

Министерство образования и науки Украины
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

На правах рукописи

МОЛЧАНОВА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА

УДК 821.161.1 – 32 Сологуб.09

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА МАЛОЙ ПРОЗЫ Ф. СОЛОГУБА

10.01.02 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

Московкина Ирина Ивановна,

доктор филологических наук, профессор

Харьков – 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОЗЫ Ф. СОЛОГУБА	8
1. 1. Основные этапы и аспекты исследования творчества Ф. Сологуба... 8	
1. 2. Теоретическая основа и методика исследования жанровой поэтики малой прозы Ф. Сологуба	30
РАЗДЕЛ II. ПОЭТИКА И ПРИНЦИПЫ ЦИКЛИЗАЦИИ НОВЕЛЛИСТИКИ Ф. СОЛОГУБА	54
2. 1. Поэтика лиро-эпических новелл и состав циклов Ф. Сологуба.....	54
2. 2. «Календарная» новеллистика Ф. Сологуба: поэтика и функции.....	102
РАЗДЕЛ III. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА И ТИПОЛОГИЯ МИНИАТЮР Ф. СОЛОГУБА	133
3. 1. «Превращения»	134
3. 2. «Сказочки»	145
3. 3. Фрагментарная проза: «Афоризмы» и «Достоинство и мера вещей».....	171
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	184
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	192

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Федора Сологуба (Федора Кузьмича Тетерникова), одного из ярчайших русских писателей конца XIX – начала XX века, в последние десятилетия вызывает все возрастающий исследовательский интерес. Это отчасти объясняется общим процессом «реабилитации» литературы «серебряного века», нарастающими темпами происходившего со второй половины 1980-х годов. Однако исследование творческого наследия Сологуба протекало неравномерно: в поле зрения ученых попали, прежде всего, его лирика и принесший автору мировую славу роман-миф «Мелкий бес», наименее исследованными и по сей день остаются малая проза и драматургия писателя-символиста. Среди жанровых разновидностей малой прозы Сологуба менее всего исследованы его миниатюры – «Сказочки», «Превращения», афоризмы и фрагментарный текст «Достоинство и мера вещей».

Между тем, в последнее время становится все более очевидным, что малая проза Сологуба по художественному значению и влиянию на развитие литературы XX века не уступает поэзии и романистике писателя. Современные исследователи, однако, сосредоточиваются на отдельных аспектах ее поэтики – доминирующих образах-символах, модификациях конфликта, типах героев, особенностях психологизма и т. п. Специальный всесторонний анализ поэтики всех жанровых разновидностей сологубовской малой прозы и способов объединения их в циклы до сих пор не предпринимался. Поэтому необходимость анализа специфики жанровой системы малой прозы Сологуба в контексте его лирики, романистики и публицистики представляется **актуальной**.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Работа выполнена в рамках комплексной программы кафедры истории русской литературы Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина «Проблемы метода, поэтики и жанра русской литературы XIX – XX веков» (номер государственной регистрации 0111U004774). Тема диссертации утверждена на заседании ученого совета Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина (протокол № 4 от 18 ноября 2011 года).

Цель исследования заключается в уяснении жанрового разнообразия, типологии, специфики поэтики и степени новаторства малой прозы Сологуба.

Достижение данной цели предполагает решение следующих **задач**:

- обобщить научно-критическую литературу, посвященную анализу малой прозы Сологуба;
- проанализировать особенности жанровой поэтики произведений малой прозы Сологуба, созданных в разные годы;
- исследовать специфику и функции мотивов, интертекста и мифопоэтики новелл, «календарной» прозы, сказочек, превращений, афоризмов и фрагментов Сологуба;
- уяснить функции заголовочного комплекса произведений и циклов малой прозы Сологуба;
- определить способы циклообразования и структуру циклов малой прозы Сологуба;
- охарактеризовать инвариантные модели и взаимосвязь жанровых разновидностей в системе малой прозы Сологуба;
- вписать малую прозу Сологуба в его художественный мир и литературный процесс конца XIX – начала XX века.

Объектом исследования являются репрезентативные для малой прозы Сологуба произведения, созданные в разные периоды его творчества.

Предмет исследования – особенности поэтики и жанровых моделей малой прозы Сологуба.

Теоретико-методологическую основу работы составляют фундаментальные труды ученых, посвященные изучению различных аспектов литературного процесса «серебряного века» и жанровой поэтики произведений:

- истории и теории литературных жанров (В. Байкель [3], Т. Бовсуновская [12], С. Бройтман [14], Г. Гачев [26], В. Кожин [68], Н. Лейдерман [80], И. Смирнов [142], Н. Тамарченко [153], В. Тюпа [157] и др.);
- теории и методики анализа жанров малой прозы (Х. Баран [4], И. Денисюк [39], Е. Душечкина [45], В. Захаров [54], Е. Мелетинский [95], Г. Орлова [106], А. Чудаков [168] и др.);
- поэтики литературного произведения как художественной целостности (М. Гиршман [30], Б. Корман [72], Д. Лихачев [86], Ю. Лотман [88], Б. Успенский [159], А. Чудаков [169, 170]);
- мифопоэтики (А. Долженко [42], З. Минц [96, 97], В. Полонский [116, 117], Л. Силард [134], А. Ханзен-Леве [163, 164]);
- интертекстуальности (А. Жолковский [51], Ю. Кристева [76, 77], И. Смирнов [143], Н. Фатеева [161]);
- интермедиальности (А. Тимашков [155], Н. Тишунина [156]);
- теории мотивов и принципов мотивного анализа литературного произведения (Б. Гаспаров [22], И. Силантьев [133]);
- функций абсурда в художественном тексте (О. Буренина [17, 18]);
- поэтики прозы «серебряного века» (С. Бройтман [15], Т. Венцлова [19], М. Гаспаров [24], В. Ерофеев [50], С. Ильев [57], О. Калениченко [61], В. Келдыш [64, 65], Л. Колобаева [70] и др.);
- прозаического творчества Сологуба ((Н. Барковская, В. Виноградова, Н. Дворяшина, Л. Евдокимова, С. Исаев, Р. Красильников, А. Магалашвили, М. Павлова, О. Романова, Г. Чивликлий и др.).

Для решения поставленных задач использовались **методы** целостного, мотивного, интертекстуального, интермедиального анализа, а также

описательно-аналитический и сравнительно-типологический подходы к исследованию художественных текстов.

Научная новизна результатов исследования заключается в том, что впервые:

- системно проанализирована поэтика новелл Сологуба, которые доминируют в его малой прозе, выявлены специфика и функции мотивов, интертекста (в том числе, автоинтертекста) и мифопоэтики;
- расширено семантическое и интерпретационное поле «календарной» прозы Сологуба;
- выявлены особенности и функции циклизации новелл, а также структура новеллистических циклов Сологуба;
- охарактеризованы инвариантные модели, связи с претекстами, специфика поэтики и циклизации сказочек Сологуба;
- определены особенности жанра «превращения» в прозе Сологуба;
- проанализирована жанровая поэтика афоризмов и фрагментов в творчестве Сологуба;
- установлена изоморфность произведений малой прозы Сологуба;
- охарактеризована жанровая система малой прозы Сологуба;
- уточнены роль и место Сологуба-прозаика в литературном процессе конца XIX – начала XX столетий.

Теоретическое значение исследования заключается в уточнении представлений о специфике поэтики, жанровой системы и циклизации произведений малой прозы Сологуба.

Практическое значение результатов исследования заключается в том, что они могут быть использованы при чтении курса истории русской литературы конца XIX века – начала XX веков, специальных курсов и научных семинаров, посвященных творчеству Сологуба, а также при составлении учебников и учебных пособий по истории русской литературы, в дальнейших исследованиях творчества писателя.

Апробация результатов диссертации была осуществлена на Международных научных конференциях: «Проблемы изучения и преподавания русского языка и литературы в поликультурном пространстве XXI века» (Луцк, 23–24 ноября 2011 г.), «Художественный текст как предмет лингвистического исследования» (Харьков–Белгород, 9–10 апреля 2013 г.), «Поэтика интермедиальности в литературе XIX–XX столетий» (Харьков, 3–5 октября 2013 г.), «Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения в свете современных исследований» (Махачкала, 14 октября 2013 г.), «Современная филология: теория и практика» (Москва, 2 апреля 2014 г.), «Филология и лингвистика в современном обществе» (Одесса, 18–19 апреля 2014 г.), итоговая конференция аспирантов и соискателей филологического факультета ХНУ имени В. Н. Каразина (Харьков, 28 марта 2014 г.).

Результаты исследования отражены в 5-ти статьях, опубликованных в специализированных изданиях.

Структура и объем работы. Работа состоит из введения, трех разделов, заключения и списка литературы. Объем диссертационной работы составляет 210 страниц, из них 191 основного текста. Список использованной литературы включает 180 позиций.

РАЗДЕЛ I

ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПРОЗЫ Ф. СОЛОГУБА

1.1. Основные этапы и аспекты исследования творчества Ф. Сологуба

Проза Сологуба сразу же обратила на себя внимание его современников и вызвала весьма неоднозначные отзывы. В 1911 году наиболее значимые из них опубликовала жена писателя, Анастасия Чеботаревская, в книге «О Федоре Сологубе» [108]. Этот сборник содержал более тридцати критических статей и рецензий 1904–1911-х годов. Некоторые важные наблюдения современников Сологуба, характеризующие отдельные аспекты проблематики и поэтики произведений писателя, следует и сегодня учитывать при анализе его малой прозы.

Прежде всего, этого заслуживает статья самой А. Чеботаревской, в которой она полемизирует с рецензентами, называющими ее мужа маньяком, садистом, психопатом и т. п. А. Чеботаревская утверждает, что все гении и новаторы поначалу воспринимались неоднозначно и, как правило, не были поняты современниками. Неслучайно эпиграфом к ее статье стали слова Оскара Уайльда: «При первом появлении новых форм красоты публика приходит в такое негодование и так теряется, что всегда объявляет два нелепых приговора: один – что произведение искусства совершенно непонятно, другой – что оно совершенно безнравственно» [166: 650].

А. Чеботаревская предлагает читателям взглянуть на Сологуба как на поэта-мыслителя, в наивысшей степени последовательного в своих

философских построениях, и выделяет три фундаментальных составляющих его мироотношения:

«I) пессимистическую, отвергающую мир в его настоящем аспекте;

II) утверждающую мир, творимый личным Я;

III) солипсическую, – теорию Я как центра мироздания, – служащую основой и вместе с тем посредницей между двумя названными, на первый взгляд, противоречащими друг другу положениями» [166: 660].

А. Чеботаревская стремится доказать, что Сологуба не следует считать апологетом смерти и самоубийств героев его произведений, поскольку смерть нужна писателю для того, чтобы утвердить некие иные ценности. Вслед за мужем А. Чеботаревская предполагает, что искупительной смертью многие люди способны сделать гораздо больше, чем жизнью.

В статье «Истлевающие личины» А. Белый тоже назвал причины, которые побуждают сологубовских героев уйти из жизни, едва начав свой сознательный жизненный путь: «Лучше умереть в юности: и нежностью необычайной Сологуб благословляет смерть отроков, убегающих от передонощины, и отроковиц, презирающих жизнь, – *бабищу румяную и дебелую...*» (курсив А. Белого – Е. М.) [9: 582].

Соратники Сологуба по символизму называли его за глаза колдуном, поскольку он действительно походил на мага, произносящего заклинания. А. Белый, не соглашаясь с таким определением личности и творчества писателя, сравнил его с Елкичем из одноименной сологубовской рождественской новеллы: «Колдовство Сологуба – химера, не более: ведь сам-то он такой большой в благих намерениях, в демонизме своем умалается бесконечно. Он в демонизме своем маленький, измученный елкич, у которого украли жизнь, зеленую елку. Вот и жалуется нем бедный елкич, скулит, забирается под одеяло: куснет здесь, куснет там; а мы храпим, мертвецким храпом храпим: не слышим елкича. И елкич бранится, шипит, ерепенится, ерошится, пугает» [9: 587].

А. Белый также сумел выявить специфику построения конфликта в произведениях Сологуба, представив его в виде треугольника, вершинами которого являются «человек, недотыкомка и смерть; теза, антитеза, синтез; верхняя посылка, нижняя посылка, умозаключение; Бог, мир, черт» [9: 583]. А. Белый заметил, что этот треугольник Сологуб поворачивает то основанием вверх, то основанием вниз, меняя посылки своего умозаключения.

В статье «Сумеречная Дульцинея» М. Кузмин обозначил основные темы и мотивы сологубовского творчества: «Щедрое и замечательно ровное на протяжении времени творчество Сологуба протекает... под созвездием редко расставленных нескольких излюбленных, гипнотизирующих тем. Руководящими мотивами у Сологуба являются:

- 1) Альдонса и Дульцинея,
- 2) творимая легенда,
- 3) борьба с драконом солнцем.

Эти положения настойчиво повторяются, калейдоскопически видоизменяясь в поэзии Ф. Сологуба» [78: 662–663].

М. Волошин, как и большинство критиков, отмечал неприятие писателем жизни и его устремленность к смерти: «Со змеиным искусством и неотразимую убедительностью Сологуб развенчивает, опрозрачивает будничную действительность обывательской жизни, и она становится похожа на серый волнующийся призрак, на наваждение знойного полудня» [21: 645]. Одним из важнейших ключей к творчеству Сологуба критик считал образ солнца, который ассоциируется у Сологуба со злым огненным Змием: «В мире, созданном им, земля отдана во власть несправедного светила светодателя Люцифера, лютого Змия... Спасением от яростного Дракона Сологубу является Ночь “тихая и милая”» [21: 643]. М. Волошин обратил внимание и на совершенство языка Сологуба, которое «ставит его прозу новой ступенью в истории русской речи, несравненное искусство построения и его точный прозрачный символизм» [21: 639].

Ю. Айхенвальд существенным признаком своеобразия творчества Сологуба считал то, что автор попытался синтезировать жизнь и смерть, а не механически перемешать живое с мертвым. Ю. Айхенвальд называл Сологуба «любовником смерти», которую считал «подругой» писателя, его «желанной Царь-Девницей» [1].

В «Путеводителе по Сологубу» К. Чуковский подметил интересную особенность сологубовского творчества – он почти никогда не описывает холода, морозы, зиму: «О снеге у него нет ни одного стихотворения, а о жаре столько, будто он аравийский поэт. Зной как-то вяжется у Сологуба с томлением, изнеможением души. Когда он описывает, как кто-нибудь тоскует, для него как будто необходимо, чтобы в это время было жарко... Во всех трех романах Сологуба, где больше тысячи страниц, почти непрерывно тянется лето. И сколько в этих романах тоски!» [173: 347–348]. К. Чуковский также отметил и такую особенность сологубовских персонажей, как мечтательность: «Каждый только и счастлив мечтой, и заметьте, у каждого мечта не простая, а творческая – мечта-чародейство, мечта-колдовство» [171].

Высоко оценил творчество Сологуба А. Блок: «Совсем отдельно стоят в современной литературе произведения Сологуба. У него свои приемы, свой язык, свои литературные формы. Он отличается ровностью творчества, проза его не слабее его поэзии, и в обеих областях он плодовит. Еще трудно приложить к нему мерку литературной теории. К его произведениям можно подойти со многих точек зрения» [11: 717]. Камертоном всех произведений писателя-символиста Сологуба выступает трагический юмор, который, по мнению А. Блока, наиболее ярко воплотился в «сказочках» – жанре, созданном самим Сологубом. По точной характеристике А. Блока, это «краткие, красивые стихотворения в прозе, почти всегда – с моралью в шутовском тоне. В них поэт говорит и о вечном, и о злобе дня. Это – удачный опыт сатиры, как бы легкие ядовитые стрелы с краткими надписями о том, как тоскует или радуется душа» [11: 719].

А. Блок полагал, что разгадка своеобразия произведений Сологуба коренится в его любимом приеме, который, часто повторяясь, все-таки каждый раз отличается некой новизной. Он состоит в следующем: «читая простые реальные сцены, начинаешь чувствовать мало-помалу, что писатель к чему-то готовится. Как будто все прочитанное недавно мы наблюдали сквозь прозрачную завесу, которая смягчала слишком жесткие черты; теперь же автор приподнимает завесу, и за нею нам открывается, всегда ненадолго, чудовищное жизни» [11: 717].

В. Брюсов, анализируя творчество Сологуба, отмечал его двойственность: с одной стороны, Сологуб – слагатель безукоризненных по словесному выражению стихотворений, а с другой – автор «грубо-реалистической» прозы. И только в «Книге сказок», по мнению В. Брюсова, обе эти особенности соединены удачно: «Действительность не перемешана с мечтой, а слита с ней в целое; оставаясь в привычных и свойственных ему условиях внешнего, земного бытия, Ф. Сологуб самые предметы окружающей обыденности обращает в символы вечных отношений человека ко вселенной» [16: 578]. Размышляя о жанровой своеобразии сологубовских «Сказочек», В. Брюсов пришел к выводу, что их вернее было бы назвать притчами, потому что каждая имеет свой скрытый смысл и претендует на значение самостоятельного художественного произведения.

Важным достоинством «Сказочек» В. Брюсов справедливо считал присутствие в них смеха, не характерного для литературы нового искусства: «В сказках Сологуба есть все формы смеха – от горького сарказма до добродушного хохота, от жестокой иронии до лукавой усмешки над недоумением читателя» [16: 579].

Указывая на европейскую отточенность стиля Сологуба, Е. Замятин писал: «Европейское у Сологуба – не только в его сатире, весь его стиль закален европейским закалом и гнется по-стальному. Без малейших следов надлома или трещины он выдерживает перегиб от тяжелейшего быта – в фантастику, от земли, пропитанной запахом водки и щей – в землю Ойле...

из русских прозаиков секрет этого сплава по-настоящему, может быть, знают только двое: Гоголь и Сологуб» [53: 650]. Пророческими оказались слова Е. Замятина, который еще в 1924 году утверждал: «С Сологуба начинается новая глава русской прозы... Жестокое время сотрет многих, но Сологуб – в русской литературе останется» [53: 650].

Для большинства современников Сологуба наиболее значительным явлением его прозы был роман «Мелкий бес» (1905). Г. Чулков писал: «Мы, современники, с трудом можем оценить масштаб этого изумительного романа, где идиот Передонов вырастает до всемирного безумия – “передоновщины” (цит. по: [110: 237]); «...мнимые реалисты пыhtят и потеют, изображая “правдоподобно” действительность. От этих бытописаний через какие-нибудь десятилетия не останется и следа, а фантастический Передонов никогда не умрет и всегда будет страшным предостережением человеку» (цит. по: [110: 237]).

Вопреки всеобщему мнению о том, что без романа «Мелкий бес» Сологуб вряд ли бы остался навеки в литературной истории, в 1927 году Г. Адамович утверждал: «В прозе Сологуб таков же, как в стихах. И мне думается, что наиболее долговечным в этой части его творчества окажется не “Мелкий бес”, а его детские рассказы – такие как “Жало смерти”, с их дикой, жуткой мечтой» (цит. по: [110 : 169]).

В. Ходасевич полагал, что «В сущности с начала 90-х годов Сологуб является во всеоружии. Он сразу “нашел себя”, сразу очертил свой круг и не выходит из него. С годами ему только легче и лучше удавалось то, что с самого начала сделалось сущностью его стиля» (цит. по: [15: 882]). Принимая эту точку зрения, хотя и смягчая ее, Д. Е. Максимов отнес Сологуба к художникам «позиции», а не «пути» [15: 882].

Таким образом, современники Сологуба, как правило, отмечали декадентские настроения в его произведениях, связанные с пессимистическим мирозерцанием и мироощущением писателя. При этом был обозначен основной тип конфликта, а также круг тем и мотивов, на которых базируются

и поэтические и прозаические произведения писателя: неприятия Бога и созданного им миропорядка, смерти-избавительницы, ухода от несовершенной действительности в мир мечты, ночи, и многие другие. Подмечена была и многозначность этих мотивов, порождающая многомерность художественного мира Сологуба. Наконец, современники выявили ряд особенностей таких жанровых разновидностей прозы Сологуба, как роман, рассказ, «сказочки».

Советская наука о литературе к творчеству декадента внимания не проявляла. Из двадцатитомного дореволюционного наследия писателя за период с 1923 до начала 1990-х годов в СССР было издано всего четыре книги Сологуба: «Мелкий бес» (1933 и 1958 гг.) и два небольших сборника стихотворений (1939 и 1975 гг.) [101]. Малая же проза Сологуба была забыта.

Литературоведение второй половины XX – начала XXI веков вернулось к осмыслению творчества Сологуба. При этом оно учитывало и развивало выводы дореволюционной критики. В научный и читательский обиход активно вводились архивные материалы, открывались неизвестные страницы творчества Сологуба, публиковались произведения, которые никогда прежде не издавались. За сорок лет литературной деятельности Сологуб дважды сумел подготовить к публикации собрание своих сочинений: собрание сочинений в 12-ти томах (1909–1911 гг., издательство «Шиповник») и собрание сочинений в 20-ти томах (1913–1914 гг., издательство «Сирин»). Новейшее собрание его сочинений, изданное «Интелваком» в 2001–2004 годах, охватывает весь основной массив произведений писателя и составляет 6 основных томов и 2 дополнительных. Также в 1997 году в издательстве «Новое литературное обозрение» вышла в свет книга «Неизданный Федор Сологуб» под редакцией М. М. Павловой и А. В. Лаврова (Пушкинский дом, ИРЛИ РАН) [102].

Поскольку начало творческого пути Сологуба совпало со временем становления русского символизма, изучение его лирики и прозы, прежде всего романа «Мелкий бес», признанного классическим произведением русской и

мировой литературы (роман переведен на многие языки), осуществлялось в связи с осмыслением этого модернистского явления русской литературы «серебряного века».

Роман «Мелкий бес» анализировали В. Ерофеев [50], С. П. Ильев [57], В. А. Келдыш [64, 65], З. Г. Минц [96, 97], М. М. Павлова [110], Е. Перемышлев [114], Л. Пильд [115], Н. Г. Пустыгина [120], Г. Селегень [131], Б. Улановская [158] и мн. др. В задачи нашего исследования не входит изучение романов Сологуба, поэтому остановимся лишь на наиболее значительных, фундаментальных работах, которые следует учитывать и при изучении его малой прозы.

В. Ерофеев рассматривал этот роман как пограничное произведение: «“Мелкий бес” – это напряженный диалог с традицией реализма» [50: 141]. Исследователь отмечал, что при создании «Мелкого беса» Сологуб опирался на реалистическую эстетику и прежде всего – на художественные системы Гоголя, Достоевского, Толстого и Чехова [50: 145].

Соглашаясь с В. Ерофеевым, В. Келдыш писал: «Для символистов, прежде всего Сологуба и Андрея Белого, особенно важен опыт Достоевского и Гоголя, и именно в сопряжении. Вместе с тем проза Сологуба была движением дальше к метафизическому видению и символическому языку. Ее место – на пути от “фантастического реализма” отечественной классики к литературе авангарда» [64: 96]. Исследователь показывает, как, получая импульсы от реалистической поэтики предшествующего столетия, новое искусство преобразует их на метафизической основе.

З. Г. Минц в статье «Некоторые “неомифологические” тексты в творчестве русских символистов» представила «Мелкий бес» как один из первых в русской литературе символистских романов-мифов. Она выделила несколько групп мифов, дешифрующих сущность и поведение Передонова, особо подчеркнув то, что роман ориентирован на соловьевскую утопию преображения мира Красотой. Исследовательница также отметила

насыщенность этого романа-мифа литературным интертекстом (Чехова, Достоевского, Гоголя, Пушкина и др.) [97].

Творчество писателя-символиста привлекало внимание и украинских исследователей. Так, С. П. Ильева интересовал смеховой мир «Мелкого беса». Он показал, что в романе Сологуба смех выступает как универсальное сатанинское начало: «Воплощением рока становится не бог, а его антипод – дьявол, искуситель и соблазнитель, осмеивающий божественный миропорядок, пародирующий, выворачивающий и показывающий его изнаночность, несправедливость... Иронический мир передонощины предстает как средоточие мирового зла, в котором “езде обман, безумство и страданье”» [57: 19].

Романам Сологуба были также посвящены диссертационные исследования: С. В. Ленской «Роман Ф. Сологуба “Мелкий бес”. Проблематика и поэтика» (Харьков, 1998) [81] и О. П. Мойсеевой «Жанровые особенности романа Ф. Сологуба “Творимая легенда”» (Одесса, 2000) [99]. В первом из них исследовалась роль реалистической традиции и степень новаторства в романе Сологуба «Мелкий бес», а во второй – взаимодействие разнородных жанрообразующих начал в «Творимой легенде». Эти аспекты и результаты обеих диссертационных работ следует учитывать и при анализе малой прозы Сологуба. Не менее интересны и продуктивны для нашего исследования наблюдения, сделанные в диссертационной работе Г. Д. Чивликлий «Реминисцентная семантика литературной сказки Ф. Сологуба» (Днепропетровск, 1996) [167].

Из западноевропейских и американских литературоведов рассмотрением творчества Сологуба и, прежде всего, романа-мифа «Мелкий бес» занимались Л. Силард [134], Ш. Розенталь и Х. Фоули [123], И. Хольтхузен [165] и др. Так, американские ученые Ш. Розенталь и Х. Фоули, исследуя роман «Мелкий бес», «передонощине» противопоставляют гармоничный мир язычества. По их мнению, пантеистическая утопия Сологуба была близка ницшеанскому культу дионисийства: «Сологуб настаивал на нераздельности добра и зла,

наслаждения и боли. Дионисический культ, подобно отношениям Людмилы и Саши, размывает границы между безумием и здравомыслием, наслаждением и болью, слезами и смехом» [123: 13].

Л. Силард исследовала образ главного героя романа – учителя Передонова – и сделала вывод о том, что «Передонов – не только замыкающее лицо в долгой цепи мельчающих маленьких людей: он – квинтэссенция абсурда, творимого отчуждающей самодержавной государственностью, смыкающейся с духовным захолустьем именно в чиновнике низшего разряда» [134: 270].

И. Хольтхузен отмечал искусность композиции и стилистическую цельность наиболее известного романа Сологуба. По мнению исследователя, комичность и гротескный эффект в «Мелком бесе» достигаются точностью и выразительностью языка, приближенного к разговорному, он пронизан каламбурами и поговорками, в чем чувствуется влияние Гоголя. И. Хольтхузен называет Недотыкомку – существо, ведущее провокационную игру с Передоновым, – «душой земной пыли и земной “пошлости”, и этот юркий, уродливый гном становится символом низменной природы Передонова» [165: 298].

Противовес Передонову на повествовательном уровне, по Хольтхузену, составляют сестры Рутиловы и подросток-гимназист Саша Пыльников: «Дионисийский элемент, свойственный жизнерадостным девушкам, и особенно “чистая” красота эротически привлекательного, но еще “бесполого” мальчика принадлежат к первичному райскому существованию, которое на земле пока что всего лишь утопия. Дети, с точки зрения Сологуба, – гаранты этой жизни, как утверждает в стихотворении, написанном в 1897 году: “Живы дети, только дети, – Мы мертвы, давно мертвы”» [165: 298].

Все отмеченные отечественными и зарубежными учеными особенности неомифологической романистики Сологуба следует учитывать и при исследовании его малой прозы. Кроме того, необходимо помнить и о результатах изучения его лирики такими литературоведами, как

В. Е. Багно [2], Д. В. Боснак [13], С. Н. Бройтман [15], А. Н. Губайдуллина [34, 35], Н. А. Дворяшина [37], М. И. Дикман [40], О. В. Сергеев [132], Б. М. Эйхенбаум [178] и др.

Так, уже в 1975 году М. И. Дикман, рассматривая биографию и творческий путь Сологуба, очертила основной круг настроений-мотивов в лирике писателя (бессилие, тоска, уныние, безнадежность, невозможность пересоздать окружающую действительность, обличение «зла» жизни и др.) и определила философские основы его творчества как декадентские. При этом она признала лирику «самой органичной сферой» творчества Сологуба [40].

Н. А. Пустыгина, проанализировав стихотворения сборника «Пламенный круг» (1908), рассмотрела проблему двойничества в творчестве писателя-символиста. Наличие системы двойников исследовательница объяснила изменчивостью и неустойчивостью внутреннего мира лирического героя, а также наличием у него противоречивых убеждений. На двойственность моральных установок лирического героя Сологуба обратила внимание и Л. Колобаева, которая назвала это «психологизмом “качелей”», апеллируя к программному стихотворению поэта «Чертовы качели» [70].

Д. Боснак в процессе сопоставления лирики Сологуба и романа «Мелкий бес» исследовал принципы художественной антропологии писателя, воплотившие его видение человека. Подобную попытку комментирования романа в его связи с лирикой предпринял еще О. Дарк, однако в силу специфики жанра комментария его работа, по мнению Д. Боснака, не обладала достаточной полнотой.

Анализ лирики Сологуба позволил Д. Боснаку сделать вывод, что «в ее центре – человек, которому имманентно всякое проявление несовершенной реальности, но который в то же время наделен стремлением к “иному” миру» [13]. Важное место в экзистенциальной проблематике Сологуба, по мнению исследователя, принадлежит состояниям одиночества, страха существования и страха смерти, самоотчуждения и пр. Д. Боснак полагает,

что «художественный мир Сологуба строится на изображении не “объективного” бытия, а целостного мироощущения человека, через реальность бытия которого дан этот мир» [13].

Попытку рассмотрения лирики Сологуба с точки зрения феноменологии целостного художественного сознания поэта предприняла в диссертации А. Н. Губайдуллина «Поэзия Федора Сологуба (Принципы воплощения авторского сознания)» (Томск, 2003) [34]. Опираясь на теоретические работы М. М. Бахтина, исследовательница обратила внимание на проблему соотношения субъекта текста и субъекта сознания автора в едином поэтическом контексте Сологуба. Поскольку лирика поэта-символиста отличается высокой степенью автобиографичности, А. Н. Губайдуллина справедливо полагает, что ее следует рассматривать как акт авторского самосознания.

Любопытным в данном исследовании и весьма продуктивным при изучении малой прозы Сологуба представляется анализ «мифообраза “Семья”». Он рассматривается А. Н. Губайдуллиной в качестве онтологической модели семьи, в которой образы отца и матери вмещают в себя различную смысловую и эмоциональную нагрузку. Материнское начало – земное, природное (онтологическая «горизонталь»), а образ отца лирического героя не связан с бытом (он важен в построении божественной «вертикали»). По мнению А. Н. Губайдуллиной, «Попытка Сологуба соединить “горизонталь” и “вертикаль” и тем самым придать целостность онтологической модели мира представляется отражением попытки восстановить в сознании полноту и гармоничность семьи, которых не доставало в действительности» [34].

В последние десятилетия к творчеству Сологуба обращались С. Н. Бройтман [15], Ю. Герасимов [27], Н. Дворяшина [37], Вик. Ерофеев [50], В. Келдыш [63, 64, 65], Л. Колобаева [70], А. Михайлов [98], М. Павлова [109, 110, 111], Н. Пустыгина [120] и др. российские исследователи.

Несмотря на охарактеризованное интенсивное исследование прозы Сологуба в последние десятилетия, следует согласиться с С. Соложенкиной, которая является автором вступительной статьи к первому тому новейшего собрания сочинений Сологуба. Она справедливо полагает, что «Сологуб – не из тех писателей, которые, хотя бы и посмертно, позволят исчерпать себя до конца. При видимой простоте, он многослоен и многозначаш» [145: 23]. Это в полной мере относится и к его малой прозе. Остановимся подробнее на работах ученых, посвященных ее анализу.

Еще Вяч. Иванов говорил о том, что мирозерцание творца книги «Жало смерти» «существенно мифологическое» [55: 720]. Современник Сологуба также указывал на сложные связи жизни и смерти в творчестве писателя-символиста: «Смерть – дружественная сила, и пока человек не вышел из своего рая, он доверчиво взирает на нее, да и нет для него различия между нею и жизнью: оба мира глядятся друг в друга в этой промежуточной полосе, и каждый из них – жизнь. Но совершается грехопадение, и жизнь – уже смерть, и смерть – впервые смерть как сила враждебная, и человек бежит, но не убегает от неизбежной» [55: 721].

А. Долинин отмечал, что в отличие от романов Достоевского в прозе Сологуба преступление совершается почти всегда в конце, поскольку «его интересует не тот ад, который творится в душе человека, уже нарушившего “норму”, а то, *как* подготавливается преступление, как постепенно поднимается, выползает на поверхность сознания то темное, несознаваемое, что таится в низших областях душевной жизни, *как* воскресает “тот древний демон... который проявляется во всяком разрушении”» (курсив – А. Д.) [43: 439–440].

Ученый обратил внимание и на особенности колористики Сологуба: «Любимые цвета Сологуба – это черный или белый (гораздо чаще – черный); лишь изредка заметен голубой или синий; остальные же совсем редко. Но что у него почти совсем отсутствует, это переходные или слитные краски – такие, в которых чувствовались бы тонкие оттенки, замечаемые одним только

пристальным взором. Ночь и ночной, тьма и темный, мгла и мглистый, мрак и мрачный, темные места и темные жилища, темные одежды, темные ткани, темный день, темное небо, темные мечты и т. п. – вот его самые любимые слова и самые любимые сочетания [43: 426].

А. И. Михайлов говорит о концепции двоимирия в рассказах и романах Сологуба. В них «как бы существуют два противостоящие один другому мира: непросветленной, полной страдания земной действительности и – мира, преображенного красотой, любовью, духовностью» [98: 103]. Сологуб переворачивает традиционное представление о жизни и смерти: в его произведениях смерть фактически становится положительным персонажем, поскольку в ней Сологуб видел единственный способ ухода от мучительной реальности. Неслучайно в его новеллах чаще всего умирают дети, так как именно они более всего достойны находиться в лучшем мире.

А. И. Михайлов подчеркивает также мастерство писателя-символиста в поэтизации телесной красоты. Сологуб являлся не просто певцом красоты, но её философом (безусловно, здесь сказывалось влияние Ницше). Причем прежде всего, по мнению А. М. Михайлова, Сологуб отвергал обывательскую пошлость, рассматривающую тело лишь как «объект грязных вожделений»: «Выступая впервые в русской литературе с эмансипацией телесной красоты и “расцветающей Плоти”, Сологуб, как художник, оказался на высоте» [98: 105].

Глубокий и всесторонний, итоговый для 1990-х годов, очерк биографии и творчества Сологуба принадлежит С. Н. Бройтману – автору статьи о писателе в двухтомнике ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. Исследователь опроверг некоторые автобиографические мифы Сологуба, а также выявил особенности поэтики его поэзии, прозы, драматургии и публицистики. Наиболее подробному рассмотрению подверглась поэзия символиста, а также его романы «Тяжелые сны», «Мелкий бес» и «Творимая легенда». При анализе малой прозы Сологуба С. Н. Бройтман особое внимание уделил теме детства.

Проанализировав поэтику новелл, в которых главным героем является ребенок, зачастую – сирота, исследователь отметил следующее: «Дети, по Сологубу, отличаются от взрослых божественно игровой близостью к “всебытию” и тем, что они – почти чистое становление – меон. Их “мимолетно-зыблемая жизнь” – и не жизнь в обычном смысле слова. Это положение в мире – источник и силы, и слабости ребенка, требующих глубокого сочувственного, любовного отношения, но редко его находящих» [15: 899]. В целом же, по ходу исследования, автором главы выделяются сквозные для всего творчества Сологуба темы (зла, смерти, детства, «слезинки ребенка», красоты и др.) и мотивы (*богооставленности, одиночества, превращения, чуда, враждебности, босоногости* и др.).

Таким образом, обзор основных жанровых разновидностей сологубовских произведений позволил С. Н. Бройтману доказать тезис, выдвинутый им в начале статьи, а именно слова Льва Шестова о сологубовском творчестве: «Вся его поэзия – неподвижное, хотя и страшно напряженное созерцание одной точки» (цит. по: [15: 882]). «Видимо, в этом, – утверждал С. Н. Бройтман, – истоки уникального постоянства, чтобы не сказать неизменности, его голоса и бесконечного варьирования одних и тех же мгновенно узнаваемых тем и мотивов» [15: 882]. Однако ученый все же условно разделил все творчество писателя на несколько периодов: ранний (1878 – 1892), средний (1892 – 1904), зрелый (1905 – 1913) и поздний, который, в свою очередь, представлен двумя (1914 – 1919, 1920 – 1927).

В статье В. А. Келдыша «О прозе Ф. Сологуба в свете русской классической традиции», помимо «Мелкого беса», анализу подвергается также один из лучших образцов малой прозы Сологуба – новелла «Маленький человек» (в данной статье жанр произведения представлен как рассказ). В. А. Келдыш называет это произведение одним из самых «кафкианских» у Сологуба: «“Скучные переживания серенькой обычности”, не обещающие, казалось бы, ничего из ряда вон выходящего, неожиданно сменяются фантазмагорией в духе Кафки, представая в “сюрреалистическом” облике.

При этом превращения, происходящие с героем, сохраняют внешний колорит “обычности”, обрастают бытовой плотью» [65: 157].

В статье «Философия самоубийства в новеллах Ф. Сологуба» А. Р. Магалашвили приходит к интересному и, как представляется, продуктивному для дальнейших исследований малой прозы писателя выводу: «Самоубийцы Сологуба оказываются не только *примитивными художниками*, но и *колдунами*, добивающимися своей цели сознательным или стихийным *магическим приемом*, что соответствует представлениям об онтологической роли человека в творчестве Федора Сологуба. Следовательно, самоубийство в новеллах Сологуба является не только психологическим, но также образным и магическим актом» (курсив – А. М.) [92]. Анализ малой прозы Сологуба А. Р. Магалашвили осуществил в своей кандидатской диссертации «Поэтика малой прозы Ф. К. Сологуба» (Новосибирск, 2000) [90]. В этом диссертационном труде анализ поэтики сологубовской малой прозы был подчинен задаче рассмотрения ее как единого текста (дискурса) писателя-символиста в контексте его философских взглядов. Многие наблюдения А. Р. Магалашвили, несомненно, следует учитывать и при исследовании жанровой специфики малой прозы Сологуба. Так, в частности, его наблюдения, касающиеся жанра пасхального рассказа в творчестве Сологуба [89], анализа рождественских мотивов в новеллах писателя и влиянием на них философии А. Шопенгауэра [91].

В. В. Виноградова в статье «Декадансная трансформация новеллы в творчестве Ф. Сологуба и М. Арцыбашева» [20] отмечает: «Предметом изображения в декадентской новелле является определенный эпизод или случай из жизни человека, нацеленный на статику, – нарочитый прием, который призван с помощью детального описания будничной жизни героя поразить воображение читателя» [20: 24]. Представляется, что вывод об отсутствии динамики в жанровой структуре новелл Сологуба, где важную роль играет лирический сюжет, является дискуссионным.

Для демонстрации метаморфоз, произошедших с жанром новеллы в эпоху серебряного века, с его пессимистическими настроениями и эсхатологическими ощущениями, В. В. Виноградова анализирует рождественские новеллы Сологуба «Елкич» (1906), «Красногубая гостья» (1909) и «Рождественский мальчик» (1905), а также подробно рассматривает «нефантастическую» новеллу «Баранчик» (1898). В этих новеллах о детях исследовательница выявляет традиционно присущие сологубовскому творчеству мотивы *смерти, жертвы, мученичества, святости, героизма* и утверждает: «Земная жизнь представляется писателю бессмысленной, из нее нет иного выхода, кроме смерти или фантастической мечты» [20: 24]. При этом жанрообразующая роль названных мотивов автором статьи не учитывается.

О. Н. Калениченко тоже проявила интерес к святочным и пасхальным рассказам Сологуба, несправедливо забытым после 1917 года. В статье «“Прекрасные идеалы” Ф. Сологуба в его святочных и пасхальных рассказах» [60] она рассмотрела святочные рассказы «Елкич», «Рождественский мальчик», и пасхальные рассказы, связанные с евангельской тематикой: «Сон утешающий» (1914), «Путь в Еммаус» (1914) и «Путь в Дамаск» (1914).

Исследовательница полагает, что эти произведения, вобрав в себя основные темы, мотивы, образы, характерные для сологубовского творчества, со всей полнотой отразили философско-этическую концепцию писателя. Эти рассказы, «призывая к преображению звериного быта путем Мечты и Подвига», «являют образ истинного бытия, ведут человека к утверждению наиболее высоких благ жизни, к самоутверждению и творчеству» [60: 72]. Представляется, что степень героико-оптимистического пафоса как в рассмотренных, так и в остальных произведениях Сологуба значительно преувеличена. К тому же не все названные произведения следует квалифицировать как рассказы.

М. М. Павлова, рассматривая раннюю прозу Сологуба в свете «экспериментального метода», отмечает влияние на нее творчества французских натуралистов, в частности любимого автора юного Сологуба – Э. Золя. Материалом для ее анализа послужили два до настоящего времени не опубликованных сологубовских текста программного содержания – подробный план-конспект трактата «Теория романа» (1888) и статья «Не постыдно ли быть декадентом» (между 1897– 1899), – а также романы «Тяжелые сны» (1895), «Мелкий бес» (1905) и рассказы из сборников «Тени» (1896) и «Жало смерти» (1904). В результате исследования М. Павлова, не оспаривая связь ранней прозы Сологуба с опытом французского символистского романа, предлагает не абсолютизировать ее. По ее мнению, влияние натурализма проявилось в интересе начинающего писателя к психопатологическим или пограничным с ними состояниям человека [111: 219].

В 2007 году вышла в свет монография М. Павловой «Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников» [110]. В ней исследовательница обстоятельно охарактеризовала творческую биографию Сологуба, охватив первое десятилетие его писательской деятельности (от момента вхождения в литературу до завершения работы над «Мелким бесом»). В приложении к книге она опубликовала материалы, позволяющие выявить автобиографический подтекст творчества Сологуба: набросок незавершенного романа «Ночные росы», начало и некоторые отрывки поэмы «Одиночество», цикл стихотворений «Из дневника», статьи «Черти», «О телесных наказаниях», статья-манифест «Не постыдно ли быть декадентом».

М. Павлова много внимания уделила биографическому аспекту исследования творчества Сологуба, объясняя причины зарождения в его душе пессимистического отношения к миру и выявив их в детстве писателя: «Образ “дебелой бабищи жизни”, требующей все новых и новых детских жертв, стал определяющим в прозе Сологуба; неизменно повторяющийся в его

произведениях мотив сечения или угрозы наказания розгами (равно как и сама фигура “стегальных дел мастера” – Передонова) был вызван к жизни глубоко личными переживаниями... Появление на страницах его рассказов и романов мастеровых всех мастей, кухарок, горничных, мелких чиновников и прочего городского люда было связано не только с желанием в полемической форме продолжить тему “маленького человека” у Пушкина, Гоголя, Достоевского, Лескова, но и не в меньшей степени стремлением изжить никогда не забываемое собственное прошлое» [110: 17–18].

В ряде работ последнего десятилетия предметом исследования оказались некоторые аспекты сказочек Сологуба. Первой начала изучение «Сказочек» Г. Д. Чивликлий. Объектом ее диссертационного исследования «Реминисцентная семантика литературной сказки Ф. Сологуба» (1996) стали претексты (мифологические, фольклорные, литературные) и авторские приемы циклизации сказочек, специфику которых она усматривает в традициях составления сборников русских литературных сказок в XVIII веке, где чередовались тексты разножанровой ориентации и пафоса (сатирического, дидактического, лирического). Роль мотивов при этом не акцентировалась [167].

Рассматривая «Сказочки» Сологуба как единый текст, к интересным и справедливым выводам пришла О. Г. Егорова в своей докторской диссертации «Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века» (2004) [49]. Творчеству Сологуба посвящена ее третья глава «От “сказочек” к роману-мозаике (поиски новых форм в творчестве Ф. Сологуба)». Исследовательница полагает, что «вариации реализаций архетипов персонажей создают некую оригинальную схему, систему цепей между сказочками, как близкими друг к другу в структуре текста, так и отделенными друг от друга, тем самым обуславливая авторскую последовательность сказочек и доказывая цикличность сологубовского произведения. “Сказочки” необходимо воспринимать и анализировать именно в том виде, в каком они были подготовлены и изданы автором, иначе текст предстает не циклом, а

только набором оригинальных в жанрово-стилевом отношении произведений – что не отражает художественной значимости “Сказочек” в целом» [49].

Представляется, однако, что автор диссертационного исследования зачастую упрощенно трактует взаимосвязь между «сказочками», обнаруживая словесно-звуковые переключки между ними и выстраивая их одну за другой в некую сюжетно-фабульную линию. На наш взгляд, такая взаимосвязь возникает благодаря не линейному выстраиванию мотивов, а их функционированию по более сложной «траектории».

Н. В. Барковская в статье «“Сказочки” Ф. Сологуба и “Случай” Д. Хармса» (2003) [7] показывает, как «Сказочки» Сологуба, опубликованные отдельным изданием в 1905 и 1906 годах, удивительно переключаются с миниатюрами Хармса из сборников «Случай» (1939) и его рассказами. Н. В. Барковская сопоставляет ряд миниатюр: «Идол и переидол» Сологуба и «История дерущихся» Хармса (в основе их сюжетов – драка), «Хрыч да хрычовка» Сологуба и «Случай» Хармса (в этих произведениях показана смерть, вызванная абсурдными ситуациями), «Веселая девчонка» Сологуба и «Рыжий человек» Хармса (миниатюры объединяет тема бессмысленности существования) и т. д. В итоге автор статьи приходит к убедительному и продуктивному для дальнейшего исследования «Сказочек» выводу – произведения Сологуба и Хармса похожи не только содержанием, но и некоторыми особенностями художественной формы.

В частности, следует учитывать то, что у обоих авторов сходными оказываются принципы художественного оформления абсурдной картины действительности: «И Сологуб, и Хармс используют мозаику миниатюр (причем, редуцированный объем текста, с упрощенной – просторечной – лексикой и однообразным синтаксисом, уже создает ощущение нелепости), однако дискретные “кадры” монтируются в циклы, складываются в некий “метасюжет”, воспроизводя целостную модель мира» [7]. Вместе с тем Н. В. Барковская представляет и различия между миниатюрами писателей:

«...оба писателя показали действительность безобразной и алогичной. Но Ф. Сологуб, исходя из символистского (неоромантического) двоемирия, отрицал жизнь во имя смерти, освобождающей из “закрытых стен”. Д. Хармс видит только одну реальность, вызывающую отвращение и страх. Пользуясь эстетикой безобразного, он доводит зло до абсурда, переизбытка, тем самым дистанцируясь от него. Отрицая действительность, где царит смерть, Хармс – от обратного – утверждает жизнь, какой она должна быть: свободной и осмысленной» [7].

Н. Н. Новикова в статье «“Сказочки” Ф. Сологуба: у истоков литературы абсурда XX века» [104] отметила, что автоинтертекстуальные мотивы (тоски, разочарования в жизни, экзистенциального одиночества, богооставленности человека, сиротства, смерти-избавительницы и т. п.), пришедшие из поэзии и новеллистики Сологуба, в его «Сказочках» под «смеховым» углом зрения выявляют новые, абсурдистские, значения и способствуют превращению незатейливых миниатюр в философскую прозу. Н. Н. Новикова указывает на то, что абсурдными в «Сказочках» являются не только их примитивные герои (глупые мальчики и девочки, предметы и животные с репрезентативными именами), но и сюжеты. Все это позволяет исследовательнице сделать вывод о зарождении в сказочках Сологуба элементов литературы абсурда.

В статье Л. В. Евдокимовой «Миниатюра Ф. Сологуба “Полоски” и басни И. А. Крылова: литературная традиция как новаторство» [47] впервые была опубликована прозаическая миниатюра Сологуба «Полоски», датированная 1 (14) декабря 1923 года (текст миниатюры печатался по автографу: РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 576. 4 лл.). Теоретической базой для ее исследования стала работа А. А. Потебни «Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка» (1894). По мнению исследовательницы, «Полоски» примыкают к сологубовским «Сказочкам», представляющих собой сложный контрапункт различных жанров. В частности, Л. В. Евдокимова показала, что в формировании сологубовского жанра *сказочки* важную роль сыграла

интерпретация и трансформация писателем дидактического жанра басни, особенно И. А. Крылова.

Л. В. Евдокимова завершает свою статью выводом о том, что прозаические миниатюры Сологуба, в том числе и «Полоски», предвосхитили технику саморазрушающегося письма, характерную для «Случаев» Хармса. Развивая эту мысль и учитывая выводы своего исследования, Л. В. Евдокимова в статье «Миниатюра Ф. Сологуба “Полоски” в контексте “Случаев” Д. Хармса» [46] стремится доказать, что недавно опубликованная миниатюра Сологуба и хармсовские «Случаи» содержат в себе признаки постмодернистского письма.

