

Katarzyna Kordas
Uniwersytet Wrocławski

Мотив сна в романе *Пруд* Алексея Ремизова

Сновидение – это загадочная сторона человеческого бытия, находящая свое отражение в культуре. Как всякий феномен, сопротивляющийся банальному описанию и однозначной интерпретации, сон необыкновенно привлекателен как для писателей и мыслителей, так и для читателей. Проблема сна занимает особое место в философии, эстетике, культурологии, медицине, особенно в психологии, в области исследования бессознательного.

Интерес к снам характерен для всех эпох человеческой культуры. И в античной, и в современной литературе мотив сновидения является крайне распространенным. Сновидение как литературный прием является исконной, долговечной традицией русской литературы. Как полагал Алексей Ремизов,

Редкое произведение русской литературы обходится без сна. В снах не только сегодняшние обрывки дневных впечатлений, недосказанное, недодуманное, [...] в снах дается и познание, и сознание, и провидение, жизнь, изображаемая со сновидениями, развертывается в века и до веку¹.

Николай Ульянов иронично писал, что с тех пор, как сон был «объявлен» источником творчества, Ремизов «стал спать беспрерывно, и создал столько снов, сколько не увидели все русские писатели за всю историю литературы»². В качестве вдохновителя Ремизова подразумевается Зигмунд Фрейд. Это он, по мнению Ульянова, «объявил» то, что было давно известно. Ремизов был знаком с творчеством Фрейда. Вероятно, он узнал о его книге раньше того времени, когда её перевели на русский язык. Ремизов, как и Фрейд, считал сны важными «фактами человеческой жизни». Известно, что после своей самой известной работы о сновидениях *Толкование сновидений*³ Фрейд существенно расширил свои взгляды на природу исследуемого явления. Это открытие произвольно отразилось в творчестве Ремизова.

¹ А. М. Ремизов, *Огонь вещей. Сны и предсонье*, Париж 1954, с. 144.

² Н. И. Ульянов, *Свиток*, Нью Хэвен 1972, с. 35.

³ З. Фрейд, *Толкование сновидений*, Киев 1991.

Многие современные ремизоведы, занимающиеся проблемой подсознательного в творчестве писателя (В. Террелл⁴, А. Д'Амелия⁵, С. Ароньян⁶), точку зрения Ульянова считают несправедливой, придерживаясь того мнения, что ремизовская художественная интуиция намного сложнее и глубже, чем у «фрейдистов».

Как пишет Александр Данилевский, роман Ремизова *Пруд* ни в первой печатной редакции (1905), ни во второй (1907) не встретил понимания со стороны современников, «отпугнув»⁷, по выражению автора, малопривычной ещё в ту пору поэтикой лейтмотивов, пренебрежением к традиционным принципам сюжетосложения и психологической мотивации поступков персонажей, а также многоплановостью и подчеркнутой фрагментарностью текста⁸. Мрачный колорит, чрезмерное нагромождение всевозможных ужасов и углубленное изображение человеческих нравственных и физических страданий вызывали трудности у первых читателей романа. Так, Максим Горький чрезвычайно резко отреагировал на роман Ремизова:

Ваш *Пруд* как Ваш почерк – нечто искусственное, вычурное и манерное. Порою – прямо противно читать – так грубо, нездорово, уродливо и – намеренно уродливо, вот что хуже всего. [...] право, жаль, что входите в литературу, точно в цирк с фокусами, – а не как на трибуну – с упреком, мстью...⁹

С точки зрения современников, писатель слишком неустойчиво балансировал на границе искусства и жизни и, пожалуй, даже пересек ее в ущерб искусству. Нужно учитывать, что размывание соответствующей границы было в целом характерно для литературы модернизма¹⁰, чтобы понять, насколько далеко в этом направлении зашел Ремизов. Такой взгляд на свой роман поддерживал и сам писатель. В письме к Ф. Сологубу он писал о том, что его *Пруд* «вышел из самой тьмы сердца»¹¹, был написан в самые мрачные минуты.

⁴ V. Terrel, *Fantastic elements in the narrative structure of Подстриженными глазами*, [в:] *Russian Literature Triquarterly*, Ann Arbor 1986, vol. 19, p. 227-237.

