Министерство образования и науки Украины
Харьковский национальный педагогический университет
имени Г. С. Сковороды

Л. В. Гармаш

ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПРОЗЕ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

Монография

Харьков – 2015

УДК 821.161.1"19/20":82.02::82.081
ББК 83.3(4Рос)
Г 20

Рецензенты:

В. Б. Мусий – доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы Одесского национального университета имени И.И. Мечникова;

В. Л. Погребная – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой журналистики Запорожского национального технического университета;

Т. А. Шеховцова – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина.

Рекомендовано к печати

Ученым советом Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды (протокол № 2 от 17 апреля 2015 г.)

Гармаш Л. В.

Г 20 **Танатологические мотивы в прозе русских символистов** : монография / Л. В. Гармаш. – Харьков : Изд-во ООО «Щедрая усадьба плюс», 2015. – 312 с.
ISBN 978-617-7225-60-6

В монографии рассматривается специфика танатологических мотивов в прозе русских символистов – Ф. Сологуба, В.Я. Брюсова и Андрея Белого. Танатологические мотивы изучаются с точки зрения их семантики, поэтики и функционирования в художественном тексте, выявляются их структурные компоненты, архетипические и мифопоэтические смысловые уровни, определяются философско-религиозные основания танатологической проблематики. «Художественная модель смерти» русских символистов анализируется в широком культурно-историческом контексте.

Адресована научным работникам, преподавателям-филологам, студентам гуманитарных факультетов, а также всем, кто интересуется историей русской литературы.

У монографії розглядається специфіка танатологічних мотивів у прозі російських символістів – Ф. Сологуба, В.Я. Брюсова та Андрія Бєлого. Танатологічні мотиви вивчаються з точки зору їхньої семантики, поетики та функціонування в художньому тексті, виявляються їхні структурні компоненти, архетипічні та міфопоетичні смислові рівні, визначаються філософсько-релігійні засади танатологічної проблематики. «Художня модель смерті» російських символістів аналізується в широкому культурно-історичному контексті.

Адресована науковцям, викладачам-філологам, студентам гуманітарних факультетів, а також усім, хто цікавиться історією російської літератури.

УДК 821.161.1"19/20":82.02::82.081
ББК 83.3(4Рос)

ISBN 978-617-7225-60-6

© Гармаш Л. В., 2015
© Харьковский национальный педагогический университет, 2015

Оглавление

Введение……5
Глава I. Танатологический мотив как объект литературоведческого анализа ……17
§ 1. Теория мотива в литературоведении ……17
§ 2. Танатологический мотив как литературоведческая категория ……27
§ 3. Типология танатологических мотивов ……36
Глава II. Мортальные мотивы в романах Ф. Сологуба ……41
§ 1. Романы Ф. Сологуба в литературоведении ……41
§ 2. Мотив убийства в романах Ф. Сологуба ……43
§ 3. Вампирические мотивы в романе «Тяжелые сны» ……77
§ 4. Романтический мотив куклы-автомата и мотив игры в романах «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» ……90
§ 5. Мотив тоски в романах «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» ……116
§ 6. Между жизнью и смертью: тихие дети в трилогии «Творимая легенда» ……124
§ 7. Типология танатологических мотивов и танатологический хронотоп в трилогии «Творимая легенда» ……139
Глава III. Танатологические мотивы в романах В.Я. Брюсова ….171
§ 1. Романы В.Я. Брюсова в литературоведении ……171
§ 2. Танатологический хронотоп магического ритуала в романе «Огненный ангел»……175
§ 3. Мотивы трагической судьбы и роковой случайности в романе «Огненный ангел» ……182
§ 4. Танатологические мотивы в романе «Огненный ангел»: интертекстуальный аспект ……189
§ 5. Художественная интерпретация архетипа femme fatale в романе «Алтарь Победы»……195
§ 6. Гностические мотивы в романе «Алтарь Победы» ……211

Глава IV. Танатологические мотивы в прозе Андрея Белого ……226
§ 1. Творчество Андрея Белого в литературоведении ……226

§ 2. Танатологические мотивы в симфонии «Возврат» …….....….228
§ 3. Эрос и Танатос в четвертой симфонии «Кубок метелей» .....…..239
§ 4. Особенности танатологического нарратива в прозе
Андрея Белого …….....……251
§ 5. Структура танатологических мотивов в романе
«Петербург» …….....……259
§ 6. Танатологическая мифопоэтика романа «Петербург» …….....…265
Глава V. Образы Танатоса в прозе А.Ф. Лосева и в творчестве
русских символистов…….274
Заключение ……..……..…283
Список использованных источников ……..….290

