поэтика: и у одного, и у другого сказ является основным приёмом повествования и оформления словесного плана прозы и её особого лиризма. У обоих писателей художественная структура создана на принципе свободной ассоциации; очевидна и многомерная концепция времени, биполярное художественное пространство (внешнее и внутреннее), что обеспечивает сгусток смыслов и порождение множества семантических пластов. Алексей Ремизов одним из первых узнал в художественном мире Гоголя «райские грёзы», «райскую тайну», «тайну вечной любви», «райскую безмятежную жизнь», в которой живёт «радушный, чистосердечный человек, но в постоянном страхе от всепожирающего времени», страхе смерти, тревоги и тоски [VII: 138–144]. Этот страх проистекает из коллективного воспоминания о потерянном рае [Гончаров, 1997: 85–87].

Гоголя Ремизов не рассматривает как историческое явление с точки зрения литературной эволюции, но как своего современника. Как бы это ни было парадоксально, он при этом не отрицает пласты традиции, пронизывающие творчество писателя, указывая на каждом шагу сближения Гоголя с другими русскими классиками, заметив, что «ещё при жизни образовался оркестр Гоголя» [VII: 149]. Очень важно и ремизовское исследование стиля Гоголя – не на основе словесного материала, но исходя из внутренней, лирической характеристики его художественного мира:

Чары Гоголевского слова необычайны, с непростым знанием пришёл он в мир <...> Путь Гоголя – дорога странника, очарованного и чарующего: очарованного пустотой призрачного вийного мира, огнём вещей и чарующего своим волшебным вийным словом; дорога окончится тем последним земным мигом, когда в чичиковской немой «сердечной пустыне» прозвучит расковыривающее слово и за синим рассеивающим туманом звёздного гоголевского неба откроется белый, самый жаркий пронзительный свет с «преступной» жалостью (из памяти «пекла») и райской незабываемой любовью [VII: 149–150].

Ремизов преобразовывал устоявшиеся, клишированные суждения, предлагая читателю самому домыслить необычную интерпретацию художественных образов, помогая открыть неожиданные возможности прочтения классики. Каждое последующее воспроизведение сюжетов или фрагментов в новых контекстах позволяет автору высветить дополнительные или незаметные детали и тем самым раздвинуть границы понимания, наполнить этот, по сути уже известный материал новым смыслом.

Имея в виду, с одной стороны, изложенную здесь эстетическую концепцию Ремизова, с другой – его понимание зеркальности как метафоры бессознательного, рассмотрим в данном анализе некоторые из гоголевских сновидений в контексте русской традиции.

Начнём с интерпретаций Ремизовым шести сновидений у Пушкина, которые он связывает с творчеством Гоголя и с художественной функцией зеркальности. Сон Татьяны Ремизов определяет, как «семь зеркальных отражений», рассматривая его на уровне внутренней структуры художественного произведения, где реальное и кажущееся отражаются друг в друге. Его анализ – ассоциативный, но далеко не произвольный. «Девичье зеркало» пушкинской героини, лежащее «под подушкой пуховой», имеет многочисленную эстетическую функцию – оно разделяет и усугубляет отдельные сцены и эпизоды; с его помощью связывают

ся мир потусторонний и посюсторонний, рай и ад, причём отражённые в зеркале сновидения одновременно сжимают прошлое и предсказывают будущее. Если сон Татьяны зеркальный, то сон Григория («Борис Годунов») является «бесовским мечтанием», «подъёмом и падением», которые Ремизов толкует как символические формы взлёта и падения героя. На уровне композиции, «сонное пробуждение» героя означает «перевернутый рисунок», то есть переход от одной реальности в другую, предвещая, таким образом, будущие события. Одновременно сон о собственной славе и унижении раскрывает характер грезящего. Отсюда Ремизов связывает сновидения Григория с грёзами Чарткова из гоголевского «Портрета» и Свидригайлова из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского, тоже выражающих двойственность личности и страх от Другого. Психологическая двойственность отличает и сравнительный анализ бессознательных видений пушкинского Германна («Пиковая дама») и Раскольникова Достоевского. Ремизов их сновидения интерпретирует как выражение внутренней слабости характера, тем более что и один и другой герои во сне «увидели» своих жертв и услышали их потусторонний крик «ты – убивец!». Вытесненная из сознания память о сочинённом преступлении естественно переносится в анализ сновидений гоголевских персонажей – Хомы Брута («Вий»), Ивана Шпоньки («Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка») и казака Данилы («Страшная месть»), причём семантическое поле символа «морозной тьмы», дополнено фрейдовским пониманием сексуальных фрустраций.

