

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

На правах рукописи

Панкратова Мария Николаевна

**Онирический мотив: структура и особенности функционирования.
("Огненный Ангел" В.Я. Брюсова).**

Специальность 10.01.08. – Теория литературы. Текстология.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
д.ф.н., проф. О.А. Клинг

Москва 2015

Содержание

Введение.....	3
Глава I. Категория мотива и традиции её осмысления.....	10
Глава II. Онирический мотив.....	36
Глава III. Онирические мотивы в романе В.Я.Брюсова «Огненный ангел».....	80
§1.Онирические мотивы и проблема жанра.....	80
§2. Онейросфера и языковой уровень романа.....	99
§3. Структура онирического мотива и её функции.....	119
Заключение.....	138
Список литературы.....	143

Введение.

Предметом исследования в нашей диссертационной работе является структура онирического мотива, ее постоянные и переменные элементы, реализация этой структуры в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел». Особое внимание уделяется функционированию онирического мотива в литературе постмодернизма, взаимодействию тематических блоков сновидение и потусторонний мир, сновидение и игра.

Предметом рассмотрения диссертационной работы является роман В.Я.Брюсова «Огненный ангел», произведения В.О.Пелевина, В.Г.Сорокина, В.В.Ерофеева, Ф.М.Достоевского и Саши Соколова. Выбор романа В.Я.Брюсова «Огненный ангел» в качестве основного предмета рассмотрения связан со сложностью онейросферы этого текста. Намеренно неопределенный статус пограничных состояний создает основные конфликты сюжета. Столкновение нескольких онирических традиций и наложение интерпретаций, привязанных к этим традициям, настолько усложняет понимание романа, что до настоящего времени нет единого представления о происходящем на уровне сюжета.

Актуальность изучения темы обусловлена, во-первых, необходимостью теоретического осмысления литературной онейросферы, которая приобретает все большую значимость в современной литературе; во-вторых, необходимостью изучения развития онирического мотива в символистской прозе, так как истоки процессов, происходящих в современной литературе, кроются в литературе модерна; в-третьих, относительной неисследованностью брюсовского онирического мотива.

Целью данной работы является описание структуры онирического мотива в романе В.Я.Брюсова «Огненный ангел» и выявление особенностей его функционирования.

Из этой цели вытекает следующий комплекс исследовательских задач:

1. Уточнить теоретическое понятие мотива, исходя из последних исследований в области мотивики.
2. Проанализировать темо-мотивную структуру онейросферы.
3. Выделить онирический мотив и теоретически обобщить информацию о нем.
4. Описать основные характеристики онирического мотива.
5. Составить историографический очерк изучения онейросферы романа Брюсова «Огненного ангела».
6. Проследить взаимосвязь «подводного течения» романа – сравнений и метафор с онирическими мотивами.
7. Описать формирование онирического мотива.
8. Определить границы онейросферы в романе.
9. Описать структуру реализации онирического мотива в романе Брюсова «Огненный ангел».
10. Описать функции онирического мотива в романе Брюсова «Огненный ангел».

Актуальность изучения темы и научная новизна обусловлены, во-первых, необходимостью теоретического осмысления литературной онейросферы, которая приобретает все большую значимость в современной литературе; во-вторых, необходимостью изучения развития онирического мотива в символистской прозе, так как истоки процессов, происходящих в современной литературе, кроются в литературе модерна; в-третьих, относительной неисследованностью онирического мотива у Брюсова.

Теоретической и методологической основой исследования послужили многочисленные работы теоретического и историко-литературного характера, в числе которых исследования О.И.Акатовой, Б.М.Гаспарова, С.П.Ильева, А.Е.Камышовой, М.Ю.Лотмана, Е.М.Мелетинского, О.Ю.Славиной, Ю.В.Шатина, А.Дандеса, В.В.Савельевой, Н.А.Нагорной, И.В.Силантьева и других. Помимо работ названных авторов, широко привлекаются современные литературоведческие и критические сочинения, способствующие пониманию романа Брюсова «Огненный ангел».

Использовались следующие методы: сравнительно-исторический, герменевтический, контекстный анализ, критика источников, структурный и текстологический анализ, компаративный анализ.

Практическая ценность исследования. Полученные в ходе работы результаты могут быть использованы при исследовании категории мотива, литературной онейросферы, поэтики романа Брюсова «Огненный ангел»; при чтении курсов по теории литературы, истории отечественной литературы, теоретической и исторической поэтике. Самостоятельное значение имеет список литературы, посвященной как творчеству Брюсова, так и вопросам онейросферы в целом.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Онирический мотив не равен сновидческому. Собственно в онирический мотив входят несколько мотивов, относящихся к проникновению в другие реальности (мотивы сна, видения, бреда, галлюцинации, вдохновения, опьянения, иллюзии, медиумического состояния и т.д.). Эти мотивы имеют общий хронотоп, и иногда между ними трудно провести границу. Тексты зачастую могут строиться авторами по принципу намеренного неразличения сновидений и других пограничных состояний сознания.

2. Онейросфера взаимодействует со следующими тематическими блоками и формируется под их влиянием: **потусторонний мир, театр/кино (игровая модель), карнавал, утопия и антиутопия, состояния «как бы во сне», язык и литература (постмодернистский логоцентризм).**

3. Структура онирического мотива состоит из следующих элементов: актант «Сновидец» и предикат «Посещение иного мира». Также обязательными актантами, которые могут как прямо, так и косвенно присутствовать, являются «Наблюдатель» (он же «Сновидец», актант 1), «Режиссер» (актант 2). Последним обязательным актантом является актант «Информация». Есть добавочные актанты, такие, например, как актант «Информатор».

4. Литературное сновидение – это не просто другая реальность относительно яви, это – **модель** для построения всякой другой реальности в художественном тексте.

5. Онирический мотив в романе Брюсова «Огненный ангел» состоит из предиката («Пребывание в другой реальности»); топоса, обладающего признаками «выгороженности», «бесформенности», «безмолвия», «шума», «холода» / «жара, духоты»); хроноса (преимущественно ночь); актантов, атрибутами которых являются «статуарность» / «неестественная гибкость», «омертвление» / «оживление», «опьянение», «страх». Такие характеристики, как «безмолвие», «шум», «холод» / «жар, духота» относятся к онирическому топосу, но одновременно являются признаками еще одного актанта, собственно организующего этот топос.

6. Исходя из анализа языкового уровня романа, мы можем утверждать, что сверхъестественное является частью художественной системы произведения «Огненный ангел». Это сверхъестественное описывается как темная сила, обладающая злой волей.

7. Онирический мотив в романе Брюсова «Огненный ангел»

создает сюжет и служит инструментом кодирования, сегментирующим читательскую аудиторию.

8. Выявив особенности функционирования юнического мотива в тексте, мы получаем данные, которые позволяют нам уточнить жанровую принадлежность произведения и **отнести «Огненный ангел» к жанру символистского романа**. Вопрос жанра «Огненного ангела» до сих пор оставался дискуссионным, так как в данный момент есть исследования, рассматривающие его как исторический роман.

Апробация диссертации. Материалы данной работы представлены в форме статей в сборниках материалов Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (2011, 2012), организованных Московским государственным университетом имени М.В.Ломоносова, а также на Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (2014) и на XXIX Цветаевских научных чтениях (2015) в Тарусе, организованных Тарусским музеем семьи Цветаевых.

Структура диссертации. Работа включает в себя введение, три главы, заключение и список литературы.

Во введении определены актуальность выбора темы, цель и исследовательские задачи, практическая ценность работы, теоретические и методологические основы исследования, выделены основные положения диссертации, описана структура исследования, содержится информация об апробации диссертации.

Первая глава - «Категория мотива и традиции её осмысления» - посвящена основному теоретическому понятию нашей работы – категории мотива. В ней представлено краткое описание мотива в диахроническом и синхроническом аспектах и историографический обзор рецепции этой категории. Новизна этой части работы состоит в анализе функционирования

понятия «мотив» в 50-60-х гг. XIX века, а именно в статьях Д.И. Добролюбова и Н.А.Писарева. А также в существенном дополнении к описанию тематических концепций мотива Б.В.Томашевского и В.Б.Шкловского. В конце главы мы даем определение мотива, которое используется в данной работе. Оно основано на системе А. Дандеса «мотифема – алломотив – мотив». Мотив тесно связан с темой. В «Огненном ангеле» онирические мотивы выступают в функции лейтомотивов.

Во второй главе - «Онирический мотив» - представлен анализ темомотивной структуры онейросферы. Новизна этой части работы состоит в выделении онирического мотива и в попытке теоретического обобщения информации о нем, так как онейросфера, в основном, исследуется с историко-литературных позиций. Выделены сюжетные ситуации появления в тексте онирического мотива, основные семантические блоки, с которыми он взаимодействует. На основании полученных данных выдвигается положение о том, что сновидение – это модель для построения всякой другой реальности в художественном тексте. Предикат онирического мотива описывается как пребывание в переходном состоянии сознания. Целая группа мотивов обладает этим предикатом, общим хронотопом и актантами. Эти мотивы (мотив сна, мотив видения, бреда, галлюцинации, вдохновения, опьянения, иллюзии, медиумического состояния и т.д.) включаются в состав онирического мотива.

В третьей главе - «Онирические мотивы в романе В.Я.Брюсова «Огненный ангел»» - анализируется функционирование онирических мотивов в романе. Первый параграф - «Онирические мотивы и проблема жанра» - представляет собой историю вопроса – обзор исследований, посвященных роману Брюсова. Выявляется связь между описанием онейросферы «Огненного ангела» и жанровой характеристикой романа. Второй параграф - «Онейросфера и языковой уровень романа» – это анализ языкового уровня романа, а именно сравнений и метафор, в связи с

формированием онирического мотива. Третий параграф - «Структура онирического мотива и её функции» - описывает структуру онирического мотива в романе «Огненный ангел» и определяет ее место в художественной стратегии Брюсова (применительно к данному роману).

В заключении представлены итоги исследования.

В разделе список литературы указана использованная литература.

Глава I

Категория мотива и традиции её осмысления.

Животные делятся на:

- а) принадлежащих Императору,
- б) набальзамированных,
- в) прирученных,
- г) молочных поросят,
- д) сирен,
- е) сказочных,
- ж) бродячих собак,
- з) включённых в эту классификацию,
- и) бегающих как сумасшедшие,
- к) бесчисленных,
- л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти,
- м) прочих,
- н) разбивших цветочную вазу,
- о) похожих издали на мух.

«Аналитический язык Джона Уилкинса» Хорхе Луис Борхес

Категория мотива – одна из самых неоднозначных в современном литературоведении. С одной стороны, это связано с наличием разнообразных традиций осмысления этой категории, с другой стороны, со сложным генезисом самой мотивной структуры. И так как две эти трудности в определенной степени обусловлены друг другом, мы начнем рассмотрение категории мотива с её диахронического аспекта, предварительно определив мотив как вычлняемую, повторяющуюся, эстетически значимую повествовательную единицу.

В эпоху синкретизма¹, согласно реконструкции О.Н.Русановой, осуществленной в статье «Мотив в аспекте исторической поэтики», мотив

¹ Впервые трехчастная периодизация поэтики «синкретизм» - «эйдетическая поэтика» - «авторская модальность» была предложена Э.Р.Курциусом. См. Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München., 1954. Единой терминологии не существует, в данной работе она соответствует терминологическим обозначениям, принятым в сборнике 1994. См. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.П., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

преобладал над другими категориями повествования. Первичный сюжет², формирующийся при распадении обрядово-мифологической культуры и трансформации её в систему фольклорных жанров, представлял собой кумулятивную цепочку мотивов, «имеющих семантическое тождество при внешнем различии» [Русанова:121]. Все они являлись разными именами одного героя и составляли его полное имя. Само название имени этого героя – героя мифа, тотема, коллектива, который сливался с рассказчиком и с которым ассоциировал себя слушатель, и было событием первичного сюжета. Каждый мотив оказывался независимым. Он уже содержал в себе всю полноту смысла и просто прикреплялся к другим, таким же автономным мотивам. Мир виделся как перечень имен, цепочка мотивов, что говорит «о специфической мотивной природе «мышления» древних» [Там же:121]. С появлением в до-сюжете действия героя возник циклический сюжет. Событием этого сюжета становится «пересечение героем пространственно-топологической границы между мирами» [Там же:122]. Мотивы теряют свою автономность, их очередность строго закреплена. Однако мотив по-прежнему является ведущей категорией текста. «Сюжет строится не только по заданной архетипической схеме, но и из готовых блоков-мотивов. <...> Избранный мотив становится некоей принудительной силой, направляющей развитие сюжета в определенное русло» [Бройтман:170].

В эпоху эйдетической поэтики, которая начинается в VII- VI вв. до н.э. в Греции и в первые века новой эры на Востоке и длится до середины XVIII в. в Европе и до начала XX в. на Востоке³, ведущей литературной категорией становится жанр. Воспроизведение канона, и в том числе жанрового, понимается не как следование определенным внешним правилам, а как акт

² Речь идет о до-сюжете, восходящем к эпохе палеолита. Подробнее в: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978; Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.

³ Датировка периода в неевропейских литературах дается по: Теория литературы: учебн. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. заведений: В 2-х т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004. С.17.

творчества, через который можно приобщиться к образцу – божественному акту творения мира. Соответственно изменяются и функции мотива. «Мотивы перестают выступать в жестко определенной роли кирпичиков фабульно-сюжетного ряда, становятся информативными узлами, выражающими жанровый канон» [Русанова:123]. Циклический и кумулятивный сюжет, сформировавшиеся в эпоху синкретизма, взаимодействуют, и, таким образом, появляется принцип иносказательности и зависимый от него принцип сюжетной неопределенности⁴. Происходит движение от сюжета-мотива⁵ к сюжету-ситуации⁶. Сюжет-ситуация связан с трансформацией категории героя. Теперь герой может «не совпадать» с самим собой, он может быть одновременно и субъектом изображения, и субъектом оценки своих же действий⁷. Этот герой влияет на традиционные сюжетные ходы и становится относительно самооценным, он начинает формировать новый тип сюжета – сюжет становления. Как отмечает О.Н.Русанова, именно в этот период, период выделения героя, «мотив

⁴ Подробнее об этом см. в: Теория литературы: учебн. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. заведений: В 2-х т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004.С.171- 178.

⁵ Сюжет – мотив или «готовый сюжет» характеризуется следующими признаками:

1. «...Мотивы являются активным началом, обуславливающим сюжетное строение» [Бройтман:170]. Сюжет состоит из готовых мотивов-блоков.
2. Архетип сюжета задан в мифологическом сюжете.
3. Сюжет приходит к автору из традиции
4. Используются ранее разработанные циклическая и кумулятивная схемы.

Подробнее об этом см. в: Теория литературы: учебн. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. заведений: В 2-х т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004.С.169 -178.

⁶ Термин Л.Е.Пинского. Теперь сюжет образует не мотив, «а изнутри обусловленное типическое отношение героя к действительности» [Бройтман:185]. Подробнее об этом см. в: Пинский Л.Е. Сюжет-фабула и сюжет-ситуация //Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989.

⁷ О процессах трансформации героя, приводящих к трансформации сюжета см. подробнее в: Теория литературы: учебн. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. заведений: В 2-х т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004.С.186-188.

смещается из области сюжетных реализаций в сферу образа <то есть, героя – прим. мое>» [Русанова: 124].

В эпоху поэтики художественной модальности (с середины XVIII в. в Европе и начала XX в. на Востоке по сегодняшний день⁸) ведущей категорией становится категория автора. Теперь комплексы мотивов, оформляющие образ того или иного персонажа, и мотивные ситуации освобождаются от жанровой обусловленности. Мотивы группируются вокруг категории автора, их функции значительно усложняются. В поэтике реализма, например, мотив создает читательское ожидание, нарушение которого развивает сюжет⁹. В XX веке мотивы, как и другие исторически сложившиеся литературные формы, «становятся языками разных типов сознания» [Там же: 125].

Как видно из представленного выше материала, функции мотива в разные эпохи были различны. Подводя итоги своего исследования, О.Н.Русанова пишет: «Роль мотива и особенности его функционирования в разные периоды характеризуют его как подвижный элемент художественной системы, способный мобилизоваться в том качестве, в котором он может быть наиболее информативен, значим для текста» [Там же: 126]. К данному заключению, по нашему мнению, необходимо добавить вывод, вытекающий из хронологического аспекта этой концепции. Постепенно происходит освобождение от диктата мотива (эпоха синкретизма) и переход к мотиву как иконическому знаку сюжета (эпоха поэтики художественной модальности), когда мотив становится элементом литературной игры. Сначала мотив преобладает, и сюжет, в той форме, в какой он существует в исторические эпохи, невозможен. Все элементы обладают одинаковой самостоятельностью, и при отсутствии иерархии не образуют подчинительные (и в частности, причинно-следственные) связи, формирующие фабулу. На определенной

⁸ Датировка дается по: Теория литературы: учебн. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. заведений: В 2-х т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М. 2004. С.17.

⁹ Подробнее об этом см. в: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.

стадии развития культуры мотив и сюжет находятся в равновесии и обуславливают друг друга. Когда же из словесности рождается собственно литература, сюжет подчиняет мотив. Возможно, ослабление доминирования мотива находится в прямой зависимости от степени индивидуализации культуры.

Как можно заметить, с течением времени место мотива в структуре произведения менялось, что усложнило процесс осмысления этой категории. Сам литературоведческий термин «мотив» (англ. *motif*, фр. *motif*, нем. *motiv*) пришел из музыковедения. Он был зафиксирован впервые в «Музыкальном словаре» С. де Броссара (1703)¹⁰. И.В.Гёте и Ф.Шиллер использовали термин «мотив», анализируя состав сюжета, и классифицировали мотивы по их отношению к развитию действия в сюжете. В статье «Об эпической и драматической поэзии» (1797) они выделили пять типов мотивов: «устремляющиеся вперед, которые ускоряют действие»; «отступающие, такие, которые отдаляют действие от его цели»; «замедляющие, которые задерживают ход действия»; «обращенные к прошлому»; «обращенные к будущему, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи»¹¹.

В России понятие мотива было впервые теоретически осмыслено А.Н.Веселовским в «Поэтике сюжетов» (1897—1906), термин же «мотив» как эстетическое понятие употреблялся уже в 50-60-х годах, в «реальной критике»¹². И этому появлению предшествовала возникшая под влиянием Г.Гегеля теория В. Г.Белинского о пафосе как о главной мысли произведения. Г.В.Краснов отмечает, что «в работах Добролюбова, Писарева мотив определен в образной системе произведения или в ряде произведений

¹⁰ Введение в литературоведение: учебник для студ. высш. учебн. заведений / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, А.Я.Эсалнек и др.; под ред. Л.В.Чернец. М., 2010. С. 253.

¹¹ Гёте И.В. Об искусстве. М., 1975. С.351.

¹² Об этом: Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения: К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1980. С. 69-81.

(«Темное царство», «Погибшие и погибающие», «Мотивы русской драмы»))» [Краснов 1980:69]. Мотив в «реальной критике», по мнению Г.В.Краснова, понимается как элемент содержания, обладающий признаком повторяемости¹³. По-нашему мнению, необходимо обратить внимание на некоторые особенности этой повторяемости. В статье Д.И.Писарева «Мотивы русской драмы» понятие мотив вынесено в заглавие, но кроме заглавия в тексте употреблено только один раз. Д.И.Писарев полемизирует с трактовками «Грозы», видящими в Катерине трагическую фигуру и объясняет, что подобная точка зрения обусловлена устаревшей классицистической эстетикой. «Старая пиитика» определяет трагедию как высокий жанр, трагический герой погибает, вызывая ужас и сочувствие зрителей. Уничижительно разобрав классицистические штампы, Писарев замечает: «Вот эти-то предписания пиитики они и прикладывают к обсуждению тех словесных и рукопашных схваток, которые *составляют мотивы и сюжеты наших драматических произведений* <курсив мой>» [Писарев:389]. То есть, Писарев обобщает содержание современных ему пьес и выделяет постоянно повторяющийся мотив, мотив схватки «карликов» и «вечных детей»¹⁴, который образует, по его мнению, основной конфликт в

¹³ См. об этом в: Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения: К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1980. С. 69.

¹⁴ Формирование характера Д.И.Писарев напрямую связывает с окружающей его средой и применяемыми методами воспитания. Воспитание должно быть направлено на развитие ума, но обычно идет лишь по пути подавления старшими родственниками младших, которое осуществляется двумя способами. Ребенка либо наказывают, либо балуют. Когда ребенка постоянно наказывают, его ум быстро развивается настолько, насколько это необходимо, чтобы избежать немедленного наказания. Так как знаний ему никаких не дают, на этой стадии развитие прекращается. Получается «карлик». При воспитании лаской и отсутствии тонких побудительных мотивов, ум ребенка так и не развивается. Ребенок не может подготовиться к жизненным испытаниям и навсегда остается «вечным ребенком». «Карликов» и «вечных детей» Д.И.Писарев характеризует так: «Наша жизнь, предоставленная своим собственным принципам, вырабатывает карликов и вечных детей. Первые делают зло активное, вторые – пассивное; первые больше мучают других, чем страдают сами, вторые больше страдают сами, чем мучают других. Впрочем, с одной стороны, карлики вовсе не наслаждаются безмятежным

русской драме. Сразу подчеркивается связь этого мотива с сюжетом, причем мотив определяет сюжет. Писарев приводит две сюжетных реализации мотива схватки карликов и вечных – комическую и трагическую¹⁵. Важно отметить, что в концепции Д.И.Писарева мотив социологичен и является одновременно элементом как литературы, так и действительности. Литература отражает жизнь, как зеркало, ибо искусство, по мнению «реальной» критики, призвано сделать грань между вымыслом и действительностью неощутимой, чтобы и жизнь могла отражать литературу¹⁶. Подражая жизнеподобному образцу, более внятного, чем действительность (так как писатель уже расставил направляющие акценты), жизнь движется по пути прогресса. Это своеобразное «неразличение» литературы и жизни позволяет Писареву сосредоточиться на генезисе описываемого им мотива и погрузиться в анализ актуальных социальных, экономических и

счастьем, а с другой стороны, вечные дети причиняют часто другим очень значительные страдания; только делают они это не нарочно, по трогательной невинности или, что то же, по непроходимой глупости. Карлики страдают узкостью и мелкостью ума, а вечные дети – умственной спячкой и вследствие этого совершенным отсутствием здравого смысла» [Писарев:388].

¹⁵ «По милости карликов наша жизнь изобилует грязными и глупыми комедиями, которые разыгрываются каждый день, в каждом семействе, при всех сделках и отношениях между людьми; по милости вечных детей, эти грязные комедии иногда заканчиваются глупыми трагическими развязками» [Писарев:389]. Интересно, что тут Д.И.Писарев отмечает тесную связь мотива и типа персонажа. Если основное действующее лицо – «карлик», то речь идет о комедии, «вечный ребенок» же толкает действие к трагической развязке. «Простая драка», где действует «карлик» превращается «в драку с убийством», когда в дело вмешивается «вечный ребенок», «и трагедия выходит такая же глупая, какая была предшествовавшая ей комедия» [Там же:389]. Д.И.Писарев все время употребляет жанровые определения, идет ли речь о жизни, или о литературе, причем жанр тут, как нам кажется, определяется видом действия и его результатом (развязка комедии/трагедии). В этом смысле «карлики и «вечные дети» Д.И.Писарева соотносятся с актантами С.Ю.Неклюдова, которые могут влиять на действие, составляющее центр мотивной структуры. Подробнее об этом см в: Неклюдов С. Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов//Фольклор и этнография: у этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984. С. 221-229.

¹⁶ Подробнее об этом см. в: Паперно И. Б. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М., 1995.

политических проблем. «Среда» – вот источник возникновения мотивов, по Писареву¹⁷. Причем, материалом для возникновения мотивов служит современность. Ей и посвящена статья Писарева «Мотивы русской драмы», концепция же мотива выражена в статье имплицитно. При этом сам термин «мотив» вынесен в заглавие и является смысловым центром статьи. И в основном, на протяжении всей статьи речь идет именно об одном мотиве (его проявлениях в жизни и литературе, источнике его возникновения и т.д.), хотя статья озаглавлена «Мотивы...». Можно предположить, что множественное число в заглавии связано с расплывчатостью границ только вошедшего в употребление понятия. Возможно, Писарев суммировал разные проявления одного мотива, наделяя их относительной самостоятельностью. Или констатируя в заглавии наличие множества мотивов, он выстроил основной текст на контрасте, чтобы показать, что многие и многие проблемы общества, освящаемые в литературе, и всё многообразие драматических конфликтов сводится к одной причине и одному мотиву.

В статье «Погибшие и погибающие» Д.И.Писарев тоже осуществляет мотивный анализ. Интересно, что и в «Мотивах русской драмы», и в «Погибших и погибающих» критик подчеркивает связь категории мотива с категорией персонажа. Он выделяет типы персонажей относительно действия, которое они исполняют в мотивной ситуации. Например, в «Мотивах русской драмы» – это «карлики», «вечные дети» и формируемые ими конфликты. Однако категория мотива в статье «Погибшие и погибающие» выражена имплицитно, и сам термин ни разу не употребляется, поэтому мы не будем останавливаться на этой статье подробно.

Н. А.Добролюбов в статье «Темное царство» тяготеет к тематической трактовке мотива. Он, как и Д.И.Писарев, опирается на социологическую

¹⁷ А.Н.Веселовский также считал, что значение древних мотивов обусловлено бытом.

эстетику «реальной» критики. Но если в «Мотивах русской драмы» речь идет о постоянно повторяющейся ситуации, которая в жизни становится источником семейных конфликтов и, если смотреть шире, общественного неблагополучия, об этой ситуации, которая в литературе оказывается основным мотивом драматургии; то в статье Добролюбова категория мотива тесно связана в первую очередь с авторской позицией. Мотив, по Добролюбову, – это главная мысль автора, то, что автор стремился выразить в тексте. Поэтому при обсуждении произведения всегда возникают два вопроса. Во-первых, правильно ли критики поняли основной мотив текста. Во-вторых, удалось ли автору убедительно выразить то, что он собирался выразить. Последний вопрос в критике Добролюбова состоит из целого ряда неясностей, требующих разрешения. Может ли автор, не обладающий прогрессивным, с точки зрения Добролюбова, мировоззрением объективно отразить происходящее?¹⁸ Что вкладывается в требование объективного отображения? И по каким критериям отличить мертвую надуманную конструкцию от живого творческого осмысления жизни? Разные статьи Добролюбова отвечают на эти вопросы по-разному. И хотя он заявлял, что «реальная критика» руководствуется лишь критерием художественной правды и никак иначе при оценке произведения не ограничивает авторскую свободу¹⁹, часто это заявление оставалось только формальностью. Статья же

¹⁸ Анализ взгляда Добролюбова на соотношении идеологического и художественного в творческом процессе см. в: Пospelов Г.Н. Эстетическое и художественное. М., 1965 С. 190–215.

¹⁹ Добролюбов описывает позицию, которой придерживается «реальная критика» так: «При этом считаем нужным предупредить, что мы не задаем автору никакой программы, не составляем для него никаких предварительных правил, сообразно с которыми он должен задумывать и выполнять свои произведения» [Добролюбов:167]. «Точно так же реальная критика не допускает и навязывания автору чужих мыслей. Перед её судом стоят лица, созданные автором, и их действия; она должна сказать, какое впечатление производят на неё эти лица, и может обвинять автора только за то, ежели впечатление это неполно, неясно, двусмысленно. Она никогда не позволит себе, напр., такого вывода: это лицо отличается привязанностью к старинным предрассудкам; но автор выставил его добрым и неглупым, следственно автор желал вставить в хорошем

«Темное царство», посвященная творчеству Островского и напечатанная в июле 1859 года в «Современнике», для самого Островского стала примером неожиданного и столь долгожданного понимания его творчества критиком. О статье «Темное царство» Островский говорил: «Если собрать все, что обо мне писали до статей Добролюбова, то хоть бросай перо» [Невежин:5]²⁰. Как можно заключить из этого суждения, Островский находил ту трактовку своих произведений, которую предложил Добролюбов, приемлемой и не считал (что важно) выделенный Добролюбовым «основной мотив» искажением смысла.

Термин «мотив» Добролюбов употребляет в статье дважды. Первый раз, когда он объясняет, что критики неправильно выделяют главную мысль Островского: «<...> мы всегда готовы оправдать его от упрека в том, что он в изображении характера не остался верен тому основному мотиву, какой угодно будет отыскать в нем глубокомысленным критикам» [Добролюбов:174]. Второй раз, когда Добролюбов дает свое толкование авторского замысла. Добролюбов заключает: «<...>основной мотив пьес Островского – неестественность общественных отношений, происходящая вследствие самодурства одних и несправедливости других» [Добролюбов:215]. В отличие от позднейших тематических трактовок мотива, согласно которым мотив является «промежуточным» смыслом²¹, в трактовке Добролюбова

свете старинные предрассудки» [Добролюбов:168].

²⁰ Согласно свидетельству И. Ф.Горбунова, записанному профессором И.А.Шляпкиным, Островского оценил анализ Добролюбова так: «Это будто я сам написал». См. об этом: Лакшин В. Я. Новые материалы об А. Н. Островском // Русская литература. 1960. №1. С. 154. Или в: Лакшин В. Я. Новые материалы об А. Н. Островском // http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0860.shtml Существует набросок письма Островского к Добролюбову с благодарностью. Подробнее об этом см. в: Лакшин В.Я. Об отношении Добролюбова к Островскому (по новым материалам) // Вопросы литературы. 1959. №2. С. 192-195. О влиянии идей «Темного царства» на создание «Грозы» см. в: Холодов Е.Г.Островский читает «Темное царство»//Вопросы литературы. 1962. № 12. С. 95-100.

²¹ Такова, например, концепция Б.В.Томашевского. Томашевский определяет

мотив выражает смысл всего произведения/произведений. Добролюбов подробно разбирает, как мотив реализуется в нескольких пьесах. Как и Писарев, он связывает возникновение мотива с бытовыми условиями.

Д.И.Писарев и Н.А.Добролюбов использовали термин мотив как вспомогательное понятие в процессе литературно-критического анализа и не останавливались на нем как на объекте теоретического осмысления. Однако некоторые положения их работ (о генезисе мотива, о его взаимосвязи с темой) совпали с результатами позднейших исследований этой категории.

Научное осмысление категории мотив началось в работах А.Н.Веселовского²², который выдвинул положение о неразложимости мотива, критерием чего служила его семантическая целостность. В «Поэтике сюжетов» Веселовский дает два основных определения мотиву: «Под мотивом я разумею *формулу, образно* отвечающую на первых порах обществу на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторяющиеся впечатления действительности. Признак мотива – его *образный* *одночленный схематизм*; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица <курсив мой>» [Веселовский:494] и «Под мотивом я разумею

мотив так: «Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности – каждое предложение обладает своим мотивом» [Томашевский 1931:137]. Тематическая трактовка Добролюбова соотносится с концепцией Г.В. Краснова. Подробнее о концепции Краснова см. в: Краснов Г.В. Сюжет, сюжетная ситуация // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1997. С.47-49.

²² Наиболее полная на данный момент реконструкция текстов Веселовского осуществлена И.О. Шайтановым. Подробнее см. в: Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика / А.Н. Веселовский; сост. И.О. Шайтанов.М., 2006. В данной работе можно увидеть не ставший уже традиционным хронологический порядок публикаций исследований Веселовского, а его работы в системе. Тексты «Исторической поэтики» публикуются по плану, который он сам составил, что позволяет делать выводы о месте каждой категории.

простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения <курсив мой>» [Там же:500]. Как видно из этих определений, целостность мотива зависит от его образной природы. Это отмечает и И.В.Силантьев, описывая представления о мотиве, выраженные в работах А.Н.Веселовского и О.М.Фрейденберг и характерные для семантического подхода: семантическая целостность «ставит предел элементарности мотива. <...> Это значит, что мотив целостен постольку, поскольку репрезентирует целостный образ. Самый образ, лежащий в основе мотива, по своему существу эстетичен и соотносит мотив с парадигмой значений эстетического языка эпохи» [Силантьев:40].

Последователем Веселовского и сторонником семантического подхода был А.Л.Бем²³. В своей работе «К уяснению историко-литературных понятий» он провел сравнительный анализ мотивов, формирующих фабулы «Кавказского пленника» Пушкина, «Кавказского пленника» Лермонтова и «Аталы» Шатобриана. А.Л.Бем обращает внимание на сюжетообразующую функцию мотива. Он пишет: «Мотив потенциально содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами. Такой осложненный мотив и будет сюжетом» [Бем:227]. Говоря о возможности наметить все сюжеты, логически строяемые из определенного мотива, исследователь фактически предлагает создать классификатор мотивов²⁴. Кроме того, А.Л.Бем выявляет семантический инвариант мотива и затем рассматривает его семантические варианты. Он, по сути, осуществляет «первый в отечественной нарратологии опыт определения инвариантного начала мотива — за несколько лет до А.И.Белецкого и за десятилетие до В.Я.Проппа» [Силантьев:19]. Причем,

²³ См. о А.Л. Беме и его трудах в: Белов С.В. Статья А. Бема о традициях Пушкина в творчестве Достоевского// Русская литература XIXв. Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С. 106-107.

²⁴ На данный момент создан: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Эксперимент изд. / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск, 2006. Вып. 1.

методы анализа А.Бема превосходят, по мнению Силантьева, процедуру компонентного анализа, разработанную в лингвистической семантике²⁵.

Следующий этап в теоретическом осмыслении мотива наступил с появлением работы В.Я.Проппа «Морфология сказки» в 1928 году. В.Я.Пропп раскритиковал трактовку мотива, выдвинутую Веселовским. Используя логический критерий, Пропп отметил, что мотивы Веселовского раскладываются, а их элементы варьируются. «Но вот возьмем мотив «змей похищает дочь царя. Этот мотив разлагается на 4 элемента, из которых каждый в отдельности может варьировать. Змей может быть заменен Кощеем, вихрем, чертом, соколом, колдуном. Похищение может быть заменено вампиризмом и различными проступками, которыми в сказке достигается исчезновение. Дочь может быть заменена сестрой, невестой, женой, матерью. Царь может быть заменен царским сыном, крестьянином, попом. Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица, как таковая, не представляет собой логического целого»²⁶, – пишет В.Я.Пропп, объясняя свой отказ от этого понятия. Он вводит новое понятие «функция действующего лица». Эту функцию В.Я. Пропп определяет так: «Самый способ осуществления функций может меняться: он представляет собой величину переменную. <...> Но функция, как таковая, есть величина постоянная» [Пропп:29]. В волшебной сказке Пропп выделяет 31 функцию и 7 типов персонажей, по которым эти функции распределяются (вредитель, даритель, помощник, искомый персонаж, отправитель, герой, ложный герой). Однако современные исследователи мотива считают, что функция Проппа не противостоит категории мотива, а её дополняет²⁷. Силантьев отмечает, что

²⁵ Об этом см. в: Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004.С. 20.

²⁶ Пропп В.Я. Морфология сказки, Л.,1928.С.22.

²⁷ См. об этом: Силантьев И.В. Поэтика мотива М., 2004.С. 26-27 Также об этом: Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.1994. С.177, Серге Ч. Две истории о

В.Я.Пропп описал ключевой компонент мотива – его семантический инвариант.²⁸ В более поздней работе «Исторические корни волшебной сказки» (1946) – исследовании, посвященном сказке в диахроническом аспекте, Пропп возвращается к употреблению понятия мотив, никак, впрочем, его не определяя.

Традицию разрушения мотива, берущую свое начало в работе Проппа «Морфология сказки», продолжает Б.И.Ярхо в своем исследовании «Методология точного литературоведения», написанном в 30е годы и частично изданном в 1969 и 1984 году. Он объявляет мотив теоретическим конструктом, который является лишь вспомогательным инструментом при литературоведческом анализе: «Ясно, что мотив не есть реальная часть сюжета, а рабочий термин, служащий для сравнения сюжетов между собой» [Ярхо:222]. Объем содержания мотива определить невозможно, так как границы мотива определяются самим исследователем. «Мотив – <...> есть некое деление сюжета, границы коего исследователем определяются произвольно» [Там же:221], – пишет Б.И.Ярхо.