⁵ A. D'Amelia, *Достоевский подстриженными глазами. F. M. Dostoevskij and A. M. Remizov*, [в:] *Actualite de Dostoevskij*, Genova 1982, p. 159-170.

⁶ S. Aronjan, *The hidden determinant. Three novels of Remizov*, [в:] *Russian Literature Triquarterly*, Ann Arbor 1986, vol. 19, p. 127-163.

⁷ A. D'Amelia, *Неизданный Мерлоу А. М. Ремизова*, [в:] *Минувшее. Исторический альманах*, Москва 1991, с. 227.

⁸ А. А. Данилевский, *О романе А. Ремизова „Пруд“*, [в:] А. М. Ремизов, *Собрание сочинений в 10 т.*, т. 1., Москва 2001, с. 508.

⁹ М. Горький, *Собрание сочинений в 30 т.*, т. 28, Москва 1954, с. 277.

¹⁰ H. Waszkielewicz, *Modernistyczny starowiec. Główne motywy prozy Aleksego Riemizowa*, Kraków 1994, с. 18.

¹¹ О. Сергеев, *Алексей Ремизов. Узник снов*, Москва 2002, с. 221.

Использование Ремизовым фактов из своей жизни в романе позволяет не только целиком размыть разницу между автобиографическим¹², заимствованным и вымышленным, но и акцентировать это различие при помощи описания сновидений: встают вопросы о правдивости передачи, о значении и о том, в какой мере сон всегда конструируется наяву с помощью наличных повествовательных приемов.

Материалом для романа послужили первые художественно-автобиографические фрагменты, написанные в Усть-Сысольске в 1900 – 1901 гг. Структура этих текстов была основана на «описании факта» и снов. Сновидения Ремизов воспринимал «как факты человеческой жизни», в то время, как он считал, это было «непривычно»¹³. С этим связано то, что мотив сна в романах Ремизова устанавливает взаимодействие между двумя крайними полюсами – автобиографизмом (мимесисом) и литературным вымыслом. Сон наиболее ярко демонстрирует пределы обеих стратегий и их конкретные проявления в тексте. С этой оппозицией связано и противопоставление объективного повествования и субъективного восприятия: сон, как целиком принадлежащий сознанию одного персонажа, может проливать свет на художественный мир, увиденный с точки зрения всезнающего повествователя. Так, пространство сна дается на пересечении двух точек зрения: персонажа и рассказчика, позволяя нам судить об их сложном взаимодействии.

Остаться в пределах и столь необычных повествовательных структур, как сновидения, быть правдоподобным, – слишком трудная задача и для опытного писателя:

В *Пруд*у я всю правду написал, только сумел ли? и все это я так кровно вчера почувствовал, когда подходил к Найденовскому дому к Mutter'у, когда заглянул в сад. Но говоря так, в черной волне, я забыл все тепло – дыхание «родного», я забыл благовест, распевы, Пасху – колыбельную Москву неповторимую [...] ¹⁴.

Не случайно автор спрашивал у себя, «сумел ли он сказать всю правду». Психическая реальность приобретает достоверные черты благодаря приему наложения «выдуманных поступков», художественного ландшафта, образов художественно сотворенных людей на реальные.

Ремизов создает особую «космографию», где вся композиция романа подчинена одному структурообразующему элементу. Автор утверждает двухчастную структуру, символически – две «полусферы»: земная, «дольняя» и небесная, «горняя». Таким образом в романе *Пруд*, как считает Данилевский,

¹² Н. Waszkielewicz, указ. соч., с. 19.

¹³ А.М. Ремизов, указ. соч., с. 112-113.

¹⁴ Там же, с. 102-103.

отразилось учение гностиков о двойственном устройстве мира: «миру земной эмпирии под властью Демииурга-Дьявола»¹⁵ противостоит мир потусторонний духовный, «горный». Материальный мир отмечен присутствием сил, воплощающих сатанинское начало. Не случайно конец многих глав романа отмечен появлением черта, не в трансцендентном мире, но в том пространстве, где действуют персонажи. Место, где возникают дьявольские силы¹⁶, всегда представлено зримо и конкретно:

А там, на скользкой высокой горке, запорошенной пушистым снегом, там что-то огоньком мелькало – один из бесов, бесенок с ликом неподкупной и негодующей человеческой честности и справедливости, по-кошачьи длинно вытянув вверх ногу, горько и криво смеялся закрытыми губами (с. 72)¹⁷.

