



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ  
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

ТЕМА ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ  
ТОПОС «ГРАНИЦА» В ОНЕЙРИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ И.С. ТУРГЕНЕВА

Выпускная квалификационная работа  
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование  
Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Проверка на объём заимствований:  
84,53 % авторского текста

Выполнила:  
студентка группы ОФ-515/075-5-2  
Клюшина Екатерина Сергеевна

Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована

« 8 » июня 2019г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ  
Маркова Т.Н.

Научный руководитель:  
кандидат педагогических наук, доцент  
Стрелец Людмила Ивановна

Челябинск  
2019

## Оглавление

Введение .....	3
Глава 1. Топика онейрических текстов .....	6
1.1. Организация художественного пространства как ключ к пониманию текста .....	6
1.2. Типология онейрических текстов.....	14
Глава 2. Сновидческий дар И.С. Тургенева и его отражение в литературных произведениях .....	21
Глава 3. Роль топоса «граница» в онейрических текстах И.С. Тургенева .....	27
3.1. Граница, обозначенная болезненным состоянием героя .....	27
3.2. Граница реального и ирреального миров.....	33
3.3. Граница между сном и явью .....	40
3.4. Граница между жизнью и смертью .....	45
Заключение .....	54
Приложение 1 .....	57
Список использованной литературы.....	58

## Введение

В последние десятилетия теоретическая база современного литературоведения активно пополняется новыми понятиями. Данное явление связано с очередным витком в развитии науки, ее освобождением от устоявшихся норм, использованием новых подходов к изучению и объяснению литературных фактов.

Одно из понятий, которое вошло в литературоведение сравнительно недавно – топос. Возможно, именно поэтому возникает некоторая размытость и неясность в его определении.

Исследователь Н.Д. Тмарченко отмечает устойчивость значений топосов и их относительную суверенность в контексте произведения. Е.В. Хализев называет топосы структурами универсальными и статичными. Топосы являются не только хранилищами культурной традиции, но и возможностью для новаторского подхода, выражения смелого и актуального содержания.

Д.С. Лихачёв одним из первых выдвинул на первый план то, что повторяющимися элементами (топосами) в древнерусских произведениях могут быть не только словесные формулы, но и сами ситуации, в которых эти формулы употребляются.

О.В. Творогов рекомендовал называть элементы, которые повторяются в сюжете произведения, «традиционными ситуативными формулами» или «устойчивыми литературными формулами», а словесные штампы – «устойчивыми сочетаниями».

В настоящий момент литературоведческое понятие топоса приобретает дополнительное значение и кроме общих сюжетов, проблем и речевых формул, свойственных национальной литературе, может обозначать элемент художественного пространства текста.

В пособии «Топика в литературном процессе» А.А. Булгакова рассматривает парадигму понятия «топос», его историю, выявляет функцию,

описывает структуру и развитие топоса как культурно-типологической семиотической единицы.

Известно, что жизнь и творчество великого русского классика И.С. Тургенева неразрывно связана со сновидениями. Они становятся наиболее значимыми в произведениях писателя, благодаря своей необычности не перестают обращать на себя внимание уже не одного поколения представителей литературной критики и литературоведов.

В нашей дипломной работе речь пойдет о роли топоса «граница» в различных видах текстов И.С. Тургенева.

Аналізу жизни и творчества писателя посвящены множество статей, монографий и учебников. Его литературным наследием интересовались такие знаменитые критики и ученые, как В.Н. Топоров, В.В. Савельева, С.Е. Шаталов, В.А. Недзвецкий. Проблема сновотворчества Тургенева интересовала не одно поколение литературоведов. Большое количество работ исследователи посвящали «таинственным» повестям писателя, с момента их публикации и до наших дней. В начале XX века В.М. Фишер написал статью «Таинственное у Тургенева». Исследователь отмечает, что писатель отразил в творчестве свои наблюдения в области телепатии, спиритизма и гипнотизма. Изучению снов в «таинственных» повестях, их связи с областью бессознательного и философией писателя посвящены работы А.Б. Муратова «Тургенев-новелист», Л.Н. Осьманковой «О поэтике «таинственных» повестей».

**Актуальность выбранной темы** определяется заданным нами ракурсом исследования топоса «граница» в тургеневских онейрических текстах.

**Основная цель** – определить роль топоса «граница» в различных видах онейрических текстов И.С. Тургенева.

**Объект исследования:** онейрические тексты И.С. Тургенева.

**Предмет исследования:** смыслообразующая роль топоса «граница» в произведениях И.С. Тургенева.

**Методы исследования:** сравнительно-исторический, описательный, биографический, системный.

**Теоретическая значимость** работы состоит в определении роли топоса «граница» в произведениях писателя.

**Практическая значимость** работы заключается в том, что результаты исследования могут быть использованы в школах, гимназиях, лицеях на уроках литературы, в ВУЗах при изучении творчества И.С. Тургенева.

**Задачи:**

- 1) Изучить топику онейрических текстов;
- 2) Выявить значение сновидений в жизни И.С. Тургенева и их отражение в литературном наследии писателя;
- 3) Определить роль топоса «граница» в онейрических текстах И.С. Тургенева.

## **Глава 1. Топика онейрических текстов**

### **1.1. Организация художественного пространства как ключ к пониманию текста**

Исследование сна, сновидений, бредовых состояний и видений представляет собой междисциплинарную проблему, которая лежит на стыке физиологии, медицины, философии, психологии, филологии, культурологии, семиотики. Изучение сновидений в художественной литературе выделяется в особую область современного литературоведения, которая получает названия художественная гипнология или онейропоэтика.

Термин «художественная гипнология» со ссылкой на А. Ремизова использует В.Н. Топоров в книге «Странный Тургенев», в которой он делает анализ «сновидческих фрагментов» из произведений писателя, пишет об особенностях «сновидческой топики», предлагает «хронологическую каталогизацию снов в тургеневских произведениях» и насчитывает в сочинениях и письмах Тургенева «более шестидесяти сно-значимых текстов» [29, с.137-138].

**Художественная гипнология** – это воссоздание в художественной литературе авторского и персонажного опыта переживания и пребывания в сновидной (онейрической) или сноподобной реальности. Введение сновидения вызывает одномоментную остановку жизненного бытия персонажа, с фиксацией этого момента выпадения из яви, и перенесение в онейрическое время и пространство. Этот онейрический хронотоп представляет ситуацию временного перемещения из одного времени-пространства в качественно другое с последующим возвращением в исходное время-пространство.

**Онейрический текст** – это вербальное изложение или воссоздание сновидения персонажа или автора в художественной литературе. Этот термин, являясь синонимом понятия «литературное сновидение», означает и

нечто иное, потому что текст является результатом фиксации онейрического процесса, а значит и синхронно возникает после самого сновидения.

Для читателя произведения представление о сновидении персонажа формируется в процессе чтения онейрического текста. Поэтому литературное сновидение – это единство вербального онейрического текста и онейрической реальности.

Онейропоэтика изучает все формы проявления онейрического в художественной литературе и прежде всего целостные онейрические тексты и онейрические мотивы. Эта область сравнительно узкая и может быть рассмотрена как область изучения микрообъектов в литературоведении.

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

К онейрическим состояниям относят грёзы, видения, галлюцинации, бред, мечты наяву. Для них характерны разные формы искажения восприятия реальности, преобладание субъективных визуальных, пространственных, слуховых и тактильных ощущений [24, с.17].

Область персонажных сновидений соотносят не только с сознанием, подсознанием, индивидуальным или коллективным бессознательным, но прежде всего с жизнью души, категорией, которую применительно к герою так определяет М.М. Бахтин: *«Душа – это совпадающее само с собою, себе равное, замкнутое целое внутренней жизни»* [24, с.116]. З. Фрейд тоже констатирует, что в литературных снах персонажей художник *«довольствуется показом того, как спящая душа конвульсирует от*

*раздражений, которые в ней сохранились как следы бодрственной жизни»* [24, с.124].

Разграничивая сон и сновидение, как состояние и вид альтернативной реальности, мы разграничиваем сновидение и онейрический текст как результат вербальной обработки сновидения в процессе речевой деятельности человека после пробуждения. Поэтому литературный художественный онейрический текст отличается особенно тщательная авторская редакция и обязательная письменная фиксация. Художественный онейрический текст балансирует на грани устного и письменного дискурсов.

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

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

Сновидение (сон) в художественной литературе – это всегда онейрический текст, который в принципе нацелен на понимание его читателем. Т.Ф. Теперик в статье «Поэтика сновидений в античном эпосе» пишет:

*«Одна из задач филологической работы – исследование поэтики сновидения, которая является порождением не бессознательного сновидца, но авторского замысла, т.е. сознательного, как бы реалистично и жизненно не был изображен тот или иной литературный сон»* [27, с.50].



В онейрическом тексте роль обозначения языка пространственных границ, пронизывающих сам художественный текст, отведена такому элементу, как топос. В переводе с греческого «топос» буквально означает «место».

С.И. Ожеговым дается следующее основное определение «места»: Место. 1. Пространство, которое занято или может быть занято кем-чем п., на котором что-нибудь происходит, находится или где можно расположиться [20, с.216].

Данное определение, как мы видим, относится к предметам физического мира, вероятно, имеющим измеряемые параметры, или, по крайней мере, соотносимые с пространством, которое они могут или не могут занимать.

Рассматривая эту тему, ученые полемизируют о том, что значит «занимать место». С одной стороны, быть – занимать определенное место, тождественное себе, то есть, если предмет может расположиться в пространстве, значит, при перемещениях он будет занимать то же самое количество «места», и оно всегда будет одним и тем же – метрически равным предмету. У предмета в этом случае нет связи с каким-то определенным пространством. С другой стороны, быть – занимать место неопределенное, нетождественное себе, быть в другом. Здесь предполагается тесная связь предмета с его окружением. Именно такое понимание «места», как мы полагаем, может характеризовать состояние не только реальных явлений, но и нереальных.

Понятие «топос» известно со времен Аристотеля. Им оно определялось как учение о *topoi*, «местах», «общих местах», общих исходных пунктах, которые служат для изложения темы.

Понятие «топос» в современных исследованиях имеет два основных смысла. Первое – это «общие места». Общее место – это то, что объединяет множество, на первый взгляд, различных предметов или явлений. Например,

какая-либо проблема может быть общим местом (топосом) целого ряда исследований.

Второй смысл – «топос» единичной вещи, который можно рассматривать как возможное место разворачивания смыслов данной вещи. С.Х. Ляпин пишет: «...топологией мы называем учение о топосах, то есть организованных локально смыслообразующих пространствах и сопряженных с ними способах и формах существования логоса, то есть способа развертывания конкретного смысла» [9, с.193].

В широком смысле топос – это стереотипный, клишированный образ, мотив, мысль (жалобы на упадок нравов, шаблонные формулы самоуничижения и выражения почтения к адресату, применяемые в эпистолярном жанре, устойчивые пейзажные мотивы).