А.И.Белецкий в книге «В мастерской художника слова» поднимает проблему разложимости/целостности мотива, соотношения его вариантов и инварианта на новый уровень. Он различает два уровня реализации мотива в сюжете – «мотив схематический» и «мотив реальный». «Реальный мотив» является элементом фабулы конкретного произведения, а «схематический мотив» – это не часть сюжета конкретного произведения, это элемент «сюжетной схемы», которая состоит из «отношений – действий»

друзьях – близнецах. К вопросу об определении мотива // От мифа к литературе: Сб. в честь семидесятилетия Е.М. Мелетинского. М., 1993 С. 187 Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов //Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып.635. Тарту, 1983 С.121 Иванов В.В. Из прошлого семиотики, структурной лингвистики и поэтики // Очерки истории информатики в России. Новороссийск.1998 С.318.

²⁸ Подробнее об этом см в: Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004 С.27

[Белецкий:98]. Опираясь на наблюдения А.Л.Бема и разбирая сюжет «Кавказского пленника», А.И.Белецкий приводит следующие примеры: реальный мотив – «черкешенка любит русского», схематический мотив – «чужеземка любит пленника» [Там же:99]. Таким образом, Белецкий соединил инвариант мотива и его варианты реализации в систему и заложил основу дихотомической концепции мотива.

Одновременно с дихотомической концепцией мотива в русской науке развивается тематическая концепция мотива. «Истоки тематических представлений о мотиве можно увидеть эмпирических традициях фольклористики XIX – начала XX века и особенно в подходах финской фольклорной школы»²⁹. Теоретическое обоснование тематической трактовки мотива получила в работах Б.В.Томашевского и В.Б.Шкловского, хотя взаимосвязь мотива и темы отмечал еще А.Н.Веселовский.

Б.В.Томашевский определяет мотив так: «Понятие темы есть понятие суммирующее, объединяющее словесный результат произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. <...> Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности – каждое предложение обладает своим мотивом» [Томашевский 1931:136-137]. В.И.Тюпа отмечает сходство между мотивом Томашевского и темой высказывания³⁰. И.В.Силантьев же считает, что мотив у Томашевского включает в себя и тему, и рему, так как, во-первых, примеры, приводимые Томашевским, резюмируют смысл всего высказывания³¹. Во-вторых, же и сам Томашевский описывает тему как краткое выражение смысла речи: тема – это то, «о чем говорится» [Там же:131]. При этом Томашевский подчеркивает, что его понимание мотива

²⁹ Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004 С. 31.

³⁰ Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов// Дискурс. Новосибирск,1996 С.52.

³¹ См. об этом Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004 С. 31 -32.

рассчитано на анализ в синхроническом аспекте. В диахроническом же аспекте мотив является не неразложимой темой, а той темой, которая регулярно встречается в определенной целостности и которую для анализа удобно не разлагать. «В сравнительной поэтике, – пишет он, – неважно, можно ли их <мотивы> разлагать на более мелкие мотивы. Важно лишь то, что в пределах данного изучаемого жанра эти «мотивы» всегда встречаются в целостном виде. Следовательно, вместо слова «неразложимый» в сравнительном обучении можно говорить об исторически неразлагающемся, о сохраняющем свое единство в блужданиях из произведения в произведение» [Там же:137].

Приверженцем тематической концепции был и В.Б.Шкловский. В своей работе 1929 года «О теории прозы» он критикует концепцию А.Н.Веселовского о мифологических и бытовых корнях значения древнейших мотивов. К генезису мотива Шкловский применяет свою идею «остранения», выдвигая «закон, который делает обычай основой создания мотива тогда, когда обычай этот уже не обычен» [Шкловский:31]³². По мнению И.В.Силантьева, с которым мы абсолютно согласны, критика идей Веселовского обусловлена особым пониманием термина мотив в концепции Шкловского. У Веселовского мотив – единица фабулы, для Шкловского же мотив – «уже итог фабульного «развертывания» сюжета, и его семантика не дана, остановится в процессе фабульного развертывания» [Силантьев:35]. Для Шкловского мотив – это некое переходное звено между фабулой и

³² И.В.Силантьев считает, что Шкловский здесь имеет в виду не мотив как таковой, а «явление смысловой модификации традиционных мотивов в литературе развитых форм сюжетного повествования» [Силантьев:34] и проводит аналогию между его позицией и трактовкой американского фольклориста С.Томпсона [Там же:34]. Нам же кажется, что здесь есть сходство с наблюдениями В.Я.Проппа, который отмечает, что только когда миф начинает распадаться, становится возможным его передача. См. в Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2007 С.193. И через приводимые примеры он показывает, что формирование собственно несакрального сюжета происходит по мере отстранения от обряда, восприятия старых представлений как нечто необычного и остранения этих представлений.

сюжетом. Здесь, как мы думаем, можно провести аналогию с теорией Томашевского, в которой мотив тоже связан и с фабулой, и сюжетом. Позиция И.В.Силантьева, считающего, что мотив у Томашевского – лишь элемент фабулы, а сами концепции мотива у Шкловского и Томашевского отличаются разительным образом и даже противоположны друг другу, нуждается, по нашему мнению, в уточнении и существенной корректировке. «<...> Концепции этих авторов <Шкловского и Томашевского> – пишет И.В.Силантьев, – прямо противоположны в плане соотношения мотива с началами фабулы и сюжета. Для Б.В.Томашевского мотив как элементарная тема есть тематический предел – и в этом отношении тематический «атом» фабулы произведения. Для В.Б.Шкловского мотив – тематический итог фабулы или её целостной части, и в этом плане мотив становится уже над фабулой – как смысловой атом сюжета произведения» [Там же:34]. Конечно, для Томашевского мотив – смысловое резюме элементарной темы, темы уже не разлагаемой, а Шкловский работает с более крупными элементами, для него мотив – обобщение фабулы. Однако из этого еще не следует, что у Томашевского мотив не может быть смысловым атомом сюжета. Напомним, как Томашевский определяет фабулу и сюжет: «Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом – совокупность *тех же* мотивов в той же последовательности и связи, в какой они даны в произведении <курсив мой>» [Томашевский 1931:137]. Фабула состоит из взаимообусловленных, «связанных» в терминологии Томашевского, мотивов. Сюжет тоже состоит из мотивов, связь между ними и создает художественную конструкцию³³. Эти мотивы должны соотнестись читателем, их соотносит автор. То есть, связь

³³ См. рассуждение Томашевского о разнице между фабулой и сюжетом: «В сюжете же играет роль именно ввод мотивов в поле внимания читателя. Фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет же всецело художественная конструкция» [Томашевский 2001:183].

мотивов с друг другом и в случае формирования фабулы, и в случае формирования сюжета очень важна. Она основана на разных принципах. Смысловый объем мотива в какой-то степени в концепции Томашевского меньше, чем в концепции Шкловского. Концепция Шкловского представляет сюжет как постепенное укрупнение смысловых форм (фабула/её целостная часть → мотив (тематический итог фабулы/её целостной части) → сюжет), а в концепции Томашевского сюжет и фабула – явления одного порядка, отличающиеся типом связи (мотив + мотив + мотив = фабула, связь причинно-временная; и мотив + мотив + мотив = сюжет, связь не ограничена логико-временным критерием и создает художественный эффект). Если фабула состоит из связанных мотивов, то сюжет включает в себя как связанные³⁴, так и свободные мотивы.³⁵³⁶ Томашевский упоминает некоторые механизмы сопряжение связанных и свободных мотивов. Например, он замечает, что «обычно введение в повествование свободных мотивов происходит как наполнение вводящего мотива³⁷, который сам по себе является связанным, т.е. неустранимым из фабулы рассказа» [Томашевский 2001: 184]. То есть, обобщая выше сказанное, можно заключить, что мотив в концепции Томашевского, как и в концепции Шкловского, может являться «атомом» сюжета. Соотношение этих концепций, по нашему мнению, соотношение вертикали (концепция Шкловского) и горизонтали

³⁴ Связанные мотивы – это мотивы, которые нельзя исключить «не нарушив причинно-следственной связи между событиями» [Томашевский 2001:183].

³⁵ «<...>Мотивы, которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий являются свободными» [Томашевский 2001: 183].

³⁶ В недавнее время изучение свободных мотивов стало особенно актуальным. Наиболее полная типология свободных мотивов представлена в исследовании А.А. Коробковой. Подробнее см. в: Коробкова А.А. Свободные мотивы в эпическом произведении :на материале повестей Н.С. Лескова // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М, 2009.

³⁷ Особый класс мотивов, требующих «конкретного пополнения другими мотивами» [Томашевский 2001:184].

(Томашевского).

Тематическую трактовку мотива развивал и А.П.Скафтымов в статье 1924 года «Тематическая композиция романа «Идиот». Разбираемое произведение Скафтымов раскладывал «по естественным узлам, вокруг которых объединились его составные тематические комплексы» [Скафтымов:31]. Этими узлами для исследователя были действующие лица романа. Анализируя систему персонажей, Скафтымов выделял эпизоды, обособленные в романе и относящиеся к этим персонажам. Эпизоды же восходили «к более мелким неделимым тематическим единицам, которые мы <то есть, Скафтымов> обозначали в изложении термином «тематический мотив» [Там же:31]. Обратим внимание, что Скафтымов, как и В.Я.Пропп и О.Фрейденоберг, ставит мотив в зависимость от действующего лица. Сосредоточив свое внимание на композиции, Скафтымов не описал подробно, что является содержанием подобного мотива. По приведенным им примерам (таким как, допустим, «Целый ряд поступков Ипполита построен на мотивах влекущей любви» [Там же:46]), позднейшие исследователи заключили, что мотив «репрезентирует целостное психологическое качество действующего лица, как правило, доминирующее в структуре личности героя»³⁸.

Подводя итоги эволюции теории мотива в первой трети XXв., можно выделить 4 подхода к осмыслению этого феномена³⁹: семантический (А.Н.Веселовский, А.Л.Бем, О.М.Фрейденоберг), морфологический (В.Я.Пропп, Б.И.Ярхо), дихотомический (на стадии его формирования – А.Л.Бем, А.И.Белецкий и В.Я.Пропп) и тематический (Б.В.Томашевский, В.Б.Шкловский, А.П. Скафтымов). Эти подходы, по мнению Силантьева,

³⁸ Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004 С.37.

³⁹ Подробнее см. в: Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004 С. 39-40. Так же об этом см.: Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск, 1999.

различаются по трактовке критерия неразложимости мотива и тому, как соотносятся в мотиве целостность и элементарность⁴⁰. Для представителей семантического подхода мотив целостен, потому что выражает целостный образ. Этот образ ограничивает его разложение. В основе морфологического подхода лежит логический критерий. С помощью логики исследователи устанавливают меру, до которой можно раскладывать мотив. Мотив соответственно расщепляется. Дихотомический подход установил неизменяемое и изменяющееся начало в мотиве. Представители тематического подхода считают критерием целостности мотива выражаемую им тему.

В 1930-е исследования мотива были прерваны. Новый период изучения мотива относится к 1970 м годам.⁴¹ В 1960 –х. годах в работах А.Дандеса⁴² окончательно оформляется дихотомическая концепция мотива. Основываясь на морфологических схемах В.Я.Проппа и теории этико-эмического дуализма языковых единиц К.Л.Пайка, А.Дандес создал свою трехуровневую концепцию мотива. На этическом уровне, согласно теории К.Л. Пайка⁴³, перед нами вся информация о языковой единице все, включая случайные и несущественные для языковой системы признаки. На фонетическом ярусе языка единицей этического уровня является конкретный звук речи. Эмический уровень описывает языковую единицу с точки зрения её связей в структуре языка. На фонетическом ярусе такой единицей является

⁴⁰ По мнению И.В.Силантьева, теория мотива развивалась от семантической концепции («тезис») к морфологической («антитезис») и затем пришла к дихотомической концепции («синтез»). Тематическая же концепция мотива тесно связана с семантической. Подробнее об этом см.: Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004 С.41.

⁴¹ Датировка дается по: Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004 С.42.

⁴² Его основная работа по теории мотива: A.Dundes From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. Vol.75.1962 P. 95-105.

⁴³ Pike K.L. Language in Relation to a Unified Theory of Structure of Human Behavior. Pt.1. Glendale, 1954.

фонема и аллофоны, её позиционные варианты. По А.Дандесу, мотив – единица этического уровня. На этическом уровне исследователь выделяет мотивфему (парадигматика) и её позиционные варианты алломотивы (синтагматика).

Дихотомическая концепция мотива, оформившаяся таким образом в работах А.Дандеса, продолжает развиваться в работах литературоведов и исследователей в двух вариантах⁴⁴. С одной стороны, это – модель «мотифема - алломотив - мотив», восходящая к трудам А.И. Белецкого и использующаяся в работах Л.Папуровой и Н.Г.Черняевой. С другой стороны, модель «инвариант мотива – мотив», разрабатываемая в работах Б.Н.Путилова, Н.Д.Тамарченко, А.К.Жолковского, Ю.К.Щеглова, Ю.В.Шатина. Взяв дихотомическую концепцию за основу, современные исследователи рассматривают мотив в самых разных аспектах. В статье 1983 года «Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов» Е.М.Мелетинский предложил структурно-семантическую модель мотива. Опираясь на идеи «ролевой грамматики» Ч.Филмора⁴⁵, Е.М.Мелетинский выделил роли внутри мотива и описал мотив как одноактный микросюжет. «Структура мотива, – пишет Е.М.Мелетинский, – может быть уподоблена структуре предложения (суждения). Мы предлагаем рассматривать мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие. Действие в мотиве является предикатом, от которого зависят аргументы-актанты (агенс, пациенс и т. д.). От предиката зависит их число и характер». [Мелетинский:117] Как можно заметить, Мелетинский приходит к исследованию семантической структуры мотива, что ведет к изучению смысловой стороны мотива,

⁴⁴ См. об этом в: Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004 С.48-49. Так же об этом см. в: Силантьев И.В. Дихотомическая теория мотива // Гуманитар. науки в Сибири. Сер. Филология. Новосибирск, 1998. № 4. С. 46-54.

⁴⁵ Филмор Ч. Дело о падеже// Новое в зарубежной лингвистике. Вып.10. М.,1981. С. 369-495.

исследованию мотива в структуре сюжета.⁴⁶

Идеи Е.М.Мелетинского развивает С.Ю.Неклюдов, указывая, что не только предикат определяет структуру мотива, но и актанты определяют предикат. Например, «тип действия может быть определен даже качеством места, к которому оно приурочено» [Неклюдов:225]. С.Ю.Неклюдов выделяет статистические «элементы повествования» («объектно-атрибутивные, локально-объектные и т.д.), обладающие свойствами мотива. Для этих элементов, которые С.Ю.Неклюдов, называет «квази-мотивами», характерна «высокая продуктивность мотиво - и сюжетообразования» [Там же:225]. Они способны разворачиваться в мотив и даже в эпизод.

Тематическая трактовка мотива развивается в работах Г.В.Краснова и В.Е.Ветловской. Г.В.Краснов понимает мотива как ведущую тему произведения. «Сюжет выявляется и своеобразно олицетворяется в мотиве произведения, в опосредованной от конкретных образов ведущей теме» [Краснов 1997: 48]. «Символика мотива, – отмечает Г.В.Краснов, – выражена зачастую в названии произведения: «моя родословная». «Отцы и дети», «Война и мир», «Вишневый сад» [Там же:49]. По мнению же В.Е.Ветловской, мотив – наоборот минимальная единица темы. «Мотив, – пишет она, – та простейшая единица темы (выраженная словом, или словами, или предложением), чья дальнейшая разложимость для темы уже безразлична, она не важна» [Ветловская:99].

Особую роль понятие мотива играет в теории интертекста.⁴⁷ В теории

⁴⁶ Работы Мелетинского использованы как теоретическая основа в исследованиях фольклорной мотивики А.В. Рафаевой. См: Рафаева А.В. Исследование семантических структур традиционных сюжетов и мотивов. Автореф. дисс...канд. филол. наук. М.1998.

⁴⁷ По мнению И.В.Силантьева, трактовка мотива в теории интертекста основана именно на его тематическом понимании. Исследователь пишет: «Смысловое отношение мотива к сюжету, а не к фабуле, собственно, и является тем начальным вектором, который задает направление от тематической концепции мотива к его интертекстуальной трактовке» [Силантьев:60].

интертекста размывается граница между понятием лейтмотив, традиционно определяемым как смысловой повтор в тексте произведения, и понятием мотив, понимаемым обычно как повтор за пределами текста, так как исчезает понятие сюжета. Сюжет растворяется в Тексте. Мотив соответственно начинает пониматься расширительно как любой смысловой текстовый повтор. Но так как текст только внешне отделен от Текста, мотив становится одной из самых важных категорий интертекстуального анализа. «Мотивы репрезентируют смыслы и связывают тексты в единое пространство» [Силантьев:62], «обеспечивая смысловые связи текста как внутри, так и за его пределами» [Силантьев:62]. Принципы интертекстуального анализа и соответствующую трактовку мотива используют в своих работах Б.М.Гаспаров, К.А.Жолковский и Ю.К.Щеглов⁴⁸. Примером интертекстуальной трактовки мотива служит определение Б.М.Гаспарова, данное им в работе «Литературные лейтмотивы». Исследователь описывает лейтмотивный принцип повествования, «при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотив может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» – он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру» [Гаспаров: 30-31]. То есть, в концепции Б.М.Гаспарова основное внимание уделяется смыслопорождающим механизмам и смысловым связям,

⁴⁸ Подробнее см в: Жолковский А.К. Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996.

причем мотивы («смысловые пятна») иерархически не распределены.

Установка на изучение смысла характерна и для прагматических концепций современных лингвистики и литературоведения. В лингвистике активно изучается процесс коммуникации и его особенности. Мотивика, переработав лингвистические идеи, сосредоточилась на изучении употребления мотивов с точки зрения эстетической коммуникации, включающей в себя порождение и восприятие художественных смыслов. Так, в концепции В.И.Тюпы мотив «выступает как коммуникативная основа сюжетного высказывания» [Силантьев:65]. Основываясь на теории актуального членения предложения, В.И.Тюпа, как и Е.М.Мелетинский, пишет о предикативности мотива. «Категория мотива – предполагает темарематическое единство» [Тюпа:53] – отмечает он. Это наблюдение позволило расширить границы предикативности мотива. Предикативность, таким образом, существует в темарематической структуре, тема же этой структуры может неявно содержаться в повествовательном контексте. И как темарематическая структура мотив может входить в систему художественного дискурса литературы. «Субсистема мотивов (произведения – М.П.) <...>есть высказывание о смысле художественного целого», – пишет Тюпа. [Тюпа, Фуксон, Дарвин:47].

Подводя итоги краткому обзору основных концепций мотива, можно сказать, что теория мотива развивается через столкновение противоположных подходов, которые обогащают друг друга и раз за разом формируют новый, информационно более насыщенный синтез. Так, семантическая и дихотомическая концепции мотива объединились в структурно-семантической модели Е.М.Мелетинского. А на стыке «семантической и тематической концепции развиваются два новых подхода – интертекстуальный, представленный работами Б.М.Гаспарова, А.К.Жолковского, Ю.К.Щеглова, и коммуникативный, или прагматический подход, представленный работами В.И. Тюпы и Ю.В.Шатина» [Силантьев: 74].

Что же касается концепции мотива, используемой в данной работе, то термин мотив мы понимаем в рамках системы «мотифема – мотив - алломотив», согласно концепции А.Дандеса.

Структура мотива включает в себя предикативное начало, актанты и пространственно-временные признаки.⁴⁹ Мотив тесно связан с темой. Так как определенная тема требует определенных мотивов, мотивы же определяют тему. О взаимосвязи мотива и темы Ю.М.Лотман писал: «Предикаты, отнесенные в системе культуры в целом или в каком-либо определенном разряде текстов к данной теме, можно определить как мотивы» [Лотман:142]. Особое внимание в работе уделено хронотопу онирических мотивов. Рассматривая функционирование онирических мотивов в целом, мы сосредоточили свое внимание на конкретной реализации этих мотивов – группе онирических лейтмотивов в романе Брюсова «Огненный ангел»⁵⁰.

⁴⁹Это определение основано на определении, выведенном И.В.Силантьевым в монографии «Поэтика мотива». См.: Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004. С.96.

⁵⁰ Термины мотив и лейтмотив разграничиваются в разных концепциях по критерию повторяемости. Томашевский определял лейтмотив так: «Если <...> мотив повторяется более или менее часто, и особенно если он является сквозным, т.е. не вплетенным в фабулу, то его называют лейтмотивом» [Томашевский 1996:187 (текст примечания)]. П.Г.Богатырев описывает лейтмотив как значимый повтор в пределах текста произведения. См. подробнее в: Богатырев П.Г. Функции лейтмотивов в русской былине //П.Г. Богатырев Вопросы теории народного искусства. М.,1971 С.432. Г.В.Краснов пишет, что «отличительными признаками лейтмотива считаются повторяемость того или иного образа («образного повтора») на протяжении всего произведения» [Краснов 1980:77]. Л.Н.Целкова считает, что «ведущий мотив в одном или многих произведениях писателя может определяться как лейтмотив» [Целкова:207 (текст примечания к Томашевский 1996:187)].

В рамках интертекстуального анализа Б.М.Гаспаров употребляет понятия мотив и лейтмотив как взаимозаменяемые, так как в его концепции грань между текстом и Текстом условна, проведена механически. «Воспринять некий «текст», – объясняет Б.М. Гаспаров, – значит воспринять это как феномен, имеющий внешние границы, заключенный в «рамку» [Гаспаров:284]. В данной работе термины «мотив» и «лейтмотив» различаются. Хотя и это различие опирается на принцип повторяемости. Как отмечает И.В.Силантьев, «с точки зрения критерия повторяемости понятия мотива и лейтмотива противоположны» [Силантьев:93-94]. Лейтмотив повторяется в текстах одного и того же

Чтобы не возникло терминологической путаницы, поясним: в «Огненном ангеле» онирические мотивы играют ведущую роль (как в содержательном, так и в композиционном плане), и поэтому «могут выступать *в функции лейтмотива*»⁵¹ [Силантьев:96]. То есть, с теоретической точки зрения, перед нами мотивы в функции лейтмотивов.

произведения. Мотив же повторяется за пределами текста произведения.

⁵¹ Здесь мы опираемся на положение И.В.Силантьева, заключающееся в том, что различая мотив и лейтмотив, нужно отмечать случаи, когда мотив выступает в функции лейтмотива. «Признак лейтмотива, — пишет И.В.Силантьев, — его обязательная повторяемость в пределах текста одного и того же произведения; признак мотива — его обязательная повторяемость за пределами текста одного произведения. При этом в конкретном произведении мотив может выступать *в функции лейтмотива*, если приобретает ведущий характер в пределах текста этого произведения» [Силантьев:94].

Глава II

Онирический мотив.

Сон – отец семиотических процессов.
«Сон – семиотическое окно» Ю.М. Лотман

Онейросфера (сфера сновидений) всегда играла огромную роль в человеческой жизни. Ведь сновидение не просто присутствует и присутствовало в жизни каждого. В разные эпохи оно было и источником тайного знания, и средством диагностики⁵², и признаком диагноза и даже элементом политики⁵³. Так и разные культуры относятся к феномену сновидения по-разному. Иудейская и античная культуры «с охотой выводили сновидение в семиотический текст и позволяли им влиять на события <...>» [Руднев 1993:13]. В отличие от этих традиций, христианская традиция, например, трактует сон «безусловно и категорически отрицательно» [Там же:13] и не позволяет сновидению влиять на события, «становится событием». Наяву советы сна никогда не должны учитываться, так как источник сна (от Бога или от дьявола) трудно определим для сновидца. Христианская семиотика соотносит мир с Текстом, тогда как сон – опасное, беззнаковое состояние, в котором сновидец особенно уязвим для чуждых и, возможно, заведомо недобрых влияний. «Сон в христианской культуре, начиная с Евангелия, – как отмечает В.П. Руднев, – прочно ассоциируется со

⁵² Например, в современной медицине при лечении психосоматических заболеваний. Подробнее о ахроматических сновидениях как о компоненте алекситимии см. в: Шошин П.Б. Язык сновидений и психосоматическое здоровье // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.144-147.

⁵³ Подробнее о роли сновидения в политике в Древнем мире см.: Молок Д.Ю. Сон Сципиона (Сновидение и политика в Древнем мире) // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.32-41.

смертью» [Там же:14]. В классическом же буддизме, даосизме и чань⁵⁴ сон выступает метафорой жизни. Явь представляется в виде сна, подтверждая положения этих учений об «иллюзорности и ничтожности жизни, последовательном отказе от неё» [Там же:15]. Подобная философия сна определяет его литературное изображение в (далее) восточных литературах, где, в частности, один и тот же сон одновременно могут видеть двое, трое и больше людей⁵⁵, принимая его за явь.

Тексты, связанные со сном, которые можно назвать онирические тексты, естественно, находятся в рамках той или иной традиции и определяются ею⁵⁶. Мы, однако, обратимся только к значимым для нашей работы европейским литературным представлениям о сне, не углубляясь в их национальную специфику и ориентируясь на универсальную составляющую.

Сон всегда выступает как некое послание, «сообщение от таинственного Другого» [Лотман:124], причем сообщение на непонятном языке, поэтому сну обязательно «необходим истолкователь — будет ли это современный психолог или языческий жрец» [Там же:126]. Отсюда вытекают традиционные для сна прогностические функции. Неслучайно, самый распространенный тип сновидения в литературе – вещий сон, который

⁵⁴ Чань – китайской школа буддизма, соединяющая древнейшие пантеистические верования с махаянским буддизмом. Сложилась в период V-VI веков. Учение распространено во Вьетнаме, Японии, Южной Корее.

⁵⁵ Подробнее об этом см. в: Руднев В.П. Сновидение и событие. // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.15-16.

⁵⁶ Сейчас ведутся исследования особенностей концепции сна в разных фольклорных традициях, изучается жанр сонника и его специфика. См.: Небжеговска С. Сонник как жанр польского фольклора // Славяноведение. М., 1994. №5. С. 67-74; Niebrzegowska S. Polski sennik ludowy. Lublin, 1996.; Докукина М.А. Парадигма концепта "сон" в русских былинах // Лингвофольклористика. Курск, 2004. Вып.8. С.47-55; Толстой Н.И. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.89-95.

является посланием из другого мира. Вещий сон обычно представляет собой предсказание. Вообще же послание из другого мира (и общение с иномирным медиатором) через сон может содержать либо предупреждение, либо указание на нарушение, или состоять в приобщении, символических акциях и информировании⁵⁷. Сон тесно связан с потусторонним миром, и соответственно со смертью⁵⁸. Традиционно представление о сне как о времени, когда душа живого человека может покинуть тело, о сне как о временной смерти⁵⁹. Сон, по сути, и является, согласно этим представлениям, окном в потусторонний мир, где равно известно и прошлое, и возможности будущего, где нет ни времени, ни пространства и может осуществляться прямое общение с свехъестественными силами и душами умерших.

Здесь нужно отметить одну очень важную вещь, без которой невозможно понять структуру онирического мотива. Сон изначально является другой реальностью относительно яви. Причем, эта другая реальность доступна и знакома. Именно поэтому сон является моделью для изображения других реальностей и состояний, когда действуют иные, отличные от привычных, законы.

Например, сон тесно связан с изображением потустороннего мира, , карнавала, языка и стиля (в литературе постмодернизма), миров утопии и антиутопии, состояний «как бы во сне», изображением игровой модели. О взаимосвязи мотива и темы Ю.М. Лотман писал: «Предикаты, отнесенные в системе культуры в целом или в каком-либо определенном разряде текстов к

⁵⁷ Подробнее об этом см. в: Сафронов Е. В. Рассказы об иномирных сновидениях в контексте русской сказочной прозы: Диссертация ... канд. филол. наук. Ульяновск. 2008.

⁵⁸ Ср., например, с утверждением Л.В.Карасева в «Метафизике сна»: «Сон всегда помнит о смерти» [Карасев:142].

⁵⁹ См., например, пословицы, собранные В.Далем: «Сон смерти брат. Сонный, что мертвый» [Даль:270].

данной теме, можно определить как мотивы» [Лотман:142]. Следовательно, проанализировав круг предикатов, связанных со сновидением, мы получим перечень алломотивов, составляющих онейросферу. Само понятие онирического достаточно сложно. Это не только мотив сна, но и мотив видения, бреда, галлюцинации, вдохновения и другие пограничные состояния сознания.

Мы начали наш анализ онирического мотива с рассмотрения древнейшего представления о сне как смерти. О мире, где возможно прямое общение с божеством и умершими. Согласно этим представлениям, сновидец, пребывая во сне, оказывается в этом мире, куда наяву он может попасть только после смерти. Трактовка сна как потустороннего мира, конечно, влияет на структуру онирического мотива. Пространственно-временные характеристики определяются религиозными представлениями. Традиционные актанты – проводник⁶⁰, и проводник-мистагог⁶¹. Проводник – это иномирный персонаж который показывает сновидцу «тот свет» или даже этот свет⁶². Иногда пространственно-временные характеристики мотива не развиты, и на первый план выходят действия иномирного персонажа⁶³,

⁶⁰ Термин принадлежит Е.В.Сафронову, функционированию иномирных персонажей в сновидении он посвятил отдельную работу. Подробнее об этом см. в: Сафронов Е.В. Рассказы об иномирных сновидениях в контексте русской несказочной прозы: Дис...канд. филол.наук. Ульяновск., 2008.

⁶¹ Термин О.Ю.Славиной. См. подробнее в: Славина О.Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): Дис...канд. филол. наук. СПб., 1998.С.113-136.

⁶² Например, в рассказе Ч.Диккенса «Рождественская песнь в прозе. Святочный рассказ с привидениями», где к мистеру Скруджу является его умерший компаньон мистер Марли, а затем 3 рождественских духа, которые показывают ему его прошлое, настоящее и возможное будущее.

⁶³ Таковы, например, в «Преступлении и наказании» Достоевского видения Свидригайлова, в которых ему является покойная Марфа Петровна. Хронотоп видения подчеркнуто реалистичен. Марфа Петровна приходит «наяву», «придет, поговорит с минуту и уйдет в дверь; всегда в дверь. Даже как будто слышно» [Достоевский:296] . Все три раза Марфа Петровна обращается к Свидригайлову с, казалось бы, бытовым разговором. Однако Свидригайлов догадывается о тайном смысле её посещений, и когда

который предупреждает героя, предвещает ему близкую смерть и указывает на нарушение. Мистагог появляется в сновидении – мистерии. О.Ю.Славина замечает, что «любое литературное сновидение соотносимо с мистерией по функции привнесения особого знания» [Славина:113], но выделяет группу сновидений оформленных как мистерия⁶⁴. Мистерия – это путь к определенному состоянию, в котором человек сливается с божеством. После мистерии участник таинства меняется, так как помнит о том, что с ним произошло. «Сновидение в тексте может быть использовано в качестве такого «определенного состояния»» [Там же:114]. Мистерияльное сновидение построено по определенной сюжетной схеме. Героя ждет нисхождение, «структурный низ» сновидения, смерть и приобщение, то есть, восхождение, сновидческий «структурный верх»⁶⁵. Под руководством проводника-мистагога происходит ритуальная смерть героя. Древнейшая форма этой смерти – пожирание героя мистагогом, но распространены и другие формы. В своем исследовании Славина анализирует мистерияльный сон повествователя из «Конармии» Бабеля, сон о смерти отца из «Вечера у

рассказывает об этом Раскольникову «как-то странно смотрит на него» и говорит, «скривя рот в какую-то странную улыбку». К Свидригайлову приходят люди, которых он погубил. Марфа Петровна, лакей Филипп, перед самоубийством ему снится погубленная им девочка. Формально в первом видении Марфа Петровна указывает на нарушение, незаведенные часы. Свидригайлов и не думает исправлять его, он уезжает из поместья. Второй раз Марфа Петровна является на станции и предлагает рассказать будущее по картам. Это информирование, от которого Свидригайлов отказывается. В третий раз Марфа Петровна приходит уже в Петербурге и предупреждает Свидригайлова о том, что ничего хорошего из его затеи жениться не выйдет. «И хоть бы выбрали-то хорошо, а то ведь, я знаю, – ни ей, ни себе, только добрых людей насмешите» [Достоевский:298], – говорит Марфа Петровна.

⁶⁴ О.Ю.Славина выделяет анализ взаимодействия сновидения и мистерии в отдельную главу. Мы же считаем, что общие признаки (и прежде всего актант – «Иномирный персонаж») позволяют объединять сновидение и мистирию, сновидение и миф, сновидение и «тот свет» в одну группу. Во всех этих случаях речь идет о потустороннем хронотопе.

⁶⁵ Термины О.Ю.Славиной. См. подробнее в: Славина О.Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): Дис...канд. филол. наук. СПб., 1998.С.113-136.

Клэр» Гайто Газданова и другие⁶⁶. Таким образом, онирический мотив при взаимодействии с темой потустороннего мира имеет следующую структуру: «Сновидец» (актант 1) пребывает в ином мире (предикат) ради «Информации» (актант 2) от «Информатора» (актант 3 подтипы: «Проводник», «Проводник-мистагог», собственно «Информатор»).

Взаимодействие сновидения с тематическим блоком игра достаточно частотно и уже начало осмысляться как вопрос для исследования. «Текст сновидения в литературе всегда очевидно или скрыто апеллировал к театру» [Славина:49], – пишет Славина. Она соотносит театральный занавес, который отделяет игровое пространство от зрительного, с границей между сном и явью. А ритм открывания/закрывания занавеса с ритмом засыпания/пробуждения.⁶⁷ Сновидческое пространство построено как театральное: это и описание пространства в начале литературного сна, подобное оформлению сцены до начала действия, и знаковая функция всех предметов, появляющихся в сновидении, что аналогично продуманности реквизита, и одежда персонажей сна, ориентированная на восприятие сновидцем, то есть, являющаяся костюмом. Ведь сновидец выступает одновременно и как актер (действующее лицо сна), и как публика (воспринимает и оценивает происходящее, в том числе внешний облик персонажей сновидения). Костюмы персонажей в сновидении «как правило, основаны на смещении, сна отклонении от нормы» [Там же:60]. Тем не менее, костюмы в сновидении определяются установкой на ту или иную литературную традицию⁶⁸. Кроме позиций актера и публики, которые в

⁶⁶ Подробнее об этом см. в: О.Ю.Славина. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): Дис...канд. филол. наук.СПб., 1998.С.113-136.

⁶⁷ Подробнее об этом см.: О.Ю.Славина. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): Дис...канд. филол. наук. СПб., 1998.С.50.

⁶⁸ Подробнее об изменении костюма inferнального персонажа см. в: О.Ю.Славина. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): Дис...канд. филол. наук.СПб., 1998.С.61-64

сновидении принадлежат сновидцу, в театре обязательно присутствует режиссер, и эта позиция в сновидении атрибутируется неоднозначно. «Если драматургом и режиссером для реального сновидения как бы является сам сновидец, то в литературном тексте – это автор» [Там же:53], – пишет Славина. Эта точка зрения, как мы думаем, требует уточнения. В литературном тексте автор – режиссер всего происходящего. Сон же может зависеть от персонажа, если автор выбрал психоаналитическую установку, или быть посланием в некотором смысле от автора как от демиурга литературного мира, если автору нужен, например, прогностический сон. Именно взаимодействие игровой модели и сновидения является базой для создания литературного кошмара. Проанализировав это взаимодействие структурно, мы выявим элемент, который запускает ситуацию страха в кошмаре. Структура мотива игры выглядит так: «Актер» (актант 1) играет (предикат) перед «Публикой» (актант 2) под управлением «Режиссера» (актант 3). Когда тема игры начинает взаимодействовать с онирическим мотивом, действия актанта 1 («Актер») и актанта 2 («Публика») выполняет «Сновидец». Интересно, что актант «Сновидца» дублируется. При этом к предикату относится еще один актант – актант «Режиссера». Даже если режиссером происходящего в видении является подсознание сновидца, оно выступает как независимая отдельная сущность. В некоторых художественных системах актант «Режиссера» – это мистическая сила.