Арсений Огорельшев, предстающий в романе как воплощение материализма и стяжательства, считавший старца отца Глеба «одним из тунеядцев, наполнявших монастыри» (с. 112), ассоциируется с нечистой силой:

Темные люди и простые, веровавшие всем сердцем своим, что старцу Боголюбовскому о. Глебу бесы повинуются, не раз поговаривали, косясь на белый Огорельшевский дом, что Арсению бесы служат.

Данилевский выявил в образе Арсения аллюзии на роман Дмитрия Мережковского *Петр и Алексей*¹⁸: персонаж Ремизова, таким образом, отождествляется с Петром I в плане новаторской и реформаторской деятельности, имеющей чисто мирской, материальный характер. При этом важно, что сам Петр I в народной культуре часто характеризовался как Антихрист¹⁹. Таким же образом его называют братья Финогеновы – «Арсений-антихрист» (с. 43).

Второй уровень занимают другие образы: «А там, за звездами, устремляя к престолу взор, полный слез, Матерь Божья сокрушалась и просила Сына: – Прости им!». Образы горнего мира удалены от персонажей, непосредственно недостижимы для них. Так, атрибутом Христа становится солнце:

Зарю первые нежные травинки, первые голубые подснежники, будто хор девочек – благовестниц грядущих невест, выглянули на восходящее солнце Христова дня, на Христа воскресшего (с. 79).

¹⁵ А. А. Данилевский, указ. соч., с. 515.

¹⁶ А. Woźniak, *Tradycja ruska według Aleksego Riemizowa*, Lublin 1995, с. 141.

¹⁷ А. М. Ремизов, *Пруд*, [в:] Он же, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 1, Москва 2000, с. 206. Ссылки на это издание будут отмечаться в тексте с указанием страницы в скобках.

¹⁸ А. А. Данилевский, указ. соч., с. 525-569.

¹⁹ Там же. с. 560.

На одном уровне с небесными светилами оказывается церковь – там таким же образом может открыться мир горний:

Коля с большою белой с густой позолотой свечою шел в крестном ходу перед батюшкой, облаченным в золотую кованую ризу, и сияло лицо его – вся тоска миновала, светилось лицо и сливалось сердце с сердцем пасхальных напевов, всколыхнувшись темную темь церкви. И там посреди нищих, покаранных царей, стоял Он, Царь над царями в своих светлых одеждах и возлагал на похурные головы руки свои: – Мир вам! (с. 148)

К горнему миру причастен старец отец Глеб:

А в белой башне не потухал, горел огонек: там старец всю ночь молился о мире недольного мира, за всю землю. – Господи, подуй, подуй, Господи, святым духом на землю! (с. 117)

Характерно, что, согласно молве, бесы старцу *повиновались*, а не *служили*, как говорили про Огорельшева: речь в данном случае идет об ином типе власти, основанном на страхе, а не на своеобразном взаимопонимании.

Это двоemiрие ремизовского романа получает своеобразное преломление в снах главного героя, Николая Финогонова. Чаще всего в них образам «дневного» опыта героя, в большой степени искаженным по сравнению с их реальными отправными точками, связанным со страданием и смертью, противопоставлены образы высшего, трансцендентного мира. В пасхальном сне Николая появляется, например, нищий, похожий на покойного сторожа Аверьяныча и в то же время на отца Финогоновых; одно из мест действий сна отсылает к рассказам дочери кухарки Степаниды о родной деревне. Череда образов реального мира завершается неотвратимой угрозой: «Коля вскочил к окну, хотел выскочить, но в эту минуту острый кухонный нож вспыхнул над ним, захолодело сердце [...]» (с. 144). Этот сон, первый из ряда видений, изображенных в романе, представляет модель художественного мира *Пруда*: пребывание в одиночестве в «черной избе» неизбежно заканчивается гибелью. В то же время человеческая жизнь, представляемая как одинокое заключение, пытка, освещается мечтой, безнадежным стремлением к высшему, сакральному. В сновидении Николая таковым является праздник Пасхи: «Завтра Пасха, – метались его всполошившиеся мысли, – Пасха пришла, а я здесь один в черной избе!» (с. 144). Подобным же образом праздник воспринимается и наяву: «Если бы всегда была Пасха! – мечтал Коля, – только в раю, должно быть, всегда Пасха, и умереть, говорят, хорошо на Пасху, прямо в праведники» (с. 78).