ВВЕДЕНИЕ

Возникшая под знаком «русского культурного ренессанса» (Н.А. Бердяев), эпоха Серебряного века предстает перед нами как необыкновенно сложное, многоплановое и противоречивое соединение разнообразных художественных тенденций и направлений. Она представляет собой чрезвычайно интересный переходный тип культуры, к изучению которого в настоящее время обращается все большее число ученых-гуманитариев – философов, культурологов, искусствоведов, историков, социологов и др. [12; 86; 132; 462]. Как отмечает Д. Сарабьянов, «то, что во Франции или в какой-либо иной европейской стране следовало в более или менее определенном логическом порядке, в России перепутывалось, становилось одновременным и параллельным, смыкалось и размыкалось…» [363, с. 7].

Присущее Серебряному веку острое ощущение всеобщей неустойчивости, рубежности, необыкновенной интенсивности и глобальности происходящих изменений, зачастую пронизанных эсхатологическими настроениями, стало причиной многочисленных попыток переосмысления содержания таких важнейших категорий культуры, как время и вечность, индивидуалистичность и соборность, рационализм и интуитивизм, искусство и действительность, жизнь и смерть. С особой силой удалось выразить «иссыхание и смерть обезбоженного мира» русским символистам [158, с. 5]. Представления о смерти являются одной из фундаментальных мировоззренческих составляющих русского символизма как литературного течения, в котором отразились наиболее характерные черты культуры переходного типа. Устойчивый интерес к мортальной проблематике среди писателей конца XIX – начала XX века обусловлен господствовавшими в это время в России апокалипсическими предчувствиями, которые были поддержаны широко распространившимися в среде интеллигенции убеждениями в приближающемся закате европейской культуры и усилены декадентским мировоззрением со свойственным ему соединением пессимизма, аморализма и индивидуализма.

В русской литературе XIX века складывается ситуация, когда смерть понимается «как исключительное и уникальное событие, предполагающее соответствующую реакцию на него, и вместе с тем как

архетип универсальной учительной ситуации, связанной прежде всего с постижением сути смерти и преодолением страха перед ней» [62, с. 69]. Смерть рассматривается как органичная составляющая бытия, с помощью которой выявляется истинная природа человеческого существа, как момент духовного просветления и обновления. Создается художественная танатологическая модель, демонстрирующая способность человека принять смерть как таинство освобождения души от уз плоти и ее «второго» рождения по аналогии с воскресением Христа. Именно так определяется понятие «смерть» в «Толковом словаре живаго великорусского языка» В. Даля: «СМЕРТЬ ж. <...> – конец земной жизни, кончина, разлученье души с телом <...> Смерть человека, конец плотской жизни, воскресенье, переход к вечной, к духовной жизни...» [136, стб. 285].

Весомый вклад в решение танатологических проблем внесли такие известные мыслители, как М. Хайдеггер, которому принадлежит концепция бытия к смерти, автор «Болезни к смерти» С. Кьеркегор, Ф. Ницше, провозгласивший «смерть Бога», и др. Вслед за Ницше последовало заявление О. Шпенглера о «смерти Культуры».

Философы XX века продолжили этот ряд, включив в него «смерть Человека» (М. Фуко) и «смерть Автора» (Р. Барт), подтвердив тем самым нарастающий кризис западно-европейского пути развития культуры. Согласно Барту, автор больше не является источником конструирования смыслов, а его текст относится к той области «неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего» [27, с. 36]. К подобным выводам приходит М. Бланшо в цикле статей «От Кафки к Кафке», статьях «Литература и право на смерть» и «Умирать довольным» и др. Бланшо высказывает важную мысль, которая, как мы полагаем, точно обозначает сущность понимания творчества русскими символистами, прежде всего Сологубом и Андреем Белым. Философ убежден, что каждый творческий акт начинается с нуля, «...литературное творчество <...>, касаясь того или иного предмета или человека, воображает, будто творит их заново, поскольку видит и нарекает их с точки зрения всего и при отсутствии чего бы то ни было – то есть с точки зрения небытия» [58, с. 84]. При этом пустота, из которой

рождается художественное произведение и в которой оно затем пребывает, рассматривается как залог, как необходимое условие его «воскресения»: «...едва лишь литература на миг обратится в ничто, как тут же оказывается, что она — все, и тут-то „все” и начинает существовать...» [58, с. 75], произведение «осуществляется, исчезая» [58, с. 79].