Мотив игры	актер (актант 1)	играет (предикат)	публика (актант 2)	режиссер (актант 3)
Мотив сновидения	сновидец (актант 1)	играет (предикат)	сновидец (актант 1)	режиссер (другой актант)

С позицией режиссера сновидения, по нашему мнению, связан мотив

жизни-сна. Анализируя изменения, произошедшие в костюме традиционного сновидческого персонажа, персонажа инфернального происхождения (еще один часто встречающийся актант онирического мотива), Славина выдвигает положение об обытовлении в 20-е годы этого персонажа, заключающееся в том, что инфернальный персонаж «удивительно быстро растворяется в реальном», «перестает быть страшным» и «часто успешно имитирует реальность и быт» [Там же:64]. По-настоящему же страшным становится «ощущение рока» [Там же:64], и «персонажи сновидений начинают приобретать свойства кукол» [Там же:64]. Взяв на вооружение это тонкое наблюдение относительно сновидений в литературе 20-х годов, мы считаем необходимым расширить поле его применения. Невозможность управлять происходящим в сновидении и даже своими действиями – традиционная основа для создания кошмаров. К ужасу сновидца сам он внезапно оказывается игрушкой, куклой в чужих руках. Именно неконтролируемость происходящего, его искусственность, созданность, подчеркнутая нелогичность, то, что герой ощущает себя игрушкой, куклой позволяют соотносить жизнь со сном^{69 70}. Жизнь – сон оказывается сновидением, потому что герой не может повлиять на события, происходящее мучает его, реальность кажется ненормальной, перевернутой, странной. И у этой фантастичного снопоподобного действия есть режиссер, тот, кто организует эту жизнь, насыщает этот жизнеподобный морок. В романе Брюсова «Огненный ангел» сон постепенно вытесняет жизнь. Онирические мотивы становятся

⁶⁹ Метафора жизнь есть сон является традиционной для (дальне)восточных литератур и пришла в европейскую культуру в эпоху барокко и получила особое развитие в творчестве Кальдерона, для которого она имела прежде всего эстетическое значение. Подробнее об этом см. в: Руднев В.П. Сновидение и событие// Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.12-16; Руднев В.П. Культура и сон //Даугава, 1990. №3. С.121-124.

⁷⁰ Так, Б.С.Кондратьев отмечает, что при реализации мотива жизни-сна у Ф.М.Достоевского «человек не просто снится сам себе («Петербургские сновидения», «Белые ночи»), а весь становится сновидением, но не своего, а чужого, нечеловеческого сна» [Кондратьев:59].

ведущими в тексте. Перед читателем разворачивается картина жизни-сна, точнее жизни-транса, и этот сон организован как кукольный театр. Рената, например, сравнивается прямо «с чудесным автоматом Альберта Великого» [Брюсов:66] . Интересно, что, как сновидение соотносится с театром, так и театр соотносится со сновидением. Например, именно так рассматривает театр Максимилиан Волошин в своей известной статье «Театр как сновидение». Вообще же взаимосвязь театра и сна глубоко неслучайна, потому что они имеют общую ритуальную основу. И в древности являлись двумя основными способами проживания мифа и общения с богами.

Сон, тесно взаимодействует не только с театром, но и с кинематографом, который выступает в более поздние эпохи как заменитель театра. В своей кандидатской диссертации Славина подробно рассматривает влияние немого кино на структуру онирического мотива. Она описывает механизмы перенесения в онирический топос принципов монтажа и приемов условности, разрабатываемых в кинематографе 20-х годов. Выделяет у Куприна и Набокова единую триаду взаимовлияющих мотивов «синематограф-сон-жизнь»⁷¹. Мы же не будем останавливаться на этом аспекте онирического мотива подробно, так как он мало относится к реализации онирической мотивемы в разбираемом нами романе «Огненный ангел».

Значительной частью онейросферы являются состояния «как бы во сне». Описание почти любой сильной эмоции попадает в литературную онейросферу. Традиционно взаимодействие онирического алломотива с темой вдохновения. Сновидение и вдохновение с древности понимались как близкие между собой духовные состояния, а иногда и вообще считались одним и тем же состоянием. Ю.М.Лотман отмечает, что «связь поэтического

⁷¹ Подробнее об этом см.: Славина О.Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): Дис...канд. филол. наук. СПб., 1998. С.75-78.

вдохновения и мистического сновидения — универсальное явление для многих культур» [Лотман:125]. Как сходные духовные состояния вдохновение и переживание сна⁷² начали конкуренцию за главенство в сакральной сфере. В результате этой борьбы, «сон был вытеснен на периферию сакрального пространства» [Там же:125]. В эпохи, когда превалировало представление о творчестве как о результате вдохновения, сновидение могло восприниматься как источник поэтической инспирации. В таком качестве сновидение выступало у западноевропейских романтиков: Байрона, Вордсворта, Кольриджа, Гофмана и других.⁷³ Серебряный век также соотносил сновидение и вдохновение. «У М. Цветаевой поэт называется мечтателем-сновидцем, преданным своим снам. Его поэтическое «я» складывается из «я»

⁷² И сон, и вдохновение — это общение с таинственным Другим. Но во сне участники диалога находятся в поле семиотической и семантической неопределенности, во время же переживания вдохновения существует определенная ясность. В древнейшие эпохи вдохновение — это пребывание во власти духов искусства. В античной культуре во власти муз, в доисламской арабской культуре — джиннов-вдохновителей. По преданию, у каждого поэта был свой джинн-вдохновитель, с которым поэт заключал договор от имени племени, после чего джинн начинал говорить устами поэта. В более поздние эпохи в христианских культурах источник вдохновения — Бог, упоминание муз становится данью литературной традиции. В исламских культурах вдохновение посылает архангел Джibraил. Институт племенных поэтов же, а с ним и представление о джиннах как духах покровителях, начинает разрушаться с наступлением эпохи пророка Мухаммеда. Ислам выступает против этого института, связанного с борьбой племен и язычеством. Племенные поэты изрекают ложь, нашептываемую джинами-демонами.

Как известно, в любой традиции существует две концепции поэтического дара. Поэзия (и шире художественная литература) как инспирация и как мастерство. Формирование представления о поэзии как о мастерстве требует наличия зрелого литературного сознания, когда поэзия отделяется от других текстов и воспринимается как искусство. С течением времени обе концепции появления произведения искусства сохраняются и чередуются в зависимости от рациональной или иррациональной установки эпохи. Серебряный век сопоставляет сновидение и вдохновение (инспирацию), которые оказываются все ближе к друг другу, потому что хотя вдохновение и остается по-прежнему таинственным общением с Другим, но теперь не всегда понятно, кто — этот Другой.

⁷³ Подробнее о взаимосвязи онейросферы и концепции «неготового мира» в романтизме см. в: Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М., 2006. С.28.

сновидца и «я» речетворца. Состояние творчества – это состояние сновидения» [Нагорная:28]. Вячеслав Иванов называет искусство «овеществлением сонной грезы» [Иванов:201]. Поэт, по словам А.Блока, видит «творческие сны» [Блок:234], создает новую реальность. Сновидения формируют творческий метод Алексея Ремизова. Онирическая тематика начинает активно разрабатываться в поэзии, «появляются «сладкие» сны К.Бальмонта, «метательные» сны А.Блока, африканские «миражи» Н.Гумилева, «сны об Эллад» О.Мандельштама» [Нагорная:28]. Особую роль онирический мотив играет и в символистской прозе. Онейросфера определяет развитие сюжета в романах Ф.Сологуба «Тяжелые сны» и «Творимая легенда», в романе А.Белого «Петербург» и в «Огненном ангеле» В.Брюсова.

Одно из самых распространенных «состояний как бы во сне» – воспоминание. Сон, точнее рассказ о сновидении, который только и доступен для обсуждения, потому что сон становится событием только в вербализованном виде⁷⁴, – всегда рассказ-воспоминание. Воспоминание же часто описывается как сон, в первую очередь, потому что субъект воспоминания всегда находится в настоящем, по отношению к которому прошлое является другой реальностью. Стандартная же модель практически любой другой реальности, в сравнении с обыденной реальностью говорящего, как мы уже указывали выше, – это сон. Воспоминание сноподобно, и потому что процесс припоминания идет нестрого линейно, подчиняясь не логике, а ассоциации. На ассоциациях строится и сновидение⁷⁵. Как и сон, воспоминание неотвратно задано. Также

⁷⁴ Подробнее об этом см. в: Руднев В.П. Сновидение и событие// Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.12-16.

⁷⁵ Этот механизм, относящийся как к возникновению сновидения, так и к его толкованию, описывал Н.И. Толстой в связи с описанием народного сонника как жанра. См. об этом подробнее в: Толстой Н.И. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.89-95.

воспоминание обладает такими признаками, как обманчивость, иллюзорность, постепенное забывание. В романе Брюсова «Огненный ангел» онирический мотив часто развивается на семантическом поле «воспоминание». К такому случаю можно отнести рассказ Ренаты о её прошлом. Или кельнские воспоминания Рупрехта о Ренате после того, как она его покинула, в которых, Брюсов, по мнению Н.А. Нагорной, «показывает снопоподобную сущность памяти» [Нагорная:75]. И сами герои романа сравнивают прошлое со сном. Например, Рупрехт предлагает Ренате выйти за него замуж и обратить «всё своё страшное прошлое в забывающийся сон» [Брюсов:185]. О.Ю.Славина в главе «Природа и структура сновидения», не делая теоретического обобщения о взаимосвязи сновидения и воспоминания, рассматривает структуру сновидения, вбирающего в себя воспоминание. Сновидения как свидетельства о прошлом в 20-е годы становятся раритетом, «предметом собирания, изучения, коллекционирования» [Славина:23], «одним из атрибутов старого мира» [Там же:22]. Б.С. Кондратьев анализирует группу снов о детстве и её роль в творчестве Ф.М. Достоевского, то есть он отмечает взаимодействие сновидения и воспоминания, хотя сосредотачивается не на теоретическом, а на мифопоэтическом плане этого взаимодействия в определенной авторской системе⁷⁶. Близость онирических мотивов и воспоминания также неслучайна. Сон и воспоминание, продумывание выполняют одни и те же функции, являясь средствами защиты психологического здоровья⁷⁷. Время при сне и воспоминании

Интересно, что анализируя сновидение с позиций психоанализа, к сходным выводам о построении сновидения на ассоциациях пришел З.Фрейд. Примеры толкования сновидений, построенных на ассоциациях см. в: Фрейд З. Толкование сновидений. СПб., 2009. С.191-204.

⁷⁶ См. в: Кондратьев Б.С. Сны в художественной системе Ф.М.Достоевского. Мифологический аспект. Арзамас, 2001. С.60-64.

⁷⁷ Подробнее об этом см. в: Розин В.М. Природа сновидений и переживания произведений искусства: опыт гуманитарного и социально-психологического объяснения. // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство.

разворачивается одинаково⁷⁸. Именно воспоминание (наряду с мечтой) является, по мнению Л.В.Карасева, «третьим состоянием», которое находится между состоянием сна и состоянием яви, родственно обоим и без которого сон и явь нельзя понять.⁷⁹

Описывая состояния «как бы во сне» нельзя не упомянуть связь онирического мотива с категорией воображаемого. А.В Марков в докторской диссертации «Воображаемое и границы художественности в европейской литературе» пишет о способности воображаемого образовывать специфическую реальность, реальность мысли в конкретном художественном творчестве⁸⁰. Воображаемое, как он отмечает, тесно связан с игровой моделью. Связано не только в плане структуры, вовлеченности, но и диахронически. В Новое время именно сворачивание зрелищ вызывает развитие романного воображения.

Связь онирического мотива с карнавалом основана не только на театральности, но и на том, что по отношению к будничной жизни карнавал является «реальностью наоборот». О.Ю.Славина выделяет 4 признака карнавала, которые позволяют ему включаться в литературное сновидение 20-х годов и трансформировать онирическую структуру. Во-первых, это – тот факт, что карнавал – «реальность наоборот», во-вторых, свобода в выборе

Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С. 24 -31.

⁷⁸ Подробнее об этом см. в: Друскин Я. Сны. // Даугава, 1990 №3. С.114-121.

⁷⁹ Подробнее об этом см. в: Карасев Л.В. Метафизика сна. // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.135-143.

⁸⁰ См. подробнее 72. Марков А.В. Воображаемое и границы художественности в европейской литературе// Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М, 2014. С. 10. Также : Дрейфельд О.В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики// Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М, 2015.

лица, возможная в рамках карнавала, в-третьих, свобода действий, невозможная в действительности, и, в-четвертых, сочетание праздничности и профанации.⁸¹ О.Ю.Славина и В.Химич⁸² отмечают тенденцию к карнавализации в прозе 20-х годов. О.Ю.Славина рассматривает карнавализацию сновидений этого периода. Тем не менее, взаимодействие карнавала и сновидения, пусть и не столь яркое, свойственно и другим литературным эпохам. Онирический мотив, связанный с карнавалом, часто включает в себя такое действие, как узнавание. Узнавание сновидцем кого-нибудь под чужим обликом.⁸³ Кроме того, «сновидение – само по себе переодевание <...>» [Там же:40], «переодевание же в карнавальной сновидении – это часто раздевание. Карнавальность предполагает костюм со знаком отказа» [Там же:40].

⁸¹ Подробнее об этом см. в: Славина О.Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): Дис...канд. филол. наук. СПб., 1998. С.39-41.

⁸² Подробнее см. в: Химич В. Карнавализация как стилевая тенденция в литературе 20-х гг. // XX в. Литература. Стил: стилевые закономерности русской литературы XX в. (1900-1930 гг.). Екатеринбург, 1994. С.46-58.

⁸³ Так, Татьяна в «Евгении Онегине» во сне попадает на странный праздник и узнает в «куме медведя» и «хозяине адских суеверий» Онегина. Н.Н.Ерофеева доказывает, что сон является ключом ко всему роману. Татьяна, согласно поверью, в которое она верит, должна увидеть во сне в крещенский вечер дьявола, принявшего облик жениха. Но сновидение рассказывает не только о будущих событиях романа, но и о его художественной форме, так как «<...>сон такого двусмысленного персонажа, как героиня-муза, не может не иметь второго плана, того, что выходит за рамки голого сюжета в область мировоззрения, творческой саморефлексии, эстетических концепций <...>» [Ерофеева: 103]. Н.Н. Ерофеева подробно анализирует все элементы, составляющие образ Онегина, пишет: «рисую в 8 -и главах из 9-и «реалистическую картину действительности», в центральной главе автор разоблачает в реализме, стилистическом направлении, видящем свою задачу в подражании, отражении реальности, – «зрительную иллюзию», «мороку», сродни дьявольскому наваждению. И, обнажая суть реализма, Пушкин показывает своей музе в качестве суженого сатану как «подражателя природе и истине», «великого мастера творить такие художества, которые кажутся натуральными», именно с ним состязаясь в искусстве имитации реальности» [Ерофеева:104]. См. об этом подробнее в: Ерофеева Н.Н. Сон Татьяны в смысловой структуре романа Пушкина «Евгений Онегин» // Сон - семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993.С.96-108.

Взаимодействие мира сновидения с мирами утопии и антиутопии мало чем отличается от рассмотренных нами примеров наложения друг на друга смысловых блоков онейросфера и потусторонний мир, онейросфера и игра, онейросфера и состояния «как бы во сне», онейросфера и карнавал. Утопия и антиутопия могут являться содержанием сновидческого текста, как, например, утопические сны Веры Павловны в романе «Что делать?» Чернышевского или сон-антиутопия «Сон смешного человека» Ф.М.Достоевского. В качестве содержания сновидческого текста антиутопия или утопия определяют хронотоп онирического мотива, привносят в него характерные для них актанты. Типичные способы ввода утопии – это рассказ о сне (Александр Сумароков «Сон «Счастливое общество»», Александр Улыбышев «Сон», Константин Мережковский «Рай земной, или Сон в зимнюю ночь: Сказка-утопия XXVII века» и др.) или отчет о путешествии («Утопия» Томаса Мора⁸⁴, «Город Солнца» Томмазо Кампанелла⁸⁵, «Приключения Жака Садера, его путешествие и открытие Астральной (Южной) Земли» Габриэля де Фуаньи, «Базилиада, или Кораблекрушение у плавучих островов» Этена-Габриэля Морелли, «Красная звезда» Александра Богданова и др.). В основе утопии как жанровой формы лежит представление о другой, идеальной реальности, располагающейся в далеком будущем, прошлом или в далекой стране⁸⁶. Это представление обеспечивает перенесение утопии в группу жанров научной фантастики и её дальнейшее развитие в этом качестве в современной литературе. Позволяет использовать онирический мотив как элемент рамочной композиции или основной

⁸⁴ Полное название «Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия».

⁸⁵ Полное название «Город Солнца, или Идеальная республика. Политический диалог»

⁸⁶ См. саму этимологию термина. Утопия от греч. ου-τοπος, «то есть, место, которого нет». Существует, однако, и другая гипотеза происхождения термина от ευ-τοπος, то есть буквально блаженное место. См. об этом в: Муравьев В.С. Утопия // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.459.

конститутивный элемент. Ведь сон традиционно воспринимается не только основная модель иной реальности, но и как странствие для получения знания (неважно мистериального или исходящего из глубин подсознательного). Утопия и антиутопия в сновидческом контексте приобретают черты вещего сна, который однажды сбудется, и могут выступать как частный случай уже рассмотренного нами иномирного хронотопа онирического мотива. Утопия оказывается образом рая, антиутопия – вариантом ада. В.П.Руднев в своей статье «Сон и культура» указывает на направленность сна в будущее, его телеологичность. Эта телеологичность объясняет, почему утопия мотивирована сном.⁸⁷

В литературе постмодернизма сюжет часто разворачивается в особой реальности – реальности языка и литературы. Жанровые формы, стили и литературные приемы сталкиваются с друг другом, формируют фабулу, а сама их трансформация может оказаться основным содержанием произведения. Наиболее полным выражением этого постмодернистского логоцентризма является максима Жака Дерриды: «мир – это текст», «текст – единственно возможная модель реальности» [Деррида:313]. Другая важная черта литературы постмодернизма, которая имеет отношения к нашей теме, – это деконструкция и наложение друг на друга крупных метанарративов. Метанарратив, по определению Ж. Лиотара, – любая «объяснительная система» (религия, история, наука, психология, искусство, любое «знание») [Ильин:252], которая организует общество. Метанарративы до эпохи постмодернизма были замкнуты и иерархичны, теперь же они разлагаются на фрагменты, повествование становится хаотичным и многоцентричным. Логоцентризм и метанарративная деконструкция взаимосвязаны. Их взаимосвязь проходит через онирическую мотифему. Как же это происходит?

⁸⁷ Подробнее об этом см. в: Руднев В.П. Культура и сон // Даугава.1990.№3.С.121-124.

Полицентризм постмодернистского текста, появляющийся в ходе метанарративной деконструкции, по-новому ставит проблему субъекта повествования. Как совместить объединяющую субъектную структуру и хаотичность такого текста? В произведениях появляется особое состояние сознания⁸⁸ – разорванное сознание больного («Школа дураков» Саши Соколова), наркотическое или алкогольное опьянение («Москва-Петушки» В.Ерофеева, «Теллурия» В.Сорокина), смутное и тайное мышление сновидения («Хазарский словарь» Милорада Павича). Этот воспринимающий субъект, субъект, переживающий сновидение, галлюцинацию, видение, бред, находящийся в различных состояниях «как бы во сне» – это субъект онирической мотивемы (или имеющий некоторые его черты). Если быть точнее, то актант онирической мотивемы «Сновидец». Одним из характерных признаков актанта «Сновидец» является его эмоциональная обозначенность. Кажущиеся незначительными события могут вызывать у сновидца сильный и неожиданный эмоциональный отклик, раскрывающий их истинное значение. Страшные же события, реакцией на которые может быть только бесконечный ужас, подаются как обычные, потому что они на самом деле они – сновидческие метафоры других событий. Ярким примером странной и загадочной для читателя эмоциональности «сновидца» является рассказ Владимира Сорокина «Настя». Из-за этого рассказа творчество писателя отвергается многими, а сам рассказ уже приобрел дурную славу одного из самых отвратительных и безобразных творений русского постмодернизма. В «Насте» подробно описывается, как родители жарят, а потом съедают вместе с гостями свою шестнадцатилетнюю дочь в день ее рождения. Все это подано как обыденное событие. Герои деловито обсуждают, как изжарить Настеньку с корочкой, за столом хотят получить

⁸⁸ Некоторые исследователи считают, что именно это особое состояние сознания – ключевая характеристика постмодернизма, которая влечет за собой и разорванность текста, и языковую игру. Например, Ж. Лиотар описывает постмодернизм не как набор определенных признаков, а как специфическую ситуацию. Ситуацию сознания, обусловленную жизнью культуры и общества.

лучшие куски и нахваливают блюдо. Никто из них не испытывает угрызений совести, ужаса, печали. Можно сказать, что их эмоции – это равнодушие (так как событие привычное и рядовое) и волнение, отчасти манерное (у Саблиной, матери Настеньки). Контраст между описываемыми событиями и их подачей эпатирует читателя. Но непонятная и патологичная эмоциональность героев объясняется, когда мы понимаем, что они находятся в особой реальности языка и литературы. Сюжет разворачивается согласно логике устойчивых выражений «новоиспеченная именинница» и «прошу руки вашей дочери». И сами герои помещены в онирическое пространство. Утром Настенька появляется вновь и оживает: «Закончив со створами окна, Саблин и Саблина подняли и поставили на подоконник большую линзу в медной оправе. Саблин повернул ее, сфокусировал солнечный луч на цилиндрический прибор, линзы его послали восемь тонких лучей ко всем восьми меткам. NOMO, LOMO, SOMO, MOMO, ROMO, HOMO, KOMO и ZOMO вспыхнули полированными золотыми шляпками, восемь рассеянных, переливающихся радугами световых потоков поплыли от них, пересеклись над блюдом с обглоданным скелетом Насти, и через секунду ее улыбающееся юное лицо возникло в воздухе столовой и просияло над костями» [Сорокин: 36]. Онирическое пространство рассказа – это сакральное пространство ритуала инициации, которую переживает Настенька. В пожирании Настеньки родственниками реализуется поглощение иницируемого, его прохождение через чрево чудовища и новое рождение уже в другом качестве в виде взрослого и полноправного члена общества. Онирический топос, в котором разворачивается действие, нигде не заявлен отдельно, и это важная черта рассказа, делающая его восприятие таким сложным. Проблема рецепции постмодернистских произведений лежит не столько в их семиотической загруженности, сколько в онирическом топосе, который не опознается, так как не очерчен метатекстом, как это было в классическом произведении. Рассмотрим, почему сюжет в постмодернизме погружен именно в онейросферу, и как онирическая мотивема здесь формируется.

Воспринимающий субъект постмодернистского текста находится в реальности языка и литературы, которая состоит из сталкивающихся культовых текстов, формирующих метанарративы. Остранение метанарративов контекстом позволяет обнажить истоки того или иного мировоззрения, разбить подсознательные установки, заключенные в устойчивые языковые формы и сделать объектом описания само сознание и бессознательное. То есть, перед нами в постмодернизме оказывается полицентричное, семиотически многозначное пространство, описывающее бессознательное. Еще одной важной чертой этого пространства является его противопоставленность моноцентричному пространству яви. Как уже отмечалось, моделью любой другой реальности относительно яви служит онейросфера. Таким образом, это многозначное постмодернистское пространство реальности языка и литературы оказывается онирическим топосом и существует по его законам.

Предикат онирической мотиформы – пребывание в другой реальности относительно яви. А персонажи постмодернистского произведения, все пространство которого занимает игра культурных кодов, могут пребывать в другой реальности, хаотичной реальности сталкивающихся метанарративов, почти постоянно. Поэтому ключевая особенность онирической мотиформы в постмодернизме – это ее развернутость. Нередко онирическая мотиформа включает в себя весь текст. Исследователи отмечают этот процесс, не касаясь причин его возникновения. Так, В.В.Савельева пишет: «Литература постмодернизма продолжила диффузию сна и яви в пределах одного текста» [Савельева:79]. Н.А.Нагорная подчеркивает, что сновидения «перестают быть «вторым миром», «отдельной реальностью», занимают свое место в повседневности, становятся равны ей и даже больше нее» [Нагорная:120]. Часто онирический дискурс возникает по умолчанию и не требует объявления.

Например, в романе Саши Соколова «Между собакой и волком» онирическое пространство и есть пространство словесности, а то или иное событие может произойти, потому что именно так разворачивается пословица или загадка. Например, один из основных конфликтов романа – конфликт Ильи Петрикеича с егерями начинается из-за убийства существа, которое Илья Петрикеич принимает за волка, а егеря считают гончей. Встреча Ильи Петрикеича с этим существом описывается так: «Веришь - не веришь, но есть кое-кто тут невидимый среди нас. Тормознул и светильник достал – гори – гори ясно, с огнем храбрей. И тут волка я усмотрел за сувоями. Не удивляйтесь, зимой эта публика так и снует семо-ооооо, следов – угол. Лафа им, животным, что воды мороз мостит, и без всякой Погибели обойдешься. Перевези, ему говорят, на ту сторону козу, капусту и даже чекалку. Только не сразу, а в два приема, чтобы не извели друг дружку по выгрузке. И кто с кем в паре поедет, а кто один – решение за тобой. Ни козу, ни капусту везти не желаю, Погибель сказал, а тем паче его, пусть и в наморднике, перипетий нам на переправе хватает и без того. И когда усмотрел за суметами серую шкуру и глаз наподобие шара бесценного елочного с переливами, то заскучал я, козел боязненный <курсив мой>» [Соколов:157]. На уровне текста перед нами тематическая прогрессия, относящаяся к типу последовательного развития. Такая модель соединения смысловых фрагментов преобладает в тексте романа и определяется пограничным состоянием сознания рассказчика. Опьянение не дает ему долго фокусироваться на одной теме и формирует особый, постоянно изменчивый, «скользящий» образ мира. Этот принцип соединения фрагментов подчиняет себе и фабулу, разбивая повествование на множество частей, а изображаемый мир на множество осколков. Причудливое соединение этих осколков в сознании рассказчика создает эффект ирреальности и экзотичности происходящего. С помощью последовательного развития могут соединяться тексты разных жанров и стилей и, таким образом, вступать в соотношения. Например, в разбираемом фрагменте Илья

Петрикеич сначала рассказывает о том, что заметил волка. Потом идет текст загадки, по условиям которой нужно перевести козу, капусту и волка на лодке в два приема. Но условия загадки оказываются обстоятельствами жизни, а перевозчик Погибель нарушает жанровые каноны. Он не собирается перевозить ни капусту, ни козу, ни тем более волка, потому что не желает никаких происшествий на переправе. Погибель уезжает и оставляет волка. Действие же продолжает разворачиваться, опираясь не только на жизненные обстоятельства, но и по условиям загадки. Илья Петрикеич чувствует себя / оказывается «козлом боязненным», испуганным козликом, оставшимся с волком на одном берегу из-за неправильного решения. Как можно заметить, загадка о козе, капусте, волке и лодке маскируется под бывальщину-меморат, но остается на самом деле загадкой. И эта загадка на уровне логики является случайной вставкой в рассказ о встрече с волком/собакой, в мире же произведения может быть скрытой причиной этой встречи. Закольцованность фрагмента («И тут волка я усмотрел за суvoями» - «И когда усмотрел за суметами серую шкуру») подчеркивает его целостность и обращает внимание на внутреннюю связанность. В ассоциативный ряд включается и фамилия перевозчика – Погибель, который соотносится в романе с Хароном. А во время схватки Ильи Петрикеича с волком/собакой на действие накладывается эпизод борьбы Мцыри с барсом.

В этом фрагменте читатель сталкивается с неким существом, которое по законам онирического пространства нужно узнать, понять, кто оно на самом деле, изначально оно семиотически не определено. Заглавие «Между собакой и волком» описывает причину конфликта Ильи Петрикеича с егерями. Конфликт происходит из-за невозможности различить волка и собаку. Илья Петрикеич встречает на льду существо, принимаемое им за волка. Он борется с волком, как Мцыри с барсом. Но егеря считают, что Илья Петрикеич извел гончую и мстят ему, крадут костыли. Позже сам Илья Петрикеич тоже объясняет убийство собаки/собак мстью, мстью за

костыли: « Я ж единственно пару выжловок в отмищенье из берданы успел порешить, но и те бестолковые» [Соколов: 217]. Как видно из этого примера, в мире Заитильщины могут сосуществовать несколько версий произошедшего, там действует не рациональная логика причин и следствий, а иррациональная логика онейросферы, а также законы жанра и созвучий.

Но заголовок романа не только описывает основной конфликт романа, но и раскрывает тему неопределенности вещей и их внутренней взаимосвязи. Он отсылает читателя к латинской идиоме «*inter canem et lupum*», обозначающей время сумерек. В этом сумеречном пространстве предметы теряют свои очертания, события сливаются с друг другом. Стираются имена. Егерь, повесившийся на спор, оказывается одновременно и Петром, и Федором, и Егором:

«Тут похоронен Петр

По прозвищу Багор,

Его все звали Федор,

А он себя – Егор» [Соколов2008: 200] .

К роману дано два эпиграфа. Эпиграф из Пушкина закрепляет временное и максимально широкое понимание заглавия:

«Люблю я дружеские враки

И дружеский бокал вина

Порою той, что названа

Пора меж волка и собаки» [Соколов: 5].

Эпиграф из Пастернака переносит идиому на уровень сюжета: «Молодой человек был охотник» [Соколов: 5].

Механизм наложения текстов и взаимодействия их с друг другом особенно ярко выражается в функционировании евангельских мотивов в романе. Илья Петрикеич пересказывает мысли из книги, виденной им у Запойного Охотника: «Куда полезней там иной урок. Нечего, учит, приставлять целые заплаты к тряпью рваному - неказисто. А потом – целое-то к чему раздирать. Вот это – про нас, это мы понимаем. Но, признаться, и оно ни к чему как-то фактически, ведь имеем ли новое среди хламоты нашенской» [Соколов: 99]. Илья Петрикеич воспринимает притчу как практический совет по починке одежды. Также он отвергает за ненужность притчу о новом вине и старых мехах, потому что в Заитильщине никогда не бывает вина на целую бочку. Кажется, Илья Петрикеич рассматривает только бытовой план притч, но его размышления по поводу притчи о сеятеле переносят все его рассуждения в другой контекст и проявляют в них еще один смысл. Притчу о сеятеле Илья Петрикеич рассказывает так: «1.И еще один случай произошел. Сеял, якобы, сеятель. Неясно, где - на Рунихах, на Лазаревом ли Поле, у Бабкина ли Креста. 2.Тоже было: сошлась одна богаделка с Зимарь – Человеком в лесах – и Кондратий её с испугу хватил. Постепенно находят. Очи у нее ворон выклевал, грибки в туеске червячок поел, а бор как стоял – так и стоит вокруг, пока не сгорит. И вкопали на той поляне на память крест. 1,3Сеятель же одно зерно при дороге бросил, другое на камни какие-то уронил, третье в чертополох, и лишь четвертое более-менее удачно поместить ему удалось. Итого, одно зерно кречет усвоил, второе - коршун, иное – перепела. А вы как думали? Им продовольствоваться хочешь не хочешь, а тоже крутись. Зато четвертое возшло с грехом пополам и выдало ни с того ни с сего урожай непомерный – сто зерен. Почитал я ту книгу охотникову и осознал: перемелется <деление на части мое>» [Соколов: 99]. Первая часть притчи дается как бывальщина – фабулат, потом по уже разобранным нами схеме присоединяется вторая часть, выглядящая как топонимическое предание, третья часть продолжает первую. Интерпретация евангельского текста Ильей Петрикеичем, где три первых зерна

склеиваются тремя видами птиц, тяготеет к фольклорной симметрии, но имеет и рациональное объяснение – птицы с трудом добывают пищу и склевывают любое зерно. Однако самое важное – это вывод, который делает Илья Петрикеич. Это не бытовой вывод о том, как надо сеять, подобный выводам Ильи Петрикеича из первых двух притч, а заключение о неизбежном преодолении трудностей и печалей, мысль о том, что обязательно будет взойшедшее зерно. И хотя среди «хламоты» Заитильщины нет ничего нового, нет и не откуда взяться вину, разрывающему ветхие мехи, но по обещанию переосмысленной евангельской притчи зерно не может не взойти. Эти воспоминания Ильи Петрикеича о книге Запойного Охотника прерывают его рассказ о созвездьях. «Что есть счастье, и что есть несчастье, милый вы мой?» - спрашивает Илья Петрикеич [Соколов: 97]. И отвечает, что «счастье – это, когда оно есть» [Соколов: 97], но оно «перемелется» вместе с жизнью. И рисует Илья Петрикеич последнее отплытие на лодке перевозчика Погибель и посмертное странствие, плавание среди созвездий, похожих на тех, с кем он вместе прожил жизнь. Пересказ советов из книги Запойного охотника прерывает это повествование стилистическим снижением, но, по сути, является его самой высокой точкой. Утверждением о том, что как перемелется жизнь, так перемелется и смерть.

Таким образом, мы видим, что помещение рассказчика Ильи Петрикеича в пограничное состояние сознания, то есть создание онирического актанта – это основной прием структурирования текста, с помощью которого разрушаются привычные временные и причинно-следственные связи, и начинает действовать логика жанра и языка. Однако уничтожение рационального единства времени и места сопровождается созданием новой модели мира, действующей по другим законам. На уровне текста повествование, построенное по рассмотренной нами схеме (часть 1 – тема 1, часть 2, присоединенная последовательным развитием, - тема 2, нарочито не связанная с темой 1, но имеющая скрытое отношение к ней,

часть 3 – развитие темы 1, обогащенное возможностями темы 2), не может не состоять из постоянных повторений. Эти повторения – часть цикличности, наблюдаемой на всех уровнях произведения.

Время в мире Заитильщины циклично. Орина рассказывает Илье Петрикеичу о своем романе с кустарем, к которому бабушка отправила её со шкуркой лиса, о конфликте кустаря с матросами и исчезновении из её жизни и матросов, и кустаря. Но время смыкается, и уже Илья Петрикеич пишет Сидору Фомичу о своем увлечении девочкой, принесший по велению бабушки шкурку. Его рассказ до мелких подробностей повторяет рассказ Орины. Прошрое, настоящее и будущее существуют в мире Заитильщины одновременно. Илья Петрикеич, по совету Крылобыла, переезжает на другой берег, где у него снова появляются пропавшие костыли. На том берегу царит прошлое, там костыли еще не украли. «Принял я это к сведению и заездил на будущем челноке в позапрошлое [Соколов: 180]», - пишет о своей жизни Илья Петрикеич. Реку он переплывает на челноке, который еще только рассчитывает получить. Одно и то же событие в мире Заитильщины может происходить несколько раз по-разному. Например, Илья Петрикеич теряет ногу, потому что срывается с поезда и/или потому что его привязывают к рельсам ухажеры Орины. И эта цикличность времени, повторяемость событий, неотличимость явлений друг от друга происходит не только из-за того, что пришло время сумерек, время «между собакой и волком», а потому что все происходящее имеет одну и ту же суть, одну сердцевину, а различия - только кажимость. Неслучайно, в романе два на первый взгляд совершенно разных повествователя – Илья Петрикеич и Запойный Охотник. В главах, где повествование ведется от лица Ильи Петрикеича, пародируются разные стили и жанры прозы, в записках Запойного охотника перед нами стихотворные пародии и стилизации. Но Запойный Охотник и Илья Петрикеич постоянно дополняют и цитируют друг друга, оба они создают миф о Заитильщине.

Из осколков реальности возникает новый мир, мир мифа. Там нет ни движения во времени, ни движения в пространстве. «Всюду сумерки, всюду вечер, везде Итиль [Соколов: 100]». Это мир, застывший на картине Питера Пауля Брейгеля-старшего «Охотники на снегу». «Мы возвращаемся в сумерках [Соколов: 28], - рассказывает Илья Петрикеич и подробно описывает картину Брейгеля, которая перетекает в итильский пейзаж. - Мы легко различаем плотину и мельницу, церковь и возы на улицах, библиотеку, богадельню и баню. Видим острую крышу инвалидного дома, точильное заведение, приют глухих и базар [Соколов: 29]». Запойный Охотник описывает в «Заговоре» мир так:

«И от плоского Брюгге до холмистого Лёпп,

От Тутаева аж – до Быдогощ

Заводские охотники, горланя: гей-гоп! –

Пьют под сенью оснеженных рощ [Соколов: 86]».

Выпив, Запойный Охотник видит за окном картину Брейгеля. Жители Заволжья - Заволчья вымирают, но в Заитильщине нет ни жизни, ни смерти. Это возлюбленная Ильи Петрикеича блудливая стрелочница Орина оборачивается Смертью, Роковой Красотой и Вечной Женственностью и бродит по Заитильщине пугающая и долгожданная.