Проблема функционирования топоса в литературе была поставлена в книге Э.Р. Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье», где показано, как система риторических топосов «проникла во все литературные жанры», превратившись в набор общеупотребительных универсальных клише. Э.Р. Курциус определил топосы как «твёрдые клише или схемы мысли и выражения, запечатлевающие формулы, фразы, обороты, цитаты, стереотипные образы, эмблемы, унаследованные мотивы». Исследователь обозначает новую функцию топоса, переводя его из риторического пространства в собственно литературное, говоря о его значимости не только для эпохи «готового слова», но и для литературы нового и новейшего времени.

Сравнивая общериторический топос, выступающий в виде «аргумента», и топос в литературе, Курциус выводит происхождение последнего не из лона риторики, а из коллективного сознания, проявляющегося в художественных произведениях в виде архетипических образов. По его мнению, некоторые топосы возникли именно как литературные и только потом перешли в риторику. Тем самым ученый подчеркивает, что между художественной литературой и риторикой

существуют не столько отношения одностороннего заимствования, сколько взаимообмен. Литературный топос, выполняя свою, отличную от риторической функцию, становится «обиходной поэтической формулой», которую можно использовать в каждом жанре и которая является ключевой для конкретного литературно-культурного стиля.

Э.Р. Курциус первым заговорил о топике как значительном факторе эволюции европейского литературного процесса и предложил на ее основе составить «поэтическую грамматику» всей мировой литературы. Рассуждая вслед за ученым о значимости топики, можно сказать, что как за разнообразием культур стоит универсальный набор базовых понятий, так и за всем многообразием мировых литератур – набор топосов. В такой традиции исследовали литературную топику западноевропейские ученые – последователи Э.Р. Курциуса: Л. Борншеуэр, У. Шмидт-Биггеман, Р. Лаусберг, Р. Грубель, Л. Арбузов, Р. Бахем, В. Фейт, Р. Николози, Р. Лахманн и др.

В советской науке редко обращались к «Топике» Аристотеля, а термин «топос», по словам А.М. Панченко, не прижился, хотя было очевидно, что, например, фольклор и древнерусская литература – каноничные, традиционные пласты культуры – «завещали нам взгляд на искусство как на эволюционирующую топику». В русской научной традиции регулярно повторяющиеся элементы текста получили иные названия.

Так, И.П. Смирнов и А.М. Панченко, проводя параллели между русской средневековой словесностью и поэзией XX века, выделили ряд так называемых «ядерных образов», составляющих концептуальное ядро русской поэзии вообще, которые состоят из бинарных сравнений типа герой – солнце, смерть героя – закат солнца, битва – пир и т.д.

В.М. Жирмунский писал о «словесных темах», которыми определяется поэтическое направление: *«Основа тематического элемента поэзии – в словесных темах, то есть в поэтической семантике».*

О невозможности творить на пустом месте говорил В.В. Кожин, утверждая, что *«писатель никак не может вообще избежать воздействия предшествующего эстетического освоения мира»*, испытывая на себе воздействие *«языковой материи»* [29, с.34].

Л.Я. Гинзбург, размышляя о лирике, писала об «отстоявшихся формулах», корни которых кроются в мифологическом мышлении и которые в трансформированном виде передаются из поколения в поколение в художественных текстах. В сходном значении исследовательница использовала и такие термины, как «слова-формулы», «условные слова», «слова-сигналы». Она предполагала, что функционирование таких элементов обусловлено наличием так называемых «устойчивых стилей», которыми предопределяются элементы произведения, его лексический и фразеологический состав. О.М. Фрейденберг, изучая поэтику сюжета и жанра и реконструируя исторические корни образов, высказала идею о невозможности создания писателем новых форм. По ее мнению, все основные формы созданы первобытным мышлением и хранятся в глубинах коллективного сознания: это «постоянные величины, созданные первобытной коллективной психикой, главенствующие над творческой личностью и подсказывающие ей будущий характер произведения». При этом своеобразие образов, созданных мировой литературой, она объясняла «сочетанием новых содержаний с видоизмененными традиционными формами».

Существуют также и другие термины для определения специфики топики: «поэтологические константы» (А. Михайлов), «кристаллизовавшиеся виды и формулы поэтической выразительности» (М.Б. Храпченко), сквозные образы, образы-мотивы, схематические образы, слова-мифы, лейтобразы.

Можно сделать вывод о том, что топосы в классическом литературоведении – регулярно повторяющиеся в творчестве писателя и в системе культуры формулы, мифы, мотивы и другие разновидности

художественного образа, имеющие особые пространственные характеристики.

Таким образом, рассмотрев особенности организации художественного пространства онейрического текста, основные смыслы понятия «топос» и изучение в литературоведении, мы пришли к выводу о возможности исследования роли топоса «граница» в онейрических текстах И.С. Тургенева.

## 1.2. Типология онейрических текстов

Многих писателей и поэтов интересовала проблема сна и сновидений, на страницах произведений художественной литературы мы найдем множество подтверждений этому. Стремясь выразить свои сокровенные мысли и чувства, они обращались к приему сновидения, но прибегали к нему лишь тогда, когда обычные выразительные средства не давали желаемого эффекта.

В обиходном употреблении термины «сон» и «сновидение» часто смешивают, что приводит к неразличению сна как процесса и сновидения как образа, увиденного во сне.

Так, в толковом словаре под редакцией С.И. Ожегова дается следующее определение слова «сон»:

**Сон** – 1. Наступающее через определенные промежутки времени физиологическое состояние покоя и отдыха, при котором полностью или частично прекращается работа сознания.

2. То, что грезится спящему, сновидение [20, с.649].

Мы видим, что для обыденной жизни такое смешение приемлемо, для науки же – нет.

В психологическом словаре читаем:

**Сон** – состояние, в котором пропадает интерес к внешнему миру [психол словарь; с. 450].

**Сновидение** – это психологический процесс в периоде сна, сопровождающийся зрительными образами [23; с.440].

Сон как литературный прием имеет множество разновидностей. Большинство исследователей подводят видовое своеобразие данного приема под определенную классификацию. Обширную систематизацию снов предлагают Я. Зунделович и М. Дынник в статье «Сон как литературный прием». Авторы выделяют следующие виды сна в качестве литературного приема:

1. Сон – рамка литературного произведения, когда сон одного из героев позволяет подчеркнуть основной сюжет (примером может быть произведение «Тысяча и одна ночь»);
2. Сон – форма основного сюжета. Автор описывает сновидение, содержание которого служит основой произведения (рассказ В. Короленко «Сон Макара»);
3. Сон – форма эпизодического сюжета. Сновидение героя становится элементом сюжета, его частью (Сон Обломова);
4. Сон – неожиданное разъяснение фантастического сюжета. Действие в произведении может быть весьма запутанным, таинственным, фантастическим, и лишь в конце писатель сообщает, что все происходило во сне (повесть Н.В. Гоголя «Майская ночь или утопленница»);
5. Сон – завязка и разрешение сложной коллизии. Автор вводит в произведение два сновидения, один служит зачином, а другой развязкой (повесть Н.В. Гоголя «Портрет»);
6. Сон – изобразительный эффект, автор передает беспомощность героя во сне, когда над спящим может нависнуть угроза (поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»);
7. Сон – переход от действительности к утопическому будущему (роман Уэльса «Когда спящий проснется»);
8. Сон – переход от прошлого к современности (роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»);
9. Сон – вещее предвосхищение героем судьбы, т. е. развязки литературного произведения (роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина»);
10. Сон – изложение мировоззрения, позволяет изложить мысли героя образно, с большей художественностью, избегая философичности (Ф.М. Достоевский «Идиот»);

11. Сон – этическая оценка, описание этических ценностей героя (Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание»);

12. Сон – настроение, эмоциональный фон произведения, в этой функции чаще выступают пейзажные зарисовки (И.С. Тургенев «Песнь торжествующей любви») [14, с.176].

Такой широкий спектр типов сна доказывает, что их включение в художественный мир произведений значительно преобразит и наполнит его содержание, позволит создать множество разнообразных сюжетов и выстроить наиболее удобную для автора композицию.

Сновидение по-гречески звучит как *oneiros*. В психологии существует такое понятие, как онейризм (состояние психики, при котором включается бессознательное и человек видит сновидения, галлюцинации, грезы), которое в XX веке вводит французский философ и искусствовед Г. Башляр. В филологии же прием включения сновидения в художественное произведение принято называть онейротоп или онейротопика. Эти понятия включают в себя нечто большее, чем онейротопика. «Онейротоп охватывает весь художественный контекст, связанный с изображением сновидения, весь комплекс используемых средств» [26, с.15].

Цель данных методов состоит в том, чтобы методами филологии анализировать то психологическое явление, которое является литературным материалом.

«Филологический подход не должен заключаться лишь в исследовании смысла сна, а предполагает поиски ответа на вопрос, почему сон значит то, что он значит, как система средств изображения связана с изображаемым. По существу, это означает исследование соответствия содержания форме в рамках того конкретного художественного явления, каким является изображение снов в художественной литературе» [27; с.16].

В разных жанрах литературных произведений существуют свои законы онейротопика. Например, эпическая онейротопика отличается большим разнообразием в сравнении с драматической, так как в эпосе, особенно в его



крупных формах, возможно изображение многих дней и ночей, соответственно и снов. В то же время в драме сложилась своя поэтика сновидений: здесь решающее значение имеет то, кому становится известным содержание сна.

Автор монографии «Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей» В.В. Савельева кроме сновидений к онейрическим состояниям относит также снопоподобные пограничные состояния человеческой психики:

- состояние бреда
- галлюцинации
- грезы
- видения
- мечты наяву

Также к ним можно отнести сонное видение, сонное оцепенение и дремотное состояние.

Типология снов и видений у Тургенева пополняется такими формами, как видение, созданное воображением, сон-наваждение, сон-настроение, сон-откровение, гипнотический сон, придуманный сон. Тургенев в основном использует один тип включения сновидений в основной текст. Они являются текстами в тексте, границы начала и конца сна чётко выделены автором.

«Для каждого из этих состояний характерны разные формы искажения восприятия реальности, преобладание субъективных визуальных, темпоральных, пространственных, слуховых, одорических и тактильных ощущений» [24, с. 17].

Е.С. Штейнер в своей работе «Зыбкий мост сна» пишет о «буддистской онейрологии» и подчеркивает важную и специфическую роль текстов в японской культуре, в которых присутствуют сновидения, и выделяет разные виды «сонного дискурса». Он описывает сны-видения, сны-грёзы, сны-иллюзии, сны-медитации, сны-помрачения, сны мастера как «коллективное

достояние», сны-вознесения. *«Сон – не противоположность яви, а одна из манифестаций различных форм иллюзорности»* [24, с.434].

«Образ сна часто служил символом несубстанциональности и призрачности окружающего «реального» мира. Разумеется, в столь разработанной, тысячелетней, традиции, счастливо избежавшей к тому же жестко фиксированной ортодоксии и незыблемого канона боговдохновенного писания, единого мнения по поводу сна не существовало. В одних текстах сон мог служить метафорой помрачения сознания, отказывающегося воспринять истинную сущность мира, в других – мог почитаться как наиболее верный модус сознания-бытия, окно в прозрачную зыбкость мира как он есть» [24, с.430]. Е.С. Штейнер показывает, что *«онейрическая реальность – культурно специфична»*.

