

Д.Н. Сабирова

СОН-ВИДЕНИЕ КАК ФОРМА СНА В СТИХОТВОРЕНИИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА «МЕТЕЛЬ»

Статья посвящена разбору поэтического произведения С.А. Есенина «Метель», в частности использованию в стихотворении сна-видения как формы сна. Автором предлагается описание структуры данной формы и рассмотрение ее проявления в избранном произведении. Анализ сна-видения в этом стихотворении позволяет сделать конструктивные выводы относительно функциональных особенностей рассматриваемой формы сна.

Ключевые слова: сон, Есенин, лирика, видение.

К разнообразным формам сна Сергей Есенин обращался на каждом этапе своего творчества. Одной из самых интересных форм, отраженных в его поэзии, является сон-видение. Структура такой формы может подразумевать под собой одну или две едва обозначенные границы между сном и реальностью, которые проявляются благодаря превалирующему воздействию «сна», или, наоборот, не определять никакие, что в таком случае объясняется доминирующей ролью «видения», ведь, как заметила О.В. Федунина, «определить в тексте произведения, где именно оно начинается и заканчивается, как правило, невозможно»¹. Однако несомненными атрибутами каждого сна-видения являются две содержательные особенности: во-первых, события всегда происходят в подсознании героя-сновидца или находятся в некоторой зависимости от него, во-вторых, изображенные в сне-видении пространственно-временные характеристики теряют свое абсолютное значение, приобретая условно-реальные черты. Посмотрим, как эта форма реализуется в стихотворении «Метель» (1924).

«Гофманическая фантазмагория *Метели*»² имеет двухчастную структуру: в первой части происходит рефлексия субъекта, поводом для которой служит осознаваемое приближение смерти, со-

положенное с описаниями природы, предвещающими «близость похорон», а вторая часть представляет собой экспликацию фантастической составляющей, воспроизведенной сначала галлюцинацией, а затем состояниями двух снов-видений, перемежающихся с напряженной интроспекцией собственного чувственного восприятия действительности.

Для начала обратимся к зачину стихотворения:

Прядите, дни, свою былую пряжу,
Живой души не перестроить век.
Нет!
Никогда с собой я не полажу,
Себе, любимому,
Чужой я человек³.

Слова лирического субъекта являются ничем иным, как признанием в онтологическом разобщении с собственным «я» и категорическим его отрицанием. Так, Д.М. Магомедова в своей статье отмечает, что «в стихах, написанных в 1924–1925 гг., внезапно становится очевидным, что за вереницей ликов его лирического субъекта, за всей театральностью иных его масок кроется настоящая трагическая тема: ощущение утраты собственного лица»⁴. Подчеркнутая в начале первой части амбивалентность сознания позволяет обозначить причины и путь возникновения мистериальных образов: это происходит в результате совмещения двух сюжетов – метафорического и реального. Неслучайно в следующей строфе указывается на «сонное» состояние субъекта («Долит зевота, // Так и клонит в сон»); сон, приобретающий в этом произведении структурообразующую роль, сопрягается с темой ирреального существования (вследствие раздвоенного сознания), начинающего постепенно расшатывать границы между сном и явью. В дальнейшем мы увидим, что эти две доминанты – сон и пограничное существование – затронут также и тему границ между жизнью и смертью.

Выражением состояния мира, угнетающего субъекта, служит не просто придание изображенной природе антропоморфных черт, но также и формирование сопровождающей окружающее пространство ирреальной тематики. Тем самым один план накладывается на другой, навязывая ему свои характеристики: природа теряет отличительные черты в качестве «неживой» и восходит к эйдетическому образу человека. Она отзывается на подобное состояние человека, усиливая танатальный характер не только пейзажа, показанного преимущественно с помощью сенсорных ощущений субъекта.

екта («протяжный ветер рыдает», клен «гнусавит хрипло», «визжит метель»), но и всего мироустройства путем дальнейшей эскалации этой темы.

В первой части воссоздана картина природы, предвещающей грядущую беду (усиленная чередующимися аллитерациями [р] и [л], создающими тревожную атмосферу). Ее образ является объектом для размышлений лирического субъекта, которые напоминают произведения исповедальной лирики, однако здесь определяется попытка субъективного взгляда на самого себя и на свою жизнь (в отличие от многих произведений позднего периода, в которых все чаще обозначается проявление второго голоса для создания своего собственного объективного портрета). Эта рефлексия болезненного сознания строится на приеме ассоциаций, начинающихся с третьей строфы, где «облезлый клен» осмысляется не как дерево, а в качестве предмета жестокого наказания («Какой он клен? // Он просто столб позорный – // На нем бы вешать // Или отдать на слом»). Затем лирический субъект переносит это «наказание» на себя, указывая при этом на причину, благодаря которой он должен ему подвергнуться:

И первого
 Меня повесить нужно,
 Скрестив мне руки за спиной –
 За то, что песней
 Хриплой и недужной
 Мешал я спать
 Стране родной (с. 129).