В романе Саши Соколова «Между собакой и волком» мы наблюдаем два онирических актанта «Сновидец» (Илья Петрикеич и Запойный Охотник), которые повествуют о своем нахождении в реальности отличной от обыденной реальности яви (предикат онирической мотивемы). Есть нелинейные время и пространство онейросферы. Сама онейросфера поглощает весь текст. При этом она никак не заявлена, если не считать ее признаком «сумеречное» заглавие - «Между собакой и волком». В главе «Онейросфера в постмодернистской прозе» Нагорная даже пишет о

творчестве Саши Соколова: «В двух других романах Соколова: «Между собакой и волком» и «Палисандрия» речи о сновидениях практически не ведется, достаточно вспомнить авторское высказывание о том, что Палисандр Дальберг снов не любил и никогда их не видел» [Нагорная:175]. Но не заявленная онейросфера не редкость в постмодернизме, так как она может решить сразу несколько художественных задач. Кроме особого субъекта, совпадающего с онирическим актантом «Сновидец», предиката и топоса, есть еще некоторые действия, которых требует и онирический дискурс, и дискурс словесности. Именно они заставляют оба дискурса сближаться и совпадать. Дискурс языка и литературы наполнен игрой с фразеологизмами, концептами, литературными образами и целыми сюжетными схемами. Они требуют узнавания и переосмысления, истолкования. В онирическом дискурсе узнавание кого-то или чего-то в новом облике – одно из ключевых действий, а истолкование и переосмысление увиденного, разгадка его смысла – основная сюжетная функция.

В рассказе Пелевина «Девятый сон Веры Павловны» взаимодействие этих двух действий узнавания и истолкования, относящихся и к онирическому, и к словесному отражено особенно ярко. Вера живет духовным поиском, читает Блаватскую, смотрит Фасбиндера и Бергмана и работает уборщицей в мужском туалете. С одной стороны, рассказ о работе Веры в мужском туалете уборщицей – это повествование о быте человека, не приемлющего советскую действительность и скрывшегося от нее во внутреннюю эмиграцию. С другой стороны, туалет, в котором работает Вера, является метафористическим описанием реальности вообще. От своей духовной наставницы Маняши, работающей в соседнем туалете и увлекающейся солипсизмом, Вера узнает некую тайну жизни. Вера хочет, чтобы в туалете появились музыка и картины. С помощью тайны она начинает менять реальность, решаясь таким образом выяснить, что будет,

если выйти за границы обыденного. Маняша в рассказе описывается так: «Это была худая старуха тоже неопределенных, но преклонных лет, при взгляде на нее Вере отчего-то – может быть, из-за того, что та сплела волосы в седую косичку на затылке – вспоминалось словосочетание «Петербург Достоевского»» [Пелевин:47]. Фигура Маняши требует узнавания в качестве старухи-процентщицы из «Преступления и наказания». Маняша предупреждает Веру, что неизвестно, какие изменения повлечет за собой появление картин и музыки в туалете и намекает, что это небезопасно. Но Вера требует открыть ей тайну и переступает черту. Туалет постепенно, но довольно быстро меняется, становится кооперативным и благоустраивается, потом перепрофилируется в магазин заграничных вещей. Веру же постоянно преследует запах вони, ей кажется, что на предметах, продающихся в магазине, прилипла туалетная грязь. В Вере постепенно растет ненависть к Маняше, она считает, что «во всем виновата именно Маняша, хотя чем было это все, она вряд ли сумела бы сказать» [Пелевин:60]. Дальнейшие события рассказа непонятны без истолкования образа Маняши. Узнав старуху-процентщицу, которая проглядывает сквозь ее образ, мы видим, как в рассказ включается проблематика Достоевского. Именно этот вопрос о дозволенном, о границах человеческой природы и тайне сверхчеловеческого становится скрытой сердцевиной рассказа. Попытка стать сверхчеловеком, управляющим реальностью, прямо по Достоевскому, приводит героиню к убийству. Вера убивает Маняшу топором, как Раскольников старуху. Перед убийством Вера сама проводит эту параллель, говорит, что хочет ударить Маняшу топором «прямо по косичке, как у Федора Михайловича» [Пелевин:61]. Преступление, как болезнь, поражает Веру. Как и Раскольников, она убивает не только и не столько старуху, сколько себя, часть своей души: «...Вера вдруг не узнала саму себя. Казалось, какая-то часть ее души исчезла часть, которой она никогда раньше не ощущала и почувствовала только теперь, как это бывает с людьми, которых мучают боли в ампутированной конечности. Все вроде бы осталось на месте, но исчезло

что-то главное, придававшее остальному смысл; Вере казалось, что ее заменили плоским рисунком на бумаге, и в ее плоской душе поднималась плоская ненависть к плоскому миру вокруг» [Пелевин:61]. Обратим внимание на замечание о трансформации героини, которая стала внутренне «плоской» после убийства Маняши. И вот однажды наступает последний день или судный час, когда часы в магазинчике показывают время рождения Веры, у нее внезапно сильно колет в сердце. И вечный гул, вонь и нечистоты, которые постоянно мерещились ей в магазине, разрушают границы, льются из-за всех щелей. Потоки нечистот заливают магазин, город, мир. С умиранием Веры разрушается ее реальность и мир вокруг нее. К ней подплывает на лодке маршал Пол Мир Суп, чтобы как Харон, помочь ей совершить путь в другое измерение, но Вера просит сделать туннель, о котором она читала в эзотерической литературе. Она летит по этому туннелю и некие голоса приговаривают Веру за солипсизм к вечному пребыванию в романе «Что делать?». Сначала голоса хотели поместить героиню в соцреалистический роман, но там не хватило места. Интересно, что после смерти героиня попадает в текст, просыпается в нем и начинает жить. Разница между реальностью текста и жизненной реальностью не велика, они сопоставимы с друг другом. То, что Вера попадает в «Что делать?», а могла бы попасть в соцреалистический роман, объясняется тем, что после убийства Маняши, она лишается самой сложной своей части и становится «плоским рисунком на бумаге», которому самое место в мире схематичных персонажей. Об этой страшной участи ее пытается предупредить Маняша, говоря ей перед смертью, что если Вера использует топор, то они никогда не увидятся. То есть, Маняша оказывается внутренней частью самой Веры. Рамочный текст рассказа подтверждает это наблюдение. Эпиграф из Витгенштейна таков: «Здесь мы можем видеть, что солипсизм совпадает с чистым реализмом, если он строго продуман» [Пелевин:46]. Согласно солипсизму, собственное индивидуальное сознание является единственной и несомненной реальностью, а объективная реальность окружающего мира

отрицается. И если солипсизм последователен, то никакой разницы между ним реализмом нет. Все внешние обстоятельства в мире Веры – туалет, перестройка, кооператив, магазин, Маняша – оказываются продолжением объектов ее внутреннего мира. Этот внутренний мир (а, следовательно, и внешний) живет по законам онейросферы (рассказ даже имеет заглавие «Девятый сон Веры Павловны»), он – пространство бессознательного. И происходящее в нем определяется логикой языка и ассоциаций, поэтому ключевые действия для текста – это узнавание и истолкование. Есть Маняша, напоминающая Петербург Достоевского, значит, есть и попытка выйти за границы реальности, стать сверхчеловеком. Логика «Преступление и наказания» диктует гибельность этой попытки. Из-за убийства героиня упрощается и становится символом той идеологии равенства, от осколков которого она бежала к солипсизму и концепции сверхчеловека. Круг замыкается. Перед нами бесконечное литературно-сновидческое покрывало Майи, скрывающее истинную сущность мира и обеспечивающее ее многообразие.

Мы разобрали, как функционируют предикат онирической мотифемы и актант «Сновидец» в постмодернистских текстах. Позиция актанта «Режиссер» заполняется узнаваемыми языковыми и литературными формами, логика которых начинает определять происходящее. Функционирование актанта «Информация» связано с особенной чертой постмодернистской онейросферы – с ее развернутостью. Развернутая онейросфера является «другим» пространством. «Другое» же пространство, когда оно занимает существенную часть текста, требует организации, своей отличной от яви иррациональной логики. Эти иррациональные связи, столкновение противоположных контекстов и появление новых неожиданных смыслов создают некое новое знание, новую систему – это и есть содержание актанта «Информация». Старые культурные концепции приобретают новое парадоксальное, иногда шокирующее содержание, но это

содержание неочевидно, оно скрыто и замаскировано литературной игрой. Его постепенное раскрытие составляет сюжет произведения. Читатель должен совершить усилие по добыванию этого нового знания и получить его только в процессе разгадывания культурных кодов после совершения определенных действий – узнавания и истолкования. Чтобы понимать постмодернистский текст, читатель должен узнавать культурный код, а значит быть «посвященным» в некую культурную парадигму, не быть профаном. Новые смыслы обретают черты сакрального знания. Исследователи описывают эту черту как принципиальную элитарность постмодернистских произведений. Доуве Фоккема пишет об этом: «постмодернизм социологически ограничен главным образом университетской аудиторией...» [Фоккема: 81].

Проследим еще раз цепочку образования онирического актанта «Информация» в постмодернистских текстах. В силу художественных задач (необходимости дробления метанарративов) в постмодернизме появляется онейросфера. Она развернута. Но развернутая онейросфера должна быть как-то организована, поэтому возникает новая обобщающая система. Эта система иррациональна, обусловлена и создана из языковой игры, защищена от профанов. Это некое сакральное знание, имеющее мифологические черты. Мифологичность онирического актанта «Информация» в постмодернистском тексте объясняется следующим. Во-первых, как известно, любое сознание имеет мифологические черты. Культуры, эпохи, стили, группы, личности живут в пространстве своего мифа. Религии, идеологии, философские системы являются пространством локализации мифов. Когда крупные метанарративы сталкиваются с друг другом в постмодернистском тексте и разлагаются, речь идет об обнажении мифа, его смерти через рационализацию, обсуждение, сравнение. Но пространство абсурда непригодно для сюжета, поэтому сразу же создается индивидуальный миф. В отличие от разрушенных представлений новый миф может быть ограничен

пространством именно этого произведения. Например, в романе «Москва-Петушки» разрушается советская парадигма, пародийно проигрываются революционный миф, классические тексты русской литературы, на осколках создается новый миф о земном странствии, пути в рай. Петушки являются не только последней станцией маршрута, но и местом, где заканчивается время. Венечка рассказывает контролеру Семеновичу свой последний исторический эротический анекдот, должно состояться последнее и решительное объяснение с возлюбленной, все линии событий сходятся в своей завершающей точке. Венечка даже встречает Сфинкса, который охраняет границу между этим миром и тем. В романе Саши Соколова «Между Собакой и волком» мы видим, как появляется умирающий мир Поволжья и превращается в прекрасную картину Брейгеля Старшего «Охотники на льду», время становится цикличным, перестает двигаться, и Заитильщина так и застывает в виде изящного рисунка. Сорокин создает несколько крупных мифологических систем. Деконструкция культурных пластов как метод не мешает создавать тематические циклы, внутри которых действуют общие иррациональные законы (например, цикл «Путь Бро», «Лед», «20300» или «День опричника» и «Сахарный Кремль»). В пелевинских текстах авторский «миф» выражен особенно ярко ⁸⁹.

Второе, с чем связана мифологичность онейрического актанта «Информация» в постмодернизме, – это родство самой онейросферы с мифом. В древности сновидение и миф были неразрывны, как миф и театр. Сновидение было местом инициации, общения с божествами, первой реальностью, а явь была второй. Савельева отмечает, что онейрический архетип является вариантом архаических архетипов – смерти и обряда

⁸⁹ Буддистскую философию пелевинских текстов трактуют по-разному, она воспринимается как жизненный выбор автора [Каневская:43], ироническая метафора и литературный прием [Липовецкий:294], «неизбежный вывод из наблюдений над современностью» [Генис:90], контаминация восточных и западных оккультных доктрин, «проблема проникновения профанного начала в начало сакральное» [Нагорная:211].

инициации [Савельева:85]. Инициация («Настя», «Путь Бро», «Generation „П“», «Empire V», «Бэтман Аполло» и другие) и попытка получения последнего знания с переходом в иную реальность (Например, «Священная книга оборотня», «Москва-Петушки», «Шатуны» и т.д) – распространенные сюжеты постмодернистских романов. Можно сказать, что мы имеем дело с памятью архетипа, которая навязывает актанту мифологические черты.

Отдельно стоит рассмотреть постмодернистские тексты малых объемов. Разрушение имеющейся реальности через столкновение нескольких культурных пластов происходит и здесь. Но так как объем текста небольшой, например, перед нами стихотворение - центон, актант «Информация» здесь реализуется по-другому, нет мифологичности. Столкновение нескольких иерархичных систем мышления приводит к их остранению. Такая неразвернутая постмодернистская онейросфера устроена так же, как состояния «как бы во сне». Состояния «как бы во сне» являются частными случаями остранения. С помощью онейросферы некое состояние – вдохновение, состояние влюбленности выделяется. Оно выделяется помещением в другой ряд, в другое пространство. А любое другое пространство относительно яви – это пространство онирическое.

Постмодернистская онейросфера и развернутая, обладающая мифологическим пластом, и неразвернутая выполняют важную задачу – описание бессознательного и неосознаваемого. Это описание формируется через остранение автоматически воспринимаемых концептов. Онейросфера – это первая сфера, где проявляется бессознательное. С изучением сновидений началось изучение бессознательного в целом. Интересно, что и само бессознательное воспринимается как текст. Ж.Лакан увидел в бессознательном языковую структуру и соотнес структуру сна, который понимался им как пространство для проявления фрейдовского подсознательного, с языковой структурой. Он пишет: «Бессознательное субъекта есть дискурс другого <...>» [Лакан:34]. Это отчужденная,

непонятная речь, многозначное пространство, нуждающееся в осмыслении и художественном описании. Но какие инструменты для этого описания подойдут? Только онирический дискурс и постмодернистский дискурс словесности, которые имеют такую же, как объект описания природу, потому что произошли от него⁹⁰. Они могут отразить его хаотичную структуру, обнажить механизмы его формирования. Таким образом, в литературе постмодернизма онирическая мотифема и логоцентризм выступают как средства выражения и взаимодействуют с друг другом, так как именно их

⁹⁰ Онирический дискурс и дискурс словесности достаточно близки друг к другу. Лакан видел в онирическом языковую структуру, и существует целая полемика о том, является ли сон текстом. Очевидно, что сон несет некую информацию. Но является ли эта информация сколько-нибудь ценностной? Этот вопрос оказывается в центре полемики об обладании сновидением текстовой структуры. Необходимо ли истолковывать или как-то анализировать сон? Как уже упоминалось, христианская семиотика считала сон противоположностью текста и искать там знаки не советовала. Зигмунд Фрейд считал сновидения проявлением подавленных желаний, которые блокируются цензурой рассудка и вытесняются в подсознательное. И хотя анализ сновидений пациента может пролить свет на его отклонения, то есть оно ценностно, сновидение по своей сути асоциально. «Сновидение, – пишет он, – является совершенно асоциальным душевным продуктом; оно не может ничего сказать другому человеку; возникая внутри личности как компромисс борющихся в ней душевных сил, оно остается непонятным даже для этой самой личности, и потому совершенно неинтересно для другого человека» [Фрейд:181]. В.П.Руднев заметил в христианской и фрейдовской концепциях сновидений общую черту. Сновидения, по Фрейду, это – подавление желаний, «а желания эти всегда носят социально-обценный (т.е. в христианском понимании дьявольский) характер» [Руднев:16]. Тем не менее, Фрейд семиотизирует пространство сновидения. Карл Юнг трактовал сновидение, как непонятный текст, который нужно попытаться прочесть. Во сне себя проявляет коллективное бессознательное, выражаемое архетипами. Эти же архетипы присутствуют в искусстве. И.П.Павлов (и его последователи) считал, что сон вызывается торможением в коре головного мозга сон и сновидение не более, чем физиологические процессы. Жак Лакан полагал, что сновидение структурировано как текст. Ю.М.Лотман отмечал, что сон – «это информационно свободный «текст ради текста»» [Лотман:124]. Это - текст, который семиотически многозначен. В статье «Культура и сон» 1990 В.П. Руднев рассматривал разные концепции сна. В «Словаре культуры XX века» (в издании 2001 года) же В.П. Руднев пишет: «Сновидение более отчуждено от сознания человека, чем его личные воспоминания. Оно представляет собой текст. Текст вызывает к своему пониманию, и, стало быть, истолкованию» [Руднев 2001:478]. В литературоведческих работах к сновидению применяются как семиотический (например, Н.А.Нагорная), так и психоаналитический и оккультный (Н.А.Нагорная, О.В.Сергеев) подходы.

парное использование позволяет зафиксировать сложные объекты описания – бессознательное и опирающееся на него разные типы сознания.

Подводя итоги, можно сказать, что постмодернистский логоцентризм и онирическая мотифема взаимодействуют, так как при метанарративной деконструкции нужен особый воспринимающий субъект. Анализ признаков этого субъекта показывает, что он относится к онирической мотифеме и совпадает с актантом «Сновидец». Характерным признаком этого актанта в постмодернистском дискурсе является эмоциональная обозначенность. Предикатом онирической мотифемы является посещение иного мира, в качестве которого выступает особый постмодернистский топос – топос словесности. Именно с особенностями этого топоса связаны схемы функционирования развернутой и неразвернутой онейросферы. При развернутой онейросфере актант «Информация» содержит в себе авторский миф, при неразвернутой онейросфере механизмы остранения используются для описания бессознательного. Роль актанта «Режиссер» в постмодернистских текстах играет язык, его законы, а также литературные штампы. Постмодернистский логоцентризм и онирическую мотифему объединяют семиотическая многозначность. И онирический дискурс, и дискурс языка и литературы предполагают такие действия, как узнавание и истолкование. Оба они разворачиваются как ассоциативный процесс вспоминания с порождением значимых смысловых искажений. То есть, взаимодействие онирической мотифемы с постмодернистским дискурсом словесности обусловлено содержанием художественной проблемы, которую решает постмодернизм, а именно описание бессознательного и разных типов сознания.

Итак, мы рассмотрели структуру онирической мотифемы. Мы кратко описали взаимодействие онейросферы и потусторонний мир, онейросферы и игровой модели, онейросферы и карнавала, онейросферы и постмодернистского логоцентризма, онейросферы и миров утопии и

антиутопии, онейросферы и состояний «как бы во сне», раскрыли метафору «жизнь есть сон». Нужно отметить, что описание взаимосвязи между членами некоторых названных оппозиций уже осмыслялось как теоретическая проблема. Н.А.Нагорная в монографии «Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм» пишет, что «можно выделить несколько теоретических проблем, стоящих перед исследователем сновидений в литературе: сновидение и миф, сновидение и творчество, сновидение и бессознательное, сновидение и текст, язык сновидений, хронотоп сновидений» [Нагорная:21]. На материале прозы 20-х годов О.Ю. Славина описала связь онирического мотива с мотивом смерти, соотнесла сновидение и источник вдохновения, отметила карнавализацию сновидений 20-х годов, обратила внимание на возможность анализа взаимодействия карнавала и сновидения как такового, описала сновидение как игровую модель и как странствие, сопоставила сновидение и мистику. Д.Нечаенко отнес сновидение к утопическим жанрам, связь между сновидением и утопией упоминал В.П. Руднев. Сноподобность воспоминания отмечают Б.С.Кондратьев⁹¹ и Н.А.Нагорная⁹².

Однако возникает вопрос «Почему онейросфера взаимодействует именно с этими семантическими блоками?» Как это характеризует онирическую мотивему? Что такое, по сути, литературная онейросфера?

Несмотря на существующий интерес к этой теме (первые исследования относятся еще к 20м годам)⁹³, теоретически онейросфера еще практически не изучена. Основная часть исследований посвящены историко-литературному

⁹¹ См в: Кондратьев Б.С. Сны в художественной системе Ф.М.Достоевского. Мифологический аспект. Арзамас, 2001. С.60-64.

⁹² См в: Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М., 2006. С.74-75.

⁹³ В 1924 вышло исследование М.Гершензона о снах Пушкина. Гершензон М.О. Сны Пушкина: сб. первый/под ред. Н.К. Пиксанова М., 1924.

анализу феномена, его роли в творчестве определенного автора. В 40-е и 50-е гг. И.В.Страхов в монографиях «Л.Н.Толстой как психолог» и «Психология сновидений» рассматривает сновидения героев из произведений Толстого, опираясь на павловскую концепцию сновидения и используя художественный и психоаналитический анализ. Значение сна в избранной авторской системе анализируется в статьях К.Г.Щенникова⁹⁴, Р.Н.Поддубной⁹⁵, О.Б.Улыбиной⁹⁶, В.М.Марковича,⁹⁷ Н.Н.Ерофеевой⁹⁸, Л.М.Ельницкой,⁹⁹ Т.М.Николаевой¹⁰⁰, Т.И.Печерской¹⁰¹, М.В.Субботиной¹⁰², А.А.Кунарева¹⁰³, О.Н.Калениченко¹⁰⁴, Е.С.Изотовой¹⁰⁵ Р.М.Ханиновой¹⁰⁶, Г.Ф.Ситдиковой¹⁰⁷.

⁹⁴ Щенников Г.К. Художественное мышление Ф.М. Достоевского. Свердловск, 1978.

⁹⁵ Поддубная Р.Н. Рассказ «Сон» И.С. Тургенева и концепция фантастического в русской реалистической литературе 1860-1870-х годов//Русская литература 1870-1890-х годов. Свердловск, 1980. С.65-78.

⁹⁶ Улыбина О.Б. Мотив сна и его художественные функции в повести И.С.Тургенева «После смерти»//Вопросы сюжета и композиции. Горький. 1982.С. 89-99.

⁹⁷ Маркович В.М. О мифологическом подтексте сна Татьяны //Болдинские чтения. Горький1981. С.98-110.

⁹⁸ Ерофеева Н.Н. Сон Татьяны в смысловой структуре романа Пушкина «Евгений Онегин» // Сон - семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993.С.96-108.

⁹⁹ Ельницкая Л.М. Сновидения в художественном мире Лермонтова и Блока: миф о демоне// Сон - семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993.С.109-113.

¹⁰⁰ Николаева Т.М. «Сны» пушкинских героев и Сон Святослава Всеволодовича // Лотмановский сборник.М.,1995. Вып.1.С.392-410.

¹⁰¹ Печерская Т.И. Мотив смерти-воскресения в поэтике сна у Ф.М. Достоевского (первый сон Раскольникова) // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.

¹⁰² Субботина М.В.Семантическая структура макрообраза "сон" в поэтических текстах М.Ю.Лермонтова и А.А. Блока // Актуальные проблемы современного языкознания и методики преподавания языка. Елец, 2004.С. 257-267.

¹⁰³ Кунарев А.А."Ах, батюшка, сон в руку!" (Фрагмент комментария к комедии

Д.Нечаенко в книге «Сон, заветных исполненный знаков... Таинства сновидений в мифологиях, мировых религиях и художественной литературе» (М.,1991) на материале снов в литературе XIX века выделил жанровые признаки сновидения, состоящие в сочетании в фабуле реального и фантастического, использование религиозных и мифологических символов, особая выразительность сновидческих образов и сновидческий эмоциональный фон, включающий в себя надежду и страх.

Б.С.Кондратьев в монографии «Сны в художественной системе Ф.М.Достоевского. Мифологический аспект» (Арзамас, 2001) анализирует роль снов в мифопоэтике Ф.М.Достоевского, описывает реализацию романтической, религиозно-мифологической и национально-культурной онирических традиций в творчестве этого автора, рассматривает функции сновидений. Кондратьев выделяет 8 семантических групп сновидений: сон как признак духовной болезни, сон как предсказание и предчувствие, сон-загадка, сон-отгадка, сон как свидетельство особо тонкой духовной организации человека, сон-мечта, жизнь-сон и семантическая группа «как бы во сне». Исследователь прослеживает развитие этих групп в разные творческие периоды Ф.М.Достоевского.

А.С. Грибоедова "Горе от ума") // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. - М., 2004. N 4. С. 66-69.

¹⁰⁴ Калениченко О.Н. "Сон смешного человека" Ф.М. Достоевского в литературе Серебряного века // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова. Волгоград, 2005. С. 238-244.

¹⁰⁵ Изотова Е.С. Мотивный комплекс "сон - бессонница" в лирике Ф.И. Тютчева // Культура и текст 2005. Барнаул, 2005. Т. 1. С. 132-140.

¹⁰⁶ Ханинова Р.М. Сон и сновидение в поэтике рассказа Александра Грина // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века. М., 2006. Вып. 3. Ч. 2. С. 148-153.

¹⁰⁷ Ситдикова Г.Ф. Сон как реализация мотива одиночества в лирике М.Ю. Лермонтова и М.И. Цветаевой // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах. Волгоград, 2006. С. 554-559.

О.Ю.Славина в кандидатской диссертации «Поэтика сновидений на материале прозы 1920-х годов» (СПб, 1998) анализирует сновидения в произведениях И.Бабеля, Н.Баршева, А.Белого, М.Булгакова, М.Вагинова, Г.Газданова, М.Горького, А. Грина, Б. Зайцева, Е. Замятина, Вс. Иванова, В.Каверина, С. Кржижановского, О. Мандельштама, В. Набокова, Ю. Олеси, Б. Пастернака, А. Платонова, А.Ремизова и Д. Хармса, написанных в указанный период. Её работа в большой степени теоретична. Создавая описание сновидения 20-х годов, О.Ю.Славина выделяет признаки (о которых мы уже писали выше) существенные для структурирования онейросферы в общем.

О.И.Акатова в кандидатской диссертации «Поэтика сновидений в творчестве М.А.Булгакова» (Саратов, 2006) показывает эволюцию онирических мотивов в творчестве М.А.Булгакова, изменение их места в художественной системе. Так, онирическое отсутствует или минимально представлено там, где есть фантастическое и сатирическое начала. Онирический мотив постепенно сближается с мотивом потусторонности. Два эти мотива конституируют художественную реальность, однако роль онирического мотива в тексте снижается. О.И.Акатова выделяет мотивы и темы, связанные с онейросферой. Это – тема ирреальной реальности, темы жизни и смерти, вины и расплаты, творчества, мотивы стихии (вьюги, метели, бурана, тумана), болезни, памяти, присутствия потусторонних сил. Так же О.И. Акатова отмечает связь сновидения и вдохновения.

В докторской диссертации О.В.Сергеева «Поэтика сновидений в прозе русских символистов. Валерий Брюсов и Федор Сологуб» (М., 2002) активно используется психоаналитический подход. Сон описывается как нечто, принадлежащее персонажу и характеризующее его, и как проявление взглядов писателя на явления подсознательной и бессознательной сферы. Сосредоточившись на анализе поэтики сновидений в творчестве Валерия Брюсова и Федора Сологуба, О.В. Сергеев кратко описывает бытование

сновидений в литературе других эпох.

Н.А. Нагорная в монография «Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм и постмодернизм» (М., 2006) проводит работу по типологическому сопоставлению онейросферы русской прозы символизма (на материале романов Федора Сологуба «Тяжелые сны» и «Творимая легенда», рассказов Валерия Брюсова и его романа «Огненный ангел», романа Андрея Белого «Петербург»), модернистского творчества А.М. Ремизова и постмодернизма (на материале текстов Венедикта Ерофеева, Юрия Мамлеева, Виктора Пелевина и Дмитрия Липскерова). Н.А. Нагорная прослеживает связь онейросферы с оккультизмом, архетипами бессознательного, с мифопоэтикой игры и соотносит сон и текст, сон и миф, сон и игру, но не делает выводов, почему онейросфера соотносится именно с этими смысловыми блоками.

Как можно заметить, исследователи, анализируя онейросферу в творчестве определенного автора или выделяя её типичные признаки в текстах, относящихся к определенному направлению или временному периоду, сталкиваются с некоторыми семантическими блоками, которые постоянно взаимодействуют с онейросферой. Одна и та же семантическая универсалия раз за разом отмечается и используется в анализе конкретного материала. Но как связаны эти семантические универсалии с друг другом? И что лежит в основе этой системы взаимодействий воспоминания, творчества и т.д. с онейросферой?

Исследователи неоднократно отмечали, что в художественном тексте сновидение может выступать как альтернативная или параллельная реальность, тем самым, например, расширяя рамки повествования¹⁰⁸ или

¹⁰⁸ Такова точка зрения Н.А. Нагорной, которая трактует сновидение как «средство, способное вывести персонажей и читателя за рамки однолинейного повествования, создать параллельную реальность в тексте и за его пределами, в воображении читателя» [Нагорная:23].

характеризуя первую реальность, явь¹⁰⁹. Но сновидение – это не просто другая реальность относительно яви, это – **модель** для построения всякой другой реальности в художественном тексте¹¹⁰. Именно этим объясняется взаимодействие и взаимовлияния таких тематических блоков, как сновидение и иной мир, сновидение и игровая модель, сновидение и карнавал, сновидение и мир утопии и антиутопии, сновидение и текст (в постмодернизме), сновидение и состояния «как бы во сне» – вдохновения, любви, процесс вспоминания. Проживание жизни как переживание сновидения. Установление этого факта и является новизной теоретической части данной работы.

Естественно, возникает вопрос: «Как, по какой схеме происходит взаимодействие этих семантических блоков с друг другом?». Использование онирического мотива обычно вытекает из 2 сюжетных ситуаций – ситуации необходимости получения чего-то из «другой реальности» или ситуации пребывания в «этой другой реальности». Если реальность яви сопоставляется со сновидением, например, жизнь оказывается похожей на сон (ибо в ней действуют неподвластные героям иномирные силы, грядет утопия или антиутопия, мир кажется театром, герой входит в пограничное, онирическое состояние и т.д.), искусство очаровывает и погружает в странное состояние, подобное сновидению, или начинается медленное вхождение в смутный и неясный мир воспоминаний, то речь идет о ситуации пребывания в другой реальности. И первая реальность – явь – начинает действовать по

¹⁰⁹ Так описывает роль сновидения в прозе 20-х годов О.Ю.Славина: «Сновидение как альтернативная реальность всегда существовало в литературе, но эпоха 20-х придала двоемирию тайный социальный смысл. Он в безусловном предпочтении сна реальности<...>» [Славина:26,27].

¹¹⁰ Описывая в статье «Культура и сон» взаимодействие сновидения и искусства, В.П. Руднев первый зафиксировал способность онейросферы служить моделью для создания другой реальности: «Спящий видит сон и думает, что то, что он видит, суть явления реальности, хотя на самом деле это не так. Что это, как не модель эстетического переживания художественного произведения» [Руднев:121].

нарушающим жизненные нормы, абсурдным законам сновидения. Если же герой уже пребывает в онейросфере, которая вдруг оказывается, например, «тем светом», карнавалом, утопией, театром, текстом, состоянием вдохновения, то речь идет о получении из другой реальности некоего сакрального знания. Конечно, мотивы пребывания и получения связаны с друг другом. Потому что онейросфера всегда, по словам О.Ю.Славиной, «посвящение сновидца в некоторые проблемы» [Славина:102], получение чего-то. Сновидение часто организуется как странствие. Странствие же нейтрализует оппозицию пребывания и получения, так как пребывание – это его процессуальный аспект, а получение – результативный. Сновидение-мистерия, в котором действует иномирный мистагог, – это определенный путь (нисхождение и восхождение). Более поздние онирические концепции, считающие сон пространством для проявления бессознательного, также связаны с представлением о сне как странствии. Изменяется лишь вектор движения. Сон-предсказание, в котором сновидец движется в собственное будущее и иногда формирует его, «сменяется представлением о сне как пути внутрь самого себя» [Лотман:125]. «Окно в таинственное будущее», посещение «того света», где возможно общение с богами и умершими, – это внешнее по отношению к сновидцу пространство. Тут же место пространства изменяется. «Из внешнего оно становится внутренним» [Лотман:125]. Странствием как внутренней сущностью сновидения определяется часто встречающийся в сновидческих текстах мотив лабиринта.

Итак, мы пришли к выводу, что сновидение – модель для изображения других реальностей, которые соответственно находятся с ним в состоянии взаимовлияния и взаимодействия. И выявили структуру онирической мотифемы. Онирическая мотифема обязательно будет включать в себя следующие элементы: «Сновидец» (актант 1) и предикат. Содержание предиката – пребывание в другой реальности (в разобранных вариантах потусторонний мир, игровая модель, карнавал, мир утопии/антиутопии, мир

словесности в постмодернизме). Также обязательными актантами, которые могут как прямо, так и косвенно присутствовать, являются «Наблюдатель» (он же «Сновидец», актант 1), «Режиссер» (актант 2). Последним обязательным актантом является актант «Информации». Есть добавочные актанты, такие, как актант «Информатора». В зависимости от усиления одного из элементов формируются разные типы сновидений. Актант «Режиссера» может формировать кошмары, актант «Информатора Проводника-мистагога» сон-мистерию.

Говоря о онирической мотифеме, важно отметить, что онирическое не равно сновидческому. Мотив сна обычно анализируется вместе с мотивами видения, бреда, галлюцинации и с другими мотивами, описывающими пограничные состояния сознания. Так, например, Е.В.Сафронов, анализируя иномирное сновидение как жанр фольклора в кандидатской диссертации «Рассказы об иномирных сновидениях в контексте русской сказочной прозы» (Ульяновск, 2008), рассматривает его в контексте других визионерских жанров обмираний и видений. О.И.Акатова определяет объект исследования своей кандидатской диссертации «Поэтика сновидений в творчестве М.А.Булгакова» как «поэтика сновидений, особенности сновидений и близких им проявлений подсознательного <...>» [Акатова:21]. О.В.Сергеев, описывая поэтику сновидений в прозе Валерия Брюсова и Федора Сологуба, также не разделяет разные виды пограничных состояний. А.Н.Нагорная рассматривает сновидения в ряду других онирических состояний: видений, галлюцинаций, иллюзий, бреда, гипноза. Собственно в онирический мотив и входят нескольких мотивов, относящихся к проникновению в другие реальности (это мотивы сна, видения, бреда, галлюцинации, вдохновения, опьянения, иллюзии, медиумического состояния и т.д.). Эти мотивы имеют общий хронотоп, и иногда между ними трудно провести границу. Но и «сами тексты зачастую строятся авторами по принципу намеренной недифференцированности сновидений и других

пограничных состояний сознания <...>» [Нагорная:5]. Роман Валерия Брюсова «Огненный ангел» особенно сложен в этом отношении. Намеренно неопределенный статус пограничных состояний создает основные конфликты романа. В тексте сталкиваются несколько онирических традиций и соответственно несколько традиций истолкования, которые заранее формируют разные типы трактовок содержания и настолько усложняют понимание текста, что до настоящего времени нет ни общепризнанного определения жанровой разновидности этого романа, ни сколько-нибудь единого представления о происходящем на уровне сюжета.

III. Глава.

Онирические мотивы в романе В.Я.Брюсова «Огненный ангел».

§1.Онирические мотивы и проблема жанра.

Шел Петров однажды в лес.
Шел и шел и вдруг исчез,
«Ну и ну, – сказал Бергсон, –
Сон ли это? Нет, не сон».
Д. Хармс

Почти во всех исследованиях, посвященных роману «Огненный ангел», поднимается вопрос жанра. Как мы уже писали, за этим вопросом скрывается проблема интерпретации онирической проблематики романа, от которой зависит общее понимание сюжета. Существует множество версий относительно того, что собственно произошло на уровне сюжета и каково авторское отношение к произошедшему. В прижизненной критике «Огненный ангел» анализировался как роман, давший натуралистическое описание истерички (Л. Гуревич¹¹¹) и создавший тип женщины с какой-то смутной душевной драмой (А. Левинсон¹¹²). П.Коган¹¹³ полагал, что роман ближе скорее не к художественному произведению, а к научному трактату [Коган:347].

К. Бальмонт считал «Огненный ангел» историческим романом и писал Брюсову 16 сентября 1910: «К «Огненному ангелу» твоему, согласен, я не справедлив, быть может. Но дело в том, что исторический роман, в принципе, я считаю формой глубоко-фальшивой и неприемлемой и поистине, не в состоянии даже читать исторические романы, – разве что читать их по-английски, что совершенствоваться в английском разговорной речи» [Переписка Брюсова с Бальмонтом:220].

¹¹¹ Гуревич Л.Дальнзоркие // Русская мысль. 1910. Кн.3. С.143-155.