Сон, сновидение, галлюцинации, состояние бреда персонажа являются способами комментирования и оценки изображаемых событий. Чрезвычайно важную функцию выполняют подобные психологические состояния героя в произведении в качестве композиционного элемента. Это отрывок текста, который по смыслу выделен из общей ткани произведения и имеет отличительные особенности: сжатость, схематичность, обилие символики и стилевое несоответствие всему произведению.

«О сновидении персонажа можно рассказать разными способами. Его можно «показать» в самый момент возникновения, о нем может быть известно читателю еще даже до его непосредственного «появления», рассказать о нем может не только сам сновидец (или кто-то иной из персонажей), но и автор-повествователь» [7, с.14].

Онейрические тексты могут быть фрагментарными, многосюжетными, в них все может происходить мгновенно и одновременно. Это своего рода художественные произведения, представляющие большой интерес для исследователя-литературоведа.

Видения, галлюцинации, бредовые состояния, сновидения – антропологические константы. Люди сталкивались с подобными явлениями

во все времена, но их поведение обязательно несет на себе отпечаток эпохи и позволяет заглянуть в духовный мир человека, постигнуть то, о чем сновидец сам вряд ли давал себе отчет. Сейчас онейрические состояния представляются как метафора для нетрадиционных представлений о реальности, выявление новых онтологий.

Таким образом, мы пришли к выводу, что введение в текст онейрических состояний может использоваться поэтами и писателями для решения самых разных целей и задач:

- онейрические состояния отражают фантастические грезы, далекие от реальной действительности, когда истинное счастье – в пробуждении;
- раскрывают характеров героев, внутреннего мира персонажей, объяснение причин их поступков;
- становятся ключом к пониманию авторской позиции;
- являются средством отражения действительности;
- могут представлять реальную жизнь как иллюзию, созданную нашим сознанием;
- придают тексту дополнительную занимательность.

### **Выводы**

1. Топосы в классическом литературоведении – регулярно повторяющиеся в творчестве писателя и в системе культуры формулы, мифы, мотивы и другие разновидности художественного образа, имеющие особые пространственные характеристики.

2. Введение в текст онейрических состояний может использоваться поэтами и писателями для того, чтобы раскрыть характеры героев, их внутренний мир, описать фантастические грезы персонажей, объяснить причины их поступков, а также представить реальную жизнь как иллюзию и придать тексту дополнительную занимательность.

3. Онейрический художественный текст – это письменный сложно организованный авторский и персонажный рассказ вымышленного сновидения, имеющий свои особенности и представляющий большой интерес не только для литературоведа-ученого, но и для простого читателя.

## Глава 2. Сновидческий дар И.С. Тургенева и его отражение в литературных произведениях

Сновидения – одна из самых загадочных сторон человеческого бытия и неотъемлемая часть культуры. Наука обладает богатейшим материалом в области осмысления данного явления в философии, эстетике, культурологии, естествознании.

Исследование жизни и творчества Тургенева, обращение к его письмам и воспоминаниям современников позволяют утверждать, что писатель обладал даром сновидения. А.Н. Луканина в своих воспоминаниях уточняет, что писатель не просто видел сны, во время болезни у него бывало бредовое состояние, он видел галлюцинации, *«действительно бывал бред и видения, но он всё точно помнит, что ему виделось»* [29, с.129].

Сны играли в жизни Тургенева очень значительную роль, как и видения, предчувствия, которые в отмеченные моменты позволяли ему «видеть» будущее, совершенно другой мир через призму реальности. Эта способность Тургенева была связана со свойственным ему сильным чувством мистического.

*«Еще очень давно, молодым и счастливым, испытал Тургенев в Куртавенеле мистические, жуткие ощущения – будто сквозь обычный мир давал о себе знать и другой, таинственный и недобрый. Он чулся ему и в звездном небе, и в ночных шорохах, и в снах – сны всегда много значили в его жизни. К ним не так просто он относился»,* – писал Б.К. Зайцев [9, с.86].

Алексей Ремизов в книге «Огонь вещей. Сны и предсонье» рассматривает сон как литературный прием в произведениях Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, каждому писателю посвящена отдельная глава. В творчестве Тургенева ученый насчитывает около трех десятков снов.

Работа В.Н. Топорова «Странный Тургенев» посвящена изучению жизни и творчества писателя, особый интерес для нас представляет глава

«Сны, видения, призраки». Автор раскрывает подробные детали биографии, связанные именно со сновидческим даром Тургенева, воплощенным в творчестве писателя. Топоров насчитывает в произведениях писателя более шестидесяти сновидений и отмечает, что эта сторона жизни и творчества писателя мало изучена.

Анализируя наблюдения Топорова за личностью Тургенева, важно заметить, что он не только «странный», но и страдающий, и это неслучайно, действительно сложной оказалась жизнь визионера. Художник не просто видит сны и воплощает их в своем творчестве, его посещают видения, призраки, сонные мечтания.

Сновидческий дар предполагает толкование снов, которые созданы образами, иногда сопровождаются звуками и имеют свой язык повествования. Для того чтобы дать сну разъяснение, нужно действительно обладать даром: уметь воспринимать сны, запоминать их (многие из нас не могут пересказать содержание сна, ведь он в какой-то момент обрывается и в памяти остается лишь ощущение того, что сон был). Рассказать сон тоже нелегко, часто выходит путаница: что за чем следует и чем заканчивается, поэтому необходимо соблюдать логичность. К тому же, без логичного построения и перевода сна на обычный язык невозможно его правильное толкование.

Сновидец должен уметь серьезно относиться к увиденному, он не может посчитать сон чем-то ненужным, за каждым из них стоит важный знак, тайна или послание. Каким бы запутанным и необъяснимым не казался сон вначале, необходимо увидеть его смысл, суметь его разгадать. После толкования сновидения не всё в его содержании становится понятным и естественным, так как есть еще одна важная деталь – связь сна и реальности. Необходимо понять, с какой стороной жизни связан сон, говорится ли в нем о прошлом, будущем или о судьбе кого-то из близких людей.

К тому же сны бывают разными. Некоторые из них повествуют о ближайшем будущем и могут быть вещими снами, другие же основаны на

уже произошедшем и не несут в себе ценной информации. Сновидец должен уметь отличать подлинные сны от сновидений выдуманных. Первые несут в себе некий знак, они символичны по отношению к реальности, а выдуманные сны не имеют связи с происходящим и не могут дать ответ ни на один вопрос. Обладать даром сновидения действительно нелегко, возможно именно поэтому им владеют немногие. Мы приходим к выводу, что обладать сновидческим даром может не каждый, для этого необходимо воспринимать сны, запоминать их, уметь передать, выбирать в них существенное, находить смысл и связь с жизнью.

А.Ф. Кони, вспоминая о писателе, пишет о том, что очень часто в кругу друзей Тургенев рассказывал свои сны и предчувствия. В них было нечто страшное, наводящее ужас приближающейся смерти, но они не были лишены лиричности. Возможно, это связано с музыкальными способностями писателя, настолько хорошо он ими владел, что даже в описании сна добивался мелодичности. Сны Тургенев нередко трактовал исходя из суеверий, хотя в приметы верить отказывался. Зато в свои предчувствия верил безоговорочно, и не без основания. Еще с детства, от матери он научился обращать на них внимание. Воспоминания Н.А. Островской об одном из предчувствий Варвары Петровны подтверждают это (со слов Тургенева):

*«Сидим мы раз летом на балконе, вдруг матушка вскрикивает: «Ах! Сердце щемит!»... И тут же в воротах появился конный, оказалось староста. Он соскочил с лошади перед самым балконом, бледный, испуганный: «Сударыня, - несчастье. Рига горит!...» Ну сейчас, конечно, истерики, обморок» [29, с.128-130].*

Придавая большое значение снам вообще, являясь прекрасным их рассказчиком (об этом свидетельствуют воспоминания современников писателя, А.Н. Островской, Людвиг Пича, братьев Гонкуров и др., его собственные письма), Тургенев включал сновидения в тексты своих

произведений, начиная с «Записок охотника» и заканчивая последней повестью «После смерти» («Клара Милич»).

По воспоминаниям Людвиг Пича, И.С. Тургенев не мог «замолчать» свои сны, у него была потребность выразить их устно или письменно. Выражение особого отношения к сновидениям можно заметить в названиях произведений: повести «Призраки», «Сон»; стихотворения в прозе «Конец света (Сон)», «Череп», «Встреча (Сон)», «Проклятие» и т.д. Писатель подчеркивал необычную тематику произведений не только в названии, но и наполняя его индивидуальным трагическим или таинственным настроением. Индивидуальность сновидений в творчестве художника объясняется его интересом к соотношению снов с бессознательным.

По выражению К. Юнга, *«сон есть суммирующее выражение индивидуального бессознательного. Интерпретация снов крайне индивидуальна»* [32, с.11]. Часто возможностью видеть сон наделен лишь один из героев, сновидение становится индивидуализированным. В таких случаях герой сам пытается дать ему объяснение. Примером этому служат произведения «Андрей Колосов», «Клара Милич (После смерти)» и т.д.

Находясь в постоянном «контакте» со своими сновидениями, пронеся через всю жизнь сновидческий дар, Тургенев иногда терял связь между реальным и ирреальным миром: *«Сегодня в течение всего дня я был словно погружен в волшебный сон...»* (письмо от 7 июня 1849 г. к П. Виардо). Такое состояние потери реальности испытывает герой повести «Затишье», само название которой напоминает что-то недвижимое, покрытое тишиной.

Визионер мог видеть не только призраки и видения, его часто посещали и слуховые галлюцинации. Описание одного из таких моментов мы находим в письме от 12 июля 1849 к Полине Виардо. Перед сном, находясь в гостиной совершенно один, он слышит *«два глубоких, вполне отчетливых вздоха»*. Это заставляет писателя выйти на улицу и ненамеренно вслушаться, вот что удалось ему расслышать: *«шум крови в ушах и собственное дыхание; шёпот, неустанный шорох листьев; стрекот*



*четырёх кузнециков; легкий шум от движения рыб, который походил на звук поцелуя; падение капли; хруст ветки, кто сломал ее? вот глухой звук... что это? шаги на дороге? или звук человеческого голоса? тончайшее сопрано комара».*

Перечень этих звуков указывает на острый слух Тургенева. Этим объясняется повышенная тональность произведений «Стучит!» и «Стук... стук... стук!» и их наполненность необычным звучанием.

Сюжеты некоторых произведений И.С. Тургенев видел во сне, о чем не раз рассказывал своим друзьям. Стихотворение в прозе «Старуха» было написано именно на основе сна, увиденного писателем. Вот как об этом вспоминает Людвиг Пич: *«Однажды летом в Берлине, проводя вечер с Юлианом Шмидтом и мною, он нам рассказал этот сон. У нас выступил холодный пот...»* [29, с.128]. Сон действительно страшный, само описание старухи, похожей на смерть пугает, но автор называет её судьбой. По словам Тургенева, от неё тоже не уйдешь, и каждого в конце жизни ждет та самая черная могила из сна.

