

**ФУНКЦИИ СНОВ И ВИДЕНИЙ**  
**В «КЛАРЕ МИЛИЧ» И.С. ТУРГЕНЕВА**  
*(специфика сюжета и жанровая традиция)<sup>1</sup>*

Онирические формы (сны, видения и пр.) в «Кларе Милич» не раз становились предметом анализа<sup>2</sup>. Но хотя отдельные мотивы в них достаточно подробно рассматривались исследователями, при этом далеко не всегда учитывалась специфика снов и видений героя как элементов единой системы; более того, нередко они смешивались<sup>3</sup>. Поэтому необходимо еще раз обратиться к поэтике композиционно-речевых форм, с помощью которых изображаются визуальные впечатления Аратова при контакте с иным миром. Наши задачи будут заключаться в следующем: 1) рассмотреть всю «онирическую» цепочку в «Кларе Милич» и попытаться выявить закономерности в ее разворачивании; 2) определить функции снов и видений, учитывая их взаимодействие с другими элементами сюжета.

Прежде всего, необходимо обозначить некоторые различия между этими двумя онирическими формами. Если одна из границ сна обязательно фиксируется в тексте, то основная структурная особенность *видения* – не обозначенные четко границы; соответственно изображенные в нем пространство и время максимально приближены к условно-реальным. Отсюда вытекает связь с проблемой «реальности» изображаемых событий. Если сон подразумевает их заведомую отнесенность к подсознанию героя-сновидца, то структура видения, напротив, предполагает, что потустороннее предстает как вполне возможное в действительности. Обе эти формы могут быть одновременно представлены в произведении, составляя единую систему и определенным образом соотносясь друг с другом. Именно с таким случаем мы сталкиваемся в «таинственной повести» Тургенева

«Клара Милич», где природа иррационального вообще и онирического в частности становится предметом рефлексии со стороны автора и героя.

В связи с этим большое значение приобретает проблема границ между особым состоянием сознания героя и условной действительностью. Первый сон (именно так это событие определяется в тексте) Аратов видит после того, как узнает о смерти Клары; т.е. границы с иным миром открываются для него, только когда Клара окончательно туда переходит. Момент перехода Аратова в сновидный мир и его возвращение в условную реальность фиксированы: «Но перед зарею ему привиделся сон. <...> Аратов проснулся»<sup>4</sup>. Меняется и пространство, что также подтверждает факт перехода этих границ: «Ему снилось: он шел по голой степи, усеянной камнями, под низким небом. Между камнями вилась тропинка; он пошел по ней» (424). Используя известный фольклорный мотив свадьбы-похорон, этот сон отображает будущий посмертный «брак» Аратова и Клары: «И вот Аратов уже лежит с ней рядом, вытянутый весь, как могильное изваяние – и руки его сложены, как у мертвеца» (424). Это предвещает развязку истории: смерть Аратова, «выбранного» Klarой и попавшего в ее власть<sup>5</sup>.

Именно после этого сна Аратову кажется, что «что-то с ним свершилось с тех пор, как он лег; что в него что-то внедрилось... что-то завладело им» (425). Сюжетное значение первого сна о женщине, на голове которой «заалел веночек из маленьких роз», состоит также в том, что после него герой неожиданно решается ехать в Казань, выполняя приказ Клары, данный во сне: «Коли хочешь знать, кто я, поезжай туда!» (425). Таким образом, события онирического сюжета оказывают непосредственное влияние на общее развитие сюжета в повести<sup>6</sup>.

Следующим элементом системы онирических форм в «Кларе Милич» является «галлюцинация зрения» (по определению самого Аратова) после возвращения героя из Казани, которому предшествует «галлюцинация слуха»<sup>7</sup>. Природа переживаемого героем соприкосновения с иным ми-

ром становится предметом его рефлексии: «...Если бы я ее увидел – испугался ли бы я? Или обрадовался? Но чего бы я испугался? Чему бы обрадовался? Разве вот чему: это было бы доказательством, что есть другой мир, что душа бессмертна. Но, впрочем, если бы я даже что-нибудь увидел – ведь это могло быть тоже галлюцинацией зренья...» (439). «Галлюцинация» в понимании героя, очевидно, обозначает нечто нереальное, однако в большей степени слитое с действительностью, чем сон.

