

**ФОРМА СНА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПАМЯТЬ В РОМАНЕ
XX ВЕКА («БЕЛАЯ ГВАРДИЯ» М.А. БУЛГАКОВА)**

Роль художественной памяти в процессе жанровой эволюции романа первой трети XX в. будет рассмотрена нами через исследование поэтики сна в произведении. Такой подход обусловлен тем, что именно структурно-функциональные особенности снов персонажей в значительной степени отражают то, чем картина мира в романе XX века отличается от свойственной классическим образцам жанра.

Роман Булгакова «Белая гвардия» является одним из наиболее ярких примеров такой взаимосвязи. Особенности ориентации Булгакова на традиции русского классического романа XIX века в данном аспекте могут быть выявлены в ходе сопоставительного анализа «Белой гвардии» и наиболее репрезентативных с точки зрения поэтики сна романов Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, представляющих две принципиально различные линии развития русского романа. В качестве материала для такого сравнительного анализа были выбраны «Война и мир» и «Преступление и наказание», поскольку в них достаточно ярко представлены основные особенности поэтики сна и художественной реальности, характерные для произведений этих авторов.

Особое отношение Булгакова к традициям русской классической литературы не раз отмечалось исследователями его творчества¹. Отсылки к произведениям Толстого и Достоевского, действительно, многочисленны и пронизывают практически все уровни булгаковского романа. Рассмотреть их здесь в полном объеме едва ли возможно, поэтому мы затронем лишь проблему границ сна и условно-реального мира. Она тесно связана с типологией снов в произведении. Можно выделить две разновидности формы

сна с точки зрения типа границ между сном и явью. К первой из этих групп относятся сны с четко обозначенными границами, вторая включает в себя сновидения, которые из-за размытых границ довольно трудно отделить от основного повествования. В «Белой гвардии» Булгакова встречаются оба эти вида литературных сновидений; но для романа Достоевского «Преступление и наказание» характерна только вторая из выделенных нами разновидностей.

Ярким примером сна с размытой границей является знаменитый сон о лошаденке из «Преступления и наказания». Пределы его, на первый взгляд, четко обозначены автором, однако при изображении этого сновидения Достоевский использует прием разбивки начальной границы сна. Эта граница отделена в тексте романа от собственно сна рассуждениями повествователя о болезненных сновидениях. При этом верхняя граница сновидения выглядит как бы разорванной: «Он пошел домой; но, дойдя уже до Петропавловского острова, остановился в полном изнеможении, вошел в кусты, пал на траву и в ту же минуту заснул. <...> Страшный сон приснился Раскольникову»².

В качестве примера можно привести также сон Раскольникова, в котором происходит повторное убийство старухи. Начальную границу этого сна определить практически невозможно, создается впечатление, что реальность плавно перетекает в сон. Конечная граница сновидения, казалось бы, в отличие от начальной даже подчеркнута: «Он хотел вскрикнуть и – проснулся» (270). Однако далее и она начинает размываться: «Он тяжело перевел дыхание, – но странно, сон как будто все еще продолжался: дверь его была отворена настежь, и на пороге стоял совсем незнакомый ему человек и пристально его разглядывал» (270). В данном случае перед нами крайняя форма сна такой разновидности. Как правило, сновидения такого типа утрачивают лишь одну из своих границ.

Именно так построен кошмар Свидригайлова, переживаемый им перед самоубийством. Начальную границу этого сна опять-таки трудно вычленить. Но завершается рассматриваемый нами эпизод недвусмысленным указанием на то, что это был именно сон: «А, проклятая! – вскричал в ужасе Свидригайлов, заноса над ней руку... Но в ту же минуту проснулся. Он на той же постели, так же закутанный в одеяло; свеча не зажжена, а уж в окнах белеет полный белый день» (495).