И.С. Тургенев испытывал большой интерес не только к природе сна, но и к спиритизму, который в 1870-е годы охватил всю Россию. Писатель имел личный опыт участия в спиритических сеансах, на которых происходили необыкновенные вещи и которые Тургенев описывал в своих статьях.

Интерес к естествознанию, психическим явлениям, новые научные открытия того времени послужили мощным импульсом к развитию художественного мышления. Это сказалось на расширении проблематики, усилении психологизации реалистической литературы, на активизации фантастических жанров, поисках новых художественных форм и расширении возможностей реалистического метода.

Обращаясь к проблеме сновидений, Тургенев шел как в русле естественнонаучной мысли, философских идей своего времени, так и в контексте современной ему литературы. Сновидческий дар с вошедшими в него «сонными мечтаниями», галлюцинациями, бредом, видением и

предчувствиями нашел полное отражение во всем творчестве писателя и вызывал положительный отклик современников, так М.М. Антокольский выразил свое мнение словами: *«Большое спасибо Тургеневу: он первый показал, что нам лучше всего теперь забыться, спать, бредить во сне»* [3, с.417].

### **Выводы**

1. Во второй главе мы выяснили, что сны в жизни И.С. Тургенева играли большую роль, а сам он обладал даром сновидца, о чем свидетельствуют детали его биографии, статьи и записки, рассказы современников писателя.
2. На обращение к психическим явлениям у Тургенева повлияли философские идеи и новые научные явления того времени. Можно сделать вывод о том, что Тургенев, обращаясь к загадке сновидений, в полной мере смог отразить дар сновидца и интерес к таким состояниям человеческой психики, как галлюцинации, бред и видения, во всем своем творчестве.

## Глава 3. Роль топоса «граница» в онейрических текстах И.С. Тургенева

### 3.1. Граница, обозначенная болезненным состоянием героя

Во второй половине XIX века повышенный интерес науки к психологии и таким её составляющим, как видения, сон, бредовые состояния, не мог не отразиться в произведениях И.С. Тургенева. Биографические факты, связанные со сновидческим даром, о котором мы говорили выше, дают основания полагать, что автор «таинственных» повестей изучал перечисленные явления с научной точки зрения, после чего успешно соединял полученные знания с литературным талантом и жизненным опытом. Из переписки прозаика с друзьями следует, что он интересовался научными работами на эту тему, к их числу относятся: работа А. Мори «Сон и сновидения», научный труд «Задачи психологии» К.Д. Кавелина, лекции основателя физиологической школы И.М. Сеченова. Тургенев не только читал, но и переводил работу Кавелина на немецкий язык. В письме к Ю. Шмидту он отмечает, что «Задачи психологии» – книга *«солидная, свидетельствующая о самостоятельной и углубленной исследовательской работе и большой эрудиции»* [6, с.280].

В 1871 году писатель присутствовал на публичной лекции И.М. Сеченова, посвященной физиологии глаза, и принимал участие в его опытах, о чем сообщал Полине Виардо.

Об интересе Тургенева к новым научным исследованиям свидетельствует его письмо к Стасюлевичу, в котором он выражает восхищение только что прочитанной им статьей ученика И.М. Сеченова И.Р. Тарханова «Психомоторные центры у человека и животных», опубликованной в «Вестника Европы»: *«... просто прелесть. Какая ясность и красивость изложения! Я прочел ее за один присест»*[22, с.58].

Такое внимание к процессам психики дает писателю возможность создавать особый тип персонажей, наполнять художественный мир

произведений стихией бессознательного. Онейрические состояния в творчестве И.С. Тургенева выполняют сложную функциональную нагрузку, помогают глубже понять творческую лабораторию писателя, его художественный почерк, уникальный поэтический мир.

«Граница» в сновидениях и видениях тургеньевских персонажей обладает не только пространственным значением, но наделена также смыслом перехода из одного состояния в другое.

В романе Тургенева «**Отцы и дети**», в котором писателем воссоздан дух эпохи, выдвигающей на первый план научное знание, огромный интерес представляют сцены бредового состояния Павла Петровича Кирсанова и сна-бреда нигилиста Базарова. Причину, по которой Павел Петрович вызвал на дуэль Базарова, автор раскрывает уже после схватки. До этого момента читателю остается непонятным, почему же Кирсанов вспылит, ведь можно предположить, что он заступает за Фенечку, поскольку она – мать его новорожденного племянника. Хоть молодая женщина его и побаивается, он навещает малыша и относится к нему ласково. Но настоящая причина кроется в другом. Во время бреда после дуэли Павел Петрович делится своей тайной с братом. Автор изображает этот момент следующим образом: *«К утру жар немного усилился, показался легкий бред»* [30, т.3, с.114]. Сначала Павел Петрович произносил невнятные фразы, а после отметил, что в Фенечке есть что-то общее с Нелли, с княгиней Р. Павел Петрович остался верным своей любви, и, находя в этих двух женщинах сходство, постоял за честь дамы. Это говорит о том, что даже высокомерный аристократ, каким считал его Базаров, способен на настоящую любовь. Автор дает возможность высказаться Кирсанову именно во время бреда, потому что признаться в этом в любое другое время старшему Кирсанову не позволила бы гордость.

В таком же состоянии, граничащим между бредом и обычным состоянием, заболевший тифом Базаров видит красных собак. Эти видения, связанные с болезнью героя, вполне закономерны. Тургенев объясняет их Боткину: *«Ты пойми: Базаров в бреду. Не просто собаки ему мерещатся, а*

*именно красные, потому что мозг у него воспален приливом крови» [30, т.3, с.148].*

Базаров просит отца выполнить последнюю его просьбу. Он хочет увидеть перед смертью Одинцову, признаваясь теперь уже и самому себе, что полюбил её. Замысел романа Тургеневым в некоторой степени объясняет трагический конец героя. По воспоминаниям Х. Бойесена, писатель не раз задумывался о смерти, однажды, перед ним *«возник образ умирающего человека. Это был Базаров» [29, с.84].* Из одного этого образа, его финальной сцены возник замысел романа.

Дважды автор использует прием бреда и галлюцинаций, чтобы в этом необычном состоянии персонажей понять их психологию, узнать мысли и тайны героев. Помимо этого болезнь и предстоящая смерть делают Базарова мягче, он становится нежнее по отношению к своим родителям, признает некоторые моменты, от которых отказывался раньше. Так, через литературный прием показано изменение в сознании и поведении Базарова, автор показывает внутреннюю борьбу героя.

Мы видим, что границы бредового состояния героев размыты, физически они находятся в реальном мире, а их сознание охвачено бредом.

В своей последней повести **«Клара Милич»** И.С. Тургенев делает важный акцент на внутренней, духовной жизни человека.

Многие исследователи занимались изучением повести «Клара Милич» в аспекте мотива сна, в их числе: О.Б. Улыбина, Н.Н. Мостовская, К.В. Лазарева, В.М. Головкин, Н.Ф. Буданова и др. Такая заинтересованность произведением связана с тем, что повесть «Клара Милич» была написана за год перед смертью писателя. В ней отразился весь опыт предшествующих сочинений, представлено многообразие сновидений, «сонного мечтания» и бреда Аратова, каждый из которых заключает в себе множество функциональных нагрузок. Они несут в себе стихию бессознательного, символику и тайну разгадки, связь жизни и смерти, смерти и любви.

В произведении появляется сновидение Аратова, которое граничит с бредовым состоянием, когда он весь сосредоточен на желании вызвать Клару из мира небытия:

*«Раза два глаза его слипались... Он тотчас открывал их... по крайней мере ему казалось, что он их открывал. Понемногу они устремились на дверь и остановились на ней. Свеча нагорела – и в комнате стало опять темно... но дверь белела длинным пятном среди полумрака. И вот это пятно шевельнулось, уменьшилось, исчезло... и на его месте, на пороге двери, показалась женская фигура. Аратов всматривается... Клара! На голове у ней венок из красных роз...»* [30, т.8, с.70].

Дверь, упомянутая в отрывке, – граница между миром живых и мертвых, из которого приходит призрак Клары. Но это также и дверь его комнаты, в которую вошла его тетка *«в ночном чепце с большим красным бантом и в белой кофте»* [30, т.8, с.71]. Здесь сновидение-бред «сильнее» реальности, оно само выступает некой сверхреальностью, является первичным по отношению к реальной действительности.

И.С. Тургенев выстраивает сюжет как развитие психического состояния Аратова. Сначала сон начинает руководить его поступками, а затем реальность вовсе перестает существовать для героя, и он уходит в мир видений, снов, таинственного шепота.

Изображая постепенное погружение Аратова в призрачный мир, Тургенев стремится оставаться в рамках естественнонаучных знаний. Сосредоточенность на одних и тех же мыслях приводят героя к галлюцинациям. XV глава повести почти полностью посвящена описанию видений Аратова, которые прерываются реальными событиями. Прежде чем начать изображение видений Тургенев вводит характерную деталь: Аратов гасит свечу:

*«Он попытался читать... но строки пугались перед его глазами. Он погасил свечку – и мрак водворился в его комнате. Но он продолжал лежать без сна, с закрытыми глазами... И вот ему почудилось: кто-то шепчет ему*

*на ухо... «Стук сердца, шелест крови...» – подумал он. Но шепот перешел в связную речь. Кто-то говорил по-русски, торопливо, жалобно – и невнятно. Ни одного отдельного слова нельзя было уловить... Но это был голос Клары!» [30, т.8, с.110].*

Погашенная свеча становится гранью между чистым сознанием героя и видениями, знаменует вторжение в его жизнь таинственного мира. Аратов то гасит, то зажигает свечу: это действие героя означает колебание между рациональным и иррациональным видением происходящего.

Самый насыщенный описанием снов и видений из всех романов И.С. Тургенева – роман **«Накануне»**. Мы выделяем в нем две линии снов, каждая из которых относится к двум главным героям романа. Одну группу снов автор соотносит с Еленой Стаховой, вторая группа снов, видений и бреда принадлежит Дмитрию Инсарову.

Обратимся к фрагменту произведения, в котором становится известно о развивающейся болезни легких Инсарова, на фоне которой у него начинается бред и галлюцинации:

*«Инсаров не спал всю ночь и утром чувствовал себя дурно; однако он занялся приведением в порядок своих бумаг и писанием писем, но голова у него была тяжела и как-то запутана. К обеду у него сделался жар: он ничего есть не мог. Жар быстро усилился к вечеру; появилась ломота во всех членах и мучительная головная боль. Инсаров лег на тот самый диванчик, где так недавно сидела Елена; он подумал: «Подделом я наказан, зачем таскался к этому старому плуту», — и попытался заснуть... Но уже недуг завладел им. С страшною силой забились в нем жилы, знойно вспыхнула кровь, как птицы закружились мысли. Он впал в забытие. Как раздавленный, навзничь лежал он, и вдруг ему почудилось: кто-то над ним тихо хохочет и шепчет; ... Инсарову надо лезть по крутым сучьям. Он цепляется, падает... а там течет кровь, и сабли блестят нестерпимо... Елена!... и все исчезло в багровом хаосе» [30, т.3, с.256].*

Эти виденья и бред продиктованы его стремлением попасть на родину, бороться за её спасение. Саму эту борьбу символизирует дерево, по которому приходится карабкаться молодому болгарину. Сабля и кровь тоже символ борьбы и войны. Сам багровый хаос, которым все заканчивается, указывает на кровавую и трагическую судьбу родины. Неотступно следует за Инсаровым Елена.