Это отражается и на уровне формы. В отличие от первого сна, начальную границу этого фрагмента невозможно точно определить: «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! И на этот раз она прямо смотрит на него, подвигается к нему... На голове у ней веноч из красных роз... Он весь всколыхнулся, приподнялся... Перед ним стоит его тетка, в ночном чепце с большим красным бантом и в белой кофте» (440).

По характеру границ этот фрагмент занимает промежуточное положение между сном с четкими пределами и видением, начало и конец которого трудно определить в тексте. Если точное начало «галлюцинации зренья» едва ли поддается определению, то переход героя в условно-реальный мир все же обозначен – это момент, когда он видит свою тетку. Близость фрагмента к сну подчеркивается тесной мотивной связью между ними: образ женщины в красном венке; промежуточное пространство-время. Аратов видел сон «перед зарею», здесь же Клара является ему «на пороге двери», что соответствует встрече Аратова и Клары на границе двух миров.

Но состояние героя не получает здесь никакой объективной оценки. Даются лишь две равноценные точки зрения на события – самого героя и Платоши, причем первая меняется под влиянием второй. Если сначала Аратов рассматривает появление Клары как «галлюцинацию зренья», то

после заявления тетки, что ему «дурной сон приснился», «все то таинственное, что его окружало, что давило его – все эти чары разлетелись разом» (441)<sup>8</sup>. Нельзя не учитывать, что здесь задается возможность двойного объяснения увиденного Аратовым: действительно явившаяся ему Клара в венке из красных роз – или Платоша в чепце с красным бантом. Таким образом, и герои, и читатель затрудняются с определением того, сон это или видение (т.е. плод воображения героя или действительное вторжение иной реальности). Границы между двумя мирами начинают постепенно размываться, но пока еще не окончательно.

Границы второго сна снова обозначены максимально четко: «Полночь еще не успела пробить, как ему уже привиделся необычный, угрожающий сон. <...> Весь трепещ, проснулся Аратов» (444–445). Пространство сна совершенно отлично от условно-реального (т.е. пространства комнаты, где находится в это время Аратов). Более того, во сне оно претерпевает изменения: «богатый помещичий дом», недавно якобы купленный Аратовым; лодка; затем, возможно, театр, где отравилась Клара.

С окончанием сна Аратов не перестает чувствовать присутствие Клары, сначала слышит ее, а затем видит – как бы наяву: «Но то ощущение ее присутствия стало таким явственным, таким несомненным, что он опять торопливо оглянулся...

Что это?! На его кресле, в двух шагах от него, сидит женщина, вся в черном» (446) и т.д. Поскольку перед этим упоминалось, что герой «проснулся», «реальность» этого события (по крайней мере для самого Аратова) не вызывает сомнений. Создается контраст между сном, который все же отделяется от действительности, и этой формой, снимающей всякое логическое объяснение «фантастических» событий. В отличие от предшествующего этому событию сна, здесь не происходит никакого изменения пространства; подчеркивается, что герой видит женщину в своем собственном кресле – единственная конкретная деталь интерьера в этом фраг-

менте. Если пространство сна изображалось развернуто (имение, сад, озеро, лодка), то пространство комнаты описывается как знакомое герою и потому не требующее подробного изображения. Эти структурные особенности позволяют говорить, что перед нами именно видение.

Несомненна его мотивная связь и с другим сном Аратова, первым в цепочке онирических форм, представленных в повести. В обоих случаях герой видит женщину, которую сначала не опознает как Клару. Ср.: «Он вглядывается; облачко стало женщиной в белом платье со светлым поясом вокруг стана. <...> Вдруг все кругом потемнело... и женщина возвратилась к нему. Но это уже не та незнакомая статуя... это Клара» (424); «На его кресле, в двух шагах от него, сидит женщина. <...> Это она! Это Клара!» (446). И в первом сне, и в видении герой настойчиво пытается встретиться взглядом с Кларой: «Но он непременно хотел догнать ее и заглянуть ей в глаза» (424); «Клара, – заговорил он слабым, но ровным голосом, – отчего ты не смотришь на меня?» (447). Наконец, общим является мотив соединения с Кларой после ее смерти. Однако если в первом сне оно вызывало ужас у героя и он силился «нарушить этот страшный кошмар», то здесь Аратов сам предается во власть Клары и при этом счастлив.

