

**МОТИВ СНОВИДЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ К. ВАГИНОВА
(отражение бахтинской концепции мениппеи)**

*Работа представлена кафедрой русской литературы XX века
Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского.
Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор А. И. Ванюков*

Статья посвящена анализу некоторых мотивов в прозаическом творчестве К. К. Вагинова, которые являются сквозными для его четырех романов. Устойчивое использование писателем данных мотивов может быть объяснено влиянием на его художественный универсум идей М. М. Бахтина, разрабатывавшего в период его тесного общения с Вагиновым концепцию полифонического романа, содержащую характеристики античной мениппеи.

The article is devoted to the analysis of some motives in the prose of Konstantin Vaginov. Vaginov's permanent use of these motives can be explained by the influence of Mikhail Bakhtin's ideas on his artistic world outlook. During the period of his close interaction with Vaginov Bakhtin was elaborating his conception of polyphonic novel that included some characteristics of ancient menippea.

В обширной «бахтиниане» существует гипотеза об утраченных и не завершенных в 1920-е гг. рукописях М. Бахтина¹, посвященных проблеме далеких контекстов

(«античные, мениппейные, карнавальные»²). Реконструкция положений, связанных с данными контекстами, была представлена в переиздании книги Бахтина о

Достоевском 1929 г. «Проблемы поэтики Достоевского». Именно 1920-е гг. стали временем тесного общения К. Вагинова с участниками «Невельского кружка» и в первую очередь с М. Бахтиным. Возможной зависимостью художественного творчества Вагинова от конкретных теоретических выводов Бахтина второй половины 1920-х гг. объясняется наполнение прозы писателя «мениппеиной» образностью, в частности описанием необычных снов, видений, пророчеств и предсказаний. В своей книге Бахтин относил их к экспериментирующей фантастике и морально-психологическому экспериментированию³. Эти пограничные состояния сознания и психики делают границу между сакральным миром (отражающим мир культурных ценностей героев) и профаническим миром (отражающим будничную повседневность) условной, подчеркивая его неустойчивость и изменчивость. В снах главных героев романа – Тептелкина, Неизвестного поэта – выражаются их сокровенные желания, обнажены символические начала (как, например, во сне Тептелкина, в котором он видит себя сходящим с башни, символизирующей культуру, к стоящей посреди пруда Венере: «Иногда Тептелкина навещал сон: он сходит с высокой башни своей, прекрасная Венера стоит посредине пруда. <...> Марья Петровна Далматова сидит на скамейке и читает Каллимаха и подымает полные любви очи.

– Средь ужаса и запустения живем мы, – говорит она» (с. 19)⁴). Сны и пророчества объединяют центральных персонажей романа в своего рода эзотерический круг медиумов, «посвященных». Так, видение образа Филострата Флавия, олицетворяющего собою античную культуру и творческое начало, характерно для Образа автора, Неизвестного поэта, Тептелкина и других: «И все воочию увидели Филострата: тонкий юноша с чудными глазами, оттененными крылами ресниц, в ниспадающих одеждах, в лавровом венке – пел, а за ним шумели оливковые рощи. И, качаясь, как призраки,

Рим вставал» (с. 54). Персонажи романа, относящиеся к профаническому миру, лишены подобного внутреннего зренья и интерпретируют эти видения в заведомо сниженном ключе, как, например, это представлено в разговоре Асфоделиева и Неизвестного поэта: «– Многим из нас мерещится прекрасный юноша, – произнес Неизвестный поэт. – Наконец-то я поймал вас. Все вы извращены, – раздался смех, – поэтому вас красивый мальчишка преследует» (с. 74). Сосуществующий с реальностью грезоподобный мир претерпевает собственные метаморфозы, параллельные изменениям в мире реальных людей: «Вместе с Тептелкиным старел Филострат – теперь он стал для Тептелкина сухеньким бритым старичком с болтающимися кольцами на пальцах, составителем придворного романа. – Еще некоторое время слабенькая и ненавистная тень следовала за Тептелкиным, наконец и она пропала» (с. 108).