Проблема смерти становится центральной в философии других представителей деконструктивизма, в частности, является основной в двух монографиях Ж. Деррида – «Дар смерти» и «Апории». Обозначая ведущую черту философской антропологии XX века А. Демичев приходит к выводу, что ей в первую очередь присуща переориентация «с традиционной идеи витальности на идею временности, конечности, смертности человеческого существования» [145, с. 57].

В работах теоретиков постмодерна М. Фуко, М. Бланшо, Э. Левинаса, Ж. Батая, Р. Барта, Ж. Бодрийяра, Ж. Деррида мортальная проблематика связана прежде всего с идеей разрушения целостности субъекта, что привело к утрате человеком возможности самоидентификации, к испытанию значительных трудностей при ответе на один из основных экзистенциальных вопросов – «кто я есть?». Разрушение целостности субьекта становится центрирующим моментом в идее шизоанализа Ф. Гваттари и Ж. Делёза, в философии которых человек вытеснен «телом без органов» или замещен бездушной «машиной желания». В нашей работе мы попытаемся, в частности, показать, каким образом изображен кризис самоидентификации, имеющий непосредственное отношение к проблеме осмысления феномена смерти, в произведениях символистов.

В сфере психоанализа наиболее значительным вкладом в решение проблем гуманитарной танатологии стали труды З. Фрейда, введшего понятие «танатос» в научный оборот и на многие годы вперед определившего генеральные направления изучения танатологических проблем в различных областях знания. По Фрейду, танатос – это персонифицированное обозначение одного из фундаментальных оснований человеческой психики, обобщенный символ смерти в мифологии и искусстве [455]. Это бессознательное влечение человека к смерти, инстинкт смерти, неподконтрольное разуму иррациональное

начало, стремление к деструктивной деятельности, направленной на разрушение как окружающего мира, так и самого себя.

Среди российских ученых XX века, посвятивших значительную часть своих трудов рассмотрению проблемы смерти, необходимо назвать В. Вараву, П. Гуревича, А. Демичева, Д. Матяша, Т. Мордовцеву, А. Налчаджяна, М. Шенкао и др. [91; 92; 131; 144–146; 265; 284; 295; 497]. Знаменательно, что именно в Петербурге в 90-х годах прошлого века вышло несколько выпусков альманаха «Фигуры танатоса» и была организована философская Ассоциация танатологов, на одной из научных конференций среди прочих тем затронувшая и проблему смерти в русской литературе («Смерть Ивана Ильича: стратегии чтения» (апрель 1993)) [384].

В культуре постмодернизма понятие смерти занимает одно из ключевых мест, становясь инструментом познания реальности и специфическим методом достижения истины. Известный российский философ А.В. Демичев, приложивший немало усилий для формирования танатологии как самостоятельной отрасли науки, рассматривает смерть как «индикатор человеческой аутентичности» [146, с. 3]. Современное направление в российской философской танатологии возглавляет М. Шенкао.

История отношения к смерти в XX веке проходит в своем развитии несколько этапов. Сначала от «самоубийственного» характера эстетики Серебряного века осуществляется резкий скачок к тотальному отрицанию проблемы смерти в советский период. Секуляризованное сознание современного человека склонно дистанцироваться от метафизических представлений о смерти, рассматривая ее в первую очередь как биологическое явление. В последние годы смерть, с одной стороны, превращается из «тайны» в «обыденный факт культуры», но умножающиеся в геометрической прогрессии попытки избежать её или хотя бы отдалить неизбежную кончину приводят к интенсификации иммортологических исследований и к новой фазе утопизма, бурный всплеск которого переживался и в начале XX века. Идея преодоления смерти многими учеными рассматривается как фундаментальное свойство российской ментальности.

Являясь одним из важнейших регуляторов жизненных стратегий, представления о смерти в литературном произведении во многом

определяют параметры выбора и организации сюжетных коллизий, устанавливают ценностные ориентиры, становятся мерилом поступков героев, точкой отсчета их действий, т.е. одной из основных смыслоопределяющих и смыслопорождающих категорий. Литература предоставляет вниманию исследователя множество моделей отношения к смерти, сложившихся в каждый культурно-исторический период. Примеры анализа танатологических ситуаций в литературном произведении встречаются в трудах таких известных ученых, как М. Бахтин, П. Бицилли, Ю. Лотман, В. Топоров, А. Ханзен-Лёве и др. [32; 56; 250; 434; 466; 530]. Среди работ на танатологическую тематику необходимо также выделить исследования Р. Красильникова, обозначившего этапы развития литературоведческой танатологии и предложившего несколько классификаций танатологических мотивов в литературе по различным основаниям [217–220].