Такой характер границ с условно-реальным миром произведения сближает эту разновидность формы сна с видением. Видение, в отличие от сна, изображается как совершенно неотделимое от действительности. Определить в тексте произведения, где именно оно начинается и заканчивается, как правило, невозможно. Однако граница между сном и явью в произведении Достоевского не утрачивается полностью. Поэтому здесь можно говорить лишь о смешанной форме, а не о видении как таковом.

К подобной структуре в романе Булгакова «Белая гвардия» тяготеют практически все сновидения, даже если формально их границы обозначены в тексте (см., например, сон Ал. Турбина, в котором появляется кошмар в брюках в крупную клетку, или его же сон о Городе). Исключением являются только сны, изображенные в последней главе романа. В самом начале романа мы встречаем сновидение Алексея Турбина, чрезвычайно сложное по своей структуре. В данном случае можно, собственно, говорить о трех разных снах, увиденных героем на протяжении одной ночи, хотя некоторые исследователи рассматривают их как одно сновидение³.

Первый из них включает в себя появление «кошмара в брюках в крупную клетку» и погоню за ним Турбина с браунингом в руке. При этом постоянно подчеркивается, что перед нами именно сон (а не видение) персонажа. Так, Турбин *во сне* выкрикивает «кошмару» угрозы, *во сне* лезет в стол за оружием и т. д. Соответственно этому обозначены и четкие границы сновидения: «Только под утро он разделся и уснул, и вот во сне явился

к нему маленького роста кошмар в брюках в крупную клетку... <...> Турбин во сне полез в ящик стола доставать браунинг, сонный, достал, хотел выстрелить в кошмар, погнался за ним, и кошмар пропал»⁴. Образ «кошмара в брюках в крупную клетку» сближает сон Турбина со сном Николки (ср. с «видением», в облике которого появляется во сне Николки Лариосик). Это позволяет говорить об игре, которую автор ведет с читателем. Сон, отделенный от условно-реального мира произведения, казалось бы, непроницаемой границей, на самом деле тяготеет к смешению с ним.

Сразу за конечной границей этого сновидения следует переход ко второму сну Алексея Турбина, который можно условно назвать «сном о Городе». Вот как оформлен в тексте романа этот переход: «Часа два тек мутный, черный, без сновидений сон, а когда уже начало светать бледно и нежно за окнами комнаты, выходящей на застекленную веранду, Турбину стал сниться Город» (217).

Говорить о содержании второго сна Алексея Турбина чрезвычайно трудно. Прежде всего, обращает на себя внимание весьма значительный объем этого «сна». Данный фрагмент, включающий в себя не только описание Города, но и версии происхождения Петлюры, и многое другое, занимает в тексте романа всю четвертую и часть пятой главы. Описание Города, живущего «странною, неестественной жизнью» (219), и рассуждения о «мифической» природе Петлюры оказываются намеренно вынесенными в сферу сна. Это как бы ставит описанные в романе события в один ряд с призрачными видениями персонажа. Реальные события оказываются сном.

Не менее сложна структура знаменитого вещего сна Алексея Турбина. Его начальной границей служит, видимо, фраза: «Вещий сон гремит, катится к постели Алексея Турбина» (229). Однако затем следует не описание увиденного героем во сне, а продолжение размышлений повествователя о Городе и Петлюре. Они как бы вклиниваются между собственно сном и его начальной границей. Сам же вещий сон начинается с реплики

полковника Най-Турса: «Умигать – не в помигушки иг'ать» (233). Она оказывается словесно связанной с последней фразой из размышлений повествователя: «Те, кто бегут, те умирать не будут, кто же будет умирать?» (233).

Определение конечной границы этого сна не вызывает особых затруднений. Сновидение заканчивается тем, что Жилин «стал отодвигаться и покинул Алексея Васильевича. Тот проснулся, и перед ним, вместо Жилина, был уже понемногу бледнеющий квадрат рассветного окна» (237). Однако, как уже говорилось, определить начало этого сна в тексте романа достаточно сложно.