Таким образом, эти эпизоды являются как бы зеркальным отражением друг друга. Видение замыкает онирический сюжет повести (т.е. ту линию, которая проходит через онирические формы) и показывает динамику отношения героя к Кларе – и к проблеме потустороннего также. Соприкосновение с иным миром его больше «не страшит нисколько». Закономерным завершением такой перемены в мировоззрении героя становится его смерть, окончательный переход границы. Примечательно, что возможное последнее свидание Аратова с Кларой, которое герой готовился «лучше выдержать», в повести не изображается; намек на то, что оно все же состоялось, дается в предсмертном бреду Аратова, говорящего о «совершенном браке». Основным носителем точки зрения здесь становится Платоша,

от которой, как и от читателя, это последнее соприкосновение с потусторонним скрыто – ибо Аратов высылает ее из комнаты: «Она начала было дремать, как вдруг страшный, пронзительный крик разбудил ее. Она вскочила, бросилась в кабинет к Аратову – и по-вчерашнему нашла его лежащим на полу» (450). Для Платоши иной мир остается закрытым, граница с ним проницаема лишь для Аратова (и Клары, но уже с другой стороны).

Подведем итоги. В «Кларе Милич» мы встречаемся с такой системой, в которой онирические формы представлены во всем своем многообразии. Они расположены в следующем порядке: сон – промежуточная форма, определяемая в тексте как «галлюцинация зренья», – сон – видение. Благодаря этой особенности поэтики создается картина мира, в котором постепенно стирается граница между реальностью и потусторонним – вплоть до окончательного перехода героя в иной мир. При этом онирические формы появляются в моменты, переломные для развития сюжета: сны и «галлюцинация зренья» как бы обрамляют поездку героя в Казань, а в последнем видении происходит соединение героя с Klarой. Выстраивается последовательный онирический сюжет, проходящий через все эти формы; основным его ядром является обретение Klarой посмертной власти над Аратовым.

Однако здесь необходима существенная оговорка, связанная со значимостью для понимания этого произведения проблемы точки зрения. Границы размываются, проникновение потустороннего в жизнь героя становится все более реальным – но не для всех персонажей, а лишь для Аратова, причем его оценка отнюдь не представлена как единственно верная. В повести есть как минимум два таких, по выражению Л.В. Пумпянского, «элемента “второго” толкования, естественного»<sup>9</sup>: рассмотренная «галлюцинация зренья» и упоминание о пряди черных волос в руках Аратова после его второго обморока. В обоих случаях задается двоякая возможность истолковать «таинственные» события – с точки зрения «обычной» логики

(прядь, возможно, заложила в дневник сестра Клары и «не заметила, как отдала») и с точки зрения того, что эти события могли происходить в действительности. Сомнения повествователя в том, что Анна Семеновна могла отдать «такую для нее дорогую вещь», снова подталкивают читателя к возможности по-разному объяснять изображенные события. Но при этом ни одно из объяснений не признается единственно верным.

Сохраняется то колебание повествования между возможной реальностью и нереальностью таинственных событий, которое Ц. Тодоров рассматривал как необходимый жанровый признак «фантастической литературы»<sup>10</sup>. Таким образом, особенности поэтики онирических форм в «Кларе Милич» оказываются напрямую связанными с проблемой жанра этого произведения.

Характер соотношения реального и сверхъестественного в повести Тургенева позволяет предположить ее тесную связь с литературной готикой, а именно с тем типом готического романа, в котором это соотношение, по словам А.А. Поляковой, «строится как колебание между двумя возможными интерпретациями событий»<sup>11</sup>. Сюжет «Клары Милич», которую исследовательница не затрагивает в этом контексте, как мы видели, построен именно на таком колебании.

Оставив пока в стороне вопрос о конкретных источниках, отметим, что здесь присутствуют и другие элементы, которые А.А. Полякова, развивая концепцию В.Я. Малкиной<sup>12</sup>, выделяет как инвариантные для готического сюжета<sup>13</sup>. Так, в повести присутствует типичный готический топос, «проклятое место»: репутация отца Аратова как «чернокнижника» переносится и на дом героя. Именно в этом пространстве происходят «таинственные» события – явления Аратову умершей Клары, обладающей некоторыми «инфернальными» чертами (в частности, магнетическим взглядом).