Первые попытки научных танатологических исследований, проводимых на материале литературных текстов, предпринимались уже в начале XX века. Так, широко известны работы З. Фрейда, в которых он обращается к анализу понятия «танатос» в творчестве Достоевского [454]. Концептуальная работа П. Бицилли о танатологических мотивах была предпринята в исследовании, посвященном творчеству Л. Толстого [56]. Важную роль в развитии литературоведческой танатологии сыграли труды Д. Святополка-Мирского [367].

Интерес к танатологическим проблемам был заявлен в литературной критике именно в начале XX века, в том числе в среде, так или иначе связанной с символистами. Прежде всего, необходимо назвать работы Р. Иванова-Разумника «О смысле жизни. Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов» и Л. Шестова «Откровения смерти» [178; 498]. Во многом этот интерес был обусловлен общими эсхатологическими умонастроениями рубежа веков, ощущением нарастающего культурного, политического, социального кризиса. Ему также способствовали характерные для символистов переживания пограничности существования человека, находящегося, по выражению Д. Мережковского, «между двумя безднами» – миром горним и дольним, небесным и земным, вечным и временным, жизнью и смертью. Индивидуализация и мифологизация «Я», возросшая роль автора, постулирующего себя как демиурга художественного мира, меняет

представления о смерти, приводя к тому, что «для символистского мировоззрения становится характерным культ тайны и культ смерти» и, как следствие, стремление к ее осмыслению в эстетическом ключе [184, с. 129].

Выделяя пять культурно-исторических этапов на основании меняющегося отношения к смерти, Ф. Арьес в монографии «Человек перед лицом смерти» также в качестве примеров привлекает широкий круг литературных произведений [14]. Первый этап определяется ученым как состояние «прирученной смерти». Он совпадает с периодом архаики, распространяется на более поздние эпохи и характеризуется установкой «все умрем». В период между XI и XIII вв. формируется второй этап восприятия смерти, обозначенный ученым как «смерть своя» и означающий индивидуальную ответственность человека перед лицом Бога. В эпоху Просвещения начинается третий этап понимания смерти как стихийной силы природы, перед которой человек беспомощен, – «смерть далекая и близкая». В период романтизма наступает четвертый этап – «смерть твоя», когда акцент с собственной смерти смещается в сторону переживаний по поводу ухода из жизни близкого человека, а сама смерть идеализируется, превращаясь в символ космической гармонии, в мечту о встрече «за гробовой чертой» в краю вечного блаженства. В XX веке начинается пятый этап, обозначенный ученым как «смерть перевернутая», когда проблема смерти замалчивается, табуируется или игнорируется.

Сложность определения категории «смерть» заключается в невозможности непосредственно рассмотреть объект исследования, так как конец бытия-в-мире актуально не развернут в настоящем, а относится лишь к прошлому или будущему. Апофатический аспект смерти как рационально непознаваемого феномена подчеркивает В. Варава: «Действительно, как можно познать то, опыта чего нет и быть не может? Ведь внутреннего бытия смерти, которое можно было бы опытно зафиксировать, а затем осмыслить – просто не существует» [91, с. 12]. Мы можем говорить только о моменте смерти, который как бы выпадает из времени и поэтому становится неуловимым. Он трудно определим даже в сфере медицинской танатологии. На отсутствие объекта исследования в танатологии указывает К.Г. Исупов: «Самое поразительное то, что танатология – это наука без объекта и без

специального языка описания; ее терминологический антураж лишен направленной спецификации: слово о смерти есть слово о жизни, выводы строятся вне первоначального логического топоса проблемы, в плане виталистского умозаключения заключения, в контексте неизбываемой жизненности» [189, с. 109]. В произведениях Л.Н. Толстого выражена важная для всех последующих представлений о смерти, сформулированных мыслителями XX века о невозможности осознания человеком собственной смерти. Человек до последней секунды не может смириться с тем фактом, что он умрет, пребывая в уверенности, что он будет жить вечно, что умереть может только кто-то другой, но никак не он сам: «Но тотчас же, он сам не знал как, ему на помощь пришла обычная мысль, что это случилось с Иваном Ильичом, а не с ним и что с ним этого случиться не должно и не может...» [432]; «В глубине души Иван Ильич знал, что он умирает, но он не только не привык к этому, но просто не понимал, никак не мог понять этого» [432]. По А.В. Демичеву, изучение мортальных проблем должно начинаться с понимания специфики танатологии, согласно которой в ней на первый план выходит «гносеологическая нерепрезентируемость объекта исследования» [146, с. 12], поэтому в литературоведении вектор исследования смещается с проблемы кончины как таковой в сферу личностного опыта осмысления смерти. Но так как невозможно пережить опыт собственной смерти, то это всегда будет рефлексия по поводу смерти Другого.

