

УДК 821.112.2-31

**«НОЧНАЯ СТОРОНА ПРИРОДЫ» В РОМАНЕ Ю. КЕРНЕРА «ПУТЕВЫЕ ТЕНИ»****Т.Н. ШКЛЯР***(Полоцкий государственный университет)*

*Дается определение понятия «ночная сторона природы». Анализируется предпринятая Кернером попытка поэтического осмысления иррациональных явлений. Рассматривается категория смерти в романтическом мировосприятии, соотношение «смерть – любовь», особенности художественного сновторчества, функции сна в романтическом произведении, художественное видение явлений сомнамбулизма, сумасшествия, ясновидения.*

С легкой руки последователя философии Шеллинга Г.Г. Шуберта, написавшего книгу «Взгляды на ночную сторону науки о природе» (1808), понятие «ночная сторона природы» стало широко употребляемым в немецкой литературе термином. Под «ночной стороной природы» понимались сны, случаи помешательства, сомнамбулизма, различные предчувствия, наваждения, внезапные воспоминания о давно умерших и другие иррациональные явления. Сфера необъяснимого, таинственного, так же как и запрещенного, в большей или меньшей степени вызывает интерес у всех – это явление чуть ли не биологическое. Но особое влечение к мистическому в культуре возникает тогда, когда разум обнаруживает свою несостоятельность.

Первыми, кто указал на необычайную сложность, противоречивость души человека, были романтики. Человек для них – малая вселенная, микрокосмос. Погруженность в глубины духа, интерес к сильным чувствам, к тайным движениям души, к «ночной» ее стороне, тяга к интуитивному и бессознательному – существенные черты романтического искусства. Романтики борются с высокомерием, с догматической авторитарностью науки, утратившей всякую связь с высокой магией *natura naturans*, не замечающей и не признающей стихийных сил и излучений как отдельных душ, так и мировой души в целом. По мнению Рикарды Хух, «склонность к «ночному» миру и его тайнам в определенной степени характерна для каждого романтического поэта, собственно, как и для любого поэта вообще» [1, с. 216]. Тик, например, в своих новеллах и сказках («Чары любви», «Руненберг», «Белокурый Экберт») показывает неопределенность человеческой жизни, ее зависимость от каких-то темных сил, подверженность человека непонятым внутренним импульсам. Еще больших успехов в художественном освоении таинственного, по мнению критиков, достиг Гофман. Двойники, черты, привидения и сомнамбулы густо населяют его произведения.

Юстинус Кернер был романтиком, для которого исследование «ночной стороны природы» сделалось смыслом всей жизни. У врача по образованию таинственные явления вызвали научный интерес. В XVIII веке возник даже такой термин – романтическая медицина. В эпоху, обожествлявшую самодовольный разум, романтическая медицина утверждала, что вселенная наша отнюдь не пустое, бездушное пространство, что она непрерывно пронизывается невидимыми и лишь внутренне ощутимыми волнами, таинственными потоками. Сама природа – наиболее мудрая целительница, а истинное исцеление всегда совершается изнутри, а не извне. До того, как за это взялись врачи-романтики, явления сомнамбулизма, магнетизма, ясновидения медициной не признавались. Таинственность и то, что эти явления не имели ничего общего с разумом, укладывало их в рамки романтической эстетики. Пристрастие к тайным обществам и кружкам, проведение магнетических сеансов впоследствии стало атрибутом моды. Еще в детстве Кернер столкнулся с чудом магнетизма. Доктор Гмелин излечил его от болезни желудка с помощью пассивных рук. Повзрослев, Кернер увлекся трудами Риттера, Штеффенса, Шеллинга, Юнг-Штиллинга, Шуберта, Месмера.