В видениях Неизвестного поэта реализуется одна из центральных тем романа – эсхатологические предвидения разрушения страшного города безумцев, смерть друзей и свой отказ отречься от защиты «высокого храма Аполлона». Это отражено, например, в юношеском видении Неизвестного поэта, пересказывающего его своему другу: «Вспомни вчерашнюю ночь... когда Нева превратилась в Тибр, по садам Нерона, по Эсквилинскому кладбищу мы блуждали, окруженные мутными глазами Приапа. Я видел новых христиан, кто будут они? Я видел дьяконов, раздатчиков хлебов, я видел неясные толпы, разбивающие кумиры. Как ты думаешь, что это значит, что это значит? – Неизвестный поэт смотрел вдаль. – На небе перед ним постепенно выступал страшный, заколоченный, пустынный, поросший травой город – друзья шли по освещенной, жужжащей, стрекочущей, напевающей, покрикивающей, позванивающей, поблескивающей, поигрывающей улице, среди ничего не подозревавшей толпы» (с. 24). В то же время культ «Вечного города», характерный для всех героев-

идеологов «Козлиной песни», может быть сравним с верой в невидимый священный град, аналог которому создается в романе видениями, снами, фантазиями героев. Так, например, Тептелкин, подобно Неизвестному поэту, преобразует в своих сомнамбулических видениях послереволюционный Петроград в некий античный город – Александрию, Рим, Афины, поскольку именно в них жил и писал Филострат Флавий: «Долго стоял Тептелкин на балконе, смотрел вниз на город, но не видел пятиэтажных и трехэтажных домов, а видел тонкие аллеи подстриженных акаций и на дорожке Филострата. Высокий юноша с огромными глазами, осененными крылами ресниц, шел, фонтаны глотали воду, внизу дрожали лунные дуги, а наверху дворец простирал свои крылья, а там, за аллеей фонтанов, море и рядом с юношей, почти тельно согнувшись, идет он – Тептелкин» (с. 89). Образ «Вечного города» сопровождает других героев романа, как, например, в описании видения Филострата, вызванного стихами Неизвестного поэта: «И, качаясь, как призрак, Рим вставал» (с. 54). Видения, прозрения благодаря своей иллюзорности, призрачности близки сновидениям. В связи с этим необходимо отметить частое введение и актуализацию в романах Вагинова таких разновидностей мениппеи, как «сонная сатира» и «фантастические путешествия», несущие в себе утопический элемент. Мотив путешествия во сне со сниженными, карнавальными интонациями эксплицирован, например, в романе «Бамбочада» в словах сравниваемого с куклой Бамбышева, пародийного двойника главного героя этого произведения Фелинфлина: «Любите ли вы путешествовать во сне? <...> Я часто путешествую во сне, часто вижу себя ночью гуляющим почти без ничего по улицам города. Я уверен, дорогие друзья, что и вам случалось предпринимать путешествия подобного рода» (с. 311). В романе «Гарпагоняна» мотив сна является сюжетообразующим: сновидения описываются, классифицируются, интерпретируются,