Так, «Полоски», построенные по принципу диалога, стремящегося к «монологизации», обнаруживают черты петрушечной комедии, элементы народной смеховой культуры, а также реплики, свойственные устной речи (неоправданный повтор слов и целых фраз, обилие синтаксических конструкций, присоединяющихся с помощью омонимов «а» («да») – союза и частицы). Таким образом, как и «Случаи» Хармса, сологубовские «Полоски» допускают два уровня прочтения, что приводит к противостоянию карнавального и барочного дискурсов. Все эти конкретные наблюдения и сами подходы к исследованию жанровых моделей (не только басенных, но и других), подвергнувшихся перетрансформации в «сказочках», необходимо учитывать при дальнейшем анализе и осмыслении сказочных миниатюр писателя-символиста.

Таким образом, несмотря на большую современную Сологубу критику и почти столетнее изучение его прозы историками литературы, малая проза писателя, составляющая большую часть его творческого наследия, все еще остается недостаточно исследованной. Она рассмотрена фрагментарно и крайне выборочно. Прежде всего, не выявлены все ее жанровые разновидности. Так, из сферы обстоятельного исследования ученых выпал цикл афоризмов и фрагментарный текст под названием «Достоинство и мера вещей». Не достаточно всесторонне охарактеризована специфика поэтики

жанровых разновидностей малой прозы Сологуба – как его новелл, так и сказочек, – не уяснены принципы их объединения в циклы. В итоге его малая проза не представлена как внутренне взаимосвязанная система жанров и их разновидностей.

Есть основания предполагать, что в основе жанровой системы малой прозы Сологуба лежит *новелла* (а не рассказ) и *ее разновидности*, модифицированные в соответствии с символистской поэтикой и спецификой сологубовского художественного мира. В тесной взаимосвязи с жанровыми моделями новеллы функционируют сологубовские *миниатюры*, представленные оригинальными модификациями жанров «*метаморфоз*» («*превращения*»), *литературной сказки (сказочки)*, а также *афоризмов* и *фрагментов*. Все они требуют специального анализа. Современная теория литературы обладает «инструментарием», позволяющим успешно решить поставленную задачу.

1.2. Теоретическая основа и методика исследования жанровой поэтики малой прозы Ф. Сологуба

Одними из наиболее обстоятельных современных отечественных исследований истории и теории литературного жанра являются монографии И. Денисюка «Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.» (1999) [39] и Т. Бовсуновской «Основи теорії літературних жанрів» (2008) [12].

И. Денисюк обобщил существующие представления о жанре, определив эту литературную категорию как исторически сформировавшийся синтез существенных характеристик содержания и формы ряда литературных произведений, обладающий устойчивостью, но в то же время способный к постоянному обновлению. Особый интерес для нашего исследования представляет предложенная им типология украинской малой прозы XIX –

начала XX века, включающая и разновидности миниатюр («случай», «отрывок», «этюды», «миниатюры», «эпизод», «наброски» и пр).

Т. Бовсуновская же не только проследила историю изучения категории жанра, но и проанализировала наиболее авторитетные концепции (эволюционную, формалистическую, интермедиаальную, семиотическую, метафорическую, феминистическую, психологическую и мн. др.), выявив их значение для литературного процесса.

Такие современные аспекты изучения жанра, как взаимоотношения между жанром и интертекстом, жанром и дискурсом, генезисом и типологией жанра, а также между всеми ними, рассмотрены в работах российских ученых И. П. Смирнова и В. И. Тюпы. Первый из них в своей книге «Олитературенное время», размышляя о генезисе жанров, сосредоточил внимание на их типологических и интертекстуальных аспектах: «Общий генезис первичен для текстов одного и того же жанрового ряда, их *интертекстуальные связи вторичны, надстроены над типологическим сходством литературных произведений*, разнообразят жанровую парадигму, но не обуславливают ее инвариантность. В противном случае перед нами было бы непрерывное дискурсивное поле» [142: 262].

Новейшей работой в области современной нарратологии является монография В. И. Тюпы «Дискурс / Жанр» (2013). Сопоставляя теоретические категории, вынесенные в заглавие книги, ученый приходит к выводу: «*жанр – это инвариант одноименного дискурса* (если их имена совпадают) или, точнее, субдискурса, ибо речевые “жанры” всегда – модификации некоторого более широкого сегмента словесной культуры (“рода”» (курсив – В. Т.) [157: 16].

Наиболее же общепринятая и актуальная для российского и украинского литературоведения концепция жанра принадлежит Н. Д. Тмарченко [153] и базируется на работах М. Бахтина, Б. Кроче, Ц. Тодорова, Е. Штайгера, С. Бройтмана [14] Г. Гачева [26], В. Кожина [68], Т. Сильман [135] и др. Вслед за ними ученый решает проблему соотнесения исторических жанров и

их теоретических моделей, учитывая, что существуют две разноплановые системы видения и понимания категории жанра: 1) жанр как устоявшаяся единица литературного процесса, составляющие которой можно вычислить едва ли не с математической точностью; 2) жанр как неуловимая, вечно трансформирующаяся форма, содержание которой и есть форма [153]. Мотивируя разделение жанров на канонические и неканонические, Н. Д. Тмарченко также характеризует процесс замены первых вторыми.

Учитывая фундаментальные, устоявшиеся, представления о литературном жанре, а также возможные новейшие аспекты его рассмотрения, можно сделать следующий вывод. Приступая к исследованию жанрового своеобразия малой прозы Сологуба, следует учитывать, прежде всего, представления о литературном жанре как о типе структуры художественного произведения, объединяющем группу текстов с устойчивыми, регулярно повторяющимися содержательными и формальными признаками [14]. Необходимо также иметь в виду, что жанры различаются родовой основой (эпической, лирической, драматической), объемом, приемами композиционной организации текста, типом повествования, особенностями пространственно-временных характеристик, системой персонажей и структурой их характеров, сюжетостроением, спецификой предметного мира, т. е. типом целостности текста.

Поскольку же одной из продуктивных методик исследования взаимосвязанных элементов и уровней внутреннего мира литературного произведения считается методика целостного анализа, разработанная в 1970 – 1980-х годах М. Гиршманом [29], Д. С. Лихачевым [86], Ю. М. Лотманом [88], Б. А. Успенским [159], А. И. Чудаковым [170] и др. учеными, именно она может быть положена в основу анализа жанровых моделей и их разновидностей, характерных для малой прозы Сологуба.

В то же время, для верного истолкования смысла того или иного произведения необходимо рассматривать его не изолированно, а в определенном историческом, культурном и художественно-эстетическом

контексте. Поэтому исследование малой прозы Сологуба предполагает также учет сложности и многоплановости литературного процесса конца XIX – начала XX вв., и в первую очередь, природы и места в нем символизма, одним из основоположников которого являлся писатель. В своем исследовании мы ориентировались на итоговые труды ученых ИМЛИ РАН «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)» [127, 128] и «Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза» [121], а также работы В. А. Келдыша [64, 65], З. Г. Минц [96, 97], Л. Силард [134] и др.

Эти ученые показали, что символисты стремились к созданию таких творений, в которых разные планы бытия просвечивали бы друг сквозь друга. Существо поисков писателей-символистов состояло в обнаружении путей, методов, способов художественного возведения «низшей действительности» к «реальности реальной», в создании таких жанровых структур, с помощью которых они стремились ощутимо передать характер соотношенности временного и явленного с вневременным и «вечным» [134: 266]. Важными составляющими таких многоплановых жанровых моделей, как правило, оказывались мифопоэтика и литературный интертекст, способствующие возникновению неомифологических текстов. Этот аспект новеллистики Сологуба требует особого внимания.

Исследуя жанровое своеобразие малой прозы Сологуба, безусловно, следует учитывать процесс жанровых поисков и трансформации, свойственных рубежу XIX – XX веков. Как известно, в переходные эпохи литературного развития идет интенсивное разрушение доминирующих эстетических систем, что часто приводит к трансформации традиционных жанров и возникновению новых жанровых форм. Такие процессы имели место и в конце XIX – начале XX веков, когда на смену реализму пришла эпоха модернизма. Символисты столкнулись с трудностью выражать традиционными средствами свое мировосприятие и возникающие религиозно-мистические настроения. Поэтому они вводили в литературу новые типы

коллизий и героев, которые удивляли читателей необычными поступками и чувствованиями. Это, в свою очередь, влекло за собой перестройку как остальных уровней художественного мира их произведений (структуры характеров, сюжетов, хронотопа, предметного мира, повествования), так и их композиции в целом. В итоге это приводило к внутрижанровым обновлениям и изменениям межджанровых связей и отношений [27]. По мнению Л. Силард, существенным вкладом символистов в русскую литературу стало «открытие новых форм повествования и структурирования прозы» [134: 266].

В русской литературе «серебряного века» главенствующее место занимала лирика, а в прозе в это время большие жанровые формы утрачивают доминирующую роль. Свидетельства «Летописи литературных событий в России» за 1890-е – 1900-е годы [83] наглядно доказывают, что писатели, творившие в этот период, отдают предпочтение средним и малым жанрам, повышается их интерес к разновидностям, находившихся на периферии литературы XIX века (сказкам, притчам, миниатюрам, фрагментам и т. п.). Так, на смену господствующему в реализме роману приходит необыкновенное разнообразие малых жанров: наблюдается либо их «перерождение» (рассказа, новеллы, сказки и др.), либо их «открытие» среди жанров массовой литературы (легенды, «календарной» прозы – рождественского, святочного, пасхального рассказов).

Очень востребованными и распространенными в творчестве писателей «серебряного века» становятся рассказ и новелла. Коллектив литературоведов ИМЛИ РАН – авторов новейшего труда «Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы проза» (2009) – ставит сегодня вопрос о причислении этих двух жанров к средним (наряду с повестью), полагая, что малыми жанрами являются анекдот, миниатюра, фрагмент и пр. [121]. Нам представляется возможным говорить о новеллах Сологуба как о малой прозе, а о еще более лаконичных произведениях («сказочках», фрагментах, «превращениях») – как о миниатюрах.

В первую очередь, нас интересует жанр новеллы, поскольку он, как будет показано в работе, был доминирующим в малой прозе Сологуба. Существует множество исследований по истории и теории новеллистического жанра, однако до сих пор он вызывает споры литературоведов. Сегодня с уверенностью можно сказать только то, что новелла возникла в эпоху Возрождения и ее генетические истоки – в анекдоте, сказке, басне [95]. Поскольку одним из истоков новеллы является анекдот, ей присуща установка на казус. С помощью кумулятивного сюжета новелла «создает новое видение житейской ситуации, убеждая в то же время читателя в неполноте и относительности готовых норм и моральных критериев» [121: 21]. Понять всю запутанность и необычность изображенных жизненных ситуаций читателю новеллы зачастую помогает смех как адекватная реакция на парадоксальность земного существования. Поэтому возникает вопрос об особой природе смеха Сологуба и форм его выражения (иронии, сарказма, «черного» юмора и др.), помогающих автору выразить свое пессимистическое мироощущение.

Наибольшее количество споров ученых возникает по поводу соотношения жанров рассказа и новеллы. Б. Томашевский считал новеллу русским эквивалентом рассказа [156]. В. Скобелев не разграничивал жанр рассказа и жанр новеллы [139]. А. Нинов [103], Е. Дмитриева [41] настаивали на разделении этих малых жанровых форм. В книге «Русская новелла» (1984) [129] Бодо Зелинский подчеркивал, что с начала XIX века под жанровым понятием «новелла» в русской культуре обозначали зарубежные произведения, а для обозначения жанра произведений российских авторов использовали термины «повесть» и «рассказ» [129]. По мнению же В. Б. Байкеля, терминологическая путаница в употреблении понятий «повесть», «рассказ», «новелла» связана, главным образом, с тем, что «эти термины в XIX веке определяли в большей степени содержательную сторону произведения, а в XX отражали объем жанра» [3: 156].

В. Б. Байкель обстоятельно исследовал историю и поэтику жанра рассказа в процессе сопоставления его с новеллой. Русский рассказ, по

мнению ученого, ориентируясь на поэтику западной новеллы, в то же время выходит за ее границы, поскольку имеет более свободную, по сравнению с новеллой, композицию и тяготеет к «эпической свободе»: «Реальное повествование в рассказе включает чуждое поэтике новеллы тщательное описание деталей, быта, психологии, содержит параллельные эпизоды, проясняющие и конкретизирующие развитие центрального сюжета, но в известной степени ослабляющие драматическую функцию сюжета новеллистического» [3: 164]. Все эти результаты исследования и осмысления обозначенной проблемы зарубежными учеными следует учитывать при интерпретации авторских подзаголовков малой прозы Сологуба, который большинство произведений называл рассказами.

Современный уровень развития украинского и российского литературоведения позволяют выделять новеллу в качестве самостоятельного жанра. Новелла отличается от романа и повести краткостью, а от рассказа и повести – большей мерой структурированности и даже каноничностью. Сама краткость новеллы как ее исходное свойство способствует концентрации, заострению, использованию символики, богатству ассоциативных связей и четкой структурной организации, так как новелла, по справедливому мнению Е. М. Мелетинского, стремится на минимуме площади выразить максимум содержания. Все это и ведет к ярко-выраженной кульминации в виде неожиданного финала [95].

Определяющим фактором для новеллистического сюжета, как показывают авторы «Поэтики русской литературы конца XIX – начала XX века», является не только наличие пуанта, но также наравне с ним и принципа кумуляции: «Ведь пуантом, как правило, называют финальную перемену точки зрения (героя, читателя) на исходную сюжетную ситуацию, причем этот поворот может быть связан с новым, неожиданным событием, которое явно противоречит логике предшествующего сюжетного развертывания. Кумуляция же – немотивированное (последующее событие не проистекает по необходимости из предыдущего) и нарастающее (приближающее к

катастрофе) нанизывание-присоединение друг к другу однородных событий и персонажей, наделенных аналогичными функциями» [121: 18]. Но в обоих случаях, как заметил еще Б. Эйхенбаум, «новелла, как и анекдот, накапливает весь свой вес к концу», «она должна стремительно лететь книзу, чтобы со всей силой ударить своим острием в нужную точку» (цит. по: [121: 18]).

Одной из задач нашего исследования является аргументация того, что произведения Сологуба, входящие в сборники и циклы «Земные дети», «Недобрая госпожа», «Неутолимое», «Слепая бабочка» и др., являются именно новеллами, несмотря на то, что сам автор не всегда разграничивал рассказ и новеллу, вынося в подзаголовки как одну, так и другую жанровую разновидность. Это приводит к тому, что большинство литературоведов ([5, 6, 32, 36, 44, 94] и др.) вслед за писателем-символистом продолжают называть его новеллы рассказами.

Следует учитывать и то, что символистская новелла имела свою специфику. Если первые в истории мировой литературы новеллы возникают как сюжетно-фабульные произведения («Декамерон» Боккаччо и т. п.), то новеллы символистов за счет психологизма и неомифологизма приобретают многослойность. Они содержат как минимум две сюжетные линии: первая из них – эпическая, отражающая событийный ряд происходящего, а вторая, как правило, либо лирическая, воссоздающая нравственно-психологическую или экзистенциальную коллизию, либо историософская, либо религиозно-философская. Причем последние часто развиваются на уровне подтекста, наличие которого характерно и для произведений Сологуба.

Подтекст выступает не просто нарочитым приемом, а структурной необходимостью и является одним из способов углубленного изображения внутреннего мира героев и моделирования образа мироздания. Подтекст строится на дополнительных контекстуальных смыслах слов, выражений, ситуаций, углубленных в процессе сюжетного развития. Т. Сильман доказала, что в структурно-композиционном плане подтекст есть «не что иное, как рассредоточенный, дистанцированный повтор, все звенья которого вступают

дуг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, более глубокий смысл» [136: 94].

Полноценное понимание зашифрованных подтекстом эпизодов возможно только при их тщательной подготовленности (недаром, создателями подтекста являлись великие мастера литературной формы, такие как Ибсен, Чехов, Гамсун, Хемингуэй, Ремарк и др.). Т. Сильман говорит о том, что подтекст не только «особенным образом демонстрирует мысли и чувства персонажей, но и ставит в особое положение читателя, а именно в положение человека, судящего о действиях и словах людей не после того, как ему эти действия и слова были подробно истолкованы автором, а в тот момент, когда люди эти еще как бы сами не решились признаться во внутреннем смысле того, что они делают и говорят» [136: 93]. Таким образом, читатели вместе с героями мысленно проделывают их путь, становятся соучастниками повествуемых в произведениях событий.

Сегодня с признаком повтора связывают такое явление, как мотив. По Б. М. Гаспарову, осуществившему мотивный анализ произведений А. Блока, М. Булгакова, Б. Пастернака и др., в роли мотива может выступать «любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами (“персонажами” или “событиями”), здесь не существует заданного “алфавита” – он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру» [22: 30–31].

Опираясь на историю изучения и различные теории мотива в трудах Б. М. Гаспарова, Б. В. Томашевского, И. В. Роднянской, П. Г. Богатырева, Г. В. Краснова, Л. Н. Целковой, И. Силантьев охарактеризовал мотив как: «а) эстетически значимую повествовательную единицу, б) интертекстуальную в своем функционировании, в) инвариантную в своей принадлежности к

языку повествовательной традиции и вариантную в своих событийных реализациях, г) соотносящую в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками» [133: 96].

Суть мотивного анализа состоит в том, что «за единицу анализа берутся не традиционные термы – слова, предложения, – а мотивы, основным свойством которых является то, что они, будучи кросс-уровневыми единицами, повторяются, варьируясь и переплетаясь с другими мотивами, в тексте, создавая его неповторимую поэтику» [126: 180]. Наравне с образной составляющей мотив содержит элементы психологизма, репрезентирует психологические особенности, доминирующие в структуре личности автора и, как следствие, в мировоззрении его персонажей [34].

Поскольку мотивы могут быть и интертекстуальными (в том числе и автоинтертекстуальными), и мифологическими, необходимо обратиться также к работам, посвященным этим категориям. Художественный текст всегда строится на основе коммуникативного акта, предполагающего оппозицию «автор – читатель». Также художественный текст не может существовать изолированно, вне связи с другими текстами. Зачастую авторский текст возникает в качестве отклика на какие-либо другие, более ранние произведения и оказывается «мозаикой цитат» (Ю. Кристева), «эхокамерой» (Р. Барт), «палимпсестом» (Ж. Женетт), в которых новые мысли, идеи появляются только поверх предыдущих. Соотнесенность художественного текста с другими, благодаря которым он приобретает семантическую насыщенность и идейную полноту, называется интертекстуальностью [161].

Термин «интертекстуальность» был введен в литературоведение теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой в 1967 году. Исследовательница сформулировала свою концепцию интертекстуальности, переосмыслив работу М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924), в которой «автор отметил,

что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой находится в постоянном «диалоге»» [84: 307]. Если Ю. Кристева ограничила идею «диалога» исключительно областью литературы (диалог между литературными текстами), то под влиянием теоретиков структурализма и постструктурализма, таких как Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Лакан, М. Фуко и др., которые пошли дальше и отождествили с письменным текстом сознание человека, в качестве текста стало рассматриваться все: литература, культура, история, человек и общество. Интертекстуальный анализ предполагает выявление «чужих» текстов в составе анализируемого произведения, определение особенностей их функционирования [161].

Наиболее общепринятая сегодня классификация интертекстуальных элементов и их межтекстовых связей, восходящая к типологии Ж. Женетта, принадлежит Н. А. Фатеевой. Она, вслед за Женеттом, предлагает пятичленную типологию взаимодействия текстов:

«1) *интертекстуальность* как сопричастие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д.);

2) *паратекстуальность* как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу;

3) *метатекстуальность* как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст;

4) *гипертекстуальность* как осмеяние или пародирование одним текстом другого;

5) *архитекстуальность*, понимаемая как жанровая связь текстов» [161: 121].

С концептуально-методологической базой теории интертекстуальности коррелирует теория интермедиальности, активно разрабатываемая сегодня Н. Тишуниной [155], А. Тимашковым [156] и другими литературоведами. Различие между понятиями интертекстуальность и интермедиальность ученые усматривают в том, что если в системе интертекстуальных отношений связи

выстраиваются внутри одного вида искусства, то интермедиальность предполагает организацию текста посредством взаимодействия различных видов искусств. Можно сказать, что интермедиальность – это наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства. Таким образом, термином «интермедиальность» обозначают особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств (литературы, живописи, музыки и др.). Поскольку символисты стремились к синтезу искусств, интермедиальный ракурс анализа малой прозы Сологуба представляется вполне оправданным и может быть продуктивным.

Усложнение структуры малой прозы и последовавшее за этим расширение ее художественных возможностей привело к возникновению так называемого ароморфного рассказа в русской литературе обозначенного периода. Термин «ароморфоз» в историческую поэтику ввел А. П. Чудаков, позаимствовав его у биологии. По его мнению, путь к ароморфному рассказу XX века «проложил» А. П. Чехов, выступив новатором и создав новый тип литературного мышления. Самым важным отличием ароморфного рассказа от новелл и рассказов первых двух третей XIX века А. П. Чудаков считал его «отталкивание от эпизодичности и тяготение к всеохватности» [168]. Действительно, до Чехова принято было считать, что рассказы и новеллы содержательно охватывают лишь какой-нибудь эпизод из жизни героя (максимум два-три). Произведения Чехова показали, что названные малые прозаические формы могут вместить в себя изображение всей жизни главного героя (критика сопоставляла их с повестями и даже с романами).

Хотя Сологуба нельзя отнести к чеховской нарративной традиции, А. П. Чудаков все же отмечал частое присутствие в его малой прозе типичных чеховских начал и концовок. Например, читатель может вводиться в середину диалога, еще ничего не зная о героях: «Мама и Сережа долго

спорили» («Обручальные», 1914); «Принимают? – спросил уверенный услышать “да” Латанский» («Визит», 1915) [168: 386] др.

В решении проблемы внутрижанровой типологии символистской новеллистики приняла участие О. Н. Калениченко, которая предложила различать следующие разновидности:

1. Лиро-эпическую новеллу («Обруч» Сологуба, «Принцесса Зара» Н. Гумилева, «Кабан» З. Гиппиус).
2. Новеллу-анекдот («Перина», «Иван Иванович» Сологуба).
3. «Таинственную» новеллу («Менуэт», «Элули, сын Элули» В. Брюсова).
4. Новеллу-миф («Лесной дьявол», «Последний придворный поэт» Н. Гумилева).
5. Неомифологическую новеллу, созданную Сологубом и З. Гиппиус («Лоэнгрин» Сологуба, «Иван Иванович и черт», «Он – белый» З. Гиппиус) [62].

По мнению исследовательницы, последняя жанровая разновидность – наиболее интересный вариант символистской новеллы [62]. Эта оценка представляется небесспорной, а предложенная типология в целом – недостаточно продуктивной для дальнейших исследований. Ведь нетрудно заметить, что все выделенные разновидности новеллы (в том числе и Сологуба) лиро-эпичны и неомифологичны, то есть являются новеллами-мифами (что будет аргументировано ниже – в последующих разделах нашего исследования). Поэтому, на наш взгляд, гораздо обоснованней в лиро-эпической, неомифологической новеллистике Сологуба особо выделять «календарные» жанровые разновидности.

Так называемая «календарная» проза представляет собой массив произведений, издание которых, как правило, было приурочено к датам главных праздников христианского календаря – Рождества и Пасхи, а также близлежащего к этим торжествам времени Святков (двухнедельный период, начинающийся Рождественским сочельником – 24 декабря по ст. стилю – и оканчивающийся Крещением – 6 января по ст. стилю), и от завершающегося

Страстной неделей Великого поста (каждый день Страстной недели именуют Великим) до исчисляющихся от Светлого Воскресения праздников Вознесения (на 40-й день) и Троицы (на 50-й день) [45]. К концу XIX – началу XX веков практически у каждого писателя, – и выдающегося художника, и беллетриста, – имелись свои вариации рождественского, святочного или же пасхального текстов. Диапазон авторов был чрезвычайно широк, среди них: Ф. М. Достоевский, Н. С. Лесков, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. М. Горький, В. Г. Короленко, А. И. Куприн, Л. Н. Андреев, И. А. Бунин и мн. др.

Зачастую святочные и рождественские рассказы определяют как синонимы. Однако, как показали ученые, святочный рассказ в России возник раньше рождественского. Его жанр восходит к двум источникам – народной традиции (устные истории и былички) и зарубежному образцу («Рождественские повести» Ч. Диккенса, которые в России начали переводить с середины 40-х годов XIX века). Классическим стало определение жанра святочного рассказа, которое дал Н. С. Лесков в «Жемчужном ожерелье»: «...Это такой род литературы, в котором писатель чувствует себя невольником слишком тесной и правильно ограниченной формы. От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера – от Рождества до Крещенья, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и наконец – чтобы он оканчивался непременно весело... Святочный рассказ, находясь во всех его рамках, все-таки может видоизменяться и представлять любопытное разнообразие, отражая в себе и свое время и нравы» [82: 434].

Опровергая тождественность святочного и рождественского рассказов, В. Н. Захаров отмечает, что «исконно западноевропейский “рождественский рассказ” и русский “святочный рассказ” говорят о разном: один – о христианских заповедях и добродетелях, другой – об испытании человека Злым Духом. Хронологическое совпадение – а оба жанра приурочены к Рождеству – имело свои последствия: русский святочный рассказ усвоил

кое-что из “рождественского”, но их национальная и конфессиональная почва различна» [54].

Если в западной христианской культуре главным праздником считалось Рождество, то в православной – более почитали Пасху. Жанр пасхального рассказа сложился значительно позже рождественского. Лишь к концу 1890-х годов стали выходить в свет так называемые пасхальные номера газет и журналов, т. е. выпуски, целиком посвященные темам Страстной недели и празднованию Пасхи.

А. Р. Магалашвили выделяет такие особенности генезиса пасхального рассказа и признаки его жанра: «Пасхальный рассказ восходит к рождественскому, перенимает его сентиментальную нравоучительность и озабоченность соблюдением христианских норм человеком и обществом, но не воспринимает черт святочного рассказа, повествующего о чудесных историях с участием нечистой силы, испытывающей героя. Пасхальный рассказ замещает карнавальную обрядовость святочного и снежно-елочный колорит рождественского картиной весенне-летнего воскресения природы и символикой Пасхи: куличами, крашением яиц, христосыванием... идейный сюжет пасхального рассказа: духовное воскресение человека» [89].

Х. Баран в статье «Дореволюционная литература и русский модернизм» [4] отмечает, что жанры «календарной» прозы в конце XIX века открыли перед писателями широкие возможности. Однако писателям реалистического направления зачастую было неловко включать в произведения фантастические персонажи и чудеса, поскольку в своих художественных текстах они привыкли опираться на научно-материалистические представления. В этом отношении модернисты, творившие в конце XIX – начале XX вв., в том числе и Сологуб, чувствовали себя увереннее, так как «Сама природа символистского видения мира с его разделением на высшую и низшую сферы, располагала к созданию текстов, в которых решающую роль играет чудесное и фантастическое» [4: 302]. Можно согласиться с Х. Бараном и в том, что именно модернисты смогли

существенно раздвинуть границы «календарной» прозы. Они действительно придали ей новое звучание путем сознательного обыгрывания фольклорной традиции, мифологии и некоторых жанровых особенностей древнерусской литературы.

О. Н. Калениченко, анализируя судьбы таких малых жанров русской литературы рубежа, как святочный, пасхальный рассказы и модернистская новелла, пришла к очень важным выводам: «Все рассматриваемые жанры отчетливо структурированы, и, как это ни парадоксально звучит, они близки по своей природе, так как основной компонент святочных и пасхальных рассказов – чудесное духовное преображение героев – представляет собой не что иное, как новеллистический пуант. Вместе с тем, если новеллу, как и рассказ, исследователи относят к “большой” литературе, то так называемая праздничная литература (святочный и пасхальный рассказы) чаще всего включается в литературу массовую» [61].

О. И. Тиманова справедливо утверждает, что «календарный сюжет... нередко становится предлогом для выражения определенной концепции реальной действительности, индивидуально-авторского понимания сущности человека» [154: 28]. В этом отношении для Сологуба, писателя «позиции», а не «пути», «календарные» жанры, судя по всему, помогали увеличить пространство и формы для выражения его неизменной концепции действительности и функционирования все тех же тем и мотивов. Как будет показано в работе, Сологуб в своем творчестве прибегал к созданию таких основных разновидностей «календарной» прозы, как рождественская, святочная и пасхальная новеллы, а также к новеллам, соотнесенным с другими христианскими праздниками.

Как отмечают исследователи [4, 60, 61, 89, 90, 91], писатель-символист внес новации и свой колорит и в «календарные» новеллы за счет своеобразной религиозной позиции, пессимистических настроений и негативного пафоса. Наша задача заключается в том, чтобы обстоятельно исследовать специфику и степень новаторства «календарной» прозы Сологуба. Судя по всему, в данном

случае мы будем иметь дело с «календарной» новеллистикой, так как все относящиеся к ней произведения Сологуба в своей композиции содержат новеллистический пуант.

Поскольку в состав малой прозы Сологуба входили и новеллы со сказочным элементом и такая оригинальная модификация литературной сказки, которую он именовал «сказочка», необходимо учитывать специфику этого жанра на рубеже XIX и XX веков. Как показали исследователи [104, 105, 106, 138], расцвет жанра литературной сказки в русской литературе «серебряного века» стал возможен благодаря интересу писателей ко всему мистическому и фантастическому, а также их обращению к фольклору и мифологии. Наряду с близкими к традиционной жаровой модели сказки, появляются сугубо авторские жанровые образования, обогащенные вкраплениями элементов других жанров (легенды, притчи, былички и т. п.), а также содержащие в себе реализацию игровых форм репрезентации материала.

С точки зрения проявления новаторских тенденций, интерес представляет так называемая модернистская сказка, исследованная Г. К. Орловой [106]. Несмотря на то что сказка являлась периферийным жанром в модернистской литературе на протяжении 1890-х – 1900-х годов, можно говорить о некоторой степени ее жанровой эволюции. Г. К. Орлова отмечает такой феномен: в рассматриваемые десятилетия большой пласт сказок создается «либо без учета детской аудитории, либо *детское* (курсив – Г. О.) используется как маска для достижения иных эстетических целей» [106: 522]. Эти наблюдения важно учитывать при анализе «Сказочек» Сологуба.

Характерной чертой модернистской сказки, восходящей к романтической традиции и свойственной всей культуре «серебряного века», является присутствие в ней особого типа фантастики, подразумевающей «прорыв в трансцендентное, запредельное, доопытное, непознаваемое» [106: 523]. Важное место в поэтике сказки рубежа веков принадлежит также игровому

началу (с помощью игры автор пытается убедить читателя в подлинности чуда).

Значительные изменения происходят в самой структуре жанра. С одной стороны, сужается понимание феномена литературной сказки (ср. восприятие сказки в XIX веке как увлекательного повествования), а с другой – расширяются внутрижанровые границы сказки. Если в XIX веке в литературе фигурируют преимущественно волшебные и сатирические сказки, то на рубеже веков появляются различные ее варианты или даже смешение жанров. В использовании большого ряда жанровых разновидностей, а также в ориентации на фольклорные и литературные традиции и различные мифологические системы проявляется одно из основополагающих свойств модернистской сказки – универсализма.

И все же наиболее специфической чертой литературной сказки «серебряного века» является попытка философского осмысления в ней картины мира и жизни человека. Можно увидеть, что почти «во всех произведениях просматривается образ рефлектирующего автора, выражается эта рефлексия через иронию, как, например, в сатирических сказках Л. Андреева, Ф. Сологуба, через попытки объяснения психологического состояния главного героя («Время» З. Гиппиус), через авторские ремарки, комментарии к происходящим событиям, или же используется какой-либо другой способ репрезентации» [106: 536]. В принципе соглашаясь со сказанным, следует заметить, что сказкам Сологуба (как и Л. Андреева), судя по всему, был присущ не сатирический, а иной пафос (от иронии до «черного юмора»). Эта жанровая особенность «Сказочек» требует дополнительного исследования.

Аксиологический аспект модернистской сказки Г. К. Орлова видит в том, что «нравственная проблематика в ней неотделима от трансцендентной» [106: 537]. Этот союз приводит к тому, что в сказках «серебряного века» появляется целый ряд inferнальных образов, нечистая сила предстает во множестве личин.

Поскольку сказка, как правило, немыслима без назидательного элемента, литературная сказка «серебряного века» подразумевает особое разнообразие способов его выражения. Г. К. Орлова замечает, что лучшим образцам жанра чуждо примитивное морализаторство. Ценностный момент зачастую выражается имплицитно (с помощью апелляции к определенной жанровой разновидности, в которой большой вес имеет аксиологический момент, или же при помощи традиционных приемов, таких как персонификация, аллегория, ирония, особое выстраивание сюжета, использование словесных описаний). Все это необходимо иметь в виду при анализе сказочек Сологуба.

В работе Г. Д. Чивликлий «Реминисцентная семантика литературной сказки Ф. Сологуба» [167] были рассмотрены не только его «Сказочки», но и произведения, жанровая структура которых близка поэтике сказки. Автор диссертации называет их волшебными новеллами и фантастическими рассказами, но относит к жанру литературной сказки. Это, на наш взгляд, представляется не бесспорным, но результаты их анализа, безусловно, следует учитывать при исследовании малой прозы писателя.

В символистской литературе, как и в целом в культуре периода конца XIX – начала XX веков, особое место занял феномен художественного абсурда. Это понятие тесно связано с теорией остранения В. Шкловского, который под остранением понимает «деформацию языка практического» (цит. по [17: 76]). Исследованию проблемы абсурда, в частности символистского абсурда, посвящена монография «Символистский абсурд и его традиции в русской литературе первой половины XX века» (2005) О. Д. Бурениной [17]. Она же является автором статьи об абсурде в новейшем справочном издании «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» (2008) [122].

О. Д. Буренина в своих работах даёт абсурду следующее определение: «под художественным абсурдом в культуре XX в. следует понимать художественный прием, подобный остранению и ведущий с конвенциональной точки зрения к бессмыслице» [17: 77]. И далее

исследовательница отмечает: «Такой прием раскладывается на ряд приемов и принципов, главным содержанием которых является экспликация напряженного противостояния противоположных, рассудочно несоединимых фактов: например, на алогизм, катахрезу, парадокс, гротеск, антиномии и метаморфозу, на принципы ассоциативности и случайности. Вместе с тем теория Шкловского проецируема на культуру как таковую. И тогда абсурд – это то же остранение, но происходящее внутри культуры как системы и дающее импульс к переосмыслению автоматизированных традиций, ломающее позитивистский принцип детерминизма» [17: 77].

Учитывая в процессе анализа малой прозы Сологуба возможность функционирования в ней любого из названных приемов эксплицирования абсурда, особо отметим среди них «метаморфозу», которая, как будет показано, порождает соприродную ей жанровую разновидность миниатюр Сологуба. Не случайно цикл таких миниатюр сам писатель назвал «Превращения». Этот прием исследован в прозе Сологуба лишь выборочно (например, как оборотничество героев в «Мелком бесе»), а жанровая разновидность и цикл до сих пор не были предметом специального рассмотрения. Между тем, есть основания для их серьезного изучения.

На рубеже XIX и XX веков наблюдается стирание жанровых границ в малой по объему литературе: получают распространение произведения, промежуточные между рассказом и очерком, новеллой и бессюжетной зарисовкой, рассказом и философским эссе и т. п. И даже подзаголовки произведений традиционных малых жанровых форм приобретают массу вариаций: «случай», «отрывок», «этюды», «миниатюры», «эпизод», «наброски» и пр. Эти жанровые разновидности обстоятельно исследованы на материале украинской литературы рубежа веков И. Денисюком. Ученый показал, что жанровые модификации украинской новеллистики этого периода были гораздо разнообразнее российской. Украинские писатели начала XX века старались более четко определять дефиницию жанров своей малой прозы.

И. Денисюк исследовал особенности поэтики подзаголовков – своеобразных «объективно-субъективных вывесок».

Так ученый выявил, что в украинской новеллистике начала XX века жанровоопределяющие подзаголовки могут указывать на:

- 1) размер (новелла, рассказ, миниатюра и пр.);
- 2) родство жанров литературы со смежными видами искусств (этюд, эскиз, шкиц, арабеска, акварель, ноктюрн, фотография из жизни, студия, силуэт и др);
- 3) внутреннюю структуру, форму изложения, технику исполнения (импровизация, поэзия в прозе, легенда, сказка и др.);
- 4) тематику, способ отбора материала, локальный колорит (записки доктора, сельская идиллия, горные акварели, гуцульские образки и пр.);
- 5) психологизм (психологический этюд, психологическая студия, настроения и т. п.) [38, 39].

Из выделенных ученым подзаголовков и обозначаемых ими жанровых разновидностей в нашем исследовании целесообразно учитывать указывающие на размер (новеллы, миниатюры) и на внутреннюю структуру – сказки (сказочки).

Как показали исследователи [121, 122, 127], в рассматриваемый период в мировой литературе была широко распространена и установка на *фрагмент* в малых и больших формах поэзии и прозы (Т. Элиот, Дж. Джойс, Х.-Л. Борхес и мн. др.). Фрагментарная линия оказалась весьма продуктивной и в русской литературе. Дж. Тайтелл, анализируя историю и поэтику фрагментарного письма, отмечал, что «фрагмент стал одной из визиток модернистского движения, узнаваемым, иногда загадочным способом создания впечатляющего эффекта и передачи сообщения приемом, внесшим беспокойство в привычные понятия времени и пространства в литературном произведении и соответствовавшим новым концепциям вселенной, которые стали возникать в конце 19-го столетия» (цит. по [121: 463]).

В художественной литературе этого периода термин «фрагмент» практически не употреблялся, а писатели и поэты начала XX столетия использовали соответствующие ему авторские жанровые наименования: А. Белый – «лирические отрывки в прозе» в сборнике «Золото в лазури»; В. Розанов – «опавшие листья» в «Уединенном» и двух коробах (томах) «Опавших листьев», а перед смертью он придумывает еще одно своеобразное жанровое определение – «лучинка»; А. Ремизов – «сны»; футуристы избегали конкретных жанровых определений и зачастую применяли термин «opus». Все это позволило сделать вывод о том, что «по отношению к литературе “серебряного века” термин “фрагмент” следует отнести к языку описания, метаязыку» [121: 465].

Понятие «фрагмент» весьма условно. Об этом в своем эссе писал К. Кобрин: «Что в обыкновенном языке обозначает слово “фрагмент”? Все, что угодно, не являющееся “целым”. Содержание понятия “фрагмент” рождается из оппозиции понятию “целое” (или просто той гулкой бесконечности, в которую закутано это слово). В остальном фрагментом может быть что угодно и какого угодно размера» (цит. по [121: 465]).

Философский фрагмент связан с жанром *афоризма* [121]. Точного определения жанра «афоризм» до сих пор нет, поэтому в справочной литературе встречаются противоречивые характеристики. Одни исследователи полагают, что к афоризмам можно причислить все виды лаконичных обобщенных высказываний, в том числе пословицы и поговорки, другие же афоризмами называют только авторские изречения. Так, Н. Т. Федоренко и Л. И. Сокольская, авторы статьи «Жанровые и видовые особенности афоризмов», пишут о том, что «принципиальным отличием афоризма от пословицы является их генезис. Пословица – продукт народного творчества, тогда как афоризм восходит всегда к определенному литературному источнику и имеет конкретного автора» [162: 250].

В противоположность распространенному исследовательскому мнению о том, что важнейшей особенностью афоризма является парадоксальность

содержащегося в нем суждения, Н. Т. Федоренко и Л. И. Сокольская отмечают, что «гармоническое сочетание художественной формы с логической доказательностью науки и есть отличительное свойство афоризмов» [162: 248]. В «Литературном энциклопедическом словаре» утверждается иное: «...суждение в афоризме отличается от логического силлогизма или научного тезиса, поскольку основано не на аналитической самоочевидности, а на целостном духовном опыте, истина которого может быть только пережита, но не доказана» [85: 43]. Подобная точка зрения принадлежит и Л. В. Успенскому. В его статье «Коротко об афоризмах» сказано, что афоризм «убеждает не весомостью доказательств, не логикой их, а блеском неожиданного сопоставления слов, уверенностью автора в правоте, закрепленной при помощи оригинального, неслыханного доселе, остроумного их сцепления» [160: 10]. Общепризнанными и неоспоримыми являются такие качества афоризма, как лаконичность, высокая степень обобщенности, оторванность от контекста, отточенность формы и высокохудожественность [162].

Сказанное позволяет выделить для специального исследования такую разновидность сологубовских *миниатюр* как *афоризмы* (цикл «Афоризмы») и *фрагменты* (текст «Достоинство и мера вещей»). Кроме того, как уже говорилось, среди миниатюр можно выделить «метаморфозы», вошедшие в цикл «Превращения».

Для рассмотрения названных миниатюр особенно важным становится понятие монтажа, которое в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» определяется как «способ построения кинематографического, театрального, а также литературного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения: в текстах соседствуют весьма разные предметы, напрямую между собой не связанные, удаленные друг от друга в изображаемом времени и пространстве» [84: 586].

Таким образом, *объектом* исследования в работе явились наиболее репрезентативные для малой прозы Сологуба произведения, созданные в

разные периоды его творчества (условно выделяемые учеными), а *предметом* исследования – лежащие в их основе жанровые модели и эксплицирующая их поэтика. Анализ выделенных жанровых разновидностей малой прозы Сологуба обусловил членение диссертационной работы на соответствующие главы.

РАЗДЕЛ II

ПОЭТИКА И ПРИНЦИПЫ ЦИКЛИЗАЦИИ НОВЕЛЛИСТИКИ Ф. СОЛОГУБА

2.1. Поэтика лиро-эпических новелл и состав циклов Ф. Сологуба

А. Измайлов отмечал, что новеллы Сологуба «чрезвычайно характерны для современного века – не потому, что на их внешности лежит след тех литературных новшеств, какие заявили себя в последнее время и далеко не всегда красивы, но потому, что в их философской подкладке сквозит именно современная душа, современный ум, протестующий против былых идейных предрассудков и предубеждений» [56: 33].

Как показывает исследование, именно новеллы оказались преобладающим жанром малой прозы Сологуба. Он писал их на протяжении всего творческого пути – с 1894 по 1921 годы. За это время было написано около ста новелл. Сначала Сологуб печатал их поодиночке в периодических изданиях, а затем в сборниках – «Тени» (1896), «Жало Смерти» (1904), «Истлевающие личины» (1907), «Книга разлук» (1908), «Книга очарований» (1909), «Ярый год» (1916), «Слепая бабочка» (1918), «Сочтённые дни» (1921). В собрании сочинений в 20-ти томах Сологуб перераспределил их по циклам, которые вошли и в новейшее издание собрания сочинений писателя: «Земные дети» (1894–1898), «Недобрая госпожа» (1899–1907), «Дни печали» (1906–1908), «Книга превращений» (1906–1908) «Книга стремлений» (1909–1911), «Слепая бабочка» (1914–1918), «Неутолимое», (1911–1913), «Из рассказов, не вошедших в книги» (1907–1908). При этом составители постарались максимально учесть волю автора относительно названий и состава этих циклов.

За первые два десятилетия своего творческого пути (1890-е – 1900-е годы) Сологуб написал двадцать одну новеллу, из которых шестнадцать – о детях. У всех этих новелл похожие концовки, связанные с исходом жизни героев, – безумие или смерть, ставшие ключевыми темами произведений этого периода и всего творчества Сологуба. В тех же редких случаях, когда герои оставались живыми и здоровыми, произведение, как справедливо заметила М. Павлова, производило впечатление «не вполне сологубовского» [110: 172].

Критики часто обвиняли Сологуба в неправдоподобности таких сюжетов и героев его произведений («таких детей не бывает»), жестокости и кощунстве по отношению к детям. Когда же становилось известно, что на самом деле многие новеллы имеют жизненную основу, автора спешили упрекнуть в том, что он избирает сюжетом своих произведений только «клинические» случаи. Действительно, нередко сюжеты «беллетриста-патолога» (определение А. Измайлова) восходили к подлинным случаям («Баранчик», «Червяк», «Два готика» и др.) и реальным историям из криминальных хроник («Улыбка», «Белая мама» и др.). К тому же конец XIX столетия ознаменовался массовыми детскими самоубийствами, что было отмечено в периодической и научной литературе и вызывало беспокойство психологов, докторов и общественность.

М. Павлова предполагает, что название первого сологубовского сборника «Тени» (1896) восходило к заглавию книги «Детские тени» (1894) современника писателя Д. Мамина-Сибиряка. В его книге было девять рассказов, семь из которых заканчивались гибелью детей («Аннушка», «Живая совесть», «Коробкин», «Он», «Господин Скороходов», «Тот самый, который...», «Соломенная девочка»). Однако, как справедливо замечает исследовательница, писатели использовали различный подход к одному и тому же материалу: натуралиста Д. Мамина-Сибиряка интересовало выявление социальных и наследственно-патологических причин гибели детей, а символист Сологуб стремился исследовать метафизику смерти: «“Тени”

Сологуба подчиняются “декадентскому” дискурсу, в котором интерес к болезни и смерти инициировался вопросом о смысле человеческого бытия» [110: 179]. В то же время, М. Павлова писала об автобиографической основе прозы Сологуба, подчеркивая автопсихологическую природу переживаний его героев.

Представляется, что для уяснения специфики сологубовских героев-детей их следует соотносить не с реальными прототипами, в том числе и с самим автором, пережившим непростое детство, а с лирическим героем его стихотворений. Изображая детей, писатель, судя по всему, имел в виду человека вообще, поэтому его персонажи по образу мышления больше походили на стариков, страдавших отнюдь не детскими болезнями (такими как мигрени, галлюцинации, депрессии и т. п.). Сопоставление с лирикой также наводит на мысль о том, что сиротство сологубовских героев-детей (как и его лирического героя в поэзии) экзистенциально и говорит об их богооставленности, покинутости Отцом Небесным на самих себя.

Обращает на себя внимание и то, что если Сологуб и вводит в текст указания на возможные причины физических или психических болезней и смерти персонажей, то делает это завуалированно (с помощью намеков и недосказанностей), предоставляя читателям возможность самим решить, была ли эта причина основной. Так, например, Володя Ловлев из новеллы «Тени» унаследовал от отца-пьяницы асимметричную форму головы и неправильные черты лица, что, по мнению психологов и врачей, может свидетельствовать о предрасположенности к нервным заболеваниям; бледность на смуглом лице Ванды Тамулевич («Червяк»), ощущение сухости во рту, стремительная потеря веса и вкуса намекают на склонность девочки к туберкулезу; Сережа из новеллы «К звездам» постоянно ощущал усиленное сердцебиение и тяжесть в груди (в конце концов мальчик умирает от разрыва сердца); Митя в «Утешении» страдает от головокружений и систематической тупой головной боли и т. д. и т. п. Однако во всех этих и подобных случаях в центре авторского внимания оказывается не течение болезни, а развитие лирической

сюжетной линии, воссоздающей напряженную духовную коллизию героев. Именно герои-дети и должны были ответить на «проклятые» вопросы о смысле жизни и назначении человека.

Рассмотрим наиболее репрезентативные новеллы Сологуба, созданные в 1894–1904 годах (по С. Н. Бройтману – средний этап его творчества), вошедшие в циклы «Земные дети», «Недобрая госпожа», «Книга превращений».

Одним из знаковых произведений не только для художественного мира Сологуба, но и для раннего русского символизма, является новелла **«Свет и тени»** (первоначальное название «Тени»). В 1894 году она была опубликована в журнале «Северный вестник» (№ 12), в 1896 году под названием «Тени» вошла в одноименный сборник, а позже под названием «Свет и тени» – в цикл «Земные дети», впервые опубликованный в 1913 году. Эта новелла получила высокую оценку в среде сторонников «нового искусства» [111]. После ее прочтения в марте 1895 года Н. Минский писал Сологубу: «Все больше убеждаюсь в том, что Вы призваны для большого дела. Главное – продолжайте, как начали, творите не повне, а повнутри, давайте себя самого, никого не слушайте и не смущайтесь» (цит. по: [111: 220]). Отнюдь не склонная к расточению похвал З. Гиппиус прислала после опубликования «Теней» автору восторженное письмо: «Позвольте мне смиренно принести вам благодарность и высказать мое благоволение перед человеком, который сумел написать истинно прекрасную вещь... В религию теней я обратила и мужа» (цит. по: [109: 10]).