Границы бредового состояния героя четко обозначены авторским текстом «он впал в забытье» и «все исчезло», сознание Инсарова полностью занято настигнувшими его галлюцинациями.

В романе «Накануне» Тургенев не создает фантастические или загадочные сны и видения. Он описывает в них только то, чем в действительности наполнена жизнь героев. Сны становятся отображением действительности и обретают пророческий характер. Они придают произведению трагизм, указывают на неизбежность смерти и полного исчезновения.



### 3.2. Граница реального и ирреального миров

Под влиянием всеобщей моды на спиритизм Тургенев обращается и к занимавшим его всегда мистическим явлениям. Так возникает ряд произведений, посвященных загадочным явлениям человеческой психики: гипнозу, внушению, присутствию душ умерших среди живых и т.п.

В рассказе «Странная история», написанном в 1855 году, одним из центральных эпизодов является описание спиритического сеанса. Чудо явления призрака умершего перед живым объясняется с двух мировоззренческих позиций: рассказчика-рационалиста и восторженной Софи. Для Софи это чудо, совершенное богоугодным человеком. Рассказчик же стремится объяснить то, что произошло, с естественнонаучной точки зрения – действием гипноза. Изображение спиритического сеанса предстает как самоанализ психического состояния.

И.С. Тургенев подробно описывает постепенное погружение героя-рассказчика в гипнотический транс:

*«Первые десять минут прошли довольно скоро; в самой комнате решительно ничто не могло привлечь мое внимание; но я прислушивался к каждому шороху, внимательно глядел на закрытую дверь... Сердце билось. За первыми десятью минутами прошли другие; потом полчаса, три четверти часа – и хоть бы что пошевелинулось кругом! Я несколько раз кашлянул, чтобы дать знать о моем присутствии; я начинал скучать, сердиться: таким образом быть одураченным не входило в мои расчеты. Я уже собирался подняться со стула и, взяв свечку с окна, пойти вниз... Я посмотрел на нее, светильня опять нагорела грибом; но, отведши взоры от окна к двери, я невольно вздрогнул: прислонясь к этой самой двери, стоял человек. Он так проворно и без шума вошел, что я ничего не слышал» [30, т.7, с.143].*

Границы реальности постепенно размываются, герой находится на грани сна и бодрствования, и только собственный крик приводит его в чувство и возвращает в сознание:

*«Веки мои слипались... косматая фигура с белесоватыми глазами в синей чуйке задвоилась передо мной – и вдруг совсем исчезла!.. Я встрепенулся: он опять стоял между дверью и мною, но уже гораздо ближе... Потом он опять исчез – словно туман набежал на него; опять появился... исчез опять... появился опять... и всё ближе, ближе – его трудное, почти храпевшее дыхание уже добегало до меня... Опять надвинулся туман, и вдруг из этого тумана, начиная с белых, кверху приподнятых волос, явственно стала вырисовываться голова старика Дессера! Да; вот его бородавки, его черные брови, его нос крючком! Вот и зеленый фрак с медными пуговицами, и полосатый жилет, и жабо... Я вскрикнул, я приподнялся...» [30, т.7, с.158].*

Так мы видим, что границы измененного сознания героя достаточно четко отмечены автором, а сам герой все глубже погружается в бессознательное состояние, пока не решает вернуться в осознанную реальность.

В композиции романа «Дым» нет снов, «сонных мечтаний», присутствует лишь описание видения, которое принадлежит главному герою Литвинову:

*«Между тем полночь уже давно пробила; Литвинов лег в постель и задул свечу. Но он не мог заснуть: виденные им лица, слышанные им речи то и дело вертелись и кружились, странно переплетаясь и путаясь в его горячей, от табачного дыма разболевшейся голове» [30, т.4, с.279].*

Видение наступает после полуночи, и все, кого герой видел в течение дня, витали над ним словно призраки. Автор описывает состояние Литвинова: от табачного дыма у него разболелась голова. Все эти, казалось бы, не значительные моменты подводят нас к самому главному: необъяснимое видение и дым вызывают у Литвинова некоторое помутнение.

Автор статьи «Полифония заглавия романа И.С. Тургенева «Дым»» А.А. Бельская считает, что образ дыма *«метафорически раскрывает какое-то «одурманенное» сознание, беспорядок мыслей»* [2, с.33], из которого его выводит запах цветов, принесенных пока еще неизвестной девушкой. Совершенно неожиданно помутнение сменяется озарением: *«уже лихорадка начала подкрадываться к нему; ...как вдруг он приподнялся с постели и, всплеснув руками, воскликнул: «Неужели она, не может быть!»* [30, т.4, с.311].

Можно предположить, что приведенное в романе видение может служить зачином романа, к нему можно отнести предыдущее повествование. В таком случае, видение в романе И.С. Тургенева «Дым» несет в себе композиционную функцию и является завязкой основного сюжета.

В этом тексте Тургенева границы бессознательного состояния зыбкие. В таком помутненном, «одурманенном» сознании видения переплетаются с реальным миром, с воспоминаниями героя, то есть с услышанным или увиденным когда-либо.

В стихотворении в прозе **«Встреча»**, имеющем подзаголовок «Сон», рассказчик встречается в широкой голой степи проводника в иной мир, представшим в образе стройной, высокой женщины, походившей на статую.

*«Однако как я ни спешил, она двигалась еще проворнее меня – и я не мог ее настичь. Но вот поперек тропинки показался плоский, широкий камень... Он преградил ей дорогу. Женщина остановилась перед ним... и я подбежал, дрожа от радости и ожидания, не без страха»* [30, т.8, с.411]

Здесь же главный герой не видит галлюцинаций, он находится в состоянии сна, а проявлением топоса «граница» становится надгробный камень, чертой между реальным миром и потусторонним.

Картина первого сна Якова Аратова в повести **«Клара Милич»** (второе название повести – «После смерти») почти полностью тождественна картине сна в стихотворении в прозе «Встреча» (1878), имеющем подзаголовок

«Сон», а своеобразной границей между мирами во сне выступает все тот же могильный камень.

Ему снилось:

*«Он шел по голой степи, усеянной камнями, под низким небом. Между камнями вилась тропинка; он пошел по ней.*

*Вдруг перед ним поднялось нечто вроде тонкого облачка. Он вглядывается; облачко стало женщиной в белом платье с светлым поясом вокруг стана. Она спешит от него прочь. Он не видел ни лица ее, ни волос... их закрывала длинная ткань. Но он непременно хотел догнать ее и заглянуть ей в глаза. Только как он ни торопился – она шла проворнее его.*

*На тропинке лежал широкий, плоский камень, подобный могильной плите. Он преградил ей дорогу... Женщина остановилась. Аратов подбежал к ней. Она к нему обернулась – но он все-таки не увидал ее глаз... они были закрыты. Лицо ее было белое, белое как снег; руки висели неподвижно. Она походила на статую» [30, т.8, с.100]*

Необычным видением наполнена **«История лейтенанта Ергунова»**. Герой рассказа пожелал помочь молодой плачущей девушке и сам чуть не расстался с жизнью. Загадочной оказалась ситуация, в которую был поставлен моряк. О судьбе девушки и её тети он знал только то, что они ему сами сказали. В доме, где они жили, половина комнат была закрыта. У самого Ергунова возникали иногда неприятные подозрения, но милое лицо Эмилии отвлекало от них. Уставший за день лейтенант однажды заснул во дворе дома:

*«Сквозь сон ему чудилось, как будто кто-то его трогает, наклоняется, дышит над ним» [30, т.7, с.15].*

На следующий день Эмилии дома не было, а из «тайной» комнаты вышла девушка-«бесенок». Она завела героя к себе и стала поить чаем, моряк *«сидел как отуманенный» [30, т.7, с.19]* и не мог понять, кто перед ним: цыганка или «русалка». Через несколько минут *«дремота наливалась ему в губы и веки, словно кто-то баюкал» [30, т.7, с.31]*. Остальные события,

происходящие с героем после выпитого чая, автор передает в виде сновидения. Но вот уже приятель обнимает его сзади и *«поправляет галстук»*, лицо приятеля перевернуто, но кажется знакомым. Вот уже Ергунов плывет по «Реке Времени» на лодке в Царьград, приезжает в дом, бежит следом за «русалкой» в комнаты, они становятся все уже *«ни вперед, ни назад, и дышать невозможно, и что-то обрушилось на спину... и земля в рот...»* [30, т.7, с.33].

В госпитале Ергунов узнает, что его ограбили (забрали большую сумму казенных денег). Пока ему чудилось, что его обнимает приятель, его душили, затем отвезли за город и стукнули кортиком по голове. Благодаря крепкому здоровью и «душевной чистоте» лейтенанту удалось выжить.

Так Тургенев создает жанр-видение, в котором ирреальное начинается в определенной ситуации и становится завуалированной реальностью того, что на самом деле происходило с героем. В соответствии с существующим взглядом науки на видения и сновидения писатель представляет картины видения Ергунова как отражение дневных впечатлений и внешних воздействий, испытываемых героем. Финал видения предполагает смертельный исход (*«земля в рот»*), который герою удалось избежать. Образ Ергунова становится первым из тех, кто погрузился в сон не по собственному желанию. Писатель не обозначает границы ухода из реальности, придавая достоверное описание состоянию героя, «опьяненного» чаем.

Сон, видение у Тургенева – проявления иррациональной многомерности мира. Тургенев полагал, что человек – ничтожно малая величина во Вселенной – находится в полной власти неумолимой и равнодушной к нему Природы.

При создании рассказа *«Бежин луг»* – одного из ранних произведений писателя, вошедших в цикл *«Записки охотника»*, Тургенев помимо открытий в теме природы и народной темы прибавил необычайный психологизм в создании портретов-характеров.

При прочтении встречается необычный выбор портретных характеристик в лице пятерых мальчиков-пастухов. Наибольший интерес вызывает Павлуша – обычный крестьянский мальчик двенадцати лет, о нем рассказчик отозвался как об умном парне, в голосе которого «звучала сила». Смелая натура мальчика раскрывается в дальнейшем повествовании.

Автор вполне живописно описал Бежин луг, особенно место, где остановились на ночевку мальчики и куда его привела усталость и верная собака Дианка. Действие рассказа происходит «в углу, образованном обрывом и равниной, около речки, которая стояла здесь недвижимым, мрачным зеркалом, под самым холмом, красным пламенем пылали два огонька» [30, т.1, с.89]. Само место, где «свет боролся с мраком», и ночь придают загадочный фон происходящему. Множество ночных звуков, криков и шорохов делают ее даже несколько пугающей. Эти крики можно отнести не к мистике, а к явлениям психологии и мотивам «ночной» темы, имея в виду то, что не у любого взрослого выдержит психика, слушать «страшилки», которые сопровождаются страшными звуками. Картину природы дополняют две огромные белые собаки с красными языками, «готовые съесть» ночного гостя. Собаки эти напоминают древнегреческих мифологических псов, охраняющих вход в подземное царство.