Строка «Мешал я спать» становится импульсом к следующей ассоциации – с петухом, чьи ночные «распевы» воздействуют на лирического субъекта, вызывая его раздражение. И снова, как и в первом случае, субъект сопоставляет себя с объектом рассмотрения. Так, не только какое-то явление становится предметом негативной оценки, но и «самость» лирического субъекта подвергается жесткому исследованию. Метель является последним образом, описываемым субъектом, впрочем, от этого ее появление в заключение рассматриваемого фрагмента не менее значимо. Неудивительно, что именно этот образ появляется перед второй «мистериальной» частью. Тема «бесования» в русской литературной традиции всегда была связана с хронотопом метели, а также ночи и разгулявшейся стихии (ср., например, «Двенадцать» А. Блока и «Бесы» А.С. Пушкина, а также «Ответ» и «Годы молодые...» Есе-

нина, в которых прослеживается наиболее полное художественное воплощение этой темы). В одной из статей Б.М. Гаспарова подчеркивается значение в поэме «Двенадцать» концепта метели, «осмысляемой как активизация бесовской силы» и отождествляемой с бесовским карнавалом⁵. Несомненно, что и в произведении Есенина этот мотив воспроизводит одну из традиционных функций для создания мистической атмосферы. Занимая срединное положение, она в данном произведении подготавливает непосредственный переход ко второй части.

На основе рассмотренных нами ассоциаций можно предположить, что художественная реальность постепенно становится условной для субъекта: она теряет свою релевантность в качестве действительности вследствие замещения привычного мировидения. Все окружающее его негативно трансформируется: каждое единичное описание пространства содержит в себе деструктивную, «разрушительную» характеристику, появлению которой способствовало обретение «иног» взгляда посредством погранично-двойственного состояния лирического субъекта. Таким образом, происходит «соприкосновение двух миров, ощущение иной действительности, входящей в этот мир»⁶:

Не разберешь,
Где даль,
Где близь... (с. 130).

Вторая часть начинается с восьмой строфы и сразу же определяет некоторую условную реальность, «инаковость» окружающего пространства, которая травмирует гармоничное и привычное существование мира. Этот фрагмент, занимающий две строфы, является визуальной галлюцинацией лирического субъекта, которая представляет собой срединное явление «между сном с четкими пределами и видением, начало и конец которого трудно определить в тексте»⁷, и в которой отсутствует намек на переход условно-реальных границ:

Луну, наверное,
Собаки съели –
Ее давно
На небе не видать.
Выдергивая нитку из кудели,
С веретеном
Ведет беседу мать (с. 130).

Дисгармония проявляется прежде всего в образе пропавшей луны, которую «собаки съели». В художественном мире Есенина луна является одной из самых частотных лексем природной парадигмы, связанной с параллелью природа–родина и соотносимой с миром родного края (ср. «Вот уж вечер. Роса», «Хулиган»). Соответственно ее отсутствие вбирает в себя в контексте «маленькой поэмы» исключительно отрицательную семантику. К тому же порождению альтернативной реальности можно отнести еще два образа – матери:

Выдергивая нитку из кудели,
С веретенем
Ведет беседу мать (с. 130)

– и «оглохшего» кота, напоминающего соседям «черную сову» (во многих традициях эта птица квалифицируется как «плохая», несущая беду и т. д.⁸), который «внимает той беседе».

Непосредственный переход к сну-видению (т. е., по сути дела, к рассказу о сне-видении) совершается в десятой строфе:

Глаза смежаются,
И как я их прищурю,
То вижу въявь
Из сказочной поры:
Кот лапой мне
Показывает дулю,
А мать – как ведьма
С киевской горы (с. 131).

Границы между онейрическим состоянием и явью в этой форме сна имеют особенность к исчезновению или размытию, что создает такую картину мира, при которой потустороннее получает свойство проникновения в реальный мир. В нашем же случае потустороннее, или «сказочное», проникает в сознание лирического субъекта, в его сон, накладываясь и проецируясь на ранее увиденную галлюцинацию. Если до этого погружение лирического субъекта в онейрическое состояние в произведениях Есенина было рассчитано на возможность ухода от губительной действительности и на освобождение от жизненных забот и тревог, то сейчас все меняется. Сон-видение оказывается конгруэнтным страшной яви по своему наполнению: в нем знакомые герою-сновидцу образы мистифицируются («А мать – как ведьма // С киевской горы»), приобретают антропоморфные черты («Кот лапой мне // Показывает дулю»),

напоминая фольклорных персонажей. Получается, что в моменты присутствия лирического субъекта на условной и едва различимой границе между сном и явью (конструируемой его подсознанием как параллельное пространство), возможны встречи с представителями этих иных миров, вплоть до столкновения с собственным «я». Будучи знакомы ему в действительности, они приобретают в этом инобытии преобразованный облик.