Такую же структуру, при которой границы между сном и реальностью становятся предметом игры автора с читателем, имеет и кошмар Николки. Правда, в этом случае обыгрывается не начальная, а конечная граница сна, что позволяет говорить о проникновении потустороннего мира в реальный, а не наоборот.

Верхняя граница этого сновидения обозначена достаточно четко: персонаж заявил о своем нежелании спать «и сейчас же после этого заснул как мертвый одетым, на кровати» (324). Переход же от сна к реальности, напротив, как бы размывается. Первоначально пришедший в дом Турбиных Лариосик кажется Николке видением (так он и назван в тексте романа), и сам Николка соображает: «Это я еще не проснулся» (325). Затем Неизвестный переходит в реальный план: «Впрочем, извиняюсь, – сказало видение, все более и более выходя из зыбкого, сонного тумана и превращаясь в настоящее живое тело» (325). Таким образом, здесь перед нами смешанная форма *сна-видения*, в некоторой степени затрудняющая отделение сна персонажа от основного повествования.

Рассмотренные нами сны героев «Белой гвардии» очень близки по своей структуре к сну Раскольникова о лошаденке. Формально они четко отделены от условно-реального мира произведения, но одна из их границ

все же деформирована, поскольку Булгаков, вслед за Достоевским, использует прием ее разбиения «авторским» повествованием.

Сны, изображенные в двадцатой главе романа, имеют принципиальное отличие от рассмотренных выше. Сновидения, которые составляют значительную часть последней главы «Белой гвардии», нарочито четко отделены от условно-реального мира произведения. Рассмотрим их в той последовательности, в которой они расположены в тексте.

Сон Алексея Турбина имеет ярко выраженные границы: «Турбин спал в своей спальне, и сон висел над ним, как размытая картина. <...> Проснулся со стоном, услышал храп Мышлаевского из гостиной, тихий свист Карася и Лариосика из книжной» (422–423). Сон Василисы также максимально четко отделен от основного повествования: «Видел Василиса сон нелепый и круглый. <...> Черным боковым косяком накрыло поросят, они провалились в землю, и перед Василисой всплыла черная, сыроватая его спальня...» (423). Нижняя граница показывает, что сновидение завершается разрушением мира, увиденного персонажем во сне, и переходом героя в мир реальный.

Имеет четкие пределы и сон Елены: «Смутная мгла расступилась и пропустила к Елене поручика Шервинского. <...> Елена мгновенно подумала, что он умрет, и зарыдала и проснулась с криком в ночи...» (427). Несмотря на то, что верхняя граница этого сна словесно не обозначена, читатель может без труда определить его начало. К тому же типу относится сон Петьки Щеглова. Он также имеет четкие границы: «И сон привиделся ему простой и радостный, как солнечный шар. <...> Вот весь сон Петьки» (427).

Таким образом, если в начале и середине романа взаимопроникновение миров допустимо, то в последней главе художественная реальность приобретает совершенно иные свойства. Реальный и потусторонний миры в конце романа отделены друг от друга непроницаемой границей, которая делает их смешение невозможным.

Рассмотренная нами проблема границ между сном и действительностью тесно связана с вопросом о характере художественной реальности в романах Достоевского и Булгакова. Вне всякого сомнения, и в том, и в другом случае перед нами двухплановая художественная реальность, ибо в ней в равной степени представлены два мира – посю- и потусторонний. Последний представлен в романах Достоевского и булгаковской «Белой гвардии», прежде всего, снами и видениями, которые посещают персонажей. Однако подобная художественная реальность не только допускает по своим свойствам сосуществование двух миров (которое может быть и вполне мирным), но и делает возможным их активное взаимодействие. Ярким свидетельством этому служит то, как оформлены границы сна и реальности в романах Достоевского и в «Белой гвардии» Булгакова.