Не одна история ребят не обошлась также без народных поверий и нечисти: домовой, русалки, леший, водяной – все эти существа славянской мифологии были упомянуты мальчиками.

Так в «Бежином луге» в рассказах мальчиков появляются видения:

*«– А ты его видал, лешего-то, что ли? – насмешливо перебил его Федя.*

*– Нет, не видал, и сохрани бог его видеть; но а другие видели. Вот на днях он у нас мужичка обошел: водил, водил его по лесу, и всё вокруг одной поляны... Едва-те к свету домой добился.*

*– Ну, и видел он его?*

*– Видал. Говорит, такой стоит большой, большой, темный, скутанный, этак словно за деревом, хорошенько не разберешь, словно от*

*месяца прячется, и глядит, глядит глазищами-то, моргает ими, моргает...»*  
[30, т.1, с.133].

Тургенев использует жанр былички, для которого характерна установка на истинность повествования. Так, Костя рассказывает о плотнике Гавриле, который, заблудившись в лесу, задремал:

*«Вот пошел он в лес по орехи да и заблудился; зашел – бог знает куда зашел. Уж он ходил, ходил, братцы мои, – нет! не может найти дороги; а уж ночь на дворе. Вот и присел он под дерево; давай, мол, дождусь утра, – присел и задремал. Вот задремал и слышит вдруг, кто-то его зовет. Смотрит – никого. Он опять задремал – опять зовут. Он опять глядит, глядит: а перед ним на ветке русалка сидит, качается и его к себе зовет, а сама помирает со смеху, смеется...»* [30, т.1, с.145].

*«Вот поглядел, поглядел на нее Гаврила, да и стал ее спрашивать: «Чего ты, лесное зелье, плачешь?» А русалка-то как взговорит ему: «Не креститься бы тебе, говорит, человек, жить бы тебе со мной на веселии до конца дней; а плачу я, убиваюсь оттого, что ты крестился; да не я одна убиваться буду: убивайся же и ты до конца дней». Тут она, братцы мои, пропала, а Гавриле тотчас и понятственно стало, как ему из лесу, то есть, выйти... А только с тех пор вот он всё невеселый ходит»* [30, т.1, с.145].

Эти фрагменты, описывающие увиденное когда-либо героями, имеют четкие границы в тексте и способствуют двойному толкованию загадочных событий (с рациональной и иррациональной точки зрения) и актуализации мифологического пласта произведения через введение образов народной демонологии.

### 3.3. Граница между сном и явью

Состояние героев на грани сна и яви становится особенностью их психики и мировоззрения, способность видеть сны и уметь их объяснять подчеркивают душевную чистоту и сближение с природой. Мотив сна отражает основную смысловую нагрузку произведения, а выбранные автором дополнительные средства завершают созданный образ.

Продолжая традиции романтиков, Тургенев обращается в «таинственных повестях», к которым относится и рассказ «Сон» (1876), к проблемам психического, бессознательного, но на ином уровне, опираясь на естественнонаучные открытия своего времени. Одной из главных особенностей «таинственных повестей» становится смешение в них реального и ирреального, сна и яви, рациональной и иррациональной трактовки изображаемых событий.

В данном рассказе пространственные образы трансформируются, закрытое пространство превращается в открытое. В рассказе «Сон» Тургеневым изображен мир, лишенный гармонии и счастья. Складывается впечатление, что «Сон» представляет собой описание сна, и тогда повторяющийся сон об отце, преследующий героя, – сон во сне. События рассказа развиваются в городе, лишенном какой бы то ни было бытовой определенности. Город во «Сне» тождествен миру и расположен на берегу моря, то есть словно в пограничном положении между Космосом и Хаосом.

В рассказе «Сон» Тургенев, опираясь на естественнонаучные открытия своего времени, ведет речь о таинственном влиянии наследственности на психологический склад человека, о феномене генетической памяти, о связи сновидения с реальной жизнью.

Главными в обрисовке героя рассказа становятся его психофизиологические особенности, своеобразие мировосприятия. Он обладает слабым здоровьем, расстроенными нервами, одинок, замкнут,



чуждается людей, верит в пророческую сущность снов. Сновидная реальность имеет для него первостепенное значение. Существует определенное типологическое сходство героя рассказа Тургенева с героем новеллы Э. По «Береника», «хилым», «болезненным», для которого жизнь стала «не более как видением».

Странный повторяющийся сон предсказывает герою и обретение им настоящего отца, и его потерю.

*«Я вообще спал много – и сны играли в моей жизни значительную роль; я видел сны почти каждую ночь».*

*«Особенно смущал меня один сон. Мне казалось, что я иду по узкой, дурно вымощенной улице старинного города, между многоэтажными каменными домами с остроконечными крышами. Я отыскиваю моего отца, который не умер, но почему-то прячется от нас и живет именно в одном из этих домов» [30, т.7, с.403].*

В этом сне присутствует мотив пути, и это путь героя внутрь самого себя, в глубины собственного подсознания. Образ ворот в сне может символизировать переломный момент в жизни героя, а кроме того, некий переход в другой мир, соприкосновение с неведомым:

*«И вот я вступаю в низкие, темные ворота, перехожу длинный двор, заваленный бревнами и досками, и проникаю наконец в маленькую комнату с двумя круглыми окнами. Посредине комнаты стоит мой отец в шлафроке и курит трубку» [30, т.7, с.406].*

Пространственным центром оказывается маленькая комната, воплощающая микрокосм героя. Доминантным образом сна является образ отца. Портрет отца героя дан в романтических традициях изображения злодея, носителя inferнальной стихии, в нем использован только черный цвет. Неясное, сердитое, «точно медвежье», бормотанье, впервые появившись в сновидении, станет лейтмотивным звуковым образом, помогающим создать в рассказе атмосферу ужаса. Бормотанье в рассказе – звуки иного мира, недоступного человеку, враждебного ему.

Сон героя-рассказчика определяет дальнейшее развитие действия, является сюжетообразующим. Герою «Сна» удастся, благодаря способности к интуитивному познанию, прикоснуться к инобытию. Однако таинственный и страшный мир с исчезновением отца и повторяющегося сна не исчезает, напоминанием о нем служит завершающий рассказ звуковой образ звериного бормотания:

*«Потом он понемногу удаляется, не переставая бормотать и то и дело оглядываться назад, через плечо; комната расширяется и пропадает в тумане... Мне вдруг становится страшно при мысли, что я снова теряю моего отца, я бросаюсь вслед за ним, но я уже его не вижу – и только слышится мне его сердитое, точно медвежье, бормотанье... Сердце во мне замирает – я просыпаюсь и долго не могу заснуть опять...»* [30, т.7, с.408].

В рассказе «Сон», используя мотив сна, Тургенев ведет речь не только о феномене генетической памяти, но и о тайнах мироздания, которые бессильный человеческий разум не в состоянии осмыслить во всей полноте, о Хаосе, иногда вторгающемся в размеренное течение жизни.

В рассказе «**Призраки**» Тургеневу удаётся балансировать на грани сновидения и реальности, не давая однозначного ответа, происходили ли необычайные события с героем во сне или наяву.

*«Казалось, где-то страшно далеко, в какой-то бездонной глубине, внезапно зашевелилась несметная толпа – и поднималась, поднималась, волнуясь и перекликаясь чуть слышно, как бы сквозь сон, сквозь подавляющий, многовековой сон. Потом воздух заструился и потемнел над развалиной...»* [30, т.7, с.191].

Сам автор, скорее, стремится подчеркнуть, что ночные полеты с Эллис – реальность, завершая описание каждого из них словами героя о том, что он добрался домой и заснул. Ирреальное помогает автору придать содержанию произведения обобщенный характер. Так мы видим, что в позднем произведении «Призраки» у Тургенева появляется тенденция изображать сон как реальность, что приводит к размыванию границ между сном и явью.

Появление «Призраков» современные исследователи творчества Тургенева связывают с внешними и внутренними причинами: «когда происходило обострение классовой борьбы, Тургенев приходил в угнетенное состояние»; он, как писал И. Виноградов в 1962 году, *«пережил в этот период тяжелый душевный кризис, может быть самый острый из всех, что пришлось ему когда-либо испытать»*. Но, поразительно, последнее не отрицает и сам Тургенев. В письме В. П. Боткину от 26 января 1863 года он пишет в связи с «Призраками»:

*«Это ряд каких-то душевных dissolvingviews (туманных картин.) вызванных переходным и действительно тяжелым и темным состоянием моего Я»* [30, т.7, с.319].

Повесть является художественным воплощением философы П. Кальдерона «жизнь есть сон», и речь идет о том, что жизнь всего человечества «многовековой сон».

Тургенев создает рассказ «Призраки» на основе своего сновидения, в котором он, также как и герой летал над морем и мог видеть все, что происходило в его глубинах. Автор производит метафоричную замену моря, бурлящей жизнью человечества, а наступление утра – исчезновением всего потустороннего и вместе с тем, смерть самого героя. Таким образом, сновидение становится не только главным элементом композиции, но и отражает мировоззрение писателя.

В «Призраках» сновидение используется Тургеневым как форма, позволяющая наиболее полно выразить собственное мировосприятие. Автор не случайно создает множество видений, в которых можно увидеть жизнь людей, провести параллель между древним могущественным и современным жалким миром. Тургенев дает возможность герою не только разобраться в себе, но и увидеть всю пошлость и мелочность современного общества. Писатель в повести, обращаясь к приему сновидений (видений), поднимает важный философский вопрос о смысле бытия человечества, дает оценку современности.

Изображая древний, грозный и величественный мир и современный, вызывающий ужас и отвращение, Тургенев противопоставляет иллюзорности существования человечества волшебный, чудный мир природы, полный загадок и тайн.

### 3.4. Граница между жизнью и смертью

В рассказе «Конец Чертопханова» разворачивается картина мистического, неотвратимого движения человека к смерти. Гордость Чертопханова, его одержимость, все возрастая, ведут его к концу. Пророческий сон героя является кульминационным моментом в произведении, его отличает абсурдность содержания, наполненность символическими образами. Система тургеневских символов пополняется образом животного, похожего на верблюда, явно относящегося к inferнальной стихии, образом белой лисы, символизирующей смерть:

*«Ему привиделся нехороший сон. Будто он выехал на охоту, только не на Малек-Аделе, а на каком-то странном животном вроде верблюда; навстречу ему бежит белая-белая как снег лиса... Он хочет взмахнуть арапником, хочет натравить на нее собак – а вместо арапника у него в руках мочалка, и лиса бежит перед ним и дразнит его языком. Он соскакивает с своего верблюда, спотыкается, падает... и падает прямо в руки жандарму, который зовет его к генерал-губернатору и в котором он узнает Яффа...»* [30, т.7, с.303].