«Ночная сторона природы» захватила разум и сердце Кернера, что отражают его произведения. Если принимать во внимание прозу, то уже первый роман «Путевые тени» обнаруживает пристрастие Кернера к изображению «ночных» мотивов сна, смерти, сумасшествия, ясновидения, сомнамбулизма. Роман начинается довольно странно. Ночь, герой, гуляя по городу, заходит в старую готическую церковь. Там стоит гроб. Вдруг луна выходит из-за туч и озаряет святые иконы. Раздается голос духа церкви, вокруг кружат призраки. Многие литературоведы обвиняли Кернера в излишней макаберности. В мрачном видении художников-макабрисов пестрота и многообразие внешних форм жизни начинает звучать вариациями на единственную бесстрастную тему – тему смерти. Среди таинственных явлений «ночного» ряда Кернер отводит смерти, как самой непознаваемой вещи в жизни, особое место. И день и ночь, и жизнь и смерть оказываются столь же амбивалентны, как и все остальные явления природы. И, как правило, человек искусства ощущает эту игру светотеней острее. В романтическом мировосприятии человек является триединством духа, души и тела, причем душа играет роль посредника. Рикарда Хух в книге «Распространение и упадок романтизма» приводит высказывание одной сомнамбулы: «Дух – это духовная жизнь, то вечно божественное, сотворенное из Бога; душа принадлежит его – человека – личной сущности и составляет его целостность, она является по своей сути телом духа и может также увели-

чивать природу духа и одухотворяться, а может одолеть дух...» [1, с. 86 – 87]. Тело является тюрьмой для духа, а смерть – долгожданным спасителем из заточения. Смерть для Кернера – не конец, а начало другой, более высокой формы существования. Поэтому Кернер верил в духов и сам хотел явиться своему сыну после смерти. Традиционная для романтизма поэтизация и эстетизация смерти берет начало у Новалиса, определившего ее во «Фрагментах» как «романтический принцип нашей жизни» [2, с. 156]. Как замечает Дмитриев, смерть по Новалису «отнодь не прекращение жизни, не переход в небытие, а высшая и притом изначальная форма жизни» [3, с. 160]. Роман «Путевые тени» весьма условно можно разделить на две постоянно сменяющие друг друга составляющие: лирическую и комическую. Вся лирическая часть проникнута светлым чувством тоски по смерти как по чему-то чистому и прекрасному. Смерть для Кернера категория высокая и мистическая. Это дверь, открывающая путь к единению духа человеческого с духом природы, с некоей праmaterью, с которой человечество в ходе жизни утратило связь. Данная позиция Кернера легко обнаруживает связь с теорией Шеллинга. Свои эстетические взгляды на смерть Кернер вкладывает в уста героев романа. Юный мельник предчувствует скорую кончину. Вместо того чтобы придти в ужас от такого предположения, он искренне радуется: «Я еле выбрался из могилы, но сейчас смерть заберет меня к себе. И при этом мне так хорошо на душе! Знаю ведь, что все кончено, что если бы жизнь продолжалась, она была бы обыкновенной и скучной» [4, с. 104]. Кернер считал, что с рождения судьба делит людей на две группы: на тех, чей дух слабо связан со всем земным, и тех, в ком преобладает здоровье, т.е. не духовное, а телесное начало. Про слишком «земных» людей Кернер говорит устами мельника: «Может быть, людей такого типа смерть просто забыла забрать, они так же смешны, как на бал разряженные девушки, которых никто не приглашает на танец. Но такое никогда не произойдет с человеком, который любит природу, смерть» [4, с. 104]. Смерть прекрасна, так как избавляет от всего мелочного, вторичного, дает возможность заглянуть в царство духов, приблизиться к изначальному животворящему хаосу. Образ могилы, как атрибута смерти, подается в романе идеализированно. Таинственная девушка мечтает найти свою могилу в море среди кораллов, камней и ракушек. Интересной интерпретацией как одного из вариантов образа могилы является образ церкви. Храм – это дом Бога на земле, место встречи с неземным, великим. Мечта человека о лучшей загробной жизни реализуется в архитектуре и декоре святых сооружений. Во все времена храмы, соборы и церкви представляли собой лучшие образцы искусства. Как правило, лишь самым достойным мастерам доверяли создание «того», запредельного мира на земле. Церковь для Кернера являет собой образ искусства в «наиболее чистом виде». Зайдя в храм, человек оказывается в мире Бога, ему как бы приоткрывается тайная завеса другой жизни, войти в которую можно лишь после завершения жизни земной. Лишь через смерть человек может не только прикоснуться, а слиться Богом, стать с ним единым целым. Церковь, как и могила, символизирует путь к вечной жизни, а смерть – есть начало этой жизни, такая же вечная и прекрасная, как искусство.