В современном литературоведении наиболее интересные попытки интерпретации новеллы «Свет и тени» принадлежат С. Бройтману [15], А. Матюшкину [94], М. Павловой [109, 110, 111], Дж. Элсворту [179]. Однако все названные литературоведы определяют жанр «Света и теней» как рассказ, не в полной мере учитывая специфику данного произведения. Британский исследователь Дж. Элсворт, рассматривая «Свет и тени» как мифопоэтический текст, определяет сходство мировоззрения Сологуба с

некоторыми взглядами философов Ницше и Шопенгауэра, а также считает, что «основная предпосылка сологубовского произведения содержит явный отклик на общеизвестный отрывок из “Государя” Платона» [179: 135]. А. Губайдуллина же полагает, что «не литературный круг и философские увлечения сыграли доминирующую роль в формировании его (Сологуба – Е. М.) картины мира, а, скорее, рано сформировавшаяся система убеждений повлияла на выбор литературных и философских идеалов» [34].

В своем исследовании Дж. Элсворт делает акцент на проблеме познания (это соответствует философскому дискурсу его статьи), рассматривая в том числе и творчество как одну из форм такового. Вступая в полемику с английским ученым, А. Матюшкин говорит, что «не познание, а творчество, стремление воплотить в теневых фигурках свои грезы и фантазии – вот что в первую очередь привлекает героев сологубовского рассказа» [94]. М. Павлова же считает, что «Рассказ “Свет и тени”... может быть прочтен... также как золаистское произведение, в свете “экспериментального метода”» [111: 217–218]. Ее предположение основывается на том, что «многие страницы ранней прозы Сологуба, на которых он повествует “истории болезней” своих героев, могут служить иллюстрацией основных тезисов манифеста “Экспериментальный роман” и сопоставимы с некоторыми страницами романов Э. Золя и братьев Гонкур» [111: 217]. Кто же из исследователей ближе всего подошел к пониманию авторского замысла? О чем это произведение и каковы его жанровые особенности?

Новелла «Свет и тени» повествует о том, как худощавый, бледный мальчик лет двенадцати, Володя Ловлев, рассматривая последний номер газеты «Нива», обнаружил там занимательную брошюру. Внимание Володи привлекли картинки, «изображавшие сложенные разными способами руки, тени которых, отброшенные на белую стену, образовали силуэты: головку барышни в какой-то смешной рогатой шляпке, голову осла, быка, сидячую фигуру белки и еще что-то в этом же роде» [145: 361]. Володя не смог

удержаться и из любопытства стал постепенно постигать все сложности этого хитроумного искусства. Осознавая несерьезность своего увлечения («Володя знал, что он – мальчик умный, и считал себя серьезным, а ведь это все-таки – забава, годная разве только для девочек, когда они соберутся» [145: 369]), Ловлев («говорящая» фамилия) из *ловца* и повелителя теней превращается в *попавшего в ловушку*. Он попадает в сети прекрасного, завораживающего мира теней, который всецело поглощает его.

Сначала Володя чувствует себя полновластным хозяином собственных фантазий и верит в то, что если захочет, то бросит свою забаву. Однако ни настойчивые просьбы матери, ни усилия его воли не могут справиться с пленительной забавой. Володя уже не может обходиться без теней, которые постепенно заменили ему и окружающих людей, от общения с которыми мальчик испытывал странную *неловкость*. Вообще все реалии действительности герою стали «незанимательны»: «Володе уже незанимательны стали предметы, он их почти и не видел, – все его внимание уходило на их *тени*» (здесь и далее курсив мой – Е. М., если не указано другое) [145: 377].

Субъективное восприятие Володи оживляет и одушевляет тени: «Эти теневые очертания становились близки ему и дороги. Они не были немые, они говорили,– и Володя понимал их лепечущий язык» [145: 372]. Мальчик не обращал особого внимания на то, что он не только видит, но и слышит издаваемые теневыми фигурками звуки, оправдывая это тем, что «он и раньше был большой мечтатель» [145: 369]. Но когда рассерженная Евгения Степановна после заверений сына прекратить заниматься тенями в очередной раз застала его за составлением теневых изображений, она пригрозила Володе, что пожалуется директору гимназии и попросит посадить мальчика в карцер. На это Володя угрюмо ответил: «И там есть *стена*. *Везде стена*» [145: 377].

До этого момента события в новелле с повествованием в 3-м лице, но в аспекте героя показаны автором сквозь призму сознания Володи. Внешние события здесь не так значимы, они практически отсутствуют. Динамику

эпическому сюжету задает только конкретное обозначение хронотопа в начале глав: «После обеда...» (II гл.), «На другой вечер...» (IV гл.), «Сгущались серые сумерки...» (IX гл.), «За обедом...» (XXII гл.), «Вечером...» (XXIII гл.), «Ночь под праздник» (XXIV гл.), «Другая ночь» (XXVI гл.), «Утро» (XXX гл.), «Вечер» (XXXI гл.). Главное – то, что происходит в душе и в подсознании героя.

Другими словами, более важную роль в новелле играет лирическая сюжетная линия, воссоздающая колебания настроения Володи – от тоски к радости. Первое навевают ему впечатления жизни (т. е. *этого белого света*): занятия в гимназии, выполнение неинтересных уроков, домашний быт и т. п. Радость же рождается только от игры с *теньями*, поэтому, в конце концов, мальчик от обыденной реальности уходит в воображаемый мир теней. В основе динамики этой лирической сюжетной линии борьба мотивов *света и тени*, репрезентованных мотивами *тоски и радости*, а также их вариаций: его глаза «глядели устало» [145: 361] – «Володя, улыбаясь...» [145: 361]; «вспоминались неприятности», «дурное настроение», «смутное беспокойство», «раздражало», «делал скучное для него дело» [145: 363] – «внезапно обрадовался и оживился», «стало весело» [145: 364] и т. д.

Во второй половине новеллы параллельно с лирическим сюжетом Володи развивается лирическая сюжетная линия его матери, Евгении Степановны, которая, будто проснувшись от открытой Володи истины, вдруг осознает, что мальчик прав: от теней нельзя никуда убежать, они будут преследовать везде. В основе ее лирического сюжета динамика тех же мотивов. Мать Володи, как и сын, сначала пытается противостоять силе теней. Она полагает, что это безумие и что выход все же существует. Евгения Степановна делает отчаянные попытки спасти своего сына: она строго-настрого запрещает Володе составлять тени; отводит его к врачу, наблюдая за тем, что пагубное увлечение истощает мальчика не только психически, но и физически; в конце концов, она просто молится о спасении сына дома и даже в церкви. Но, по Сологубу, Бог не отвечает молитвам страждущих и остается равнодушным к

их страданиям. В результате все усилия любящей матери оказываются тщетными: она не только не спасает своего ребенка, но и, неожиданно для читателей, сама погружается в инобытие теневого мира.

Так, впервые появившись в названии, два главных мотива (*свет и тени*), варьируясь, становятся концептуальной, сюжетообразующей и жанрообразующей силой сологубовской новеллы. В финале мысль читателей, совершив движение по параболе, вынуждена вернуться к названию новеллы, чтобы окончательно понять произошедшее с героями.

Сологуб в новелле «Свет и тени» не убивает своих героев, а приводит к «блаженному безумию» (финал новеллы). Но читатель понимает, что им нет уже места в этом мире. Для него они мертвы, поскольку существование и общение с тенями заменило Володе и Евгении Степановне все и всех в мире реальном. В словаре символов Ханзена-Леве говорится: «Мир теней – это та сублунная промежуточная сфера, в которой созданный человеком культурный мир *предметов* “распредмечивается”, превращаясь вновь в природно-космический мир *вещей*, тогда как в то же самое время *вещи* на своем пути сквозь категориальное мышление и воображение предстают как моментальный снимок метаморфозы» (курсив – А. Х.-Л.) [164: 225–226].

И действительно: по мере развития обеих сюжетных линий субъективное сознание Володи и его матери оживляет и одушевляет тени, т. е. мифологизирует их. Так, в новелле возникает неомифологический уровень представления и осмысления центральной коллизии как *игры*, а затем и безуспешной *борьбы* человека и тени: «Все они сначала не давались, но Володя кой-как справился с ними» [145: 364]; «Володе удалось изобрести несколько новых фигур... И эти фигуры жили на стене и, казалось иногда Володе, вели с ним занятные беседы» [145: 369]; «А тень ползла и дразнила ее» [145: 371]; «Но тени настойчиво мерещились ему... тени сами обступали его, назойливые, неотвязные»; «Тени везде вокруг... все они теснились к Володе, скрещивались, обволакивали его неразрывной сетью» [145: 377]; «Он весь поглощен тенями» [145: 391].

Можно не согласиться с С. Н. Бройтманом, который полагал: «...с той же легкостью, с какой дети незамутненно созерцают жизнь, они уходят в инобытие, в созерцание ее изнанки – теней, ибо обе эти стихии им одинаково близки» [15: 900]. Представляется, что inferнальный мир теней гораздо ближе главным героям новеллы «Свет и тени», чем обычная жизнь. Там они чувствуют себя комфортнее, лучше: именно там пропадает неловкость и тоска, которую ежесекундно чувствуют и Володя, и его мать, пребывая в мире «света». Доказательством этого служит финал новеллы: «По стене бегут и зыблются тени. Володя и мама понимают их. Они улыбаются грустно и говорят друг другу что-то томительное и невозможное. Лица их мирны, и грезы их ясны, – их радость безнадежно печальна, и дико радостна их печаль. В глазах их светится безумие, блаженное безумие. Над ними опускается ночь» [145: 384].

А. Матюшкин выделяет три лейтмотива этой новеллы, тесно переплетенных между собой: мотив *потери рассудка*, мотив *перехода в иной мир* и мотив *губительной мечты* [94]. На самом же деле важных мотивов, связанных с развитием охарактеризованной нами коллизии, в новелле «Свет и тени» гораздо больше. Безусловно, значимыми мотивами являются мотив *смерти* и связанный с ним мотив *страха*. От начала и до конца новеллы над Володей нависает угроза гибели, мать мальчика все время опасается, что он умрет. Сквозным оказывается мотив *неловкости*: при общении со сверстниками в гимназии Володя все время ощущал неловкость, да и мать испытывает подобное чувство после разговора с доктором о Володе. По мере развития сюжета отчетливее становится мотив *отчуждения* от окружающих, от всего мира. Немаловажным в новелле становится и мотив *молитвы*, которая не помогает матери на пути к спасению сына. Главными же концептуальными и структурообразующими образами-символами, переросшими в неомифологические мотивы, становятся в новелле *свет и тени*, вынесенные в заглавие. Любопытно, что Сологуб противопоставляет

свету не тьму, а именно тени, которые, по мнению автора, более зловещи и коварны, так как способны лишать людей рассудка.

Знаменательно описание Сологубом церкви, в которую приходила молиться за сына Евгения Степановна. Традиционно храмы и церкви, как места священные, изображаются писателями светлыми, сияющими, наполненными теплым светом обителями покоя, блага и умиротворения. Иной предстает перед читателями церковь в произведении Сологуба: высокие церковные своды темны и таинственны, со стен смотрят темные образа, воздух наполнен величавою печалью, и печальные же песни звучат в стенах церкви. В таком описании преобладают темные тона и печальные ноты. Не случайно также от сложенных особым образом Володиных рук на *белой стене* однажды появляется «*тень ангела, улетающего в небеса от порочного и скорбного мира, прозрачная тень с широкими крыльями, с головою, грустно склоненною на высокую грудь*» [145: 368]. Этот важный образ-символ позволяет увидеть отношение автора к миру, оставленному Господом (Сологуб определяет его как порочный и скорбный).

Цветовая гамма новеллы ограничивается немногими оттенками: преобладающими здесь являются белый, серый и черный – излюбленные цвета Сологуба. В. Крапивин писал о том, что «Сологуб не боится множить одно и то же слово на малых текстовых пространствах, создавая своего рода систему словесных лейтмотивов» [145: 106]. Это наблюдение можно подтвердить тем, как Сологуб играет белым цветом, изображая комнату Володи. Автор рисует белые стены, белую штору, бледные цветы на обоях, белый абажур, при этом два раза, желая акцентировать на этом внимание читателя, дает итоговую оценку увиденному: «скучный белый цвет» [145: 368]. В этой новелле зарождается сологубовская семантика *белого цвета* как *безжизненного*, ассоциирующегося со *смертью*, – Володя и его мать «умирают» для этого белого света.

В контексте сологубовской стихотворной лирики большинство охарактеризованных мотивов (*смерти, тоски, одиночества, страха,*

неловкости, богооставленности и др.) обнаруживают свою автоинтертекстуальность. В качестве претекстов функционируют стихотворения Сологуба «Желание страстное – сорвать...» (1878), «Жарким летом» (1884), «Господь мои страданья слышит...» (1885), «Что напишу? Что изреку...» (1888), «Я ждал, что вспыхнет впереди...» (1892), «Я также сын больного века...» (1892), «Лихо» (1893), «Грустная светит луна» (1893), «Лампа моя равнодушно мне светит...» (1894), «Истомил меня пасмурный день...» (1895), «Одиночество – общий удел...» (1896), «В поле не видно ни зги...» (1897), «Окно ночное» (1898), «Дни за днями...» (1898) и др. Они привносят в новеллу дополнительную психологическую и религиозно-философскую семантику. В итоге их символично-мифологический обобщающий характер участвует в порождении метафизического уровня осмысления внешней сюжетно-фабульной истории.

Система символично-неомифологических мотивов новеллы «Свет и тени», среди которых такие важные, как *тоски* и *страха*, будет играть важную концептуальную роль и во всех произведениях цикла «Земные дети». Сологубовским героям тоскливо и страшно жить в таком несовершенном мире, оставленными Отцом Небесным на самих себя. Поэтому они избирают уход в лучший мир – мир мечты, где каждый человек сможет ощутить себя по-настоящему счастливым. Сопровождает героев в этом прекрасном путешествии неизменная спутница – смерть и ее преддверие – безумие. Только они могут помочь героям избавиться от брэнной жизни и обрести лучшее существование.

Первая публикация новеллы «**Червяк**» состоялась в журнале «Северный вестник» (1896, № 6) и в том же году она вошла в сборник «Тени», а в итоге – в цикл «Земные дети» (1913). Фабула новеллы повествует о случае, произошедшем с героиней произведения – гимназисткой Вандой Тамулевич. Эта смуглая и рослая девочка лет двенадцати, вместе с тремя подругами-однокурсницами живет на квартире у их учительницы Анны Григорьевны. Ванда – дочь лесничего одного из далеких уездов. Во сне и грезах девочка

видит свою далекую родину, мечтая снова оказаться там и беспечно нежиться в объятиях прекрасной природы, ощущая заботу любящих родителей.

Однажды, в зимний морозный день, она случайно, как ей кажется, разбила любимую чашку хозяина – мужа учительницы. Владимир Иванович почувствовал себя жестоко оскорбленным и пригрозил Ванде, что ночью в нее заползет червяк и медленно будет выгрызать внутренности. Девочке сделалось очень *страшно* и *тоскливо*. Эта шутка так понравилась Рубоносову, что он стал повторять ее каждый день, наслаждаясь тем, как пугается доверчивая Ванда. Со временем девочка убедилась в том, что действительно чувствует, как червяк сосет у нее под ложечкой. В конце повествования становится ясно, что девочка постепенно умирает от чахотки.

При отсутствии развития внешних событий между «зачином» (Ванда случайно разбивает чашку) и новеллистически-неожиданным финалом (предчувствие неизбежной смерти еще недавно абсолютно здоровой девочки) в «Червяке», как и в предыдущей новелле, динамику эпическому сюжету задает хронотоп (некоторые главы начинаются с указания времени действия, например: «Было поздно...» (V), «Сидя в классе...» (X), «Ночью...» (XII) и т. п.), а лирическому сюжету – мотивы *тоски*, *страха*, *одиночества* и др. Такая же особенность наблюдается не только в других произведениях цикла «Земные дети», но и у большинства остальных новелл Сологуба. Судя по всему, это обуславливается спецификой жанровой разновидности, созданной Сологубом, – *лиро-эпической новеллы с психологическим (или экзистенциальным) и неомифологическим подтекстом*.

Неслучайно Ванда разбивает именно чашку, ведь бегая по квартире, девочка чуть не уронила тарелку, подхватив ее налету у самого пола. Чашка в этой новелле из детали интерьера превращается в важнейший образ-символ. Он выступает в качестве сниженного варианта символической «чаши жизни», образ которой восходит к древнегреческой мифологии. В 1831 году к этому символу обращался Лермонтов в одноименном стихотворении, где он осмысливался в контексте мотивов разочарования в жизни, утраты

сверхличных ценностей и т. п. Лермонтовское стихотворение стало претекстом для многих последующих произведений, в которых фигурирует подобный образ в сходном осмыслении. Символ «чаши жизни» широко использовался и в творчестве писателей-символистов (см.: Д. Мережковский «Пустая чаша» (1895), В. Брюсов «Чаша испытаний» (1915) и др.). В новелле Сологуба образ разбитой чашки символически предвещает смерть Ванды.

Очень важными в «Червяке» становятся мотивы *сна* и *мечты*, в которых Ванда переносится из чужого, зловещего города в родной небольшой городок с чистым воздухом, прекрасным лесом, струящейся рекой. Ванда выросла среди природы, и, утратив ее, сразу же почувствовала себя несчастной. Она жила у Рубоносовых уже третий год и всегда к концу зимы заметно хирела, втайне тоскуя по родине. Ванда воплощает тип природного человека, поэтому на нее давили *стены* городской *квартиры-клетки*. Через несколько лет этот образ станет автоинтертекстуальным мотивом в сологубовском стихотворении «Мы пленные звери...» (1905). Ванде было тесно и душно в маленькой комнате, спертый воздух мешал засыпать. Сологуб полагал, что «только дети природы обладают истинной жизнью, тогда как взрослые (или старики) вырождаются в “искусственных людей”» [145: 303].

Ванда, поверив словам Владимира Ивановича, стала физически ощущать у себя под сердцем сосущего кровь червяка. Девочкой овладело чувство *страха*, который обострял все остальные ощущения. Если раньше Ванде было просто *грустно* оттого, что окружающие люди не понимают ее, то теперь девочка уверилась в их *враждебности*. В гимназии, услышав историю о червяке, Ванду стали дразнить. Героиня еще больше замкнулась в себе и постепенно из пышущей здоровьем смуглой девочки превратилась в бледного и худого, запуганного и одинокого ребенка: «Смутная боязнь людской враждебности мешала ей звать на помощь» [145: 403].

Как и в предыдущей новелле, в «Червяке» важнейшими являются мотивы *страха*, *тоски*, *смерти*, *неприязни окружения*, *неловкости* и др. Они лежат в основе лирического сюжета и, противостоя мотивам *надежды* и *веры* в

чудесное спасение, придают ему динамику: «В ней (Ванде – Е. М) робко гнездилась бледная *надежда*, что это пройдет само собою» [145: 402]. Библейская символика функционирует тогда, когда Ванда, борясь с воображаемым червяком, прибегает к *молитве*, но и это священнодействие не помогает. Лишь «*кроткий ангел* пролетает над нею к счастливым и кротким, – и не прикинет к ней» [145: 404]. Здесь возникает переключка с эпиграфом к циклу – стихотворными строками самого Сологуба:

«Земные дети шаловливы,
Но крылья есть, –
О том, как ангелы счастливы,
Доходит весть» [145: 360].

Счастливыми, по мнению Сологуба, могут стать только умершие дети, превратившиеся в прекрасных ангелов. Пока Ванда жива и находится во времени и пространстве созданного Богом несовершенного мира, она будет только мучиться и страдать.

Сиротство Ванды экзистенциально: на родине девочки живут и мать, и отец, но она все равно одинока: «одна, потерянная в чужом краю, никому она не нужна» [145: 404]. В отчаянии Ванда пишет письмо своим родителям, умоляя их о спасении от червяка. Девочка просит родственников: «Пришлите за мной поскорее, я дома поправлюсь, а здесь я не могу жить» [145: 405]. Но письмо так и не дойдет до адресата, поскольку у гимназистки нет денег на марку. Здесь можно уловить интертекстуальные связи «Червяка» с чеховской новеллой «Ванька» (1884). Сопоставление этих новелл обнаруживает не только их сходство, но и отличие: в произведении Сологуба отчетливее проявляется роль неомифологического подтекста.

В новелле Сологуба образы некоторых персонажей демонологизируются (мифологизируются). Так, например, сквозь внешность членов семьи Рубоносовых просвечивают черты демонических существ. Анна Григорьевна не говорит, а *шипит* сквозь свои желтые *клыки*, сверкающие во рту под губою. Владимир Иванович казался похожим на чародея, напускающего на

Ванду таинственные, ужасные наваждения; иногда он *мычал*, а не разговаривал. Женя, сестра Анны Григорьевны, имела *зеленоватое лицо* и *злые губы*, а ее спина отвратительно горбилась, как у старой колдуньи или Бабы Яги. Сквозь облик учительницы гимназии Анны Фоминичны Пикилевой просвечивает нечто *змеиное*. Ее портрет включает такие характерные признаки, как «змеиные глазки», «шипящий голосок», «злой язык» [145: 389]. Да и червяк, которого представляет себе Ванда, описывается автором как нечто диаволическое: «Ванда ясно представляла своего мучителя. Прежде он был тоненький, серенький, со слабыми челюстями; он едва двигался и не умел присасываться. Но вот он отогрелся, окреп, – теперь он красный, тучный, он беспрерывно жует и неутомимо движется, отыскивая еще не израненные места в сердце» [145: 404].

Войдя в название произведения, червяк функционирует как центральный мотив с различными вариациями: как фантастический образ, придуманный Рубаносовым, а затем одушевленное воображением Ванды, мифологическое чудовище, пожирающее ее жизнь. В финале неожиданно становится ясно, что не только в воображении девочки, но и на самом деле, некая демоническая сила привела ее на грань жизни и смерти. Читательское восприятие, совершив новеллистическую параболу, возвращается к названию, указывающему на «убийцу». Таким образом, исследование поэтики «Червяка» обнаруживает концептуальное, мотивное и жанровое сходство с предыдущей новеллой.

В отличие от большинства сологубовских новелл в «Улыбке» (1897) пунктирно воссоздается большой промежуток жизни героя, – начиная с детского возраста и заканчивая смертью уже взрослого человека. В итоге, оставаясь новеллистической по форме, она вмещает жанровое содержание, характерное для повести или даже романа. Фабула произведения довольно проста: Гриша Игумнов из неудачливого мальчика вырос в такого же неудачливого взрослого, жизнь которого завершилась трагическим исходом – самоубийством. Параллельно незамысловатому и лаконичному эпическому событийному ряду развивается лирический сюжет, динамику которому задает

развитие мотивов *одиночества, неприязни, страха, тоски, мечты, смерти* и др.

Название новеллы манифестирует ее центральный мотив, отражающий главную примету героя и связанную с ней проблему: несчастный Игумнов, скрываясь от враждебных людей и бедной жизни, постоянно улыбался, «чтоб не заплакать от жалости к себе» [145: 434]. В окружающих его людях, не понимавших этой произвольной и глуповатой на вид улыбки, возникала ненависть и злорадство по отношению к герою: «Эта *улыбка*, очевидно, раздражала Семибояринова» [145: 434]; «Его *улыбка* злила Куркова, – может быть, потому, что она была такая беспомощная и жалкая» [145: 437] и т. п. Сологуб таким образом обращается к проблеме истинного *лица* и *личин* человека, которая станет центральной и жанрообразующей в его «Превращениях».

Для Гриши его улыбка была своеобразной спасительной маской, за которой герой пытался спрятаться от людей и бичующих его жизненных обстоятельств. Скрываясь от злых насмешек, Гриша, подобно многим другим «маленьким и невинным» сологубовским героям, уходил в мир своей мечты, наполненный славой, богатством и подвигами. Однако спасением от натиска чуждой ему реальности оказывается не мечта и не улыбка, а, как чаще всего бывает в новеллах Сологуба, смерть. В финале нерешительный герой неожиданно поддается соблазну самоубийства и бросается с набережной в реку.

Кроме рассмотренных новелл («Свет и тени», «Червяк», «Улыбка») в цикл «Земные дети» вошли новеллы «К звездам» (1896), «Прятки» (1898), «Белая мама» (1898), «Земле земное» (1898), «Баранчик» (1898), «Лелька» (1897). Все эти новеллы тоже о детях, но не для детей. Символичность их главных героев позволяет увидеть в ребенке Человека вообще. Это объясняет название цикла и обнаруживает в нем центральный концептообразующий и циклообразующий мотив – мотив *земных детей*. Он получает «расшифровку» в эпиграфе к циклу, имеющем, как уже было

отмечено, автоинтертекстуальную природу. Важной особенностью сологубовских персонажей-детей становится то, что они наделены способностью интуитивно проникать в суть вещей и, еще не имея никакого жизненного опыта, приближаться к истине гораздо ближе, чем взрослые люди.

Таким образом, название и эпиграф выполняют кодирующую функцию, т. к. указывают на проблематику цикла и его авторскую концепцию. Кроме того, они играют композиционную роль, аналогичную обрамлению цикла новелл: заголовочный комплекс относится и ко всему циклу, и к каждой отдельной новелле, находясь с ними во взаимосвязи. Прочтение новелл позволяет глубже понять суть названия и эпиграфа, а они, в свою очередь, как и новеллистичный финал каждого произведения цикла, позволяют переосмыслить все повествование.

Следующий цикл получил наименование «Недобрая госпожа». В него вошли новеллы «Красота» (1899), «Утешение» (1896), «Обруч», «Жало смерти. Рассказ о двух отроках» (1903), «В плену» (1905), «Маленький человек» (1907), «Рождественский мальчик» (1905).

Открывает цикл новелла «**Красота**», впервые опубликованная в журнале «Север» в 1899 году. Она неоднократно привлекала внимание исследователей творчества Сологуба [36, 66, 90, 92, 110, 172, 173]. Однако литературоведы уделяли больше внимания анализу проблематики новеллы, а не ее поэтики. Как правило, отмечалась неординарность героини и ее судьбы (безуспешная попытка Елены спастись собственной красотой и самоубийство красавицы, не вынесшей пошлости жизни и одиночества после смерти еще молодой красавицы-матери), а также самой авторской концепции произведения, осмысляющего роль красоты в жизни человека и человечества.

Учеными сделаны и чрезвычайно интересные наблюдения, требующие дальнейшего развития и осмысления. Так, А. Р. Магалашвили обратил внимание на то, что сологубовские герои «теряют индивидуальность уже на этапе имянаречения. Имена и фамилии у Сологуба определяются не

традицией или таинством, а являются кодом, раскрывающим жизненный путь, социальное положение, поведенческие характеристики или функцию персонажа» [92].

Сологуб, действительно, неслучайно избирает для героини «Красоты» знаковое, «кодирующее», имя – Елена. Оно имеет древнегреческие корни: Елена Троянская (Елена Спартанская), как известно, была персонажем цикла древнегреческих мифов и сказаний. В русском фольклоре оно фигурировало как имя Елены Прекрасной и Елены Премудрой, а народная форма этого имени, Аленушка, именовало персонаж таких русских сказок, как «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Разбойники», «Чудесная дудка» и др.

Соглашаясь с исследователем, заметим, однако, что героиня «Красоты» выступает не столько как действующее лицо эпического произведения, сколько в ролевом воплощении определенного настроения, то есть она выполняет функцию, подобную лирическому герою. Об этом косвенно свидетельствуют и выводы, сделанные Л. Клейман, изучавшей другие новеллы Сологуба: «Композиция рассказов Сологуба определяется спецификой их содержания – показом самых глубинных процессов, происходящих в душе человека. Душа – главное “место действия” и “содержание” рассказов Сологуба... И герои Сологуба – это не характеры, а душевные состояния» [66: 96]. Кроме того, подчеркнем – поскольку имя Елены, благодаря мифологическим ассоциациям, стало синонимом Красоты, именно эта онтологическая субстанция в конце концов и оказывается главным объектом художественного исследования. Не случайно в название новеллы, выполняющее кодирующую функцию в организации повествования и концепции произведения, вынесено не имя, а слово «Красота».

Двигаясь в обозначенном учеными направлении, отметим, что переживания Елены превращаются в события только благодаря функционированию и развитию в тексте новеллы мотивов, в том числе и автоинтертекстуальных, пришедших из его лирики первой половины 1890-х годов. Так, при фактическом отсутствии в новелле внешнего (эпического)

событийного ряда, о смерти матери Елены читатель узнает, благодаря мотивам *печали, скорби, воспоминаний*. Об отношениях героини с возможным женихом Ресницыным «говорят» мотивы *холодности, равнодушия, притворства*. Об образе жизни Елены – мотивы *одинокости, красоты, самолюбования* и пр.

Большинство из них к моменту написания новеллы уже обрели многозначность в стихотворениях Сологуба («Где ты делась, неслезанная...» (1887), «В тишине бездыханной ночной...» (1896), «О владычица смерть, я роптал на тебя...» (1897) и др.) и были способны передать не только сиюминутные ощущения и настроения, но и отношение писателя к онтологическим основам мироздания. Как уже говорилось, по Сологубу, в этом безобразном, злом и бессмысленном мире человек – сирота, оставленный Отцом Небесным на самого себя, отданный в руки то ли дебели бабищи Жизни, то ли Отцу Дьяволу, то ли более мелким чертям, вроде Недотыкомки, которые и раскачивают качели человеческой судьбы. Все эти смыслы названные мотивы из лирики Сологуба перенесли и в его новеллу.

Динамичность повествованию и лирическому сюжету придает и членение новеллы на главы. Характерный для жанра новеллы параболический сюжет «Красоты» можно представить в виде замыкающейся цепи мотивов, которые выступают движущей силой нарратива: *СМЕРТЬ (матери) → печаль → внезапная радость → красота (самолюбование перед зеркалом) → разоблачение (горничной Макриной) → стыд → ужас и отвращение → безразличие → презрение → СМЕРТЬ (Елены)*. Именно благодаря функционированию мотивов в новелле возникает многоуровневый подтекст, содержащий как лирико-психологическую, так и философско-неомифологическую семантику.

Уже в самом начале новеллы, на уровне подтекста, есть намек на предопределенность гибели Елены. Описывая красоту матери героини, Сологуб предвосхищает последующие события: «Ее мать умерла еще не старая. Она была прекрасна, как богиня древнего мира. Ее лицо было как бы

обвеяно грустными мечтами о чем-то, навеки утраченном, или о чем-то желанном и недостижимом. Уже на нем давно, предвещательница смерти, лежала томная бледность. Казалось, что великая усталость клонила к успокоению это прекрасное тело» [145: 499–500]. Переключка с судьбой матери не только объясняет самоубийство героини, но и обогащает описание ее жизненной истории дополнительными значениями, вскрывая закономерность и неизбежность гибели Красоты в современном мире. Тем самым подтекст концентрирует в себе все многообразие контекстуальных связей и включается в общую систему значений, создаваемых писателем-символистом.

Следует отметить, что особенностью пространственной организации повествования в «Красоте» является то, что оно ограничено и замкнуто домом Елены. Это тоже обнаруживает лирическую природу новеллы, в которой главную роль играет описание мыслей, чувств, переживаний и настроений героини, а не внешняя событийность. Особое значение приобретает и специфика интерьера – в описании комнаты Елены функционируют символические мотивы, воссоздающие цвет и запах. Цветовая символика новеллы представлена излюбленными сологубовскими *белым* и *черным*, а также *красным*, *алым* и изредка встречающимися *серым*, *серебристым*, *желтым*, *золотым* цветами. Автор активно использует прием контраста в изображении цвета, а именно *белый – черный* и *черный – красный*: белые и черные клавиши, белые между черными волосы на голове, красная в черном мраке искра, красные маки в черных волосах.

Еще один пример контрастности можно обнаружить при сравнении начала и конца новеллы. Смерть матери Елена встретила в строгом черном платье, а свою предпочла принять в белом: она сменила зеленовато-желтое платье на белое, одела белые башмаки и легла поверх белого же одеяла. Символика белого цвета здесь ассоциируется со смертью. Такое значение станет инвариантным в последующих новеллах Сологуба. Перцептивные мотивы в новелле воплотились в описании автором запахов, царящих в покоях

Елены и соотносимых с ее сиюминутными настроениями и желаниями: «сладкий и горький миндальный запах», «слабый запах резеды», «медовый аромат черемухи», «сладкие благоухания роз» и пр.

Важную роль в повествовательной ткани и художественном мире новеллы играет мотив *смеха*. Сологуб варьирует этот мотив, изображая смех или улыбку героев. Так, смех горничной Макрины представлен вариациями мотива с негативным значением: «нечистая улыбка», «гадкий смех», «льстивая улыбка». Кухарка Маланья показана Сологубом тоже как девица с «лукавым смешком». А у потенциального жениха Елены Ресницына не смех, а усмешка: «усмехнулся небрежно», «саркастически усмехнулся». Смех Елены изменяется вместе с состоянием героини и является его маркером: в начале новеллы это был «звонкий и радостный смех»; при общении с Ресницыным на ее губах мелькала «легкая презрительная усмешка»; а в конце новеллы, когда героиня твердо решила покинуть этот порочный мир, «улыбка ее была спокойной и радостной».

Смерть героини в финале новеллы сопровождают мотивы *радости, красоты, ясности, спокойствия, презрения к миру*. Отличающаяся красотой героиня решает убить себя «прекрасным орудием смерти», «красивой игрушкой», а именно «тонким позолоченным кинжалом... с украшенной искусною резьбою рукоятью» [145: 508]. А. Р. Магалашвили в статье «Философия самоубийства в новеллах Ф. Сологуба» отмечает сильное влияние на художественное мышление Сологуба философии А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, теорий представителей школы психоанализа и выделяет три типа самоубийств: сознательное («Красота»), бессознательное («Голодный блеск») и переходное, в равной степени соединяющее сознательное и бессознательное («Улыбка») [92]. По этой классификации, Елену следует отнести к первому типу героев (сознательно выбравшим смерть): Елена не захотела, да и уже не смогла бы жить среди людей, неспособных (как в античности и как умела она сама) ценить красоту прекрасного обнаженного

человеческого тела. Поэтому единственный возможный исход для героини – смерть-избавительница.

Вернемся еще раз к автоинтертекстуальным и интертекстуальным связям исследуемой новеллы. За три года до создания «Красоты», в 1896 году Сологуб написал стихотворение «Короткая радость сторела...», основными мотивами которого были *грусть, отчужденность, иномирие, больная душа*. Лирический герой Сологуба погружается в мрачный мир земного мучительного томления, лишь на мгновение испытал зыбкое ощущение радости. В новелле «Красота» выход Елены из депрессивного состояния после смерти матери начался после того, как она увидела за окном кузнеца, пронесшего по улице кусок красного раскаленного железа. Наблюдая это маленькое чудо, Елена задумалась о красоте и ее недолговечности. Но, вероятно, главный вопрос, поставленный Сологубом в новелле, – «Спасет ли Красота мир?». В этом случае очевидна не только автоинтертекстуальная, но и интертекстуальная природа фразы, которая в романе Ф. Достоевского «Идиот» звучит утвердительно. Сологуб же вместе со своей героиней пришел к противоположному выводу. Злой мир не позволил осуществиться мечтам Елены.

Несмотря на то что герои-дети Сологуба способны постигать великие тайны бытия, все же некоторые проблемы недоступны их пониманию. Так, например, размышлять о *красоте*, ее глубинном смысле и назначении, метафизике писатель-символист позволяет только взрослым героям. Тема красоты проходит сквозь все творчество Сологуба, от первых его романов до последних новелл. Так, в романе «Тяжелые сны» (1883–1894) Логин размышляет: «Не любит современный человек красоты в ее обнаженном аспекте, не понимает ее и не выносит. У нас нервы слишком тонки для такого простого и грубого наслаждения, как созерцания красоты» [145: 43]. В новелле «Красота» (1899) Елена отчаянно осознает, что люди «не понимают того, что одно достойно любви, – не понимают красоты. О красоте у них пошлые мысли, такие пошлые, что становится стыдно, что родилась на этой

земле. Не хочется жить здесь» [145: 507]. В новелле «Звериный быт» (1912) Татьяна Павловна будет утверждать: «...прекрасное тело прекраснее всего, но непрекрасное надо скрывать, чтобы не оскорблять хорошего вкуса» [150: 115] и т. д.

Подобный вопрос о возможностях Красоты Сологуб еще раз поставит в своем романе-мифе «Мелкий бес» (1907). От лица повествователя там будет сказано: «Так это и часто бывает, – и воистину в нашем веке надлежит красоте быть попранной и поруганной» [146: 58]. Одна же из его главных героинь – Людмила – окажется концептуальным двойником Елены. Но если Елена уходит из жизни победительницей, то Людмила в конце концов будет побеждена безобразным миром, в котором царит Недотыкомка серая. Если же учесть и то, что в организации повествования и всей жанровой структуры «Мелкого беса» важную роль играет лирическое начало и обусловленное этим функционирование интертекстуальных (в том числе мифологических) и автоинтертекстуальных мотивов, то роль новелл Сологуба в подготовке к созданию его модели романа-мифа становится очевидной.

Новелла Сологуба **«Жало смерти. Рассказ о двух отроках»** была опубликована в 1903 году: первоначально в 9-м номере журнала «Новый путь», а затем в сборнике «Жало смерти»; наконец, в 1913 году Сологуб включил ее в цикл «Недобрая госпожа», предварив эпиграфом: «Жало смерти – грех» (I Коринф., 15, 56). В новелле повествуется о Коле Глебове и Ване Зеленева, отдохавших со своими семьями летом в деревне, где мальчики неожиданно оборвали свою жизнь самоубийством. М. Павлова называет «Жало смерти. Рассказ о двух отроках» «наиболее ярким образцом “неомифологического” текста с отчетливой мифопоэтической структурой в ранней прозе Сологуба» [110: 194]. При этом исследовательница относит произведение к жанру повести, несмотря на подзаголовок «рассказ». На наш взгляд, это еще одна новелла, которая, при всем ее своеобразии, в основе имеет все ту же, сологубовскую, жанровую модель.

Продолжая осмысление возможностей и судьбы красоты в современной жизни человека, Сологуб ставит художественный эксперимент: он сводит в одном месте (летом на даче) двух мальчиков, одному из которых изначально дана способность видеть красоту этого мира, а другому – ее противоположность. В начале произведения ребята контрастно противопоставлены друг другу – их внешность и восприятие окружающей действительности даны автором при помощи антонимических характеристик. Коля казался красивым, был одет в чистую одежду – Ваня производил впечатление уроды, на нем была старая грязная одежда в заплатках; у Коли был нежно звенящий голосок, у Вани – хриплый детский бас; лес для Коли пах смолой, мальчик видел там вскарабкивающуюся на сосну белку – Ване же запах леса отдавал скипидаром, и там он увидел лишь дохлую ворону под кустом и т. д. и т. п. Родители мальчиков также воспринимают друга своего сына по-разному: Колина мама называет Ваню противной зеленой лягушкой, а Ванины родители Колю – «дохлым чистоплюйчиком».

Коллизия противостояния красоты и безобразия, в которой последнее оказалось гораздо сильнее, выражается на разных уровнях жанровой структуры произведения. Среди наиболее важных в данном случае стали лирическая сюжетная линия, передающая внутреннюю, экзистенциальную, коллизию и ее динамику, а также портреты героев, отражающие этот процесс. Постепенно поддаваясь очарованию Ваниных русалочьих глаз, Коля начинает все более походить по внешнему виду и поведению на своего бесподобного искусителя Ваню: его одежда становится грязной и рваной, мальчик начинает курить, выпивает, предается «стыдным мечтаниям», его неудержимо начинает тянуть в лес. Наконец мечты о смерти, «подруге верной, далекой, но всегда близкой» [145: 597], окончательно уподобляют его Ване и делают столь не похожих ребят двойниками: «На широком и низком прибрежном камне, похожем на могильную плиту, стояли рядом два мальчика, и оба с равным страхом глядели на темную воду. Завороженные, стояли они, и уже не было

им дороги назад. И у каждого на груди, надавливая бечевкою шею, висело по сумочке с камнем» [145: 597].

Заметим, что внешность Вани была не просто безобразна, но и наделена откровенно демоническими чертами: несимметричностью и зеленоватым цветом лица, большими оттопыренными ушами, толстыми черными бровями и растущими над ними кустиками черных волос, из-за которого мальчишки дразнили его трехбровым, он был горбатым, любил гримасничать и кривляться. Но самой показательной чертой принадлежности Вани к злым духам были его слишком светлые, кажущиеся прозрачными, русалочьи глаза, способные околдовывать и гипнотизировать Колю, а также его магический голос: «Очарованный прозрачным блеском Ваниных светлых глаз, Коля нерешительно потянулся за папиросой» [145: 575]; «Колю поразил голодный блеск в Ваниных глазах и его осунувшееся лицо... И с этого часа как рабом стал он Ване» [145: 581]; «Он заманивал Колю в лес и чаровал под сумрачными лесными сенями. Порочные глаза его наводили забвение на Колю...» [145: 581–582]; «...Коля все более очаровывался печальным звуком Ванина голоса и скорбною прелестью его наговоров...» [145: 591]; «Близко-близко от себя увидел Коля ясные, бессмысленные глаза, – и, как всегда, от этих глаз темное забвение окутало его. Все забылось, ни о чем не хотелось думать, – бездна в глазах...» [145: 594]; «Лицо его было спокойно и безвыразительно, словно неживое. Только жили глаза и блестели жидким прозрачным блеском» [145: 596].

Неслучайно одна деревенская баба сказала своей соседке, что у Вани «нехороший глаз» и что он может сглазить. Значимо и то, что в тексте есть сравнение Вани с лягушкой, змеей и кошкой, символизирующих злые силы. Его же говорящая фамилия (Зеленев) как бы материализуется в облике персонажа, похожего на нежить: у мальчика зеленый цвет лица, а Коля и Ванина мать называют его «зеленым». Под влиянием Вани «Словно кто-то тихими, воровскими руками вынимал из него (Коли – Е. М.) душу и заменял ее холодной и свободною русалочью душою...» [145: 582].

В тексте функционируют и другие «нехорошие» зоосимволы: ворона и свинья. В начале новеллы Ваня видит дохлую ворону, которая затем в кошмарном сне привиделась Коле. Ванин отец, тоже Иван, по ироничному определению Сологуба, был «юрист по образованию и свинья по природе» [145: 579]. Свое жизненное кредо Иван Петрович Зеленов старается передать сыну, воспитывая его согласно законам «борьбы за существование»: «Человек человеку волк» [145: 574], «Кто сильнее, тот и прав», «Люди, брат, большие скоты... С ними нечего церемониться» [145: 580].

Анализируя поэтику цикла в творчестве Сологуба на материале сборника «Жало смерти», куда одно время входило рассматриваемое произведение, О. И. Осипова пришла к таким выводам: «Попытаться раскрыть одну глобальную тему – вот чему посвящено творчество Ф. Сологуба. Потому рассмотренные рассказы имеют более широкий контекст – контекст всего творчества писателя. Его рассказы – это один текст, одна большая фреска, посвященная двум героям – жизни и смерти, которая больше жизни. С каждым рассказом будто открывается новый кусок фрески. Поэтому “Жало смерти” вступает в парадигматические связи с другими циклическими единствами» [107].

С этим суждением в принципе следует согласиться, так как даже при более обстоятельной, чем в предыдущих новеллах, выписанности внутренней сюжетной линии, свидетельствующей об иссякающем интересе к жизни у обоих героев, их самоубийство в финале не воспринимается читателем как фатально неизбежное. Поэтому оно все-таки оказывается новеллистически неожиданным и в поисках дополнительной аргументации совершенного мальчиками возвращающим читателя к названию новеллы и эпиграфу. Жалом смерти в данном случае оказывается не столько грех ублажения плоти (онанизм), как склонна трактовать подобные ситуации М. М. Павлова [110], сколько соблазн ухода в смерть – избавительницу от томления и тоски жизни. Подобные дополнительные аргументы содержатся как в предшествующих произведениях, в том числе цикла «Земные дети», так

и рассматриваемого цикла «Недобрая госпожа», а также в его названии. Судя по всему, Недобрая госпожа – еще одно имя безобразной мучительницы жизни.

Если учесть, что над романом-мифом «Мелкий бес» Сологуб работал с 1892 по 1902 год, а издан он был только в 1907 году, то можно предположить следующее. Новелла «**Маленький человек**», впервые опубликованная в сборнике «Истлевающие личины» тоже в 1907 году (а в 1913 году вошедшая в цикл «Недобрая госпожа»), не «подготавливала» роман (как большинство рассмотренных произведений), а наоборот, результаты своего художественного осмысления жизни человека в романе-мифе Сологуб лаконично воплотил в неомифологической новелле.

Заглавие новеллы сразу же сообщает читателю о том, что его ждет встреча с хрестоматийным в русской литературе образом «маленького человека», представленным в многочисленных претекстах XIX века (от Пушкина и Гоголя до Чехова) и приобретшим за счет этого значительную степень обобщения, а также многозначность, обусловленную различными интерпретациями авторов претекстов и критиков. Таким способом Сологуб с самого начала подчеркивал интертекстуальность своего главного героя и текста в целом, что неоднократно было отмечено исследователями.

Так, В. А. Келдыш, сравнивая «Маленького человека» с «Шинелью» Гоголя, точно подметил: «Приблизительно одинаковую функцию выполняют мотив шинели (у Гоголя) и мотив снадобья (у Сологуба). И там, и здесь кажущееся исполнение заветной мечты (“Саранин сиял радостью”) и последующее ее крушение» [145: 158]: по воле жестокого случая Саранин сам выпивает капли для уменьшения роста, которые «делают свое злое дело». Действительно, интертекстуальная связь с «Шинелью» здесь очевидна, тем более, что в тексте новеллы «Маленький человек» есть прямое упоминание о гоголевском рассказе в эпизоде, повествующем о насмешках знакомых по поводу стремительного уменьшения Саранина: «Традиции сослуживцев Акакия Акакиевича Башмачкина живучи...» [145: 621].

Н. С. Смирнова отметила, что Сологуб «очень близок к Чехову, Салтыкову-Щедрину, Достоевскому и, конечно же, Н. В. Гоголю. Нельзя сказать, что Сологуб подражал этим писателям, или заимствовал у них что-то. Тем не менее, некоторые общие черты присутствуют. Возьмем образ «маленького человека» в творчестве этих писателей. Подобно Чехову Сологуб чувствует пошлость окружающей жизни в самых тонких ее проявлениях. У Гоголя он взял увеличительный аппарат, при помощи которого легко раздувает каждое жизненное явление в карикатуру» [144].

На наш взгляд, точнее говорить не о близости названных писателей и их художественных приемов, а о том, что Сологуб подчеркивал многозначность и обобщенность образа «маленького человека» и тем самым переводил его из разряда социально-психологических реалистических персонажей в разряд символических и неомифологических. Как и образы детей из предыдущих новелл, образ Саранина – это образ современного человека вообще. Тем самым и конфликт «маленького человека» с «обществом» осмысляется как коллизия «человек и мироздание». При этом Сологуб иронично представил главного героя, надворного советника Якова Алексеевича Саранина, не просто «маленьким человеком», но и человеком в прямом смысле маленького роста, тем самым еще более подчеркнув беспомощность этого персонажа.

Важную роль в новелле играет мотив *превращения* и связанные с ним демонологические мотивы, восходящие к претекстам Гоголя. Мотив метаморфозы начинает функционировать, когда главный герой следует за армянином по ночной улице, чтобы купить нужное снадобье: «От фонаря до фонаря странное *превращение* совершалось с армянином. В темноте он вырастал, и чем дальше отходил от фонаря, тем громаднее становился. Иногда казалось, что острый верх его шапки поднимался выше домов, в облачное небо. Потом, подходя к свету, он становился меньше, и у фонаря принимал прежние размеры, и казался простым и обыкновенным халатником-торгашом» [145: 614].

Такой эффект здесь достигается игрой автоинтертекстуальных мотивов *света и теней* (новелла «Свет и тени»), а также гоголевским интертекстом: в первую очередь, речь идет об образе старика в азиатских одеждах (дьявола) из новеллы «Портрет», а также всевозможных превращениях демонологических персонажей (панночке в «Вие» и т. п.). Мотив *превращения* становится стержневым и при изображении метаморфоз, происходящих с уменьшающимся Сараниным (ср. с изменением размеров черта в «Ночи перед Рождеством»).

Неслучайно встреча Саранина с неким армянином (сниженный вариант Мефистофеля) происходит именно на *перекрестке* улиц: перекресток издавна считался местом появления нечистой силы. Странный армянин изображен как злой колдун, чародей. В его описании преобладает излюбленная Сологубом цветовая символика *черного и белого*: «Белые, блестящие зубы. Черные, жгучие глаза» [145: 614], высокая островерхая шапка с черными узорами. Не менее колоритным изображается и помощник армянина – мальчик Гаспар, наделенный демонологическими чертами: «Весь был гибкий, как кошка, и зыбкий, как призрак тихого кошмара» [145: 615]. Он имел желтое тело, зеленоватые глаза и длинный, острый язык, «похожий на змеиное жалко» [145: 616].