¹¹² Левинсон А. Валерий Брюсов. Огненный ангел. Повесть XVI века, в двух частях // Современный мир. 1909. № 3. С.124-126.

¹¹³ Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы М., 1910. Т.3,Вып.2

Андрей Белый напротив же в рецензии на роман определяет «Огненный ангел» как «произведение извне историческое <...>, изнутри же оккультное. Фабула, так неожиданно, даже механически оборванная, есть рассказ о том, о чем нельзя говорить, не закрываясь историей» [Белый 1909:91]. Эллис¹¹⁴ считал, что «символизм привходит в него <роман – примечание мое, М.П.> как один из существенных элементов» [Эллис:204], при этом сам роман не является целиком символическим. «Главное достоинство этого историко-психологического романа, – пишет он, – совершенная стройность перспективы, выдержанность всех сложных планов созерцания, начиная от первого, реально-бытового, и кончая самым последним – оккультным, являющимся как бы пределом, горизонтом всего кругозора» [Эллис:203].

М.А.Кузьмин¹¹⁵ трактовал роман Брюсова как прекрасно выполненную стилизацию (стилизацию он понимал как «перенесение своего замысла в известную эпоху, и обличение его в точную литературную форму данного времени»): «Совершенно брюсовские коллизии героев, брюсовский (и непогрешимо русский) язык сочетаются так удивительно с точной и подлинной формой немецкого автобиографического рассказа XVI века» [Кузьмин:9]. Черты стилизации в «Огненном ангеле» отмечает и С.Соловьев¹¹⁶. Причем, это беспрецедентный опыт стилизации в русской литературе. С.Соловьев пишет: <...> при этой работе Валерий Брюсов не имел предшественников в русской литературе. У Пушкина есть великолепные фрагменты романа из римской жизни, написанные стилем

¹¹⁴ Эллис. Русские символисты. М.: Мусагет, 1910.

¹¹⁵ Кузьмин М. О прекрасной ясности: Заметки о прозе // Аполлон. 1910. № 4. С.5-10.

¹¹⁶ Соловьев С. Валерий Брюсов. Огненный ангел. Повесть XVI века // Русская мысль. 1909. Кн. 2. С.29-30.

Тацита и Апулея. Но только фрагменты. Выдержать целую повесть в стиле чуждого нам века впервые удалось Валерию Брюсову» [Соловьев:29].

С.П.Бобров¹¹⁷ указывает, что Брюсов виртуозно передает психологию Средневековья. Перед автором «Огненного ангела» стоит «задача трудная и незаурядная – проникнуть в глубь средневековья, заглянуть в самую душу его – в мистику и найти затем на палитре современности краски, могущие передать это «святая святых» людей XVI века. Обыкновенно художники, бравшиеся за эту задачу, ограничивались тем, что списывали одну, чисто внешнюю сторону жизни средних веков, которую и изображали более или менее талантливо. Психологическая же, интимная сторона всегда оставляла желать за собой много лучшего. У автора «Огненного ангела» как раз противоположное» [Бобров:7]. Ю.Айхенвальд¹¹⁸ же придерживался как раз противоположного мнения: «Вся постройка возведена на фундаменте из книг. Все составлено, прилажено одно к другому; есть отдельные счастливые пассажи и сцены, – но все время бросаются в глаза белые нитки исторических сведений и справок. <...> Нет души у людей и духа у времени» [Айхенвальд:25].

А.А.Измайлов¹¹⁹, рассматривая роман Брюсова, высказывает позицию, соединяющую сразу несколько точек зрения. «Огненный ангел» – это «роман стилизованный», но стилизованный «не в том, более утонченном понимании термина «стилизация», какое создано последними годами, но в более широком понимании – подделки под старину, воссоздания тонов старины» [Измайлов:90-91]. Обращает внимание Измайлов и на научность «Огненного ангела» и пишет, что «в своем романе Брюсов – мозаист, а не творец,

¹¹⁷ Сербов [Бобров С.П.] В. Брюсов. Огненный ангел. // Ребус. 1908. № 29 (1354). С.7.

¹¹⁸ Айхенвальд Ю. Валерий Брюсов: Опыт литературной характеристики. М., 1910.

¹¹⁹ Измайлов А.А. Помрачение божков и новые кумиры. М., 1910.

составитель, а не поэт» [Измайлов:91]. Образ Ренаты он истолковывает как образ «загадочной девушки, истерички и галлюцинантки» [Измайлов:91]. Пограничные состояния героев брюсовского романа, по мнению Измайлова, – это аффекты, имеющие сугубо психические основы. И «Огненный ангел» – это роман, безусловно, исторический, повествующий о событиях XVI века, которые к современности никакого отношения не имеют, и иметь не могут. «Но в целом трудно отогнать мысль, не раз прорезающую чтение: нужно ли? – задается вопросом А.А. Измайлов. – Да, конечно, был такой темный век, и тогда попадались сотнями изломанные, больные, галлюцинирующие люди. Но так ли подлинно интересно восстанавливать точку зрения ушедшего века, на которую сейчас при всем желании не может даже на минуту стать век нынешний?» [Измайлов:92].

Подводя итоги этому краткому обзору прижизненной критики, можно заметить, что с самого начала участия романа в литературном процессе оформился круг основных проблем, над которыми работали позднейшие критика и литературоведение. А именно вопрос жанровой принадлежности «Огненного ангела» и связанный с ним вопрос трактовки присутствия/отсутствия сверхъестественных сил в романе¹²⁰. Наместились и основные пути разрешения этих вопросов. Жанр «Огненного ангела» мог определяться как исторический роман (мемуары, стилизация, обсуждалось своеобразие брюсовского историзма) и как роман неисторический

¹²⁰ Хотя, строго говоря, на отнесение текста к определенному литературному направлению и жанру влияет не столько само наличие / отсутствие мистического элемента в тексте, сколько наличие / отсутствие мистического в культурной традиции, к которой принадлежит критик. То есть, если критик допускает существование сверхъестественного, то текст, где действуют сверхъестественные силы, может трактоваться по-разному и, например, считаться реалистическим. Если же критик не допускает существования сверхъестественного, то участие подобных сил в романе может описывать с рациональных, с точки зрения критика, позиций. Например, как выражение психических состояний героев. Причем, логика текста и логика автора иногда могут не учитываться. В общем, при формировании суждения важную роль играет аксиологическая шкала исследующего.

(символистский, оккультный, символистская стилизация). Вмешательство сверхъестественных сил в жизнь героев трактовалось либо как выражение болезненной психики героев, результат суеверий темного века, либо как вполне вероятное, на уровне сюжета, событие.

Литературоведение советского периода рассматривало «Огненный ангел» как исторический роман (Б.И.Пуришев¹²¹, Д.Е.Максимов¹²², С.Д.Абрамович¹²³, А. И.Белецкий¹²⁴, З. И.Ясинская¹²⁵), причем отмечалось

¹²¹ Пуришев Б.И. Брюсов и немецкая культура XVI века // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. С.328-341. Б.И. Пуришев описывает влияние немецкой культуры XVI века на творчество Брюсова. Определяя жанровую природу «Огненного ангела», исследователь соотносит этот текст с произведениями XVI в. И приходит к выводу, что к «Огненному ангелу» в жанровом отношении наиболее близки немецкие романы XVII века (Мошерош, Гриммельсгаузен), так как и в том, и в другом случае повествование ведется от лица главного героя. Но ближе всего к «Огненному ангелу» стоит такая популярная в эпоху Возрождения жанровая форма, как мемуары. И Рупрехт называет свой текст именно мемуарами. Для Б.И. Пуришева важно проследить приметы эпохи в тексте романа и объяснить, какую роль в нем играют фаустианские эпизоды. Доктор Фауст, по мнению Пуришева, не только усиливает исторический колорит, но символизирует вечный порыв человека к предельному знанию.

¹²² Максимов Д.Е. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940; Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л. 1969.

¹²³ Абрамович С. Д. Женские образы в исторических романах В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. - С.114-125. С.Д.Абрамович относит «Огненный ангел» к историческим романам, но встречу Рупрехта и Ренаты трактует как инициацию. «Его <Рупрехта – примечание мое – М.П.> властно влечет не столько прелесть Ренаты (эротические сцены трактованы здесь как раз очень сдержанно), сколько тайна: ведьма <...> эта женщина или просто несчастная истеричка?» [Абрамович: 117]. Сгущение загадочности, превращение любви в мистику – вот главная задача романа, по мнению С.Д.Абрамовича. В основе «Огненного ангела» лежит литературная полемика В.Брюсова с младосимволистами, а именно с идеями «Вечной Женственности» и сверхчеловеческого избранничества, которое В.Брюсов представляет в романе как пугающий процесс расчеловечивания, ведущий к страшным результатам. Таким образом, хотя С.Д.Абрамович рассматривает «Огненный ангел» в русле традиции исторического романа, мистический план этого текста тоже попадает в поле его зрения. И разбирается с точки зрения социально-культурной ситуации (литературной борьбы) 1900-1909 годов. О историзме В. Брюсова см. также в: Абрамович С. Д. Историческая проза В.Я. Брюсова // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Львов, 1974.

В статье «Вопросы историзма в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел»» С.Д. Абрамович выделяет черты авантюрного романа в «Огненном ангеле». С.Д.Абрамович пишет: «Вначале может показаться, что «Огненный ангел» – действительно исторический роман. Брюсов как будто предстает последователем одновременно двух направлений в историческом романе конца XIX – начала XX века. Прежде всего, он тщательно исследует описываемую эпоху немецкое Возрождение, крайне скрупулезно отбирает детали, характеризующие ее. В этом можно усмотреть влияние реалистического и натуралистического историко-бытового романа, целью которого было ознакомить читателя с местным колоритом и который носил преимущественно эпический характер. Однако история удивительных приключений ландскнехта Рупрехта, который столкнулся с миром загадочных происшествий и магии, заставляет предположить влияние иной, более давней традиции – авантюрного романа, где все внимание уделялось драматической интриге, а верность духу эпохи была необязательной. Но произведение Брюсова не укладывается ни в те, ни в другие рамки: описания занимают тут довольно скромное место, а не очень сложная фабула лишена “интриги”» [Абрамович:88]. Подробнее см. в: Абрамович С.Д. Вопросы историзма в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» // Вопросы русской литературы. Вып. 2 (22). Львов, 1973. С.88-94.

¹²⁴ Белецкий А.И. Первый исторический роман В. Я. Брюсова // Ученые записки Харьковского пед. ин-та. Харьков, 1940. Т. 3. С. 5-32 Или Белецкий А.И. Первый исторический роман В. Я. Брюсова // http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_0370-1.shtml

А.И.Белецкий рассматривает основные вехи работы над романом в связи с событиями политической жизни, в частности с революцией 1905 года. Он отмечает документальную строгость и живое «чувство истории» В. Брюсова, при этом подчеркивает, что повествование ведется в двух планах. «Роман, таким образом, не только знакомит нас с фактами культурной жизни, с воззрениями известной части немецкого общества XVI века,– пишет Белецкий, – но представляет, до некоторой степени, "мемуары" Брюсова о его личной жизни и жизни группы, с которой он был связан в Москве девятидесятых годов». То есть, «Огненный ангел» – «роман вдвойне «исторический»».

¹²⁵ Ясинская З. И. Исторический роман Брюсова «Огненный ангел» // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964. С. 101-129. З.И. Ясинская полагает, что «судьба героев, как и их характеры, вплоть до трагической развязки, являются порождением эпохи гуманизма и Реформации, противоборствующих им сил католицизма и того массового террора, который осуществлялся инквизицией. В романе не показана религиозно-крестьянская война, но передан тревожный дух времени, смятение умов, стремление к точному знанию, вера в разум у одних и «оглушенность сознания, ощущение какого-то уклона, какого-то полета в неизведанные пропасти у других" (А. Блок), то есть все характерные противоречия мировоззрения переходной эпохи, породившей их» [Ясинская:104]. Мистического плана, по мнению З.И.Ясинской, в романе нет: «<...>эсхатологически-церковное и демоническое дается отнюдь не в мистическом плане, а в конкретно-обыденном, доведенном до натуралистических деталей, и как у Гоголя в

своеобразие брюсовского историзма, или как историческую стилизацию (Э.А.Шубин¹²⁶, Э.С.Литвин¹²⁷, В.И.Швыряев¹²⁸, Л.М.Чмыхов¹²⁹). Соответственно анализ мистического «Огненного ангела» не выступал на первый план, или оно вообще не исследовалось. Даже само присутствие сверхъестественных сил в романе для этой традиции остается дискуссионным. Сейчас анализ романа в историческом русле продолжает развиваться. Например, В. Я.Малкина¹³⁰ классифицировала «Огненный ангел» как авантюрно - философский тип исторического романа. В «Огненном ангеле», по мнению В.Я. Малкиной, соединяются черты готического и исторического романов. Для готического романа, как отмечает

фантастических украинских повестях, связано с легендами, поверьями, заговорами фольклора» [Ясинская:105; 115].

¹²⁶ Шубин Э.А. Художественная проза в годы реакции // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972.

¹²⁷ Литвин Э.С. Эволюция исторической прозы В.Я. Брюсова // Рус. лит. Л., 1968. №2. С.155-162.

¹²⁸ Швыряев В.И. Концепция истории в творчестве В.Я. Брюсова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. М., 1975. №2. С.18-19 Швыряев отмечает важность жанра мемуаров для «Огненного ангела» [Швыряев:18]. Л.М.Ельницкая также видела мемуарную составляющую в «Огненном ангеле». «Роман «Огненный ангел», – писала она, – представляет собой жанр своеобразных мемуаров с повествованием от первого лица. <...> Хотя «Огненный ангел» написан именно на этом историческом материале, но духа подлинной истории в нем нет. Ни одно сколько-нибудь крупное общественное движение не отражено в романе. Народ как движущая сила истории не представлен» [Ельницкая:65,69]. Есть в «Огненном ангеле» и элементы плутовского романа. Подробнее см. в: Ельницкая Л.М. Своеобразие историзма в романе Валерия Брюсова «Огненный ангел» // Научные труды Тюменского государственного университета. Сб. 30. Проблемы мировоззрения и метода. Тюмень, 1976. С. 58-76.

¹²⁹ Чмыхов Л.М. Некоторые вопросы брюсовской теории исторического романа // Брюсовский сборник. Ставрополь, 1974, С.3-3.

¹³⁰ Малкина В.Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типологии жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века: Дис...канд. филол. наук. М., 2000.

исследовательница, характерен «образ фиктивного автора»¹³¹, текст, «представленный как рукопись, написанная в далеком прошлом и случайно обнаруженная» [Малкина:149]. Рукопись комментирует издатель и уверяет в её подлинности. Но при этом найденная рукопись – это повествование от первого лица, воспоминания участника события, что является атрибутом уже исторического романа. Заглавие, фактически излагающее содержание романа, – тоже признак исторического романа, так как готические романы основаны на тайне, и заглавие никак не должно раскрывать их содержание. Объяснительные примечания содержат исторический комментарий, «являющийся неотъемлемой частью любого исторического романа» [Малкина:152]. Но у Брюсова этот комментарий вынесен за рамки основного содержания, констатирует Малкина, ведь «правдивая повесть» адресована современникам, для которых подобные пояснения излишни. Нехарактерна для исторического романа и субъективность повествования¹³². Сверхъестественное, которому в «Огненном ангеле» уделяется много внимания, – неперенный элемент готического романа¹³³. В.Я.Малкина анализирует сюжетные ситуации¹³⁴, представленные в «Огненном ангеле», и

¹³¹ Термин Д.Якубовича. Подробнее см. в: Якубович Д. Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л.,1926. С. 160-187.

¹³² Кроме того, В.Я.Малкина подчеркивает, что Рупрехт «остаётся единственным персонажем, чья жизнь полностью известна – в отличие от традиции «готического» и исторического романов, где появление практически каждого основного персонажа сопровождается подробным описанием его жизненного пути» [Малкина:154].

¹³³ В готическом романе, как пишет В.Я.Малкина, «довольно часто в конце все таинственные события получали вполне рационалистическое объяснение (А. Радклиф, Ф. Лэтом), однако иногда за призраками признавалось право на существование (Г. Уолпол)» [Малкина:156]. Исследовательница обращает внимание на тот факт, что и в «Огненном ангеле» присутствует такое разоблачение – объяснения Иоганна Вейера по поводу шабаша.

¹³⁴ Таковы, например, ситуации суда и поединка. «В готическом романе «поединок имеет функцию Божьего суда. <...> побеждает всегда Невинный <...>, – пишет В.Я. Малкина. – Это обычно либо главный герой, возвращающий себе таким способом владение предков, либо его заступник» [Малкина:157]. «В историческом романе поединок

сопоставляет особенности их функционирования в брюсовском тексте с их традиционной ролью в готическом и историческом романах. Основным конфликтом, по мнению исследовательницы, является «столкновение светлых и темных сил». С этим положением, по нашему мнению, нельзя не согласиться, хотя бы отчасти. Действия темных сил занимают, как мы надеемся показать дальше, значительное, если не главное место в сюжете романа. Участие же светлых сил в описываемых событиях не столь очевидно. Герои скорее находятся в состоянии духовной слепоты и не понимают, с какими силами они имеют дело. Именно поэтому они так беззащитны и уязвимы, и их воля с трудом противостоит темному. Интересно, что к этому выводу о главенствующей роли сверхъестественных сил в конфликте романа В.Я.Малкина приходит достаточно нетривиальным путем – через анализ композиции. Она выделяет две сюжетных линии. Первую, связанную с отношениями Рупрехта и Ренаты: «встреча с Ренатой – предсказание гадалки – жизнь с Ренатой в Кельне – первая ночь Рупрехта и Ренаты – поединок Рупрехта с графом Генрихом – тяжелая болезнь Рупрехта и его выздоровление – бегство Ренаты – поездка в монастырь и новая встреча с Ренатой – суд над Ренатой – смерть Ренаты – посещение родного дома – встреча с графом Генрихом» [Малкина:163]. Вторая линия – это «контакты с потусторонними силами: общение с «маленькими демонами» – участие в шабаше – изучение магических книг и заклинание демонов – поездка к Агриппе Неттесгеймскому – поединок Рупрехта с графом Генрихом (который видится рассказчику как сражение темных и светлых сил) – встреча с доктором Фаустом и Мефистофелесом – беседы с инквизитором Фомой –

также иногда играет роль Божьего суда <...>, но обычно его значение заключается в другом. Поединок между двумя врагами является воплощением более общего конфликта. В историческом романе соперники не только испытывают друг к другу личную вражду (как в «романах ужасов»), но и являются представителями различных противоборствующих сторон» [Малкина:157], – заключает В.Я.Малкина. В «Огненном ангеле» объединяются оба значения. Для Ренаты поединок Рупрехта с графом Генриха – это Божий суд, для Рупрехта «столкновение ангельских и дьявольских сил» [Малкина:158].

смерть Агриппы» [Малкина:163]. Дальше В.Я. Малкина рассуждает так: «Нетрудно заметить, что одно событие оказалось общим для обеих линий – поединок. Следовательно, именно оно является главным (кстати, поединок изображается ровно в середине романа – в конце VIII-й главы). Это выводит нас к пониманию основного конфликта произведения. Рупрехт видит этот поединок как столкновение светлого и темного начал. Но ведь это и есть силы, противопоставленные друг другу в «Огненном ангеле». <...> Более конкретно силы, противоборствующие в «Огненном ангеле», можно определить как христианскую веру и магию» [Малкина:163, 164]. Главное, что произошло с Рупрехтом, согласно этой концепции, то, что Рупрехт изменился внутренне. «Если раньше он был христианином по обычаю, то теперь это осознанный выбор. В конце романа происходит возвращение к его началу, но на принципиально новом уровне» [Малкина:165], – пишет Малкина¹³⁵. Таким образом, перед нами, традиционное для исторического романа столкновение не «не социальных, а культурных сил, исторические личности, действующие в нем, являются деятелями не политической, а духовной сферы. Главные из них – Агриппа Неттесгеймский и доктор Фауст <...>» [Малкина:165]. Агриппу и его учеников Малкина характеризует как «изучавших магию и пришедших к выводу о бесплодности занятий ею» [Малкина:164], а доктора Фауста и Мефистофелеса как

¹³⁵ Интересно, что мнение С.П.Ильева на этот счет прямо противоположно. «Моральный вывод правдивой повести двойственен: – пишет исследователь, – во имя Ренаты Рупрехт готов вновь совершить все прошлые безумства и вновь пред троном дьявола отречься от вечного спасения; и он дает клятву, что в будущем ничего подобного не совершит <...>. Его раскаяние мнимо. Поскольку он не осуждает своего греховного прошлого и не отрекается о него, а кощунственно его во имя грешной женщины» [Ильев:82]. Это «<...> согласуется с концепцией повести Рупрехта о законе вечного повторения любви как соблазна «переступить священную грань, отделяющую наш мир от темной области» <...>» [Ильев:82]. Кроме того, с Рупрехтом и до встречи с Ренатой случались несчастья из-за женщин. Желая дарить дорогие подарки жене хлебопекаря, он вовлекается в «очень нехорошее дело» [Брюсов:36], грозящее ему тюрьмой. А в Новом свете Рупрехт переживает беды и огорчения уже из-за другой возлюбленной, крещенной индианки Анджелики. Меняться Рупрехт не склонен.

«продемонстрировавших чудеса практической магии» [Малкина:164]. Фауст и Агриппа, по мнению В.Я. Малкиной, представляются выразителями противоположных точек зрения. Описав таким образом структуру романа, В.Я.Малкина включает «Огненный ангел» в типологию исторических романов и относит его к «авантюрно-философскому роману, характеризующемуся преобладанием «готического антропологизма»» [Малкина:169].

Несмотря на выделение В.Я. Малкиной значимых жанровых признаков исторического и готического романов в «Огненном ангеле», мы не можем не отметить некоторую противоречивость и неполноту её концепции. Исследовательница выделяет две сюжетных линии «отношения Рупрехта и Ренаты» и «контакты с потусторонними силами» и оговаривает, что «линии эти, разумеется, тесно связаны между собой – ведь именно Рената привлекла Рупрехта к общению со сверхъестественными силами. Эти линии «развиваются параллельно и построены приблизительно одинаково: сначала по возрастающей до кульминации, потом по убывающей», – утверждает она. [Малкина:163]. Но почему исследовательница считает, что события в этих линиях развиваются параллельно, и по каким критериям она распределяет события по линиям, остается непонятным. «Встреча с Ренатой», «предсказание гадалки», «жизнь с Ренатой в Кельне», «поединок Рупрехта с графом Генрихом», «бегство Ренаты», «поездка в монастырь и новая встреча с Ренатой», «суд над Ренатой», «смерть Ренаты» – все это, безусловно, относится к «контактам с потусторонними силами», хотя В.Я.Малкина включает их в ряд «отношения Рупрехта и Ренаты». «Первая ночь Рупрехта и Ренаты», «тяжелая болезнь Рупрехта и его выздоровление» тоже имеют онирическую составляющую. Неясно, по каким признакам разделяются, например, такие события, как «жизнь с Ренатой в Кельне» и «общение с «маленькими демонами», «участие в шабаше», «изучение магических книг и заклинание демонов» (все эти события произошли во время жизни в Кельне и

были её существенными частями). И потом Малкина противопоставляет Агриппу Неттесгеймского доктору Фаусту и Мефистофелесу как лицо, «изучавшее магию и пришедшее к выводу о бесплодности занятий ею» лицам, «продемонстрировавшим чудеса практической магии». Но при этом, сама же она отнесла один из эпизодов, связанных с Агриппой (смерть Агриппы), к линии «контакты с потусторонними силами». Да и эпизод посещения дома Агриппы Неттесгеймского не дает, на наш взгляд, сделать однозначный вывод о том, что он отказался от магии¹³⁶. Почти все события (кроме «посещения родного дома»), отнесенные В.Я.Малкиной к той или иной линии, связаны с переходным состоянием сознания, с онейросферой и практически всегда имеют отношение к контактам с потусторонними силами. Таким образом, если мы учтем все выше сказанное, то и анализ основного конфликта романа, и его жанровая принадлежность потребуют пересмотра и, возможно, другой формулировки.

С.В.Ломтев¹³⁷ определил «Огненный ангел» как «романтический роман». То есть, в центре главный герой, основное событие и нейтральное изображение борющихся сторон. По С.В.Ломтеву, Брюсов сопоставляет два пути постижения мира – рациональный (Рупрехт) и мистический (Рената). И оба пути оказываются ущербными. Исследование посвящено соотношению построенной системы с философскими воззрениями В.Я. Брюсова и оставляет темные места сюжета за своими рамками.

¹³⁶ В своей речи Агриппа говорит о «истинной магии», которая есть «наука наук, полное воплощение совершеннейшей философии, объяснение всех тайн, полученное в откровениях посвященными разных веков, разных стран и разных народов» [Брюсов:177]. Эту речь Рупрехт называет «двусмысленной» [Брюсов:177], а ученик Агриппы, Аврелий, удивляется, что Агриппа «еще втайне верует в магию» [Брюсов:177]. См. также С.90-91.

¹³⁷ Ломтев С.В. Проза русских символистов. М., 1994.

М.А.Бенькович¹³⁸ пишет, что «Огненный ангел» «формируется окончательно как роман философский. Он адаптирует фабульную схему исторического романа, но не претендует на раскрытие исторических закономерностей эпохи средневековья» [Бенькович:32]. Это «<...> не исторический роман с выходом в философию, а философский роман с установкой на художественное усвоение эпохи» [Бенькович:34].

О.В.Сергеев в своей работе «Поэтика сновидений в прозе русских символистов. Валерий Брюсов и Федор Сологуб» анализирует онейросферу романа с психоаналитических традиций, не выделяя вопрос жанра в отдельную проблему. Оппозиция отсутствие / присутствие сверхъестественных сил тоже не разрешается им однозначно. «Подлинность <...> видений Ренаты, с точки зрения повествовательной, столь же проблематична» [Сергеев:190], как и их демонический аспект. «Экспериментальный смысл романа, – пишет исследователь, – сводится к тому, что герои на протяжении романа решают, можно ли ради любви пожертвовать душой. В конце романа души героев освободились от греха, изжив зло» [Сергеев:146]. Кроме того, «Огненный ангел» раскрывает «алхимическую проблему двойственности Психе», которая представлена в тексте «сложным переплетением эротических и оккультных мотивов» [Сергеев: 154]. То есть, основная проблема романа – проблема двойственности сознания, взаимодействия его «дневной» и «ночной» стороны, проблема психологическая. Демоническое также трактуется О.В.Сергеевым с позиций психоанализа. Брюсов, по его мнению, «показал демоническое в типично русских традициях – как проявление женского начала в мужских характерах и наоборот» [Сергеев:151]. Для формирования образа Ренаты значим фактор дурной наследственности прототипа, Нины

¹³⁸ Бенькович М.А. «Огненный ангел» Валерия Брюсова: этап интеллектуальной дуэли // Из истории русской литературы и литературной критики. Вопросы русского языка и литературы: Межвузовский сборник. Кишнев, 1984. С.18-36.

Петровской [Сергеев:182] , но в самом тексте романа Рената рассматривается не только в связи с её психологическими проблемами (например, Сергеев считает, что «антирелигиозный психологический аспект личности Ренаты проявляется в самом типе её «огненных видений». Ангел открывает Ренате её личную, духовно душевную сущность» [Сергеев:192]), но и как носитель магических способностей. «Связь Ренаты с природными и сверхприродными, сверхъестественными силами – врожденная. Её магические способности усиливаются неземной любовью к графу Генриху. Рената принадлежит двум мирам, миру обычных людей и демонов. То, что Рупрехт верит в реальность происходящего с Ренатой, говорит о двойственности и его натуры, о способности пребывать в двух измерениях одновременно. Он чувствует, что болезнь Ренаты как-то связана с её исключительно духовно-душевыми силами» [Сергеев:183,184]. «Истории любви Ренаты в повествовательной структуре романа, – пишет Сергеев, – дана в параллель жизни и смерти мага Агриппы Неттесгеймского <...> В романе «Огненный ангел» Брюсов сделал все, чтобы читатель поверил в то, что любовь и есть высшая магия. Запутав читателя, он же и помогает ему выйти из сложной ситуации, предлагая поверить в сверхъестественную силу любви, разделить горе Ренаты, которой никто не верил, что она полюбила ангела, поверить в горе собаки, которая утопилась после слов хозяина: «Поди прочь, проклятый. От тебя все мои несчастья»» [Сергеев:146, 147].

Традиция интерпретации романа как символистского текста берет свое начало в прижизненной критике, теоретическое обоснование принадлежности произведения к жанру символистского романа происходит в работах С.П.Ильева¹³⁹. К ней относятся также исследования Н.В.Барковской¹⁴⁰, Н.А.Нагорной¹⁴¹, О.А.Осиповой¹⁴². Однако функция и

¹³⁹ Ильев С.П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. К.,1991.

¹⁴⁰ Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996.

¹⁴¹ Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм,

сама сущность сверхъестественных сил, действующих в романе, а, следовательно, толкование сюжета и определение основного конфликта могут описываться диаметрально противоположно.

Н.В. Барковская считает основным принципом романа – принцип антилогии, двойного обоснования. «Огненный ангел» принципиально двусмысленнен. Образы Рупрехта и Ренаты и других персонажей двоятся: «Мадизель – то ли ангел, то ли демон; граф Генрих – простой смертный или земное воплощение ангела, граф фон Веллен – «сомнительный гуманист», Агриппа Неттесгеймский – пытливый ученый или маг, алхимик, доктор Фауст – шарлатан или волшебник?» [Барковская:81]. Опираясь на статью В.Я. Брюсова «Истины» (1901) (там Брюсов исповедует плюрализм истин) Н.В.Барковская выдвигает положение о том, что «объективной истины в романе не существует» [Барковская:81], есть только субъективная правда, точнее субъективные правды. А раз объективной истины нет, «основным в романе становится не логическое познание, представление, воображение» [Барковская:81]. И «смысловым центром, нервом романа становится не мистика сама по себе (как в цикле «Из ада изведенные»), а мистификация» [Барковская:81]. Смысл мистификации для Брюсова заключается, по мнению Барковской, «в отстранении не только от хаоса и пошлости жизни», но и от внутреннего хаоса [Барковская:83].

Тут, как мы думаем, необходимо сделать небольшое отступление от изложения концепции Н.В.Барковской. Интересно, что аргументами для выведения тезиса об отсутствии объективной истины в «Огненном ангеле» являются, во-первых, неоднозначность в описании персонажей и, во-вторых, статья Брюсова, где, по мнению многих исследователей, выражены его

постмодернизм. М., 2006.

¹⁴² Осипова О.А. Жанровое своеобразие прозы В.Брюсова 1900-х годов : Автореф. дис...канд. филол. наук. Нерюнгри, 2009.

неизменные авторские установки. Однако Н.В.Барковская допускает, несмотря на эти выраженные в статье установки, что смысловым центром цикла «Из ада изведенные» стала мистика. Не накладывая рассуждения Брюсова на его поэтическое творчество, точнее на конкретный цикл «Из ада изведенные», она, тем не менее, проецирует их на прозу, то есть на роман «Огненный ангел». Почему? И тут, конечно, возникает вопрос о причинах «нечеткого» изображения происходящего в романе¹⁴³. Нужно отметить, что сложная организация, умолчания, пересечение точек зрения – не редкость для прозы Серебряного века, и, казалось бы, этот факт не должен вызывать изумление. Но в «Огненном ангеле» эта неясность происходящего формирует конфликты и движет сюжет, и таким образом, играет определяющую роль. С чем же это связано?

Н.В.Барковская связывает принцип антилогии с театрализацией в жизнетворчестве и искусстве символизма. Она анализирует проявления игрового начала в «Огненном ангеле» и отмечает, что «в романе игровая ситуация захватывает, подчиняет волю субъекта, делая его не игроком, а игрушкой» [Барковская:87]. И заключает, что «...принцип антилогии, игры разными уровнями смысла, среди которых важное место занимает уровень биографический, т.е. как бы «лирический», экзистенциальный – это принцип именно символистского произведения» [Барковская:101-102]. Подводя итоги выше сказанному, нужно отметить, что, так как принцип антилогии признается в данной концепции организующей, присутствие сверхъестественных сил на уровне сюжета оказывается принципиально дискуссионным, и, конечно, совсем неясно, что это за силы.

Н.А. Нагорная в своей монографии «Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм» рассматривает роман Брюсова в главе «Онейросфера в символистской прозе конца XIX-начала XX века».

¹⁴³ Возможно, дело в том, что роман является частью онирического дискурса.

«Огненный ангел», - пишет она, — «это не только и даже не столько традиционный исторический роман, сколько роман, для которого история является материалом любовной и оккультной драмы, можно назвать его и романом-исповедью, романом-путешествием» [Нагорная:56].

Исследовательница подробно описывает онейросферу романа и предлагает несколько интерпретаций событий, не останавливаясь окончательно ни на одной из них. Описание Мадизеля близко к традиционному канону житийной литературы. Отношения Ренаты и Мадизеля Нагорная трактует так: «В житиях искушения нечистой силы, как правило, преодолеваются подвижниками, здесь же прямо противоположный исход: падение праведницы как наказание за «неправедную» любовь. Рената пытается совратить ангела, но совращает лишь человека, ангелоподобного графа Генриха. Её преступление еще страшнее библейского грехопадения, так как она пытается соблазнить божественного духа, своего учителя» [Нагорная:67]. И сразу же Нагорная добавляет: «Хотя с Мадизелем тоже не все однозначно» [Нагорная:67] и выделяет бесовские черты в его облике. Однако она больше склонна интерпретировать образ Мадизеля как образ светлого духа. «Брюсов, – пишет Н.А. Нагорная, – не настаивает ни на одной интерпретации, лишь сопоставляя их. Истинное положение дел в романе открывается постепенно» [Нагорная:71]. И механизм восприятия брюсовского текста таков: «Сначала читатель вместе с повествователем видит кусок правды и с точки зрения относительно известного оценивает ситуацию, а впоследствии какая-то недоговоренность ломает всю эту оценочность, она становится неправильной и нелепой» [Нагорная:71].

О.И.Осипова считает, что В.Брюсов использует инновационную стратегию в создании символистского романа. «Огненный ангел» построен как текст, имеющий несколько уровней восприятия. «Создается реальность, утонувшая во множестве отражений» [Осипова:18]. В соответствии с этой позицией понимается и мистический план романа. Так, О.И.Осипова пишет:

«<...> до конца остается непонятным, какую природу имеет рассказ Ренаты об ангеле Мадизле: или клиническую (как объясняет это ученик Агриппы), или в реальный мир способны потусторонние высшие силы (полет на шабаш того же плана), или же, третий вариант, нечистая сила существует реально, но является расстроенному рассудку как наиболее подходящему «сосуду» (впервые эту мысль высказал Ф. Достоевский устами Свидригайлова) или под воздействием психотропных веществ» [Осипова:18].

С.П.Ильев подробно анализирует жанровые формы, присутствующие в «Огненном ангеле» и заключает, что жанр многозначен «в духе авторского замысла и концепции произведения» [Ильев:100]. «С точки зрения автора, т.е. Рупрехта, «Огненный ангел» – «правдивая повесть» или исповедь в форме притчи с антиморалью; с точки зрения издателя Валерия Брюсова, – это «повесть» в XVI главах»; «с точки писателя Валерия Брюсова, все жанровые формы (повесть, исповедь, притча, легенда) равнозначны и правомерны, но в синтезе они образуют новое жанровое единство, не сводимое ни к одной из них; наконец, с объективной точки зрения, «Огненный ангел» Валерия Брюсова – это художественное произведение о познании и философский роман (или повесть, что в данном случае безразлично, поскольку «Огненный ангел» стилизован в духе канонического жанра западноевропейской – немецкой – литературы XVI столетия, называющей повесть романом, а роман – повестью) о познании, или антироман по отношению к традиционному жанру «исторического» романа <...>» [Ильев:100]. «Огненный ангел» – символистский роман. С.П.Ильев описывает символическое пространство и время, разбирает онирические состояния. Подробнейший анализ текста позволяет С.П.Ильеву дифференцировать те сверхъестественные силы, которые действуют в романе. Ильев указывает на двусмысленность, половинчатость, систему соответствий, наблюдающуюся во всем, что окружает Рупрехта. «Эта двойственность переходит в тройственность и так далее даже до

бесконечности, что создает в структуре множество парадигм и оппозиций, – пишет Ильев. – Например, Генриху Оттергейму здесь соответствует огненный ангел Мадизель, он же дьявол – там; двойник Фауста – бес Мефистофелес, двойник Агриппы – собака Monseigneur; в Ренате заключено и божеское, и дьявольское; духовное и плотское и т.д. Вместе с тем Мадизель, Мефистолес, Леонард, собака – различные ипостаси одного и того же дьявола. Истина же заключается в том выводе, что истин много» [Ильев:94-95]¹⁴⁴.