Любовь, как смерть, позволяет преодолеть конечность нашего тела. То есть тело материальное, то, что так было осуждаемо христианской доктриной, просветляется качеством любви. У Кернера смерть и любовь неразделимы. Романтический идеал, «голубой цветок», сочетает в себе две идеи – это идея любви и идея вдохновения, искусства. Согласно воззрениям романтиков в основе искусства лежит любовь. Достиженье идеала в земной жизни не возможно, поэтому в романтическом произведении влюбленные, как правило, расстаются или возлюбленная(-ый) умирает. Согласно романтической концепции, если любовь не прожита от начала до конца, то она не приобретает значения конечного. Смерть выступает не только как способ единения с духом природы, но и как возможность навечно соединить любящие сердца в другой жизни. Данная эстетическая позиция Кернера находит отражение во вставной интермедии шестой главы «Красивая новая история художника по имени Андреас и купеческой дочери по имени Анна», также в ряде других сцен романа. Любовная история бедного художника и дочери богатого купца написана в традиционной романтической традиции. Чтобы зарабатывать на жизнь Андреас дает уроки рисования детям из зажиточных семей. В доме купца художник должен обучать его юную дочь Анну. Вспыхнувшее между ними чувство не имеет будущего в филистерской реальности: родители девушки против их отношений. Влюбленные встречаются тайком. Когда увидеться не получается, Андреас оставляет письма для любимой в условленном месте. В одном из писем Андреас пишет странное стихотворение об их будущей жизни. Сказочную идиллию нарушает черный ворон, как символ конца, близкой смерти. Купец вынуждает Андреаса покинуть родной край. Не выдержав разлуки, с тоски умирает Анна. В день ее смерти Андреас видит ворона, понимает, что возлюбленной больше нет, и в тот же день отдает Богу душу. Интересным, на наш взгляд, является использованный в этой истории образ ворона. Ворон здесь сродни голубю, который приносит благую весть. Ворон – предвестник долгожданной смерти, так как смерть является одним из способов единения с любимой, с идеалом. Мотив предвидения смерти и образ ворона как ее предвестника используется Кернером не единожды. В двенадцатой главе, где лирический герой в гипнотическом сне видит картины своей будущей жизни, Кернер дублирует стихотворение Андреаса. На горизонте вновь появляется ворон, который затем трансформируется в гроб. Эта сцена подтверждает мысль Кернера о том, что лишь после смерти можно обрести подлинную свободу, в том числе и в любви. Хартмут Фрешле объясняет болезненную страсть Кернера к смерти тем, что, несмотря

на любящую жену и многочисленных друзей, он ощущал себя бесприютным в этом мире, и «поиск покоя на груди матери природы», т.е. смерти, соответствовал его внутренней потребности [5, с. 44 – 45].

По романтическим канонам между влюбленными существует невидимая связь. Андреас и Анна умирают в один день. Вслед за мельником в мир иной отправляется его девушка. Герой «Путевых теней» знакомится с невестой мельника в день ее смерти. Она еще жива, но уже как бы не принадлежит этому миру: «Было что-то святое и чудесное в ее существе, что я не решился заговорить с подобным созданием» [4, с. 149]. Она одета в белое, словно невеста, и ждет, когда их с возлюбленным души обвенчает смерть. Так Кернер реализует романтическую мечту о вечной любви и вечной жизни. Очевидно, что для Кернера смерть и явления иррационального характера находятся в неразрывной связи. В данном контексте справедливо мнение А. Бабаянца, который делает попытку систематизировать образы смерти в литературе и выделяет ряд мотивов, связанных с этой категорией: судьбы, суда, безумия, сна, обожествления, пути, дороги, крайности, осмысления жизни, неустойчивого желания, жертвоприношения и др. Многие из приведенных мотивов являются типичными для романтической литературы как, собственно, и сама тема смерти. Тип смерти, используемый в произведениях романтиков, А. Бабаянц квалифицирует как фантастический (мистический). В данном случае смерть может отождествляться со сном, видениями, исчезновениями, нечистой силой и т.д. [6, с. 63].