По-гоголевски сказочно-фантастическим и в то же время по-сологубовски символичным становится уход Саранина из жизни. Он настолько жалок и мал, что автор уподобляет его пылинке и растворяет в воздухе, оформив земное исчезновение как длительную командировку. «Маленький» (т. е. обычный) человек субъективно ощущает свою исключительность, важность и значимость для этого мира, однако не может это доказать и осуществить на деле, так и оставив свое бытие не востребованным и непонятым. Однако такую смерть Саранина можно проинтерпретировать и иначе.

По мере уменьшения Саранина в его образе иссякает человеческое, в конце концов, сведясь к одному Имени. В этот момент Саранин полностью

уподобляется фантасмагорическим героям «Сказочек» Сологуба («Стал маленьким» и т. п., анализ которых осуществлен в следующем разделе). Подобно тому, как светлый образ Раечки из новеллы «Утешение» постепенно приобретает демонические черты, все более и более соотносясь с Недотыкомкой за счет символического мотива *пыли*, так и Саранин, превратившись в пылинку, демонологизируется. Поэтому ни несчастья героя в его примитивной и пошлой жизни, ни его злоключения в облике «сказочного» лилипутика, ни нелепая смерть такого существа не вызывают у читателей сочувствия и сострадания.

Еще К. Чуковский отмечал высокую степень обобщения образа главного героя «Мелкого беса»: «В Передонове Сологуб обличает не пошлую жизнь, а всякую жизнь. Не уездный город, а мир. Не быт, а бытие» [171]. На подобный уровень обобщенности выходит и образ Саранина. По-видимому, намеренным приемом оказывается и обыгрывание слов в названиях этих произведений: «Мелкий бес» – «Маленький человек». Связывает обоих героев и то, что именно к ним является дьявол: к Передонову под личиной мелкой и пыльной Недотыкомки, к Саранину же – под видом армянина в восточных одеждах. По сути, эта новелла Сологуба стала авторским «новым мифом» о Человеке и его месте в мироздании.

Сологуб настолько смело обращается с темой *смерти*, что в некоторых новеллах делает ее главной героиней. В сказочке «Плененная смерть» (ее анализ – в следующем разделе) она будет олицетворена в неомифологическом образе и предстанет как «бабища дебелая и румяная, но безобразная» [146: 443], а в новелле «Смерть по объявлению», впервые опубликованной в № 6 журнала «Золотое руно» (1907), а затем помещенной автором в цикл «Дни печали», – как «тонкая, бледная, очень тихая и спокойная» [146: 370] интеллигентная молодая дама в белом. Ее вызывает сам герой (Резанов), утомившийся от однообразной скучной жизни и пожелавший нетривиального развлечения (игры). За определенную сумму он нанял нуждающуюся в деньгах женщину предстать перед ним в образе его смерти. По Сологубу,

измученному безрадостной жизнью человеку «слаще нет отдыха, как на дощатом ложе, в сосновой домовине» [146: 366].

Девушка-Смерть была некрасива, но очень тихая и спокойная, с серыми внимательными глазами. Вопреки ожиданиям Резанова, который представлял свою смерть черною и старою, в облике и одеянии таинственной гостьи преобладал *белый* цвет – сологубовский цвет смерти: бледное лицо, белые пальцы, белое платье, шляпа с белой лентой и т. п.

Повествование в новелле ведется в третьем лице, но в аспекте героя, передавая динамику его настроения, как всегда у Сологуба, воплощенную в лирической сюжетной линии, в основе которой функционируют мотивы *усталости* (от жизни), *равнодушия*, *тоски* и т. п. Образ Дамы-Смерти тоже дан в восприятии героя, а ее реплики в диалогах с Резановым повествователем не комментируются. Поэтому, когда приглашенная женщина все лучше справляется с ролью смерти и в сознание героя закрадывается мысль – а не настоящая ли смерть преследует его, – этот вопрос остается для героя без ответа навсегда, а для читателя – до финала новеллы.

Образ Дамы-Смерти загадочно двоятся в сознании героя: видит ли он только *маску* смерти или ее *истинный лик*. Увлечательная же *игра* со смертью по мере развития лирической, а затем и эпической сюжетных линий оборачивается (*превращается*) *ужасом* приближения настоящей гибели. Причем Дама-Смерть запрашивает за свои услуги не только золото, но и душу героя, которую она вместе со своими слезами опустит «в темный чертог» к Владыке-дьяволу. (Ведь Резанов, добровольно отказавшись от жизни и своевольно призвавший смерть, по христианскому поверию всецело переходит в подчинение к сатане). Для одинокого же эгоцентрика Резанова Владыкой является он сам: «Снесет меня под темные своды, и откроется лик Владыки, – Мой вечный лик, и Владыка Я. Я возвал мою душу к жизни, и смерти моей велел идти ко мне, идти за мною» [146: 377].

В сознании героя сологубовский автоинтертекстуальный мотив *смерти-избавительницы* трансформируется в этой новелле в интертекстуальный

мотив *вечной Сестры-Смерти*, восходящий к Библии и произведениям Св. Франциска Ассизского [52]: «она – моя вечная Сестра, моя белая смерть» [146: 376], – и сопряженные с ним мотивы *вечного покоя* и *утешения*: «Во блаженном успении вечный покой... – Вечный покой. И это утешение? – Утешаю, чем могу...» [146: 374].

Во второй части новеллы повествователь вводит мотив «*жестокой и сладкой лихорадки*», который набирает силу к финалу. Поэтому приход к герою ночью Смерти и его предсмертные ощущения, вызывающие ужас и восторг одновременно, у читателя рождает догадку, что происходящее – предсмертная болезнь и естественная смерть: «И прильнула, и целовала, и ласкала. И точно *ужалила*, – *уколола* в затылок отравленным стилетом. Сладкий огонь вихрем промчался по жилам, – и уже мертвый лежал в ее объятиях» [146: 378].

Тем неожиданнее для читателя последняя фраза произведения: «И вторым уколом отравленного острие она умертвила себя и упала мертвая на его труп» [146: 378]. Такой новеллистически неожиданный финал наконец-то позволяет читателю разрешить вопрос о природе образа Смерти по вызову, возвращая его к названию произведения. Становится понятным, что женщина, примерившая жуткую маску, тоже избирает для себя смерть как утешение и избавление от мук жизни. Осознав, что золотые монеты за страшную роль не спасут ее от нищеты, голода, холода и болезней, несчастная сначала убивает своих «смертеншей» (детей), а затем, одарив любовными ласками и убив героя, умерщвляет и себя.

В схожем ключе, однако в иной вариации Сологуб изобразил игру «в смерть» в новелле «**Опечаленная невеста**», впервые опубликованной в 7-м номере журнала «Образование» в 1908 году, а затем вошедшей в цикл «Дни печали». Героиня новеллы Нина Бессонова состоит в кружке молодых девушек, занимающихся странной деятельностью: когда в городе умирал холостой молодой мужчина, одна из участниц кружка должна была прийти на похороны в трауре в роли невесты погибшего. Когда очередь участвовать в

таинственном маскараде дошла до Нины, девушка настолько прониклась этим трагифарсом, что всю свою жизнь решила посвятить памяти и несовершенному делу (видимо, террористическому акту) покончившего самоубийством студента.

Так, *игра в роли* невесты покойного и *игра со смертью* вновь, независимо от играющей, обернулась сначала томлением по еще не известному ей, но обреченному на смерть жениху, а затем внезапно вспыхнувшей всепоглощающей любовью к юноше, которого она впервые увидела уже в гробу. Другими словами, *роль* превратилась в *судьбу*. Так интертекстуальный мотив «*любви после смерти*» проделал путь от «Клары Милич» Тургенева до новеллы Сологуба. При этом в сологубовской вариации мотива изначально отчетливо акцентирована неразрывная связь любви и смерти (Эроса и Танатоса) и эстетизация всего, что связано со смертью. Смерть, как чаще всего бывает у Сологуба, сопряжена здесь с красотой, а жизнь – с безобразием.

Так, в описании панихиды по умершему Сологуб использует прием контраста мотивов *красоты/безобразия*. На фоне выглядевшей прекрасно и возвышенно в трауре и скорби «актрисы» Нины самые близкие для покойника люди – старики отец и мать – смотрятся уродливо: «Рыдали мать и невеста, – некрасивая, старая, родная ему, с покрасневшим носом, сгибалась, сбивая набок шляпу, – и молодая, бледная, заплаканная девушка, чужая ему при жизни и теперь единственно близкая ему» [146: 423].

В новелле важную роль играют мотивы *одиночества* и *отчужденности*: «Нина стояла *одна*. Ей казалось, что она окружена *чужою* и *враждебною* атмосферою. Совсем *одна...*» [146: 418]. Излюбленные Сологубом цвета – белый и черный – пронизывают соответствующими мотивами все повествование, насыщая даже небольшие отрезки текста, к примеру: «...*белый* лег венок на ступени *черного* катафалка и у *черных* волос милого упала *белая* роза, подарок невесты» [146: 422–423].

Особое внимание следует обратить на «зачин» новеллы «Опечаленная невеста»: «Когда же и быть странностям, как не в *наши дни? Свирепые и печальные дни*, когда неистощимым кажется многообразие воплощаемых в жизни возможностей» [146: 404]. Представляется, что он заставляет читателя мысленно вернуться к названию цикла «Дни печали», и поскольку рассматриваемая новелла – последняя в нем, композиционно замыкает цикл как некую жанровую целостность. При этом «зачин» последней новеллы помогает читателю и исследователю интерпретировать название и концептуальную суть как всего цикла, так и входящих в него произведений.

Удивительные *метаморфозы*, происходящие в мировосприятии и поведении современников «в эти дни печали», касались не только отдельных личностей, но и толпы. В этой связи особенно показательна новелла «**В толпе**», впервые почти одновременно напечатанная в 1907 году в газетах «Новая иллюстрация» и «Биржевые ведомости», а затем включенная в цикл «Дни печали». Хотя толчком для написания этой новеллы, как известно, послужили события на Ходынке, писателя интересует не политический, а психологический и онтологический аспекты подобных трагедий. При этом подмеченная Чеховым архетипическая метаморфоза человеческого поведения, воплотившаяся в художественной модели «затевали праздник, а закончили скандалом», Сологубом прослежена до еще больших глубин сознания и подсознания человека и предстала как: «затевали праздник, а закончили преступлением; были люди, а превратились в зверей».

Описание города в новелле «В толпе» вполне органично могло бы войти в роман «Мелкий бес»: «В городе немощеном, пыльном, грязном и темном, – в городе, где было много уличных, скверных мальчишек и мало школ... в городе, где по ночам на людных улицах бушевали хулиганы, а на окраинах беспрепятственно обворовывались жилища обывателей под громкие звуки трещоток в руках дремотных ночных сторожей, – в этом полудиком городе для съехавшихся отовсюду почетных гостей и властей устраивались

торжества и пиршества, никому не нужные, и щедро тратили на эту пустую и глупую затею деньги, которых не хватало на школы и больницы» [146: 34].

Урбанистические мотивы в новелле тесно взаимосвязаны с описанием влияния города на толпу людей. Давление города и специфика психологии толпы приводит к тому, что главные герои (дети) погибают под натиском человеческой злобы. При этом в тексте отчетливо проступают мотивы *кажимости* и *предопределения*: «Оттого, что не спали и *были в толпе, казалось, что эта ночь – значительная, единственная и последняя*» [146: 352]; «...и *казалось, что эти люди на миг поняли, что не надо им быть здесь и теснить друг друга*» [146: 354] и т. д.

Параллельно эпической сюжетной линии – шествию детей на праздник – автор ведет другую, лирическую, в основе которой – мотив *метаморфозы*. Он показывает шаг за шагом, как люди в толпе преображаются внутренне, теряя свои человеческие черты, а ненависть, злоба, жадность и ненасытность превращают их в животных: «Люди *зверели и со звериной злобой* смотрели на детей» [146: 356]; «*Рыжий черт, сверкая сухими глазами, зарычал на него*» [146: 359]; «Да что на него, *лешего, смотреть, – за горло его хватай да под ноги!*» [146: 363].

Следующий этап превращений связан со срыванием Сологубом масок (личин) с озверевших людей и обнаружением под ними демонов: «Уже как будто *не люди, – казалось задыхающимся детям, что свирепые демоны* угрюмо смотрят и беззвучно хохочут из-за людских *сползающих истлевающих личин*. И *дьявольский* мучительно длился *маскарад*. И казалось, – не будет ему конца, – не будет конца кипению этого *сатанинского котла*» [146: 358]; «По искаженным злобою лицам видно было, что здесь уже *не было людей*. *Дьяволы сорвали свои мгновенные маски* и мучительно ликовали» [146: 361]; «И эти вопли потрясали души немногих, еще оставшихся людьми *в страшной толпе человекообразных дьяволов*» [146: 361]; «Иногда убийца падал на убитого, и оба никли под ногами множества свирепых *дьяволов*» [146: 364]; «*человек, или дьявол, или человек-дьявол, идет по головам умирающих в задыхающейся*

толпе людей» [146: 365]. Таким образом, благодаря функционированию мотива метаморфозы, проступает неомифологический пласт новеллы.

В статье «Человек человеку – дьявол» (1907) Сологуб прямо говорит о демонической составляющей природы человека. Писатель утверждал, что все люди – черти и как черти они плоски и серы: «Дьявольскую злобу питают они друг к другу... Они берут в свои руки того, кто случайно слаб, и бьют его, долго и беспощадно, и тешатся криками, слезами, стонами избиваемого» [146: 569]. Любопытно то, что после смерти главных героев новеллы «В толпе» Сологуб обращает этих «дьяволов» снова в людей: «В короткое время овраг был завален тяжело вопящими, мучительно умирающими *людьми*» [146: 365]. По Сологубу, только смерть может вернуть оборотней к их человеческому состоянию.

Сюжет *метаморфозы*, воссоздающий озверение не только человеческой души, но и внешнего облика, лежит и в основе новеллы «**Белая собака**», впервые опубликованной во 2-м номере журнала «Путь» в 1908 году, а затем вошедшую в цикл «Дни печали». Главная героиня этого произведения, Александра Ивановна, по ночам превращалась в огромную белую собаку и выла на луну. Молодая девушка Танечка, работавшая вместе с оборотнем в швейной мастерской, заприметила внешнее сходство соседки с животным и всякий раз старалась язвительно уколоть этим Александрю Ивановну: «– Завсегда лагаетесь... Собака вы и есть... У вас и морда собачья... И уши собачьи... И хвост трепаный... Вас хозяйка скоро выгонит, так как вы и есть самая злющая собака, пес Барбос» [146: 378].

Однако и сама Танечка наделена чертами животного: настолько ее личико было хитреньким, а голосок был слащавым и вкрадчивым, что она походила на лисицу. Важным сюжетообразующим персонажем выступает в новелле также старуха Степанида с обликом вороны: «черная в черном платке», «загнутый старухин нос казался ей клювом старой птицы», «спросила, точно каркнула», «вдруг широко взмахнула руками», [146: 380–

381]. Своим жутким карканьем она предопределила смертельный исход обреченной героини.

Сологуб задается вопросом: во всех ли людях на земле в глубинах подсознания таится звериная суть, прорывающаяся наружу в виде звериных личин – животных «диких, рыскающих на воле и воющих от древней земной тоски» [146: 380]? В финале новеллы двое мужчин, выстреливших в страшную белую собаку, валятся на землю и в ужасе начинают дико выть. Убив зверя в другом, они разбудили зверя в себе. И что же было на самом деле в процессе эволюции: люди преодолели в себе зверя или же, напротив, остались навсегда не только животными, но и демонами, всегда готовыми к совершению злодеяний? На этот неоднократно поставленный в новеллах Сологуба вопрос писатель каждый раз вынужден был давать самый пессимистический ответ.

Мотив *человека-зверя* пройдет и через последующие циклы новелл Сологуба. Так, он звучит уже в названии новеллы **«Звериный быт»**, впервые опубликованной в 8-м номере журнала «Земля» в 1912 году, а затем вошедшей в цикл «Неутолимое». В статье «Театр одной воли» (1908), помещенной в сборник «Театр. Книга о новом театре», Сологуб писал: *«Никакого нет быта, и никаких не нравов, – только вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны... Что же все слова и диалоги? – один вечный ведется диалог. И вопрошающий отвечает сам и жаждет ответа. И какие же темы? – только Любовь, только Смерть. Нет разных людей, есть только один человек, один только Я во вселенной»* [146: 496].

В полном соответствии с этим концептуальным тезисом Сологуба в его новелле, вроде бы отличающейся от многих предыдущих произведений напряженной *интригой*, акцент, как всегда, перенесен с внешнего сюжета на внутренний – неомифологический, создающийся благодаря символическим и мифологическим мотивам *тоски, печали, безысходности, враждебности* и др., которые начинают функционировать уже с первых строк новеллы

и настраивают читателя на соответствующий лад: «Подобно тому как в природе кое-где встречаются места безнадежно-унылые, как иногда восходят на земных просторах растения безуханные, не радующие глаз, – так и среди людских существований бывают такие, которые как бы заранее обречены кем-то недобрым и враждебным человеку на тоску и на печаль бытия» [150: 85].

Б. Успенский в монографии «Поэтика композиции» центральное место уделит проблеме точки зрения в художественном произведении, которая может быть выделена по отношению как к главным героям, так и второстепенным и даже эпизодичным. В «Зверином быте» можно увидеть различие внешней и внутренней точек зрения, касающихся именно второстепенного героя. Комиссионер по наведению справок Кундик-Разноходский в силу своей безмерной любознательности и проницательности считал себя кем-то вроде Лекока или даже Шерлока Холмса, в то время как Алексей Григорьевич видел в нежданном госте «уродливую помесь Урии Гипа из Диккенсова романа и капитана Лебедкина из Достоевского» (с. 99). Однако по иронии эта «темная личность» стала светлым ангелом, уберегшим семью героя, а главное – жизнь его любимого сына, от несчастных событий.

Именно он помог герою разоблачить заговор злоумышленников и вывести на чистую воду «хитрую кошку» Татьяну Павловну – персонаж демонологизированный. Во многих мифологических традициях кошку соотносили с луной: способность кошки изменять форму зрачков символизировала перемену фаз ночного светила. В Китае издревле верили, что кот обладает злыми чарами и способностью к трансформации (соотносим с «инь» – женским началом). Согласно средневековым повериям, сатана отлавливает человеческие души подобно тому, как кошка ловит когтями мышей. В Японии кошек считали предвестниками неудач и несчастий, к тому же, по мнению японцев, кошки могли вселяться в женщин. В христианской традиции кот – сатана, тьма, похоть и лень.

Важную роль в новелле играет символика числа «четыре». Главный герой Алексей Григорьевич представлял свое бытие неким покоем, с *четырьмя* углами, у которых находились *четыре* лика, великих духа, господствовавших над его жизнью: первый лик – призрак покойной жены Шурочки, нежной Лилит; второй – образ новой возлюбленной главного героя Татьяны Павловны, соединяющий в себе черты красивой женщины и хитрой кошки со сверкающими глазами; лик третий – образ Зверя, господствующего в городах и оскверняющего «изначально чистый воздух земного бытия» [150: 121]; и светлый, радостный четвертый лик – образ ребенка – любимого сына. Гришу отец воспитывал в соответствии с гармоничным сочетанием *четырех* начал: свободы, дисциплины, гимнастики и техники. Таким образом, новелла «Звериный быт» представляет собой еще один образец сологубовской лиро-эпической новеллы с неомифологическим подтекстом.

Одним из современных и весьма продуктивных ракурсов рассмотрения малой прозы символистов, в том числе и Ф. Сологуба, является исследование визуальной составляющей ее поэтики [121]. В этом ключе можно рассмотреть новеллу «Алая лента», до сих пор не привлекавшую внимание ученых. Впервые она была опубликована в 1912 году в 1-м номере журнала «Новое слово», а затем вошла в цикл новелл Сологуба «Неутолимое». Уже в ее заглавие вынесен мотив *алого* цвета, который, варьируясь, проходит через всю новеллу, играя важную структурообразующую и концептуальную роль. Он символически репрезентирует красоту, полноту жизненных сил и любви-Эроса, природы и человека. В последнем случае этот цвет явлен в портрете Агнесы Рудольфовны, жены старого профессора Роггенфельда, – пожилой женщины с «когда-то очень красивым лицом» [150: 74]. По мере развертывания центрального события (признания Агнесы в день своего рождения горячо любимому мужу в давней измене с его лучшим другом Бернгардом Хорном в минуту наваждения и слабости) повествователь сообщает, что она «слегка покраснела» [150: 78], затем «Ее млаожавое, тонкое лицо опять слегка зарумянилось» [150: 79] и т. п.

Автор новеллы «рисует» и «отблески» алого цвета закатов над морем, на берегу которого находилась дача супругов: «Закаты были превосходные, каждый вечер иные. Каждый вечер по-своему наряжал безоблачное или покрытое облаками небо» [150: 72]. Описание закатов занимает половину первой главки (зачина новеллы, выполняющего кодирующую функцию начала) и значительную часть шестой главки – кульминационного рассказа героини о ее измене. Из-под пера Сологуба, как из-под кисти художника, выходят яркие (как у экспрессионистов) и многоцветные, динамические (как у импрессионистов) пейзажи.

Приведем фрагменты из первой главки, где пейзаж дан с точки зрения повествователя: «Всю ширину и прелесть заката заполняли тогда эти медленные струи, *колыхания* и *мерцания* расплавленного, многотонного, сладостным, густым вином пролитого *золота*, горящих всеми *желтизнами янтареи* и *полупрозрачных топазов*, пылающей сквозь невинную небесную *голубизну* всеми страстностями и *алостями* крови, дрожащих и не сгорающих в пламени *ясписов, ониксов, изумрудов* и *карминно-красных рубинов*. Казалось тогда, что гигантская радуга, раскаленная жаром небесного горна, вдруг разорвала свою тонкую, полупрозрачную оболочку, пролилась и рассеяла по небу свой *многоцветный, вспыхнувший несчетными огнями сок*» [150: 73]. «Вода в заливе принимала самые разнообразные тоны и оттенки, от самого *нежного* и *наивного голубого* при солнце до самого *мрачного багрово-черного* в пасмурную погоду» [150: 72].

Подобный пейзаж из шестой главки дан с субъективной точки зрения героини и демонстрирует ее внутреннее состояние: «Закат солнца в тот вечер был очарователен. Мне кажется, что никогда раньше и никогда позже я не видела такого великолепного неба, такой воды и таких облаков. Все передо мною *пламенело*, и точно *румянцем*, таким счастливым, был залит весь берег, и воздух был так прозрачен, так тих и *румян*, что хотелось то плакать, то смеяться. Точно чистое золото света растворилось в слезах и крови, и душа была полна восторга и печалью... Какая-то неведомая сила овладела мною...

В то же время словно какая-то завеса поднялась над моей жизнью, словно *торжественный свет* этой *небесной зари* вдруг *ярко* осветил передо мною, то, на что раньше не обращала внимания...» [150: 81].

Заканчивается новелла также пейзажем, «нарисованным» повествователем, но в аспекте восприятия переживших катарсис героев. Он переполнен не только многоцветьем красок, но и ароматами, которые читатель как бы ощущает перцептивно, оживляя в своем воображении эту картину: «Эдуард и Агнеса медленно шли к дому. Навстречу им *нежно* и *сладостно благоухал* шиповник, *белые* пионы гордились своею *розоватою* махровостью, и первые маки *алели* и *пламенели* на длинной куртине под окном. От опутанной *темною зеленью* дикого винограда террасы неслись *томные благоухания* левкоев, и безумные туберозы неистово мечтали *безмерными ароматами* о счастии непомерном и о любви, не знающей пределов» [150: 85].

Представляется, что все эти пейзажи в художественной канве новеллы соотносимы с жанром «стихотворения в прозе». Функцию таких вкраплений очень точно подметила Т. Сильман: «лирическая вставка означает паузу, остановку в развитии сюжета, кратковременный отдых от движения вперед. Она есть момент оглядки, обобщения, формулировки какого-то решения, внезапного понимания героем каких-то своих взаимоотношений с другими людьми и т. п.» [135: 191].

Говоря о *визуальном* аспекте поэтики рассматриваемой новеллы, следует отметить и противопоставленное приведенным описаниям природы описание освоенного человеком пространства – дачного поселка в Эстляндии на южном берегу Финского залива, носившего «смешное, глупое название Трежоли» [150: 71]. Приводя мнение всех дачников о том, что «Трежоли – самое красивое место на северо-западе России» [150: 71], ссылающихся при этом на энциклопедический словарь с безусловно достоверными сведениями и оценками, повествователь не скрывает иронии. По мере развития сюжета постепенно становится понятным и источник этой иронии.

Сначала дачная местность представлена повествователем как идиллическая: прекрасное расположение, добрые и отзывчивые жители – эстонские крестьяне, все необходимое для существования и досуга удовлетворяет вкус любого: «не слишком далеко» и «не слишком близко» [150: 71] были расположены две кофейни; «к морю шли то отлогие склоны, то крутые обрывы», «кое-где поросшие деревьями», а «кое-где совсем голые» [150: 72] и т. п. Но затем становится понятно, что идилличность Трежоль мнимая, так как ни дачники, ни аборигены не в состоянии оценить красоту окружающей природы: для первых важен лишь комфорт, а для вторых ритуал – раз и навсегда усвоенные правила будней и праздников.

Так, «местные жители тщательно распахивали свои тощие, щедро усыпанные камнями поля, – по виду небес и по направлению ветров угадывали погоду, ловили в море салаку, сами в море не купались, а в леса и на пляж выпускали коров» [150: 74]. Но еще очевиднее неспособность местных крестьян воспринимать красоту проявляется в описании исполнения ими музыки. При этом визуальный аспект вновь играет важную роль. Яркому многоцветию, которое автор использовал для передачи красоты природы, противостоит «коричневый». Этот цвет характерен для изображения крестьянского оркестра и его дирижера: «коричневые от загара лица», «коричневые от загара руки», «коричневая от загара шея и коричневые руки», музыканты «с негибкими коричневыми руками», «коричневая рука хромого дирижера» [150: 75–76].

Поскольку из-за механических, нарочито слаженных движений музыкантов повествователь сравнивает их с «заведенными куклами, частями очень сложной музыкально-игральной машины» [150: 75], а их игру называет бездушной, *коричневый* в данном контексте можно соотнести с цветом ржавчины. Зачарованы «дьявольски ровным, нечеловечески отчетливым ритмом этой дивно точно исполняемой музыки» [150: 75] и танцующие, и зрители – «точно и они были сделаны из того же *несгибаемого материала* и окрашены прочно теми же *суриком и умброй*» [150: 76]. (Таковыми красками с

разными оттенками коричневого цвета обычно покрывают металлические предметы.)

Хромота дирижера в новелле тоже неслучайна – это метка Сатаны. С его помощью «какой-то жестокий дьявол превратил людей в марионеток!» [150: 79] – музыканты не чувствуют то, что вложил композитор в исполняемую ими музыку. Не менее inferнален и образ неизвестно откуда появившегося на празднике странного гостя, который открыл героям глаза на бездушную игру музыкантов. В описании его облика (портрете) фигурирует доминирующий в художественном мире Сологуба *серый* цвет: «Высокий, худощавый, пожилой господин в потертом *сером* пальто, в *серой* выцветшей фетровой шляпе подошел, скрипя песчинками дорожки, и остановился недалеко от Роггенфельдов. Он глядел на музыкантов и на танцующих, прищуривая *серые* глаза. На его сухом, нервном лице изображалось изумление» [150: 77]. В итоге в новелле ощущается присутствие той дьяволической силы, которая правит миром – это нечто таинственное, могущественное, руководящее подсознанием и помыслами человека: «неведомый, но искусный мастер» [150: 75]; «какая-то неведомая сила» [150: 81], которой невозможно воспротивиться; «кто-то могущественный и коварный» [150: 82].

Также из новеллы становится очевидным, что Сологуб ставит музыку на одну ступень с такой вечной ценностью, как красота, ибо понимание и того, и другого оправдывает существование человека на Земле: «Неужели вы не находите, что эти люди, похожие на деревянных, ровно ничего не понимают в музыке, так же как они, по всей вероятности, ровно ничего не понимают в красотах окружающего мира?» [150: 78]. В рассматриваемой новелле восприятие красоты и музыки, выражающей глубинную суть жизни, в разной мере доступно только повествователю и главным героям – Агнесе, Эдуарду и Бернгарду. Для трех последних это непосредственно связано с их способностью вырваться из размеренно-ритуального существования и отдаться стихии любви-Эроса.

Агнеса и Бернгард, пережив одну ночь такой любви («я знала, что в эту минуту я была счастлива» [150: 82]), сберегли память о ней до самой старости. Рассказывая о своей измене, Агнеса вновь переживает то же самое: «Расширенные глаза ее смотрели перед собою, и в них был *восторг*, и на лице ее было *счастье*» [150: 82]. Для Бернгарда напоминанием о пережитом всю жизнь служила подаренная Агнесой *алая лента*. Эдуард же в тот роковой вечер предпочел чтение заинтересовавшей его научной статьи и написание трех страниц докторской диссертации. Однако если верить его словам, то он был счастлив с красавицей женой, потому что она «дала восторг любви» и «всегда согревала и освещала» его жизнь [150: 84]. При этом она «не была похожа на бездушного музыканта, твердо выучившего свою партию, которая ничего не говорит его душе» [150: 84]. Поэтому муж и смог «простить отступление от ритма и даже ошибку в игре» [150: 84] своей верной супруги.

В то же время, то, что Эдуард знал о ее измене, но молчал все годы, заставляя Агнесу терзаться чувством вины, позволяет взглянуть на всю эту идиллическую сцену долгожданного прощения с другой стороны. Возможно, Сологуб таким образом хотел отметить не благородство Роггенфельда, а его эгоистичность: ведь Эдуард, зная о вспыхнувших сильных чувствах Агнесы и своего лучшего друга Бернгарда Хорна, не сумел отойти в сторону. Вынесенный же в заглавие колористический образ можно интерпретировать и как символ измены, и как символ вечной любви. При этом следует учитывать контекст других новелл Сологуба 1910-х годов и, прежде всего, «Турандины», предшествующей «Алой ленте» в цикле.

В основе «**Турандины**», впервые опубликованной в газете «Голос земли» в 1912 году, а затем вошедшей в цикл «Неутолимое», лежит история о том, как одним прекрасным вечером, в тот единственный миг, когда исполняются желания, «в жизнь человека вошла сказка» любви [150: 61] – герой встретил прекрасную Турандину. Г. Д. Чивликлий относит это произведение к жанру литературной сказки в духе Андерсена [167]. На наш взгляд, точнее говорить о «Турандине» как о новелле со сказочными элементами, т. к. принадлежность

героини к лесным волшебным жителям репрезентуется повествователем лишь как одна из возможных интерпретаций этого образа (что, как мы показали, был характерно и для многих предыдущих новелл Сологуба).

Турандина была подобна «небесному ангелу», «если бы ее тяжелые, *черные* брови не срастались над переносьем, обнаруживая в ней *колдунью*, и если бы цвет ее кожи не был *смуглым*, как бы облелеянным солнцем знойного лета» [150: 62]. Как известно, образ ангела соотносим с белым цветом, а черные брови и опаленная Солнцем-Драконом потемневшая кожа Турандины, свидетельствуют о демонической природе красавицы, подарившей молодому юристу Петру Антоновичу несколько незабываемых лет счастья, а затем навсегда оставившей его. Поэтому не такими уж безосновательными представляются размышления героя о призрачности *земной красоты*: «Петр Антонович думал, что эта *зримая прелесть*... – лишь златотканый покров, брошенный *враждебно* людям *искусительницею*, чтобы скрыть от простодушных взоров под личиною прелести *нечисть, несовершенство и зло* природы. Эта *жизнь, нарядившаяся так красиво, обвеявшая себя такими ароматами*, на самом деле была, думал Петр Антонович, только *скучную* прозою, *тяжко скованною цепью* причин и следствий, *тягостным рабством*, от которого *не спастись* человеку» [150: 60].

Подобная пейзажу из «Алой ленты» живописная картина, передающая красоту реки, рощи, неба, остро ощущаемую, жаждущим чуда любви Петром Антоновичем, кажется ему происками Дьявола: «Ему *казалось*, что от этой прелести, которая окружает его, грусть становится еще острее, – как будто *кто-то коварный и недобрый* *искушал* его сердце, раскрывая перед ним в таком очаровательном виде всю *прелесть земную*» [150: 60]. Уже в первой главке, а затем и во всей новелле ведущим становится мотив *кажимости*: вода в реке «*казалась* отраднo-свежею и прохладною» [150: 60], «*Казалось*, что стоит войти в нее...» [150: 60], тела купающихся в ней мальчишек «*казались* розовыми и необычайно гибкими» [150: 60], «Ему *казалось*...» [150: 60] и т. д. В таком контексте не исключено, что *чудесная*

(*сказочная*) природа Турандины – тоже лишь плод воображения героя. Ведь в основе обыденных коллизий многих вполне жизнеподобных новелл Сологуба 1910-х годов («Наивные встречи» (1910), «Одно слово» (1910), «Земной рай» (1911) и др.) лежит все та же модель.

В любом случае, во всех этих новеллах звучала важная для писателя мысль, которую можно сформулировать так: «душа человека больше мира» [150: 82], и поэтому ей тесно в рамках ритуализированного бытия; человеку свойственно стремление вырваться за установленные рамки, поэтому «пьеса жизни», сыгранная «верно», «безошибочно», без «фальши» и «всякого оживления», по Сологубу, и есть наибольшей из человеческих ошибок («лучше было бы, если бы эти люди совсем не умели играть» [150: 78]). Любовь как стихия, разрушающая привычные рамки и высвобождающая заложенную в человеке энергию, дарит героям рассмотренных новелл Сологуба возможность прожить несколько мгновений, как сказал бы И. А. Бунин, с «повышенным чувством жизни». Не исключено, что автор «Темных аллей» – книги новелл, рассказов и лирических миниатюр о любви учел опыт художественного исследования этого чувства Сологубом.

В программной для символизма статье «Искусство наших дней» (1915) Сологуб писал: «Когда художественный образ дает возможность наиболее углубить его смысл, когда он будит в душе воспринимающего обширные сцепления мыслей, чувств, настроений, более или менее неопределенных и многозначительных, тогда изображаемый предмет становится символом и в соприкосновении с различными переживаниями делается способным порождать из себя мифы» [146: 418]. Образный мир малой прозы Сологуба именно такой природы. Возвращаясь же к его новелле «Алая лента», можно сказать, что это *символично-многозначный, многослойный текст*, в котором важные *идеи панэстетизма и авторский художественный миф «о жизненном пути»* как «пьесе жизни», сыгранной не без вмешательства высших *демонических сил*, пропущены через фильтр и призму *авторской иронии*, и потому допускающий *широкий спектр интерпретаций*.

Позволим себе не согласиться с Л. В. Овчинниковой – автором учебного пособия «Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика» (2003) [105]. В § 1 второй главы второй части указанной работы, «Литературная сказка “серебряного века”», исследовательница относит к жанру сказки такие произведения Сологуба, как «Турандина», «Венчанная», «Снегурочка» и «Елкич» на основании наличия в них противопоставления жизни и сказки: «Идейное содержание построено на противопоставлении жизни и сказки, чуда и реальности, а на уровне текста сказка включена в бытовую повесть. Дополнительные средства изображения волшебной реальности: ирония и внимание к миру детства» [105: 149].

Представляется, что здесь происходит терминологическая путаница, которая усугубляется, когда автор пособия начинает анализировать поэтику «Елкича»: «“Елкич” – антисказка, злая повесть-сказка о трагической и нелепой смерти маленького доброго Симы, жившего в страшном бездушном мире взрослых. Целью данной сказки, ориентированной во многом на былички, рассказы о леших, домовых и т. д., было, видимо, показать ненормальность, перевернутость всех связей и отношений в жизни и в душах людей, намекнув на мотив искупительной жертвы. Автор также использует эффект “обманутых ожиданий”, ибо сказка (или сам факт включения какого-либо произведения в сборник сказочно-волшебных произведений) у читателя любого времени вызывает определенное “жанровое” ожидание, разрушенное в данном случае именно политическим контекстом» [105: 151]. Наше исследование приводит к иным выводам. В названных Л. В. Овчинниковой произведениях *сказка, чудо, волшебство* функционируют в качестве мотивов и их присутствие в текстах не является основанием отесения их к жанру сказки. «Турандина», «Венчанная» – это новеллы со сказочными элементами, а «Елкич» и «Снегурочка» (как будет показано ниже) – святочные новеллы, относящиеся к «календарной» прозе.

Еще одно замечание направляется в связи с опубликованной в 2008 году издательство «Эксмо» (Москва) антологией «Сказка Серебряного

века» (составитель М. Суворова) [138]. В издание вошли авторские сказки таких писателей рубеж веков, как А. Ремизов, А. Амфитеатров, М. Кузмин, Ф. Сологуб, Л. Андреев и З. Гиппиус. Наряду со сказочками Сологуба из «Книги сказок» и «Политических сказочек» М. Суворова включила туда под видом сказочки новеллу «Страна, где воцарился зверь». Возможно, составительница отнесла новеллу к сказочкам, приняв за основание функционирование в ней мотивов чуда и фантастического начала.

Таким образом, анализ репрезентативных новелл Сологуба, вошедших в циклы разных лет, позволил выявить их лиро-эпический характер. Важнейшие концептуальные и структурообразующие функции в них выполняют, прежде всего, автоинтертекстуальные символические и мифопоэтические мотивы, которые пришли из лирики Сологуба и расширили в новеллах свои значения. Если же учитывать, что уже в лирике эти мотивы имели неомифологическую природу, то это приводило к осмыслению сюжетно-фабульного ряда не только на бытовом или социально-психологическом, но и на бытийном уровне. Зачастую новеллы Сологуба объединяет и тип героя (ребенок-сирота, экзистенциально одинокий человек, природный человек и др.).

Все это, а также схожие особенности хронотопа и концептуальное тождество произведений позволяло Сологубу свободно перемещать свои новеллы из одного цикла в другой без потери логического порядка и цельности сборника. Так, к примеру, новеллы «Свет и тени», «Червяк», «К звездам» изначально входили в сборник «Тени», новеллы «Улыбка», «Прятки», «Белая мама» – в сборник «Книга очарований», а новеллы «Земле земное» и «Баранчик» – в сборник «Жало смерти», однако это не помешало автору объединить их впоследствии в цикле «Земные дети». Наряду с названными в сборник «Жало смерти» автором были помещены новеллы «Утешение», «Обруч», «Жало смерти. Рассказ о двух отроках», которые

Сологуб определил в цикл «Недобрая госпожа» вместе с новеллой «Маленький человек» из сборника «Истлевающие личины».

Подобным образом автор мог включать одно и то же произведение в различные циклические структуры или же допускать изменение ранее установленного порядка расположения новелл в цикле. На наш взгляд, это было возможно, поскольку творчеству Сологуба в целом была чужда эволюция: он пришел в литературу с определенным набором тем и мотивов, типов героев и сюжетов, которые реализовал в сходных жанровых формах.

2.2. «Календарная» новеллистика Ф. Сологуба: поэтика и функции

В творческом наследии Федора Сологуба «календарная» проза не составила отдельного сборника или цикла, она публиковалась разрозненно сначала в периодической печати, а затем попадала в его сборники и циклы малой прозы. В основе таких новелл писателя-символиста, как «Рождественский мальчик» (1905), «Елкич» («Январский рассказ») (1906), «Снегурочка» (1908), «Красногубая гостья» (1909), «Незамерзающий мальчик» (1916), лежат рождественские и святочные истории. К пасхальным новеллам Сологуба относятся произведения: «Белая мама» (1898), «Сон утешающий» (1909), «Путь в Еммаус» (1909), «Помнишь не забудешь» (1911), «Возвращение» (1916), «Надежда воскресения» (1916). Задача нашего исследования состоит в том, чтобы выявить специфику поэтики этих жанровых разновидностей малой прозы Сологуба, очертить основной круг их мотивов, а также их место и роль в циклах.

Новелла **«Рождественский мальчик»** впервые была опубликована в декабре 1905 года в газете «Биржевые ведомости», а затем вошла в цикл «Недобрая госпожа». Уже в названии новеллы звучит рождественский мотив, обозначающий возможность ее принадлежности к «календарной» прозе. Это подтверждает хронотоп произведения (время святок); система персонажей, один из которых, давший название новелле, – существо потустороннее; а

также сюжет, включающий фантастические события. В то же время, хронопоп соотнесен не только со святками, но и с трагическими событиями января 1905 года. Забегая вперед, отметим, что это не только свяжет святочные новеллы «Рождественский мальчик» и «Елкич», но и циклы, в которые они входят, обнаруживая внутреннее единство жанровой системы малой прозы Сологуба.

Повествование в новелле ведется от 3-го лица, но в аспекте героя, отражая его субъективное восприятие происходящего и настроение. Главный герой с говорящей фамилией Пусторослев (вся его жизнь – «пустой рост») – характерный сологубовский персонаж с экзистенциальным типом сознания. Все его время занимают вроде бы заботы «о деле». Но даже целые дни встреч и разговоров на волнующие темы нисколько не заполняют пустую жизнь Пусторослева: он не живет, а существует. Поэтому сквозные для всего творчества Сологуба мотивы *усталости, тоски* и *одиночества* – главные и в этой новелле. Именно усталость в экзистенциальном понимании – усталость не только от привычных занятий, но и от жизни вообще («Сколько усталости!», «Усталость обволакивает все чувства липкою пеленою» [145: 631]) зарождает в утомленной душе Пусторослева надежду на чудо, подготавливает его встречу с потусторонним существом – маленьким, белым, сияющим мальчиком, лет десяти на вид. Как и полагается в святочном рассказе, такое чудо смогло состояться только в сакральное время праздника Рождества.

Как справедливо заметила Е. В. Душечкина, в святочных рассказах «Конфликт строится не на столкновении человека с потусторонним злым миром, а на том сдвиге в сознании, который происходит в человеке, в силу определенных обстоятельств усомнившемся в своей неверии в потусторонний мир» [45: 40]. В «Рождественском мальчике» Пусторослев долго сомневался в существовании запредельного, иного, мира и его обитателей, но после встречи с одним из его представителей его мироощущение резко изменилось. Оба героя нуждались друг в друге, и их встреча помогла обоим. Пусторослев ненадолго ощутил долгожданную радость отцовства, а неземной гость,

стремившийся «вочеловечиться», получил такую возможность, ненадолго став обыкновенным десятилетним мальчиком Гришей.

Постоянные черты его портрета – бледное лицо, белизна и сияние кожи, горящие черные глаза, темная улыбка, худощавость. По сути, земное воплощение Гриши представляет собой образ ангела, спустившегося с небес на землю. Но у Сологуба даже в описании облика божественных существ в равной степени представлены как светлые тона, так и излюбленный черный цвет, всегда связанный с чем-то демоническим и темным. Смех же (казалось бы, самое светлое и радостное проявление человеческих эмоций) у Гриши был не только ясным, но и зыбким, невеселым, словно «быстрый плач» [145: 639]. Таким образом, раскрывается еще одна ипостась этого персонажа – образ мученика, часто воплощенный в произведениях Сологуба именно в героеребенке.

Важную роль в произведении играет поэт-декадент Приклонский, мысли и рассуждения которого близки к положениям философии Шопенгауэра, чрезвычайно интересовавшей Сологуба. Писателя в свое время даже окрестили «подвальным Шопенгауэром», а влияние философа на творчество Сологуба неоднократно было предметом рассмотрения исследователей [15, 110, 90, 92 и др.]. На вопрос Пусторослева о том, почему же именно его выбрал и посещал неземной гость, Приклонский объяснил: «Те домашние маленькие нежити, которых вы давно чувствовали вокруг себя, настойчиво стучались в двери вашего сознания. Вам надлежит теперь отдаться с доверчивостью тому приключению, которое вас ожидает. Они вас не обманут. По крайней мере, смело можно утверждать, что они не сделают с вами ничего такого, возможности чего не заложены в вас самих» [145 : 635].

В этом фрагменте диалога звучит очень важная для понимания сологубовского творчества мысль: человек руководствуется не только сознанием, но и подсознание играет важную роль в формировании личности и в судьбе. Именно из подсознания человека всплывают на поверхность все

темные импульсы, которые и провоцируют его на непредсказуемые поступки, так часто встречающиеся на страницах произведений Сологуба.

Особенностью хронотопа новеллы «Рождественский мальчик» является и то, что пространственно-временные характеристики сопровождаются нанизыванием повторяющихся мотивов. Тем самым создается ощущение погружения в негативную и томительную атмосферу, в которой пребывают герои Сологуба. Хронотоп пронизан мотивами *тоски, томления, скуки, одиночества, усталости, безнадежности, страха*, ставшими сквозными для всего творчества Сологуба: «Опять длился вечер, холодный, *скудный, одинокий*, – и он казался *нескончаемым и ненужным*» [145 : 635]; «Длился *томительно* вечер, – и все было обычно, и *скудно*, и *буднично*, как всегда, – и уже казалось, что ничего нет и не будет, кроме того, что бывает обыкновенно. Ни чуда, ни явлений из иного мира, близкого и вечно загадочного, страшного и желанного» [145 : 636] и т. п. Так, благодаря градации определений-мотивов Сологуб стремится погрузить читателя в атмосферу повествования, чтобы он почувствовал и пережил то, что ощущает персонаж, проникся сопереживанием и стал соучастником происходящего.

В финале «Рождественского мальчика», после смерти Гриши, который погиб от шашек всадников, и после яркой вспышки счастья и иллюзии полной жизни, вызванной долгожданным ощущением отцовства, Пусторослев снова остался один, втянутый в ежедневную суету хлопот о каких-то вроде бы важных делах. И только в канун великого праздника Рождества Христова к нему снова приходит сияющий рождественский мальчик, зовущий опечаленного человека за собой – в новый и светлый мир.

Пусторослев ждет этих встреч, мечтает войти в потайную дверь на стене и последовать за странным гостем, отчетливо понимая, что главным и единственным проводником в лучший мир станет для него собственная смерть – избавительница от земного томления. В ответ на настойчивый шепот неземного существа «Вместе пойдем!» герой эхом вторит: «Вместе умрем!», что, по Сологубу, является одним и тем же. Новелла заканчивается

неожиданным поэтическим вкраплением в прозаическое произведение, которое (как и всякий финал) имеет сильную позицию – подытоживает все сказанное:

«И знает Пусторослев, что теперь он не оставит Гришу одного, –

Пойдет за ним, за ним. И шепчет:

– Милый! Где ты? Кто ты?

И слышит:

– Приду. Вместе пойдем.

И повторяет:

– Вместе умрем» [145: 644].

Такое стихотворение в прозе подытоживает новеллу не дидактически однозначно, а поэтически многомерно, оставляя читателя наедине с прочитанным. Это итоговая «лирическая концентрация», подобная той, что характерна для структуры стихотворения. Т. И. Сильман в «Заметках о лирике», характеризуя стихотворные концовки, отметила: «Напряженность, краткость, многолинейность развития лирического сюжета естественным образом ведут к тому, что формулировка итога нередко происходит в результате некоего смыслового сдвига, чаще всего ощущаемого нами как неожиданность, как более или менее резкий, даже иногда “капризный”, но вместе с тем, по существу, глубоко мотивированный скачок. Как бы отбрасывается, начисто уходит подсобный материал – весь конкретно-эмпирический “план изображения”, предметный мир, – и мы остаемся один на один с лирическим героем в самый ответственный момент развития лирического сюжета» [135: 168–169].

«Рождественский мальчик» обнаруживает автоинтертекстуальные связи с написанным Сологубом в 1897 году стихотворением «В поле не видно ни зги...». Заключительные строки новеллы и лирического произведения лексически совпадают; объединяет их и мотив смертельной тоски:

«В поле не видно ни зги.

Кто-то зовет: “Помоги!”

Что я могу?
Сам я и беден и мал,
Сам я смертельно устал,
Как помогу?

Кто-то зовет в тишине:
“Брат мой, приблизься ко мне!
Легче вдвоем.
Если не сможем идти,
Вместе умрем на пути,
Вместе умрем!”» [171]

Таким образом, воспроизводя в новелле «Рождественский мальчик» традиционные черты святочного рассказа, Сологуб вместе с тем модернизирует этот жанр и концептуально, и структурно за счет новеллистической структуры, вариаций и градации сквозных мотивов (*одиночества, тоски, страха, томления, непонятости, обновления, прозрения* и т. п.) и лиризации прозы. Негативное восприятие Сологубом мира и настроение безнадежности породило соответствующий пафос, придало святочной новелле новое, тоскливо-безысходное, но такое чарующее звучание.