Однако мысли о Пасхе омрачает воспоминание о нищих на паперти. Точно так же в сновидении мысль о Пасхе сопровождается появлением нищего, вы-

зывающего у Николая страх. Кроме того, одинокое пребывание в черной избе предвещает будущее заключение Николая в тюремной камере. Повествование о сне, таким образом, предвосхищает дальнейшее повествование о реальных событиях.

По этой же модели, в усложненном и расширенном виде, выстраивается сон, увиденный Николаем после преступления, совершенного над Таней. Противопоставление между высшим и материальным мирами оказывается здесь предельно ясным:

Представилось ему, будто вбежал он в огромный дом. Нет конца комнатам. Какие-то оборванные люди сидят на сундуках, как погорельцы на спасенном добре. В широкое окно тянется золотой луч, но они не видят солнца, посиневшими руками впились в сундуки, и тупой страх тянет их веки к земле (с. 262-263).

Солнце, связанное, как мы уже убедились, с миром горным, противопоставлено прикованности к земле, способность стремиться к свету – озабоченности материальными ценностями. С некоторыми изменениями повторяется ситуация из описанного выше сна:

Вдруг погас свет. И он уже не в комнате с широким окном, а в тесной камерке. Тихо отворилась дверь. Тихо с тяжелыми котомками будто входят странники в запыленных армяках, окружают его (с. 263).

Вместо угрозы гибели смерть оказывается уже свершившейся: «Колышка-то помер! – явственно донесся знакомый голос из низу с лестницы, голос покойницы бабушки Анны Ивановны» (с. 263). Кончина в сновидении соотносится с непоправимым происшествием, предвещающим сон, которое может трактоваться как моральная смерть героя. Активная роль Николая в событиях, ведущих его к падению и смерти, воплощена в том, что во сне он сам роет себе могилу. Образы горного мира оказываются во сне недостижимыми, пути к спасению – закрытыми. Полет Николая «над весенней степью» обрывается появлением Прометея, поющего сочиненную им в действительности песню. Если пребывание в тесной комнате отсылает ко сну, рассмотренному нами вначале, то далее появляется деталь, навеянная реальным действием: Николай видит себя в тюремной камере. Далее происходит вторичная гибель – в виде казни. Мир горный оказывается близким, но недостижимым:

Небо ярко-синее над пестрой толпой куталось в блестящую сеть весеннего солнца и, казалось, спускалось все ниже, совсем над площадью. Он просто мог бы достать пальцем до неба, когда стал на высокий помост и глянул вверх

кишевшей толпы, но палач ударил его кулаком по шее, и голова его упала на грудь (с. 265).

Таким образом, сон особым образом отражает жизненный путь героя, изображенный в романе: первая символическая смерть предваряет заключение, вторая следует за ним. Становится очевидной двойственная функция сна в романе Ремизова: с одной стороны, он подводит итог произошедшему наяву, в основном действии, с другой – фиксирует эмоциональное состояние героя. Так, тюремное заключение в сновидении одновременно отсылает к реальному заключению в прошлом и представляется наказанием за только что совершенное, на этот раз настоящее, преступление.

Проницаемость границ между сном и реальностью демонстрирует сон, увиденный Николаем в тюрьме. После того, как он узнает, что одного из заключенных повесили, Николай видит сон, в котором карабкается по тюремной стене. Заканчивается сон тем, что Николай срывается:

И вдруг оборвались руки и, скользя по воздуху, Николай пальцами впился в кирпичи и на страшной высоте с захолонувшим сердцем повис...

И не бред, это вправду: в Крещенскую ночь в новой тюрьме у заставы на тюремном дворе повесили преступника (с. 231).