Феномен сна продолжает ряд «ночных» явлений природы. Английский поэт эпохи романтизма У. Вордсворт имел такое интересное мнение, что этот мир на самом деле является сном, что мы пробуждаемся к истинной реальности после смерти, когда «сон» заканчивается. Мотив сна является традиционным для романтической литературы. Более того, использование мотивного поля сна в произведениях романтиков носило массовый характер. Сон как составная часть мира фантастики был сферой воплощения и реализации романтических идеалов. Романтики увидели много точек соприкосновения сновидения с природой художественного творчества: сюжетность, образная подача мыслей, аллегоричность, иносказательность. Как верно замечает З.А. Кучукова, в XIX веке из-за популярности тематики сна возникло даже специальное научное направление под названием онейромантика, занимающееся исследованием процесса сна и картин сновидения [6].

В романе «Путевые тени» Ю. Кернера мотив сна занимает значительное место. Можно сказать, что весь сюжет балансирует на грани сна-яви. Главный герой романа за время повествования видит семь снов. В зависимости от характера, сновидения можно разделить на несколько видов: лирические, комические, мистические. Мотив сна в романе Кернера полифункционален. Сон, как правило, выступает в роли репрезентанта эмоционального состояния героя. В случае если автор частично или полностью идентифицирует себя с лирическим героем, сон является еще и выражением эстетической позиции автора. Эти две функции сна могут использоваться как по отдельности, так и совмещаться. Герой «Путевых теней» видит во сне девушку в голубом платье, с которой он хочет встретиться. Чем сильнее его попытки приблизиться к ней, тем дальше она удаляется, превращается в звезду и распадается на тысячу других звезд. С одной стороны, сон отражает эмоциональное состояние героя – томление по возлюбленной. С другой стороны, в художественной форме воплощает романтическую концепцию любви и недостижимости идеала. Кернер использует сон как художественный прием, создает некое поэтическое пространство в соответствии с собственными эстетическими принципами. Например, поэтизацию «старого доброго немецкого времени» передает лирический сон про Ганса Сакса. Герой попадает во сне в сад, бережно защищенный от чужих глаз оградой из мха и плюща. В саду растут еще «те самые» старые деревья, пахнут «те самые» старые цветы и поют «те самые» старые птицы. За столом в одиночестве сидит седой старец с длинной бородой, которая переросла через стол, – Ганс Сакс. Кернер пишет: «Вся природа осталась верна своему господину, только ни единого человека не было видно рядом со старцем. Тогда печаль охватила меня, и я про себя поклялся никогда не возвращаться из сада и зарыдал» [4, с. 189]. Таинственный сад неспроста защищен живой изгородью. Это место для избранных, для тех, кто не утратил связи с природой. К сожалению, таких людей почти нет. Ганс Сакс, как олицетворение народной поэзии, и природа являются собой абсолютную гармонию. Старец в саду один, длина бороды указывает на то, что гармония человечества и природы утрачена уже давно. Зарождающиеся буржуазные отношения, механизация окружающего мира ведут к неумолимому отторжению человека из лона природы. Даже поэты, которые пытаются удержаться за природную пуповину, понимают, что вернуть «старое доброе время» невозможно. На смену старым приходят новые идеалы. Осознавая это, герой Кернера плачет. Лишь во сне можно сбегать из обывательской действительности в мир лучший, в прекрасный сад гармонии человека, природы и поэзии.

Сон играет важную роль как средство реализации принципа романтического двоемирия. В художественной системе романтизма эта функция мотива сна является определяющей. Изображая чудный романтический сад, который выполняет ту же задачу, что Джинистан у Гофмана или сказка Клингсора у Новалиса, Кернер помещает своего героя в выдуманный фантастический мир, тем самым, с одной стороны, показывая контуры своего идеала, а с другой, отрицая мир существующий. Широкое использование метафор, символов языка сна проистекает из потребности выразить духовное пространство героя. Сны в произведениях немецких романтиков являются, на наш взгляд, слишком «литературными», эстетически нагруженными. С настоящей природой сна их объединяют сложный аллегоризм и фантастические элементы.