Конечно, все эти многочисленные и разнообразные интерпретаций опираются на особенности символистской поэтики, её программную многозначность. Но все же необходимо сузить эту многозначность, ведь к «Огненному ангелу», как и к любому другому произведению, применима категория авторского замысла. Чтобы решить эту задачу, попробуем проанализировать языковой уровень романа, а именно его «подводное течение» – сравнения¹⁴⁵ и метафоры. (Сравнения понимаются в узком смысле как конструкции с «как», «подобно», «словно».) «Функционирование сравнений в прозе Брюсова тесно связано с мотивной структурой произведений» [Камышова:5], – отмечает А.Е.Камышова в своем исследовании, посвященном функции сравнения в брюсовском тексте.

¹⁴⁴ Нужно отметить, что выводы С.П.Ильева совпадают с заключениями, сделанными нами после анализа онейросферы в «Огненном ангеле» на уровне художественного языка и на уровне сюжета.

¹⁴⁵ Функциям сравнений в прозе В.Брюсова посвящена кандидатская диссертация А.Е.Камышовой «Сравнение и его функции в структуре прозаического текста (на материале прозы В.Брюсова)». Исследовательница рассматривает разные теории сравнения, делает обзор функционирования сравнений в русской литературе и в качестве примера анализа роли сравнения в идиолекте писателя дает описание функций сравнения в прозе В. Брюсова. Анализ системы сравнений в романе «Огненный ангел» призван обрисовать проблему изучения художественного языка Брюсова. Сравнения в «Огненном ангеле», согласно концепции А.Е.Камышовой, служат преимущественно средством включения культурологической информации, с помощью которой через сознание повествователя реконструируется переломная эпоха.

Рассмотрим же эту взаимосвязь сравнений в «Огненном ангеле» с онирическими мотивами¹⁴⁶. И попытаемся ответить на следующие вопросы: «Существует ли в «Огненном ангеле» онейросфера?», «Каковы её границы?», «Может ли «подводное течение» романа как-то охарактеризовать онирический топос, хронос и отношения между актантами?»

§2. Онейросфера и языковой уровень романа.

Сравнение – один из методов введения в поэтический оборот ряда фактов, не вызванных логическим ходом повествования.
Р. Якобсон

При анализе было выделено несколько основных тематических групп сравнений. Нужно отметить, что в некоторых случаях границу между этими группами нельзя провести четко, так как одно и то же сравнение может относиться и к той, и к другой группе и выполнять разные функции. Возьмем характерное в этом смысле сравнение из описания приезда в Кельн Рупрехта и Ренаты (после этого сравнения следует описание суеты на пристани): «Попрощавшись с Морицем и выбравшись на берег, попали мы из нашего отчуждения на палубе, **словно в первый круг Ада Алигиери**» [Брюсов:79]. С одной стороны, это сравнение, очерчивает круг чтения Рупрехта, который признавая, что его образование не может быть названо блистательным, «имел в жизни много случаев приобрести познания самые разнообразные» и «почитал <...> себя ничем ниже некоторых, гордящихся двойным и тройным докторатом» [Брюсов:34]. Рупрехт стремится показать свою ученость и часто украшает свою речь таким образом, чтобы обратить внимание «благосклонного читателя» на свою приверженность идеям Возрождения и выступить «сознающим себя, по своему духу, современником великого

¹⁴⁶ Тем более, что анализ сравнений, которые, по словам Р.Якобсона, являются «одним из методов введения в поэтический оборот ряда фактов, не вызванных логическим ходом повествования» [Якобсон:294], особенно плодотворен для изучения романа, написанного поэтом и созданного в русле символистской поэтики, которая уделяла особое внимание алогичным и иррациональным феноменам бытия, причем как на уровне содержания, так и на уровне формы.

Эразма» [Брюсов:35], не забывая, впрочем, демонстрировать свое знание и более традиционных, средневековых воззрений. Таким образом, это сравнение относится к группе информативных сравнений¹⁴⁷. Оно не только создает образ повествователя, но и участвует в формировании особого, брюсовского, историзма, заключающегося в воспроизведении типа сознания определенной эпохи. С.П.Ильев определяет специфику историзма «Огненного ангела» так: «Особенность историзма «Огненного ангела» не в воссоздании внешних примет эпохи, хотя это условие соблюдено автором с известной педантичностью, или портретов и характеров исторических деятелей, а в воспроизведении мышления современников эпохи Возрождения и Реформации (или Северного Возрождения): ученых, священнослужителей, рыцарей, простолудинов и прочих» [Ильев 1991:91]. С другой же стороны, перед нами не просто сравнение, несущее некую культурологическую информацию о жизни эпохи, но и значимое для подтекста романа наблюдение, связанное с онирической проблематикой. В Кельне Рупрехт обнаруживает полную зависимость от Ренаты. Он и не думает попрощаться с ней, хотя собирался только доехать с ней до Кельна, а затем отправиться к родителям, как давно мечтал. Он приходит в ужас, когда сама Рената заявляет, что хочет его покинуть. Рупрехт продолжает движение по неясному пути, которым его ведет Рената¹⁴⁸, влекомая в свою очередь странными порывами,

¹⁴⁷ Под информативным сравнением мы понимаем сравнение, служащее преимущественно для создания исторического колорита и/или более точного описания какой-либо ситуации романа. Основная функция такого сравнения – передача информации, и оно не участвует в формировании подтекста, свойственного символистским романам.

¹⁴⁸ Зависимость Рупрехта от Ренаты отмечает и О.В. Сергеев в своей докторской диссертации «Поэтика сновидений в прозе русских символистов. Валерий Брюсов и Федор Сологуб», но объясняет этот факт особенностями характера Рупрехта, феминальной доминантой его души. «Рупрехт склонен к репрессивным состояниям, — пишет Сергеев. — Его физическое и духовное существо было полностью подчинено превосходящей по силе духовности Ренате» [Сергеев:153]. Сергеев трактует характеры романа, опираясь на психоанализ, тем не менее, в его работе намечена возможность и иной точки зрения. Например, он использует такой подзаголовок, как «Кельнская ведьма

природу которых он тоже не понимает. Начало этого пути в неизвестном для Рупрехта направлении подобно первому кругу ада¹⁴⁹.

Информативные сравнения занимают значительное место в художественной речи романа. А.Е.Камышова в своей кандидатской диссертации «Сравнение и его функции в структуре прозаического текста (на материале прозы В. Брюсова)» даже описывает сравнение в тексте Брюсова как преимущественно информативное. Это знак образованности, свидетельство жизненного опыта, источник культурологических ассоциаций, средство для создания исторического колорита. Поэтому анализируя функции сравнения в романе «Огненный ангел», исследовательница разбивает сравнения на тематические группы в зависимости от видов деятельности, с которыми они связаны. И устанавливает, зачем сравнения, затрагивающие ту или иную сферу деятельности, включаются в текст. Например, А.Е.Камышова пишет: «В качестве образов сравнений Рупрехт привлекает легенды и мифы, произведения живописи и скульптуры, музыкальные инструменты, что свидетельствует о его широком кругозоре» [Камышова:123]. Или: «В речи Рупрехта часто появляются сравнения из сферы мореходства, подчеркивая опыт морских путешествий, приобретенный им» [Камышова:128]. Разные сферы деятельности и тематические группы сравнений, в основном, только перечисляются и классифицируются. Тем не менее, А.Е.Камышова отмечает прикрепление определенных тематических

и ее ведомый» [Сергеев:170].

¹⁴⁹ С.П.Ильев относит «Огненный ангел» к «романам большой дороги» [Ильев:60], чьим содержанием является описание странствия героя. У пути Рупрехта, по наблюдению Ильева, есть пространственная (посетить Лозгейм) и непространственная цели (предстать перед родителями успешным человеком), которые не могут совпасть: «Можно одолеть колоссальные пространства и не продвинуться к цели (отчужденному дому) дальше околицы родного городка, который тайно покинул 10 лет назад. Околица становится чертой пространства, которую Рупрехт переступить не смеет» [Ильев:62]. Кроме того, путь Рупрехта оказывается онирическим маршрутом, в создании которого участвует дьяволический дискурс (термин А. Хансена-Леве), в частности тематическая группа сравнений «ад».

групп к тому или иному персонажу. А именно она констатирует факт связи «живописных реминисценций»¹⁵⁰, «образов животных»¹⁵¹ и «растительных мотивов»¹⁵² с образом Ренаты. И все же несмотря на описание притяжения некоторых групп сравнений к определенному персонажу, в исследовании не рассматриваются вопросы, вытекающих из этого положения (Почему тот или иной персонаж окружен определенной тематической группой сравнений? Каким художественным целям служит такое использование средств выразительности?), а само это наблюдение не применяется к другим тематическим группам сравнений¹⁵³. «Главная задача Брюсова <...>, – пишет Камышова, – заключается в стремлении реконструировать переломную эпоху и увидеть, как происходит смена культур <...>. Эту идею и демонстрируют многочисленные сравнения» [Камышова:130]. По нашему же мнению, функция сравнения в брюсовском тексте не ограничивается созданием исторического колорита. Даже на уровне формальной тематической классификации видна соотнесенность определенных групп сравнений с определенными персонажами и ситуациями. Мы думаем, что необходимо перейти от констатации этих формальных связей к их содержательной основе. Когда, где и почему появляются те или иные тематические группы сравнений? Какова художественная цель подобных употреблений? Как они связаны с концепцией романа?

¹⁵⁰ Подробнее см. в: Камышова А.Е. Сравнение и его функции в структуре прозаического текста (на материале прозы В. Брюсова): Дис...канд. филол. наук. СПб., 2006 С. 126

¹⁵¹ Подробнее см. в: Камышова А.Е. Сравнение и его функции в структуре прозаического текста (на материале прозы В. Брюсова): Дис...канд. филол. наук. СПб., 2006 С. 127

¹⁵² Подробнее см. в: Камышова А.Е. Сравнение и его функции в структуре прозаического текста (на материале прозы В. Брюсова): Дис...канд. филол. наук. СПб., 2006 С. 127

¹⁵³ А.Е. Камышова упоминает, что любовь у Брюсова часто описывается как поединок.

Во время анализа художественной речи в «Огненном ангеле» мы старались получить ответы на эти вопросы. И поэтому выделяя группы тематических сравнения и анализируя их взаимосвязь с друг другом, мы ориентировались в первую очередь на функцию сравнения в тексте, которая, конечно, только в самом общем виде может быть обозначена как передача некой информации, разъясняющей ситуацию и разворачивающей исторический контекст. Ведь, естественно, каждое сравнение, использованное повествователем, несет некую информацию, характеризует сознание повествователя, участвует в создании исторического колорита. И в широком смысле каждое сравнение можно отнести к группе информативных сравнений. Но такая классификация никак не поможет нам выявить особенности той или иной авторской системы. Важно отметить, что в романе «Огненный ангел» далеко не у каждого сравнения информативная функция – основная. Так как «Огненный ангел» – роман не только о событиях, произошедших в XVIв. в Германии, но и роман о современниках автора¹⁵⁴, написанный по законам символистской прозы. Символистский же план романа тоже должен быть выражен на уровне текста. Поэтому мы будем понимать информативные сравнения в узком смысле как сравнения, чьими основными функциями является уточнение ситуации и формирование исторического контекста при отсутствии каких-либо других функций.

¹⁵⁴ Это подтверждает и рецепция романа современниками автора. «Огненный ангел – произведение извне историческое <...>, изнутри же оккультное. Фабула, так неожиданно, даже механически оборванная, есть рассказ о том, о чем нельзя говорить, не закрываясь историей» [Белый 1909:91], – пишет А.Белый в рецензии на «Огненный ангел» в журнале «Весы». О восприятии современника см. также в: Ходасевич В.Ф. Некрополь. М., 2006; Белый А. Начало века. М., 1990. О биографическом контексте романа «Огненный ангел» см. в: Гречишкин С.С., Лавров А.В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19.М., 1990.С.530-589; Гречишкин С.С., Лавров А.В. О работе Брюсова над романом «Огненный ангел» // Брюсовские чтения. Избранное. Ереван, С.61-70; Минц З.Г. Граф Генрих фон Оттергейм и «Московский ренессанс». Символист Андрей Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С.215-240; Мирза-Авекян М.П. Образ Нины Петровской в творческой судьбе В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. С. 223-234.

Например, к информативным сравнениям в узком смысле относятся следующие случаи: (о книжной лавки Якова Глока) «<...> в прежние годы его торговля славилась на всю Германию тем, что у него, **как в сокровищнице лидийского Креза**, можно было найти всё на все вкусы <...>» [Брюсов:127], (про разговоры Рупрехта и Ренаты по дороге в Дюссельдорф) «Вот почему разговору постарался я придать лёгкость и свободу, **словно диалогу в итальянской комедии**» [Брюсов:61], (о поведении Ренаты, когда они с Рупрехтом приехали в Кельн и остановились у Марты): «<...> но Рената, пока хлопотала Марта, устраивая нам ночлег и расспрашивая меня с причитаниями, всё изображала немую роль в комедии, даже не открывая лица, **словно боясь, чтобы её не узнали**» [Брюсов:81].

Итак, первая тематическая группа сравнений, которую мы выделили, – это группа информативных сравнений. Вторая тематическая группа сравнений в романе – это тематическая группа «дезориентация» (подгруппы: «лабиринт», «опьянение», «безумие»). Мир внешний и мир внутренний предстает как запутанный лабиринт¹⁵⁵, из которого герои мучительно не могут найти выход. Роман начинается с того, что Рупрехт сбивается с пути, оказывается в незнакомых местах. И останавливается в странном «деревянном домике, одиноком, **словно заблудившимся** <...>» [Брюсов:45], в котором встречает Ренату. Заблудившись раз, Рупрехт никак не может найти потерянную дорогу ни во внешнем, ни во внутреннем мирах¹⁵⁶. Разум больше не может служить ему ориентиром. Погруженный в тоску и уныние, Рупрехт больше не владеет собой и замечает, что «слова вырываются у него **как-то против его воли, без удержу**, иногда без связи, **как у сумасшедшего**»

¹⁵⁵ Лабиринт – один из самых частотных сновидческих топосов. О его реализации на конкретном материале (прозе 20-х годов) см. в: Славина О.Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): Дис...канд. филол. наук. СПб., 1998. С.105-112.

¹⁵⁶ С.П. Ильев пишет об этом так: «В этом пространстве лабиринта <речь идет о Кельне> всего более блуждает Рупрехт в буквальном и переносном смысле слова» [Ильев:62].

[Брюсов:254]. Герои дезориентированы в обоих мирах. А в основе их дезориентации лежит слепота. Эмоциональное состояние Рупрехта после вызова на дуэль графа Генриха описывается так: «Потом я пошёл по улице, как-то невольно касаясь рукою стен, **словно слепой, нащупывающий свою дорогу**» [Брюсов:197]. Рупрехт чувствует себя опустошенным: он уверен, что убьет на дуэли графа Генриха. И эта уверенность соединяется с осознанием всего ужаса ненужного убийства, с чувством стыда и ярости от того, что он, Рупрехт, солгал о своем происхождении. Хаос во внутреннем мире столь полный, что выливается в мир внешний. И Рупрехт идет, хватаясь за стены.

Но мотив слепоты в романе зависит не только от абсолютной погруженности героев в свои переживания, а имеет и более глубокую основу. Возьмем, например, сравнение из тематической группы «опьянение». Геердтская ворожея изображается в романе так: «А старуха, всё шепча, **как пьяная, пошарила кругом** руками, нашла яйцо и выпустила белок в воду, которая замутилась» [Брюсов:65]. Колдунья находится в трансе, который выглядит, как опьянение. Она ничего не видит и может только нащупать предметы. Почему? Приведем еще один пример из той же тематической группы. С присутствующими при одержании в монастыре происходит следующее: зрители «потрясённые ужасом, шатаясь, **как пьяные**, старались бежать к выходу, и не было в этой толпе ни одного человека, который удержал бы обладание собой» [Брюсов:333]¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Интересно, что любовь Рупрехта к Ренате так же сравнивается с опьянением. И это традиционное уподобление приобретает в «Огненном ангеле» новые смыслы, так как через опьянение в романе изображается пребывание во власти сверхъестественных сил, характер которых может быть неясен героям. Например, когда в монастыре святого Ульфа появляется новая сестра, постоянно сопровождаемая неким духом, и «вся округа, рыцари ближайших замков, мужики ближних деревень, попы и монахи» [Брюсов:312] разделяются на две враждующие партии. Одна партия считает, что новая сестра пособница дьявола, другая – что она святая. Сам архиепископ приезжает разбираться в происходящем. Однако как бы не был сначала неясен для героев характер этих сверхъестественных сил, потом эти силы неизменно оказываются дьявольскими.

Все дело в том, что герои не владеют собой. Они не видят, куда движутся, так как не являются субъектами своих действий. С группой «дезориентация» тесно связана третья тематическая группа сравнений «стихия» (подгруппы: «растения», «дети», блок «море, корабль, ветер, шторм»). Опьянение и безумие как бы являются результатом воздействия некой стихийной силы. Это воздействие сравнивается с действием

Возможно, и любовь Рупрехта к Ренате – это наваждение, имеющее магический источник. Оставшись один, Рупрехт «вдруг опомнился и с изумлением спросил себя», почему он так покорно принял роль, предложенную ему его новой знакомой» [Брюсов:59], почему он начал служить ей. Одно время он думал, что «она повлияла на него каким-либо тайным магическим средством» [Брюсов:59]. Рупрехт движется за Ренатой, «как связанная с нею тень» [Брюсов:83]. От её существа исходит «магическая власть, замыкающая в свой предел все его желанья» [Брюсов:204]. И сама Рената рассказывает Рупрехту, что «<...> некий голос, принадлежавший, конечно, врагу человеческому, сказал ей над ухом, что демоны отдадут ей Генриха, если она взамен поможет им уловить в их сети другую душу», к чему она и старалась приложить все усилия, «не останавливаясь ни перед какими обманами» [Брюсов:]. Впрочем, это признание Ренаты было не достовернее, чем другие её рассказы, порожденные её умом, «роковым образом склонным ко лжи» [Брюсов:229]. Но если любовный плен и магическая зависимость описываются в романе сходным образом, то с чем это связано?

Исследователи неоднократно отмечали (например, С.П.Ильев, Н.А.Нагорная, Л.Чмыхов, О.В.Сергеев), что «Огненный ангел» – роман познания. «Сон – средство этого познания», – пишет Н.А.Нагорная [Нагорная:75], а «любовная и оккультная инициация дополняют друг друга» [Нагорная:75]. Счастье, по словам Ренаты, подобно стакану вина, который нужно просто взять и выпить до дна. И Рупрехт, любуясь красотой Ренаты в кельнском соборе, «вбирает глазами её тёмный облик среди пёстрых церковных украшений и позолоты арок, которыми отличаются кёльнские церкви, – **подобно тому, как вбирает пьяница губами виноградный сок**» [Брюсов:101]. Страсть управляет его поступками. От одной мысли, что Рената хотела посмеяться над ним, Рупрехт «становится **будто пьяный**» [Брюсов:]. Узнав в монастыре святого Ульфа, что сейчас увидит её, он едва может удержаться на ногах и «принужден опереться на стену, **как человек совсем пьяный**» [Брюсов:321]. Переживание страсти, как и пребывание в трансе, – пограничное, онирическое состояние. И в том, и в другом случае герой попадает в особую реальность (о реальности любви: «Можно было поверить, что надо мною новое небо и новые звезды, и что все предметы кругом преобразились силой волшебства <...>» [Брюсов:218]), он не властен над собой. Страсть движет поступками Рупрехта, то погружая в бездействие, то, наоборот, давая силы действовать в самых сложных обстоятельствах. Так, курения, заволакивающие комнату во время сеанса церемониальной магии, «действуют на чувства **как пары вина, не то опьяняя сознание, не то придавая бодрости**» [Брюсов:142].

физического закона. Например, такая картина переживаний Рупрехта: «Не смея нарушить запрета, мучился я в постели всю ночь, **словно пьяный, для которого мир шатается, как палуба каравеллы**» [Брюсов:82]. Сначала состояние героя сравнивается с опьянением. Во время которого мир нечеткий и неясный, «мир шатается». Потом это пьяное ощущение шатающегося мира сравнивается с объективным законом морской качки. Причем, тут важно подчеркнуть «морскую» составляющую сравнения, перед нами действие стихии. Герои романа постоянно оказываются во власти стихии. И с этим связана возможность выделения таких тематических групп сравнений и метафор, как «дети» и «растения». Больную Ренату Рупрехт сравнивает с слабым ребенком [Брюсов:95]. Читая о видениях святой Бригитты, Ренаты испытывает чувство «настоящего ужаса, **как ребёнок, оставшийся один в темноте**» [Брюсов:245]. Она доверчива и беспомощна. И даже когда она просит Рупрехта убить графа Генриха, Рупрехт замечает: «<...> несколькими словами перевернула всё моё представление о ней, **словно ребёнка, перевёртывающий мешок, из которого сыплются на землю все лежавшие там вещи**» [Брюсов:185]. Группы «дети и растения» подчеркивают беззащитность героев, их подчиненность стихии. После посещения геердстской ворожеи Рената описывается так: «она клонилась, **как надломленный стебель**, и поводья выпадали из её рук» [Брюсов:66]. Она же после одержания была «изнеможенной, **как слабая веточка, искрученная в водовороте**» [Брюсов:94]. Рената подвергается воздействию некой силы, но эта сила, воспринимаемая героями как неодолимая стихия (они не могут ей управлять), является атрибутом вполне определенного субъекта. Сюжетно в этих двух примерах субъекты воздействия – демонические силы. На уровне сравнений это наблюдение подтверждается. Ядро тематической группы «стихия», блок «море, корабль, ветер, шторм» формирует **микросюжет**. Рупрехт объясняет Ренате свое решение изучать магию так: «и мы будем в силах управлять демонами, **как ныне пользуемся силами ветров для движения кораблей**. Нет сомнения, что ветер безмерно

сильнее человека, и порою буря разбивает суда в щепы, но обычно капитан приводит свой груз к пристани» [Брюсов:125]. Магазин Якова Глока полон книг о магии, «запертых в его лавке, **словно ветры в пещере Эола**» [Брюсов:126]. Изучение купленных книг сравнивается с **плаванием** по безбрежному миру духов, куда мир людей «вброшен как малый остров» [Брюсов:137], а **другой берег**, куда с помощью ветров собирается плыть Рупрехт, «словно Новый Свет, ещё более поразительный, чем поля и долины Новой Испании» [Брюсов:128]. Магический опыт заканчивается неудачей. Оборачиваясь разгулом ветров, штормом и кораблекрушением. Рупрехт и Рената «напоминали **потерпевших крушение в море**, достигших какой-то малой скалы, всё потерявших и уверенных, что следующий водный вал смоеет их и поглотит окончательно» [Брюсов:146].

Сущность стихии, во власти которой пребывают герои, определяется двумя группами сравнений – «охота» и «власть». Слова о том, что в Геердте живет известная колдунья, «были для Ренаты как свист заклинателя для змеи <...>»¹⁵⁸. Это известие сразу же подчиняет её себе, и, забыв обо всем, Рената бросается к колдунье. Следующие сравнения из описания посещения Геердсткой ворожеи проявляют свою принадлежность к группе «власть» еще более явно. Так, у входа в дом колдуньи «слышался говор на всех прирейнских наречиях, и голландский язык, и, порой, ротвельш. Было похоже, **как если бы в маленьком местечке остановился владетельный князь, и это перед его покоями толпились просители и свита**» [Брюсов:62]. После посещения Геердсткой ворожеи Рената сравнивается с надломленным стеблем. «<...>**Всю весёлость и всю говорливость Ренаты точно кто-то срезал серпом**, и она не хотела произнести ни слова и почти не

¹⁵⁸ Интересно, что, слушая «удивительные переливы» голоса графа Генриха, «словно открывавшие голубые дали» [Брюсов:193], Рупрехт тоже впадает в это состояние, подобное зачарованности змеи заклинателем: Рупрехт «был **как змея, выползшая из-под камня, чтобы ужалить, но зачарованная напевом африканского заклинателя**» [Брюсов:194].

подымала глаз» [Брюсов:66]. Читатель, конечно, догадывается, кто этот таинственный жнец. И хотя временами он представляется героям как стихия, то есть, сила неуправляемая и бесцельная, действия его направлены. И определены в романе несколькими тематическими группами сравнений. Итак, каковы же характеристики этих действий?

Портреты геердской ворожеи и мастера Леонарда объединяет такая черта, как хищность¹⁵⁹. Во время общения с духами глаза геердской ворожеи становятся **«круглыми, как у щуки, и чёрными, как два угля»** [Брюсов:65]. Пальцы мастера Леонарда **«кривые и когтистые, как у стервятника»** [Брюсов:113]. Мефистофель описывается как страшный рыбак, ловец душ человеческих. «Была в голосе монаха необыкновенная вкрадчивость, или, вернее, было в нём какое-то магическое влияние на душу, потому что сразу почувствовал я себя **словно запутавшимся в неводе его слов»** [Брюсов:262], – вспоминает Рупрехт. Герои оказываются дичью, объектом охоты для этих хищников. Во время одержания в монастыре монахини прижимаются друг к другу, **«как овцы при появлении волка»** [Брюсов:328]. Герои постоянно ощущают себя загнанными, почти пойманными. Агриппе кажется, что его **«травят, словно свора собак лису»** [Брюсов:173]. Перед дуэлью с графом Генрихом Рупрехт чувствует, что он загнан **«как зверь, которого травят, в**

¹⁵⁹ В портрете брата Фомы присутствуют все черты inferнального персонажа. Он хищен. Брат Фома рассматривает Ренату, **«как кот, наблюдающий пойманную мышь»** [Брюсов:345] и слушает речи в суде **«с таким видом, как хищный зверь, у которого кто-то пытается отнять его добычу»** [Брюсов:353]. Как и геердская ворожея, он сравнивается со щукой. Он **«как щука в рыбном садке»** [Брюсов:344]. К магическому влиянию брата Фомы добавляется восприятие его как некой стихийной силы. Рената стоит перед судом, **«сгибаясь как стебель под ветром»** [Брюсов:345]. Подземелье же, в которое бросают Ренату, сравнивается с ловушкой. Герои оказываются там, **«как мыши в мышеловке»** [Брюсов:371]. Ловушка – это один из самых значимых компонентов в тематической группе «охота», которая используется в описании брата Фомы особенно активно. Сам брат Фома, как и другие персонажи романа, является одновременно и охотником, и дичью. Боясь впасть в немилость архиепископа, он суетится, **«как пойманная мышь»** [Брюсов:355]. Он лишь орудие тех сил, которые постоянно влияют на жизнь Ренаты.

круг из колючей изгороди, прорвать которую у него нет сил» [Брюсов:205], и он будто «падает на землю, в ожидании, **пока охотники покончат с ним»** [Брюсов:205]. Ему хочется «или не быть, или проснуться от жизни» [Брюсов:205], и он «в первый раз начинает понимать, такое искушение – поднять на себя руки» [Брюсов:205]. Вся жизнь оказывается сном, онирическим пространством, где герои оборачиваются затравленными зверями, которых должны растерзать хищники или убить охотники. Единственная возможность ускользнуть – проснуться в смерть. Но это невозможно, ведь именно потустороннее и окружает героев. Вообще онирические пространства в романе, в основном, построены как топос кошмара. Героям угрожает смертельная опасность. Они находятся во власти стихии, попадают на войну, становятся жертвами магии, порабощающей их волю, проваливаются в бездны, подвергаются пыткам, умирают от болезни, их казнят. Они заперты в тюрьме или даже в клетке. Всё это онирическое пространство, полное мук и страданий, представляется огромным лабиринтом, из которого герои не могут выбраться, потому что, во-первых, не видят, куда идут, а во-вторых, потому что оттуда нет выхода. Это лабиринт или ловушка. Ведь «<...> судьба, – как замечает Рупрехт, – играет с человеком, как кот с мышью <...>» [Брюсов:154]. И герои, чувствуя себя загнанными, начинают охотиться друг на друга. Рената вырывает у Рупрехта обещание убить графа Генриха, «как пантера кусок мяса из чужих когтей» [Брюсов:186]. А узнавая у нее то, что она утаила о графе Генрихе в своем первом рассказе, Рупрехт «осторожно подкрадывается к истине, как зверь к добыче» [Брюсов:183]. Пораженный словами о Ренате, граф Генрих метнулся от Рупрехта в сторону, «как раненый олень» [Брюсов:197]. Тематическая группа сравнений «охота» показывает героев жертвами друг друга и объектами охоты сверхъестественных сил. Герои чувствуют себя загнанной дичью. Но куда эти силы гонят героев?

Ответ на этот вопрос может дать шестая тематическая группа

сравнений – это группа «омертвление» (подгруппы: «статуарность», «болезнь», «мертвенность», «тюрьма», «пытка», «казнь»). Подгруппы «статуарность», «болезнь», «мертвенность» преобладают в описании Ренаты. Временами она напоминает автомат Альберта Великого, так как выглядит неживой, а её действия кажутся механическими. И тогда даже на её красоту ложится отпечаток неподвижности: «Идя около седла, где сидела, **в мёртвом унынии**, Рената, я иногда всматривался внимательно в черты её лица, с которыми позднее так свыкся мой взор, и **разбирал его, как ценитель разбирает мраморные статуи**» [Брюсов:67]. Все эти подгруппы статуарность, мертвенность, болезнь тесно связаны с друг другом и перетекают одна в другую. Например, статуарность и болезнь соединяются так: «Потом, в полном бессилии, перебралась на постель и простерлась на ней **как параличная (болезнь и неподвижность!)**, слабо отстраняя мои прикосновения и только шевеля отрицательно головой на все мои слова» [Брюсов:85]. Или болезнь и мертвенность: «Поняв, должно быть, что я не уступлю, Рената покорила мне с тем безразличием, **с каким слушаются тяжелобольные, которым всё равно**» [Брюсов:81]. Рената покоряется, как тяжелобольные, которые уже чувствуют приближение смерти, и никакие события жизни их не волнуют. И после одержаний и припадков Рената похожа на умершую: «я застал Ренату в постели, где она лежала обессиленная, как всегда, припадком до полусмерти, и лицо её, слабо освещённое свечой, было **как белая восковая маска**» [Брюсов:227]. К Ренате применяются группы сравнений «статуарность», «болезнь», «мертвенность», потому что в целом её образ связан с распространяющимся омертвлением.

Подгруппы «пытка», «тюрьма», «казнь» передают состояние Рупрехта при попытках приблизиться к Ренате. Рупрехт не может нарушить ни одного запрета Ренаты, но, выполняя её требования, чувствует «такую тяжесть в душе, как если бы приговорён был к клеймению калёным железом»

[Брюсов:82]. Их общая жизнь с Ренатой представляется ему «комнатой, из которой нет выхода, в которой все двери они замуровали сами и в которой теперь мечутся безнадежно, ударяясь о каменные стены» [Брюсов:243]. Это склеп, тюрьма. После ухода Ренаты Рупрехт оказывается «наедине с тоской, словно преступник, запертый в тюрьме вместе с дикой обезьяной, которая каждый миг опять бросается на него и его душит своими цепкими руками» [Брюсов:252]. И чем больше Рупрехт любит Ренату, чем ближе они становятся, тем шире его захватывает омертвление. Любовь Рупрехта и Ренаты изображается как переживание смерти.

Любое удаление от Ренаты становится освобождением, выходом из пространства смерти. Например, во время поездки к Агриппе Несттергеймскому Рупрехт «испытывал <...> такое ощущение, словно из тёмного погреба вдруг вышел на ясный свет» [Брюсов:152], а его путь – непосредственное продолжение пути, по которому он ехал до встречи с Ренатой. Жизнь с Ренатой кажется ему «мучительным сновидением на одной из дорожных станций» [Брюсов:152]. Здесь, как можно заметить, довольно ярко обнаруживается уже описанное нами взаимодействие мотива сна и мотива смерти. Рената постоянно создает вокруг себя пограничное, онирическое пространство, в основе которого обычно лежит потусторонний компонент. Рупрехт выходит «из темного погреба», прямо соотносимого с гробом. На прощанье Рената говорит ему, что общего дело у них быть не может, потому что Рупрехт – живой, а она мертвая. И он выходит, «словно действительно из комнаты, где стоит гроб и дымятся похоронные свечи» [Брюсов:151]. Жизнь с Ренатой – это нарушающее все естественные законы пребывание в царстве мертвых, тогда как Агнесса, девушка с ангельским именем, символизирует светлую радость жизни. От Агнессы Рупрехт уходит «освежённый, словно лёгким ветром с моря» [Брюсов:238] и «успокоенный, словно долгим созерцанием жёлтой нивы с синими васильками» [Брюсов:238]. Портреты Агнессы и Ренаты составляют антонимическую

пару. «<...> Ноздри у Ренаты были **слишком тонкими**, а от подбородка к ушам щеки уходили **как-то наискось**, причём самые уши <...> были посажены **неверно и слишком высоко**; глаза были прорезаны **не совсем прямо**, и их ресницы **чересчур длинны**, **вообще всё в лице её было неправильно**. <...> При всём том была в Ренате **некоторая особая прелесть, какое-то Клеопатрово очарование** <...>» [Брюсов:67]¹⁶⁰. При первой встрече с Агнессой Рупрехт невольно сравнивает её с Ренатой и замечает, что Агнесса предстала перед ним, «привыкшим к образам скорби и мучения, к чертам, искажённым страстью и отчаяньем, **как осуждённым духам мимолётный полёт ангела у входа в их преисподнюю**» [Брюсов:201]¹⁶¹.

Но омертвление Ренаты распространяется на всех, приблизившихся к ней. Распространяется оно и на Агнессу через Рупрехта все с тем же законом физической силы, неизбежным, как закон времени: «И, глядя на маленькую Агнессу, ежедневно шедшую ко мне на мучения, думал я, что мы четверо:

¹⁶⁰ Агнесса описывается так: «<...> неожиданно выбежала из соседней комнаты молодая девушка в розовом платье, зеленоватом переднике и золотом поясе и вдруг, натолкнувшись на нас, смутилась, остановилась и не знала, что делать. Стройность и нежность её образа, овальное, детское лицо с зазубринами длинных ресниц над голубыми глазами, льняные, золотистые косы, собранные под белым чепчиком, всё это видение предстало мне <...> как осуждённым духам мимолётный полёт ангела у входа в их преисподнюю» [Брюсов:201].

¹⁶¹ «Противопоставление Ренаты и Агнессы напоминает традиционную романтическую оппозицию: демоническая / «ангельская» женщина, – пишет В.Я. Малкина. – Первая чаще всего темноглазая брюнетка, с необычной, экзотической внешностью (возможно, иностранка), страстная, темпераментная и возбуждающая такую же неистовую и непреодолимую страсть. Обычно для других героев она – «чужая», непонятная, странная. Вторая чаще – голубоглазая блондинка с уравновешенным, ангельским характером. Она – «своя», понятная, приносящая мир и покой. Примеров можно привести много – это Гюльнара и Медора («Корсар» Дж.Г.Байрона), Ревекка и леди Ровена («Айвенго» В. Скотта), Зарема и Мария («Бахчисарайский фонтан» А.С. Пушкина, герцогиня д’Эстамп и Коломба («Асканио» А. Дюма), Исидора и Луиза («Всадник без головы» Т. Майн Рида) и др. Тоже наблюдается и у В.Я. Брюсова» [Малкина:166,167].

граф Генрих, Рената, я и Агнесса – сцеплены между собою, как зубчатые колёса в механизме часов, так что один невольно впивается в другого своими остриями» [Брюсов:255].