Именно подавленная сексуальность как одна из важнейших тем модернизма для Ремизова представляет существенное отличие большинства «бредовых» сюжетов как у Пушкина, так и у Гоголя. Например, в пушкинской повести «Метель», несмотря на её яркий оптимизм, ведущий события к их счастливому концу, он отмечает лишь зловещее мгновение – кошмары Марьи Гавриловны «предрасветные после хлопотливой бессонной ночи в день рокового решения», сон «с падением стремглав и открывающейся со дна судьбой», в котором ей привиделась смерть несуженного жениха – Владимира. Как и в других вышеупомянутых примерах, смысл сновидений, и особенно впечатление, произведённое ими, определяется «нестерпимым криком» или «криком крови», которые выражают не только страх от смерти, но прежде всего боязнь от полового контакта.

Если у Пушкина преимущественно рассматривается девичий страх от сексуальности, то у Гоголя сексуальные фрустрации более характерны для мужских персонажей. Так, например, в его повести «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка» находим бессвязное «четырёхчастное» сновидение, которое, как нам кажется, построено на своеобразном интертекстуальном диалоге с пушкинским текстом, а именно со сном Татьяны. К главному герою – немолодому уже человеку, которому пора жениться – в гости приезжает тётка, выступающая в роли свахи. После разговора о семейной жизни ему снится настоящий кошмар:

Жить с женою!.. непонятно! Он не один будет в своей комнате, но их должно быть везде двое!.. Пот проступал у него на лице, по мере того чем более углублял он в размышление.

Ранее обыкновенного лёг он в постель, но, несмотря на все старания, никак не мог заснуть. Наконец желанный сон, этот всеобщий успокоитель, посетил его; но какой сон! ещё несвязнее сновидений он никогда не видывал. То снилось ему,

что вокруг него всё шумит, вертится, а он бежит, бежит, не чувствует под собою ног... вот уже выбивается из сил... Вдруг кто-то хватает 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 неё гусиное лицо. Нечаянно поворачивается он в сторону и видит другую жену, тоже с гусиным лицом. Поворачивается в другую сторону – стоит третья жена. Назад – ещё одна жена. Тут его берёт 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 тётюшка, глядя на него, говорила с важным видом: «Да, ты должен прыгать, потому что ты теперь уже женатый человек». Он к ней – но тётюшка уже не тётюшка, а колокольня. И чувствует, что его кто-то тащит верёвкою на колокольню. «Кто это тащит меня?» – жалобно проговорил Иван Фёдорович. «Это я, жена твоя, тащу тебя, потому что ты колокол». – «Нет, я не колокол, я Иван Фёдорович!» – 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 Могилёве приходит в лавку к купцу. «Какой прикажете материи? – говорит купец. – Вы возьмите жены, это самая модная материя! очень добротная! из неё все теперь шьют себе сюртуки». Купец меряет и режет жену. Иван Фёдорович берет под мышку, идёт к жиду, портному. «Нет, – говорит жид, – это дурная материя! Из неё никто не шьёт себе сюртука...»

В страхе и беспамятстве просыпался Иван Фёдорович. Холодный пот лился с него градом [I: 306–308].

Сон Ивана Шпоньки во многом напоминает онирические видения, о которых шла речь выше. Это прежде всего заметно по общему предбрачному страху, который порождает гротескные и демонические представления о Другом. По мнению С. А. Гончарова, сон Шпоньки «объединяет две взаимосвязанные линии в системе Гоголя: брачно-эротическую и властно-наказующую <...> перекодирующие друг друга на свадебно-похоронном и религиозно-эсхатологическом символическом языке» [1997: 76]. Ужас перед сексуальным актом встречается и в других произведениях Гоголя, например в повестях «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь, или Утопленница», «Вий», «Невский проспект», «Нос», «Шинель», а особенно ярко выражен в комедии «Женитьба», где в последнем действии главный герой Подколесин убегает от невесты, прыгая в окно. В некоторых исследованиях страха перед собственной сексуальностью и неприятностями семейной жизни у гоголевских героев, в соответствии с ожиданиями, делаются разные выводы: для одних это было проявлением импотенции и ущемлённой гомосексуальности самого автора [Ермаков, 1999: 453–457], тогда как другие видели здесь намёк на особую структуру личности писателя, которая, «несомненно, указывает на фигуру и душу монаха» [Воропаев, 2008]. М. Н. Виролайнен тему брачного союза толкует с точки зрения метафизики и историософии Гоголя [2012: 259–268]. В работах же, где больше анализировались непосредственно произведения автора, чем его личность, например, в трудах М. М. Бахтина [1975: 484–495] или В. Кайзера [1957: 91], выделено символическое значение гротескного, перевёрнутого, а потому и демонического мира, который доминирует в его прозе.