Последним в лирической группе является сон, завершающий сюжет всего романа. В создании художественной канвы сна Кернер пользуется приемами настоящего сновидения. Сны в закодированной форме отражают полученную за день информацию, пережитые эмоции. Увиденное в батлейке представление о Нюрнберге сплелось в подсознании героя в причудливые картины сна. По законам сновидения образы быстро сменяют друг друга, картины сна друг с другом не связаны. Можно сказать, что в основе сна лежит тот же батлеечный принцип: занавес открывается, демонстрируется какая-то сцена, с закрытием занавеса сцена меняется. Своеобразный прием монтажа позволяет Кернеру создать у читателя особое настроение, увидеть Нюрнберг его глазами, включив в сон лишь пару моментов из истории города: первый удар колокола на церкви св. Эгидия, установка распятия в церкви св. Себальдуса, смерть Альбрехта Дюрера. Средневековый Нюрнберг – это средоточие ценностей национальной немецкой культуры, город, в котором получил яркое выражение немецкий национальный характер. В противовес современному Кернеру измелчанию немецкого национального характера в «клеинбюргерстве и филистерских карликовых немецких государствах» [3, с. 106], в сюжет сна включена сцена королевского парада, где рядом с двуглавым орлом Германии герольды несут знамена Венгрии, королевства Богемии, эрцгерцогства Австрии. Образы Нюрнберга, средневековья исчезают, но парад образов продолжается. Отрывочно и бессвязно всплывают различные картины из сюжета романа, что создает ощущение перемотки и выборочного просмотра кадров. Создается эффект концентрации. Читатель понимает, что различные сюжеты, картины, образы были использованы с одной целью – отразить особенности романтического мировосприятия. Образы трансформируются в цветы и собираются в большой букет романтической фантазии, которую на страницах своего романа создал Кернер.

Особую группу снов составляют сны комические. Роман «Путевые тени» изобилует забавными сюжетами, почерпнутыми из шванков и фастнахтшпилей, что придает произведению шутовской, балаганной характер. Как известно, комические элементы выполняют не только развлекательную функцию, но содержат более глубокий смысл. Кернер использует приемы народной смеховой культуры и в художественном сновидении. Чтобы раскодировать значение сновидения, понять цель, с которой оно было включено в произведение, важно знать предысторию сна, событие, которое послужило «пусковым крючком». Главным герой едет в карете с тремя попутчиками: молодой повар, священник, мастер по изготовлению колодцев. Дорога длинная, жарко, пассажиры изнемогают от жажды и голода. Как будто от мух и солнца прикрывая лицо платком, повар втихомолку ест. Запах еды невыносим для голодного священника и колодезного мастера. Повар еще больше нагнетает обстановку рассказывая о различных кулинарных изысках. Священник не выдерживает и впивается в толстую щеку колодезных дел мастера. Выясняется, что священника покусала бешеная собака. Теперь в бешенство впадает толстый мастер. Весь тарарам переносится в ресторанчик «Зеленый рецензент». Напрасно до смерти голодные требуют еды, повар уже сообщил всем присутствующим об угрозе собачьего бешенства и скомандовал уносить ноги. Великая человеческая глупость правит бал. Все сцены с участием Феликса (это он скрывается под маской повара) отсылают нас к традициям немецкой литературы, которую принято называть «литературой о дураках». Феликс в романе исполняет роль пройдохи и озорника Уленшпигеля или Ганса Вурста, является воплощением неоскудевающей народной инициативы, ума и бурного жизнелюбия. Вместе с Феликсом Кернер осмеивает различные слабости и проступки людей, подшучивает над обжорством, над доверчивостью и глупостью простофиль, которых водят за нос ловкие плуты.