Через год он возвращается верхом на лошади, но сам не до конца уверен, что это тот самый Малек-Адель. Его без конца мучают сомнения, он приводит множество сравнений между тем и этим конем, в память врезается сон, как бы в подтверждение того, что под ним сейчас «дикий верблюд». Герой доходит до того, что считает себя предателем, принимая за настоящего Малек-Аделя его лживую копию. Он уводит коня в поле и убивает из пистолета: «...хмель, тупая самоуверенность, злоба – всё вылетело разом. Осталось только чувство стыда и понимание того, что на этот раз: он и с собой покончил» [30, т.7, с.319].

Через несколько месяцев Чертопханов умирает.

Сон вводится в текст как вставной эпизод. Мы видим, что пророческий сон не был вызван особым состоянием психики, он, размывая свои границы,

оказывает влияние на героя, доводя того до сомнений и чувства стыда, а после – до смерти.

Своеобразным оказывается художественное время в данном сновидном эпизоде. Казалось бы, в нем отражено будущее, но в конце, с появлением Яффа, будущее и прошлое перемешиваются, начало и конец смыкаются.

В статье «Сны» Я.С. Дускин, размышляя о том, что есть сновидение, указывает на некоторые особенности времени во сне: *«Во сне, как и при решении задачи, от последующего сна возвращаешься к предыдущему; во сне время обратимо или его вообще нет»* [12, с.34]. Нечто подобное, обратимость времени, мы находим в рассказе Тургенева.

Сновидения в рассказе «Конец Чертопханова» отличаются полифункциональностью, помогают придать универсальность изображаемому, воплотить важную для Тургенева идею о беспомощности слабого, заблудшего человека перед властью неведомого.

В стихотворении в прозе «Насекомое», которое И.С. Тургенев написал в 1878 году, смерть, которая неожиданно подкрадывается и так же быстро уходит, предстаёт в образе насекомого.

Вот что снится рассказчику:

*«Снилось мне, что сидит нас человек двадцать в большой комнате с раскрытыми окнами.*

*Между нами женщины, дети, старики... Все мы говорим о каком-то очень известном предмете – говорим шумно и невнятно.*

*Вдруг в комнату с сухим треском влетело большое насекомое, вершка в два длиною... влетело, покружилось и село на стену»* [30, т.8, с.416].

Раскрытые окна – нарушенная, «раскрытая» граница между жизнью и смертью, сквозь которую и проникает насекомое – образ смерти.

В стихотворении в прозе «Конец света» находит предельное выражение мысль И.С. Тургенева о ничтожестве человеческой жизни на земле.

«Конец света» имеет подзаголовок – «Сон». Рассказчику во сне чудится необычное происшествие: провалилась земля, море обступило уцелевший домик на круче... Сон в стихотворении реален, выступая в своем прямом значении – физиологическое состояние покоя и отдыха, и метафоричен, выступая метафорой жизни.

Рассказчик, как и люди, находящиеся рядом с ним, стоят у окна:

*«Небосклон упал, ушел вниз, а от самого дома спускается почти отвесная, точно разрытая, черная круча.*

*Мы все столпились у окон... Ужас леденит наши сердца.*

*– Вот оно... вот оно! – шепчет мой сосед.*

*И вот вдоль всей далекой земной грани зашевелилось что-то, стали подниматься и падать какие-то небольшие кругловатые бугорки»* [30, т.8, с. 391].

Окно в этом случае становится не только как способом наблюдения за миром, в данном случае за катастрофой, надвигающейся погибелью, но и границей между жизнью и смертью. Это пограничное состояние души героя, вызванное страхом «большой беды».

Влияние предчувствий, неведомых сил на героев мы можем увидеть и в повести И.С. Тургенева «**Фауст**», написанной в 1856 году.

Неожиданное признание Веры в своих чувствах поразили Петра, девушка была потеряна, как будто спрашивала: «Не во сне ли она?», Петр тоже чувствовал себя «как во сне». «Неведомая сила» толкнула влюбленных на поцелуй, Вера вырвалась и «с выражением ужаса» сообщила, что видела свою мать. «*Это сумасшествие... Я с ума схожу... Этим шутить нельзя – это смерть...*» [30, т.6, с.122].

Решающей в произведении становится ночь, назначенная Верой для встречи в саду, которая не состоялась. Вера не пришла, герой возвращается домой в недоумении. Его посещают странные предчувствия, «тайная, грызущая тоска», чувство, что его зовут на помощь. «*Опять почудилось,*

*жалобный крик примчался издалека», «явственный стон ворвался в комнату»* [30, т.6, с. 126].

Позже от горничной Петр узнает, что Вера больна, ночью она выходила в сад, и видела свою мать, он шла *«навстречу к ней с раскрытыми руками»* [30, т.6, с. 131]. Вера уже не поправилась, все время своей болезни она бредила «Фаустом» и своей матерью, а через две недели умерла.

Здесь предчувствия героини также влияют на реальность, словно проникая в нее. Границы онейрического состояния размываются, и вскоре все, что чувствовала героиня, сбылось.

И.С. Тургенев в письме М.М. Стасюлевичу, готовя **«Песнь торжествующей любви»** к публикации, назвал ее «фантастическим рассказом». Исследователи творчества писателя относят данную повесть к «таинственным повестям» Тургенева. Тургенев в «таинственных повестях» использует новые формы литературных сновидений: сон-странствие, сон-реализация подсознательных желаний, сон-проявление генетической памяти, сон-реализация вины героя.

«Песнь торжествующей любви» – стилизация под старинную итальянскую новеллу, что позволяет автору придать универсальный характер поставленным проблемам. В повести, написанной в 1881 году, Тургенев также обращается к изображению некоторых особенностей человеческой психики, ведет речь о таких явлениях, как гипноз, сомнамбулизм.

Новым в художественных сновидениях «Песни торжествующей любви» является то, что они представляют собой следствие подсознательных стремлений героев. Два сновидения, введенные в повесть, В.Н. Топоров считает ситуацией *«одного общего сна, видимого двумя людьми одновременно»* [30, т.8, с.71].

Форма литературного сновидения в данной повести не типична для Тургенева: оба героя повести видят один и тот же сон. И сам этот сон – колдовской, магический, сознательно вызванный одним и бессознательно разделенный с ним другою, ставшей одержимой. Герои по-разному



воспринимают его. Автор называет сон Валерии необычайным, так здесь авторская позиция нейтральна, сама же героиня считает свой сон страшным, потому что происходящее в нем воспринимается ею как нарушение законов нравственности.

По сравнению с другими снами тургеневских персонажей, данный сон отличается богатством колорита, причем голубой, золотой цвета, обычно символизирующие божественный, идеальный мир, розовый, часто ассоциирующийся с молодостью, чистотой, сменяются в финале сна черным, здесь символизирующим низменное начало, темную сторону «я», подсознательное.

Подобную форму сна, можно встретить, например, в «Страшной мести» Н.В. Гоголя.

Учитывая, что это разделенное сновидение сначала пересказано автором от лица Валерии, а потом рассказано гостям Муцием, можно увидеть смещение точек зрения сновидцев. Это смещение прежде всего касается образа двери.

Вот точка зрения на пространство Валерии:

*«К утру она, наконец, заснула, и ей привиделся необычайный сон. Ей почудилось, что вступает она в просторную комнату с низким сводом... Такой комнаты она в жизни не видывала. Все стены выложены мелкими голубыми изразцами с золотыми «травами»; тонкие резные столбы из алебаstra подпирают мраморный свод; самый этот свод и столбы кажутся полупрозрачными... бледно-розовый свет отовсюду проникает в комнату, озаряя все предметы таинственно и однообразно; парчовые подушки лежат на узком ковре по самой середине гладкого, как зеркало, пола. По углам едва заметно дымятся высокие курильницы, представляющие чудовищных зверей; окон нет нигде; дверь, завешенная бархатным пологом, безмолвно чернеет во впадине стены. И вдруг этот полог тихонько скользит, отодвигается... и входит Муций. Он кланяется, раскрывает*

*объятия, смеется... Его жесткие руки обвивают стан Валерии; его сухие губы обожгли ее всю... Она падает навзничь на подушки...» [30, т.8, с. 47].*

А это сон Муция:

*«Я видел, будто я вступаю в просторную комнату со сводом, убранную по-восточному. Я вошел через дверь, завешенную пологом, а из другой двери, прямо напротив – появилась женщина, которую я любил когда-то» [30, т.8, с. 53].*

Доминантным в данном сне является образ комнаты, он организует пространство сна. Перед нами зеркальный гипнотический сон, в который ведут две двери: через одну входит женщина, через вторую – мужчина. Одна дверь внешняя, другая – тайная, с пологом. Первая – из реального мира в мир магической комнаты, вторая – из мрака темной магии в освещенную «бледно-розовым светом» и пропитанную благовониями «полупрозрачную» комнату свидания. Симметрия дверей подчеркивает их зеркальность и амбивалентную символику.

Дверь Валерии – граница между миром яви и сна, сознания и любопытства, скрытого желания. Дверь, завешенная пологом, – граница между миром осуществленного желания и мраком бессознательного. Двери стоят на пути, ведущем в мир темного эроса и подсознания Валерии. Чтобы высвободить эти желания в Валерии, Муций прибегает к власти жемчужного ожерелья, «полученного Муцием от персидского шаха». Когда Муций надел его на шею героини, то *«оно показалось ей тяжелым и одаренным какой-то странной теплотой» [30, т.8, с. 59].* Пахучее и густое *«ширазское вино»* и мелодия, которая *«полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх»* довершают колдовство [30, т.8, с. 60].

Двери сновидений соотносятся с реальной топографией пространства дома Фабия и павильона, где поселился Муций. Когда Муций удаляется после вечерних разговоров, Валерия *«посмотрела на дверь, через которую он вышел»*. Фабий, стремясь прервать гипноз, запирает дверь из дома в сад и чувствует, что *«кто-то силится отворить дверь изнутри»*. Позже, когда

Фабий вошел в павильон (*«с замирающим сердцем раскрыл он наружную дверь, на ней остался след окровавленных пальцев и по песку дороги чернели капли крови»*), малаец *«повелительно указал»* ему на дверь. Но Фабий помнит о «потаённой двери» в павильон и проникает через неё в комнату, где лежит мертвый Муций: *«Он подкрался к той двери, нашел её незапертой и, раздвинув полости тяжелого занавеса, бросил нерешительный взгляд»* [30, т.8, с.63].

Настойчиво повторяющийся топос позволяет соотнести сновидение и реальность и расширить символику двери. Дверь становится символом границы двух миров: мира живых и мертвых, а немой малаец владеет тайным даром проникать через эту границу. Дверь с пологом в этой повести соотносится с пространственным образом стихотворения в прозе «Порог», где героиня оказывается перед громадным зданием, в передней стене которого узкая дверь раскрыта настежь; за дверью – угрюмая мгла. Девушка должна сделать выбор между жизнью по эту или по ту сторону двери.