После первого сна-видения происходит возвращение субъекта в действительность. Одиннадцатая строфа представляет собой отступление от взявшего верх над сознанием сна-видения, являясь описанием состояния лирического субъекта, данным им самим (наподобие того, что предстает в первых трех строках второй строфы: «Хочу читать, а книга выпадает, // Долит зевота, // Так и клонит в сон...»):

Не знаю, болен я
Или не болен,
Но только мысли
Бродят невпопад (с. 131).

Подобное нежеланное состояние перехода в иную реальность, без каких бы то ни было специальных «попыток» постижения инобытия, воспринимается как эквивалент наваждения или возможной болезни. Этот мотив агонии, предчувствия смерти, проявляющийся в первой части преимущественно в окружающем субъекта пространстве, снова находит свое воплощение, акцентируя с ней мотивно-тематические переключки. Однако во второй части оно уже соотносится с самим лирическим субъектом, который начинает слышать танатально ориентированные звуки:

В ушах могильный
Стук лопат
С рыданьем дальних
Колоколен (с. 131).

Агоническое состояние субъекта и прочувствованные на себе предвестия последнего часа реактуализируют сон-видение. Возвращение к нему знаменуется уже оговоренной нами выше возможной встречей в этом онейрическом состоянии с собственным «я»:

Себя усопшего
В гробу я вижу (с. 131).

В нем предстает вполне традиционный для поэтических сновидений сюжет о собственной смерти, представляющий одну из самых распространенных мирообразующих потенций, где происходит редупликация лирического субъекта: раздваиваясь, он видит себя со стороны и даже выступает как в качестве действующего лица, принимая непосредственное участие в собственных похоронах, так и в образе «бездействующего», «умершего» персонажа. Образ смерти в сюжете сна-видения, соединяя в единое целое представления о жизни и смерти, способствует организации особого рода экзистенциально-лирических пространственных характеристик, а также микросюжета всего произведения. Этот довольно конкретный фрагмент, почти лишенный релятивной образности, предполагает под собой определенную символическую реальность. Пребывая в этом сне-видении, субъект получает возможность увидеть описание истинной сущности своей жизни, воплощенную в словах могильщика и представленную в качестве ее осмысления посторонним:

И скажет громко:
«Вот чудак!
Он в жизни
Буйствовал немало...
Но одолеть не мог никак
Пяти страниц
Из “Капитала”» (с. 131).

Впрочем, раз этот персонаж находится в сне-видении субъекта, то по определению он обнаруживает себя в качестве составляющей подсознания субъекта, поэтому очевидно, что эта реплика несет лишь полубъективный характер, являясь проекцией мнения и суждений самого лирического субъекта.

Подводя итог, можно сказать, что погружение в сон-видение в стихотворении «Метель» означает прежде всего неподконтрольный переход в инобытие. Данная форма сна получает новое функциональное наполнение, предлагая еще один путь приведения к инобытийственному состоянию. Ключевым моментом становится тот факт, что лирический субъект перестает управлять своим сознанием, а также теряет возможность обращаться к сну только посредством своих желаний. В свою очередь, сохраняется общая для всех форм сна черта: немаловажную роль, как и раньше, продолжает играть обстановка, которая способствует погружению. В данном случае все бесовское пространство-время лирического

произведения, сопряженное с двойственным состоянием сознания, работает на формирование «несамостоятельного» обращения к этой форме сна.

Примечания

- ¹ *Федулина О.В.* Форма сна и художественная память в романе XX века («Белая гвардия» М.А. Булгакова) // Филологический журнал. 2005. № 1. С. 91.
- ² *Khazan V.* Заметки к теме «смерть в художественном мире С. Есенина» // Revue des études slaves. 1995. Numéro 67-1. С. 49.
- ³ *Есенин С.А.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Правда, 1970. Т. 2. С. 129–131. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- ⁴ *Магомедова Д.М.* «Я один... и разбитое зеркало»: Литературные маски Сергея Есенина (статья вторая) // Филологический журнал. 2006. № 1 (2). С. 81.
- ⁵ *Гаспаров Б.М.* Поэма А. Блока «Двенадцать» и некоторые проблемы карнавализации в искусстве начала XX века // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. 1. С. 122.
- ⁶ *Жирмунский В.М.* Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 184.
- ⁷ *Федулина О.В.* Функции снов и видений в «Кларе Милич» И.С. Тургенева (специфика сюжета и жанровая традиция) // Филологический журнал. 2008. № 1. С. 82.
- ⁸ *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Птицы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М.: Большая рос. энцикл., 1998. Т. 2. С. 347.