Для Аратова, безусловно, нарушается равновесие между реальным и потусторонним, что провоцирует сам герой, первоначально отвергая Кла-

ру. Как и положено в готическом произведении, это равновесие в финале восстанавливается, но лишь со смертью героя. Примечательно, что такой вариант был характерен для «черной» готики, где в центре оказывался контакт героя с дьявольскими силами, благодаря которому он получал определенные «выгоды» («Монах» Льюиса, «Мельмот-Скиталец» Метьюрина). Однако следует подчеркнуть, что в «Кларе Милич» герой пассивен, сам он сначала не стремится соприкоснуться с иным миром. Клара «выбирает» Аратова помимо его воли. Еще одно важное отличие от «черного» готического романа заключается в том, что взаимодействие героя с потусторонними силами изображается не в прямой форме. Происходит то, что А.А. Полякова называет интериоризацией основного «готического» конфликта, подразумевающей «не вторжение призрачного мира в мир людей <...> а внутреннюю борьбу героя при выборе одной из точек зрения на происшедшее»<sup>14</sup>. В повести Тургенева все осложняется тем, что здесь невозможно однозначно считать таинственное порождением сознания героя или несомненной «реальностью».

Все это позволяет говорить о том, что в «Кларе Милич» Тургенев, несомненно, ориентируется на готический канон, но в то же время трансформирует его, перенося акцент на сознание Аратова и происходящие в нем изменения. При этом тип героя, близкий к стоящему в центре «сентиментально-готического» романа герою-жертве, совмещается с сюжетом, более характерным для френетической готики.

---

<sup>1</sup> Основу статьи составил доработанный текст доклада, прочитанного на конференции «Следы сновидения: сновидческое в философии, психологии искусстве» (РГГУ, Институт «Русская антропологическая школа», 14–14 декабря 2007 г.).

<sup>2</sup> Головки В.М. Мифопоэтические архетипы в художественной системе позднего Тургенева (повесть «Клара Милич») // Межвузовская научная конференция «Проблемы мировоззрения и метода И.С. Тургенева» (К 175-летию писателя): Тезисы докладов и сообщений. Орел, 1993. С. 32–33; Юдин Ю.И. Фольклорно-этнографические истоки сюжета повести И.С. Тургенева «После смерти» // Литература и фольклорная традиция.



---

Волгоград, 1993. С. 42; *Улыбина О.Б.* Проблемы поэтики «таинственных повестей» И.С. Тургенева: Дис. ... к.ф.н. Н. Новгород, 1996 и др.

<sup>3</sup> Так, в работе К.В. Лазаревой о традициях средневекового жанра видений в «Кларе Милич» понятия сон, видение и сно-видение используются как синонимичные. См.: *Лазарева К.В.* Традиции жанра видений в повести И.С. Тургенева «Клара Милич (После смерти)» // *Спасский вестник*. 2005. № 12. Режим доступа: <http://www.turgenev.org.ru/e-book/vestnik-12-2005/lazareva.htm>, свободный.

<sup>4</sup> *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 8: Повести и рассказы 1871–1883 гг.; Стихотворения в прозе. М., 1956. С. 423–425. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц.

<sup>5</sup> Мотив власти Клары над героем подробно рассмотрен в: *Топоров В.Н.* Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 100–101, 172–173.

<sup>6</sup> Ю.И. Юдин также выделяет вторую сюжетную линию в повести, однако связывает ее исключительно с фольклорными источниками. См.: *Юдин Ю.И.* Указ. соч. С. 42.

<sup>7</sup> Эта последовательность была отмечена В.Н. Топоровым. См.: *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 170.

<sup>8</sup> В.Н. Топоров рассматривает этот фрагмент как сон: Там же. С. 170.

<sup>9</sup> *Пумпянский Л.В.* Группа «таинственных повестей» // *Пумпянский Л.В.* Тургенев-новеллист. М., 2000. С. 456.

<sup>10</sup> *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 17 сл.

<sup>11</sup> *Полякова А.А.* Комплекс мотивов готического романа в сюжетной структуре русской повести // *Филологический журнал*. 2006. № 2 (3). С. 211.

<sup>12</sup> *Малкина В.Я.* Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002. С. 23–37.

<sup>13</sup> *Полякова А.А.* Указ. соч. С. 212–215.

<sup>14</sup> *Полякова А.А.* Готический канон и его трансформация в русской литературе второй половине XIX века (на материале произведений А.К. Толстого, И.С. Тургенева и А.П. Чехова): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 21.