Крайней точкой, в которой происходит полное слияние сна и реальностью, очевидно, является сон Алексея Турбина о Городе, который «перемежается с кусками безусловно авторского повествования (сцена с Явдохой, разговор с Василисой, слухи о Петлюре)»⁵. Таким образом, в романе «Белая гвардия» Булгаков создает художественную реальность, весьма близкую по своим свойствам к той, с которой мы встречаемся в произведениях Достоевского. Этот факт, а также наличие тесной мотивной связи между снами, изображенными Булгаковым и Достоевским, доказывает, что в области поэтики сна и характера художественной реальности автор «Белой гвардии» действительно ориентировался на традицию этого писателя. Однако все сказанное выше не касается двадцатой, заключительной главы романа «Белая гвардия». Изображенные в ней сновидения имеют другую структуру и иначе отделены от условно-реального мира произведения. Очевидно, здесь идет речь о влиянии совершенно иной традиции.

Связи булгаковского романа с романом-эпопеей Л. Толстого «Война и мир» весьма глубоки: от общей «военной» тематики до персонажей – «двойников» (пары Най-Турс – Николка и Денисов – Петя Ростов). Затра-

гивают они и область поэтики сна, что уже отмечалось исследователями⁶. Однако внимание ученых в основном привлекали отдельные мотивные переклички. Нас же, в первую очередь, интересует, какой характер имеет ориентация Булгакова на толстовскую традицию с точки зрения границ между сном и явью и общей картины мира.

Как отмечалось выше, сны, изображенные Булгаковым в последней главе «Белой гвардии», имеют четко обозначенные границы. Такая же особенность отличает сновидения в «Войне и мире» Толстого. В качестве примеров рассмотрим с этой точки зрения сон Пьера о шаре и предсмертный сон князя Андрея. В обоих случаях определение начала и конца сна не вызывает никаких затруднений. Сон Пьера: «Пьер подошел к костру, поел жареного лошадиного мяса, лег спиной к огню и тотчас же заснул. <...> „Vous avez compris, sacré nom”, – закричал голос, и Пьер проснулся»⁷. Сон князя Андрея: «Он заснул. <...> Но в то же мгновение, как он умер, князь Андрей вспомнил, что он спит, и в то же мгновение, как он умер, он, сделав над собою усилие, проснулся» (VII, 70).

Исходя из этого, можно заключить, что художественная реальность в этом романе Толстого носит совершенно иной характер, чем созданная Достоевским. Назовем ее условно *потенциально двуплановой*. Речь идет о такой художественной реальности, которая допускает существование мира, отличного от «земной» действительности (доказательством этому служит присутствие в романе формы сна не только в ее чисто психологической функции). Однако смешение этих миров в такой художественной системе невозможно.

Свидетельством того, что в «Войне и мире» создается именно такая модель мира, служат, в частности, некоторые особенности поэтики предсмертного сна князя Андрея. В этом сне остается подчеркнуто неназванной смерть, которая обозначается словом *оно*. И только в момент происходящего во сне «умирания» (и пробуждения) герой осознает, что *оно* – это

смерть, оказывается способным дать ей имя: «*Оно* вошло, и *оно* есть смерть. И князь Андрей умер» (VII, 70). Такое подчеркнутое неназывание говорит не только о том, что в этой художественной системе герои, принадлежащие к реальному миру, не могут взаимодействовать с миром иным. Оно свидетельствует также о том, что в их языке не существует даже адекватных понятий для обозначения явлений другого мира, «смерть – вечная проблема, неразрешимая рассудком, практическим разумом и для Толстого и для его героев»⁸.

Булгаков сходным образом решает в последней главе «Белой гвардии» проблему границ между сном и действительностью, что дает повод говорить о таком же характере художественной реальности в этой главе. Однако нельзя забывать о том, что двадцатая глава романа практически целиком состоит из снов персонажей. Следовательно, большая часть изображенных в ней событий происходит «уже как бы по ту сторону земной реальности»⁹. Поэтому, не отрицая того, что здесь Булгаков очевидным образом ориентируется на традицию Толстого, можно сказать, что он эту традицию трансформирует. Реальность в последней главе его романа действительно отделена от иного мира непроницаемой границей. Но само действие развивается уже не в реальном мире, а в мире сна. Оно замыкается в этой сфере и, учитывая характер границы, не может уже выйти из нее.