«Повесть торжествующей любви» – произведение многослойное, но поддающееся однозначной интерпретации. В повести вновь воплощается излюбленный Тургеневым афоризм П. Кальдерона «жизнь есть сон, и сон есть жизнь».

В повести Тургенев выступает как писатель-философ, пытающийся определить место человека в картине мироздания. Здесь присутствует как рациональное, так и иррациональное объяснение таинственных событий, но, на наш взгляд, доминирует иррациональное.

### **Выводы**

И.С. Тургенев изучал видения, сон, бредовые состояния, интересовался научными работами на эту тему, соединяя полученные знания с писательским талантом и жизненными впечатлениями в собственных художественных произведениях.

В третьей главе нами была рассмотрена роль топоса «граница» в онейрических текстах И.С. Тургенева. «Граница» в сновидениях и видениях тургеньевских персонажей обладает не только пространственным значением, но наделена также смыслом перехода из одного состояния в другое, а именно:

- 1) граница болезненного состояния героя;
- 2) граница реального и ирреального миров;
- 3) граница между сном и явью;
- 4) граница между жизнью и смертью.

Данные переходные состояния психики героя в текстах Тургенева выполняют сложную смыслообразующую роль. Онейрические состояния отражают фантастические мечты героев, которые далеки от реальной действительности, раскрывают характеры персонажей, становятся отражением их внутреннего мира, объясняют причины странных или нелогичных поступков, а также становятся ключом к пониманию авторской позиции и придают тексту дополнительную занимательность.

Характер сновидений и видений, их количество в разные периоды творчества Тургенева неодинаковы. В ранних повестях и рассказах собственно сновидений и видений персонажей немного, но в поздних произведениях их количество неуклонно растёт. Таким образом, мы приходим к выводу, что сны постепенно приобретают всё большее значение и в позднем творчестве Тургенева становятся одним из главных мотивов.

На протяжении всего творчества писателя границы сна и яви обозначаются четко. Нередко в роли границы выступают дверь, окно или порог. В таких произведениях, как стихотворения в прозе «Сон», «Природа», «Насекомое», повесть «Клара Милич» границы подвижны и изменяемы.

Граница между реальным и ирреальным мирами в онейрических текстах Тургенева, как правило, явно обозначена писателем в тексте.

В произведениях, где присутствуют болезненные состояния героев, состояние бреда («Отцы и дети», «Накануне»), Тургенев все чаще изображает

реальность как сон, границы размываются и не имеют пространственных обозначений.

## Заключение

Сновидения занимали важное место в жизни И.С. Тургенева. На материале исследования биографии, писем писателя и воспоминаний современников мы привели множество доказательств того, что он обладал сновидческим даром, умел видеть, с точностью передавать и толковать сновидения. На обращение к психическим явлениям у Тургенева повлияли философские идеи и новые научные явления того времени. Его часто посещали разного рода видения и слуховые галлюцинации. Интерес писателя к психологии, области бессознательного и спиритическим сеансам, дар сновидения нашли свое отражение в его художественной лаборатории. Поэтому произведения Тургенева наполнены предчувствиями, сонным оцепенением и элементами бреда, вещими снами. Степень внимания И.С. Тургенева к подобным состояниям делает его писателем, опережающим своё время.

Также в процессе исследования нами была изучена организация художественного пространства онейрического текста, история возникновения такого элемента художественного пространства текста, как топос. Были выделены основные формы сновидений и перечислены различные онейрические состояния: состояние бреда, галлюцинации, грезы, видения, мечты наяву, сонное оцепенение, дремотное состояние и др.

Мы пришли к выводу, что сны, видения, состояния бреда могут являться приемом психологизма, выполняют характерологическую, сюжетообразующую, концептуальную функции, представляя собой особую знаковую систему, способствуют формированию философского подтекста. Во многих произведениях сны становятся важнейшими структурными компонентами в сюжетном развитии. Также сновидческие тексты в произведениях позднего периода способствуют актуализации общих вопросов человеческого бытия, формируют философский, а в отдельных случаях и мифологический подтекст.

При рассмотрении роль топоса «граница» в онейрических текстах Тургенева мы выяснили, что «граница» в сновидениях и видениях тургеневских персонажей обладает не только пространственным значением, но наделена также смыслом перехода из одного состояния в другое.

В художественных текстах писателя, в которых герои находятся на границе сна и яви, жизни и смерти функцию границы часто выполняет могильный камень («Клара Милич», «Встреча»), окно («Насекомое», «Конец света»), дверь, порог или обрыв. В таких произведениях, как правило, границы являются подвижными, могут изменяться.

Граница реального и ирреального миров в онейрических текстах Тургенева, как правило, явно обозначена писателем в тексте, имеет четкие границы и способствует двойному толкованию загадочных событий. Так, например, в повести «Песнь торжествующей любви» границей двух миров становится дверь.

В произведениях, где присутствуют болезненные состояния героев, состояние бреда («Отцы и дети», «Накануне»), Тургенев все чаще изображает реальность как сон, границы размываются и не имеют пространственных обозначений. В романе «Отцы и дети» через литературный прием автор показывает изменение в сознании и поведении Базарова, внутреннюю борьбу героя. Границы бредового состояния героев зыбкие, физически персонаж находится в реальном мире, а его сознание охвачено бредом.

Особенности сновидений и видений, их количество в разные периоды творчества Тургенева неодинаковы. В ранних повестях и рассказах собственно сновидений и видений персонажей мы находим немного, но в поздних произведениях их количество увеличивается. Сны, галлюцинации и прочие измененные состояния человеческой психики постепенно приобретают всё большее значение в позднем творчестве Тургенева.

Онейрические состояния героев наполнены множеством символических рядов, которые несут в себе основную смысловую нагрузку.

Их детальное изучение, а также обращение к внутреннему хронотопу представляется нам богатым материалом для дальнейшего исследования.

При исследовании роли топоса «граница» в произведениях И.С. Тургенева нами была составлена таблица, в которой, на наш взгляд, отражаются основные характеристики границы в различных онейрических текстах (см. Приложение 1).

Функционирование большого количества литературных сновидений и видений в творчестве И.С. Тургенева становится еще одним подтверждением тому, что в его художественном методе сочетаются реализм и романтизм. Некоторые черты поэтики сновидений Тургенева, процесс символизации, наиболее ярко проявившийся в поздних повестях, нашли развитие в литературе конца XIX – начала XX века.

Результаты исследования могут быть использованы в школах, гимназиях, лицеях на уроках литературы, в ВУЗах при изучении творчества И.С. Тургенева, а также при написании научных работ.

Перспектива дальнейшего развития видится в выявлении влияния сновидной сферы писателя на поэтику сновидений в литературе XX века.



## Приложение 1

Типология	Произведение	Характеристика границы
Сон (сон – смерть)	«Призраки», Стихотворения в прозе «Сон», «Природа», «Насекомое» «Клара Милич», «Конец света»	<b>Граница между сном и явью</b> Подвижность границы, изменяемость. Дверь, окно, порог, свод, ворота, раздвигающиеся стены, надгробный камень
Болезненное состояние, бред	«Отцы и дети» (бред Базарова, бредовое состояние П. Кирсанова) «Накануне»	<b>Граница между жизнью и смертью</b> Зыбкость, размытость границ Часто не имеет пространственных обозначений
Галлюцинации, видения, гипнотические состояния	«Бежин луг», «Песнь торжествующей любви»	<b>Граница между реальным и ирреальным мирами</b> Чётко обозначенная граница. Обрыв, окно, дверь

## Список использованной литературы

1. Батюто А.И. Тургенев-романист. / А. И. Батюто. – Л.: Наука, 1972. – 394 с.
2. Бельская А.А. Полифония заглавия романа И.С. Тургенева «Дым». / А.А. Бельская // Спасский вестник, № 12. 2005. – 37 с.
3. Богословский Н.В. Тургенев. / Н.В. Богословский. – М.: Молодая гвардия, 1964. – 108 с.
4. Бялый Г.А. Тургенев в Петербурге. / Г.А. Бялый, А.Б. Муратов. – Л.: Лениздат, 1970. – 376 с.
5. Векслер И.И. И. С. Тургенев и политическая борьба шестидесятых годов. / И.И. Векслер. – Л.: Изд-во АН СССР, 1964. – 70 с.
6. Винникова Г.Э. Тургенев и Россия. / Г.Э. Винникова. – М.: Советская Россия, 1986. – 416 с.
7. Волошин М.А. Театр и сновидение. / М.А. Волошин. – Л.: Наука, 1988. – 361 с.
8. Вялый Г.А. «Таинственные повести» в кн. «Тургенев и русский реализм». / Г.А. Вялый. – М.: Наука, 1962. – 316 с.
9. Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева. Собрание сочинений в пяти томах. / Б.К. Зайцев. – М.: Изд-во Русская книга, 1992. – 363 с.
10. Ильин В.Н. Тургенев - мистик и метапсихик // Литературная учеба. – 2000. – Кн. 3. – С. 158-179
11. Клеман М.К. Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева. / М.К. Клеман, Н.К. Никсанов. – М.: АCADEMIA, 1984. – 356 с.
12. Кондратьев Б.С. Сны в художественной системе Ф.М. Достоевского. Мифологический аспект. / Б.С. Кондратьев. – М.: Арзамас, 2001. – 268 с.
13. Кропоткин П.А. Идеалы и действительность в русской литературе. / П.А. Кропоткин. – СПб.: Век книги, 1907. – 113 с.

14. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов в 2-х т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина и др. – М.: Френкель, 1938. – 256 с.
15. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. О поэтах и поэзии. / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1996. – 236 с.
16. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
17. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
18. Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. / В.М. Маркович. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1982. – 208 с.
19. Новый словарь русского языка / под ред. Т.Ф. Ефремовой. – М.: Русский язык, 2000. – 417 с.
20. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1997. – 944 с.
21. Панченко А.В. Сон и сновидения в народных верованиях. / А.В. Панченко. – М.: Научная литература, 2004. – 188 с.
22. Португалов М.В. Тургениана: статьи, очерки и библиография. / М.В. Португалов. – Орел.: Орловск. отд. Госиздата, 1922. – 110 с.
23. Психологический словарь / под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: 1990. – 494 с.
24. Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: Монография. / В.В. Савельева. – Алматы.: Жазушы, 2013. – 520 с.
25. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 1 / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – С 193–200.
26. Теперик Т.Ф. О поэтике литературных сновидений. / Т.Ф. Теперик. – М.: Портал «О литературе», 2008. – 16 с.

27. Теперик Т.Ф. Поэтика сновидений в античном эпосе. / Т.Ф. Теперик. – М.: МГУ, 2008. – 138 с.
28. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М., 1996. – С. 176–236.
29. Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). / В.Н. Топоров. – М.: Изд-во РГГУ, 1998. – 192 с.
30. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. // Сочинения: В 12 т. / И.С. Тургенев. – М., 1978–1986. – 12 т.
31. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник для студ. высш. учеб. заведений / В.Е. Хализев. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 432 с.
32. Юнг К.Г. Человек и его символы. / К.Г. Юнг. – СПб.: 2006. – 316 с.