После происшествия в «Зеленом рецензенте», где благодаря шутке Феликса священник и мастер колодцев не смогли утолить свой волчий аппетит, герою снится бой оживших ресторанных вывесок. С одной стороны, сон является отражением истории, свидетелем которой был главный герой. С другой стороны, сон содержит намеки на современную действительность. К тому моменту Франция уже воевала с Англией. Поэтому ресторанный вывеска «Король Англии» собирается драться с «Королем Франции»: «В страшном гневе пришел Король Англии с короной и скипетром в руках в поисках Короля Франции, за ним следовали главный официант, официант, виночерпий и коридорный, с панцирями из оловянных тарелок, вооружившись ружьями из ключей и размахивая над головой пустыми бутылками, словно булавами...» [4, с. 140]. В гротескной форме Кернер показывает всю нелепость войны. Он использует приемы буффонного комизма, щедро раздает оплеухи и тумачи, бойко изображает потасовки и перебранки. Он вносит в роман веселый дух карнавала, облакая своих персонажей в гротескные личины «дурацкой литературы». В иносказательной форме Кернер показывает, что причины неразберихи в «Зеленом рецензенте», войны игрушечной и войны настоящей одни и те же: элементарная человеческая глупость и людские пороки. Вся наша жизнь – пустая суета, похожая на потасовку ресторанных вывесок. Реальность превращается в странный комический сон, в шутовскую буффонаду. Символичным является завершение сна. Является ангел, чтобы утихомирить дерущихся. Вывески возвращаются в рамы, наступает мир и спокойствие, праздник в каждом ресторанчике. Главный герой видит, как колодезный мастер и священник заходят одновременно по семь раз в каждый ресторан и по семь раз садятся за стол. Сон является отражением комической истории, очевидцем которой был главный герой, и решением комического конфликта – в конце концов, священник и мастер по изготовлению колодцев утоляют свой голод. Можно предположить, что как средство решения конфликтов Кернер предлагает обратиться к духовному, попытаться приблизиться к Богу-природе, так как для Кернера

эти понятия неразделимы. Данный сон мог бы вполне быть показан как фарс на ярмарке. Остро подмеченные и обрисованные черты несут сатирически заостренный жизненный материал.

Художественное сновидение дает авторам широкие возможности. Они создают другую реальность, в которой возможно все. В художественной системе романтизма фантастический мир, как правило, лучше мира реального. Это сфера мечты, идеалов, убежище от обыденности, своего рода пассивный протест против косности. Сон способен не только увлекать в сферу высоких материй, а в какой то момент прервать действительность, повернуть ее в другое русло. С этой целью, например, Кернер заставляет своего героя заснуть на псевдонаучной лекции «О всемирном потопе». Герой переносится в романтическую местность, видит прекрасную пастушку, которая не может ответить ему взаимностью, и идет к ручью в слезах излить свое горе. Спящий герой встает с места, подходит к кафедре профессора и раздражается в страшных рыданиях. Лекция сорвана, негодная реальность разрушена. Из пассивного средства борьбы с эпигонами Просвещения, с филистерами и обывателями сон превращается в активное оружие. С другой стороны, Кернер подшучивает над излишней романтической эмоциональностью и экспрессивностью.