продаются, их дарят, воруют и ими обмениваются. Здесь сновидение становится не только символическим пространством, позволяющим заглянуть в подсознание, постичь будущее, использовать его для творчества, но и собственно заместителем реальности, позволяющим герою ощутить себя еще живым. «Заместительная» роль сна подчеркнута в описании ощущений одного из главных героев романа Локонова: «Он знал, что если только он раскроет глаза, то ему уже не удастся узнать, видел он сон в эту ночь или нет, поймать быстро исчезающее, если на него вовремя не обратить внимания, сновидение. <...> Он чувствовал, что больше не может жить без своего сновидения. <...> “Между тем все люди видят сны, только не всем дано запоминать их, закреплять в осязаемых образах”» (с. 346). Психотерапевтическая функция сновидений подчеркивается в «Гарпагоняне» рассуждениями героев об их заместительной, защищающей, охраняющей, оберегающей или, напротив, тонизирующей роли, что представлено многочисленными рассуждениями Локонова, например: «Мне... неприспособленному и чувствующему, что мир ужасен, сновидения необходимы...» (с. 368). Психоаналитическая интерпретация сновидений приводится в этом романе неоднократно, как, например, в случае со сном девушки: «Вот девушка видит сон, ей кажется, что она трамвай, она едет и звенит, ей очень весело, она чувствует, что наполнена людьми. Хороший сон, очень хороший сон, – подумал Анфертьев, – может быть, она, милая, была беременна и страдала, а вот во сне получила облегчение» (с. 356). Сновидение получает не только психоэмоциональное наполнение, личностно окрашенное, но и становится своего рода формой коллективного бессознательного, обрабатывающего общественно-социальные, идеологические, политические аспекты советского бытия и быта. «Сейчас Локонову нужны сны лирические, – думал Анфертьев, – но со временем ему могут понадобиться сны фантазмагорические, –

если его любовь окажется неудачной, – с горами, пропастями, опасными для жизни мостами, с невиданными, ослепительно белыми городами. Затем, возможно, ему понадобятся сны о мировой войне, сны политические, о революции и о пятилетке, но сейчас нужны ему лирические сны, сны о возвышенной любви» (с. 356). Сны также выступают в роли медиаторов между мирами умерших и живых, как, например, в пересказе престарелой няни собственного сна о явившемся ей сыне, который говорит о бессмертии души.

В «Гарпаго尼亚не» сны претендуют на роль исторических документов, становясь, таким образом, в один ряд с кинематографом, ассоциирующимся у первых его зрителей с театром теней, с грезоподобным миром условных, иллюзорных, символических фигур и вместе с тем являющимся хроникальным отражением действительности. Это отражено в рассуждениях Анфертьева, коллекционирующего сны: «Мой товар ценен. <...> Ведь если б до нас дошли сны времен французской революции, сны бабефовцев, сны якобинцев, сны времен Директории и времен Парижской Коммуны, какой бы это был ценный вклад в бытовую историю революции» (с. 359). Сны соотносятся не только с людьми, но и с универсальными категориями – временем и пространством. Эти ассоциации представлены в словах Анфертьева: «В каких же сновидениях эта местность могла бы нуждаться?

<...> Многие сновидения вышли из моды, например, рождественские сновидения. <...> Вся моя беда в том, что я торговлю презираю. А то бы я нашел сновидения, нужные для данного времени и данной местности» (с. 415). Реальное геополитическое, культурно-историческое пространство может превращаться в условный хронотоп, метафизический образ, утопию, страну грез и сновидений, как, например, в рассуждениях Анфертьева и комментариях к ним Локонова: «Иногда мне хочется уехать в Италию, не в политическую Италию и не в географическую, а в некую умопостигаемую Италию, под ясное не физическое небо и под чудное, одновременно физическое и не физическое солнце. – Локонов... делал вид, что дремлет. <...> То, что называл Италией Анфертьев, была его страна сновидений. <...> Что же остается... от этой женщины и от этой прекрасной страны Италии. Они превращаются в сновидение» (с. 415–416). Таким образом, можно сделать вывод о том, что сны и видения, описываемые Вагиновым в его романах, становятся средством преодоления исторически непреодолимой временной дистанции, отделяющей героев от боготворимой ими античности, а также средством погружения в некое фантастическое, идеальное пространство, средством перенесения себя в античность моделируемую, становящуюся подлинной, осязаемой культурной и жизненной реальностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. М., 1993. № 2. С. 74–75, 83, 85–86.

² Там же. С. 83.

³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 134.

⁴ Произведения К. К. Вагинова цитируются в тексте с указанием страниц по изданию: Вагинов К. К. Полн. собр. соч. в прозе. СПб., 1999.