Святочная новелла «Рождественский мальчик» завершает цикл «Недобрая госпожа» (в который вошли также новеллы «Красота», «Утешение», «Обруч», «Жало смерти. Рассказ о двух отроках», «В плену», «Маленький человек») не только структурно, но и концептуально. В силу большой степени условности и обобщения, заключающихся в жанровой модели святочной новеллы (как и других разновидностей «календарной» прозы) «Рождественский мальчик» подытоживает наблюдения и размышления автора, воплощенные в предыдущих произведениях цикла.

Если в «зачине» цикла – новелле «Красота» – предельно заостренно был поставлен вопрос о бессмысленности существования человека в современном недобром мире и предложен путь спасения, кажущийся излишне радикальным

и эксцентричным, то в финале цикла предложенное избавление уже предстает как единственно возможное. Параболически возвращая мысль читателя к названию цикла, автор окончательно «расшифровывает» его название. После прочтения всех новелл, связанных центральной проблемой, кругом одних и тех же мотивов и типов героев, становится очевидно, что *«Недоброй госпожой»* является *жизнь человека*. Причем *не добрая* она не только для неординарной личности, вроде героини «Красоты», но и *для любого человека*, что особенно ясно следует уже из предпоследней новеллы цикла – «Маленький человек».

Новелла «Елкич» (**«Январский рассказ»**) впервые была опубликована во 2-м номере «Журнала для всех» в 1906 году, а затем вошла в цикл «Дни печали». Ее подзаголовок намекает на принадлежность произведения к жанру рождественского или святочного рассказа, но, как показывает анализ, ее поэтика тоже отражает существенную трансформацию классических образцов «календарной» прозы. «Елкич» сюжетно-фабульно связан не только с праздничным временем святок, но и, как неожиданно окажется в финале, с событиями кровавого воскресения (9 января 1905 года).

С. Соложенкина так определила значение этой новеллы: «Характерное для Сологуба смешение мистики и конкретности, сиюминутности (таинственный “елкич” и события “кровавого воскресения”), так раздражавшее многих критиков, однако же, оправдало себя: конкретный повод отодвинулся, а мистическое, оно же – вечное, не только осталось, но даже приобрело в наши дни некий новый, пугающе близкий уже именно для нас смысл» [152: 23].

Повествование новеллы разделено на пять небольших пронумерованных глав. Причем первая начинается со стихотворного четверостишия:

«Елка, елка, не сердись.

Елкич, Елкич, не бранись,

Мне постели не топчи,

Сядь на елку и молчи» [146: 291].

Такой лирический «зачин» задает тон всему дальнейшему повествованию и ракурс восприятия «автора и исполнителя» этой «песенки» – маленького мальчика Симы. Сологуб наделяет его характерными для своих детских образов внешними чертами: он «худенький», «черноволосый», «черноглазый». Отметим, что Сима изображен автором как бы с некоторыми признаками шизофренической болезни: в первом эпизоде мальчик сидит на постели и, покачиваясь, напевает все время «тихие и странные слова», не реагирует на пришедшую на его пение мать, а та, в свою очередь, боится спугнуть ребенка, словно сумасшедшего, который погрузился в выдуманный им мир.

Странная песня Симы – о несчастном елкиче, который вмете со своей срубленной елкой попал в неестественную для него среду, в жилище к людям. Елкич (существо из потустороннего мира, дух елки) – второй главный герой святочной новеллы Сологуба, характерный для этого жанра. Его описание дано в произведении достаточно подробно, поэтому читатель, подключив воображение, может представить себе этого необычного персонажа: «А он, елкич, такой маленький... с новорожденный пальчик. И весь зелененький, и смолкой от него пахнет, а сам он такой шершавенький. И брови зелененькие. И все ходит, и все ворчит: “Разве моя елка для вас выросла? она сама для себя выросла!”» [146: 293].

В рассматриваемой новелле Сима, которому одному дано видеть и слышать не только елкича, но и домашних нежитей (то ли злых, то ли добрых), глубоко сочувствующий им и стремящийся помочь, вскоре убеждается, что ему более близок их (иной, потусторонний) мир. Реальный же мир плох и неправилен: «Кровью тут у вас пахнет» [146: 296]. Как уже было установлено, единственный возможный способ уйти в иной мир, по Сологубу, – это умереть. В конце новеллы Сима, устремившись в толпе за своим старшим братом-студентом, погибает от штыков.

Главы новеллы отличаются друг от друга доминированием отдельных мотивов. Так, первая глава пронизана мотивом *тишины* и его вариациями:

«тихое пение», «тоненький голосок», «тихие слова», «позвала тихонько», «хрупкие звуки», «хрупкий голос» и т. п. [146: 291–292]. Во второй и третьей главах определяющим становится мотив *тоски*: «тоскует о своей загубленной елке», «наводит тоску», «с тоскою прислушался», «и ноет, и скулит», «все тоскует» [146: 294–295]. В четвертой главе, действие которой происходит ночью и представляет собой разговор Симы с елкимем и «домашними», преобладают мотивы *шепота* и *шелеста*, причем концентрация этих мотивов в тексте заметно увеличивается к концу главы: «домашние шепчутся», «Сима шепнул», «Домашние тихонько шушукались и смеялись тоненькими шелестинными голосками», «шепотом спросил», «шелестинные расстилались по всем углам смешки и шепотки», «шелестинные голосочки», «шелестинный смех» [146: 296–297]. В финальной пятой главе, напротив, доминирует мотив *крика*: «крикнул он на ходу», «кричал Сима», «кричала испуганная фрейлейн», «кричали что-то», «кричал он» [146: 297–298].

В четвертой главе обнаруживается подтекст: домашние нежити, беседуя с елкимем и предлагая ему остаться жить с ними, предопределяют трагический исход жизни Симы: «– Нам нет никакого дела до хозяев, – отвечает домашний. – Мы сами по себе, – мы им не мешаем, они на нас не обращают внимания. Только Сима за нами иногда смотрит, да это не беда, – он еще маленький, и он так и не вырастет, – он к нам уйдет... Он для нас почти свой, – а до других нет дела» [146: 296]. Действительно, Сима погибает, ему не суждено стать взрослым, как и предсказал «домашний». Показательно, что свою смерть маленький мальчик встретил, как и многие взрослые и некоторые сологубовские герои-дети, испытав облегченье: «Короткий миг было очень больно. И потом стало легко и приятно» [146: 298]. Таким образом, снова смерть стала избавительницей «маленького и невинного» человека от обрекающей на страдания жестокой, требующей крови *недоброй госпожи жизни*. Последние, предсмертные, слова мальчика («– Елким миленький» [146: 298]) параболически возвращают к названию святочной новеллы, структурно и содержательно замыкая ее.

В отличие от «Рождественского мальчика», святочная новелла «Елкич» не завершает, а открывает цикл, вместе с его названием («Дни печали»), выполняя кодирующую функцию начала. Завершает же его новелла «Опечаленная невеста», которая и своим названием, и концептуально перекликается с названием и сутью всего цикла. Обе обрамляющие новеллы и все остальные произведения цикла («Два Готика», «Тело и душа», «Страна, где воцарился зверь», «В толпе», «Смерть по объявлению», «Белая собака», «Мудрые девы», «Очарование печали. Сентиментальная новелла»), как и в предыдущих случаях, объединяет круг мотивов, типы героев и подобная структура лиро-эпических, неомифологических новелл.

Святочная новелла Сологуба «Снегурочка» впервые была опубликована в газете «Речь» в 1908 году, а затем вошла в цикл «Книга превращений». Начиная с заглавия, в этой новелле функционирует интертекст широко известной сказки «Снегурочка», а также ее литературной вариации (драмы-феерии А. Н. Островского «Снегурочка», 1873) и музыкальной интерпретации (оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», 1881). Поэтому читатель сразу настраивается на восприятие сказочно-поэтической истории. Первая же графически выделенная главка новеллы оправдывает эти ожидания, поскольку представляет собой лирико-философскую миниатюру, *стихотворение в прозе* поэта-символиста.

Здесь образ Снегурочки истолкован как символ быстротечного счастья и недостижимости мечты: «И говорит нам тот, кто знает: – Тает Снегурочка у наших очагов, под кровлю нашего семейного дома. Там, на высокой горе, где только чистое веет и холодное дыхание свободы, живет она, белоснежная. Дети просят: – Пойдем к ней, туда, на высокую гору. Улыбается *мать* и плачет» [147: 532–533].

Показательно, что среди субъектов этого лирического диалога оказываются не только некто Добрый и Злой, но также дети и их мать, то есть персонажи *эпического* фрагмента новеллы. В очередной раз Сологуб говорит о том, что способность мечтать свойственна, в основном, детям и лишь

немногие взрослые сохраняют крупницы этой способности. Так, в следующей главке писатель заметит, что Анна Ивановна «была *мечтательная* и нежная в душе, а по убеждениям была феминистка» [147: 533]. Этот поэтический «зачин» (как и в «Елкиче») задает тон всему последующему повествованию и высокий уровень осмысления *зимней* истории.

Интересен переход от лирической части к эпической. Субъект повествования сначала заявляет о себе как об одном из героев («опять *мы* были дети», «*Нас* было двое: мальчик и девочка» [147 : 533]), а затем создает эпическую дистанцию между собой и персонажами («Мальчика звали Шуркою, а девочку – Нюркою» [147: 533]. Важно отметить, что Шурка больше был похож на отца, отличающегося рациональностью («мальчик практичный и рассудительный, весь в отца» [147: 535], а Нюрка – на мать, сохранившую некоторую долю способности к творческому воображению.

По замечаниям комментаторов прозы Сологуба, еще одним претекстом новеллы «Снегурочка» был рассказ Н. Готорна «Снежная кукла» («Снеговичка») [147: 730]. На фоне этого претекста очевидно своеобразие сологубовской вариации сходной фабулы – он пишет не рассказ и не литературную сказку, а *святочную новеллу*. Оживление снежной девочки размером с большую куклу, которую лепили мальчик Шурка и его сестра Нюрка, происходит на святки («Приближались святки. Дни были морозны и снежны» [147: 533], «– Сегодня сочельник, – объяснила Нюрка» [147: 535]). Поэтому детское желание Шурки и Нюрки слепить снежную куклу, с которой можно было бы бегать и играть, чудесным образом исполняется.

Для объяснения этого фантастического происшествия автор предоставляет три причины на выбор читателя: «Оттого ли, что это был сочельник, ночь святая и таинственная, – оттого ли, что крепко верили дети в то, что они сами придумали, – оттого ли, что чародейная сказка обвеяла тихий сад тайными очарованиями и влила в излепленный детскими руками мягкий и нежный снег непреклонную волю к жизни, творимой по творческой свободной и радостной воле, – но вот небывалое совершилось, исполнилось

детское неразумное желание, – ожила белая Снегурочка и ответила Шурке нежным, хотя и очень холодным поцелуем» [147: 538]. Таким образом, возможны три варианта истолкования «чуда» – сакральное время (был сочельник), чрезвычайно сильное желание и вера детей или же (по Шопенгауэру, влияние философии которого, как уже было отмечено, испытывал Сологуб) стремление творческой воли воплотиться в жизнь.

В «Снегурочке» автор обращается к теме творчества и искусства. При описании творческого акта создания снежной куклы Сологуб говорит о том, что причина вочеловечивания Снегурочки может быть сокрыта во влиянии каких-то потусторонних сил: «И уж как они только ухитрились, – уж не помогал ли им какой-нибудь добрый или злой дух, искусный в созидании тел, особенно там, где замысел жадно ищет возможности воплощения? – но Снегурочка под их быстрыми пальцами выростала как живая. И все черты, самые тонкие, возникали точно, словно лепилась из снега живая человекоподобная душа» [147: 536].

Таким образом, сотворенное чудо могло быть инициировано не только добрыми, но и злыми силами, прокравшимися в подсознание невинных детей. В большинстве новелл Сологуба, в которых фигурируют существа из потустороннего мира, при их описании автор использует, в основном, зеленый цвет (зеленький елкич из одноименной новеллы, жуткие огромные зеленоватые глаза у женщины-вампа из «Красногубой гостыи» и др.). Снегурочку же, как и героя святочной новеллы «Рождественский мальчик», автор описывает при помощи белого цвета (белое платье, белые башмачки, белая шапочка), символизирующего здесь не только потусторонность, но и холодность, мертвенность.

В финале новеллы «Снегурочка» родители Шурки и Нюрки, пытаясь отогреть «замерзшую девочку» у камина (взрослые не способны поверить в фантастическое перевоплощение снежной куклы в реальное существо), губят ее. Дети всячески старались убедить родителей в чудесном происхождении их новой сестрицы и спасти ее, выпустив в родную ей

стихию, на мороз. «Но взрослые всегда воображают, что они все знают лучше. Посадили Снегурочку в широкое мягкое кресло перед камином, где весело и жарко пылали дрова» [147: 541]. У Готорна главная идея авторской зимней сказки о Снегурочке звучала так: «То, что почитается благом для одного, может оказаться абсолютным злом для другого...» [33]. Сологуб же вновь говорит о том, что дети проникательнее взрослых, а мнимое превосходство старших над младшими может стать причиной трагедии.

Но этим нравоучительным выводом смысл святочной новеллы Сологуба не исчерпывается, поскольку охарактеризованному эпическому фрагменту произведения предшествует лирико-философский, где, напомним, образ Снегурочки предстает как символ быстротечного человеческого счастья и недостижимости мечты. Отличие сологубовской версии зимней истории от рассказа Готорна состоит также в том, что объем его «Снегурочки» гораздо меньше, в ней полностью снята социальная проблематика (поиск родителей якобы пропавшей девочки-снеговички) и в выводах, которые делают писатели. Рассказ Готорна описателен и поэтому менее лаконичен, он сентиментален, а не трагичен, как вариант Сологуба.

Лиризация текста новеллы Сологуба обеспечивается также за счет высокой степени его ритмизации. Автор достигает этого путем повтора соотносимых композиционных частей новеллы (маленьких, на одну страницу, главок), схожих синтаксических конструкций внутри этих главок (в их основе – краткие реплики диалогов), а также финала, варьирующего текст лирического «зачина» и возвращающего читателя к началу текста, закольцовывая его, заставляя воспринять как целое. К тому же, хронотоп новеллы четко обозначен автором и представляет собой сакральное время святок. Все это позволяет сделать вывод о том, что перед нами образец лиро-эпической святочной новеллы Федора Сологуба.

В цикле «Книга превращений» новелла «Снегурочка», как и все предыдущие «календарные» тексты Сологуба, участвует в структурировании его «рамки». Завершая цикл, она подытоживает его концептуально, а

возвращая к названию, проясняет его семантику. Особое место в этом цикле занимает микроцикл миниатюр «Превращения», о котором еще будет сказано в следующем разделе.

Рождественская новелла Сологуба **«Незамерзающий мальчик» (1916)**, написанная десять лет спустя после рассмотренных «календарных» текстов писателя, при всей специфике ее поэтики, демонстрирует принципиальную неизменность его концепции жизни. На первый взгляд, эта рождественская новелла отличается от других сологубовских произведений этой жанровой разновидности благополучным финалом: никто из героев не умирает, а добро, вроде бы, побеждает зло.

Название новеллы «Незамерзающий мальчик» перекликается с уже рассмотренным «Рождественским мальчиком». Объединяет произведения и имя главного героя – мальчика Гриши. Однако, в отличие от рождественской истории с печальным концом, написанной в 1905 году, в «Незамерзающем мальчике» доминирует мотив *надежды*, набирающий силу к концу новеллы. Тема войны вводит в канву произведения и такие новые для Сологуба мотивы, как: *долгожданных писем с фронта* и *радости*, которую они вызывают (вести от отца в семье Мажаровых, письма к горничной Тане от ее жениха с фронта); *помощи* и *поддержки* солдат от жителей, *сострадания*, *милосердия*, *желания увидеть своих близких* живыми и невредимыми и т. п.

Различаются и герои новелл: Гриша – здоровый, сильный духом, по-спартански воспитанный и не по годам умный мальчик. Ему удалось разрешить свою душевную коллизию и ложную жизненную ситуацию, легшую в основу повествования: он не обманул мечту ушедшего воевать отца о домашней елке в рождественскую ночь. Однако, несмотря на новые мотивы и неожиданно благополучное разрешение конкретной ситуации, общее миросостояние во время Первой мировой войны, судя по всему, порождало у автора скорее лишь *надежду* и *мечту* о счастливом исходе. Поэтому и эта новелла проникнута не только желанным жизнеутверждающим пафосом, но и привычной сологубовской иронией.

Она звучит уже в зачине, выполняющем и функции метатекста. Повествователь обращается здесь к теории жанра святочного рассказа, иронически излагая концепцию, согласно которой общество стало настолько гуманнее, что можно внести некоторые изменения в проблематику и поэтику этой жанровой модели: «Газеты и журналы пусть печатают святочные рассказы. Как бы ни смеялись юмористы над шаблонностью тем этих рассказов, пусть будет в них даже обычный рождественский мальчик, которому очень холодно. Правда, нравы наши смягчились, – замораживать до смерти нищих простых мальчиков не следует, – но можно взять здорового мальчика из зажиточной и образованной семьи и подвергнуть его легкому действию холода, по его доброй воле. Это будет эстетическое преобразование старого образа, – жалкие лохмотья нищего да преобразятся в красивое одеяние, пригодное для закаливания юного организма» [152].

Реализуя в «Незамерзающем мальчике» иронически преподнесенный план по преобразованию жанровой модели святочного рассказа во времена «смягчения нравов», автор ставит и его под сомнение в силу абсолютного несоответствия онтологическим основам жизни. Финал такой истории, как всегда в новелле, возвращает читателя не только к зачину (метатексту), но и к названию, которое тоже обнаруживает авторскую иронию.

Подобная жанровая модель с включенным в нее подобным метатекстуальным фрагментом лежала в основе святочного рассказа М. Горького с похожим названием – «О мальчике и девочке, которые не замерзли» (1894). В нем М. Горький также иронизировал по поводу особенностей построения классического сентиментального святочного рассказа. Поначалу писатель вроде бы осторожно, даже с некоторой неуверенностью приступает к своему произведению и тактично обращается к читателю: «я не решусь заморозить», «боюсь наговорить смешной вещей», «неловко как-то умерщвлять» [31: 487]. Однако в финале рассказа М. Горький уже однозначно утверждает свою позицию: «По моему мнению, крайне

нелепо замораживать детей, которые имеют полную возможность погибнуть более просто и естественно» [31: 494].

Поскольку новелла Сологуба была написана в 1916 году, горьковский рассказ предшествовал ей и, судя по всему, послужил претекстом, который архитектурально (по Н. Фатеевой) варьирует писатель. Разрушая шаблоны святочных рассказов, Сологуб, как и М. Горький, заявляет о том, что не намерен замораживать ребенка. При этом писатель-символист иронизирует не только по поводу стереотипов жанра, но и цитируемых практически дословно строк Пушкина («Известно, что “полезен русскому здоровью наш укрепляющий мороз”» [152]), которые в контексте святочного хронотопа и одновременно мировой войны (сравни с ситуацией кровавых событий января 1905 года в «Рождественском мальчике» и «Елкиче») звучат весьма неоднозначно.

Рассмотренная в контексте кругозора автора, включающего не только ироническую дистанцию между героем и повествователем «Незамерзающего мальчика», но и лирику Сологуба второй половины 1910-х, военных, годов («На Волге», 1915; «Тяжелый и разящий молот...», 1917; «И это небо голубое...», 1918 и др.), эта рождественская новелла могла бы иметь подзаголовок, подобный тому, что Леонид Андреев дал своей новелле-мифу «Воскресение всех мертвых» (1914) – «Мечта». Для Сологуба же, автора стихотворного цикла «Звезда Маир», как известно, именно мечта и творческое воображение всегда были спасением от реальной действительности, оцениваемой им очень трезво и даже жестоко. Жанры святочной и рождественской новеллы, как видим, в «дни печали» позволяли писателю глубоко и бесстрашно заглянуть в суть «недоброй госпожи» жизни и, в то же время, выразить свою тоску (мечту) по жизни иной.

Кроме рассмотренных разновидностей «календарной» прозы, в жанровой системе Сологуба присутствуют и пасхальные новеллы. Позволим себе не согласиться с Е. В. Душечкиной, которая полагает, что пасхальный рассказ так и не стал самостоятельным жанром, а существовал только как

развлекательный жанр в периодической прессе: «Пасхальные рассказы, как правило, разрабатывали те же мотивы, что и рождественские, и не внесли в жанр «календарного рассказа» ничего существенно нового» [45: 198], «пасхальные рассказы очень напоминают рождественские, с одной лишь разницей – тема Рождества заменяется в них темой Воскресения» [45: 199].

Анализируя пасхальные новеллы Сологуба, покажем, насколько он отошел от канонической жанровой модели, внося свой вклад в процесс перевода жанра из массовой в высокую литературу. Важную концептуальную и структурообразующую роль играли в них именно пасхальные мотивы и эта тематика в целом. В качестве тезиса отметим, что в своих пасхальных новеллах писатель-символист использовал больше иронии и сарказма в развенчании чудесных возможностей священного времени Воскрешения Иисуса Христа и обнаружении неизбежности крушения надежд героев на чудесные преобразования.

Новелла «**Сон утешающий**» впервые была опубликована в газете «Речь» в 1909 году, а затем включена в цикл «Книга стремлений». Пасхальная специфика ее хронотопа и основа сюжетной динамики задается уже в первыми тремя предложениями: «Сережа умирал. Была Страстная неделя. В доме, как всегда, готовились к празднику...» [147: 551]. Причем первое предложение напечатано отдельной строчкой (как стихотворная строка), и лишь второе начинает обычный прозаический текст.

Так, Сологуб сразу вводит и всеми средствами подчеркивает главный мотив новеллы – мотив *смерти* мальчика Сережи, который тоже сразу же, в «зачине», по-сологубовски гротесково сопрягается с мотивом *праздника* (Пасхи). Как и во многих других новеллах писателя-символиста («Утешение», «Баранчик», «К звездам» и т. п.), в «Сне утешающем» показано безразличие сестер и братьев к погибающему ребенку. Причины тоже остаются прежними – предпраздничные хлопоты всецело поглощают всех членов семьи и прислугу: «И то, что Сережа умирал, так не вязалось с предпраздничною суетою, что хотелось всем обмануть себя и думать, что он вдруг для такого

праздника почувствует себя лучше» [147: 551]. Правда, неизбежность надвигающейся смерти сына тяжким горем обрушилась на отца и мать, которые скрывают от остальных детей свою тоску. Ощущение этой тоски, как всегда у Сологуба, передается благодаря функционированию мотивов – *неловкости, дрожания, вины, боли* и др. В новелле также функционируют мотивы, связанные с ощущением приближающейся смерти у самого Сережи, – это мотивы *равнодушия* (докторов), *томления* и *угасания*.

Особенностью рассматриваемой новеллы является выражение подсознательных предощущений мальчика в форме *сна*. Утешающий сон Сережи в Великую субботу содержит в себе игру противоположных образов: бедная хата в выжженной солнцем долине, убогая одежда мальчика, визги ребятишек около соседних хат резко контрастируют с экзотической обстановкой и связанной с этим атмосферой величия. Мать Сережи, подобно античной гречанке, имеет смуглое тело, загорелые босые стопы, на своем плече она несет длинный узкогорлый кувшин, она по-восточному косит свои черные глаза и разговаривает с сыном на незнакомом наречии.

Ее сын сначала чувствует себя ангелом, рожденным на земле, а затем предстает в роли Творца, создавшего прекрасную глиняную игрушку-птичку и вдохнувшего в нее жизнь (аналогия с Богом-Отцом и созданием человека из глины). Тема творчества и Творца сопрягается в новелле с идеей Мировой Воли Шопенгауэра. Сережа из размоченной в воде красной глины смог создать такую птичку, которая выглядела словно живая: «Дивный маленький ваятель лепил ее из косной глины, – и пальцы его были живы и быстры, и глина хотела ожить, и дивно изваянное из глины птичье тело трепетало в жарких детских пальчиках напряжением воли, творящей жизнь» [147: 554]. В данном контексте образ-символ птицы можно интерпретировать и как душу, улетающую из тела погибающего мальчика.

Вторая часть сна умирающего мальчика отчетливо представляет собой неомифологический текст. В нем Сережа уподобляется Иисусу Христу, а его спутники, светозарные мужи, – апостолам. Важную смыслообразующую

функцию в этом эпизоде играют символика цвета – *серый цвет* символизирует пыль, а *белый* и *огненно-красный (алый)* означают здесь свет и божественную суть. Сережино *превращение* в Бога-Сына происходит на фоне смены этих цветов. Сначала Сологуб описывает его следующим образом: «Изношенная бедна его одежда, усталые ноги его покрыты дорожною пылью, и серая в короткой, золотистой бороде его *пыль*» [147: 555] (элементы внешности Христа-Спасителя). Когда спутники Иисуса-Сережи сообщили ему о его воскресении на третий день, облик и внутреннее состояние мальчика видоизменились: «И уже *пламенно-белы* его одежды, и уже *огненный* нимб над его головою, и *огнем* вся в теле *пламенеет* его *кровь*, и несказанный восторг исторгает из его груди громкий вопль» [147: 555].

Важную роль в новелле играет символика числа «три»: трижды Сережа спрашивал созданную им глиняную птичку: «Хочешь лететь?»; трижды он задавался вопросом: «А кто же я?». Мальчик умирает с верой в то, что он, как и Христос, воскреснет «в третий день». Но текст новеллы неожиданно заканчивается свойственными Сологубу разрушением иллюзий и сменой пафоса (с восторженно-оптимистического на трезво-пессимистический): «В третий день его хоронили» [147: 556]. Чуда не произошло, мотивы *надежды на воскресение* уступают место мотивам *смерти, безысходности и обреченности*. В то же время, поскольку именно смерть, по Сологубу, избавляет человека от мучений жизни, мотив праздника, пройдя через весь текст, возвращает читателя к «зачину» новеллы и ее названию. На фоне *смерти* мальчика его сон в *пасхальной* новелле оказывается лишь *утешающим*, а не *воскресающим*.

В цикле «Книга стремлений» такая пасхальная новелла помещена в начале (правда, не первой, а второй), задавая тон и выполняя вместе с его названием кодирующие функции. Замыкает же цикл пасхальная новелла «**Помнишь, не забудешь**», впервые опубликованная в газете «Утро России» в 1911 году.

Согласно фабуле этого произведения, Николай Алексеевич Скоромыслин в праздник Светлого воскресения узнает во второй жене (ее имя ни разу не упоминается повествователем, поскольку этот персонаж – только определенная функция в тексте) свою первую любовь – милую Иринушку. Плача от счастья, он верит в то, что в такой великий праздник может произойти чудо и любовь восторжествует над смертью. В соответствии с жанром, Николай Алексеевич, несмотря на плохое самочувствие, жаждет жизни, его душа переполняется восторгом и радостью от чудесного *перевоплощения*.

Однако Сологуб неумолим – в финале пасхальной новеллы он объясняет внезапное озарение своего героя расстройством нервов. Эту мысль автор вкладывает в уста второй жены Скоромыслина, роль которой и заключается в том, чтобы показать прозаичность жизни и невозможность чуда. Фамилия Скоромыслин так же, как и у многих других героев из произведений Сологуба, говорящая. С помощью нее автор показал, как человек, «цепляясь» за самые сладкие воспоминания, потоком своих быстрых мыслей способен создать мечту и искренне уверовать в нее. Однако «недобрая госпожа» жизнь разбивает в прах все наивные иллюзии и *стремления*, обнаруживая, что даже в самые сакральные, по христианским повериям, дни чуда *воскресения* и *перевоплощения* не происходит.

Так, еще одна лиро-эпическая пасхальная новелла, воссоздающая резкие колебания настроения героя, с неожиданным для канонической жанровой модели финалом, возвращает читателя к названию цикла, не оставляя надежды на иной исход всех светлых *стремлений* человека.

В названии написанной спустя несколько лет пасхальной новелле **«Надежда воскресения» (1916)** тем не менее опять звучат мотивы *надежды* и *воскресения*. Главная героиня этой новеллы носит то же имя, что и любимая, но так и не воскресшая, жена Скоромыслина, – Ирина, служа связующим звеном между новеллой «Помнишь, не забудешь» и рассматриваемой. Хронотоп в новелле «Надежда воскресения» соответствует жанру – события в

ней происходят в день Пасхи. Суть и вектор развития внутренней, лирической, сюжетной линии, отражающей развитие мысли и настроения героини, тоже вполне в русле жанрового канона. Ирина сначала отказывается идти к заутрене, так как предпочитает в одиночестве скорбеть о гибели своего жениха Николая, убитого на войне, а в финале переживает духовное просветление и воскресение, возвращая читателя к названию новеллы.

Отличительной особенностью этой пасхальной новеллы Сологуба становится важная структурообразующая и концептуальная роль числа «три». Молясь за упокой души своего возлюбленного, Ирина трижды впадает в забвение и трижды ей в *видении* является Николай, который три раза разговаривает с ней, вселяя *надежду* на воскресение своего народа и всего человечества (что позволяет сопоставить ее с новеллой «Незамерзающий мальчик»). В разговоре Николай троекратно спрашивает Ирину, любит ли она его, и трижды получает утвердительный ответ. Если учесть, что у Ирины две сестры – старшая Екатерина и младшая Евлалия, то становится очевидным интертекст чеховских «Трех сестер». Таким образом, число «три» функционирует в системе персонажей, сюжета и мотивов, обуславливая своеобразие жанровой структуры произведения.

Для того чтобы точнее уяснить место символики числа «три» в концептуальном поле этой пасхальной новеллы, обратимся к словарям. В христианстве «три» имеет такие значения: «Троица, душа, единство тела и души в человеке и Церкви. Три дара волхвов Христу как Богу, Царю и Искупительной Жертве. Три образа Преображения, три искушения, три отречения Петра, три креста на Голгофе, три дня смерти Христа, *три явления после смерти*, три Марии, три качества, или богословских добродетели: *Вера, Надежда, Любовь*» [130]. В таком контексте *три явления* покойного возлюбленного Ирине, *трижды подтвержденная* ею *любовь* к нему, а также мотив *надежды*, вынесенный в название новеллы, безусловно, обнаруживают неомифологический подтекст, придающий более значительный масштаб повествуемой пасхальной истории.

Согласно словарям символов, «три» можно рассматривать как первое число, которому присвоено слово «все»: это начало, середина и конец; небо, земля и вода, олицетворяющие природу; тело, душа и дух человека, а также его рождение, жизнь и смерть; начало, середина и конец; прошлое, настоящее и будущее; три фазы Луны [130]. Учет подобных значений числа «три» еще больше увеличивают общечеловеческий смысл, заключенный в рассматриваемой пасхальной новелле.

Поскольку же истоки творчества Сологуба восходят к фольклорной традиции, а в его лирике и романах зачастую функционирует фольклорный интертекст, следует учитывать и его. В фольклоре наиболее важное значение число «три» приобретает в контекстах, связанных с исполнением *трех желаний* или с тремя попытками, то есть, прежде всего, в *сказках*. Последнее особенно важно для уяснения нюансов авторской концепции «Надежды воскресения».

Мотивный анализ сологубовской новеллы позволяет сопоставить образ главной героини с Еленой из рассмотренной выше новеллы «Красота». Обе девушки на протяжении всего сюжета остаются внутри помещения, т. е. хронотоп новелл ограничен замкнутым пространством. Дома их наполнены благоухающими ароматами, которые навевают на героинь определенное настроение. Так, в «Красоте» комната героини описывается следующим образом: «Все благоухало здесь едва различимыми ароматами: Еленины одежды пахли розами и фиалками, драпировки – белыми акациями; цветущие гиацинты разливали свои сладкие и томные запахи» [145: 501]. В «Надежде воскресения» наблюдается синтез *перцептивных* мотивов с мотивами *тоски* и *смерти*: «Гиацинты смешивали свой тонкий яд с темными дыханиями ванили, миндаля, шафрана и кардамона. И это смешанный яд благоуханий был для Ирины зовом смертной тоски» [152].

Важную роль в обоих произведениях играют мотивы *слез* и *молитвы*. Но если в «Красоте» Елене не помогли утешающие слезы и она умерщвляет себя, следуя зову темных сторон своего подсознания, то Ирина, помолившись и

поплакав, обретает гармонию и веру после забвенного диалога с возлюбленным.

Героинь этих произведений объединяет то, что они обе предстают перед читателями сначала в трауре, скорбя об умерших близких, и соответственно – в черном цвете. К концу повествования этот цвет сменяется белым. Однако, если переодевание Елены в белое платье символизировало радостный для героини переход в мир иной и помогало автору изобразить смерть как светлое и прекрасное избавление от злосчастий дебелий бабищи Жизни, то перемена черного на белый цвет в гардеробе Ирины, наоборот, свидетельствует об обновлении души девушки, о зарождении в ней непоколебимой веры в светлое будущее: «Белые, праздничные одежды взяла бережно, любуясь ими, слушая дальний звон благовеста. Белые одежды надела на себя радостно и благоговейно. И такое торжество было в душе, точно радостные ангелы помогали ей облачаться одеждой, знаменующими надежду воскресения» [152].

Таким образом, в контексте этих произведений наблюдается не столько контраст, сколько взаимодополнительность значений в семантике белого цвета: *белый как смерть* и *белый как надежда воскресения*. Сравнение поэтики новелл дает возможность обнаружить как схожие, устойчивые, так и различные черты произведений, написанных Сологубом с разницей почти в два десятка лет (1899 и 1916 гг.).

Отметим еще некоторые особенности поэтики новеллы «Надежда воскресения». Во-первых, важно понять, как изменялся световой мир этого произведения. В самом начале произведения «не горело ни одной лампочки», но с чудесным внутренним просветлением Ирины осветилось и пространство вокруг нее («езде зажгла огни»). Во-вторых, интересным моментом является то, что несмотря на общий позитивный фон повествования, в художественном мире пасхальной новеллы присутствует типичный для произведений Сологуба персонаж с ироничным типом мышления. Речь идет о старшей сестре Ирины –

Екатерине, отличающейся эгоцентризмом и в силу этого не очень учитывающей радости и печали окружающих людей.

Только ее одну мало беспокоят переживания сестер. Жизнь Екатерины беззаботна, муж рядом, дети здоровы, поэтому ей и не хочется подчиняться атмосфере всеобщего уныния и обременять себя проблемами и переживаниями сестер. Если Евлалия советуют Елене по собственному примеру поплакать для утешения и успокоения души, то Екатерина, как антипод сестер, наоборот, отговаривает Ирину от этого. В конце новеллы она иронично говорит: «Если плакать, так, ради Бога, не долго. И пойдемте поскорее в столовую, – я немножко проголодалась» [152].

Такой финал свидетельствует о по-прежнему важной роли иронии в авторской концепции произведения. Пафос Великого праздника и мгновений всеобщей радости, вызванной прозрением и надеждой Ирины на воскресение любимого и своей собственной души, снижается на фоне банальных мыслей и слов о пустоте желудка. Пасхальная новелла Сологуба вдруг ставит под сомнение меру и саму возможность такого воскресения. В этой связи не случайны, видимо, и вызываемые «троичностью» ассоциации с жанром *сказки*, то есть с *мечтой* (ср. с новеллой «Незамерзающий мальчик»).

У писателя-символиста есть еще одна пасхальная новелла, связанная с военной тематикой, и с главной героиней Ириной, – это «**Возвращение**» (1916). Фабула представляет собой историю о том, как Ирина оставила своего мужа и двоих детей ради другого – Виктора Александровича Стогорова. Сначала она горячо любила этого мужчину, но потом возненавидела. Произошло это оттого, что Стогорov предпочитал и расхваливал все немецкое, критикуя и высмеивая худое русское. При описании неприятия Стогоровым национальной культуры проступают патриотические акценты повествователя и близкого ему автора, поскольку читатель улавливает осуждение героя: «Стогорov умеет быть мил, любезен, остроумен даже, но эта его *странная* неприязнь ко всему русскому, это его презрение к русскому грязному мужику, к низкой русской культуре, – это его

необычайное преклонение перед всем, на чем стоит ярлык: “сделано в Германии!”» [152]. Напряжение в отношениях между Ириной и Стогоровым обострилось с началом войны, когда женщина не могла позволить себе порадоваться победе русских войск, не выслушав язвительных насмешек своего нового возлюбленного.

О том, что «Возвращение» – пасхальная новелла, читатель узнает лишь в середине произведения, когда Ирина покупает на улице у мальчика последнюю вербу незадолго до Страстной недели. Героиню постоянно тянет к своим детям, однако, чувствуя вину, она не решается приблизиться к пятнадцатилетнему Сереже и тринадцатилетней Лизе. Дом, в котором дети Ирины жили вместе со своей теткой, сестрой отца, воспринимается героиней как нечто светлое, недоступное, даже священное. Она, еще более чувствуя накануне самого важного из христианских праздников свою греховность, боится даже подойти к нему, словно ей препятствует нечистая сила: «Она пошла опять, и опять у того же угла точно что-то отбросило ее назад. И так несколько раз подходила она к переулку и уходила. Наконец ушла» [152].

Такой вывод можно сделать исходя из того, что угол всегда воспринимался как место, где обитают злые существа из потустороннего мира. И только с наступлением Страстной недели, в Великий понедельник, Ирина смогла решиться навестить детей. Можно интерпретировать это возвращение (главный мотив новеллы, вынесенный автором в заглавие) тем, что сакральное предпасхальное время смогло аннулировать воздействие темных сил и прорвать словно заколдованный темными силами вход в «священный храм», где царят благоприятная атмосфера, детский смех, взаимоуважение, любовь к родине. Все это помогло Ирине принять окончательное решение вернуться к детям и мужу, которого она будет ждать с войны. Его предполагаемый ответ «Христос воскрес» в финале новеллы позволяет расширить поле интерпретации и сопоставить Стогорова с поверженной демонической силой, а простившего Ирину мужа с победившими светлыми божественными. Однако такой финал пасхальной

истории в контексте творчества писателя-символиста не столько «не сологубовский», сколько выглядит как его очередная «мечта».

К «календарной» литературе принадлежит и ранняя новелла Сологуба «**Баранчик**», впервые опубликованная в газете «Север» в 1898 году, затем в 1904 году помещенная в сборник «Жало смерти» и, наконец, вошедшая в цикл «Земные дети». Она повествует о событиях, произошедших накануне празднования дня пророка Ильи.

Двое детей, пятилетняя Аниска и трехлетний Сенька, увидев, как отец зарезал барана («Баран заблеял, кровь полилась, красная и широкая, – страсть как весело!» [145: 448]), захотели тоже поиграть в баранчика. Они стащили из кухни большой нож для нарезки хлеба. Сенька изображал баранчика, а Аниска – отца, который резал скотину. Однако веселая игра неожиданно обернулась трагедией. Когда сестра полоснула Сеньку по горлу ножом, «кровь полилась красная, хлынула на его белую рубашонку на Анискины руки» [145: 489]. Девочка испугалась, прибежала в избу и спряталась в печке. Там она задохнулась от дыма, так как мать, не догадываясь о местонахождении дочери, подожгла дрова. Так игра в баранчика завершилась смертью детей.

Однако новелла на этом не кончается. Сологуб переносит действие из пространства мира реального, земного, на небеса. Там, у врат рая, Бог, которого автор наделяет некоторыми диаволическими свойствами, искушает ангела-хранителя Аниски за то, что тот допустил братоубийство: «На ком же та невинная кровь?» – спрашивает Господь. Но Анискин ангел не поддается искушению: «Да будет на мне, Господи!». В итоге Бог провозглашает: «Проливающие кровь искуплены Моею кровью и научающие пролитию крови искуплены Мною, и тяжкою скорбию приобщаю людей к искуплению Моему» [145: 490]. Поэтому обе детские души попадают в рай.

Поскольку не всем современникам Сологуба было известно, что сюжет этого произведения не придуман автором, «Баранчика» подвергли бурной критике, обвиняя писателя в жестокости и садизме. Однако сакральность хронотопа этой праздничной новеллы позволяет выявить многозначность

истолкования ее трагической фабулы. Прежде всего, можно говорить об обычной для Сологуба иронии, который показал, что даже в святое, праздничное, время оставленные на самих себя дети (следует читать – оставленные Богом люди) страдают от страха и погибают. Здесь, как часто в лирике и новеллах Сологуба, функционирует *мотив сиротства*. У Аниски и Сеньки есть оба родителя, однако дети все равно одиноки, так как мать и отец настолько были поглощены приготовлениями к празднику, что не заметили, как потеряли собственных детей, оставив их без внимания (ср., например, с аналогичной ситуацией в новелле «Жало смерти. Рассказ о двух отроках» из цикла «Недобрая госпожа» и др.).

Однако события новеллы могут быть проинтерпретированы и иным образом: Сологуб хочет показать, что во время праздника сам Бог проявил милость и забрал детей к себе на небеса, где жизнь истинна и прекрасна. Возможна и третья интерпретация: убийство Сеньки может рассматриваться как акт жертвоприношения. Тогда степень сарказма Сологуба наибольшая: он отождествляет христианского единого Бога с многочисленными языческими богами, которым во время праздников люди приносили кровавые жертвы. Как бы то ни было, и этой новеллой писатель утверждает свою основную мысль о том, что человеку плохо на грешной и порочной земле, где он подвергается мучениям и страданиям. Смерть-избавительница, по Сологубу, снова оказывается единственным проводником в лучший мир мечты, в данной новелле – это рай.

В «Баранчике» Бог, ранее лишь незримо присутствующий в художественном мире новеллистики Сологуба, становится персонажем, персонифицируясь и являясь в сакральном хронотопе. Пространственные характеристики в новелле реализуются на двух уровнях – как профанное пространство деревни Хотимирицы и сакральное небесное пространство Космоса. Эти хронотопические системы вступают в различные взаимоотношения: с одной стороны, они противостоят друг другу (антиномия

«небо – земля»), а с другой стороны – взаимодействуют (дети попадают в рай после ухода из жизни).

В новелле «Баранчик» важную роль играют детали. Именно детализация описываемых вещей и событий позволяет в рамках небольшого произведения раскрыть всю сложность авторского замысла. Бытовой мир описан Сологубом с особой тщательностью: к празднику «хозяйственный мужик Влас готовился загодя, – наварил пива, закупил водки, зарезал барана» [145: 488], мать «дрова в печь накладывает, жареное всякое да пироги жданные про гостей готовить хочет... – до ребят ли ей» [145: 489].

Очень подробно описывает автор «Баранчика» и акт убийства Сеньки: «взяла его Аниска за плечи, опрокинула на спину, повалила на землю, – все блял Сенька; полоснула Аниска ножом по Сенькину горлу, затрепыхался Сенька, захрипел; кровь хлынула на его рубашонку, на Анискины руки; Сенька затих; не хотел вставать Сенька, и кровь уже не текла, и слиплись Анискины руки; Сенька лежал, скорчившись, и все молчал» [145: 489]. В основе этого описания – градация глаголов, нанизывание которых и создает эффект динамики и напряженности.

Анализ позволил выявить также такие мотивы и их комплексы: мотивы *тоски* и *страха* («страх и тоска напали на Аниску, ничего не видит она тоскливыми глазами» [145: 489]); мотивы *внезапной радости* и *смеха* (все вокруг забавляет детей, они радуются и смеются, не понимая причин своего беспричинного веселья); мотив *отчуждения* (даже самые близкие люди не нужны друг другу: мать готовит пироги для гостей, не замечая, что ее дети трагически погибли); мотив *смерти-избавительницы* (Сологуб освобождает детей от жизни, которая все равно всегда бы их тяготила) и др.

Сологуб наделяет детей чутьем и видением истинной сущности вещей: Аниска еще не поняла, что случилось (что она, играя, лишила жизни собственного брата), однако «самой с чего-то холодно стало» [145: 489]. От неизбежной тоски и страха она спряталась в печке, которая становится для девочки могилой.

Важна в «Баранчике» и символика цвета. В новелле неслучайно доминируют белый и красный цвет: белый баран, белые волосики у ребят, белая Сенькина рубашка; красная широкая кровь, которая текла из зарезанных баранчика и мальчика. В творчестве старших символистов «белый считается неким качеством, чуждым цвету, ассоциируемым прежде всего с мотивным комплексом “бледного”, и поэтому относящимся к царству теней и смерти. Здесь доминирует идея белого Ничто, т. е. нигилистический белый свет некой тотальной “беспредметности”, акоммуникативности и безразличия» [145: 453]. Красный цвет образует полюс, противоположный белому. Дьяволический красный цвет Ханзен-Леве определяет как символ любви и крови (смерти) [145: 459]. Действительно, несмотря на то, что Аниска очень любила своего младшего брата, она стала причиной его гибели. Но земная смерть обернулась для Сеньки вечным спасением.

Специфика этой новеллы заключается в большей степени эксплицированности неомифологии, поскольку одним из героев новеллы является сам Господь, а сюжет развивается в сакральном хронотопе. Однако библейские мотивы в неомифологической новелле символиста Сологуба все же не позволяют дать однозначную трактовку произошедшим событиям, поэтому поле для интерпретации оказывается очень велико.

Таким образом, исследование «календарной» прозы Сологуба выявило ее явную связь с лирикой и новеллистикой писателя на всех уровнях поэтики: системы персонажей (герои-сироты, низшая демонология), коллизий и сюжета (экзистенциального одиночества и отчуждения героев, их уход в мир мечты вследствие непонимания окружающими и др.), мотивов (*бogoоставленности, смерти, сиротства, босоногости, бледности, тоски, страха, усталости, неприятия действительности, губительной мечты* и др.). Была отмечена и охарактеризована сюжетообразующая и циклообразующая функции этих коллизий и мотивов, а также символично-неомифологичность всех уровней

художественной структуры новелл писателя. Все это было обусловлено своеобразием декадентской концепции мира и человека Сологуба. Таким образом, рассмотренные «календарные» произведения обнаружили жанровую основу, характерную для сологубовской неомифологической лиро-эпической новеллы.

Поскольку тематическое и жанровое поле «календарной» малой прозы ограничено, писатель-символист стремился к его расширению, отступая от установленных внутрижанровых правил и законов. Он стремился трансформировать их ради воплощения своих идей и концепций. Поэтому в «календарных» новеллах функционируют сологубовские мотивы *страха, перевоплощения, темноты, призрачности* и т. п.

Как правило, в классических образцах «календарной» прозы (даже в «Мальчике у Христа на елке» Достоевского) финал, несмотря на предыдущие неординарные происшествия и даже ужасы, либо благополучно разрешает коллизии, либо оставляет светлую надежду на лучшее. Спецификой же сологубовских новелл является то, что мотив *надежды* обычно сопряжен в них с мотивами *безнадежности, обреченности и ожидания смерти-избавительницы*, образуя своеобразный мотивный комплекс («Рождественский мальчик», «Елкич», «Сон утешающий» и др.).

В тех случаях, когда «календарная» новелла заканчивалась вроде бы в соответствии с жанровым каноном, то есть вполне благополучно, иронический пафос повествователя и близкого ему автора ставил такой исход под сомнение, усиливающееся благодаря контексту всего творчества писателя. Такие «календарные» новеллы могли бы иметь подзаголовки «мечта». Причем, чем безнадежно хаотичнее и трагичнее становилось миросостояние начала XX столетия, особенно с началом Первой мировой войны, тем настойчивее Сологуб противопоставлял ему свою «творимую мечту». При этом неординарными оказывались в таких новеллах образ и функции Бога, выступающего в роли дающего ложную надежду («Сон

утешающий», «Помнишь, не забудешь», «Надежда воскресения»), а то и демонического искусителя («Баранчик»).

Не складываясь в отдельный сборник или авторский цикл, рождественские, святочные, пасхальные и праздничные новеллы вошли в различные итоговые циклы новелл Сологуба. В них «календарные» новеллы, как правило, занимали сильную позицию, открывая или завершая цикл. Вместе с названием циклов они образовывали «заголовочный комплекс» и выполняли кодирующую функцию «зачина» цикла. Находясь же в конце цикла, они ассоциативно возвращали читателя к началу и названию, структурно и концептуально завершая цикл как целое.