Особый интерес для Кернера представляют сны мистического характера. С мотивом сна нередко переплетается мотив связи человека с миром духов. Кернер верил в вещие сны, верил, что известия из трансцендентального мира передаются в снах в виде символов, подобно негативу фотографии. Основная функция вещих снов провиденциальная. В конце XIX века Карл Дюпрель (1839 – 1899) напишет о пороге сознания. Это своеобразный предел нашего восприятия, т.е. когда мы воспринимаем внешние раздражители, которые превращаются в психический акт ощущения. Те из природных процессов, которые не обладают достаточной для этого силой, не осознаются, находятся под порогом сознания [8]. О подобных вещах Кернер догадывался гораздо раньше Дюпреля, исследовал недоступные сознанию в состоянии бодрствования явления, которые обнаруживают себя, например, во сне, во время болезни, сумасшествия, сомнамбулизма. Сон как предсказание, как «окно в таинственное будущее» поэтически осмысливается на страницах романа «Путевые тени». Оказавшись в доме погибшего на войне мельника, увидев его невесту, герой романа видит ее во сне. Девушка в подвенечном наряде призывает на кладбище своего жениха. Восставшие из могил кружат в танце, справляя своего рода свадьбу. На следующий день девушка умирает. Кернер включил этот сон в сюжет романа потому, что, во-первых, кладбищенская тема была очень популярна в художественной системе романтизма, во-вторых, Кернер действительно верил, что во сне можно предвидеть события. В процессе сна наша душа обнаруживает способности, находящиеся во время бодрствования в скрытом состоянии. Удивительным образом эти способности проявляются в состоянии углубленного сна, т.е. сомнамбулизма. В редакции 1841 года Кернер добавил в двенадцатую главу романа еще один раздел, в котором автобиографические события передаются в форме сомнамбулического сна. К этому времени на счету врача из Швабии были значительные исследования по теме сомнамбулизма («История двух сомнамбул» (1822), «Ясновидящая из Преворста» (1829)). Самого Кернера можно считать основателем парапсихологии, первым немецким парапсихологом, так как его труды носят фундаментальный характер. Данный сон является своеобразной поэтической стилизацией под сомнамбулическое видение. Кернера привлекает сама игра в сон. Сон – это своего рода бессознательное художественное творчество. По мнению Кучуковой, в основе сновидения и художественного творчества лежит единый источник – тяготение человека к чудесному и его вечный «гносеологический голод» [6]. Сомнамбулизм является для Кернера одной из форм обнаружения деятельности целебной силы природы, которая дает сомнамбулам способность диагностировать болезни, выбирать лекарство, усиливать память, способность к ясновидению. Ключевым моментом в сюжете сна является эпизод, когда герой попадает во владение нимфы, где бьет чудесный источник. Он видит много паломников на пути к нему. Нимфа наделяет героя волшебными силами и избирает своим пастырем, который должен донести до людей ее песню. В аллегорической форме Кернер говорит, что к духу природы можно приблизиться не только через сомнамбулизм и другие иррациональные явления, но и через поэзию, показывает избранность поэта среди людей. Кернер верил, что сомнамбулизм дает убедительное доказательство существования другого мира вещей, сверхчувственного, что неосознаваемой стороной нашего Я мы сами вплетены в этот трансцендентальный мир. Причем трансцендентальным сознанием обладают не только сомнамбулы, а также сумасшедшие и люди искусства.

По мнению Кернера, люди с расстройствами психики являются причастными к секретам природной жизни, способными уловить ее скрытые знаки и сигналы. Дюпрель позже напишет, что болезнь человека может служить поводом к усилению его психических способностей. «Сумасшествие обнаруживает функции трансцендентального субъекта, имеющие величайшее сходство с его функциями в сомнамбулизме» [8]. Обращаясь к проблеме сумасшествия, Кернер включает такого героя, как Гольдер, в состав персонажей романа. Сам статус сумасшедшего дает возможность говорить те вещи, которые «нормальные» не понимают или боятся сказать. Гольдер говорит «шах» самому королю, обличает страсть немцев к накопительству, к филистерской жизни: «О, почитайте металлический дух земли и золото, глаз его. Не рвись на части и не наживайся на нем, наглый народ!.. О, Германия, ты лоснишься, как спина осла!» [4, с. 12]. Рационализм – это не весь ум бытия, безумие бывает умнее, достаточно вспомнить шутов Шекспира. Феномен сумасшествия привлекал Кернера, поэтому он включает в роман историю женщины из Нюрнберга, которая после нескольких лет безумия вдруг пришла в себя, собрала друзей на ужин, простилась с ними и снова верну-

лась к своим «темным духам». Безумие – сущность поэтического, противостоящего рациональному. Кернер считал, что поэт должен быть немного сумасшедшим. Автор «Путевых теней» изображает в романе себя под именем сочинителя баллад и поэта Кулликеи (действительный псевдоним Кернера), который считает, что разум является лишь случайным продуктом циркуляции крови. Кулликея кружит по комнате с цитрой в руках, надев на голову глиняную миску вместо шляпы, когда приезжает комиссия, чтобы арестовать его за поэтическую деятельность. Взглянув на его внешний вид, у комиссии не возникло и тени сомнения в том, что Кулликея действительно поэт [4, с. 166]. Романтизм породил идею близости гения и помешанного, утверждая, что истинно художественная натура ближе к сумасшествию, чем к норме.