И прочтение сна Ивана Шпоньки, которое мы намерены предложить, большей частью также основано на возможной интерпретации символических представлений. Одновременно мы постараемся связать эти представления с «морозной тьмой» сновидений, которую находим как у Пушкина, о чём писал Ремизов, так и в некоторых других фрагментах гоголевской прозы.

Хотя структура сна Шпоньки образована в гоголевской манере на принципах абсурда, многие его элементы скрывают в себе архетипическое, вытесненное значение. Удвоенная действительность, подразумеваемая и в зеркале, и в снах, подчёркивается здесь и «двойной» брачной кроватью. Жена, подстерегающая его и на стуле, и в постели, постепенно становится частью его интимного мира, так что он находит её в шляпе, платке и когда «вынул из уха хлопчатую бумагу». Все эти детали косвенно касаются семейной жизни. Как платок покрывает голову замужней женщины, так, согласно обычаям, шляпу носят женатые мужчины. Платок и «хлопчатая бумага», из которых также появляется жена, можно связать с символикой ниточки и одежды, играющих в самом широком смысле апотропеическую роль<sup>1</sup>. Так что отождествление жены с материалом для сюртука из последней части сна и по теме, и по значению объединяет это, казалось бы, логически несвязанное перечисление.

Но апотропеическое значение, подразумевающее защиту от нечистых сил, превращается здесь в свою противоположность, прежде всего благодаря жене с гусиным лицом. Важную символическую роль играет и гусь: как солярный символ, он может обозначать циклическое обновление, но одновременно содержит и атрибуты чёрта, так как помогает колдунам при ворожбе. Поскольку в сне Шпоньки жена с гусиным лицом способна преображаться и, так сказать, «клонироваться», она приобретает черты демонического существа. Появление колокола и колокольни также можно связать как со свадебным, так и с потусторонним миром, тем более что и при обряде венчания, и при отпевании или панихиде в церкви звучат колокола. В древние времена колокольным звоном оповещали о приближении угрозы (ср. античную легенду о гусях, которые предупредили римлян о наступлении галлов). Аналогично отсутствие звона, то есть «молчание колокола» предвещает «чертовские времена» и позволяет действовать нечистой силе. Иначе говоря, как можно прочесть в русских сонниках девятнадцатого века, если тебе приснился колокол, то услышишь плохие новости или с тобой произойдёт какая-то неприятность [Колюжный, 2007: 223]. Таким образом, Ивана Шпоньку этот сон предупреждает об опасности женитьбы.

Интересно, что сон Шпоньки можно интерпретировать и как своеобразное травестирование сна Татьяны из пятой главы «Евгения Онегина». И сон Ивана, и сон Татьяны начинаются сценами неудачного бегства от нелюбимого и нежеланного. У Татьяны силой вырывают серьгу из уха, а Шпоньку жена дёргает за ухо, что в обоих случаях можно рассматривать как потерю невинности вопреки желанию. В лесном шалаше, среди чертей, слуг Онегина, вертится череп на гусяной шее, а у жены-демона Ивана Шпоньки гусиное лицо. Татьяна лишается платка, тогда как Иван снимает шляпу, в которой сидит жена-гусыня. Татьяна теряет башмачок, а Шпонька прыгает на одной ноге – так в обоих случаях разрушается целостность двоичности и разрываются установленные связи.

---

<sup>1</sup> Толстој С., Раденковић Љ. Словенска митологија. Енциклопедијски речник, Београд, 2001. С. 261, 433.