РАЗДЕЛ III
ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА И ТИПОЛОГИЯ МИНИАТЮР
Ф. СОЛОГУБА

Исследование жанровой системы малой прозы Федора Сологуба позволяет, на наш взгляд, выделить, помимо новеллистики и «календарной» литературы, миниатюры. Они, в свою очередь, подразделяются на такие жанровые разновидности, как «превращения» (миниатюры микроцикла «Превращения»), сказочки (цикл «Сказочки»), а также еще более лаконичные, но предельно концентрированные по содержанию афоризмы («Афоризмы») и фрагменты (фрагментарный текст «Достоинство и мера вещей»). Названные произведения, судя по всему, представляют собой оригинальные тексты, отражающие основные концепции, темы, мотивы творчества писателя. Анализ отдельных миниатюр, лежащих в их основе жанровых моделей, а также названных циклов является необходимым этапом изучения жанровой системы малой прозы Сологуба и его художественного мира в целом.

3.1. «Превращения»

Художественный прием метаморфозы (превращения) известен еще по мифологии и античной литературе. Он лежал в основе двух выдающихся произведений – поэмы «Метаморфозы» Овидия (I в. н. э.) и романа «Метаморфозы» Апулея, известного еще и как «Золотой осел» (II в. н. э.). Овидий собрал воедино, переплетая и вставляя друг в друга, более двухсот мифов о превращениях людей в животных, в растения, в созвездия, в реку, в гору и т. п. Начинается это грандиозное художественное полотно со времен сотворения мира (с превращения Хаоса в Небо и Землю) и заканчивается

почти современным Овидию превращением души убитого Юлия Цезаря в комету: «история мира от дикого хаоса и до исторических времен – это и есть история его оживления и одушевления, ее-то и рассказывает Овидий» [25]. При этом описываемые превращения чем древнее, тем величественнее и космично-всеобъемлющее (мировой потоп, мировой пожар и т. п.).

Важны и еще три отмеченные М. Гаспаровым особенности метаморфоз в произведении Овидия. Во-первых, то, что «он преображает самые известные мифологические ситуации, рассматривая их с непривычной точки зрения... Что бы Овидий ни рассказывал и ни показывал, он помнит: на это можно взглянуть и совсем иначе» [25: 27]. Во-вторых, то, что: «мир, окружавший Овидия, казался условным, зыбился и двоился, сущность не совпадала с видимостью, привычные слова и образы с действительными явлениями и отношениями. Чтобы он вновь обрел свою прочность, нужно было заполнить разрыв – и на уровне быта, и на уровне бытия. Для заполнения этого разрыва и строил поэт свой условный мир, в котором основным законом была любовь» [25: 28]. Наконец, в-третьих, то, что метаморфоза означает всеединство и вечность мира, «в котором ничто не кончается смертью, а кончается только превращением... все текуче, ускользает от познания» [25: 30].

Как показали исследователи, роман Апулея «Метаморфозы» подчеркнута ироничен и эксцентричен, а его текст отличается каламбурами, поскольку представляет собой сатиру на все аспекты жизни современного автору Рима [79]. Мотив метаморфозы играет в нем центральную роль. Причем по традиции, хотя само превращение (Луция в осла) является следствием мыслей и действий героя, становясь наказанием за них, метаморфозу претерпевает только внешность героя. Таким образом, роману был свойственен сатирический и дидактический характер.

На фоне античных претекстов интересно проследить сходства и отличия семантики и функций приема метаморфозы в новеллистике Сологуба. Уже С. Г. Исаев заметил, что «Сологуб обращает внимание на аномальные процессы внутри и вовне человека, которые влекут к возникновению масок...

В основе человеческого поведения, по Сологубу, лежит зло, inferнальное начало, превращающее человеческое лицо в дьявольскую рожу, в жуткие звериные личины, в маски насекомых» [58: 160]. Результаты нашего анализа новеллистики Сологуба позволяют конкретизировать и уточнить это наблюдение, расширив сферу функционирования отмеченного приема.

Прежде всего, стала ясна важная структурообразующая роль приема *превращения/метаморфозы* в поэтике *всех жанровых разновидностей новелл* Сологуба. Кроме того, исследование обнаружило, что писатель-символист активно использовал его при создании своей неомифологической малой прозы не только в структуре персонажей, но и *на большинстве других уровней ее жанровой структуры*: предметного мира, сюжета, системы мотивов.

Как мы показали, в новеллах «В толпе», «Опечаленная невеста», «Смерть по объявлению» и т. п., преобразования происходят во внутреннем мире героев. В новелле «В толпе», например, писатель-декадент показывает, как люди превращаются в дьявольскую стаю, склонную к самоуничтожению. Опечаленная невеста из одноименной новеллы настолько прониклась ролью невесты студента-самоубийцы, что это существенно преобразовало ее личность и кардинально повлияло на дальнейшую судьбу. Девушка-Смерть, героиня новеллы «Смерть по объявлению», всецело вжилась в образ смерти-избавительницы для главного героя и сама выбрала для себя подобный исход. Подобные примеры могут быть легко умножены.

Еще более очевидна модель превращения в таких уже рассмотренных новеллах Сологуба, как «Маленький человек», «Белая собака», а также святочной новеллы «Снегурочка». В них превращения, происходящие с главными героями, связаны не только с внутренними, психологическими и экзистенциальными состояниями, но и проявлены в их внешнем облике и физиологической сущности: «И вдруг он, на глазах удивленных приказчиков, только что надев новые брючки, стал совсем крохотным. Вывалился из брючек. И уже стал, как булабочная головка» [145: 630] («Маленький человек»); «Собака завизжала, вскочила на задние ноги, прикинулась голою

женщиною и, обливаясь кровью, бросилась бежать, вопя и воя» [146: 383] («Белая собака»); «Текли потоки воды по полу. В глубоком кресле, быстро тая, оседала маленьким снежным комочком белая, нежная Снегурочка» [147: 541] («Снегурочка»).

Анализ поэтики «Сказочек» Сологуба, который приводится ниже (в следующем подразделе), обнаруживает прием превращения и на предметном уровне. Так, например, в сказочке «Палочка» волшебная палочка, приставленная к виску человека, способна превратиться в орудие самоубийства (по Сологубу, избавления от тягот земной жизни). Кусок железной полосы в сказочке «Молот и цепь» на горячей наковальне превращается в звенья прочной и длинной цепи, которая, в свою очередь, может стать кандалами и т. п.

Результаты изучения романов-мифов Сологуба [15, 48, 50, 57, 65 и др.] показали, что модель превращения в них реализуется как мотив оборотничества. Так, на протяжении всего романа «Мелкий бес» Володин сравнивается по внешним и внутренним признакам с бараном: «На улице все казалось Передонову враждебным и зловещим. Баран стоял на перекрестке и тупо смотрел на Передонова. Этот баран был так похож на Володина, что Передонов испугался. Он думал, что, может быть, Володин *оборачивается* бараном, чтобы следить» [146: 182]. По словам Передонова, перевоплощается и кот: «Среди гостей был один, с рыжими усами, молодой человек... Необычайно похож на кота. Не их ли это кот *обернулся* человеком? Недаром этот молодой человек все фыркает, – не забыл кошачьих ухваток» [146: 217]. «Передонов наклонился к Володину и зашептал: “– Иногда он (тайный жандармский офицер – Е. М.) даже *оборотнем* живет. Ты думаешь, это просто кот, ан врешь! Это жандарм бегаёт. От кота никто не таится, а он все и подслушивает”» [146: 224]. Ученики несостоявшегося инспектора «преследовали» его и во время карточных игр: «Вертлявые мальчишки-восьмерки дразнили Передонова, – это были *оборотни*-гимназисты» [146: 234]. Судя по всему, мотив оборотничества, став сквозным для всего

творчества Сологуба, функционирует как во всех названных выше, так и во многих других новеллах Сологуба.

Проблема личин (масок) и истинного человеческого лица – объект для размышлений и в публицистике Сологуба. Писатель пытался распознать человеческую сущность, заглядывая под маски: «Личина... На личинах начертаны милость и свирепость, грусть и радость, начертания мечтаний, власти, силы, мудрости, переливные цветы цветения душевного, земное, преходящее. Всегда чужое, иное, индивидуальное, отдельное, – всегда на некотором отдалении от Меня. *Всегда не-Я. Даже когда и я*» [146: 488] (статья «Елисавета»); «Подобно тому, как самые жуткие страхи приходят в полдень, когда в притине воровит злой Дракон, прячась за фиолетовыми щитами, так и *самая глубокая тайна предстает только, когда Личины сняты*» [146: 494] (статья «Театр одной воли»).

Как показывает наше исследование малой прозы Сологуба, *метаморфоза* из приема, в конце концов, превращается во вполне самостоятельный жанр. *Миниатюры*, в основе которых лежит *жанровая модель метаморфозы*, вошли в микроцикл, озаглавленный автором «*Превращения*». Впервые он был опубликован в 1-м номере журнала «Воскресенье» (1904), а затем вошел в 11-й том сириновского собрания сочинений в цикл, названный Сологубом «*Книга превращений*» (1914). Войдя в название, мотив *превращения*, как всегда у Сологуба, функционировал во всех новеллах цикла («Задор», «Соединяющий души», «Ничего не вышло», «Превращения», «Призывающий зверя», «За рекою Мейрур», «Отрок Лин», «Милый паж», «Голодный блеск», «Конный стражник», «Перина», «Обыск», «Отравленный сад», «Претворившая воду в вино», «Алчущий и жаждущий», «Снегурочка»), обеспечивая структурную и концептуальную связь между ними и художественную целостность «книги». Так, в новелле «Задор» с Ваней Багрецовым происходят внутренние метаморфозы: мальчик, поругавшись с бабушкой из-за политических убеждений, сначала «закипает» от злости, даже пытаясь покончить с собой, но через время так же быстро «остывает», не

понимая, что могло его подтолкнуть к такому необдуманному поступку. В новелле «Соединяющий души» облик странного гостя Сонпольева подвергается внешним изменениям: «Руки вывернулись, как на шарнирах, и стали совсем как ноги, и первая голова потускнела и спряталась между этими руками-ногами; то, что раньше казалось ногами, так же механически повернулось и двигалось, как настоящие руки» [147: 412]. Подобные метаморфозы наблюдаются и в других произведениях цикла.

Сам же микроцикл «Превращения» состоит из пяти миниатюр, каждая из которых имеет свой номер, обозначенный римской цифрой, и название:

- I. С книгою и с книжкою.
- II. Учитель и конторщик.
- III. С учеником и с гостем.
- IV. В сапогах и босиком.
- V. С подчиненным и начальником.

Все эти миниатюры имеют завершённую структуру и могут рассматриваться как отдельные произведения внутри цикла. В то же время, они как составляющие микроцикла подчиняются общим законам циклизации: в данном случае их объединяет не только главенствующий мотив *превращения (преобразования, метаморфозы)*, как и все произведения «Книги превращений», но и крошечный объём. Кроме того, представляется возможным говорить о том, что в основе всех этих миниатюр лежит *жанровая модель метаморфозы*, обусловившая специфику всех уровней их структуры: персонажей, сюжета, предметного мира, хронотопа и повествования.

В первой миниатюре – «С книгою и с книжкою» – превращения происходят с Иваном Петровичем, который в праздничные дни развлекал внуков чтением. Они связаны с характером и видом книги, с которой приходил дедушка: с «громадною книжищею в толстом переплете с громадными застежками» [147 : 424] или с маленькой книжечкой, «без переплета, с поотрепавшимися у страниц краями» [147 : 424]. В зависимости

от этого изменялось (преображалось) и внутреннее состояние, и внешний вид героя, и манера чтения принесенной книги.

Прежде всего, обращает на себя внимание *метаморфоза* приносимого дедушкой *предмета – книги*. Кроме своего внешнего вида (размера, объема и степени сохранности) она различается и внутренним содержанием: в *книжище* были «важные и простодушные рассказы, исполненные непонятого смысла и высокой поучительности» [147: 424], а в *книжечке* – «веселые историйки, забавные игры, замысловатые загадки» [147: 424].

Хронотоп миниатюры также не лишен контрастности, лежащей в основе его метаморфозы: с книгой дедушка приходил к внукам в «праздничный вечер», с книжкой – «днем в праздник». Сам процесс и манера чтения книги дедушкой претерпевают существенные изменения: книжища читается «медленно и важно», «чинно», а за чтением книжечки – «быстро пролетал час, другой».

Особенно важно отметить внешние и внутренние метаморфозы, происходящие с чтецом. Когда в руках героя была «книжища», «на дедушке был надет черный длинный сюртук, черный галстук, – а сам дедушка был сухой и строгий [147: 424], когда «книжечка» – дедушка был одет в «Летний серенький пиджачок, с сереньким или пестрым галстучком на шее... Дедушка улыбался, – все морщинки на его лице дрожали от сдержанного смеха» [147: 424].

Как и в претексте Овидия, в сологубовской миниатюре художественный мир «зыбится и двоится». При этом, в отличие от претекста, сущность изображаемого не просто не совпадает с видимостью, но и остается не ясным, что является сущностью, а что видимостью: когда герой (читай – человек) настоящий – с книжищей или с книжечкой. В первой же миниатюре микроцикла писатель задавался вопросом об истинном лике человеческом.

Вторая миниатюра микроцикла называется «Учитель и конторщик». В ней Сологуб представил образ Андрея Никитича Шагалова, который был совершенно разным человеком в роли учителя сельской школы и приказчика

у барина. Различные профессиональные статусы главного героя влекут за собой и двойственное отношение к нему остальных персонажей. Так, местный помещик, отставной действительный статский советник Владимир Алексеевич Палицын, когда Шагалов был у него в качестве гостя, обращался с ним вежливо и здоровался за руку. Но как только начиналась летняя служба Шагалова в качестве приказчика, «Барин говорил ему “ты”, называл Андреем, а иногда, под горячую руку, ругал скотиною и грозил заехать в морду» [147: 426].

В этой миниатюре, как и в предыдущей, кардинальные изменения (превращения) претерпевает хронотоп (зима – лето), социальный статус героя (учитель – приказчик), отношение к нему окружающих (уважение – помыкание). Но главные метаморфозы происходили с внешним и внутренним состоянием личности героя. В роли учителя это был «молодой человек степенный и добродетельный», который «одевался всегда чистенько, прилично званию и положению» и со всеми (как с высшими, так и с низшими по социальному статусу) «держал себя с достоинством» [147: 425].

В роли же приказчика герой «надевал не крахмалы, а чистую вышитую рубашку под пиджак» и «высокие сапоги», «кланялся низенько» звук его голоса, и вся его фигура олицетворяли почтительность» и т. п. [147: 426]. Известна и цена такого превращения – помещик платил приказчику «хорошо» – «семьдесят пять рублей в лето – деньги!» [147: 426]. Но последний штрих (этими словами заканчивается текст миниатюры), хотя и обнаруживает иронию повествователя по отношению к главному герою, все же не отвечает на главный вопрос: где он настоящий, а где только играет роль (учителя или приказчика)? Или за масками (личинами) вообще нет истинного лица (сущности)?

«С учеником и гостем», третья миниатюра «Превращений», показывает смену масок (метаморфозы внешнего облика и внутреннего отношения) инспектора гимназии Петра Ивановича, принимающего у себя своего ученика Бурова. Когда Буров внеурочно явился к инспектору, тот, учитывая свой

статус, старался всячески показать свое превосходство: нарочно затянул обед, строго оглядел гимназиста, сердитым тоном сделал замечания, касающиеся его позы и т. п. Но когда выяснилась частная причина появления гимназиста на дому (мальчик просился уехать на праздники к матери, при этом пригласил погостить и Петра Ивановича с его супругой и детьми), сухая маска инспектора сменилась на улыбку и вежливый, доброжелательный тон гостеприимного хозяина.

Подобные метаморфозы происходят и с его гостем. Сначала, в роли гимназиста и просителя, Буров «вскочил со стула, ловко шаркнул и навтыжку стал у дверей» [147: 427], а затем, в роли приглашающего в гости, «перестал вытягиваться, – даже руку на пояс положил», и заговорил «другим, домашним тоном» [147: 428]. Если до этого повествователь называет гимназиста официально, по фамилии, – Буров, то после метаморфозы и повествователь и инспектор начинают звать его по имени – Сережа. На глазах читателя за несколько мгновений происходит превращение обоих героев: инспектора в гостеприимного хозяина, а затем приглашенного в гости; ученика в гостя, а затем в хозяина, приглашающего погостить в своем доме.

По мнению С. Г. Исаева, «Принцип маски предполагает наличие двойного объекта изображения – без маски и с нею. Отсутствие двойственности ведет к исчезновению эффекта» [58: 14]. Но у Сологуба, не ясно, где же маска, а где лицо. Роли и маски, сменяя друг друга, опять скрывают то ли истинные лица персонажей, то ли пустоту под ними. Писатель остается перед вопросом: не сводится ли человеческая сущность к видимости и полностью замещается ею?

Четвертая миниатюра носит название «**В сапогах и босиком**». В ней показано, какие метаморфозы происходили с дьячковым сыном Петей Горниловым. Причина трансформаций главного героя коренилась в наличии или отсутствии на его ногах сапог. Эти детали внешнего вида героя сразу же подчеркиваются в названии миниатюры, а затем становятся сквозными, т. е. ведущими мотивами.

В холодное время года мальчик носил обувь и думал о себе «высоко», здоровался с учителем за руку, «не очень-то уступал, – не давал ему себя притеснять» [147: 429]. Но как только преображалась природа (приходила весна, таял снег), Петя начинал ходить по улице босиком. Метаморфозы хронотопа вызывают превращения внешнего вида и внутреннего состояния героя. Весной он чувствовал себя уже не таким важным, а простым мальчишкой: «босой, Петя скромный да смирный, особенно вначале, пока еще ноги не загорелые» [147: 429].

Казалось бы, такое незначительное обстоятельство, как наличие на ногах сапог, обуславливает и Петино поведение с учителем: в обуви Петя «Держался развязно. Учителю на улице кланялся почтительно, но с достоинством» [147: 428–429], но встретив учителя будучи без сапог, мальчик «покраснел, отошел подальше, чтобы не здороваться с учителем за руку, снял шапку, поклонился издали» [147: 429]. Босоногим Петя чувствовал себя словно прокаженный, который не имеет право подходить к людям близко.

Как уже было сказано, сапоги придавали Пете уверенность в своих силах, веру в то, что он достигнет в этой жизни больших высот, поэтому в школе, когда мальчика (в сапогах!) за шалости ставили на колени или в угол, «он становился неохотно, долго оправдывался, спорил, даже, случалось, дерзил» [147: 429]. Однако весной, босого, «пошли его учитель в угол хоть ни за что, Петя пойдет послушно, чувствуя в душе почтение к учителю» [147: 429]. Так, наличие предельно бытовой вещи (сапог) или же ее отсутствие способно порождать серьезные перемены во внутреннем мире мальчика (чувство уверенности/ неуверенности, смиренность/ непокорность, спокойствие/ дерзость и т. п.), а также его поведении с окружающими людьми.

Показывая такое разное мировосприятие и поведение мальчика, повествователь и солидарный с ним Сологуб, однако, не отвечает на вопрос: «Когда же мальчик настоящий – в сапогах или без сапог?», – а просто демонстрирует читателю «мерцающую», неуловимую сущность человека.

Последняя, пятая, миниатюра «Превращений» названа автором «С подчиненным и начальником». Как и во всех остальных миниатюрах микроцикла, уже в ее названии обозначена проблема превращений человека, вызванных наличием бинарных условий. В ней повествуется о начальнике Павле Павловиче, которому в один день предстояло провести две деловые беседы – со своим подчиненным и со своим начальником.

Сологуб и здесь показывает, как различные обстоятельства влияют на человека, изменяя его поведение и внутреннее состояние. Так, со столоначальником Павел Павлович говорит резко, наводя ужас на подчиненного, отчитывает его за невыполнение поручения и при прощании вместо рукопожатия протягивает два пальца, еще раз подчеркнув дистанцию между чиновниками различного статуса. Однако предстоящая встреча с вышестоящим начальником кардинально меняет Павла Павловича, который вдруг почувствовал «легкое волнение». А его воображаемый диалог с «особой» отражает неуверенность, страх, уважением к начальству и содержит соответствующие выражения: «осмелюсь доложить», «извините великодушно», «имел честь вам докладывать» [147: 430].

Оборвав томительные терзания главного героя, Сологуб завершает последнее превращение в микроцикле миниатюр автоинтертекстуальными мотивами: «Так мечтает горестно начальник, сидя в карете, и сердце его сжимается *тоскливо*» [147: 430]. Как видим, здесь на поверхность снова проступают сквозные для произведений различных жанровых разновидностей писателя-символиста мотивы, еще раз указывая на высокую степень целостности его творчества. Анализ всех рассмотренных миниатюр обнаруживает также в основе их композиции способ *монтажа*, двух, казалось бы, полярно противоположных *фрагментов* (первой и второй части миниатюр – до и после метаморфозы героя) в некую гротесковую целостность.

Таким образом, жанровая модель метаморфозы возникла в процессе редукции всех художественных элементов произведения, кроме деталей (портрета, поведения и внутреннего состояния героев), связанных с ситуацией

превращения. Важнейшие из них были обозначены в заглавиях миниатюр. На фоне античных претекстов в «Превращениях» Сологуба очевидно ироническое «снижение» метаморфозы с высоты мифа до бытовой ситуации. В то же время, вычленение именно ситуации превращения приводит к заострению философской проблемы маски, роли, личины и истинного лица человека.

Заметим также, что, на первый взгляд, «Превращения» Сологуба ближе к сатирическому изображению нравов и быта в «Метаморфозах» Апулея. Но при всей ироничности повествователя в сологубовских миниатюрах нет и не может быть дидактики, поскольку в них, как и в «Метаморфозах» Овидия, «все текуче» и «ускользает от познания», в том числе и норма, мера вещей, с высоты которой автор может судить изображаемое. Видимо, неслучайно размышлению над этой проблемой будет посвящен еще один сологубовский цикл миниатюр (фрагментов) под названием «Достоинство и мера вещей» (о которых речь впереди).

Таким образом, несмотря на предельно обытовленный предмет изображения, в «Превращениях» Сологуба, как и в «Метаморфозах» Овидия, скрывается философская проблематика, имеющая некоторые точки соприкосновения. В них поставлены вопросы о возможности познания мира и человека, о видимости и сущности, об относительности истины и т. п. Но ответы на эти вопросы у писателей весьма разнятся. Если метаморфозы в поэме Овидия должны были свидетельствовать о поступательном *одухотворении* всего сущего и о связующей роли *любви*, то Сологуб в своих новеллах и романах воссоздал *богооставленный, безлюбивый, бездуховный мир людей-оборотней*, а в «Превращениях» предельно лаконично подвел предварительные итоги своих размышлений. При этом писатель, не морализируя, адогматично заострил вопрос о сущности человека и выразил его в предельно лаконичном жанре, воссоздающем саму ситуацию метаморфозы (оборотничества) человека.

3.2. «Сказочки»

Подобно тому, как мотив и прием метаморфозы, функционировавшие в новеллах Сологуба, став структурообразующими и отделившись от остального обрамления, породили жанр превращения (так же, в свое время, в живописи, например, родился жанр пейзажа), сказочное начало из элемента жанровой структуры некоторых новелл Сологуба превратилось в самостоятельный жанр литературной *сказочки*.

Над созданием «Сказочек» Сологуб начал работать в середине 1890-х годов. В общей сложности за 1896–1907 годы писатель написал 78 сказочек: 20 из них – в 1896 году, 30 – в период 1898–1904 годов, последнюю треть произведений этого жанра Сологуб завершил в 1905–1906 годах. В дальнейшем к этому жанру писатель практически не возвращался (в его архиве сохранились лишь четыре неопубликованные «сказочки» 1914–1917 гг.: «После драки», «Окованные стрелы», «Принцесса на росе», «Топор» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 171) [110].

Первые сказочки («Обидчики», «Ласковый мальчик», «Путешественник камень», «Ворона», «Нежный мальчик», «Плененная смерть», «Крылья», «Свечки») увидели свет в 1898–1899 годах в «Петербургской жизни» и «Живописном обозрении». В дальнейшем отдельные сказочки регулярно печатались в периодических изданиях – «Север», «Наша жизнь», «Новости», «Вопросы жизни», «Задушевное слово», «Зритель», «Молот», «Адская почта», «Зеркало», «Маски», «Светает», «Тропинка», «Факелы», «Ярославская колотушка», «Луч», «Речь».

Результатом работы над этим оригинальным жанром стало издание двух сборников – «Книги сказок» в 1905 году (издательством «Гриф») и «Политических сказочек» в 1906 году (издательством «Шиповник»). Произведения из этих сборников под общим заголовком «Сказочки» вошли в десятый том, имеющий название «Сказочки и статьи», прижизненного собрания сочинений Сологуба 1909–1911 гг. В последнем же, новейшем,

собрании сочинений автора (Москва, издательство «Интелвак») они вошли во второй том как цикл под названием «Заклятие стен. Сказочки и статьи» (2001).

У критиков сологубовские сказочки чаще всего вызывали недоумение. В. Г. Короленко в журнале «Русское богатство» процитировал сказочки «Ворона» и «Веселая девчонка», указывая на их полную бессмысленность, и заключил: «Таких сказок г-н Сологуб написал 39. В двух-трех из них, при некотором напряжении воображения, можно отыскать признаки смысла, в огромном большинстве — одно сплошное недоумение» (цит. по: [110: 202]). Одной из главных, негативно оцениваемых особенностей сологубовских сказочек, была неопределенность их адресата. Так, например, О. Миртов (Котылева О. Э.) в рецензии на «Книгу сказок» пришел к выводу, что «У читателя возникает недоумение: для кого написана эта книжка? – “Бай” и “Леденчик” и тут же “Флирт Кукушки”... Следовало бы рассортировать эти коротенькие оригинальные сатиры на “понимание” идеи и старую укладку жизни. А кое-что и совсем выбросить» (цит. по: [110: 203]). Ему вторило большинство критиков, полагавших, что сказочки Сологуба – это то ли сказки со странной моралью, то ли стихотворения в прозе, то ли вообще «декадентская чепуха». Для детей они непригодны, так как не понятны, а взрослым такие странные сказки не нужны [110].

В таких интерпретациях, при всем негативном отношении к сказочкам Сологуба, точно подмечены их некоторые важные особенности – это *сказки*, часто воплощенные в форме *стихотворения в прозе*, со специфической *декадентской «моралью»*. Учет отмеченных жанровых особенностей сказочек Сологуба, до сих пор не ставших объектом обстоятельного анализа и истолкования, представляется вполне целесообразным и продуктивным.

Прежде всего, необходимо уяснить специфику сказочек в контексте фольклорных и литературных сказок. Как известно, в отличие от фольклорных сказок, которые слагались коллективно, в литературной сказке важную роль играет авторская концепция мира и человека. Поскольку

Сологуб имел специфическое, пессимистическое по своей природе, мировоззрение, это нашло свое отражение и в его сказочках. Уже само определение писателем-символистом жанра своих миниатюр, отразившееся и в названии цикла, – «Сказочки» – указывает на стремление «поиграть» с жанром и достаточно ироническое к нему отношение. Это подтверждает и анализ остальных аспектов поэтики миниатюр.

Многие сказочки Федор Сологуб написал, используя особенности образности русских народных сказок. Фольклорные модели в сологубовских сказочках проявились в использовании: 1) традиционных фольклорных персонажей и волшебных предметов; 2) фольклорных сюжетных мотивов; 3) народных средств поэтической речи. Прибегая при создании авторских сказочек к элементам поэтики, характерным для произведений устного народного творчества, Сологуб трансформировал их и на этой основе моделировал новые, оригинальные, образы и сюжеты.

Нами выделены герои сказочек, именуемые так же, как фольклорные персонажи: Кощей Бессмертный, Яга, Кикимора, Удал (добрый молодец), Карга окаянная, Жар-птица («Живуля»); старая карга, Царь-Девушка («Склад дивных див и хороший мальчик»); Баба-Яга («Палочка-погонялочка и шапочка-многодумочка»); Алена прекрасная («Харя и кулак»); Царь Горох («Карачки и Обормот»). Сразу отметим, что Сологуб не описывает и не характеризует эти, хорошо известные всем по народным сказкам традиционные образы, а лишь называет их. В сказочках также фигурируют традиционные для фольклора волшебные предметы: волшебная палочка («Палочка»), ковер-самолет, шапка-невидимка, скатерть-самобранка («Склад дивных див и хороший мальчик»). Кроме того, по аналогии с фольклорными Сологуб придумал и художественно запечатлел такие волшебные предметы как: вичка-самодралка («Склад дивных див и хороший мальчик»), палочка-погонялочка, шапочка-многодумочка («Палочка-погонялочка и шапочка-многодумочка»).

Значимыми элементами народных сказок, как известно, являются обрамляющие сказочный текст элементы – их заглавия, зачины и концовки. Несмотря на то что заглавие располагается как бы за пределами самого текста произведения, оно занимает сильную позицию. Анализ поэтики заглавий Сологуба позволил выявить несколько типов названий его оригинальных сказочек. Прежде всего, в цикле «Сказочки» присутствуют заглавия, обозначающие имена главных героев и названия предметов. Таких заглавий большая часть: «Мальчик и береза», «Лягушки», «Черемуха и вонючка», «Фрица из-за границы» и мн. др. Подобные заглавия часто содержат количественные и качественные характеристики.

Количественные (числовые) характеристики присутствуют в заглавиях сказочек: «Две девочки и песок», «Две свечи, одна свечка, три свечки», «Два стекла», «Три плевка», «Две межи», «А третий – дурак» и др. Качественные признаки содержат такие заглавия как: «Веселая девчонка», «Про белого бычка», «Ласковый мальчик», «Благоуханное имя», «Нежный мальчик», «Злой мальчик и тихий мальчик», «Самостоятельные листья», «Злая гадина, солнце и труба», «Пожелтевший березовый лист, капля и нижнее небо», «Склад дивных див и хороший мальчик», «Смертерадостный покойничек», «Белые, серые, черные и красные» и др. Во втором случае, как будет показано ниже, контекст сказочек выявляет и подчеркивает ироничное звучание этих названий. Развитие их сюжета обнаруживает прямопротивоположную авторскую оценку персонажей.

Особо следует выделить еще более выразительные заглавия, содержащие качественные и коннотативные значения определяемых слов и образов, отличающиеся оксюморонностью и гротесковостью, что сразу обнаруживает их «смеховой» потенциал: «Смертерадостный покойничек», «Небесные сплетники», «Застрахованный гриб», «Путешественник-камень», «Плененная смерть», «Самостоятельные листья», «Мухомор в начальниках», «Кукушкин флирт» и т. п. Заглавия этих сказочек очень похожи на названия литературных сказок сатирика М. Е. Салтыкова-Щедрина (ср.: «Премудрый пискарь»,

«Ворон-челобитник», «Медведь на воеводстве», «Карась-идеалист» и др.), которые функционируют в качестве претекстов Сологуба.

Еще одним видом заглавий сказочек Сологуба стали нетипичные для письменного литературного текста названия, представляющие собой по форме не словосочетания, а предложения: «Что будет?», «Сделался лучше», «Стал маленьким», «Рак пятится назад», «У метлы гости», «А третий – дурак». Такие нехарактерные для фольклорных и литературных сказок и потому сразу воспринимаемые как «неправильные» и странные, названия также заостряли внимание читателей на важных аспектах сказочных текстов, которые к финалу вполне проясняли авторскую иронию.

Значимым является и заглавие большого цикла («Заклятие стен»), в который вошли цикл «Сказочки» и статьи писателя. Как показали исследователи [102, 110], в этих статьях Сологуб изложил свое миропонимание, согласно которому человек в силу ограниченности кругозора не способен разглядеть глубины окружающего его мира, где изначально было заложено взаимодействие «странных и смешных случайностей» (власти «взбалмошной Айсы») и «строгой» закономерности (власти Ананке). Лишь в краткие мгновения озарения художнику могут открыться эти тайны бытия. По Сологубу, чтобы достичь сладостного мига прозрения, необходимо освободиться от оков и отодвинуть ширму, отдаляющую человека от истины.

Для самого писателя-символиста подобное озарение возможно благодаря ироничному отношению к миру. Так, в статье «Театр одной воли» Сологуб отмечал: «Трагический ужас и шутовской смех с одинаково непреодолимою силою колеблют перед нами ветшающие, но все еще обольстительные завесы нашего мира, такого, казалось, привычного, и вдруг, в зыблемости игры, такого неожиданного, жуткого, поражающего или отвратительного» [146: 491]. Это позволяет предположить, что ироничные сказочки Сологуба воссоздали некую выкристаллизовавшуюся, итоговую, картину мира автора. Своими сказочками как словесными заклинаниями писатель-символист попытался разрушить стены и убрать ширмы, которыми его современники

отгораживались от трезвого восприятия такого несовершенного окружающего мира.

Вслед за *названиями* в фольклорных и литературных сказках обычно следует *зачин*, представляющий собой устойчивую словесную формулу (или ее вариацию), которая выполняет кодирующую и сюжетообразующую функции и подготавливает читателя к восприятию именно этого жанра. Для русских народных сказок наиболее характерным является зачин «жили-были». Некоторые свои сказочки Сологуб начинает именно с этой фольклорной формулы: «Жила-была хозяйка» («Кусочек сахару»), «Жили были две девочки: знатная и простая» («Две девочки и песок»), «Жил был злой мальчик» («Злой мальчик и Тихий мальчик»), «Жили-были хрыч да хрычовка» («Хрыч да хрычовка»), «Жили были спатиньки, – серенькие, маленькие...» («Спатиньки»). Заметим, что Сологуб допускает двойной вариант написания общеизвестного зачина: как с дефисом, так и без него.

Зачины сказок других славянских народов предполагают отдельно стоящие глаголы «быть» (чешские, сербские, польские и другие западнославянские и южнославянские сказки) или «жить» (сказки других славянских народов, например словацкие). Такие зачины присутствуют и в ряде авторских сказок Сологуба: «Жила такая веселая девчонка – ей что хочешь сделай, а она смеется» («Веселая девчонка»), «Была в городе мостовая» («Путешественник-камень»), «Жил нежный мальчик» («Нежный мальчик»), «Были глаза: черные, прекрасные» («Глаза»), «Жил на свете мухомор» («Мухомор в начальниках»), «Был сад, где на грядках вдоль дорожек росли сказки» («Сказки на грядках и сказки во дворце»), «Жили гули, лили пули, ели дули» («Гули»), «Был такой смертерадостный покойничек» («Смертерадостный покойничек»), «Жил мальчик Озорник» («Озорник»).

Для русских народных волшебных сказок характерным является зачин «В некотором царстве, в некотором государстве...». У Сологуба подобный зачин представлен выражением, начинающимся со слов «В одном...»:

«В одном доме были холодные печи» («Нетопленые печи»), «В одном лесу жили хвасти» («Хвасти и вести»), «В одном большом доме жил мальчик Кисынька» («Белые, серые, черные и красные»), «В одном углу жила метла» («У метлы гости»), «В одном хорошем городе жила старая Живуля» («Живуля»). Данное сочетание «В одном...», с одной стороны, конкретизирует хронотоп, ограничивая его конкретным местом, а с другой – делает его условным, подразумевая под «одним» ряд схожих хронотипических характеристик (в значении «в одном из нескольких»).

Подобную функцию зачина мы наблюдаем и в тех сказочках Сологуба, где в первых предложениях содержатся выражения типа «один мальчик», «одна девочка»: «Один маленький мальчик всех передразнивал» («Тик»), «У одного мальчика мама была в светло-синих очках, папа в темно-синих» («Бык»), «Один мальчик любил спать» («Во сне»), «Когда одна девочка была больна, то Бог велел ангелу идти и плясать перед нею, чтобы забавить ее» («Благоуханное имя»), «Один мальчик спросил: – Что будет?» («Что будет?»), «Одно стекло увеличивало, другое – уменьшало» («Два стекла»), «У одной кукушки птенцы воспитывались на казенный счет в Воздушном кадетском корпусе...» («Кукушкин флирт»), «Купил один человек землицы и дом» («Стал маленьким»), «Одному хорошему мальчику тетя подарила палочку-погонялочку» («Палочка-погонялочка и шапочка-многодумочка»), «У одного мальчика мама была строгая, и папа был строгий» («Лишние веревочки»), «Один гриб застраховался» («Застрахованный гриб»), «Одни родители, папа с мамой, долго сердились на своих мальчиков...» («Фрица из-за границы»).

В сказочках Сологуба, как и в фольклоре, сказочному зачину может предшествовать присказка: «Много всяких мальчиков есть на свете, хороших и худых. Вот жили-были два мальчика, – хороший и шалун» («Сделался лучше»). «Не за нашу память то дело случилось, не в нашей земле оно случилось. При царе Горохе, у чорта на куличках жили-были карачки...» («Карачки и обормот»). «Никто не знает что будет, но есть на

свете место, где будущее просвечивает сквозь лазурную ткань желаний» («Будущие»).

Сказочные концовки также играют определенную роль: служат остроумным завершением сказки, обозначают дальнейшую судьбу героев, выражают отношение рассказчика к изложенным событиям. Среди концовок сказочек Сологуба можно выделить два оригинальных типа. Первый из них представляет собой концовки, соотносимые с финалами устных рассказов, баек и анекдотов: «Так-то часто бывает» («Злой мальчик и тихий мальчик»), «Такое ведь вышло недоразумение!» («Что будет?»), «А может быть, это он про другую лягушку рассказывал» («Раздувшаяся лягушка»).

Вторую группу составляют концовки, стилизованные под традиционные фольклорные: «Тут и сказка кончилась» («Обидчики»), «Собачонка раскаивается, да поздно» («Кусочек сахару»), «Вот такая есть чудесная на свете палочка» («Палочка»), «Тужить не о чем: будут хрычи, будут и хрычовки» («Хрыч да хрычовка»), «Так восстановила Кукушка свою честь» («Кукушкин флирт»), «Люди добрые, сломайте-ка палочку-погонялочку, надевайте шапочку-многодумочку» («Палочка-погонялочка и шапочка-многодумочка»), «Плакали папа с мамою, да поздно» («Белые, серые, черные и красные»), «Так вонючка и кончилась» («Черемуха и вонючка»), «Так-то кончились гули» («Гули»), «Так и живет Живуля, хороший город поганит, легкий воздух тяжелым духом портит» («Живуля»), «И начался в том Дураковом царстве светлый радостный пир» («А третий – дурак»).

Сопоставление финалов сологубовских сказочек с фольклорными обнаруживает не только стилизацию под традиционные модели, но и принципиальное отличие от них. Концовки Сологуба антонимичны фольклорным по содержанию, поскольку (как и в его новеллах) вместо оптимистической победы добра, красоты и ума (смекалки) над злом, безобразием и глупостью в сказочках торжествует все негативное, причем в форме и степени абсурда.

Между зачином и концовкой сологубовских сказочек разворачивается стилизованная под традиционную, но сводящаяся к ее *сюжетной* схеме, система событий, в рамках которой действуют так же *пунктирно очерченные персонажи*. Подобно фольклорным героям, они практически сведены к выполняемой *функции*, а не выписаны как *характеры*, что было свойственно литературным сказкам XIX века (и романтическим, и реалистическим).

Так, например, в сказочке «А третий – дурак», имеющей подзаголовок «монгольская сказочка», традиционный зачин Сологуб адаптировал соответственно замыслу своей, якобы «более восточной», сказки: «В некотором царстве, в *татарском* государстве жил-был *хан Шелудяк*» [146: 482]. Система же персонажей и сюжетная схема ориентирована на традиционное построение русских народных сказок про трех сыновей: «Было у него три сына. Старший сын, Храбрый, войска воевал, соседов разорял, да и своим спуску не давал. Второй ханыч, Разумник, в книжку по науке смотрел, из казны большие деньги брал, аппетит имел хороший. А третий сын был, как водится, Дурак» [146: 482].

Жанровыми моделями и претекстами сказочек Сологуба служили и литературные сказки его предшественников. Таков, например, известный персонаж Мальчик-с-пальчик, функционировавший в народных сказках, однако приобретший широкую известность благодаря литературным сказкам Ш. Перро, братьев Гримм и А. Н. Афанасьева. У Сологуба вариант сказки с этим персонажем носит название «Обидчики». Кроме Мальчика с пальчика (написание Сологуба отличается от общепринятого и не содержит двойного дефиса), персонажами сказочки стали новые герои, придуманные автором по аналогии с уже известным: «мальчик с ноготок», «мальчик с два пальчика», «мальчик с локоток».

Сопоставление сказочек Сологуба со сказками романтика Г. Х. Андерсена позволяет увидеть, что произведения обоих авторов объединяет разнообразие и природа их персонажного состава. Героями сказок Андерсена были не только домашние животные и птицы, растения, цветы, но

и предметы кухонной утвари, одежды, детские игрушки – любой материал, который писатель черпал из окружающего быта (ножницы, воротничок, лен, ель, капля воды и мн. др.) [137]. В сказочках Сологуба наряду с привычными для фольклора героями тоже функционируют персонажи, подобные андерсоновским: молот, цепь, ключ, отмычка, глаза, лампа, капля и др.

Т. Сильман во вступительной статье к «Сказкам и историям» Г. Х. Андерсена отметила: «Содержанием творчества Андерсена, как всякого большого писателя, является жизнь во всем ее объеме, выраженная и отраженная по-своему, в тех формах, в тех интонациях, тем голосом, той манерой, какая свойственна, необходима и доступна ему одному. Сказки Андерсена – это иносказание жизненной правды в форме фантастики» [137: 14–15]. «Сказочки» Сологуба, несмотря на авторское определение жанра и всего своего цикла, указывающее на их «малость» и, вроде бы, несерьезность, на самом деле иронично преподносят вполне серьезные, хотя и зачастую неожиданно парадоксальные, суждения о мире и человеке.

В ряде сказочек Сологуба функционирует интертекст литературных басен. Так, претекстом «Раздувшейся лягушки» является басня И. А. Крылова «Лягушка и вол». Сологуб предлагает свою интерпретацию события, описанного известным баснописцем: по его мнению, лягушка лопнула не с натуги, а от маленькой сухой былинки, да и вола никакого там не было. Комментируя претекст, он указывает на неоспоримость своей правоты и акцентирует вымысел версии Крылова: «Вот как дело было по-настоящему, а вола он ни к селу ни к городу приплел. А может быть, это он про другую лягушку рассказывал» [146: 479]. Финальная сцена сказочки «Ворона» напоминает известную басню Крылова «Ворона и лисица». Однако в варианте Сологуба ворона является уже не пострадавшим героем, лишившимся сыра, а наоборот, подстрекателем, который одурачивает всех остальных персонажей. При этом Сологуб не только играет с конкретными претекстами, но и дискредитирует сам жанр басни, обнаруживая несостоятельность его претензий на вещание истины и искоренение нравственных пороков.

Не вызывает сомнения и ориентирование Сологуба на конкретные претексты и жанровые модели сатирика-реалиста М. Е. Салтыкова-Щедрина из цикла «Сказки для детей изрядного возраста» (1883) – «Премудрый пискарь», «Ворон-челобитник», «Бедный волк» и др. Обнаружению нравственных и социальных изъянов современного ему общества в этих сказках, прежде всего, служили иносказание и гротеск. Подобная образность отличает и сказочки Сологуба «Мухомор в начальниках», «Кукушкин флирт», «Застрахованный гриб» и др. Однако в отличие от претекстов романтика-философа Андерсена и сатирика Салтыкова-Щедрина сказочные образы и сюжеты Сологуба не выполняют ни воспитательной, ни сатирической функции, а лишь усиливают эффект абсурдности всего происходящего.

Поскольку Сологуб в своих сказочках ставит серьезные вопросы о смысле существования человека на земле и его законах, этим миниатюрам свойственна философская проблематика. По этому критерию «Сказочки» можно разделить на два типа: 1) в основе которых лежат коллизии, принадлежащие сфере субъективного восприятия; 2) отражающие онтологические законы мироустройства. В основу сказочек Сологуба первого типа, как правило, положена модель «заблуждения»: герои приходят, как им самим кажется, к мудрым логическим умозаключениям, однако весь строй миниатюр подводит читателя к пониманию их абсурдности и алогичности.

Так, в сказочке «Нежный мальчик» на главного героя надели колпак, чтобы (иронизирует повествователь) «мухи его не обижали» [146 : 441]. Поэтому он не мог чувствовать ветра, полагая, что глупая береза качается сама по себе. В этой сказочке Сологуб предельно лаконично и выразительно показывает, как зачастую человек оказывается «под колпаком» своих субъективных впечатлений, которые впоследствии принимает за закономерности.

В сказочке «Самостоятельные листья» желанная свобода для главных героев (листьев) оборачивается гибелью. Листья глубоко заблуждались в том, что, созрев, они должны порвать зависимость от «глупой старой ветки».

На самом же деле, именно дерево с его ветвями придавало смысл и возможность жизни листьям, а избавившись от своих «угнетателей», листья попросу завяли: «Пришел садовник, вымел их с сором» [146 : 450].

Подобная модель положена и в основу сказочки «Пожелтевший березовый лист, капля и нижнее небо». По сюжету капля устремила с неба на землю, ошибочно полагая, что там она найдет «такое же небо, как наверху» [146: 453] – нижнее небо. Полюбивший ее березовый лист делает попытку наставить каплю на путь истинный, объяснив ей реальное положение вещей. Но глупая капля не верит листу и падает на землю. Финал ее истории, как и «самостоятельных листьев», свидетельствует об очередном заблуждении и крахе иллюзий.

Заблуждается и капуста из сказочки «Одежды лилии и капустные одежды», путая истинную красоту с неприличием (ср. с романом «Мелкий бес», новеллой «Красота» и т.п.). Она укоряет царственную лилию в том, что та живет в соответствии с античными канонами понимания красоты. Капуста не в состоянии оценить такую красоту, поскольку для нее главным в убранстве является соблюдение приличий («прикрыть кочерыжку»): «Как они одевались, эти древние? Прикроют кое-как наготу халатом, да и воображают, что вырядились по лучшей моде» [146: 451]. Подчеркивает различия во взглядах главных героинь сказочки и прием противопоставления красоты и гордости лилии – утепленности и приличью капусты. Модель заблуждения в структуре сюжета послужила также основой сказочек Сологуба «Крылья», «Путешественник-камень», «Дорога и свет» и др.

Другую группу сказочек составляют произведения, затрагивающие важнейшие онтологические вопросы. Так, например, в ряде сказочек писатель-символист обращается к размышлениям о такой вечной жизненной ценности, как любовь. В сказочке «Лампа и спички» основная мысль которой – любить можно один лишь только раз, эту идею озвучивает главная героиня – спичка, не признающая того, что лампа дарит свет (следует читать «любовь») каждый вечер. Но и в той и в другой сказочке любовь

репрезентуется как свет. В сказочке же «Капля и пылинка», состоящей всего из трех предложений, Сологуб в иносказательной форме, с помощью двух символических образов, вынесенных в заглавие, показывает, что ошибка при выборе возлюбленного может обернуться для обоих падением и «грязью». Капля, упав, соединилась с пылинкой, и их союз стал ничем иным, как комком грязи.

Человеческое бесчестие, корысть, лукавство и притворство в любовных отношениях рельефно выступает в сказочке Сологуба «Кукушкин флирт». Кукушка, отдав своих птенцов на воспитание, флиртвала сразу с тремя птицами: дятлом, филином и дроздом. Когда о бесстыдном поведении кукушки стало известно жителям всего леса, та не растерялась и обольстила самого главного из них – воробья. В итоге все были вынуждены признать ее честь восстановленной.

Смерть – центральный мотив и образ-символа творчества Сологуба – и в его сказочках занимает важную позицию. В сказочке «Плененная смерть» она является одним из двух главных персонажей. Храбрый рыцарь сумел пленить саму смерть и, прежде чем казнить, решил вершить над ней справедливый суд. Однако благо, которого добился рыцарь («люди перестали умирать» [146: 443], оказалось мнимым: «И увидел рыцарь, – стоит возле него жизнь, бабища дебелая и румяная, но безобразная. И стала она говорить такие скверные и нечестивые слова, что затрепетал храбрый и непобедимый рыцарь и поспешил отворить темницу. Пошла смерть, – и опять умирали люди. Умер в свой срок и рыцарь, – и никому на земле никогда не сказал он того, что слышал от жизни, бабищи безобразной и нечестивой» [146: 443]. Так, образ смерти, пришедший из лирики Сологуба в его новеллистику и романистику, функционирует и в его в сказочках, в данном случае как олицетворенный и неомифологический. «Плененной смертью» рыцарь, а вместе с ним и автор, еще раз утвердили центральную идею творчества Сологуба – победу смерти над жизнью.