Поэтическое осмысление явлений сомнамбулизма, ясновидения, сумасшествия, предпринятое в романе «Путевые тени», является, по сути, продолжением исследования одной категории, по-настоящему волновавшей Кернера – категории смерти. Смерть, как одно из самых загадочных явлений «ночного ряда», не несет у Кернера негативной нагрузки, а, наоборот, в духе пантеистических традиций является способом слияния человеческого духа с духом природы, способом единения с любимой, с идеалом. Все, что приводит к смерти, а именно болезнь, в том числе, сумасшествие, эпилепсия, сомнамбулизм, позволяет ослабить узы телесного и приблизиться к духу природы. Следовательно, все болезненные проявления прекрасны. Подобные эстетические воззрения обуславливали глубокий диссонанс в жизни Кернера: как врач он боролся за жизнь и здоровье телесного, а как романтик стремился к освобождению духа и тосковал по смерти. «Я называю смерть глубочайшим слиянием с духом природы, болезнь – это стремление к этому слиянию. Смерть – это высшее прославление, к которому человек приходит в своей жизни. Магнетический сон, эпилепсия, каталепсия, экзальтация, сумасшествие, способность чувствовать металлы (сидеризм), затем органические расстройства отдельных частей тела, старые шрамы, которые предсказывают изменения в атмосфере – все это состояния, через которые человек приближается к духу природы, к всеобщей жизни, к жизни духов и звезд. Магнетический сон подобен смерти, это выход духа на какое-то время из тела, приближение к миру духов или природы, если это так можно назвать» [5, с. 43]. Романтики были первыми, кто обратил внимание на сон, как на способ постижения мира. Кто сказал, что наше дневное состояние, наша дневная жизнь является единственно истинной жизнью нашего Я? Сейчас мы отчетливо знаем, что сон это тоже инобытие, но тогда для литературы было новостью, что во сне человек тоже постигает мир. Художественное сновидение дает автору широкие возможности. В зависимости от его намерений и характера сновидений, сон может выполнять следующие функции: являться репрезентантом сознания персонажа, выражением эстетической позиции автора, средством реализации принципа романтического двоения, методом разрушения реальности, являться некой схемой всего произведения, способом проникновения в мир трансцендентального, выполнять провиденциальную функцию. Романтики догадывались о чем-то подобном, что теперь называется концепцией об информационном или биологическом поле Вселенной. Как верно замечет З.А. Кучукова, «сновидения и художественное творчество являются узаконенными и действительными каналами связи с информационным полем Вселенной, «мостиком» между сознательным и бессознательным. При этом сон – это чистая информация, своеобразная «голограмма», которой во многом «питается» литература» [7]. Своей таинственностью и неизведанностью явления «ночной стороны природы» всегда вызывали интерес. Интерес же, в свою очередь, служит предпосылкой игре воображения, творчеству. Но непознанное часто вызывает страх, поэтому человек вообще старается изгнать его из сознания, отгораживаясь от него стенами человеческой морали, пугаясь перешагнуть за эти стены не столько из-за коварной неизвестности, сколько из-за коварной «репутации». Однако общественная мораль имеет мало общего с моралью природы. Для художника-мистика Ю. Кернера животворящая тьма и ее порождения реальны и прекрасны, содержат бесконечный творческий потенциал. В романе «Путевые тени» явления «ночной стороны природы» служат как бы системой отсчета для противопоставления метафизически чудесной реальности миру обыденного здравого смысла, для которого эта реальность «безумна».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Huch R. Ausbreitung und Vervall der Romantik. – Leipzig: Hässel Verlag, B. 2, 1912. – 369 s.
2. Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. – СПб.: Евразия, 1995. – 240 с.
3. Дмитриев А.С. Проблемы иенского романтизма. – М.: МГУ, 1975. – 246 с.
4. Kerner J. Die Reiseschatten. – Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1996. – 254 s.
5. Fröschle H. Justinus Kerner und Ludwig Uhland. Geschichte einer Freundschaft. – Göttingen, Kümmerle, 1972. – 159 s.
6. Бабаянц А. Несколько замечаний о категории смерти в литературе // Начало: Сб. ст. Вып. 5. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 52 – 64.
7. Кучукова З. Онейромантика: мотив сна в литературе XX века // Текст: онтология и техника: Сб. науч. тр. Вып. 2. – Нальчик, 2004.
8. Дюпрель К. Философия мистики или двойственность человеческого существа / Перевод М.С. Аксенова. – СПб.: Изд. А.Н. Аксакова, 1895.
9. Пуришев Б. Литература на немецком языке перед Реформацией // История всемирной литературы: В 9 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, Т. 3. – 1985. – С. 186 – 189.