Многие выделенные обрядовые и символические предметы из сна Татьяны Лариной так же, как и из сна Ивана Шпоньки, появляются в некоторых других гоголевских произведениях, причём их необычное или переносное значение почти идентично. Например, в повести «Ночь перед Рождеством», которая вместе с повестью «Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка» была опубликована во второй части сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки», одна из главных сюжетных линий связана с золотыми башмаками. Кузнец Вакула хочет жениться на красавице Оксане, однако перед этим он должен выполнить несколько заданий: одолеть чёрта и добыть невесте башмаки, как у государыни. Схватив чёрта, Вакула оседлал его и полетел в Петербург, где императрица лично вручает ему башмачки и таким образом оказывается посредником в их свадьбе.

Башмаки играют важную роль и в композиции, и во внутреннем значении повести «Шинель». Прежде всего они указывают на сущность главного героя – Башмачкина, а их мимолётное упоминание в новелле служит своего рода рамкой, которая приведёт его к смерти. Отправившись в новой шинели к чиновнику, который организовал вечеринку в его честь, Акакий Акакиевич шёл по заметённым петербургским улицам и в какой-то момент заметил картину, «где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную; а за спиной её, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой». Когда Акакий Акакиевич возвращался с вечеринки, на него напали грабители и забрали шинель.

Акакий Акакиевич прибежал домой в совершенном беспорядке: волосы, которые ещё водились у него в небольшом количестве на висках и затылке, совершенно растрепались; бок и грудь и все панталоны были в снегу. Старуха, хозяйка квартиры его, услыша страшный стук в дверь, поспешно вскочила с постели и с башмаком на одной только ноге побежала открывать дверь, придерживая на груди своей, из скромности, рукою рубашку <...> [III: 162].

Ранее исследователи этого классического произведения Гоголя обращали внимание на эротический импульс, который пробудили у Башмачкина сброшенный башмачок и обнажённая нога на картине в витрине магазина, а также на противоположный эффект, оставленный появлением старухи хозяйки «с башмаком на одной только ноге»: «вместо элегантного красавца явился убогий Башмачкин, а вместо красивой (и молодой) женщины предстала семидесятилетняя старуха» [Вайскопф, 2003: 94]. Перевернутую действительность, представленную здесь словно в искривлённом зеркале, Вайскопф считает своеобразной пародией на мужское эротическое любопытство и женскую стыдливость. С другой стороны, внутренняя, психологическая связь между эротической картиной (молодая женщина и её обнажённая нога) и гротескным появлением старухи в рубашке с башмаком на одной только ноге, как бы намечает ощущение ужаса от эротических мечт, ведущих главного героя к смерти.

Сновидения гоголевских героев подразумевают удвоенную действительность и на внешнем, повествовательном и на внутреннем, психологическом уровнях. Сон – своеобразная граница между потусторонностью и посюсторонностью, миром действительности и миром грёз, жизни и смерти. В связи с этим и производимый им эффект, особенно когда в сне появляется суженый или су-

женная, нередко амбивалентен: страшен и мил, тревожен и притягателен. Эмоциональная амбивалентность, со своей стороны, раскрывает ряд других психологических вопросов, как, например, познание природы собственной души и, в соответствии с этим, отношение к Другому, а также – понимание желания и охотная или неохотная его реализация.

Отсюда переносное значение в данном анализе выделенных символических предметов из сна Ивана Шпоньки или мечты Акакия Акакиевича почти идентично. Каждый из них в основе своей выражает стыд и страх перед собственной сексуальностью, а также своеобразную боязнь перехода к новой жизни, боязнь будущего, неизвестной судьбы, любви и счастья. Страх, который, по мнению Ремизова, происходит из бессознательного воспоминания о потерянном рае.

## *Литература*

*Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 484–495.

*Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7–180.

*Вайскопф М.* Поэтика петербургских повестей Гоголя // Птица-тройка и колесница души. М., 2003. С. 45–105.

*Виролайнен М. Н.* Брачные союзы в мире Гоголя. // *Nel mondo di Gogol'.* / В мире Гоголя. Roma, 2012. С. 259–268.

*Воропаев В. А.* Николай Гоголь: Опыт духовной биографии. М., 2008.

*Вулис А.* Литературные зеркала. М., 1991.

*Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997.

*Ермаков И. Д.* Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М., 1999.

*Колюжный Е.* Славянские боги и ритуалы. М., 2007.

*Лакан Ж.* Стадия зеркала и её значение в психоанализе // Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997.

*Руднев В. П.* Механизмы жизни. Белград, 2018.

*Kayser W.* Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Gerhard Stalling Verlag, 1957.

*Melchior-Bonnet S.* The Mirror: A History. New York-London, 2001.