Елена Обатнина называет одним из основополагающих принципов творчества Ремизова интерсубъективность²⁰. В романе *Пруд* она прослеживается на нескольких уровнях. Во-первых, в «реальном мире» персонажей происходят события, перенесенные в художественный мир из исторической реальности писателя. Во-вторых, в создании образа Николая Финогонова широко используется автоспихологизм. С помощью этих средств размывается граница между реальностью, биографией и художественным произведением. Внеположенная личности реальность сперва психологизируется, присваивается личностью, становится атрибутом личной биографии, а после того, видоизменяясь, вновь переносится в художественное произведение. С другой стороны, внутри художественной реальности становятся проницаемыми границы между реальностью и сном, а также между отдельными персонажами. Все герои и предметы романного мира лишаются автономии и обретают единый общий знаменатель – авторскую психологию и волю.

Утрату четких границ в художественном мире *Пруда* демонстрирует уже упомянутый выше тюремный сон. Услышав из коридора, что одного из заключенных повесили, во сне Николай видит, что фактически повешен он сам. И лишь затем повествователь подтверждает достоверность произошедшего

²⁰ Е. Обатнина, А. М. Ремизов. *Личность и творческие практики писателя*, Москва 2008.

наяву. Последнее слово об истинности романских событий принадлежит, таким образом, именно повествователю – своего рода представителю реального автора, присваивающего себе каждую часть художественного мира. Основоплагающая для реалистической литературы причинно-следственная связь в романе *Пруд* постоянно нарушается: прежде чем стать фактом романной «реальности», событие сначала происходит во сне. Неразличение Николаем себя и другого в видении предвосхищает его будущие страдания по поводу своей вины и гибель, мыслящуюся в этом контексте как казнь. Тот же самый эффект наблюдается в другом, более раннем сне Николая. Ему снится «безглазая девочка», что отсылает непосредственно к событиям в жизни о. Глеба, о которых Николаю могло быть неизвестно вовсе:

Накануне свадьбы он (о. Глеб – К. К.) отправился в дом своей невесты. В доме справлялся девичник. И ступив на порог, он в ужасе замер: в освещенном богатом зале на столе копошилось *безглазое* что-то, вязкое что-то, какая-то кровавая каша исполосованного, истерзанного мяса. И это была его невеста, вынутая из-под поезда (с. 109, курсив мой – К. К.).

Это совпадение кажется неслучайным, умышленным, предусмотренным повествователем, поскольку в биографиях Николая и о. Глеба, в миру Андрея Алабышева, наблюдается немало сходства: это и смерть отца, и гибель возлюбленной, и полная мук совести молодость. Судьба о. Глеба оказывается по большому счету альтернативным вариантом судьбы Николая.

Зыбкость границы между сном и реальностью проявляется и в том, что мир снов оказывается в романе идентичным реальному миру. Как уже было отмечено, в нем сохраняется оппозиция между двумя уровнями бытия – миром горным и миром дольным. При этом высшая реальность только представима, тогда как низшая проявляется в повседневности и в конце концов всегда побеждает. В отличие от образа сновидения, возникшего в эпоху романтизма, как полной противоположности реальности – предельно прекрасного или бесконечно страшного, но всегда фантастического мира²¹, – сон у Ремизова представлен как точное подобие мира реального. В романе *Пруд* сон не служит для изображения бегства от действительности, достижения мечты, не демонстрирует каких-либо идеальных ситуаций или моделей бытия. Напротив, победа низкой, страшной действительности в снах Николая всегда предвещает таковую в реальности. Высшая же действительность остается столь же недостижимой. Не случайно каждый сон, введенный в текст романа, заканчивается насилием или гибелью, практически в каждом сне мы находим мотив неволи.

²¹ Л. А. Ходанен, *Мотивы и образы сна в поэзии русского романтизма*, «Русская словесность», 1997, № 1, с. 2-8; № 2, с. 47-51.

Все сны в *Пруде*, таким образом, представляют собой единый текст и дублируют жизненную ситуацию персонажа.