Междисциплинарный характер танатологии не отменяет необходимость ее изучения в рамках отдельных научных дисциплин с применением присущего им инструментария, языка и специфических методов исследования. Продуктивность литературоведческого подхода к проблеме смерти состоит, прежде всего, в возможности рассмотреть смерть как символический код определенной культурно-исторической эпохи. Код, выявляющий свои глубинные сущностные свойства в художественном произведении, где он выступает одновременно и шифром, и ключом к пониманию базовых элементов картины мира.

Литература обращалась к репрезентации образа смерти с древнейших времен. Так, проблема смерти и бессмертия является центральной в древнем месопотамском эпосе о Гильгамеше. В античности возникают литературные жанры, специально предназначенные для художественного воплощения мортальной

проблематики – элегия, эпитафия, трагедия и др. В некоторые эпохи притягательность образа смерти достигала невероятного размаха. Так, в средние века в различных видах искусства чрезвычайно популярным было такое явление, как macabre, начиная от танца смерти и заканчивая готической часовней в Седлеце, украшенной человеческими черепами и костями. Тема скоротечности жизни получает разнообразное воплощение в эпоху барокко. О страстном желании художника XVII века «в поисках неуловимого, невозвратного мгновения» запечатлеть как можно более точно самый миг перехода от жизни в вечность пишет В. Янкелевич [518]. И, наконец, образ смерти занимает одно из центральных мест в творчестве представителей романтизма и символизма.

В современном литературоведении имеются работы, посвященные изучению художественных текстов с точки зрения танатологической проблематики, появляются теоретические труды, в которых закладываются основы литературной танатологии, обозначен методологический инструментарий, который позволяет осуществить системный подход к анализу развертывания танатологических мотивов в художественном тексте. Повышенный интерес на рубеже XX–XXI вв. к мортальной проблематике среди ученых отражается в работах, посвященных исследованию танатологического дискурса в литературе. Нами учтены результаты исследований танатологических мотивов, изложенные в историко-литературных работах Н. Афанасьевой, И. Канунниковой, Т. Куркиной, В. Лебедевой, О. Левушкиной, Н. Махининой, А. Неминущего, Т. Печерской, О. Постнова, О. Романовской, С. Рудаковой, Т. Усачевой и др. [20; 192; 226; 229; 232; 266; 297; 325; 334–337; 355; 358; 443].

В течение последних десятилетий осуществляется постепенный поворот от страха смерти и избегания любых упоминаний о ней к попыткам осмысления значения и роли смерти как одной из важнейших категорий и жизни, и литературы. В 2000-е годы благодаря усилиям Л. Бугаевой, Р. Красильникова, О. Постнова, Ю. Семикиной, А. Ханзен-Лёве и других ученых начинает разрабатываться отдельное направление гуманитарной танатологии – литературоведческая танатология, посвященная рассмотрению художественного решения проблемы смерти в литературе [86; 216–220; 336; 337; 368; 530]. Появляются работы,

направленные на изучение мортальной проблематики в творчестве И.С. Тургенева (Е.Ю. Шиманова), Л. Толстого (С.А. Меситова, Н.И. Хагурова), в рассказах З. Гиппиус (О.В. Хитальский), в русской и европейской литературе XX века (П.А. Новикова), в прозе и др. [275; 302; 463; 471; 500].

В данный момент литературоведческая танатология находится на этапе своего становления, поэтому еще не выработаны единые принципы анализа танатологических мотивов в литературном произведении, что особенно отчетливо прослеживается в работах А. Ханзен-Лёве, чей выбор методов анализа обусловлен спецификой творчества того или иного автора [466; 530]. В монографии «Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа» Р. Красильников использует термин «литературный опыт описания смерти», который «включает в себя все многообразие образов и мотивов, связанных с танатологической проблематикой» [217, с. 29].