Седьмая тематическая группа сравнений, которую мы рассмотрим, – это группа «бездна», которая не только сообщает нам, как другие рассмотренные группы, те или иные характеристики онейросферы, но и объясняет, где собственно это онирическое пространство, топос онирического мотива, находится. Онирическое пространство в «Огненном ангеле» связано с движением вниз, что еще раз подтверждает наблюдения А. Хансена-Леве, сделанные на поэтическом материале. Сон и мечта в мифопоэтике символизма сливаются, но сон ассоциируется с «движением вниз», с «утопанием», а мечта – с воображением. Сознание не может контролировать сон, мечта же контролируется воображением [Хансен-Леве1998:239, 241] Онирическое пространство выгорожено¹⁶². Это бездна или пропасть, куда опускаются герои. Звуки жизни не долетают туда. Погружение героев в онирическое пространство перед общением со стучащими духами, например, описывается так: «Когда так были мы погружены **во мрак и безмолвие, словно в какую чёрную глубину**, – вдруг раздался над нами в стену странный и совершенно единственный трещащий стук <...>» [Брюсов:86]. Разговаривая о магии с Агриппой, Рупрехт испытал «такое чувство, **словно бы, держась за руки, мы оба стояли над пропастью**» [Брюсов:175]. Особенно ярко эта связь утопания и потустороннего, магического видна в повествовании о том вечере, когда Рената попросила Рупрехта не причинять графу Генриху никакого вреда на поединке, то есть фактически запретила ему защищаться. Онирическое пространство создается вокруг Ренаты, и постепенно втягивает Рупрехта. Рупрехт рассматривает «её любимые, милые, хотя неправильные черты» и погружается «в их очарование, **словно**

¹⁶² Выгороженность как отдельную характеристику онирического пространства в «Огненном ангеле» выделила Н.А.Нагорная. Подробнее см. в: Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М., 2006.С.73.

уходя в глубь бездонного омута» [Брюсов:204]. Он чувствует, «как от всего её существа разливается магическая власть <...>» [Брюсов:204]. Герои могут утопать в особом онирическом пространстве, но могут и погружаться в свой внутренний мир, который тоже организован по онирическим законам.

Для онейросферы граница между внешним миром событий и вещей и внутренним миром ментальных фактов не существенна. Рупрехт не может понять, действительно ли он был на шабаше, приснилось ли это ему, или туда путешествовала только его душа. В разное время он считает Ренату притворщицей, больной и одержимой. Но видения, сны, мысли и вообще события внутренней жизни играют в происходящем, как обнаруживается к ужасу героев, абсолютно равнозначную с внешними событиями роль. Мир оказывается пугающе субъективным и иррациональным. Настолько зависимым от субъекта, что его можно назвать сноподобным¹⁶³. Причем, самым страшным становится подозрение, что граница между этим и тем светом действительно проницаема, а эта «субъективность» мира является его объективной характеристикой. Внутренний мир характеризуется теми же тематическими группами сравнений, что и внешний¹⁶⁴. Например, блок «море, корабль, ветер, шторм» часто используется для описания эмоциональных состояний Рупрехта и Ренаты. Рупрехт возвращается от Агнессы «с душой успокоенной, как заштилевшее море» [Брюсов:241]. Он следит «за ясностью или облачностью на небосклоне души Ренаты» и замечает «зловещие признаки предвещают новый шторм, так как уже не

¹⁶³ Жизнь в романе часто сравнивается со сном. Служба ландскнехта казалась Рупрехту «сплошным удушливым сном» [Брюсов:40], жизнь с Ренатой сначала была «мучительным сновидением на одной из дорожных станций» [Брюсов:152], «чёрным и огненным кошмаром» [Брюсов:220], потом «розоватым туманом» [Брюсов:220], пребывание в замке у графа фон Веллена – «сонным оцепенением» [Брюсов:301].

¹⁶⁴ Если можно как-то разделить внутренние и внешние онирические состояния. В «Огненном ангеле» все важные сюжетные события (даже те, которые, казалось бы, должны были бы относиться к внешней жизни, как, например, дуэль Рупрехта и графа Генриха) имеют онирическую составляющую.

неопытный плаватель под теми широтами» [Брюсов:99]. «<...> гроза налетела опять так стремительно», что Рупрехт «не успел взять рифов у парусов», «и галеас его жизни опять закрутился, как детский волчок» [Брюсов:99]. В изображении первых дней после расставания с Ренатой возникает образ попавшего в бурю корабля, который каждую минуту может утонуть. Эти дни **«сливаются в одно мутное пятно, как при тумане сливаются в одно – гавань, и окружные дома, и мечущиеся на пристани люди»** [Брюсов:250]. В этом сравнении, как можно заметить, соединяются значения «дезориентация» (с компонентом слепота) и «стихия». Для описания этого же состояния отчаяния после ухода Ренаты используется и сравнение из тематической группы «охота». Рупрехт не мог допустить, что «с такой неодолимостью схватит его в свои когти тоска, **словно горный орёл малого ягнёнка**» [Брюсов:250]. Он пребывает в такой же тоске после ухода Ренаты, как Рената, после того, как её бросил граф Генрих. Агнесса пытается утешать Рупрехта, но так же, как и когда-то Рупрехт, начинает втягиваться в онирическое пространство, распространяющееся теперь вокруг Рупрехта. Рупрехт прерывает её утешительные речи и продолжает убиваться по Ренате **«еще в большем исступлении, словно его уносит в бездну на своих крылах какой-то демон»** (тематическая группа «бездна») [Брюсов:254].

То есть, как можно заметить, внутренний мир ментальных фактов и внешний мир событий в романе «Огненный ангел» формируют единое онирическое пространство. В этой связи интересно заключение Н.А. Нагорной, отметившей, что «изображение аффектов носит в романе онейрический характер» [Нагорная:73]. Взаимоотношения же Рупрехта и Ренаты часто определяются еще и через тематические группы сравнений «война» и «поединок» (восьмая и девятая группы соответственно). К группе «поединок» мы относим сравнения, изображающие схватку двух воинов, к группе «война» – все остальные сравнения с военной составляющей. Эти группы сравнений мы рассматриваем вместе, так как они близки по

функциям и теме, и в некоторых случаях между ними нельзя провести четкую границу. Семантическая структура сравнений тематических групп «война», «поединок» включает в себя такие компоненты, как «опасность» и «мертвенность», что позволяет им взаимодействовать со сравнениями, уже рассмотренными нами групп. Например, Рената, обманутая демонами, падает на пол, **«как сражённая пулей»** [Брюсов:94]. Силы оставляют её, и она падает, словно получившая смертельную рану (взаимодействие с группой сравнений «мертвенность»). Нападение бесов сравнивается не только с порывами стихии или охотой хищников за дичью, но и со штурмом крепости. Во время одержания в монастыре святого Ульфа раздаются стуки и удары, которые, как вспоминает Рупрехт, были **«словно бы пушки своими ядрами и стенобитные орудия своими таранами громили нас со всех сторон»** [Брюсов:331]. Однако, в основном, эти группы сравнений относятся к описанию любовных переживаний. Рената и Рупрехт обмениваются жестокими словами, **«словно ударами шпаги»** [Брюсов:223] («поединок»), меняются ролями, **«как взаимно меняются местами быющие на шпагах»** [Брюсов:101] («поединок»). После ухода Агнессы Рупрехт испытывает **«какое-то странное успокоение, словно раненый, который долго лежал на поле битвы без помощи и наконец попал в руки внимательного медика, промывшего ему, не без мучительной боли, его глубокие раны и перевязавшего их чистым полотном»** [Брюсов:254] («война»). Вообще же изображение любви как войны и поединка традиционно для творчества В.Брюсова¹⁶⁵. Кроме того, сравнения из группы «война» используются в «Огненном ангеле» для описания мыслительных процессов и внутренней борьбы. Мучительно размышляя о том, был он на шабаше или нет, Рупрехт обдумывает аргументы в пользу той или иной позиции. Доводы идут к нему с двух разных сторон, **«как воины двух враждебных партий»** [Брюсов:120].

¹⁶⁵ См. об этом в: Жирмунский В. М. Метафора в поэтике русских символистов. // <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/zhir.html> В.М.Жирмунский выделяет у В.Брюсова описание любви как костра, яда, поединка, пытки и их модификации.

«Ровным, мерным шагом, **как строй хорошо обученного войска**» [Брюсов:72], проходят в его голове мысли о том, что Рената всего лишь хотела посмеяться над ним. Разговаривая с графом Генрихом, Рупрехт пытается побороть внезапно возникшую к нему симпатию и, **«словно полководец солдатам**, приказывает <...> своим словам: “смелее!”» [Брюсов:196].

Подводя итоги, отметим, что сравнения и метафоры, в частности тематические группы «дезориентация» (подгруппы «лабиринт», «опьянение», «безумие»), «стихия» (подгруппы «растения», «дети», блок «море, корабль, ветер, шторм») и «омертвление» (подгруппа «статуарность», «болезнь», «мертвенность», «тюрьма», «пытка», «казнь»), «власть», «охота», «бездна», «поединок» и «война» составляют в романе «Огненный ангел» единую систему. Эта система не оставляет сомнений в том, что присутствие сверхъестественных сил в «Огненном ангеле» является компонентом сюжета и объясняет, каковы характеры эти силы. Границы онейросферы столь широки (онирическая составляющая основных событий, характер аффектов), что текст романа можно назвать онирическим. Топос мотива характеризуют такие группы сравнений, как «лабиринт», «тюрьма», «бездна», блок «море, корабль, ветер, шторм». Реализация онирического мотива, представленная в «Огненном ангеле», обладает актантами с характеристиками «опьянение», «безумие», «растения», «дети», «статуарность», «болезнь», «мертвенность», «пытка», «казнь», причем перечисленные группы сравнений (особенно последние две, являющиеся скорее предикатом, чем атрибутом) могут организовывать мотивную ситуацию. Мотивная ситуация же может быть связана с группами сравнений «омертвление», «дезориентация», «власть», «охота».

§3. Структура онирического мотива и её функции.

Брюсов создает «онейроритмию» прозы
«Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм» Н.А.Нагорная

Действие романа выстраивается как смена онирических пространств. Лошадь Рупрехта зашибла ногу, «и это ничтожное происшествие повело за собой, как прямая причина, длинный ряд поразительных событий, какие <...> пришлось пережить после того дня» [Брюсов:44]. Рупрехт сбивается с пути и попадает в особое, выгороженное пространство «одинокое, словно заблудившегося» [Брюсов:45] домика, стоящего на просеке букового леса. Там он встречает Ренату, причем оказывается свидетелем её борьбы с демонами. На следующий день Рупрехт вместе с Ренатой посещает геердтскую ворожею. Колдунья предсказывает им будущее и подтверждает, что ехать надо в Кельн. То есть, не дает уклониться от выбранного Ренатой пути. На третий день Рупрехт и Рената приезжают в Кельн и разговаривают со стучащими демонами. Беседа повторяется еще раз на следующий вечер. Бесы лгут Ренате и Рупрехту. А следующей сценой,двигающей действие романа, становится шабаш. Посещение шабаша приводит Рупрехта к мысли заняться магией. Неудачный магический опыт вызывает поездку к Агриппе Неттесгеймскому. Дуэль Рупрехта с Генрихом и уход Ренаты на первый взгляд не так явно связаны со сферой сверхъестественного, но, как будет видно из приведенного ниже анализа, и эти сцены не автономны. Расставшись с Ренатой, Рупрехт путешествует в компании доктора Фауста и Мефистолеса, который развлекает своих спутников странными фокусами и пугающими шутками. У графа фон Веллена Мефистофелес вызывает дух Елены Прекрасной. Вместе с графом фон Велленом Рупрехт присутствует в монастыре святого Ульфа, когда там решается судьба Ренаты. В разговор Ренаты и архиепископа вторгаются сверхъестественные силы. И даже в момент смерти Ренаты ощущается их присутствие. Как можно заметить, во всех ключевых эпизодах романа потустороннее играет чуть ли не определяющую роль. Герои встречаются волей случая или судьбы,

оказываются направлены в Кельн, пускаются в призрачную погоню за графом Генрихом. Их ведут по ложному следу, они пролагают новые пути в мире духов и все больше запутываются в образовавшемся лабиринте. Сверхъестественные силы постоянно вмешиваются в жизнь героев. Но каковы же признаки присутствия этих сил и онирических пространств, которые они создают?

Топос онейросферы имеет такие характеристики, как «выгороженность» и «бесформенность». Это особое пространство, находящееся не здесь и устроенное по другим законам. Рупрехт встречается Ренату в одиноком домике на просеке леса. Геердская ворожея живет «на краю деревни» [Брюсов:62]. В Дюссельдорфе Рупрехт и Рената молча сидят «в **уединённой** комнате» [Брюсов:69] и постепенно погружаются в трансоподобное состояние. Рупрехт и Рената всегда одни, их уединение нарушается только первое время после дуэли Рупрехта с графом Генрихом, потом же вокруг них начинается «образовываться привычная <...> пустота» [Брюсов:218]. Шабаш проходит в «**уединённой долине между голыми вершинами**, освещённой странным синеватым светом». [Брюсов:111] Герои проводят сеанс оперативной магии в комнате, отделенной от комнат, где они живут. Они входят в комнату опыта, «внимательно заперев все входы дома и ещё раз удостоверившись, что в нём нет никого, кроме них» [Брюсов:140]. Во время дуэли, когда Рупрехт «видит перед собою словно колесо крутящихся огненных клинков и среди них, тоже как бы огненное, лицо Генриха-Мадизля» и ему кажется, «бой идёт в свободных надземных пространствах», и что не он «отбивает нападения врага, но что тёмного духа Люцифера теснит с надзвёздной высоты светлый архистратиг Михаил и гонит его во мрак преисподней <...>» [Брюсов:211,212], оба противника находятся внутри круга, из которого они не должны выступать. Этот круг – с одной стороны, определяет пространство поединка, с другой же стороны, внутри него создается онирическое пространство. В этом пространстве граф Генрих

сливается со своим двойником Мадизлем, и Рупрехт не может выиграть у такого противника. Иногда, как например, в сценах вызова духа Елены Прекрасной и одержания в монастыре святого Ульфа, онирическое пространство изначально не имеет признака «выгороженности». Оно просто замкнуто. Но когда в этом замкнутом пространстве начинают действовать сверхъестественные силы, оно начинает восприниматься как отделенное, выгороженное. Оказавшиеся внутри подобного магического круга пытаются вырваться оттуда, понимая, что таким образом они окажутся в относительной безопасности. Например, реакция присутствующих в храме во время одержания описывается так: «Крики, стоны, хохот, богохульства, жалобы, проклятия – все смешивалось с таинственными стуками незримых рук и со смятением других зрителей, которые, потрясённые ужасом, шатаясь, как пьяные, старались бежать к выходу, и не было в этой толпе ни одного человека, который удержал бы обладание собой: так велика была сила демонов, бесспорно, заполонивших весь храм» [Брюсов:333].

Бесформенность, нечеткость предметов в онирическом топосе связана с условиями проникновения в него. Герои должны войти в состояние транса, пребывая в котором, они окажутся на границе между мирами, откуда будут видны оба мира, хотя и нечетко. Во время вызова духов «от лампад поднимаются струи ароматного дыма, которые, постепенно расстилаясь, начинают **заволакивать всю комнату неопределённым синеватым туманом**. В то же время эти курения **действуют на чувства как пары вина, не то опьяняя сознание, не то придавая бодрости**» [Брюсов:141,142]. И вот уже вся комната наполняется дымом. «В синеватом дыму всюду колыхались дьявольские лики, и везде от полу комнаты вставали струйки тумана, в малом виде похожие на те, какие я видел на шабаше» [Брюсов:143,144], – вспоминает Рупрехт. Шабаш происходит при неровном свете поднимающихся из земли огней, «горевших безо всякого костра и **освещавших всю местность зеленоватым светом, похожим на свет от фейерверка**»

[Брюсов:114]. Елена Прекрасная является при погашенных факелах и свечах. В почти полной темноте горит только «одна отдаленная свеча» [Брюсов:292]. «Потом медленно поплыли через всю комнату **светящиеся звёзды**, исчезая внезапно, <...>. Наконец, в отдалённом углу белесоватое облако отделилось от полу и, зыблясь и колыхаясь, стало подыматься, расти и вытягиваться, принимая форму человеческой фигуры. Спустя несколько мгновений проступило из облака лицо, пряди тумана сложились в складки одежды, и словно живая женщина поплыла к нам, смутно видимая в глубоком сумраке комнаты» [Брюсов:292]. Призрак проявляется из сгустка тумана и плывет по утонувшей в сумерках комнате. Именно в сумерки, когда контуры вещей неясны и расплывчаты, герои особенно близки к миру духов, беззащитны перед внутренними бурями. Вход в онирическое пространство может описываться так: «В таких заботах прошло время до вечера, и не было ничего опущенного к тому часу, когда рано наступившие, вследствие туч, **сумерки стали наполнять комнату густой темнотой**. <...> **Я плыл по минутам вниз, как по быстрому потоку лодка, которой не управляет никто**. Едва **мрак сгустился ощутительно**, как снова слышались постукивания в стену<...>» [Брюсов:91] (перед вторым разговором со стучащими бесами). Или так: «**Синева вечера разливалась над этими треугольниками и квадратами, разрушая чёткость их линий и соединяя их в бесформенные громады**. Та же **синева вечера втекала в комнату и обволакивала нас широкими полотнищами тёмного савана**, но в темноте только ярче светились полукруглые серьги Ренаты и более отчётливо вырисовывались её тонкие, белые руки. Помню, что я смотрел на неё **молча, как если бы не мог произнести ни слова, и что мы долго просидели так в безмолвии и бездействии, пока все кругом не стихло по-ночному**. Наконец, сделав такое усилие воли, как если бы мне надо было принять решение величайшей важности или совершить опаснейший поступок, оторвал я свои глаза от Ренаты и произнес какие-то простые слова, кажется эти:

– Быть может, вы устали, благородная дама, и хотите отдохнуть: я уйду...» [Брюсов:69]. Рупрехту удастся разрушить стену молчания, окружающую героев, и очнуться от трансоподобного состояния, в которое они постепенно погружаются. Но Рената устраивает литанию Мадиеэлю, и Рупрехт все же теряет власть над собой. Перед первым разговором со стучащими демонами герои «погружены во мрак и безмолвие, словно в какую чёрную глубину» [Брюсов:86], когда вдруг над ними раздаётся «странный и совершенно единственный трещащий стук» [Брюсов:86].

Как можно заметить, хронос онирического мотива – это преимущественно ночь, «оборотное» время по отношению ко дню, когда разворачивается иная, противоположная дневной реальность¹⁶⁶. Луна управляет героями, она – воплощения принципа «отражения, которому лунный мир теней (так же, как и жизнь лунатика) придает ирреальный статус» [Хансен-Леве:219]. «По мифологическим представлениям, – пишет Н.А. Нагорная, – сновидения насылаются луной <...>» [Нагорная:29]. Рупрехту же вся жизнь после встречи с Ренатой начинает казаться бесконечным сном. Ночной хронос романа отмечает и С.П.Ильев: « <...> в сфере небытия события (шабаш и все пограничные ситуации ясновидения, безумия, сновидений, галлюцинаций, бреда и т.д.) обычно приурочены не к дневному, а к ночному времени <...>» [Ильев:70]. Исследователь говорит о «безвременном мировом начале, скрытом в ночной сфере» [Ильев:70]. Несколько раз указано, в какой отрезок ночи происходит действие. Решив управлять духами, Рупрехт и Рената выбирают время полночи для того, чтобы их вызвать. Полночь и полдень, согласно фольклорным представлениям, время перехода, когда «этот» свет ближе всего к «тому» свету. Демоны лгут Ренате, что граф Генрих, выйдя из дома в полночь, придет

¹⁶⁶ Некоторые сцены разворачиваются днем. Около полудня Рената и Рупрехт посещают геердскую ворожею. Одержание в монастыре происходит днем. Вызов на дуэль и сама дуэль Рупрехта с графом Генрихом, также имеющие онирическую составляющую, происходят днем.

к ней. «Полночь, наверное, уже давно миновала, когда я внезапно проснулся, разбуженный чем-то для меня неожиданным», – вспоминает Рупрехт обстоятельства своей первой встречи с Ренатой. – В моей комнате было достаточно светло от синевато-серебряного света луны, и кругом стояла **такая тишина, словно вся земля и самые небеса умерли**. Но затем, в этом **безмолвии**, различил я в соседней комнате, за дощатой перегородкой, женский шёпот и слабые вскрики» [Брюсов:46].

«Безмолвие» – еще одна важная характеристика онирического топоса. Из приведенного примера видно, что эта характеристика относится именно к топосу, а не атрибут актанта. Рупрехт просыпается от абсолютной, неживой тишины, возникшей в его комнате. Эта тишина связана с мертвенностью, так как приближение к тем сверхъестественным силам, которые действуют на жизнь героев, это приближение к смерти и потустороннему миру. В безмолвие, герои погружаются в Дюссельдорфе, во время двух разговоров со стучащими демонами. Эта странная тишина поглощает многие и многие вечера Рупрехта и Ренаты, возникает перед явлением призрака Елены Прекрасной, когда «понемногу в жуткости <...> мрака и в волнении ожидания стали стихать ещё раздававшиеся порой шёпоты и шелесты платьев, и всё общество, **как бы в чёрную глубину, опустилось в молчание**» [Брюсов:292]. Перечень примеров можно продолжать, так как «безмолвие» – одна из самых частотных характеристик онирического топоса.

Интересно, что эта характеристика может сочетаться с такой, казалось бы, противоположной характеристикой, как «шум». В мертвой тишине раздается **«странный и совершенно единственный трещащий стук»** [Брюсов:86], которым демоны обнаруживают свое присутствие. Во время вызывания духов **«смутный гул»** наполняет комнату, «словно бы по листьям высоких деревьев приближается <...> ветер или дождь»¹⁶⁷ [Брюсов:144].

¹⁶⁷ Это соответствует данным, полученным после анализа языкового уровня романа. Ср. с тематической группой сравнений «стихия».

Рупрехт слышит удар, **«столь оглушительный, словно весь <...> дом распадался»** [Брюсов:144]. Герои оказываются «в совершенном мраке» и вокруг них поднимается, «если то не было обманом чувств, дикий вой, и гоготание, и свист» [Брюсов:145]. Шабаш проходит тоже среди «несмолкаемого говора, хохота, свиста и гоготания» [Брюсов:116]. Во время разговора архиепископа с Ренатой, «раздаются такие потрясающие удары <...>, **словно бы все стены храма расседались и рушились или словно бы пушки своими ядрами и стенобитные орудия своими таранами громили нас со всех сторон.** В гуле и грохоте ударов, быстро следовавших один за другим, минуту ничего нельзя было слышать, и все присутствующие пали ниц вокруг Архиепископа, простирая к нему руки, как к единственному человеку, способному спасти их» [Брюсов:331]. И тишина, и шум описываются как явления необычайной концентрации. Шум стоит такой, **«словно все стены храма <...> рушились»** [Брюсов:331], тишина – **«словно вся земля и самые небеса умерли»** [Брюсов:46]. И эта тишина, и этот шум неестественны, так как само онирическое пространство в «Огненном ангеле» – это пространство подчеркнуто неестественное, аномальное. Для выявления его противоестественной сущности используются характеристики, составляющие антонимические пары. Актанты онирического мотива имеют такие атрибуты, как «статуарность» / «неестественная гибкость», «омертвление» / «оживление». Онирическое пространство имеет одновременно такие характеристики, как «холод» и «жар, духота». Темнота «веет» на Ренату, **«словно холодная трамонтана Пиренейских гор, и она вся дрожит, как от зимней стужи»** [Брюсов:49]. В доме геердской ворожеи «окна были завешаны **тёмно-красными тканями**, и **душно** пахло сушёными травами» [Брюсов:64]. И хотя на дворе очень жарко, в очаге горит огонь. Этот же скрытый жар, пьянящий запах курений наполняет комнату во время магического опыта, когда в лицо Рупрехту повеял **«как бы некоторый холодный ветер, всколебавший <...> волосы»** [Брюсов:142]. «Статуарность» сменяется «неестественной гибкостью» и наоборот. Во время

магического опыта Рената «почти падает от изнеможения» [Брюсов:142], но вдруг «с силой необыкновенной» [Брюсов:145] кидается к лампадам и разбивает их. Оказавшись во власти демона, Рената бьется в конвульсиях, а после «первые дни, больная <...> лежит в постели неподвижно, обратив лицо к подушке, не произнося ни слова, не шевеля ни одним мускулом, не открывая глаз» [Брюсов:147]. Потом она становится похожа на «деревянное изваяние какого-нибудь Донателло» [Брюсов:147]. Геердская ворожея «цепкими пальцами, словно железным крючком» [Брюсов:65], хватает куртку Рупрехта, вопит и трясется **«в неистовстве»** [Брюсов:66]. Рената же после посещения ворожеи напоминает автомат Альберта Великого [Брюсов:66]. Рупрехт наблюдает первое одержание Ренаты, **«словно обращённый, вместе с женою Лота, в некий столп, не двигаясь с места<...>»** [Брюсов:48]. В растерянности он не знает, что делать, так как хотя и понимает, что присутствует при одержании, не знает, как оказать помощь. «Никогда до того дня не видел <...> таких содроганий и не подозревал, что человеческое тело может изгибаться так невероятно» [Брюсов:48], – вспоминает Рупрехт. На шабаше участники хоровода в одном кругу **«яростно** подпрыгивают» [Брюсов:115], другой круг **«исступленно** вращается слева направо» [Брюсов:115]. Во время одержаний герои теряют власть над собой и бьются в пугающих конвульсиях, во время трансоподобных состояний они остаются безмолвными и неподвижными и кажутся со стороны **«недвижным созданием, искусной рукой вырезанным из окрашенного дерева»** [Брюсов:69]. Лихорадочное оживание, которое овладевает Ренатой, когда она надеется узнать что-то от геердской ворожеи или стучащих демонов, неизменно сменяется безумным отчаянием, сама героиня становится похожа на мертвую.

Пребывая в онирическом пространстве, герои оказываются в особом эмоциональном состоянии, которое обычно сравнивается с опьянением (например, в сцене одержания в монастыре, в сцене вызова духов, на

шабаше). Они не могут контролировать свои действия, так как не являются их субъектами. Не владеют собой. Их эмоциональное состояние описывается так: «Но она <Рената> не в силах была отвечать мне, **то рыдая, то смеясь**, и только указывала дрожащею рукою туда, где для моих глаз не было ничего, кроме лунного луча <...>» [Брюсов:47] (первая встреча Рупрехта и Ренаты); «При этом ноздри горбатого носа старухи раздувались, вдыхая запах, и она **тряслась всем телом или от радости, или от страха**» [Брюсов:65] (посещение Геердской ворожеи); «<...> сначала одна сестра, потом другая, с **хохотом и рыданием**, поверглись на пол, **так как ими овладели сторожившие тут духи <...>**» [Брюсов:333] (одержание в монастыре святого Ульфа). Это онирическое пространство, в основе которого лежит потусторонний компонент, почти всегда вызывает ужас и страх героев. «В такой же неприветливой комнате, как моя, и тоже озарённой достаточно ясно месячным сиянием, стояла, **в потрясающем страхе**, распластанная у стены, женщина, полураздетая, с распущенными волосами» [Брюсов:47], – описывает Ренату Рупрехт. Сам он признается: «**Необычность всей обстановки и сознание близости нечеловеческих сил – охватили всё моё существо тёмным ужасом**, какого я не испытывал с раннего отрочества» [Брюсов:47]. У геердской ворожеи Рупрехту «становится не по себе» [Брюсов:65], у Ренаты же от страха просто подкашиваются ноги. Лицо Ренаты после разговора со стучащими демонами «**кажется страшным**» [Брюсов:93], и, испугавшись этого лица, Рупрехт, «шатаясь как раненый» [Брюсов:93], идет к выходу на галерею. Даже в замке графа фон Веллена, когда Мефистофелес для многочисленного собрания вызывает призрак Елены Прекрасной, Рупрехт чувствует, что им овладела невольная дрожь [Брюсов:292]. Как видно, уже из этих примеров, онирическое пространство в «Огненном ангеле» – пространство враждебное, опасное, дьявольское, пугающее героев своей противоестественностью. И только на шабаше «**простота и человекоподобность** всего происходившего не внушают <...> вообще никакого страха <...>» [Брюсов:113,114]. Пространство шабаша

подчеркнуто естественно (простые и знакомые блюда, вино и т.п.) и безопасно. Демон, подающий блюда, оказывается при ближайшем рассмотрении «невысоким человечком с тупым лицом и с крыльями, как у летучей мыши, вместо рук». [Брюсов:116] Сарраска легко хватает его и вертит перед лицом Рупрехта, чтобы тот мог его рассмотреть. Огонь на шабаше не жжется и, по словам Сарраски, «на деле он вроде мыльных пузырей» [Брюсов:117]. Но отвечая на третий вопрос Рупрехта, Сарраска разрушает эту иллюзию безопасного пространства, она рассказывает, что на шабашах иногда варят в молоке детское мясо. И Рупрехт замечает, как у неё «как-то по-особенному сверкают **во рту белые и острые зубы**» [Брюсов:117]. Хищная сущность огней и туманов, сопровождающих шабаш, раскрывается в сцене сеанса оперативной магии. Когда Рената и Рупрехт пытаются вызвать духов, от пола начинают вставать «**струйки тумана, в малом виде похожие на те**», какие Рупрехт «**видел на шабаше**» [Брюсов: 143,144]. Этот хищный туман, в котором колыхаются дьявольские лики, пытается прорвать магический круг и поглотить героев.

Но в романе «Огненный ангел», как мы уже писали, есть не только онирический хронотоп, в основе которого лежит взаимодействие с потусторонним миром, онирический характер носят описания всех сильных чувств героев. «Брюсов употребляет онейрическую лексику для изображения любовных переживаний героев» [Нагорная:73]. Герои оказываются в «розоватом тумане» [Брюсов:220], Рената стремится превратить любовь в «оживший бред двух как бы безумных» [Брюсов:220]. Рупрехту кажется, что над ним «новое небо и новые звезды, и что все предметы кругом преобразились силой волшебства» [Брюсов:218]. Сноподобна и память¹⁶⁸. Брюсов, по мнению Нагорной, создает «онейроритмию» прозы, чтобы точнее изобразить приливы и отливы любовного чувства, вражды, исступленного

¹⁶⁸ См. подробнее в: Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М., 2006 С.75.

отчаяния и покаяния» [Нагорная:73]. Интересно, что сны и другие переходные состояния сознания (например, опьянение) могут обладать тем же хронотопом, что и те онирические пространства в основе, которых лежит потусторонний компонент, то есть прямой контакт со сверхъестественными силами. Например, бред Рупрехта после ранения описывается так: «Признание Ренаты было последним лучом, который ещё запечатлелся на моём сознании, и потом оно опять погрузилось **во мрак**, и на его поверхности, **словно отблески незримого костра**, опять начали **плясать красные дьяволы, размахивая широкими рукавами и переплетаясь длинными хвостами**. Но мне слышалось, что в **своей чудовищной** пляске они хором продолжали слова Ренаты **и пели, и кричали, и вопили** надо мной: «Я люблю тебя, Рупрехт! давно люблю! тебя одного!» – **и сквозь лабиринт бреда, по его крутым лестницам и стремительным провалам**, я словно нёс эти драгоценные слова, тяжесть которых, однако, сокрушала мне плечи и грудь: «Я люблю тебя, Рупрехт!»» [Брюсов:214]. То есть, мы видим, что бред Рупрехта представляет собой пространство лабиринта, а именно в лабиринт складываются все онирические пространства романа. Есть и традиционный для переходного между мирами пространства мрак, неровный свет (отблески незримого костра), то есть «бесформенность», «шум» (пенье, крики и вопли бесов), «жар» (костер, красные дьяволы), «неестественная гибкость» (чудовищная пляска, переплетенные хвосты). Герой не может ориентироваться в этом пространстве, это лабиринт с неожиданными, «стремительным провалами»¹⁶⁹. Это ирреальное внутреннее пространство отделено от действительности, обычного, реального топоса. Оно выгорожено.

Или, например, существует аналогия между дезориентацией героев, когда их поступками управляют сверхъестественные силы (и это состояние сравнивается с опьянением) и тем состоянием, когда героями правит бог

¹⁶⁹ На языковом уровне онирические пространства описывает тематическая группа сравнений «дезориентация».

Вакх. Герои попадают в другую реальность. В их головах **«кружатся розовые смерчи, от которых всё начинает казаться приятным, милым и лёгким»** [Брюсов:161]. И если изучение магии подобно **плаванию** по безбрежному миру духов, куда мир людей «вброшен как малый остров» [Брюсов:137], а берег, которого хочет достичь Рупрехт «словно Новый Свет, ещё более поразительный, чем поля и долины Новой Испании» [Брюсов:128], то застольная беседа Рупрехта с учениками Агриппы тоже подобна плаванью. Рупрехт пытается узнать что-нибудь полезное о магии, но **«шкипером»** этой беседы **«был бог Вакх, и конец рассказа, не достигнув пристани, затонул где-то под штормом неожиданных шуток и насмешек Августина»** [Брюсов:159]. Правда, через некоторое время собеседники **«опять повернули к интересным берегам»** [Брюсов:159], потому что ученики Агриппы заинтересовались, с каким делом приехал Рупрехт к их учителю. Но с помощью беседы в трактире, как и руководствуясь пособиями по магии, до вожденного берега знаний о том, как управлять духами, Рупрехту доплыть так и не удалось.

Обобщая все выше сказанное, можно описать онирический мотив в романе Брюсова «Огненный ангел» как структуру, состоящую из предиката («Пребывание в переходном состоянии сознания/другой реальности»); топоса, обладающего признаками «выгороженности», «бесформенности», «безмолвия», «шума», «холода» / «жара, духоты»; хроноса (преимущественно ночь); актантов, атрибутами которых являются «статуарность» / «неестественная гибкость», «омертвление» / «оживление», «опьянение», «страх»¹⁷⁰. Такие характеристики, как «безмолвие», «шум», «холод» / «жар, духота» относятся к онирическому топосу, но одновременно являются

¹⁷⁰ Н.А.Нагорная обращает внимание на такие черты, создающие образ Ренаты, как статуарность, сомнамбуличность. Её движения автоматичны [Нагорная: 69]. Только в ритуале она «может полностью сконцентрироваться, но концентрация держится на экзальтации, на чувстве, а не на мысли» [Нагорная:69]. «Вокруг Ренаты возникает магический круг молчания и неподвижности» [Нагорная:69].

признаками еще одного актанта, собственно организующего этот топос. Онирический мотив, как можно заметить, играет конституирующую роль в тексте романа.

Но с чем связано его появление? Ведь «Мотивы не бывают абстрактны» [Фрейденберг1988: 222]. Они включены в ткань произведения и взаимодействуют со всеми его категориями. О.М.Фрейденберг отмечает, что в системе «мифологического сюжета» категория мотива связана с категорией персонажа¹⁷¹. И.В.Силантьев применяет этот тезис и к более поздним сюжетам. Исследователь пишет: «Заметим, что явление семантической связи персонажа и мотива до известной степени характерно и для литературы нового времени, особенно в тех случаях, когда литературный персонаж приобретает свойства «культурного мифа» <...>» [Силантьев:21]. Конечно, в нашем случае речь не идет о произведении новой литературы, чья рецепция близка к «мифологическому сюжету». Но и здесь наблюдается связь персонажа и мотива, пусть и не столь явная. Онирическое пространство возникает вокруг Ренаты. Ей, по словам Н.А. Нагорной, «постоянно сопутствует ситуация прорыва магического круга» [Нагорная:75]. Рената – медиум, её трансоподобное состояние постепенно захватывает Рупрехта. Например: «...Рената почти не хотела прикоснуться ни к чему и словно с большим трудом проглотила несколько варёных бобов и отпила не больше двух глотков вина. Потом, в полном бессилии, перебралась на постель и простерлась на ней **как параличная**, слабо отстраняя мои прикосновения и только шевеля отрицательно головой на все мои слова. Я же, приблизившись, опустился близ кровати на колени и смотрел **молча** в её глаза, вдруг **остановившиеся и утратившие смысл и выражение**, – и так оставался долго, в этом положении, ставшем с тех пор на многие недели обычным для меня. Когда так были мы **погружены во мрак и безмолвие, словно в какую**

¹⁷¹ Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 216-237.