Сновидения играют важную роль и в сюжетной композиции романа. Они отражают перемены в судьбе Николая Финогенова и, кроме того, позволяют дать ценностную характеристику каждому периоду его жизни. В этой системе детство оказывается наиболее близким к идеалу. Ранние сны Николая в романе не переданы, из юношеских передан только один, основная же часть снов, описанных в романе, относятся к периоду заключения и ссылки. Такой отбор позволяет не только подчеркнуть перипетии жизненного пути героя, но и придать сновидческому тексту то самое единство: Ремизов изображает не многообразие снов, но фактически дает историю одного сна, повторяющегося с изменениями и несущего одну и ту же функцию. Сновидение в романе *Пруд*, таким образом, предстает только в одном своем композиционном и смысловом аспекте.

Противопоставление детства и старости через характер снов наглядно представлено в начале романа. В одном из эпизодов Коля остается бодрствующим, в то время как взрослые спят. При этом сон несет в себе ассоциации, связанные с нечистой силой и со смертью:

Спит Прасковья – закопытили ее, и бабушка спит – и ее закопытили. И словно вымер весь дом, ни души живой, ни слова в ответ, только ветер, ветер воет (с. 69).

Нянька Прасковья во сне сталкивается с сатанинской стороной бытия:

– А! а! ах!!! Душат! – не своим голосом заорала Прасковья: видно, ей опять черти приснились (с. 70).

В то же самое время маленький Коля во сне получает то избавление от страха и страдания, которое будет недоступно ему впоследствии:

[...] тихий сон закрыл ему глаза и успокоил встревоженное сердце и унес испуг, оставив сладкий покой и тишину (с. 70).

С этим отрывком во многом совпадает и описание того состояния, которое, засыпая, испытывают братья Финогеновы после первой встречи с о. Глебом:

И когда, расстелившись в келье у о. Гавриила, Финогеновы проболтали и проохотали долгий час о всяких пучках и вершках, подошел к их изголовью тихий сон, сама Пасха пришла и дохнула теплом в несогретое сердце и стала тихо греть, отогревать его, несогретое (с. 117).

Впоследствии «тихий сон» становится недоступным для героя. Точно так же невозможным окажется сопоставление сна и Пасхи. В кошмаре, увиденном Николаем в дальнейшем, Пасха как праздник и состояние, являющееся проявлением высшего мира, желанна, но недостижима.

Сны, в подробностях приведенные в романе, являются по сути кошмарами, демонстрирующими победу зла. Сгущение сновидческого текста во второй части романа, более частое и пространное описание снов Николая совпадают с ходом сюжета, согласно которому жизнь героя наполняется горем, страданиями, лишениями и стремится к своему завершению, намеки на что рассыпаны по тексту. Тем самым создается единообразие сна и жизни: сновидение в романе *Пруд* изображается как находящееся в одном плане с реальностью, неотделимое от нее. Нужно заметить, что указанная перемена совпадает с переименованием героя: во второй части повествователь называет его не «Колей», а «Николаем».

Возможность забыться во сне для героев во второй части романа сменяется частыми описаниями «бессонья». Ср.:

И приходит ночь, бессонная ночь и кошмарная, и пытливая (с. 223);

И когда, наконец, погасили лампу, сон не приходил, не могли заснуть: было одиноко и жутко сиротливо (с. 242);

Николай долго не мог привыкнуть к белым северным ночам, не спал целые ночи (с. 251).

С другой стороны, каждое погружение в сон, подробно описываемый в романе, оказывается мучительным и вводится словами, обозначающими насилие:

Темный обморочный сон сковал Николая (с.262);

И всю ночь до рассвета думал, пока чья-то тяжелая ладонь не прихлопнула веки ему (Николаю – К. К., с. 275);

Когда задули свет, и все повалились, и сон плотно сомкнул отяжелевшие пьяные веки [...] (с. 279).