Сказочка «Стал маленьким» представляет для нас особый интерес, поскольку она варьирует сюжетно-фабульную схему рассмотренной выше новеллы «Маленький человек», которая, как уже было отмечено, подытожила и обобщила проблематику и поэтику романа-мифа «Мелкий бес». Как и в новелле «Маленький человек», в сказочке «Стал маленьким» доминирующим является мотив коварного совета: старый воробей (читай – умудренный жизненным опытом человек) советует главному герою купить уменьшительных капель, чтобы купленные домик и земля казались ему большими. Как и в новелле, герой сказочки приобретает чудодейственные капли у иностранца (немца). Напомним, что в новелле «Маленький человек» «волшебным спасителем» для Саранина стал армянин – он же Дьявол. Последнее значение интертекстуально функционирует и в этой «волшебной» сказочке, которая предельно лаконично и иронично представила суть «нового мифа» Сологуба о человеке.

Сказочки «Бай», «Про белого бычка», «Во сне», «Палочка», «Спатыньки» объединяет варьирование в их текстах мотива сна – одного из ведущих в творчестве Сологуба. Этот мотив за счет его интертекстуальности и вариантивности в рассматриваемом цикле приобретает в сказочках многозначность. Так, в сказочке «Бай» сон коррелирует со смертью, поскольку для чистых и невинных детей Сологуб, как правило, предусматривает спасительный путь погружения в царство Аида. В сказочке «Про белого бычка» сон оказывается способом познания неизвестного. Леночка, догадавшись, что ее няня не знает сказку про белого бычка, которую сама же и предложила рассказать девочке (алогичность происходящего), решила самостоятельно, с помощью сна, воспроизвести этот образ: «Вот и думает Леночка, – ладно, лягу спать, сама увижу про белого бычка. Заснула Леночка и всю ночь спала крепко, а уж под самое утро вспомнила про белого бычка во сне» [146: 432]. Таким образом, благодаря мотиву сна, Сологуб вновь утверждает мысль о том, что человек только с помощью подсознания, а

не рацию может открыть для себя важнейшие тайны бытия или же получить в готовом виде простые истины, еще ему не известные.

В сказочке «Во сне» сон служит прикрытием для того, чтобы избежать наказания в случае совершения неприглядного поступка. В тексте сказочки главные герои, мальчик и его мама (неслучайно родственники: «яблоко от яблони недалеко падает»), действуют согласно одной и той же модели поведения – свой проступок они оправдывают друг перед другом с помощью сна. Когда мама забыла купить сыну обещанных яблок, она объяснила это тем, что обещание ему только приснилось. Мальчик же, сломав ручку маминого зонтика, аналогично отомстил за ее ложь: «Что ты, мама! должно быть, это тебе приснилось» [146: 434].

В сказочке «Спатинышки» сон из мотива превращается в олицетворенный оригинальный сологубовский персонаж. В сказочке сон получает имя (спатинышки) и приобретает персональные характеристики некоего множества, наравне с людьми и животными (мальчиком Волюшкой, его няней и серыми волками): «Жили были спатинышки, – серенькие, маленькие, все прячутся, сами высматривают, кому спится...» [146: 470]; «Один спатинышка сел Волюшке на правый глаз, другой спатинышка сел Волюшке на левый глаз, – закрылись глаза у Волюшки» [146: 470]. Здесь допустима интерпретация функции спатинек, подобная той, что осуществлял бай из одноименной сказочки, – сопровождение ребенка в лучший, по Сологубу, мир не просто сна, а смерти. В подтверждение этой версии можно привести финал сказочки «Глаза», где смыкание глаз означает акт умирания: «Искали глаза глаз таких же прекрасных, не нашли и сомкнулись» [146: 446]. Немаловажную роль в «Спатинышках» занимает и поэтическая игра автора со словом, в данном случае с его звучанием, благодаря аллитерации – повтору звука [л]: «Пошел Воля в поде...» [146: 470]; «Волино лицо на воде оставили» [146: 470]; « – Не спи, Воля, в поде...» [146: 471] и т. д.

В сказочке «Палочка» Сологуб затронул важнейшие вопросы жизни, смерти и реинкарнации человека. Сон в данном произведении выступает

средством погружения в небытие: «Есть такая чудесная палочка на свете, – к чему ею ни коснешься, все тотчас делается сном и пропадает» [146: 444]. «Палочка», прижатая одним концом к голове человека, то есть ставшая орудием самоубийства (пистолетом), способна избавить человека от мучительной жизни, а может быть, и обречь его на новую жизнь путем реинкарнации: «Вот если тебе не нравится твоя жизнь, возьми палочку, прижми ее концом к своей голове, – и вдруг увидишь, что все было сон, и станешь опять жить сначала и совсем по-новому. А что было раньше, в этом сне, про все забудешь» [146: 444]. По Сологубу, жизнь – всего лишь сон, который для достойных должен прерваться.

В некоторых сказочках Сологуб в качестве приема использует обыгрывание фразеологических оборотов, а именно их «материализацию». Действия, лежащие в основе идиоматических выражений, как бы материализуются, а их переносное значение переходит в прямое, что приводит к появлению неомифологических персонажей. Так, в сказочке «Гули» употребление автором фразеологизма «к чертовой бабушке» порождает появление одноименного персонажа в сюжете произведения. В сказочке «Сделался лучше» хороший мальчик по наитию волшебника (дяди Получше) «стал таким сладким» (в значении «хорошим»), что из героя в прямом смысле потекла патока. В конце концов его «приторность» начала раздражать окружающих. В «Вороне» фигурирует фразеологизм «считать ворон», который «материализуется» в сюжете: сама ворона предлагает сосчитать птиц разным людям – мужику, купцу, гимназисту. Провоцируя их таким образом открыть рот, ворона добивается желаемого – кусает их за язык.

Что касается хронотопа сказочек, то отметим, что, в основном их временные и пространственные характеристики так же схематичны и условны, как сюжет и персонажи. Это позволяет автору подчеркнуть универсальность героев и ситуаций, не выходя за рамки миниатюрных произведений. Читатель осознает, что подобное случается с подобными людьми в любом месте и времени, в любой стране и эпохе.

Пространственные координаты и образы у Сологуба зачастую обозначаются символической колористикой. Так, в сказочке «Бай» цветовые указатели появляются в первом же предложении: «У девочки Манечки была комната, и в комнате четыре стены: белая, голубая, зеленая да красная» [146: 431]. В процессе убаюкивания Манечки, которая не хочет спать, бай начинает движение, обратное указанному расположению цветов: от красной стены к белой. Причем состояние и настроение девочки меняются с изменением цвета. В данном случае автор сказочки учитывал психологию восприятия цветов.

Как известно, красный – один из самых ярких цветов, провоцирующих агрессию, энергичность. В то время, как бай шел по красной стене, Маня не только не заснула, но и наоборот, разгулялась еще больше, стала активнее. Бай на зеленой стене немного утомил девочку. Сологуб учел то, что зеленый цвет по своей природе имеет успокаивающие свойства, это цвет гармонии. Раздражительным для Мани стал голубой цвет стены, по которой проходил бай. Девочка раскапризничалась, стала нервной: «Противный старик, опять лезет, – борода-то длинная, седая» [146: 431]. Заканчивается сказочка тем, что Маня засыпает, когда бай пошел по белой стене.

Чтобы корректно истолковать такой финал сказочки, следует еще раз вспомнить, что в произведениях Сологуба, в отличие от общепринятой у славян символики цвета, соотносимого со смертью, выступает не черный, а белый цвет. Именно он функционирует при описании акта смерти как очищения («белый» в значении «чистый») и избавления от мук жестокой («грязной») реальности. Поэтому с большой степенью уверенности можно предложить, что, зазывая бая, няня Манечки торопит его скорее прийти к своей воспитаннице, чтобы избавить ее от земного заточения в четырех стенах. В контексте лирики («Мы пленные звери...» и т. п.), новеллистики («Свет и тени» и т. п.) и рассматриваемого цикла стены выступают здесь символом ограничения действительности, от которой героиня уходит в иной, потусторонний мир, погрузившись в сон или смерть: «Тут пошел бай по белой стене, – Маня и заснула» [146: 431].

В нескольких сказочках Сологуба события разворачиваются с троекратными, как в фольклорной сказке, повторениями сходных по смыслу эпизодов. Так, в сказочке «Леденчик» наблюдаем троекратное повторение: девочка хотела поделиться леденчиком, затем его половинкой, а потом – пол-половинкой леденчика, которую сама доела, так никого и не угостив. Подобный принцип сюжетостроения проявился и в сказочке «Ворона»: летая, ворона поочередно встретила мужика, купца и гимназиста. В сказочке «Путешественник-камень» камень перемещается трижды: сначала камешек выбило из мостовой колесом, затем мальчишка швырнул его в окно, наконец, камень выбросили из комнаты обратно на мостовую. В миниатюре «Веселая девчонка» девочку трижды обижают, и все три раза она хохочет, отвечая, что ей все равно.

В сказочке «Хрыч да хрычовка» хрыч и хрычовка умирают после троекратного повторения действия: «Пошел раз хрыч в баню, *парился, парился, запарился*, умер на полке» [146: 721], «Пошла хрычовка в оперу, вызывала певца, *кричала, кричала, закричалась*, умерла на галерке» [146: 721]. В сказочке «Колодки и петли»: «*Шел, шел* бедный человек и *пришел* в коробку (умер – Е. М.)» [146: 444]. В последних случаях особенно очевидно, что троекратный повтор описания события Сологуб замещает лаконичным повтором мотива, что не замедляет, а, наоборот, ускоряет развитие сюжета, превращая сказочку в лирическую миниатюру. Но редуцируя сюжет до мотива, автор превращал эти миниатюры в некие примитивистские зарисовки, этюды, обнажающие до предела и контурно обозначающие глубинные основы бытия человека. Таким образом, в сказочках Сологуба троекратный повтор хотя и не выполняет функцию замедления сюжета, но как и в фольклоре (хотя и по-своему) способствует усилению художественного эффекта и достижению необходимого впечатления у читателя.

О том, что сказочки Сологуба не столько следовали традициям сюжетостроения народной сказки, сколько «играли» с ней, свидетельствует и многократное увеличение количества повторов, вызывающее не только

ощущение «неправильности» формы рассказываемой истории (ее несоответствия ожидаемой сказочной модели), но и смеховой эффект – от иронического пафоса до «черного юмора». Так, в сказочке «Белые, серые, черные и красные» к мальчику Кисыньке *четыре* раза поочередно приходят «маленькие Домашние» (белые, серые, черные и красные). Когда же пришли четвертые (красные), начался пожар в доме, во время которого Кисынька и погиб. Огонь здесь выполняет не только уничтожающую функцию, но и очищающую. Бай из одноименной сказочки *четыре* раза являлся Манечке, прежде чем она уснула (умерла). В сказочке «Крылья» *пять* девушек от бедной до богатой (девочка, хозяйкина дочь, купеческая дочь, барышня, царевна) поочередно высмеивали друг друга и заимствовали мечту (крылья), которая сбылась у первой ее пожелавшей – бедной девочки.

В миниатюре «Обидчики», о героях которой уже шла речь, *множественно* повторяется ситуация избиения большим и сильным меньшего и более слабого. Мальчик с пальчик поколотил мальчика с ноготок; мальчик с два пальчика побил за это мальчика с пальчик. За мальчика с пальчик заступился мальчик с локоток, и мальчик с два пальчика. За мальчика с два пальчика приготовишка побил мальчика с локоток. Приготовишку за это поколотил второклассник. А второклассника наказала мать приготовишки. Папа второклассника побил приготовишкину маму. Заканчивается этот фарс тем, что городской уводит папу второклассника в участок. В этом случае смеховой эффект многократного повтора особенно очевиден.

Троекратный и многократный повтор присутствует также на уровне предметного мира и системы персонажей сказочек. Так, например, кусочек сахару в одноименной сказочке спрятан от собачки по подобию иглы (смерти Кощея): «У хозяйки был маленький ключик от шкапика. В шкапике стоял маленький ящик. В ящике лежал малюсенький кусочек сахару» [146: 681]. Смеховой эффект возникает здесь из-за несоответствия предмета сокрытия (кусочка сахару) и героя, для которого он необходим (капризной собачонки),

предмету сказочных претекстов (смерти) и архетипическому персонажу (Кощею).

В сказочках Сологуба число «три» функционирует и в количественном составе персонажей. В сказочке «Глаза» персонажами выступают три разных пары глаз: «Были глаза: черные, прекрасные. Взглянут и смотрят, и спрашивают», «И были глазёнки: серые, плутоватые – всё шмыгают, ни на кого прямо не смотрят», «И были гляделки: тусклые, нахальные. Уставятся и глядят» [146: 713]. Три персонажа и в миниатюре «Три плевка»: «Шёл человек и плюнул трижды» [146: 728]. В сказочке «Кукушкин флирт» у Кукушки было три ухажера: Дятел, Филин, Дрозд и т.д.

Сказочка «Две свечки, одна свечка, три свечки» напоминает трехактное представление в стиле новой драмы. Несмотря на то, что текст выстроен не по канонам драматического произведения (нет перечня действующих лиц, их реплик), эта сказочка содержит короткие предложения, напоминающие ремарки драмы: «Горела одна серая свечка. Сидела швея и шила. Ребенок спал и кашлял во сне. От стены дуло. Свечка плакала белыми тяжелыми слезами. Слезы текли и застывали. Стало светать. Швея с красными глазами все шила. Задула свечу. Шила» [146: 445]. Повествователь как бы наблюдает со стороны за разыгрываемыми сценами. Каждый из трех крошечных актов сказочки заканчивается подытоживающими словами, которые указывают и на авторское отношение к описываемым событиям, и на их универсальность и быстротечность на фоне вечности: «Все равно». Сологуб обнаруживает свое мироощущение, пытаясь убедить читателей в том, что любое человеческое времяпрепровождение и состояние (в данном случае «чтение», «нищета» и «смерть») скоротечно и ничтожно для жизни Вселенной.

В своем дневнике А. Ремизов писал: «Сказка и сон – брат и сестра... Происхождение некоторых сказок и легенд – сон» (цит. по [121: 474]). Прежде всего, это касалось генезиса произведений самого А. Ремизова. Исследователи характеризуют его «сны» как «зафиксированные на бумаге обрывки его ночных видений» [121:464]. При этом подчеркивается, что их жанровая

структура наиболее близка современным «представлениям о природе *фрагмента*» [121:464]. С такой разновидностью *фрагментарной сказочки-сна* типологически сходны сологубовские миниатюры «Дрова» и «Согнутые ноги». В собрании сочинений Сологуба, выпущенном в 1909–1911 годах издательством «Шиповник», эти произведения в оглавлении даны как самостоятельные с жанровым подзаголовком «Сны» (наряду со «Сказочками» и «Статьями»). В новейших же изданиях в составе цикла «Сказочки» они образуют своеобразный микроцикл под названием «Сны», в который входят миниатюры со своим номером и заглавием: I. «Дрова». II. «Согнутые ноги». Все это свидетельствует о «пограничном» положении их жанровой модели между такими оригинальными жанрами как сказочки, сны и фрагменты, деканонизирующими жанровые формы прозы на рубеже XIX и XX веков. Судя по всему, вклад Сологуба в этот процесс был гораздо весомее, чем принято считать. Он касался не только лиризации эпоса и создания романа-мифа, но и существенных новаций в жанровой структуре малой прозы.

Даже взрослых чтение этих миниатюр способно повергнуть в ужас. Сравнение начала и концовки «Дров» выявляет новеллистически неожиданный финал и прием контраста, позволяющие ощутить природу и степень авторской иронии. Так, зачин сказочки-сна представляет данную с точки зрения героя-рассказчика идиллическую картину праздной жизни молодых людей, полных энергии и свежести, и настраивают читателя на встречу с легким и приятным повествованием: «Мы пировали. Нас было много. Нам было весело. Солнце светило в окна, цветы на столе благоухали, испаряя последнюю свою душу для нашей услады, вина были тонки, сладки и ароматны. Наши подружки были молоды и смеялись как дети» [146: 485].

В финале же произведения, по настойчивой просьбе гостей хозяин нехотя открывает, каким образом удалось удовлетворить их изысканный вкус. Оказалось, что в огромной печи, которую «нельзя погасить ни на минуту» [146: 485], вместо дров его повара использовали трупы людей. Взору избалованных гостей неожиданно предстает ужасная, экспрессионистически

выписанная, картина, контрастирующая с той, что была нарисована в зачине: «Тогда помощники повара взяли одно из полен и бросили его в печь. И мы увидели, что это был труп человека, завернутый в саван. И взяли его за голову и за ноги, и бросили в яркое пламя. Мы смутились. Мы долго стояли молча и смотрели, как печь пожирала трупы один за другим» [146: 485–486].

Выразительно и пунктирно очерчено изменение состояния хозяина – демонического обладателя странной печи, которому пришлось открыть свою тайну. Сначала он «смутился», «Лицо его побледнело», затем он «усмехнулся странною улыбкою», потом «лицо его... было угрюмо» [146: 486]. Повар же хозяина, на вопрос о том, откуда берут эти дрова, улыбаясь, ответил: « – Их много. Больше, чем надо. Ходят мимо. Наши дворники их рубят» [146: 486]. Таким образом Сологуб в очередной раз напомнил, что любой пир жизни заканчивается крематорием. «Гостеприимным» же хозяином жизни и смерти человека является «отец Дьявол», раскачивающий «гостя» на своих качелях. Такая интерпретация возможна при рассмотрении сказочки-сна в контексте всего ранее созданного Сологубом – лирики («Чертовы качели», «Когда я в бурном море плавал...» и т. п.), романа-мифа «Мелкий бес», новеллистики («Свет и тени», «Червяк», «Утешение», «Смерть по объявлению», «Голодный блеск», «Улыбка» и др.) и «Сказочек» («Плененная смерть», «Стал маленьким», «Две свечки, одна свечка, три свечки», «Глаза», «Капля и пылинка», «Злая гадина, солнце и труба» и др.).

Во втором «сне» – «Согнутые ноги» – субъект повествования меняется с «мы» на «я». В основу сюжета сказочки-сна положен авторский миф Сологуба об убийстве человеком в себе младенца. В нем герой-рассказчик повествует о том, что изначально он (как и каждый взрослый человек) «незрими, но нерасторжимыми узами» был связан с младенцем, который являлся по ночам и укладывался под его ногами: «он лежал под моими ногами, и его сердце билось под моею ногою, и его тоненькое, хрупкое, жалкое горло было под моею ногою» [146: 487]. Поэтому, чтобы не задушить малыша, герой-рассказчик долгое время вынужден был сгибать колени, так что даже днем

они не разгибались и приходилось ходить «согнутым уродом». Поскольку же, по Сологубу, взрослый человек слаб перед мучениями, ежедневно посылаемыми ему дебелой бабищей Жизнью, из-за чего часто страдают дети и *детское* (истинно человеческое) в нем самом, однажды герой-рассказчик «вытянул свои ноги и задушил младенца» и «стал прямым, *как все*» [146: 487].

Таким образом, согласно сологубовскому мифу, чтобы стать «обычным» человеком, способным существовать в таком несовершенном и жестоком мире, необходима жертва – убийство младенца в самом себе. Представляется, что эта сказочка-сон Сологуба оригинально варьирует известные мотивы младенца и его слезинки, а также ребенка (мальчика), функционировавшие в романе Достоевского «Братья Карамазовы»: нравственно-психологическая и социально-философская сферы осмысления этого мотива в претексте замещается здесь экзистенциальной.

Анализ поэтики сказочек Сологуба и воплощенных в них концепций свидетельствуют о том, что они являются оригинальной разновидностью авторских сказок рубежа веков, в которых своеобразно преломились литературные и фольклорные модели. Своеобразие сологубовской интерпертации этих жанров заключается в том, что автор делает установку на игру с ними. Не случайно жанровая дефиниция его произведений звучит как «сказочка». Этот факт указывает так же и на ироническое отношение автора к очередным каноническим жанровым моделям, что было присуще ему на протяжении всего творческого пути.

Нами выявлены основные жанровые особенности сказочек Сологуба. Их претекстами и образцами послужили фольклорные и литературные сказки и басни. Однако, используя такие приемы, как гротеск, контраст, гиперболизация, олицетворение неживых предметов, буквализация метафоры, создание необычных ситуаций и персонажей, соответствующих степени абсурдности этих ситуаций, Сологуб выявляет абсурд, коренящийся в онтологических основах миросостояния и в духовных глубинах человека.

Играя с традиционными жанрами (то есть прибегая к архитектуральности по терминологии Н. Фатеевой), Сологуб воспроизводит их характерные черты и тут же трансформирует их в соответствии с абсурдом. Поэтому его сказочки, в которых зачастую и фигурируют герои-дети и звучат «детские» словечки, явно не предназначены для детской читательской аудитории. В крайне лаконичных и вроде бы даже примитивных (от типа повествования до героев и сюжетов) миниатюрах Сологуб бесстрашно демонстрирует бессмысленность человеческого бытия и безрезультатность стремления изменить его к лучшему. В итоге вместо мудрой морали и дидактизма, характерных для жанров басни, фольклорной и литературной сказки, в сказочках ироничного Сологуба царит человеческая глупость и примитив.

Благодаря уродливо-гротесковым, глупым персонажам и их нелепому поведению и рассуждениям, приводящим не к желаемой цели (как в сказках), а чаще всего, к разрушению и даже к смерти, в сказочках возникает картина фантазмагоричного и абсурдного мира. В отличие от дидактичных фольклорных и литературных претекстов, Сологуб никого ничему не собирался учить, поскольку сам не верил в то, что такой мир может измениться к лучшему. Воспроизводя известные жанровые модели, писатель-символист тут же разрушал их.

Стоит также отметить, что и в своих сказочках Сологуб не перестает быть лириком, поэтому его, так сказать, примитивные миниатюры отличаются высоким уровнем авторской субъективности и выстроены по законам ритмической прозы. В статье «Мечта Дон Кихота (Айседора Дункан)» (1908), входящей в цикл «Заклятия стен», Сологуб писал: «Подвиг лирического поэта в том, чтобы сказать тусклой земной обычности сжигающее нет; поставить выше жизни прекрасную, хотя и пустую от земного содержания форму; силою обаяния и дерзновения устремить косное земное к воплощению в эту прекрасную форму» [146: 510].

В поэтике «Сказочек» уровни повествования и художественного языка становятся определяющими как в процессе *мотивного сюжетостроения*, так

и именованя героев и предметов. Сологуб способен неомифологически «оживить» и сделать персонажами не только абстрактные понятия и устойчивые словосочетания с негативной коннотацией (хрыч, хрычовка, карга, обормот и т. п.), но и даже части слов (бай, хвасты, вести). Особую роль играют уменьшительные суффиксы, употребляемые сказочником при именовании персонажей, их действий, предметного мира и др. (шкапик, ключик, малюсенький кусочек, покойничек, песенки, лисичка, рыбка, собачонка и т. п.). В создаваемом художественном мире эти суффиксы буквально уменьшают все, к чему прикладываются. Мир сказочек – это фантазмагорический мир маленьких человечков и словечек-существ.

Все сказанное подтверждает предположение о том, что ироничные сказочки Сологуба в силу своей предельной концентрации и лаконичности явились неким итогом, воссоздавшим картину мира автора, не верившего в положительное преобразование мироздания. Своими миниатюрами как словесными заклинаниями писатель-символист разрушал стены и границы, снимал завесы и ширмы, которые заслоняют от человека полноценное восприятие такого несовершенного окружающего мира.

Сказочки и новеллистика Сологуба, судя по всему, предвещали не только абсурдистскую прозу Хармса, на что неоднократно указывали ученые, но и более широкий круг произведений XX века. Судя по всему, Леонид Андреев назвал свои «Сказочки не совсем для детей», написанные в период с 1907 года по 1913, сказочками, уже вслед за Сологубом, «Книга сказок» и «Политические сказочки» которого вышли в 1905 и 1906 годах соответственно. Андреев развивал этот жанр вслед за Сологубом и в том же направлении [101: 216–229].

Сделанные наблюдения позволяют также поставить вопрос о степени влияния Сологуба на художественную практику русских футуристов – их обращение со словом, истолкование и использование его знаковой природы, функции примитива и т. п. Кроме того, видимо, можно говорить об учете и развитии опыта Сологуба-новеллиста С. Кржижановским при создании таких

произведений, как «Сбежавшие пальцы» (1922), «Швы» (1927–1928) и др. вошедшие в цикл «Сказки для вундеркиндов».

Наблюдения над функционированием телесной образности в поэтике С. Кржижановского позволили А. Шуберт выявить следующее: «В художественном мире новелл писателя акцентируются отдельные части антропоморфной природы человека и чувственного восприятия мира, части человеческих тел, которые нередко персонифицируются и обретают статус самостоятельных героев... Модифицируя традицию (Н. В. Гоголь, модернисты) автор обыгрывает одновременно и глубокие философские, и иронические коннотации... телесного ряда. Доминантными эстетическими стратегиями и подходами выступают остранение, гротеск; продуктивным приемом в формировании телесной образности становится метонимия, которая позволяет раскрыть суть целого посредством его части» [177].

Представляется, что в поэтике модернистов С. Кржижановский черпал и развивал не только отдельные приемы, но и жанровые модели, среди которых важное место занимали сологубовские. Причем речь может идти не только о жанрах сказочек и превращений, но и шире – новеллистики в целом. Как показала А. Шуберт, в творчестве С. Кржижановского складывается жанровая модель философской новеллы с чертами сказки, анекдота, афоризма и др. Такой тип философской новеллы наиболее точно отражал мировосприятие писателя, которому была присуща, с одной стороны, «осколочность», а с другой – тяготение к целостности. Последнее приводило к циклизации его новелл. Малая проза С. Кржижановского стала результатом напряженного философского поиска и художественного эксперимента писателя [177].

Таким образом, такие сологубовские жанровые модели, как новеллы разных типов, превращения и сказочки, стали весьма продуктивными для его последователей. Художественные эксперименты Сологуба оказались бесполезными для дальнейшего развития и жанра афоризма и его производных.

3.3. Фрагментарная проза: «Афоризмы» и «Достоинство и мера вещей»

Среди малой прозы Сологуба особое место занимают «Афоризмы» и «Достоинство и мера вещей», которые М. М. Павлова (опубликовавшая и прокомментировавшая эти произведения) отнесла к философским текстам. Поэтому в своей «Вступительной заметке» к ним исследовательница отмечает некоторые очевидные проявления сходства сологубовских высказываний с концептуальными положениями философии Ницше, изложенными в таких его сочинениях, как «Утренняя заря» (1881), «Веселая наука» (1882), «Сумерки идолов» (1889) и др. При этом М. М. Павлова замечает, что Сологуб, якобы, «не стремился к оригинальной форме изложения», просто «ориентировался на хорошо известные ему» произведения Ф. Ницше и такие их приметы, как «лапидарность фразы, стилистическая изощренность, игра словом» [102 :189]. Представляется, что тексты Сологуба «Афоризмы» и «Достоинство и мера вещей» возможно и необходимо рассматривать в контексте его художественных произведений, акцентируя внимание на анализе не только их философского содержания, но и жанровой поэтики.

При исследовании сологубовских «Афоризмов» мы используем их публикацию в книге «Неизданный Сологуб» под редакцией М. М. Павловой и А. В. Лаврова (1997) [102], где они воспроизведены по авторизованной машинописи (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. № 173). Текст «Достоинство и мера вещей» опубликован в той же книге и воспроизводит сохранившуюся рукописную копию, составленную О. Н. Черносвитовой на основе сологубовских записей, сделанных на карточках (ИРЛИ. Ф.289. Оп.1. № 539. Л. 45–50). Копии наиболее ценных рукописей и документов Сологуба были сделаны ею по просьбе умирающего писателя.

В «Поэтике : Словаре актуальных терминов и понятий» (2008) О. Н. Кулишкина характеризует афоризм как жанр, выделяя *научный афоризм* («традиционная антично-средневековая форма тезисно-

систематического изложения определенной суммы научного знания (“Афоризмы” Гиппократ), актуальная также для последующих культурных эпох» [122: 25]) и *литературный* афоризм («генетически связанный с одноименной письменной формой фиксации научного опыта, откристаллизовывается от нее на рубеже XVI–XVII вв.» [122: 25]. В качестве примеров научных афоризмов приводятся афоризмы Й. Гёрреса, И. Давыдова, В. Одоевского, А. Шопенгауэра, а в качестве литературных – афористическая моралистика испаноязычных авторов Антонио Переса и Бальтасара Грасиана.

Современное литературоведение в качестве доминанты выделяет такой признак афористической жанровой формы, как «особое афористическое “дальше-мышление”» [122: 25]. Мысль автора афоризма функционирует между всеобщим и индивидуальным – ее положение «принципиально “между” конкретно переживаемым фактом и мыслимым его обобщением, опытом и рефлексией, *мимесисом* и *утопией* (курсив автора ст. – Е. М.)» [122: 25]. Из этого вытекает особый характер отношений между автором афоризма и читателем, когда «последний оказывается одновременно полноправным соавтором афористического высказывания, неизбежно включаясь в достраивания обозначенной выше ситуации “в пути” (Г. Нойманн) между опытом и рефлексией» [122: 26].

Основная дефиниция афоризма как жанра определяет его как прозаический текст, у которого нет признаков художественного вымысла, отсутствует внешняя связь с коммуникативной ситуацией и строгая внутренняя связь с другими фрагментами (возможность перестановки афоризмов в пределах их собрания). Кроме этого, выделяют группу альтернативных признаков афоризма, в качестве которых могут выступать «предельная формальная краткость (А. равен одному предложению), за-предельная информативная краткость (сказано не просто “только необходимое”, но – “меньше необходимого”), изощренность формы, пуантированность (парадоксальность) содержания» [122: 26].

Подводя итог сказанному, а также учитывая интерпретации категории афоризма, приведенные в теоретической части нашей работы, отметим такие общепризнанные сегодня признаки литературного афоризма, как лаконичность, высокая степень обобщенности, отточенность формы, художественная выразительность и оторванность от контекста. Исследование поэтики сологубовских **«Афоризмов»** выявило, что для них все вышеперечисленные признаки, кроме последнего, являются справедливыми. Спецификой же кратких изречений Сологуба является именно невозможность обособленно рассматривать их вне связи с контекстом всего творчества писателя. Взятые по отдельности афоризмы Сологуба могут вызвать недоумение и поставить читателя в тупик, например: «Презирай людей», «Раскаяние – одно из гнуснейших чувств», «Обряды спасают от тоски», «Царствуют мертвые», «Интимное стало всемирным» и т. п.

Одной из важных черт афоризма называют его парадоксальность. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» парадокс определяют как «суждение, расходящееся с общепринятым, традиционным мнением. Многие П. облечены в форму остроумного афоризма» [84: 717]. Можно утверждать, что большинство афоризмов Сологуба содержат парадоксальное суждение. Таково, например, его суждение: «Люди любят, чтоб с ними говорили *искренно*. *Лги*, да только так, чтоб это выходило *искренно* и *правдиво*, – и люди удовлетворятся» [102: 193]. Как видим, в первой части афоризма автор констатирует тот факт, что каждому человеку хочется слышать правду. Но далее, вместо того, чтобы, следуя логике, призывать людей говорить исключительно правду, Сологуб, нарушая ожидаемую читателем логику размышления, неожиданно развивает мысль «по другой траектории пути», поясняя, что люди могут быть довольны и счастливы, не зная, что им врут. Поэтому, по Сологубу, необходимо лгать, но делать это «искренно и правдиво».

Подобное парадоксальное суждение Сологуб представляет и в таком афоризме: «Люди *уважают* правила нравственности, но презирают тех, кто

им строго следует» [102: 193]. Благодаря неожиданной для читателя, нетривиальной, логике авторского суждения и присущей ему иронии, Сологуб обнаруживает истинную, глубинную, суть мотивов внешнего принятия правил поведения. На самом деле, становится ясно, что люди *лукавят* (а не *уважают*), высоко ценя их.

В высшей степени парадоксален афоризм Сологуба «Не будь слишком *правдив*, – а то тебя сочтут *лжецом*» [102: 195]. На первый взгляд, вторая часть этой фразы алогична и не истинна по отношению к первой. Однако вывод, к которому автор приводит читателя, неожиданен и странен для последнего только в первое мгновение. Если не для всех, то для многих читателей их собственный жизненный опыт, в контекст которого он ставит это суждение, добавляет ему как «соавтору» сологубовского афоризма необходимые и достаточные аргументы. Кроме того, аргументы, объясняющие логику авторского этого (как и большинство остальных) умозаключения, добавляет контекст творчества Сологуба, неоднократно ставившего проблему *личин* и *масок* человека.

Можно заметить, что в основе охарактеризованных афоризмов, при всей их автономности, лежат вариации мотивов *правды /истины* и *лжи*. В тексте афоризмов Сологуба присутствуют также мотивы *работы* и *труда*: «Чтобы быть успешною, работа должна быть спешною» [102: 193], «Всякое деяние вознаграждено вперед, и всякий труд вперед оплачен. Потому только и действуем, что в нас есть свободная энергия, ищущая исхода» [102: 196]. Последний афоризм перекликается с учением о Мировой Воле Шопенгауэра.

Мотив *работы* в «Афоризмах» неожиданно пересекается с мотивом *воровства*. В афоризме «Не теряй времени даром, – *работай* или *воруй*, – и наконец станешь почтенным человеком» [102: 193] писатель-парадоксалист ставит рядом слова «воровство» и «труд», *неожиданно сближая и аксиологически уравнивая* обозначаемые ими виды человеческой деятельности. Еще более иронично и парадоксально-неожиданно умение воровать писатель характеризует как талант и даже искусство: «*Воровать*

труднее, чем *работать*. Поэтому справедливо, что удачливых воров почитают люди. Ценят здесь их *искусство*» [102: 194], «Хорошо бы *воровать*, да очень трудно» [102: 193]. Сологуб иронично развивает свою мысль и мотив воровства в следующих парадоксальных афоризмах: «Собственники должны были бы заботиться о размножении *мошенников* и *воров*, – это смягчало бы социальные неравенства и поддерживало бы современный мещанский строй» [102: 193], «Для толпы вещи ценнее людей: уважают того, кто имеет или делает вещи; презирают того, кто не имеет вещей; ненавидят отнимающего или *ворующего* вещи; убийц охотнее прощают, чем воров; конокрадов убивают» [102: 197].

Контекст романа «Мелкий бес» (1892–1902), создававшийся в то же время, что и многие из афоризмов, поясняет логику репрезентации в них многих мотивов, в том числе и *алголагнических*. В романе, как известно, Передонов систематически бьет Варвару, всячески старается «подсобить» тому, чтобы били гимназистов; Нартанович сечет сына Владю и дочь Марту; сестры Рутиловы – друг друга, забавляясь; Сашу Пыльникова секут его тетка и квартирная хозяйка Коковкина, а также Людмила во время их совместных «невинных» игр и мн. др.

На этом фоне становится очевидна авторская ирония его, вроде бы всерьез сказанных, парадоксальных афоризмов: «В напряжении сил люди любят боль и стыд» [102: 195], «Испытание боли дает жизни полноту и значительность; только ничтожные люди не выносят боли» [102: 196], «Всего приятнее – сочетание стыда и боли» [102: 194], «Люди любят побои, – потому так любят родителей» [102: 193], «Надо страдать, – для души, для детей, для счастья, для здоровья. Предки были мудры, когда секли детей. Ибо надо страдать» [102: 199]. «Жены были бы вполне счастливы, если бы мужья нежно их ласкали ночью, и днем иногда больно секли, – конечно, за вины» [102: 195] и т.п.

Если соотнести объекты этих суждений («людей», «мужей» «жен» и «детей») с персонажами романа, новеллистики и сказочек Сологуба, станет

ясно, что автор репрезентует не свою, а их точку зрения на проблему. Сологубовская ирония становится еще более очевидной при знакомстве с рабочими материалами к «Мелкому бесу», где тоже встречаются наброски алголагнической направленности: «Две педагогические части тела: активная – голова для восприятия, пассивная – та, что для сидения. Эксперименты преимущественно над первою. Если же это не действует успешно, то родители обязываются вложить достаточно прилежания и внимания во вторую часть. После того подвергнутый (эксперименту) становится в классе вниз головой, пока родительское внушение не перельется в его голову. Тогда встряхивают и сажают. Такой способ внушения называется березовой эмульсией и продается в аптеке для лучшего цвета лица. И на самом деле, эта эмульсия сообщает лицу наилучший румянец. – Если же и эмульсия не окрашивает пациента в требуемый цвет, то ему дают московского киселя и под звуки марша “Пошел вон” он летит вверх торашками во тьму кромешную. Иногда при этом от удара об землю голова его лопається и происходит взрыв. Тогда колпаки ликуют, что паршивая овца вовремя удалена из мирного стада» (цит. по [110: 245]).

В «Афоризмах», как и в «Мелком бесе» и в новеллах («Красота» и т. п.) важное место занимают мотивы *эстетизации наготы, обнаженности* человеческого тела. Так, в афоризмах читаем: «Люби наготу, – только она прекрасна» [102: 195], «Полунагота соблазнительнее наготы. Здесь отношение такое же, как между полузнанием и знанием» [102: 192], «Нагое тело свято; одетое – грязно. Ибо одежда – покров для грязи» [102: 198]. Авторская логика, заключенная в этих афоризмах, тоже проясняется контекстом его творчества. В «Мелком бесе», например, Людмиле принадлежат такие рассуждения: «Сколько прелести в мире! – думала она. – Люди закрывают от себя столько красоты, – зачем?» [146: 242]. Размышления о красоте, принадлежащие Елене («Красота»), мы характеризовали выше в процессе анализа названных произведений Сологуба.

Со свойственной Сологубу иронией он подходит и к размышлению о современных ему *науке и ученых*: «Профессорский мозг – седалище для науки: она ходит туда испражняться» [102: 194], «Впрочем, профессиональная зависть в профессорах так же сильна, как и в клоунах» [102: 194], «Ученые поступают слишком по-простецки, отдавая свои услуги государству: они сами могли бы установить царство гения и науки» [102: 194]. Представляется, что подобные суждения были обусловлены как непосредственными жизненными наблюдениями Сологуба-педагога, так и общим недоверием символистов к рационалистической мысли и науке, переживающим кризис на рубеже веков.

Сквозной в творчестве Сологуба мотив противопоставления плодов первозданной природы и современной цивилизации нашел отражение в таких афоризмах Сологуба: «Пища, вырастающая из земли, питала любовь нашу к земле. Но вот мы делаем пищу в лабораториях, – какое удобство, и какое равнодушие!» [102: 199], «Как многие на лоне природы жалеют об удобствах городских квартир!» [102: 192]. Оба изречения содержат горькую иронию, усиливающуюся благодаря восклицательной интонации, на которую указывает соответствующий знак в конце афористической фразы. Таким образом автор побуждает читателя к сотворчеству и осмыслению поставленной проблемы.

В ряде афоризмов поставлен знак вопроса и звучит соответствующая интонация. Любопытно, что в большинстве из них функционируют *имена* Бога и Сатаны, причем их суть и взаимоотношения автор раскрывает в пределах одного изречения, благодаря *парадоксальному сближению*: «Кто сказал: “Сотворим человека по нашему подобию”? Бог Сатане, или Сатана Богу?» [102: 197], «Сатана – четвертое лицо Божества, или второе?» [102: 197], «Воистину, Он близок Сатане, и недаром беседовал с ним в пустыне» [102: 197], «Бог творит закон, Сатана – случаи» [102: 197], «Я не знаю, – и кто это знает? – Сатана ли искушал Христа в пустыне, или Христос Сатану» [102: 198].

В приведенных афоризмах отчетливо звучат мотивы уподобления Бога Сатане, его коварства, двуличия и т. п. Такая авторская интерпретация тоже может быть прояснена контекстом творчества Сологуба. Как было показано выше, в своих новеллах и поэзии писатель-символист особое внимание уделял проблеме богооставленности человечества и каждого отдельного человека, а также нередко наделял образ Бога дьяволическими чертами (новелла «Баранчик», стихотворение «Бога милого, крылатого...» и т. п.).

В ряде афоризмов с подобными мотивами исключение составляют два изречения, в которых образ Бога встречается обособленно от образа Сатаны, а акцент делается на иных проблемах. Первый из них: «Я – объявило себя Богом. Люди захотели забыть этот смысл первой заповеди» [102: 192]. Так неожиданный ракурс осмысления общеизвестной заповеди «Возлюби ближнего, как себя самого», обусловленный переносом акцентов с «ближнего» на «себя» (свое «Я»), парадоксально изменяет ее смысл. В этом афоризме звучит сквозной мотив и запечатленная в нем идея эгоцентричности, высокой значимости «Я», восходящая к философским концепциям Шопенгауэра и Ницше, которую Сологуб неоднократно провозглашал в своей поэзии и прозе.

Данному изречению близок по семантике афоризм Сологуба-писателя: «Неистошима тема – о себе» [102: 199]. Как известно, символисты ставили на одно из ведущих мест эту вечную тему «о себе», особенно, если речь шла о назначении поэта и поэзии, поскольку, по их мнению, только человеку творческому даны «ключи тайн» для познания истины и бытия человека (ср. стихотворения «Я – Бог таинственного мира» Сологуба, «Юному поэту» В. Брюсова и др.).

Второй афоризм, в котором фигурирует образ Бога отдельно от образа Сатаны: «Черная месса служится на голем и живом теле, святая месса – на одетом престоле, – но что есть храм Бога живого? И какая же месса угоднее Несказанному? И не обнаженное ли тело Его принесено в первую литургийную жертву?» [102: 197]. Этот афоризм по смыслу соотносим с

рассмотренными выше изречениями об обнаженном теле. С другой стороны, он концептуально неотделим от афоризма о «Я», провозгласившем себя Богом, поскольку здесь также речь идет не о Боге-Отце как высшей духовной силе, а о Боге-человеке.

Отдельно можно выделить афоризмы, *структурированные как побуждение к действию* и содержащие советы автора, окрашенные его иронией, субъективным мировидением и опытом: «Презирай людей» [102: 192], «Да будет праздником для тебя – молчание и одиночество» [102: 195], «Подчиняйся всему, что установят люди: все это слишком ничтожно, чтобы спорить против этого» [102: 195], «Прелюбодействуй целомудренно» [102: 195], «Не раздражайся, говоря с людьми. Воистину, быть с людьми есть подвиг и труд, – итак, на разговор с ними смотри как на долг, который следует выполнять как можно лучше» [102: 197]. В этой группе афоризмов функционируют характерные для творчества Сологуба мотивы *презрения к людям, ничтожности помыслов людей, скрытности, неискренности* человеческих взаимоотношений и т. п.

Таким образом, афоризмы Сологуба представляют собой оригинальные, самобытные изречения, направленные на лаконичное выражение мыслей, итоговых раздумий автора о смысле жизни, смерти, природе человеческих взаимоотношений, сущности Бога и Сатаны, природе и научно-техническом прогрессе и мн. др. Все они, конечно, испытали на себе влияние философии Ницше (добавим: а также Шопенгауэра и философско-эстетических концепций символистов). Но, вопреки мнению М. М. Павловой, сологубовские «Афоризмы» достаточно оригинальны и по своей жанровой форме. Они гораздо лаконичнее афористических суждений Ницше, в основе большинства из них лежит парадокс, неожиданное сближение слов полярной семантики, ирония. Особо следует отметить вписанность каждого из афоризмов в контекст творчества Сологуба, поясняющего их, а также мотивную и концептуальную взаимосвязь афоризмов в авторском цикле, которому сам Сологуб дал заглавие «Афоризмы».

Для уяснения оригинальности жанровой модели афоризмов Сологуба их можно также сравнить с «Афоризмами житейской мудрости» (1850) Шопенгауэра и «Мыслями и афоризмами» (1853–1854) Козьмы Пруткова. Последний в своих коротких умозаключениях применял, в основном, прием подобия, стараясь найти меткие и емкие сравнения. В основе жанровой структуры большинства его афоризмов лежит *сопоставление* по определенным признакам людей, предметов, понятий и явлений: «Слабеющая память подобна потухающему светильнику», «Эгоист подобен давно сидящему в колодце», «Женатый повеса воробью подобен», «Умные речи подобны строкам, напечатанным курсивом», «Многие чиновники стальному перу подобны» и т. д. Кроме того, «Мысли и афоризмы» Козьмы Пруткова носили пародийный по отношению к современным ему типам мирозерцания, жанрам и различным авторам характер [84: 721].

Сопоставление обоих фрагментарных текстов Сологуба с «Афоризмами житейской мудрости» Шопенгауэра, кроме близости мировоззренческих концепций обоих мыслителей, обнаруживает структурное сходство с шопенгауэровским произведением не «Афоризмов», а «**Достоинства и меры вещей**». Подобно произведению Шопенгауэра, где каждый из афоризмов получает развернутую интерпретацию, а все вместе составляет единый текст философского характера, структура «Достоинства и меры вещей» хотя и тяготеет к афористичности, но менее лаконична, чем афоризмы самого Сологуба. Кроме того, текст складывается в более структурированную художественную целостность, чем текст цикла «Афоризмов». Правда, «Достоинство и мера вещей» имеет принципиально открытый финал. По справедливому замечанию М. М. Павловой: «Произведение оставляет впечатление незавершенного текста или принципиально “бесконечного”, который можно было бы дополнять, наращивая число фрагментов» [102: 189].

Как показали исследователи, в литературе «серебряного века» наряду с небольшими по объему произведениями-фрагментами, которые печатались обособленно, возникло не менее важное явление: «писатели и поэты создают

крупные произведения, повествовательная ткань которых складывается из фрагментов. В конструкциях подобного рода традиционные причинно-следственные или риторические связи либо ослаблены, либо вовсе упразднены, а на первый план выступают иные принципы организации текста» [121: 489].

Подобным произведением является и «Достоинство и мера вещей» Сологуба. Оно состоит из 85 фрагментов, записанных карандашом на карточках без авторской датировки, и представляет собой философские размышления Сологуба о нравственности человека и онтологических законах мироздания.

Сологуб начинает свой текст с фрагмента, репрезентующего вопросы, над которыми будет размышлять далее: «Может ли быть нравственность вне понятий добра и зла? и научное стремление вне понятий истины и лжи? и искусство без грани между прекрасным и безобразным?» [102: 201]. Во втором фрагменте появляется чрезвычайно важная в контексте рассуждений писателя и структуры его текста понятие *меры*. Сологуб рассуждает о том, что установленные еще много веков назад мерки слишком устарели и не могут в полной мере удовлетворять подлинных художников, поэтому, не довольствуясь ими, стремится сформулировать новые. В последующих фрагментах он пытается взглянуть на поставленные вопросы с разных (неожиданных и парадоксальных) точек зрения с учетом категории меры.

Воспринимая сологубовские фрагменты как единый целостный текст, легко заметить, как движется авторская мысль. Сологуб наращивает число фрагментов, возвращаясь каждый раз к поставленным вопросам и уже частично найденным ответам. В четвертом фрагменте автор пишет: «Но кто хочет знать, тот не довольствуется общими мерами. Он думает: есть нечто свое в каждом предмете» [102: 201]. Далее, размышляя уже о бытовых предметах, писатель приходит к интересному выводу: полезность, удобство и даже красота не являются основными *достоинствами* вещей. Так вводится

понятие *достоинства*, тоже играющее важную концептуальную и структурообразующую роль.

Главный критерий, по Сологубу, – стремление к совершенству: «Но истинный мастер не довольствуется этим. *Совершенства* хочет он в каждой вещи. – Не нужно красивых или величественных вещей – сердце наше стремится к совершенному» [102: 201]. Таким образом, уже в тринадцатом фрагменте писатель подводит к возможному ответу на поставленные в «зачине» текста вопросы. Продолжая словесный ряд и мысль, вынесенную в заглавие всего фрагментарного текста, читатель подводится к выводу: *достоинством* и *мерой* вещей является *совершенство*. Обозначив это, Сологуб начинает прикладывать выявленную меру к проблемам, намеченным в первом фрагменте. Так, размышляя о добре и зле, писатель приходит к таким выводам: «Совершенство в добре и во зле – перестает быть добром или злом. Оно – вырастает. В этом печать совершенства, что для него и добро и зло, – равно уже не нужны» [102: 203], «Что только добро, – то несовершенно. Что только зло – то несовершенно» [102: 204].

Тот же критерий, по мнению автора, справедлив и для науки. Не общепринятая истина, а совершенство: «В науке истины ищет человек. Так ли? Не он ли сам дал имена? – И более, – не он ли создал вселенную? И не он ли создал науки? И разделили правду от лжи?» [102: 204].

Отвечая на третий из поставленных вопросов, «Может ли быть искусство без грани между прекрасным и безобразным?», Сологуб утверждает: «Если только красота или только безобразие, это еще не искусство. Там, где красота и безобразие сгорели уже, – там совершенное очарование» [102: 203]. По мнению писателя, искусство всеобъемлюще, поэтому его нельзя измерить только лишь красотой: «В искусстве не прекрасное стоит мерою. Ибо нельзя отграничить для искусства лишь малый угол случайной красоты. Искусство берет для себя весь мир» [102: 203].