Итак, в заключительной главе «Белой гвардии» мы сталкиваемся с художественной реальностью совершенно особого типа. Формально мир сна и действительность в ней отделены непроницаемой границей, что делает их взаимопроникновение невозможным. Здесь Булгаков явно ориентируется на традицию Толстого. В то же время данная художественная реальность по некоторым своим свойствам близка к той, которую создает в своих романах Достоевский. Однако и традиция Достоевского здесь трансформируется: если в романах этого писателя действительность приобретает черты призрачного мира, то в «Белой гвардии», напротив, мир

сна становится реальностью. Булгаков не просто, как отмечает М.О. Чудакова, «с дерзостью нарушает этот казавшийся ненарушимым запрет классического романа относительно попыток изображения возможных форм послебытия»¹⁰. Он особым образом соединяет здесь традиции Толстого и Достоевского. В результате этого синтеза создается художественная реальность, одновременно похожая и непохожая на те, с которыми мы встречаемся в произведениях этих писателей.

Булгаков лишь развивает в последней главе некоторые черты поэтики, намеченные ранее. Действительность здесь отделяется от мира призраков, и это, конечно, отличает такую художественную реальность от характерной для начала и середины романа. Город вновь переходит в сферу реального, но в этот самый момент он как бы исчезает из нашего поля зрения. Повествование охватывает теперь не действительность (каковы бы ни были ее свойства), а мир сновидений. Здесь уже не приходится говорить о двоемирии, поскольку мир сна сам становится действительностью; он реален и нереален одновременно.

Таким образом, Булгаков создает в своем романе особый тип художественной реальности, характер которой меняется от начала к концу произведения. Этим картины мира в «Белой гвардии» и в романах Достоевского и Толстого принципиально различаются: в романе XIX века характер художественной реальности не меняется, что подтверждает тип границ между сном и явью. В «Преступлении и наказании» ни один из снов не имеет четко обозначенных границ, в «Войне и мире», напротив, все границы непроницаемы. Но если в классических образцах жанра художественная реальность не меняет свой характер от начала к концу произведения, то в романе XX века такое изменение становится необходимым и закономерным. Здесь требуется уже сопричастие разных моделей, которые дополняют друг друга и придают образу мира внутреннюю динамику.

¹ См., например: Чудакова М.О. Гоголь и Булгаков // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 361.

² Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 12 т. Т. 5. М., 1982. С. 56. Далее текст романа Достоевского цитируется по этому изданию с указанием страниц.

³ Лесскис Г.А. Триптих М.А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия»; «Записки покойника»; «Мастер и Маргарита»: Комментарии. М., 1999. С. 70.

⁴ Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 217. Далее текст романа Булгакова цитируется по этому изданию с указанием страниц.

⁵ Лесскис Г.А. Указ. соч. С. 71.

⁶ Лурье Я.С. Историческая проблематика в произведениях М. Булгакова (М. Булгаков и «Война и мир» Л. Толстого) // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 199–200; Бердяева О.С. Толстовская традиция в романе М. Булгакова «Белая гвардия» // Творчество писателя и литературный процесс: Сб. науч. трудов. Иваново, 1994. С. 101–108.

⁷ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 7. М., 1981. С. 169–170. Далее роман Л. Толстого цитируется по этому изданию с указанием номера тома и страниц.

⁸ Мегаева К.И. Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой (романы 60–70-х годов): Учебное пособие по спецкурсу. Махачкала, 2002. С. 23.

⁹ Гаспаров Б.М. Новый Завет в произведениях М.А. Булгакова // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 102.

¹⁰ Чудакова М.О. Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М.А. Булгакова // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1982. С. 142.