Категория фантастического, неотделимая от изображения сна в литературной традиции, перестает быть релевантной в различении сна и действительности у Ремизова. Сны не показывают того, чего не было бы в реальном плане романного мира. Видимый и невидимый миры в этом произведении являются равно важными и равно доступными сферами изображения. Фантастической оказывается и сама реальность. Так, в том же мире, где живут ремизовские персонажи, появляются фантастические существа, отождествленные с темными силами. Как мы уже показали выше, они изображаются чаще всего в быто-

вом контексте и, таким образом, происходит сближение бытовой реальности и страшного фантастического мира. Для ремизовского художественного мира оно является одним из главных смыслообразующих моментов: в мире дольнем бытовое приравнено к дьявольскому. Кошмар становится реальностью, а реальность превращается в сон. В речи Александра Финогенова, обращенной к о. Глебу, страшный человеческий мир характеризуется через состояние сонливости:

А что делать с вашей любовью и всепрощением, когда задохнуться впору, посмотрите, люди костенеют в бескровной изморози, глаза у них слипаются, сонные какие-то, они кутаются, зябнут, идут шажком и топчут полегоньку друг друга [...] (с.188).

Все, что существует в «реальном», низшем мире, находится под влиянием темных сил. Принадлежащими к этому миру оказываются и сны.

Помимо прочего, снами у Ремизова может быть мотивирована и отсылка к апокрифическим источникам, крайне важным для писателя. Так, например, по дороге домой из Веснеболога, места своей ссылки, Николай видит сон, где сплетаются апокрифические мотивы и персонажи с деталями его личного опыта:

Подает ему (Николаю – К. К.) будто Мартын Задека катушек, царь Соломон оракул раскрыл. Взял он у Задеки катушек, стал подбрасывать, и вдруг видит, не катушек воцаной он подбрасывает и не простой шарик, а теплый розовый шарик. И где-то в душе сознает, что это живое что-то... Танино, а сам все подбрасывает, так подбрасывает, от крови пальцы слипаются (с. 275).

Сон как феномен сугубо индивидуальный здесь маркируется как литературный текст. Таким же образом функционируют и мотивы, сюжетные линии, относящиеся к «реальному» плану романа, например, отсылки к роману Мережковского *Петр и Алексей* (см. выше) или к *Братьям Карамазовым* Федора Достоевского²². Принимая во внимание чисто литературное происхождение многих эпизодов *Пруда*, можно сделать вывод, что произведение сопротивляется толкованиям вроде того, какое было принято большинством современников писателя. Основой поэтики Алексея Ремизова можно считать прозрачность любых границ – жанровых, границ фикциональности, границ личного и всеобщего. Автобиографическое может встраиваться в сюжетную канву романа Достоевского²³. Сновидение героя, казалось бы индивидуальное

²² А. А. Данилевский, указ. соч, с. 553.

²³ Н. Waszkielewicz, указ. соч, с. 19.

и непроницаемое по своей сути, оказывается наполненным литературными аллюзиями и принадлежащим не сознанию самого героя, а скорее сознанию единого, нерасчлененного повествователя, создающего свой художественный мир из любого доступного ему материала, так чтобы напрямую этот мир не был соотнесен ни с одним конкретным источником.

Таким образом, мы видим, что в романе А. Ремизова *Пруд* мотив сновидения имеет несколько функций. Во-первых, сны подчеркивают и проясняют основополагающую для романа смысловую оппозицию мира дольнего и мира горнего, светлых и темных сил. Во-вторых, сны главного героя отражают его развитие и особенности его жизненного пути, тем самым подчеркивая оппозицию реального и вымышленного, фундаментальную для творчества Ремизова в целом. В-третьих, ввод мотива сна позволяет противопоставить детство как состояние, близкое к идеалу, взрослому состоянию человека. Кроме того, изображение сновидений приводит художественный мир романа *Пруд* к единому знаменателю, позволяя автору создать целостное пространство, основанное на оппозициях, пронизывающих все уровни повествования и бытия героев.

SUMMARY

The Tead of Nightdream in Aleksey's Remizov Novel *Pond*

This article is an attempt at analysis the nightdream thread in the novel *Pond* by Aleksey Remizov. Author proves that dreams are considered to be a significant part of his integrated poetics.

According to the author, the nightdreams emphasize and clarify the fundamental semantic oppositions in the novel, this opposition remains between the world of heaven and the earthly world, between the light and dark forces, between real and fictional, childhood and adulthood. Yet at the same time the nightdreams create the complete space in the world of typical author's oppositions.