В целом, во фрагментарном тексте «Достоинство и мера вещей» наблюдаются сквозные для всего творчества Сологуба проблемы и мотивы:

творчества, вечности, ласковой смерти, несовершенства мира, рабства, учительства, неравенства и пр. Писатель активно использует прием противопоставления, оперируя оппозициями: добро – зло, истина – ложь, прекрасное – безобразное, полезное – ненужное, свобода – рабство, жизнь – смерть и т. п. Несмотря на то, что тексту «Достоинство и мера вещей» присущи такие атрибуты целостного текста, как «зачин» с кодирующей функцией начала, круг мотивов и их вариаций, связывающий отдельные, относительно самостоятельные, фрагменты, претендующие на некую итоговость, финал произведения все же оказывается открытым. Сологуб, оставаясь верным себе, даже в произведении, отличающемся итогово-концептуальным характером, отказался от провозглашения истины и дидактизма, оставляя для себя и читателя перспективу для дальнейших размышлений о жизни и человеке.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Осмысление истории изучения творческого наследия Федора Сологуба свидетельствует о том, что, хотя процесс «реабилитации» литературы «серебряного века», нарастающими темпами происходивший со второй половины 1980-х годов, и породил интерес исследователей к творчеству писателя-символиста, жанровая специфика, типология и особое место малой прозы в его художественном мире не получили всестороннего рассмотрения. Между тем, наше исследование показало, что малая проза Сологуба отличалась высокой степенью новации и наравне с лирикой подготавливала его романы-мифы, а иногда и подытоживала их. В то же время, она послужила значительным вкладом в процесс деканонизации существовавших жанровых моделей и такого их кардинального обновления, которое создавало эффект их саморазрушения, что предвещало литературу авангарда и абсурда.

Анализ поэтики малой прозы Сологуба позволил выявить ее основные жанровые модели и на этом основании предложить их типологию. Было показано, что жанровая система малой прозы писателя включает *новеллы* (в том числе – «*календарные*») и *миниатюры*, представленные такими жанрами, как *превращения (метаморфозы)*, *сказочки*, *афоризмы* и *фрагменты*.

Результаты исследования свидетельствуют о том, что в жанровой системе малой прозы Сологуба *преобладает новеллистика*, – начиная с новелл «Свет и тени» (1894), «Червяк» (1896), «Красота» (1899), «В плену» (1905), «Обыск» (1908) и др. и кончая новеллами сборников «Ярый год» (1916) и «Сочтенные дни» (1921). Она представлена такими разновидностями *лиро-этической новеллы*, в которых повествование ведется в третьем лице, но в аспекте героя.

Такой *тип повествования* нацелен на передачу субъективного восприятия героем действительности, и, в то же время, субъективного (как правило, иронического) взгляда повествователя на самого героя и происходящее с ним. Если учесть, что сологубовские герои (ребенок-сирота, экзистенциально одинокий человек, природный человек, герой-мечтатель и т. п.), как правило, изначально предрасположены к нетривиальному и негативному восприятию миросостояния и миропорядка, а по мере развития коллизии оно усугубляется вплоть до патологического, то степень субъективности повествования в новеллистике Сологуба может быть оценена как очень высокая.

В новеллах Сологуба с этим связано доминирование *лирического сюжета*, воссоздающего внутреннюю коллизию героя, и обусловленные ею неожиданные *метаморфозы* и *гротесковые трансформации хронотопа и предметного мира*, данные в субъективном восприятии героя. Динамику его развития задает функционирование *мотивов*, на уровне подтекста выявляющих изменения внутреннего (психологического или экзистенциального) состояния героев. Результаты внутренней коллизии героев, как правило, неожиданно обнаруживаются лишь в финале, заставляя читателя мысленно вернуться к заголовочному комплексу и «зачину» произведения, завершая его как новеллу.

Мотивное поле новеллистики писателя сформировано, в основном, за счет мотивов и их вариаций, пришедших из лирики Сологуба и расширивших свои значения в контексте малой прозы писателя. Нами отмечена важная концептуальная, структурообразующая и циклообразующая роль автоинтертекстуальных мотивов *тоски, страха, одиночества, смерти, богооставленности, отчужденности, враждебности, безразличия, презрения, печали, томления, мечты, сна, безумия, света и теней, красоты, пыли* и т. п. Устойчивой круг мотивов новеллистики Сологуба включает также определенный ряд интертекстуальных, восходящих к мифологическим и

литературным претекстам, мотивов и их вариаций. Среди них – *жертва, смех, искушение, искупление, вечный покой, смерть* и др.

Особое место в малой прозе Сологуба занимает «календарная» новеллика. Исследование поэтики таких произведений, как «Рождественский мальчик», «Елкич», «Сон утешающий», «Незамерзающий мальчик», «Снегурочка», «Баранчик» и др., показало тесную связь святочных, рождественских, пасхальных и праздничных новелл с поэзией и новеллистикой писателя-символиста (субъективный тип повествования, функционирование одних и тех же мотивов в доминирующем лирическом сюжете, наличие героев с экзистенциальным типом сознания и т. п.). За счет этого автор расширял довольно тесные рамки жанровых моделей «календарной» прозы, существенно преобразуя ее и в концептуальном плане.

Однако главные новации все же были связаны с трансформацией традиционных для всех разновидностей «календарной» прозы финалов. Они были подчинены выражению характерной для Сологуба иронической и пессимистической авторской позиции. О том, что этот процесс был вполне осознанным и целенаправленным, свидетельствует и метатекст, функционирующий в ряде произведений (например, в новелле «Незамерзающий мальчик»).

Поскольку круг типов героев и коллизий, сюжета и предметного мира, хронотопа и повествования, а главное, выраженной с их помощью авторской позиции, был не широкий, определенный, и лишь варьировался Сологубом, его новеллы легко складывались в сборники и циклы. При этом, как выяснилось, чрезвычайно важную циклообразующую роль играли сквозные мотивы, заголовочные комплексы, открывающие и завершающие цикл новеллы. Причем, циклообразующие функции «зачина» и финала (тоже неожиданно новеллистического, возвращающего к названию цикла), как правило, выполняли «календарные» новеллы, обладавшие большим обобщающим жанровым потенциалом.

С такой же легкостью концептуально и структурно схожие сологубовские новеллы переходили из одного его циклического единства в другой. Поэтому состав его сборников и циклов новелл постоянно менялся на протяжении всего творческого пути. Этот факт свидетельствует также об отсутствии эволюции жанра новеллы в творчестве писателя.

Тенденцию к циклизации проявили и миниатюры Сологуба, представленные жанрами превращения, сказочки, афоризма и фрагмента. Все они были собраны самим автором в соответствующие циклы, которые получили одноименные названия.

Такой разновидности сологубовских миниатюр, которая может быть названа *превращение*, предшествовал играющий важную роль в новеллистике Сологуба прием *метаморфозы*, известный еще по мифологии и античной литературе. Так, мы показали, что в новеллах писателя неожиданные метаморфозы (также выполнявшие жанрообразующие – новеллообразующие – функции) могли происходить не только с психологическим или экзистенциальным состоянием, то есть во внутреннем мире героев (новеллы «В толпе», «Опечаленная невеста», «Смерть по объявлению» и др.), но и с внешним обликом героев (новеллы «Маленький человек», «Белая собака», «Снегурочка» и др.). В сказочках писателя-символиста превращения выявляются и на предметном (вещественном) уровне («Палочка», «Молот и цепь»).

Наше исследование показало, что, в конце концов, *метаморфоза* из приема перерастает в самостоятельный жанр, лежащий в основе миниатюр, составивших микроцикл «Превращения». Создавая эти миниатюры, писатель пытался заглянуть в глубинную сущность человека и выявить его подлинные свойства, чувства и возможности. Его интересует проблема смены масок и ролей человека: где же человек настоящий и что скрывается за Ликом, а что за Личиной? Однако прямые ответы на эти вопросы писатель в своих *превращениях* (*метаморфозах*) не дает, а только заостряет проблему оборотничества человека. Таким образом, несмотря на фабульный бытовой

уровень этих миниатюр, Сологуб, как было показано, затрагивал в них глубокие философские проблемы.

Не менее оригинальной является такая разновидность малой прозы Сологуба, как *сказочка*. Ее формированию тоже предшествовали некие особенности поэтики писателя, прежде всего, функционировавшая в ряде его новелл (особенно в «календарных») *фантастика*, в том числе и *сказочная* (например, в «Снегурочке», «Турандине» и др.). В сказочках получили развитие и такие черты, как гротеск, контраст, гиперболизация, создание необычных ситуаций и неомифологических персонажей, соответствующих степени абсурдности этих ситуаций и т. п. Цель автора достигается и за счет использования им таких приемов, как буквализация метафоры, олицетворение неживых предметов и пр. В итоге Сологуб выявляет абсурд, коренящийся в онтологических основах миросостояния и в духовных глубинах человека.

В название цикла «Сказочки» Сологуб вынес не центральный мотив или образ-символ (как в новеллистических циклах), а свое *авторское определение жанра* входящих в него миниатюр. Это еще очевиднее при сравнении названий циклов сказок Салтыкова-Щедрина («Сказки для детей изрядного возраста») и Леонида Андреева («Сказочки не совсем для детей»), указывавших либо только *на адресат* (у Салтыкова-Щедрина, либо и *на адресат* и *на жанровое своеобразие* – у Андреева).

Уже в самом определении можно увидеть как указание на крошечный объем миниатюр, так и ироническое отношение писателя к традиционному фольклорному жанру. В произведениях цикла «Сказочки» писатель, ставя серьезные философские вопросы о смысле жизни человека и законов его существования, все так же не претендует на роль учителя жизни, поэтому не морализирует, а только обнажает абсурдность общепринятого миропорядка.

В то же время для сказочек, как и для всех остальных жанровых разновидностей его малой прозы, характерна высокая степень авторской субъективности, на уровне повествования проявляющаяся в иронии и других формах смехового начала, вплоть до «черного юмора». Субъективность

повествователя и стоящего за ним автора проявляется и в намеренном упрощении структуры повествования, вплоть до явной «примитивности» или «детскости». Примитивизм свойственен и остальным уровням жанровой структуры сказочек: сюжет сводится к «голой» сюжетной схеме, герои к их имени, хронотоп весьма условен и т. п.

Одновременно сказочки по своей структуре близки лирическим миниатюрам: в них функционирует система мотивов, способствующая ритмизации прозы. Как показало исследование, в цикл сказочки складываются, прежде всего, благодаря подобию их жанровых моделей, что отразилось в самом названии цикла (заметим, что названия циклов «Превращения» и «Афоризмы» также содержат указания на жанр входящих в них произведений). Кроме того, жанрообразующие и циклообразующие функции, как и в новеллистике, выполняет определенный круг сквозных мотивов.

Наименьшими по объему миниатюрами Сологуба являются его *афоризмы* и *фрагменты*. Они представляют собой оригинальные итоговые размышления автора о добре и зле, жизни и смерти, природе и человеке и др., выраженные в форме лаконичных изречений. Афоризмы Сологуба, в целом, подчиняются законам своего жанра: они характеризуются парадоксальностью (пуантированностью), лапидарностью, высокой степенью обобщенности и художественной выразительностью. Основную циклообразующую роль здесь, как всегда у Сологуба, выполняет круг варьирующихся мотивов: *презрения к людям, ничтожности помыслов людей, скрытности, неискренности человеческих взаимоотношений, работы правды и истины, личин и масок, воровства и честного труда, стыда и боли, наготы, обнаженности человеческого тела, природы и цивилизации, Бога, Сатаны и своего «Я»*. Кроме того, циклообразующую функцию выполняли также монтаж и определенная композиция. Существенным отличием сологубовских авторских афоризмов является невозможность рассмотрения их обособленно, вне связи с контекстом всего творчества писателя.

Фрагменты писателя тяготеют к афористичности, однако более развернуты, чем афоризмы, и складываются во внутренне целостный и одновременно незавершенный текст, озаглавленный автором «Достоинство и мера вещей». Такую целостность текст приобретает благодаря функционированию, прежде всего, вынесенных в название мотивов *меры и достоинства*, а также мотивов *совершенства, творчества, вечности, учительства, неравенства, добра и зла, истины и лжи, красоты и безобразия, пользы и бесполезности, свободы и рабства, жизни и смерти*. Как и в «Афоризмах», циклообразующую роль играет монтаж и определенная композиция (очередность фрагментов отражает их нумерация). При этом текст оставляет впечатление спонтанно сложившегося и принципиально незавершенного.

В целом, в циклах фрагментов и афоризмов Сологуба выявлены сквозные для всего его творчества темы, мотивы и проблемы: *жизни и смерти, добра и зла, совершенства и безобразия, свободы и рабства, искусства и творчества, Бога и Сатаны* и пр. Но даже в таких лаконичных итоговых размышлениях автор не дает конечных ответов на вопросы, вовлекая читателя в процесс сотворчества и самостоятельный поиск истины.

Во всех рассмотренных жанровых разновидностях нами отмечена высокая степень авторской иронии: Сологуб не верил в то, что мир может измениться к лучшему, поэтому его произведения, опираясь на литературные, мифологические и фольклорные претексты, однако же, не отличаются морализаторством и дидактичностью. В то же время, так же, как рядом с его пессимистической лирикой был воплощающий авторскую мечту (утопию) цикл «Звезда Маир» и т. п., а в романах параллельно с главной коллизией, обусловленной хаотически-абсурдной действительностью, развивалась утопическая сюжетная линия (например, Людмилы и Саши в «Мелком бесе», деятельность Триродова в «Творимой легенде»), в малой прозе Сологуба утопия функционировала на уровне сюжета в некоторых новеллах («Красота», «Червяк», «Турандина» и др.) либо придавала оригинальность некоторым

рождественским новеллам, которым можно было бы дать подзаголовок «Мечта» («Рождественский мальчик», «Незамерзающий мальчик», «Снегурочка»). Но в жанровой структуре малой прозы Сологуба утопия всегда занимала крайне незначительное место, доминировал же всегда трезвый, доходящий до жестокой правды, взгляд на человека и мир.

Исследование малой прозы писателя-символиста свидетельствует также о том, что Федор Сологуб был писателем «позиции», а не «пути»: он пришел в литературу уже с определенным набором сформировавшихся тем, мотивов и жанровых форм. Его мировоззрение и художественный потенциал постоянно раскрывались, а не менялись на протяжении всего творчества.

Осуществленный анализ жанровой системы малой прозы Сологуба позволил выявить как специфику и оригинальность его произведений, так и продуктивность сологубовских жанровых моделей и новаций для более широкого круга писателей XX века. Судя по всему, опыт Сологуба-новеллиста и «сказочника» был учтен не только Д. Хармсом, но и Леонидом Андреевым и футуристами, а позже С. Кржижановским. Не исключено, что мимо него не прошел и И. Бунин, создавая свою последнюю книгу новелл, рассказов и лирических миниатюр «Темные аллеи». Поэтому представляется возможным и весьма продуктивным дальнейшее специальное сопоставительное исследование творчества Сологуба и названных писателей.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Айхенвальд Ю. И. Федор Сологуб / Ю. Айхенвальд // Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. – М. : Изд-во «Республика», 1994. – С. 378–386.
2. Багно В. Е. Фёдор Сологуб – переводчик французских символистов / В. Е. Багно // На рубеже XIX и XX веков : Из истории международных связей русской литературы : Сб. науч. трудов ; [Отв. ред. Ю. Д. Левин]. – Л. : Наука, 1991. – С. 129–214.
3. Байкель В. Б. Типология литературных жанров XVIII–XX веков : избранные статьи / Валерий Байкель. – СПб. : Алетейя, 2009. – 280 с. – (Серия «Philologia Perennis»).
4. Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм / Х. Баран // Поэтика русской литературы начала XX века : Сборник : Авториз. пер. с англ. ; [предисл. Н. В. Котрелева ; общ. ред. Н. В. Котрелева и А. Л. Осповата]. – М. : ИГ «Прогресс» – «Универс», 1993. – 368 с. – С. 284–327.
5. Барковская Н. В. Детство как перекресток между жизнью и смертью (по рассказам Ф. Сологуба) / Н. В. Барковская // Мальчики и девочки : Реалии социализации : Сборник статей / Межрегион. исслед. в обществ. науках, М-во образования РФ, ИНОЦентр (Информация. Наука. Образование) ; ред. М. А. Литовская, Е. Г. Трубина, О. В. Шабурова. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2004. – 373 с.
6. Барковская Н. В. К вопросу о педагогических взглядах Ф. Сологуба / Н. В. Барковская // Филологический класс. – 2013. – № 1 (31). – С. 58–61.
7. Барковская Н. В. «Сказочки» Ф. Сологуба и «Случаи» Д. Хармса [Электронный ресурс] / Н. В. Барковская. — Режим доступа : <http://xarms.lipetsk.ru/teksts/bar1.html>. – 17.09.07

8. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
9. Белый А. Истлевающие личины / А. Белый // Сологуб Ф. Собр. соч. в 6 т. Т. 1. Тяжелые сны : Роман. Рассказы / Ф. Сологуб ; [сост., примеч. Т. Ф. Прокопова ; вступ. статья С. Л. Соложенкиной]. – М. : НПК «Интелвак», 2000. – С. 647–648.
10. Бидерманн Ганс. Энциклопедия символов / Ганс Бидерманн [пер. с нем. ; общ. ред. и предисл. И. С. Свенцицкой]. – М. : Республика, 1996. – 335 с., ил.
11. Блок А. Творчество Федора Сологуба / А. Блок // Сологуб Ф. Собр. соч. в 6 т. Т. 3. Слаще яда : Роман. Рассказы / Ф. Сологуб ; [сост., примеч. Т. Ф. Прокопова]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 717–719.
12. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський національний університет», 2008. – 519 с.
13. Боснак Д. В. Художественная антропология Ф. Сологуба : лирика и роман «Мелкий бес» : дис. на сосискание учен. степени канд. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература» / Дмитрий Владиславович Боснак. – Нижний Новгород, 2006. – 176 с. : ил.
14. Бройтман С. Н. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века / С. Н. Бройтман, Д. М. Магомедова, И. С. Приходько, Н. Д. Тамарченко // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН ; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 5–76.
15. Бройтман С. Н. Федор Сологуб / С. Н. Бройтман // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) : в 2 кн. Кн. 1 / РАН ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наследие, 2001. – 958, [2] с. – С. 882–933.
16. Брюсов В. Федор Сологуб. Книга сказок / В. Брюсов // Сологуб Ф. Собр. соч. в 6 т. Т. 2. Мелкий бес : Роман. Рассказы. Сказочки. Статьи / Ф. Сологуб ; [сост., примеч. Т. Ф. Прокопова]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 578–579.

17. Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века / О. Д. Буренина. – СПб. : Алетей, 2005. – 332 с. – (Серия «Зарубежная русистика»).
18. Буренина О. Д. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина / О. Буренина // Абсурд и вокруг : Сб. статей ; [Отв. ред. О. Буренина]. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–72.
19. Венцлова Т. К демонологии русского символизма / Томас Венцлова // Венцлова Т. Собеседники на пиру : литературоведческие работы. – М. : НЛЮ, 2012. – С. 48–81.
20. Виноградова В. В. Декадансная трансформация новеллы в творчестве Ф. Сологуба и М. Арцыбашева / В. В. Виноградова // Вест. Новгород. гос. ун-та. Сер. : Филология. – 2009. – № 52. – Новгород, 2009. – С. 24–26.
21. Волошин М. А. Леонид Андреев и Федор Сологуб / Максимилиан Волошин // Сологуб Ф. Собр. соч. в 6 т. Т. 4. Творимая легенда : Роман. / Федор Сологуб ; [Сост., примеч. Т. Ф. Прокопова]. – М. : НПК «Интелвак», 2002. – 672 с. – С. 639–646.
22. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. Гаспаров / [Под ред. Н. Г. Михайловой]. – М. : Наука ; Издат. фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.
23. Гаспаров М. Л. Марина Цветаева : От поэтики быта к поэтике слова / М. Л. Гаспаров // О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. – СПб. : Азбука, 2001. – 480 с. – С. 136–149.
24. Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» / М. Л. Гаспаров // Русская поэзия «серебряного века» : 1890–1917 : Антология. – М. : Наука, 1998. – С. 5–44.
25. Гаспаров М. Л. Три подступа к поэзии Овидия / М. Л. Гаспаров // Публий Овидий Назон. Элегии и малые поэмы. – М. : Художественная литература, 1973. – С. 5–32.
26. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г. Гачев. – М. : Изд-во МГУ, Флинта, 2008. – 288 с.

27. Герасимов Ю. К. О жанровых транспозициях текста в творчестве Ф. Сологуба / Ю. К. Герасимов // Русский модернизм. Проблемы текстологии : сб. статей ; [отв. ред. О. А. Кузнецова]. – СПб. : Алетей, 2001. – 320 с.
28. Гинзбург Л. Я. О лирике / Лидия Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 407 с.
29. Гиршман М. М. Литературное произведение : Теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).
30. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы / М. М. Гиршман. – М. : Советский писатель, 1982. – 366 с.
31. Горький М. О мальчике и девочке, которые не замерзли : Святочный рассказ // М. Горький. Собр. соч. : В 30-ти т. Т. 1. Повести, рассказы, стихи : 1892–1894 / М. Горький. – М. : ГИХЛ, 1949. – 511 с. – С. 487–497.
32. Гостева А. Структуры «клаустрофобии» в творчестве Ф. Сологуба [Электронный ресурс] / Анна Гостева // Университетская площадь. – № 5. – С. 169–174. – Режим доступа : <http://pus.vsu.ru/pdf/2012/2012-01-27.pdf>
33. Готорн Н. Снеговичка [Электронный ресурс] ; [пер. С. Лихачевой] / Н. Готорн. – Режим доступа : <http://www.litmir.net/br/?b=56086>
34. Губайдуллина А. Н. Поэзия Федора Сологуба (Принципы воплощения авторского сознания) : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература» / Анастасия Николаевна Губайдуллина. – Томск, 2003. – 217 с.
35. Губайдуллина А. Н. «Школьная» тема в лирике Ф. Сологуба / А. Н. Губайдуллина // Вестник Томского гос. пед. ун-та. Сер. : Гуманитарные науки (Филология). – 2004. – № 3 (40). – Томск : изд-во ТГПУ. – С. 73–78.
36. Гуминенко М. В. «Прекрасная Елена» Сологуба (о рассказе Ф. Сологуба «Красота» [Электронный ресурс] / М. В. Гуминенко. – Режим доступа : <http://dugward.ru/publ/s19.html>
37. Дворяшина Н. А. Феномен детства в творчестве русских символистов (Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт) : автореф. дис. на соискание учен.

- степени докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» /
Нина Алексеевна Дворяшина. – Сургут, 2009. – 21 с. : ил.
38. Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці : У 3 томах,
4 книгах / І. О. Денисюк. – Львів : [У надзаг. : Львівський національний
університет імені Івана Франка], 2005. – Т. 1 : Літературознавчі
дослідження. – Книга 1. – 432 с.
39. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. /
І. О. Денисюк. – Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний
експрес». 1999. – 280 с.
40. Дикман М. И. Поэтическое творчество Ф. Сологуба / М. И. Дикман //
Ф. Сологуб. Стихотворения. – Л. : Советский писатель, Ленинградское
отделение, 1979. – С. 5–74. – (Серия «Библиотека поэта. Большая серия».)
II изд.
41. Дмитриева Е. «Случившееся неслыханное происшествие» / Е. Дмитриева,
С. Сапожков // Нечаянная свадьба : русская новелла конца XVIII начала
XIX века. – М. : Детская литература, 1991. – С. 3–14.
42. Долгенко А. Н. Мифологизация литературных текстов в русской декадентской
прозе [Электронный ресурс] / А. Н. Долгенко. – Режим доступа : [http://gosha-
r.narod.ru/Articles/Dolgenko.htm](http://gosha-r.narod.ru/Articles/Dolgenko.htm)
43. Долинин А. С. Отрешенный : К психологии творчества Федора Сологуба /
А. С. Долинин // Достоевский и другие : Статьи и исследования о русской
классической литературе ; [Сост. А. С. Долинин]. – Л. : Худож. лит., 1989. –
С. 419–451.
44. Дубова М. А. Художественная доминанта «жизнь–смерть» и принципы ее
реализации в творчестве Ф. Сологуба / Дубова М. А. // Проблемы поэтики
русской литературы ХХ века в контексте культурной традиции : Материалы
международной научной конференции (заочной) : Россия, г. Москва, 9 января
2006 г. ; [Ред.-сост. Л. Г. Кихней]. – М. : МАКС Пресс, 2006. – С. 3–8.
45. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ : становление жанра /
Е. В. Душечкина. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1995. – 258 с.

46. Евдокимова Л. В. Миниатюра Ф. Сологуба «Полоски» в контексте «Случаев» Д. Хармса / Л. В. Евдокимова // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – СПб., 2009. – № 96. – С. 184–191.
47. Евдокимова Л. В. Миниатюра Ф. Сологуба «Полоски» и басни И. А. Крылова : литературная традиция как новаторство / Евдокимова Людмила Викторовна // Изв. Рос. гос. пед. ун. им. А. И. Герцена. – СПб., 2009. – № 12 (89) : Общественные и гуманитарные науки (философия, история, социология, политология, культурология, искусствоведение, языкознание, литературоведение, экономика, право). – С. 266–272.
48. Евдокимова Л. В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф.Сологуба / Л. В. Евдокимова. – Астрахань : Изд-во «Астраханский университет», 1998. – 224 с.
49. Егорова О. Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века : дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук. : 10.01.01 «Русская литература» / Ольга Геннадьевна Егорова. – Волгоград, 2004. – 496 с.
50. Ерофеев Вик. На грани разрыва : «Мелкий бес» Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции / Виктор Ерофеев // Вопр. лит. – 1985. – № 2. – С. 140–158.
51. Жолковский А. К. О заглавном тропе книги «Сестра моя – жизнь [Электронный ресурс] / А. К. Жолковский. – Режим доступа : <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/ses.htm>
52. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. – М. : Наука ; Издат. фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.
53. Замятин Е. Федор Сологуб / Е. Замятин // Сологуб Ф. Собр. соч. : В 6 т. Т. 4. Творимая легенда : Роман / Ф. Сологуб ; [сост. примеч. Т. Ф. Прокопова]. – М. : НПК «Интелвак», 2002. – С. 646–650.
54. Захаров В. Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы [Электронный ресурс] / В. Н. Захаров. – Режим доступа : <http://www.portal-slovo.ru/philology/37163.php>

55. Иванов В. Рассказы Тайновидца / Вячеслав Иванов // Сологуб Ф. Собр. соч. : В 6 т. Т. 3. Слаще яда : Роман. Рассказы ; [Сост., примеч. Т. Ф. Прокопова]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 719–722.
56. Измайлов А. А. Чарования красных вымыслов / А. А. Измайлов // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки ; [Сост. Ан. Чеботаревской]. – СПб. : Навьи Чары, 2002. – 560 с.
57. Ильев С. П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики / С. П. Ильев. – К. : Лыбидь, 1991. – 172 с.
58. Исаев С. Г. Литературно-художественные маски : теория и поэтика / С. Г. Исаев. – СПб. : «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. – 336 с. : ил.
59. История русской литературы XX век. Серебряный век / [Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда]. – М. : Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – 704 с.
60. Калениченко О. Н. «Прекрасные идеалы» Ф. Сологуба в его святочных и пасхальных рассказах / О. Н. Калениченко // Филологические записки. – Вып. 14. – Воронеж, 2000. – С. 64–73.
61. Калениченко О. Н. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX – начала XX вв. : Святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла : дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература». Волгоград, 2000. – 246 с. : ил.
62. Калениченко О. Н. Типы и модификации новеллы символистов : Текст доклада [Электронный ресурс] / О. Н. Калениченко. – Режим доступа : <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/sudby-malyh-zhanrov-v-russkoj-literature-konca-xix-nachala-xx-vv.html#rsl010003352143>
63. Келдыш В. А. Л. Толстой и Ф. Сологуб (О двух Ходынках) / В. А. Келдыш // Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы : Общие закономерности. Проблемы прозы / В. А. Келдыш. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – 512 с. – С. 143–148.

64. Келдыш В. А. На рубеже художественных эпох (О русской литературе конца XIX – начала XX века) / В. А. Келдыш // Вопр. лит. – 1993. – Вып. II. – С. 92–105.
65. Келдыш В. А. О прозе Ф. Сологуба в свете русской классической традиции / В. А. Келдыш // Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы : Общие закономерности. Проблемы прозы / В. А. Келдыш. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – 512 с. – С. 149–162.
66. Клейман Л. Ранняя проза Федора Сологуба / Л. Клейман. – Ann Arbor, 1983. – 192 с.
67. Клягина М. Е. Проза Федора Сологуба глазами Андрея Белого / М. Е. Клягина // Русская речь. – 1997. – № 6. – С. 15–20.
68. Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров / В. В. Кожин // Теория литературы : Основные проблемы в историческом осмыслении : Роды и жанры литературы. – М. : Наука, 1964. – С. 39–50.
69. Кокурина М. В. Мотив «вечного возвращения» в лирике Ф. Сологуба [Текст] / М. В. Кокурина // Филология и лингвистика в современном обществе : материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Москва, май 2012 г.). – М. : Ваш полиграфический партнер, 2012. – С. 13–15.
70. Колобаева Л. А. Русский символизм / Л. А. Колобаева. – М. : Изд-во МГУ, 2000. – 296 с.
71. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Нонна Копистянська. – Львів : Паїс, 2005. – 367 с.
72. Корман Б. О. О целостности художественного произведения / Б. О. Корман // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М. : Наука, 1977. – С. 508–513.
73. Крапивин В. Тихие сны о смерти : О прозе Федора Сологуба / В. Крапивин // Лит. учеба. – 1999. – № 1, 2, 3. – С. 103–117.
74. Красильников Р. Л. Образ смерти в литературном произведении : модели и уровни анализа. – Вологда : ГУК ИАЦК, 2007. – 140 с.

75. Красильников Р. Л. Танатологические концовки в рассказах Ф. Сологуба / Р. Л. Красильников // Вестник Рос. гос. ун-та им. И. Канта. – 2010. – Вып. 8. – С. 121–126.
76. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман : [Пер. с фр.] // М. М. Бахтин : pro et contra / Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. – СПб. : РХГИ, 2001. – Т. 1. – С. 213–243.
77. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / Юлия Кристева ; [Сост. тома : Г. К. Косиков; переводчики : Г. К. Косиков, Б. П. Нарумов ; отв. ред. : Г. К. Косиков; художник : П. П. Ефремов]. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). – 2004. – 656 с.
78. Кузмин М. Сумеречная Дульцинея / М. Кузмин // Сологуб Ф. Собр. соч. : В 6 т. Т. 5. Литургия мне : Мистерии. Драмы. Повести. Рассказы / Ф. Сологуб ; [сост., примеч. Т. Ф. Прокопова]. – М. : НПК «Интелвак», 2002. – С. 662–664.
79. Левинская О. Л. «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея как «роман с ключом» : египетский ключ (Индоевропейское языкознание и классическая филология – XIV (чтения памяти И. М. Тронского). – Ч. 2. – СПб. : Наука, 2010. – С. 120–132.
80. Лейдерман Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) // [Текст] / Н. Л. Лейдерман // Русская литература XX – XXI веков : направления и течения / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2006. – Вып. 9. – С. 3–33.
81. Ленская С. В. Роман Ф. Сологуба «Мелкий бес». Проблематика и поэтика» : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Светлана Васильевна Ленская. – Х., 1998. – 18 с.
82. Лесков Н. Жемчужное ожерелье // Н. С. Лесков Сочинения : В 3-х т. : Сочинения. Т. 2 : Повести и рассказы 1875–1887. – М. : Худож. лит., 1988. – С. 433–447.
83. Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. (1891–1917). Вып. 1 (1891–1900) ; [Сост. М. Петрова]. – М. : изд-во ИМЛИ РАН, 2002. – 525 с.

84. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. Наук, ИНИОН ; [глав. ред. И сост. А. Н. Николюкин] ; Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М. : Интелвак, 2003. – 800 с.
85. Литературный энциклопедический словарь ; [Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
86. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопр. лит. – 1968. – №8. – С. 74–87.
87. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Из ранних произведений / А. Ф. Лосев. – М. : Правда, 1990. – С. 393–600.
88. Лотман Ю. М. Структура художественного текста : Семиотические исследования по теории искусства / Ю. М. Лотман.– М. : Искусство, 1970.– 384 с.
89. Магалашвили А. Р. Пасхальный рассказ в творчестве Федора Сологуба / А. Р. Магалашвили // Культура и текст : Литературоведение. – СПб.; Барнаул, 1998. – Ч. 1. – С. 172–177.
90. Магалашвили А. Р. Поэтика малой прозы Ф. К. Сологуба : дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Артем Ревазович Магалашвили. – Новосибирск, 2000. – 191 с.
91. Магалашвили А. Р. Рождественские мотивы в новеллах Ф. Сологуба и влияние на них философии А. Шопенгауэра [Электронный ресурс] / А. Р. Магалашвили. – Режим доступа : <http://litved.narod.ru/rojd.html>
92. Магалашвили А. Р. Философия самоубийства в новеллах Ф. Сологуба [Электронный ресурс] / А. Р. Магалашвили. – Режим доступа : <http://litved.narod.ru/suicide.html>
93. Макаренко Е. Кто же эта Недотыкомка? Слово-символ Ф. Сологуба / Е. Макаренко // Литература : Приложение к газете «Первое сентября», 2001. – Май. – № 20. – С. 4.

94. Матюшкин А. Иной мир в рассказе Ф. К. Сологуба «Свет и тени» [Электронный ресурс] / А. Матюшкин. – Режим доступа : http://iff.kspu.karelia.ru/DswMedia/svet_i_teni.html
95. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский ; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1990. – 279 с.
96. Минц З. Г. Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса : тезисы) / З. Г. Минц // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. – 1986. – Вып. 735 : А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века : Блоковский сб. VII. – С. 7–24. – (Acta et commentationes universitatis Tartuensis).
97. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Учен. зап. Тартуск. ун-та // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века : Блоковский сб. III. – Тарту, 1979.
98. Михайлов А. И. Два мира Фёдора Сологуба / А. Михайлов // Сологуб Ф. Творимая легенда / Ф. Сологуб. – М. : Современник, 1991. – С. 5–14.
99. Мойсеева О. П. Жанровые особенности романа Ф. Сологуба «Творимая легенда» : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : 10.01.02 «Русская литература» / Ольга Павловна Мойсеева. – Одесса, 2000. – 192 с.
100. Московкина И. И. Между «pro» и «contra» : координаты художественного мира Леонида Андреева : Монография / И. И. Московкина. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 288 с.
101. Мышова Н. А. Документы российских архивов о писателе Ф. Сологубе. 1920-е гг. / Н. А. Мышова // Отечественные архивы. – 2006. – № 6. – С. 84–96.
102. Неизданный Федор Сологуб : Стихи. Документы. Мемуары. Сборник / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) / [Под ред. Павловой М. М., Лаврова А. В.]. – М. : Новое лит. обозрение, 1997. – 576 с., ил. – (Науч. б-ка).
103. Нинов А. Рассказ // Краткая литературная энциклопедия : В 9 т. Т. 6. – М. : Сов. Энцикл., 1962–1978. – С. 190–193.

104. Новикова Н. Н. «Сказочки» Ф. Сологуба: у истоков литературы абсурда XX века / Н. Н. Новикова // Вісн. Харк. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. : Філологія. – 2006. – № 727, вип. 47. – С. 150–152.
105. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века : История, классификация, поэтика / Л. В. Овчинников // учеб. пособие ; 2-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта. – 312 с.
106. Орлова Г. К. Литературная сказка / Г. К. Орлова // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН ; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 521–542.
107. Осипова О. И. Малая проза Ф. Сологуба : поэтика цикла [Электронный ресурс] / Осипова О. И. // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). – 2012. – № 9 (17). – Режим доступа : www.sisp.nkras.ru
108. О Фёдоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки ; [Сост. Ан. Чеботаревской]. – СПб. : Навьи Чары, 2002. – 560 с.
109. Павлова М. М. Между светом и тенью / М. М. Павлова // Сологуб Ф. Тяжёлые сны : Роман ; Рассказы / Ф. Сологуб ; [Сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. М. Павловой]. – Л. : Худож. лит., 1990. – 368 с., ил. – С. 3–16.
110. Павлова М. Писатель-Инспектор : Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников / М. Павлова. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 512 с.
111. Павлова М. М. Преодолевающий золаизм, или Русское отражение французского символизма (Ранняя проза Ф. Сологуба в свете «экспериментального метода») / М. М. Павлова // Русская литература. – 2002. – № 1. – С. 211–220.
112. Пайман А. История русского символизма / А. Пайман ; [Пер. с англ. В. В. Исакович]. – М. : Республика, 1998. – 270 с.
113. Парамонов Б. Новый путеводитель по Сологубу / Борис Парамонов // Звезда. – 1994. – № 4. – С. 199–203.

114. Перемышлев Е. Эти страшные цветы – лютики. Роман «Мелкий бес». Ключ к тексту / Е. Перемышлев // Литература. – 1999. – № 14. – С. 14–15.
115. Пильд Л. Пушкин в «Мелком бесе» / Леа Пильд // Пушкинские чтения в Тарту, 2. – Тарту, 2000. – С. 306–321.
116. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века : монография / В. В. Полонский ; [отв. ред. В. А. Келдыш] : ИМЛИ РАН. – М. : Наука, 2008. – 285 с.
117. Полонский В. В. Мифопоэтика и жанровая эволюция / В. В. Полонский // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН ; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 140–210.
118. Поярков Н. Поэт зла и Дьявола / Н. Поярков // Поэты наших дней / Н. Поярков. – М., 1907. – С. 144–151.
119. Пропп В. Я. Морфология сказки. – 2-е изд. / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1969. – 168 с.
120. Пустыгина Н. А. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Блоковский сборник (1) : Труды науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. – Тарту, 1964. – С. 124–137.
121. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН ; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с.
122. Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий ; [Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
123. Розенталь Ш., Фоули Х. Символический аспект романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» / Ш. Розенталь, Х. П. Фоули // Русская литература XX века : Исследования американских ученых. – СПб. : Петро-РИФ, 1993.
124. Романова Е. И. Любовь и самосознание личности в русской литературе: Монография / Е. И. Романова. – Днепропетровск : Новая идеология, 2012. – 286 с.

125. Романова Е. И. Художественные концепции мира и человека в натуралистическом и символистском романе (П. Д. Боборыкин, А. В. Амфитеатров, М. П. Арцыбашев, Ф. Сологуб, А. Белый) : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Елена Ивановна Романова. – Днепропетровск, 1991. – 18 с.
126. Руднев В. П. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / Вадим Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.
127. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) : В 2-х кн. / РАН ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Наследие, 2001. Кн. 1. – 958, [2] с.
128. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) : В 2-х кн. / РАН ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Наследие, 2001. Кн. 2. – 765, [3] с.
129. Русская новелла : Проблемы истории и теории : Сб. статей ; [Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида]. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1993. – 280 с.
130. «Сакральный» смысл чисел в верованиях и учениях [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.magicworlds.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=15&Itemid=84
131. Селегень Г. Прехитрая вязь. Символизм в русской прозе : «Мелкий бес» Ф. Сологуба / Г. Селегень. – Вашингтон, 1968. – С. 150–204.
132. Сергеев О. В. Поэтика сновидений в прозе русских символистов. Валерий Брюсов и Федор Сологуб : дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература» / Олег Витальевич Сергеев. – М., 2002. – 563 с. : ил.
133. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
134. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) / Лена Силард // Проблемы поэтики

- русского реализма XIX в. : сб. статей Ленингр. и Будапешт. ун-тов. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. – С. 256–284.
135. Сильман Т. Заметки о лирике / Т. Сильман. – Л. : Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1977. – 224 с.
136. Сильман Т. И. Подтекст как лингвистическое явление / Т. И. Сильман // Науч. докл. высш. Школы : Филол. науки. – 1969. – № 1. – С. 84–90.
137. Сильман Т. И. Сказки Андерсена / Тамара Сильман // Андерсен Г. Х. Сказки и истории : [Сост. Л. Брауде ; вступ. ст. Т. Сильман] / Ганс Христиан Андерсен. В 2 т. Т. 1. – Л. : Худож. лит., 1969. – С. 5–28.
138. Сказка Серебряного века : Антология ; [сост. М. Суворова]. – М. : ЭКСМО, 2008. – 608 с. – (Сер. : Русская классика XX века).
139. Скобелев В. П. Поэтика рассказа / В. П. Скобелев. – Воронеж : Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1982. – 155 с.
140. Слуцкий М. И. Смысл жизни и человека по произведениям Андреева, Горького, Метерлинка и решение его в христианстве / Свящ. М. И. Слуцкий. – Х. : Тип. М. Г. Ковалева, 1910. – 41 с.
141. Смирнов А. И. Архитектоника слова малой прозы русского символизма (взаимодействие автора, героя и читателя) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Алексей Игоревич Смирнов. – М., 2010. – 19 с.
142. Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров / Игорь П. Смирнов. – СПб. : изд-во РХГА, 2008. – 264 с.
143. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов. – СПб. : Языковой центр СПбГУ, 1995. – 190 с.
144. Смирнова Н. С. Образ «маленького» человека в творчестве Ф. Сологуба и Н. В. Гоголя : V Сологубовские чтения [Электронный ресурс] / Н. С. Смирнова. – Режим доступа : <http://www.kresttsy.ru/node/430>.

145. Сологуб Ф. Собр. соч. : В 6 т. Т. 1. Тяжелые сны : Роман. Рассказы / Федор Сологуб ; [сост., примеч. Т. Ф. Прокопова ; вступ. статья С. Л. Соложенкиной]. – М. : НПК «Интелвак», 2000. – 664 с.
146. Сологуб Ф. Собр. соч. : В 6 т. Т. 2. Мелкий бес : Роман. Рассказы. Сказочки. Статьи / Федор Сологуб; [сост., примеч. Т. Ф. Прокопова]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 624 с.
147. Сологуб Ф. Собр. соч. : В 6 т. Т. 3. Слаще яда : Роман. Рассказы ; / Федор Сологуб ; [Сост., примеч. Т. Ф. Прокопова]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 736 с.
148. Сологуб Ф. Собр. соч. : В 6 т. Т. 4. Творимая легенда : Роман. / Федор Сологуб ; [Сост., примеч. Т. Ф. Прокопова]. – М. : НПК «Интелвак», 2002. – 672 с.
149. Сологуб Ф. Собр. соч. : В 6 т. Т. 5. Литургия мне : Мистерии. Драмы. Повести. Рассказы / Ф. Сологуб ; [сост., примеч. Т. Ф. Прокопова]. – М. : НПК «Интелвак», 2002. – 688 с.
150. Сологуб Ф. Собр. соч. : В 6 т. Т. 6. Заклинательница змей : Роман. Рассказы. Статьи. Эссе. Заметки. Воспоминания современников / Ф. Сологуб ; [сост., примеч. Т. Ф. Прокопова]. – М. : НПК «Интелвак» ; «Вакууммашприбор», 2002. – 608 с.
151. Сологуб Ф. Собр. соч. : В 6 т. Т. 7 (доп.). Лазурные горы : Стихотворения [Электронный ресурс] / Ф. Сологуб. – М. : НПК Интелвак, 2003. – Режим доступа : http://royallib.ru/book/sologub_fedor/tom_7_stihotvoreniya.html
152. Сологуб Ф. Собр. соч. : В 6 т. Т. 8. (доп.). Соборный благовест : Стихотворения. Рассказы [Электронный ресурс] / Ф. Сологуб. – М. : Интелвак, 2004. – 608 с. – Режим доступа : <http://knigosite.org/getbook/92686/txt>
153. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : В 2 т. Т. 1. / [Под ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Изд. Центр «Академия», 2004. – 512 с.

154. Тиманова О. И. Жанры календарной словесности и русская литературная сказка XIX в. / О. И. Тиманова // Вестник Томского государственного университета : общенаучный периодический журнал. – Томск : Томский государственный университет, 2008. – № 315 (октябрь). – С. 28–35.
155. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.07.09 «Теория и история искусства» / Алексей Юрьевич Тимашков. – СПб., 2012. – 25 с.
156. Тишунина Н. В. Современное литературоведение в аспекте междисциплинарных исследований : методология интермедиального анализа / Н. В. Тишунина. – Режим доступа : <http://uni-konstanz.de/FuF/Philo/LigtWiss/Slavistik/kn-spb/pdf/analiz/pdf>
157. Тюпа В. И. Дискурс / Жанр / В. И. Тюпа. – М. : Intrada, 2013. – 211 с.
158. Улановская Б. О прототипах романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» / Б. Улановская // Русская литература. – 1969. – № 3. – С. 181–184.
159. Успенский Б. А. Поэтика композиции : Структура художественного текста и типология художественной формы / Б. А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 246 с.
160. Успенский Л. В. Коротко об афоризмах / Л. В. Успенский // Афоризмы. – Л. : Лениздат., 1964. – С. 3–18.
161. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева ; [Утвержд. к печ. Уч. советом ИРЛИ им. В. В. Виноградова РАН ; рец. А. Н. Баранов, Н. А. Николина]. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
162. Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И. Жанровые и видовые особенности афоризмов / Н. Т. Федоренко, Л. И. Сокольская // Известия АН СССР; Сер. лит и языка. – 1985. – Т. 44. – № 3. – С. 245–256.
163. Ханзен-Леве А. Русский символизм : Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика /

- А. Ханзен-Леве ; [Пер. с нем. М. Ю. Некрасова]. – СПб. : «Академический проект», 2003. – 816 с.
164. Ханзен-Леве А. Русский символизм : Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве ; [Пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха]. – СПб. : «Академический проект», 1999. – 512 с.
165. Хольтхузен И. Фёдор Сологуб // История русской литературы. XX век : Серебряный век. – М. : Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – С. 294–301.
166. Чеботаревская А. Н. «Творимое» творчество / Ан. Чеботаревская // Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. Литургия мне: Мистерии. Драмы. Повести. Рассказы; [сост., примеч. Т. Ф. Прокопова]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 650–662.
167. Чивликлий Г. Д. Реминисцентная семантика литературной сказки Ф.Сологуба : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : 10.01.02 «Русская литература» / Галина Дмитриевна Чивликлий. – Днепропетровск, 1996. – 153 с.
168. Чудаков А. П. Ароморфоз русского рассказа (к проблеме малых жанров / А. П. Чудаков // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / РАН; Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького.– М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 365–396.
169. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. – М. : Наука, 1971. – 290 с.
170. Чудаков А. П. Проблема целостного анализа художественной системы : (о двух моделях мира писателя) / А. П. Чудаков // Славянские литературы : VII Междунар. съезд славистов. – М., 1973. – С. 79–98.
171. Чуковский К. И. Навьи чары мелкого беса [Электронный ресурс] / К. И. Чуковский. – Режим доступа : http://www.fsologub.ru/about/articles/articles_239.html
172. Чуковский К. И. Поэт сквознячка : О Федоре Сологубе [Электронный ресурс] / К. И. Чуковский. – Режим доступа : http://www.chukfamily.ru/Kornei/Critica/critica_new.php?id=81

173. Чуковский К. И. Путеводитель по Сологубу / К. И. Чуковский // Чуковский К. Собр. соч. : В 6 т. Т. 6. – М., 1969. – Т. 6. – С. 343–362.
174. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. – (Studia philologica).
175. Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы / Артур Шопенгауэр ; [авт. предисл. Ю. В. Перов.]; Ленинградский государственный университет им. А. А. Жданова. – Ленинград : Издательство ЛГУ, 1991. – 288 с. : портр. – На рус. яз.
176. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Шопенгауэр А. // Шопенгауэр А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр; [Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. С. Нарский]. – М. : Просвещение, 1992. – 479 с. – С. 41–63.
177. Шуберт А. Поэтика новеллистики С. К. Кржижановского: особенности переходного художественного мышления : дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : 10.01.02 «Русская литература» / Анна Николаевна Шуберт. – К., 2010. – 209 с.
178. Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Сб. статей / Б. М. Эйхенбаум ; [сост. О. Эйхенбаум ; вступ. ст. Г. Бялого]. – Л. : Худож. лит., 1986. – 456 с.
179. Элсворт Дж. О философском осмыслении рассказа Ф. Сологуба «Свет и тени» / Джон Элсворт // Русская литература. – 2000. – № 2. – С. 135–138.
180. Энциклопедия литературных произведений / [Под ред. С. В. Стахорского]. – М. : ВАГРИУС, 1998. – 656 с.