чёрную глубину <...>»[Брюсов:85,86]. Или, например, когда Рената, заставив Рупрехта вызвать графа Генриха на дуэль, запрещает Рупрехту причинять графу какой-либо вред: «Рената не промолвила больше ни слова и опустила ресницы, а я остался на коленях у её ног, в неподвижности, приложив голову к подоконнику, но подняв глаза на лицо сидящей, **рассматривая её любимые, милые, хотя неправильные черты**, и опять **погружаясь в их очарование, словно уходя в глубь бездонного омута**. <...>, я чувствовал, **как от всего её существа разливается магическая власть, замыкающая в свой предел все мои желания**» [Брюсов:204]. Но не только Рената является носителем онирического мотива, переживания всех героев могут иметь онирическую окраску¹⁷². В сцене поединка онирическое пространство создается графом Генрихом. Во время разговора с Рупрехтом граф Генрих впадает в состояние транса. Сначала звук его голоса чарует Рупрехта¹⁷³. И Рупрехт, пытаясь сохранить свою неприязнь к графу, прерывает его речь коротким замечанием. Но граф раздражается еще одной «длинной и тоже воодушевленной речью» [Брюсов:194]. Он говорит и говорит, а потом, сделав остановку, **«с совершенно изменённым лицом и немного блуждающим взором, добавляет тихо и отдельно: – Ведь вы тоже знаете, что времена и сроки исполнились. Ведь вы тоже, как только наступает тишина, слышите раскрываемые двери. Вот и сейчас: прислушайтесь! Слышите: шаги приближаются? слышите: падают листья с деревьев?»** [Брюсов:195]. Далее происходящее описывается так: «Последние слова Генрих произнёс **совсем замирающим** голосом, делая знак мне соблюдать тишину, **весь насторожившись, словно действительно**

¹⁷² В. Брюсов «создает «онейроритмию» прозы, чтобы точнее изобразить приливы и отливы любовного чувства, вражды, иступленного отчаяния и покаяния [Нагорная:73].

¹⁷³ «Я слушал удивительные переливы его голоса, словно открывавшие голубые дали, вглядывался в его глаза, которые, как мне казалось, оставались, несмотря на оживлённость речи, печальными, как бы тая на своём дне канувшее туда отчаяние, – и был как змея, выползшая из-под камня, чтобы ужалить, но зачарованная напевом африканского заклинателя» [Брюсов:193-194].

слышал он шум шагов и падение листьев, и близко наклонив ко мне свои глаза, **большие и безумные**, так **что стало мне жутко и не по себе**» [Брюсов:195]. Как можно заметить граф Генрих находится в онирическом пространстве, которое характеризуется уже описанными нами признаками «безмолвие» и «шум» – чьи-то шаги и падение листьев (причем, и то, и другое описывает приближение одного и того же субъекта) нужно расслышать в наступившей тишине. Граф Генрих смотрит «большими и безумными глазами», Рупрехту становится «жутко» (признак «страх»). Однако Рупрехт находится на периферии или вне этого онирического пространства. И как только граф Генрих впадает в транс, становится не совсем собой, Рупрехт перестает испытывать муки совести и жалость к нему и вызывает его на дуэль. Последняя встреча графа Генриха и Рупрехта тоже имеет некоторые признаки онирического пространства¹⁷⁴. Вообще же в романе есть онирические пространства, в которые герои почти не втягиваются и видят эти пространства как бы со стороны. Таковы, например, описания смерти Агриппы Неттесгеймского и смерти Ренаты (в первом случае Рупрехт включается в это пространство в большей степени и ощущает ужас). Рупрехт видит, как Рената три раза приподнималась на ложе, «дрожа и задыхаясь, не то отстраняя какое-то страшное видение, не то устремляясь навстречу кому-то желанному, и три раза она падала обратно, и в груди её слышалось предсмертное хрипение, уже не похожее на звуки жизни» [Брюсов:370]. Но он не знает темные или светлые духи окружают Ренату. За действиями Агриппы все стоящие у его постели наблюдают, «замерев в непонятном ужасе» [Брюсов:381]. Агриппа обводит всех стоящих у его

¹⁷⁴ Свое состояние Рупрехт при последней встрече с графом Генрихом описывает так: «Первую минуту показалось мне, что вижу я перед собой выходца из могилы, – так далека от меня была моя прошлая жизнь, и я не мог ни говорить, ни двигаться, как зачарованный» [Брюсов:378]. Признаки «статуарность», «безмолвие», «омертвление». Прошлое понимается как другая реальность, и внезапная встреча с ним, погружение в него, – это попадание в онирический хронотоп (есть предикат онирического мотива – переходное состояние сознания (изумление необычной силы), есть онирический топос). Перед нами пример взаимодействия смысловых блоков онейросфера и воспоминание.

постели «взглядом тусклым, как бы ничего не видящим, от которого все <...> оцепенели, останавливает его на собаке <...>» [Брюсов:381]. «Потом костлявая, совершенно пожелтевшая и у краёв пальцев даже почерневшая рука отделяется от одеяла, некоторое время колыхается бессильно в воздухе, как **если бы она уже не повиновалась воле человека**, и медленно опускается на шею собаки» [Брюсов:381]. Агриппа расстегивает ошейник, исписанный каббалистическими письменами. Звяканье ошейника, который падает на пол в мертвой тишине, «потрясает <...> содроганием, как самая страшная угроза» [Брюсов:382]. Агриппа гонит и проклиная собаку, которая тотчас же топится в реке. Для этого онирического пространства, как можно заметить, характерны такие признаки как «безмолвие», «шум», «страх», «омертвление», «статуарность» (неподвижность Агриппы) и, возможно, «выгороженность» (есть замкнутое пространство комнаты, в котором происходит действие, и ошейник, исписанный каббалистическими знаками, который или украшает шею Monseigneur'a, собаки Агриппы, или ограничивает домашнего демона, принявшего ее облик). Как можно заметить, онирический мотив прикрепляется к образам разных героев.

Сама его актуализация, и, в особенности, устойчивая зависимость от образа Ренаты связана с жанровым ожиданием, формирующимся подзаголовком «правдивой повести», который гласит, что в ней «рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем её на разные греховные поступки» [Брюсов:31]. То есть, В рамочном тексте В.Брюсов настраивает читателя на знакомство с текстом определенного образца. И читатель, естественно, ждет соответствующей мотивной организации, ведь, как заключает О.Н. Русанова в литературе новейшего времени, «<...> не только сами мотивы, но и принципы мотивной организации становятся источником художественной информации, играющими роль культурного и семантического кода» [Русанова:126]. Однако Брюсов разрушает читательские ожидания.

Происходящему он дает сразу несколько объяснений, как мистических, так и физиологических. Например, Ганс Вейер списывает все видения Ренаты на её болезнь, полет Рупрехта на шабаш объясняет как галлюцинацию в глубоком сне. Ганс перечисляет элементы волшебной мази для полета на шабаш, главными из которых он считает белладонну, белену и фиванский опиум, создающие видения необычной яркости. Он называет и другие компоненты: «масло, петрушка, паслен, волкозуб, ибунка» [Брюсов:165]. Во время сеанса оперативной магии, по мнению Ганса Вейера, за образы демонов Рупрехт принимает дым от курения, а лампаду разбивает Рената, находясь в очередном припадке. Таким образом, Брюсов сталкивает в «Огненном ангеле» две традиции интерпретации онирического – мистическую и физиологическую. Второе объяснение оказалось близко большей части критиков, анализировавших роман при жизни Брюсова. Опираясь на традиции «реальной» школы, они были склонны видеть в «Огненном ангеле» изображение патологии, исследование типа истерички на историческом материале. Брюсов же строил свой текст в рамках символистской традиции как сложную иерархию смыслов. Принцип антилогии, который Н.В. Барковская выделила как основной принцип построения романа, он использовал не как цель, а как прием. Как средство разграничить эти смыслы. Для определенной группы читателей «Огненный ангел» должен был стать частью брюсовского автобиографического мифа, выражением его взгляда на философию аргонавтов¹⁷⁵, для другой – аллегорическим портретом эпохи перемен (в том числе и современной автору), когда духовные бури так же опасны, как бури гражданские, еще для какой-то – историческим романом про немецкий XVI век. Использование приемов двойного обоснования и субъективации повествования – не редкость в прозе В.Я.Брюсова. В

¹⁷⁵ Минц З.Г. Граф Генрих фон Оттергейм и «Московский ренессанс». Символист Андрей Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С.215-240; Абрамович С. Д. Женские образы в исторических романах В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. С.114-125.

предисловии к сборнику «Земная ось» 1907 года писатель раскрывает установки своего творческого метода (конечно, Брюсов говорит о них применительно к рассказам сборника, но знакомство с его прозой позволяет отметить их более широкое использование) и называет поэтику Эдгара Аллана одним из своих ориентиров. Брюсов разделяет произведения на два рода: рассказы характеров и рассказы положений, «где все внимание автора устремлено на исключительность (хотя бы тоже «типичность») события»¹⁷⁶[Брюсов1907:10]. В первом случае образцом является А.П. Чехов, во втором – Эдгар По. Потом Брюсов выделяет два вида повествования. «Можно вести повествование объективно, глядя на него со своей точки зрения, или, напротив, преломлять события сквозь призму отдельной души, смотреть на них глазами другого» [Брюсов1907:11], – пишет он. Свой творческий метод Брюсов характеризует как повествование, где в центре внимания находится действие, как у Э.По, а точка зрения субъективная, со стороны персонажа. Ориентация на Э.По, писателя во многих отношениях знакового для Брюсова¹⁷⁷, значима еще в одном смысле. Как и Эдгар По, при

¹⁷⁶ Именно таким изображением события при нейтральном описании борющихся сторон считает «Огненный ангел» Ломтев. Краткое изложение его позиции см. в данной главе в первом параграфе. А также см. в: Ломтев С.В.Проза русских символистов. М., 1994.

¹⁷⁷ И.А.Аксенов отмечает, что «собрание (кодекс) Брюсова включает почти все произведения По, написанные в стихах (нет трагедии «Полициан», и об этом стоит пожалеть), и по полноте своей оставляет далеко за собой все переводные сборники стихов американского поэта как наши, так и иноязычные» [Ашукин, Щербаков:616]. Но Брюсов не только сам переводил По, он постоянно следил за выходом переводов из этого автора. Об этом подробнее см. в: Ашукин Н.С., Щербаков Р.Л., Брюсов. М., 2006 С.65,82,150, 171. Творчеством По Брюсов увлекся еще в детстве [Ашукин, Щербаков:35]. Позже, однако, он называет его любимым поэтом Бальмонта [Ашукин, Щербаков:88]. В письме к В. Станюкович от 1895 В. Брюсов признает Э. По своим ориентиром в поэзии [Ашукин, Щербаков:98] В числе любимых поэтов По назван в черновике ответного письма З.А. Бакулиной от марта 1897 [Ашукин, Щербаков:110] и в предисловии к поэме А.Л.Миропольского [А.Ланга] «Лествица» в 1902 [Ашукин, Щербаков: 125]. 27 апреля 1909 года на гоголевских юбилейных чествований в «Обществе любителей российской словесности» В.Брюсов сравнивает Гоголя с Гофманом и По. Нужно отметить, что трактовка гоголевского творчества, которую дал Брюсов, и вообще его характеристика

построении сюжета Валерий Брюсов использует рациональные объяснения происходящего как завесы, за которыми проглядывает какая-то иная основа событий, и именно эту скрытую, последнюю, иррациональную основу пытается разглядеть читатель. Рациональные мотивировки присутствия онейросферы в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» – это и средство кодирования текста, рассчитанного на разные уровни понимания, и способ привлечения читательского интереса, и обогащение темы разными точками зрения, это ступень к постижению иррациональной сути онейросферы в брюсовском романе.

писателя вызвала беспорядки в зале [Ашукин, Щербаков:312]. В 1915 г. Брюсов задумывает сочинение о По [Ашукин, Щербаков:449]. Интерес Брюсова к творчеству По отмечали и многие его современники.

Заключение.

Итак, мы описали категорию мотива в синхроническом и диахроническом аспектах. Рассмотрев эволюцию этой категории от эпохи синкретизма до поэтики авторской модальности, мы проанализировали процесс возникновения такого теоретического понятия как мотив и сосредоточились на описании его бытования на русской почве, где оно появляется уже в 50-60-х годах XIX века в литературно-критических статьях. Научное изучение мотива выделяет критерий неразложимости и ищет критерий соотношения целостности и элементарности. В первой трети XX в. существует 4 подхода, различающихся по трактовке двух выше названных критериев. Это семантический (А.Н.Веселовский, А.Л.Бем, О.М.Фрейденберг), морфологический (В.Я.Пропп, Б.И.Ярхо), дихотомический (на стадии его формирования – А.Л. Бем, А.И. Белецкий и В.Я.Пропп) и тематический (Б.В.Томашевский, В.Б.Шкловский, А.П.Скафтымов) подходы. Позже эти подходы формируют информационно насыщенные синтезы. Так, семантическая и дихотомическая концепции мотива объединяются в структурно-семантической модели Е.М.Мелетинского. А из синтеза семантической и тематической модели появляются два новых подхода – интертекстуальный (Б.М.Гаспаров, А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов) и коммуникативный (В.И.Тюпа и Ю.В.Шатин). Учитывая все эти концепции, формирует свое определение мотива И.В.Силантьев. Понимание мотива в данной работе основано на концепции А. Дандеса «мотифема – алломотив – мотив». Структура мотива включает в себя предикативное начало, актанты и пространственно-временные признаки. Мотив тесно связан с темой. В «Огненном ангеле» онирические мотивы играют ведущую роль, поэтому применительно к этому тексту мы можем говорить о мотивах, выступающих в функции лейтмотивов. Но прежде чем рассмотреть функционирование онирического мотива в «Огненном ангеле», мы должны описать его как таковой.

Мы рассмотрели структуру онирической мотифемы, а именно взаимодействие онирических алломотивов с потусторонним миром, игровой моделью, карнавалом, мирами утопии и антиутопии, постмодернистским логоцентризмом, раскрыли метафору «жизнь есть сон», описали «состояния как бы во сне». И выяснили, что в основе этой системы взаимодействий лежит не столько представление о сновидении как о другой реальности относительно яви, сколько тот факт, что сновидение это – **модель** для построения всякой другой реальности в художественном тексте. Анализ предикатов, устойчиво связанных с онейросферой, позволил нам описать структуру онирической мотифемы. Она обязательно включает в себя следующие элементы: «Сновидец» (актант 1) и предикат. Содержание предиката – пребывание в другой реальности. Также обязательными актантами, которые могут как прямо, так и косвенно присутствовать, являются «Наблюдатель» (он же «Сновидец», актант 1), «Режиссер» (актант 2). Последним обязательным актантом является актант «Информации».

Само же использование онирической мотифемы обычно вытекает из 2 сюжетных ситуаций – ситуации необходимости получения чего-то из «другой реальности» или ситуации пребывания в «этой другой реальности». Странствие, а сон очень часто, если не всегда, мыслится как странствие, нейтрализует оппозицию двух этих сюжетных ситуаций, так как пребывание – это его процессуальный аспект, а получение – результативный. То, что сновидение – модель для изображения других реальностей, которые соответственно находятся с ним в состоянии взаимовлияния и взаимодействия, не может не усложнять структуру онирического мотива. В онирический мотив входят нескольких мотивов, относящихся к проникновению в другие реальности (это мотивы сна видения, бреда, галлюцинации, вдохновения, опьянения, иллюзии, медиумического состояния и т.д.). Эти мотивы имеют общий хронотоп, и иногда между ними трудно провести границу. В романе Валерия Брюсова «Огненный ангел»

намеренно неопределенный статус пограничных состояний создает основные сюжетные конфликты. Столкновение нескольких онирических традиций, а следовательно и нескольких традиций истолкования, настолько усложняет понимание текста, что до настоящего времени нет ни общепризнанного определения жанровой разновидности этого романа, ни сколько-нибудь единого представления о происходящем на уровне сюжета.

Обзор прижизненной критики (Л.Гуревич, А. Левинсон, П. Коган, К. Бальмонт, А. Белый, Эллис, М. Кузмин, С. Соловьев, Сербов [Бобров С.П.], Ю. Айхенвальд, А. Измайлов) показал, что вопрос жанровой принадлежности «Огненного ангела» и взаимосвязанный с ним вопрос трактовки присутствия/отсутствия сверхъестественных сил в романе начал подниматься сразу же после включения «Огненного ангела» в литературный процесс. Наметились и основные пути разрешения этих вопросов. Жанр «Огненного ангела» мог определяться как исторический роман (мемуары, стилизация, обсуждалось своеобразие брюсовского историзма) и как романе неисторический (символистский, оккультный, символистская стилизация). Вмешательство сверхъестественных сил в жизнь героев трактовалось либо как выражение болезненной психики героев, результат суеверий темного века, либо как вполне вероятное, на уровне сюжета, событие. Литературоведение советского периода рассматривало «Огненный ангел» как исторический роман (Б.И.Пуришев, Д.Е.Максимов С.Д.Абрамович, А.И.Белецкий, З.И.Ясинская), причем отмечалось своеобразие брюсовского историзма, или как историческую стилизацию (Э.А.Шубин, Э.С.Литвин, В.И.Швыряев, Л.М.Чмыхов). Соответственно анализ мистического «Огненного ангела» не выступал на первый план, или оно вообще не исследовалось. Даже само присутствие сверхъестественных сил в романе для этой традиции остается дискуссионным. Сейчас анализ романа в историческом русле продолжает развиваться (например, концепция В.Я.Малкиной). Традиция интерпретации романа как символистского текста

берет свое начало в работах С.П.Ильева. К ней относятся также исследования Н.В.Барковской, Н.А. Нагорной, О.А.Осиповой. В рамках этой традиции мистический план «Огненного ангела» анализируется, но выводы делаются самые разные. Также мы рассмотрели концепции исследователей, стоящих вне определенной традиции (С.В.Ломтев, М.А.Бенькович, О.В.Сергеев).

Для того, чтобы сузить эту многозначность, которая хотя и вызвана законами символистской поэтики, все же, по нашему мнению, должна иметь более четкие границы, был проанализирован языковой уровень романа, а именно его «подводное течение» – сравнения и метафоры. Сравнения понимаются в узком смысле как конструкции с «как», «подобно», «словно». Функционирование сравнений в прозе Брюсова, по мнению А.Е.Камышовой, тесно связано с мотивной структурой произведения. И мы решили рассмотреть взаимосвязь сравнений в «Огненном ангеле» с онирическими мотивами. В ходе анализа были выделены следующие группы сравнений: информативные сравнения, тематические группы «дезориентация» (подгруппы «лабиринт», «опьянение», «безумие»), «стихия» (подгруппы «растения», «дети», блок «море, корабль, ветер, шторм») и «омертвление» (подгруппа «статуарность», «болезнь», «мертвенность», «тюрьма», «пытка», «казнь»), «власть», «охота», «бездна», «поединок» и «война». Тематические группы «дезориентация», «стихия» и «омертвление» «власть», «охота», «бездна», «поединок» и «война» составляют в романе «Огненный ангел» единую систему. Эта система не оставляет сомнений в том, что присутствие сверхъестественных сил в «Огненном ангеле» является компонентом сюжета и объясняет, каковы эти силы. Границы онейросферы столь широки (онирическая составляющая основных событий, характер аффектов), что текст романа можно назвать онирическим. Топос мотива характеризуют такие группы сравнений, как «лабиринт», «тюрьма», «бездна», блок «море, корабль, ветер, шторм». Реализация онирического мотива, представленная в

«Огненном ангеле», обладает актантами с характеристиками «опьянение», «безумие», «растения», «дети», «статуарность», «болезнь», «мертвенность», «пытка», «казнь», причем перечисленные группы сравнений (особенно последние две, являющиеся скорее предикатом, чем атрибутом) могут организовывать мотивную ситуацию. Мотивная ситуация же может быть связана с группами сравнений «омертвление», «дезориентация», «власть», «охота».

Сам же онирический мотив в романе Брюсова «Огненный ангел» как структуру, состоящую из предиката (пребывание в переходном состоянии сознания); топоса, обладающего признаками «выгороженности», «бесформенности», «безмолвия», «шума», «холода» / «жара, духоты»; хроноса (преимущественно ночь); актантов, атрибутами которых являются «статуарность» / «неестественная гибкость», «омертвление» / «оживление», «опьянение», «страх». Такие характеристики, как «безмолвие», «шум», «холод» / «жар, духота» относятся к онирическому топосу, но одновременно являются признаками еще одного актанта, собственно организующего этот топос. Онирический мотив прикрепляется к образам разных героев и, как можно заметить, играет конституирующую роль в тексте романа.

На уровне художественной стратегии столкновение разных традиций интерпретации онирического является механизмом моделирования сюжета, одним из способов привлечения читательского интереса и инструментом для обеспечения плюрализма точек зрения, который должен быть снят вдумчивым читателем. Онирический мотив, таким образом, выступает как средство кодирования текста, рассчитанного на разные уровни понимания, и позволяет фильтровать читательскую аудиторию.

Список литературы.

1. Абрамович С. Д. Женские образы в исторических романах В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. - С.114-125.
2. Абрамович С. Д. Историческая проза В.Я. Брюсова // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Львов, 1974.
3. Абрамович С.Д. Вопросы историзма в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» // Вопросы русской литературы. Вып. 2 (22). Львов, 1973. С.88-94.
4. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.П., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
5. Акатова О.И. Поэтика сновидений в творчестве М.А.Булгакова: Автореф. дисс ... канд. филол. наук. Саратов, 2006.
6. Акатова О.И. Поэтика сновидений в творчестве М.А.Булгакова: Дисс... канд. филол. наук. Саратов, 2006.
7. Ашукин Н.С., Щербаков Р.Л., Брюсов. М., 2006.
8. Бальмонт К.Д. Лунная гостья //Мистика Серебряного века /Сост. И.Панкеев М., 2002 С.200-204.
9. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996.
10. Белецкий А.И. Первый исторический роман В. Я. Брюсова // Ученые записки Харьковского пед. ин-та. Харьков, 1940. Т. 3. С. 5-32 Или Белецкий А.И. Первый исторический роман В. Я. Брюсова // http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_0370-1.shtml
- 11.Белецкий А.И.Избранные труды по теории литературы. М.,1964.
- 12.Белов С.В. Статья А. Бема о традициях Пушкина в творчестве Достоевского// Русская литература XIXв. Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С. 106-107.
- 13.Белый А. Начало века. М., 1990.

14. Белый А. Огненный ангел // Весы. 1909. №9. С. 91-93.
15. Бем А.Л. К уяснению историко - литературных понятий // Изв. Отд. Рус. яз. и лит-ры АН. 1918 Т.23 Кн.1 СПб., 1919 С. 225-245.
16. Бенькович М.А. «Огненный ангел» Валерия Брюсова: этап интеллектуальной дуэли // Из истории русской литературы и литературной критики. Вопросы русского языка и литературы: Межвузовский сборник. Кишнев, 1984. С. 18-36.
17. Блок А.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1987.
18. Богданов А.А. «Красная звезда» Л.-М., 1925.
19. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.
20. Брюсов В.Я. Земная Ось. Рассказы и драматические сцены. М., 1907.
21. Брюсов В.Я. Огненный ангел СПб., 2006.
22. Введение в литературоведение: учебник для студ. высш. учебн. заведений / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; под ред. Л.В. Чернец. М., 2010.
23. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
24. Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика / А.Н. Веселовский; сост. И.О. Шайтанов. М., 2006.
25. Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения. Проблема поэтики. СПб., 2002.
26. Волошин М.А. Театр как сновидение // Волошин М.А. Лики творчества. М., 1988. С. 394-355.
27. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М. 1994.
28. Генис А. Поле чудес. Виктор Пелевин // Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования. М., 1999. С. 113-122.
29. Гершензон М.О. Сны Пушкина: сб. первый / под ред. Н.К. Пиксанова М., 1924.
30. Гёте И.В. Об искусстве. М., 1975.

31. Гуревич Л. Дальнорские // Русская мысль. 1910. Кн.3. С. 143-155.
32. Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000.
33. Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1963 Т.12
34. Добролюбов Н.А. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1952 Т.2
35. Докукина М.А. Парадигма концепта "сон" в русских былинах // Лингвофольклористика. Курск, 2004. Вып.8. С.47-55.
36. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1957 Т.5., Т.10
37. Дрейфельд О.В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М, 2015.
38. Друскин Я. Сны. // Даугава, 1990 №3. С.114-121.
39. Ельницкая Л.М. Своеобразие историзма в романе Валерия Брюсова «Огненный ангел» // Научные труды Тюменского государственного университета. Сб. 30. Проблемы мировоззрения и метода. Тюмень, 1976. С. 58-76.
40. Ельницкая Л.М. Сновидения в художественном мире Лермонтова и Блока: миф о демоне // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.109-113.
41. Ерофеева Н.Н. Сон Татьяны в смысловой структуре романа Пушкина «Евгений Онегин» // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.96-108.
42. Жирмунский В. М. Метафора в поэтике русских символистов. // <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/zhir.html>
43. Жолковский А.К. Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996.
44. Иванов В.И. О границах искусства // Родное и вселенское. М., 1994 С.199-217.
45. Изотова Е.С. Мотивный комплекс "сон – бессонница" в лирике Ф.И.

- Тютчева // Культура и текст 2005.Барнаул, 2005. Т. 1.С. 132-140.
- 46.Ильев С.П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. К.,1991.
- 47.Ильин И.П. Метарассказ // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия, гл.ред. Цурганова, Е.А., М., 2004. С.251-253.
48. Калениченко О.Н."Сон смешного человека" Ф.М. Достоевского в литературе Серебряного века // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова. Волгоград, 2005. С. 238-244.
49. Кампанелла Т. Город Солнца. М.-Л., 1934.
50. Камышова А.Е.Сравнение и его функции в структуре прозаического текста (на материале прозы В.Брюсова): Дис...канд.филол. наук. СПб., 2006.
- 51.Каневская М. История и миф в постмодернистском русском романе //Известия АН. Серия литературы и языка. 2000 Т.59 №2 С. 37-47.
52. Карасев Л.В.в «Метафизике сна»: «Сон всегда помнит о смерти» // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст.XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.135-143.
53. Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы М., 1910. Т.3,Вып.2.
54. Кондратьев Б.С. Сны в художественной системе Ф.М. Достоевского. Мифологический аспект, Арзамас, 2001.
55. Коробкова А.А. Свободные мотивы в эпическом произведении :на материале повестей Н.С. Лескова // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2009.
- 56.Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения: К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1980. С. 69-81.
- 57.Краснов Г.В. Сюжет, сюжетная ситуация // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна,1997 С. 47-49.
- 58.Кузмин М. О прекрасной ясности: Заметки о прозе // Аполлон. 1910. №

4. С.5-10.

59. Кунарев А.А. "Ах, батюшка, сон в руку!" (Фрагмент комментария к комедии А.С. Грибоедова "Горе от ума") // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. - М., 2004. N 4. С. 66-69.
60. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995.
61. Лакшин В. Я. Новые материалы об А. Н. Островском // http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0860.shtml
62. Лакшин В.Я. Об отношении Добролюбова к Островскому (по новым материалам) // Вопросы литературы. 1959. №2. С. 192-195.
63. Левинсон А. Валерий Брюсов. Огненный ангел. Повесть XVI века, в двух частях // Современный мир. 1909. № 3. С. 124-126.
64. Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма // Новое лит. Обозрение 1998 №2 (30) С. 285-304.
65. Литвин Э.С. Эволюция исторической прозы В.Я. Брюсова // Рус. лит. Л., 1968. №2. С.155-162.
66. Ломтев С.В. Проза русских символистов. М., 1994.
67. Лотман М.Ю. Сон – семиотическое окно // Ю.М. Лотман Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки СПб. 2000 С.123-126.
68. Лотман Ю.М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Учен. Зап. Тартуского гос. ун-та. Вып.365. Тарту, 1975. С.120-142.
69. Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л. 1969.
70. Максимов Д.Е. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940.
71. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типологии жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века: Дис... канд. филол. наук. М., 2001.
72. Марков А.В. Воображаемое и границы художественности в европейской литературе // Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М, 2014.

73. Маркович В.М. О мифологическом подтексте сна Татьяны //Болдинские чтения. Горький1981. С.98-110.
- 74.Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
- 75.Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учен.зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 635. Тарту, 1983 С.115-125.
- 76.Мережковский К.С. Рай земной, или Сон в зимнюю ночь. Сказка-утопия XXVII века. М., 2001.
- 77.Молок Д.Ю. Сон Сципиона (Сновидение и политика в Древнем мире) // Сон - семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст.XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.32-41.
- 78.Мор Т. Утопия. М., 1978.
- 79.Муравьев В.С. Утопия // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 459-460.
80. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. М., 2006.
81. Небжеговска С. Сонник как жанр польского фольклора // Славяноведение. М., 1994. №5. С. 67-74.
82. Невежин П. М. Воспоминания об А. Н. Островском//Ежегодник императорских театров. Вып. VI. СПб, 1910.
83. Неклюдов С. Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов//Фольклор и этнография: у этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л.,1984. С. 221-229.
84. Нечаенко Д.А. Сон, заветных исполненный знаков... Таинства сновидений в мифологиях, мировых религиях и художественной литературе. М.,1991.
85. Николаева Т.М. «Сны» пушкинских героев и Сон Святослава Всеволодовича // Лотмановский сборник.М.,1995. Вып.1.С.392-410.

- 86.Осипова О.А. Жанровое своеобразие прозы В.Брюсова 1900-х годов : Автореф. дис...канд. филол. наук. Нерюнгри, 2009.
- 87.Паперно И. Б. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М., 1995.
- 88.Пелевин В. Девятый сон Веры Павловны/ Истории и рассказы. СПб., 2015.
- 89.Переписка Брюсова с Бальмонтом 1991 220 Переписка В.Я.Брюсова с К.Д Бальмонтом /Вступ. Статья и подг. текстов А.А. Нинова. Комментарии А.А. Нинова и Р.Л. Щербакова //Валерий Брюсов и его корреспонденты//Литературное наследство М, 1991. Т.98.В2 кн. Кн.1. С.30-339.
- 90.Печерская Т.И. Мотив смерти-воскресения в поэтике сна у Ф.М. Достоевского (первый сон Раскольникова) // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.
- 91.Пинский Л.Е. Сюжет-фабула и сюжет-ситуация //Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М., 1989.
- 92.Писарев Д.И. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1955 Т.2.
- 93.Поддубная Р.Н. Рассказ «Сон» И.С. Тургенева и концепция фантастического в русской реалистической литературе 1860-1870-х годов//Русская литература 1870-1890-х годов. Свердловск, 1980. С.65-78.
- 94.Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. М., 1965.
- 95.Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки /Сост., научн. ред., текст. Ком. И.В. Пешкова М., 2007.
- 96.Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.,1928.
- 97.Пуришев Б.И. Брюсов и немецкая культура XVI века // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. С. 328-341.
- 98.Пушкин А.С. Собр. соч.: В 3 т. М., 1986 Т.2.
- 99.Рафаева А.В. Исследование семантических структур традиционных

- сюжетов и мотивов. Автореф. дисс...канд. филол. наук. М.1998.
100. Розин В.М. Природа сновидений и переживания произведений искусства: опыт гуманитарного и социально-психологического объяснения. // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.24 -31.
 101. Руднев В.П. Культура и сон //Даугава, 1990. №3. С.121-124.
 102. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 2001.
 103. Руднев В.П. Сновидение и событие. // Сон - семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993.
 104. Русанова О.Н. Мотив в аспекте исторической поэтики //Вестник Томского гос. пед. ун-та, Сер. Гуманитарные науки (Филология) 2006. Вып. 8 (59). С.120-126.
 105. Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы: Жазушы, 2013.
 106. Сафронов Е. В. Рассказы об иномирных сновидениях в контексте русской сказочной прозы: Диссертация ... канд. филол. наук. Ульяновск. 2008.
 107. Сергеев О.В Поэтика сновидений в прозе русских символистов. Валерий Брюсов и Федор Сологуб: Дисс...докторск. филол. наук. М., 2002.
 108. Силантьев И.В. Дихотомическая теория мотива // Гуманитар. науки в Сибири. Сер. Филология. Новосибирск, 1998. № 4. С. 46-54.
 109. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004.
 110. Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск, 1999.
 111. Ситдикова Г.Ф. Сон как реализация мотива одиночества в лирике М.Ю. Лермонтова и М.И.Цветаевой // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах. Волгоград,

2006. С.554-559.
112. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
113. Славина О.Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): Дис...канд. филол. наук. СПб., 1998.
114. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Эксперимент изд. / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск, 2006. Вып. 1
115. Соколов А.В. Между собакой и волком. СПб., 2008.
116. Соловьев С. Валерий Брюсов. Огненный ангел. Повесть XVI века // Русская мысль. 1909. Кн. 2. С.29-30.
117. Сорокин В. Настя // Пир. М. 2009 С.4-36.
118. Страхов И.В. Л.Н. Толстой как психолог. Саратов, 1947.
119. Страхов И.В. Психология сновидений. Саратов, 1955.
120. Субботина М.В. Семантическая структура макрообраза "сон" в поэтических текстах М.Ю. Лермонтова и А.А. Блока // Актуальные проблемы современного языкознания и методики преподавания языка. Елец, 2004. С. 257-267.
121. Сумароков А.П. «Сон «Счастливое общество» // Русская литературная утопия / Сост. В. Шестаков М., 1986.
122. Теория литературы: учебн. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. заведений: В 2-х т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. Т.2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004.
123. Толковый словарь живого великорусского языка в Т.I-VI/ Под ред. В. И. Даля. М., Т.IV. 1955.
124. Толстой Н.И. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.89-95.
125. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Вступ. ст.

- Н.Д.Тамарченко;коммент. С.Н.Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко . М.,1996.
126. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1931.
127. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2001.
128. Тюпа В.И. ,Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Кемерово, 1997.
129. Тюпа В.И.Тезисы к проекту словаря мотивов// Дискурс. Новосибирск,1996 С.52-55.
130. Улыбина О.Б. Мотив сна и его художественные функции в повести И.С.Тургенева «После смерти»//Вопросы сюжета и композиции. Горький. 1982.С. 89-99.
131. Улыбышев А.Д. Сон // Сильфида/ Сост. И. Фомина М., 1988 С. 216-222.
132. Филмор Ч. Дело о падеже// Новое в зарубежной лингвистике. Вып.10. М.,1981. С. 369-495.
133. Фрейд З. Толкование сновидений. СПб., 2009.
134. Фрейденберг О.М. Миф и литература и древности. М., 1978.
135. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
136. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 216-237.
137. Ханинова Р.М. Сон и сновидение в поэтике рассказа Александра Грина // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века. М.,2006. Вып. 3. Ч. 2. С. 148-153.
138. Хансен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1998.
139. Химич В. Карнавализация как стилевая тенденция в литературе 20-х гг. // XX в. Литература. Стил: стилевые закономерности русской литературы XX в. (1900-1930 гг.). Екатеринбург, 1994. С. 46-58.

140. Ходасевич В.Ф. Некрополь. М., 2006.
141. Холодов Е.Г. Островский читает «Темное царство» // Вопросы литературы. 1962. № 12. С. 95-100.
142. Чернышевский Н.Г. Что делать? М., 2011.
143. Чмыхов Л.М. Некоторые вопросы брюсовской теории исторического романа // Брюсовский сборник. Ставрополь, 1974. С.3-36.
144. Швыряев В.И. Концепция истории в творчестве В.Я. Брюсова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. М., 1975. №2. С.18-19.
145. Шкловский В.Б. О теории прозы. М. 1929.
146. Шошин П.Б. Язык сновидений и психосоматическое здоровье // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С.144-147.
147. Шубин Э.А. Художественная проза в годы реакции // Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972.
148. Щенников Г.К. Художественное мышление Ф.М. Достоевского. Свердловск, 1978.
149. Эллис. Русские символисты. М.: Мусагет, 1910.
150. Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Юнг К.Г. Дух Меркурий М., 1996 С.253-280.
151. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
152. Якубович Д. Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтер Скотта // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л., С. 160-187.
153. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст - 1983. М., 1984.
154. Ясинская З. И. Исторический роман Брюсова «Огненный ангел» // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964. С. 101-129.

155. Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München., 1954.
156. Dundes A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. Vol.75.1962 P. 95-105.
157. Fokkema D. W. The semantic and syntactic organisation of postmodernist texts. // Approaching postmodernism. / Ed. by Fokkema D. W., Bertens H. - Amsterdam; Philadelphia, 1986. - P. 81–98.
158. Niebrzegowska S. Polski sennik ludowy. Lublin, 1996.
159. Pike K.L. Language in Relation to a Unified Theory of Structure of Human Behavior. Pt.1. Glendale, 1954.