Смерть – одна из фундаментальных категорий, лежащих в основании картины мира, складывающейся в ту или иную эпоху. Важнейшие для понимания человеческой природы танатологические концепции заключаются в мировых религиях. Русские символисты проявляли пристальный интерес к широкому спектру философско-религиозных учений, особое внимание уделяя их танатологической составляющей. Так, для Ф. Сологуба исходной точкой отсчета в системе его мировоззрения стал буддизм, дополненный идеями Ницше, гностиков, учением Н. Федорова и других русских космистов. Младосимволисты соединяли положения христианского учения с элементами гностических ересей, воспринятых ими сквозь призму идей Вл. Соловьева.

На творчество русских символистов оказали заметное влияние труды А. Шопенгауэра, Я. Бёме, И. Канта и др. В творчестве представителей Серебряного века также не могли не отразиться эсхатологические и апокалипсические идеи, в целом присущие рубежному периоду конца XIX – начала XX веков. Усилению внимания к танатологической теме в немалой степени способствовало широкое распространение книги М. Нордау «Вырождение», в которой автор обозначил симптомы патологической болезни, поразившей европейское общество в конце XIX века. Он полагал, что депрессия, моральное

оскудение, ограниченный интеллект, нервозность, доходящая до экзальтации, и другие отклонения от нормы способствуют криминализации социума и приводят к появлению соответствующего типа художника, пагубно влияющего на общество и расшатывающего его нравственные устои [303].

До настоящего времени танатологические мотивы в прозе русских символистов не становились предметом специального литературоведческого анализа. В нашей работе мы предприняли системный анализ танатологических мотивов с точки зрения их семантики, поэтики и функционирования в художественном тексте.

Методологической основой диссертации стали философские труды В. Варавы, А. Демичева, В. Янкелевича, посвященные мортальной проблематике [91; 92; 144–146; 518]. Были учтены концепции ученых тартусско-московской семиотической школы, отечественных, российских и западных теоретиков символизма – М. Баркера (M. Barker), Л. Бугаевой, А. Долгенко, А. Долгополова, С. Ильёва, А. Лаврова, З. Минц, К. Роббинса (K. Robbins), Л. Силард, В. Тюпы, А. Ханзен-Лёве и др. [86; 150; 151; 152; 183; 227; 278–281; 466; 522; 530; 545]. Теоретической базой для мотивного анализа стали работы А. Веселовского, Б. Гаспарова, В. Жирмунского, Г. Краснова, Б. Путилова, И. Силантьева, А. Скафтымова, Н. Тамарченко, Б. Томашевского и других ученых [101; 110; 168; 221; 343; 372–375; 380; 502; 503]. Понимание различных способов повествования о смерти основывается на исследованиях М. Бахтина, изысканиях в области нарратологии Ж. Женетта, П. Рикёра, В. Тюпы, Б. Успенского и В. Шмида [32; 166; 351; 437–439; 504], работах Ю. Лотмана, вскрывшего сюжетообразующий потенциал танатологических мотивов [246; 250], трудах Р. Красильникова, применившего системный подход к исследованию танатологических мотивов, обобщившего существующий на данный момент научный опыт в данной сфере и предложившего различные способы анализа поэтики, семантики, репрезентации и функционирования танатологических мотивов в литературном тексте [216–220]. Анализ семантики и мифопоэтической составляющей танатологических мотивов мы выполняли с учетом трудов Р. Барта, К. Леви-Стросса, А. Лосева, Е. Мелетинского, В. Проппа, В. Топорова,

З. Фрейда, О. Фрейденберг, М. Элиаде, К.-Г. Юнга и др. [27; 230; 240; 242; 245; 269; 270; 339; 340; 434; 455; 456–458; 510; 514; 515].

Выбор методов исследования определялся в зависимости от поставленных задач. Для определения взаимосвязей символистских взглядов на мортальную проблематику с предшествующими художественными концепциями применялись методы сравнительно-типологического анализа в сочетании с историко-функциональным осмыслением эстетико-литературных феноменов. Для типологизации танатологических мотивов использовался типологический подход. Герменевтический метод способствовал углубленному проникновению в семантический смысл анализируемого текста и его более полному толкованию. С помощью метода филологического анализа мы предприняли попытку раскрыть специфику художественного подхода русских символистов к проблеме смерти. Применялся также мифопоэтический подход к изучению специфики функционирования и смыслового наполнения танатологических мотивов. Структурный метод использовался для анализа структуры как самого мотива, представляющего собой инвариант и его варианты, так и для изучения роли мотивов на уровне нарратива, сюжета, хронотопа и других элементов текста.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые на широком материале раскрыта специфика художественного осмысления русскими символистами одной из важнейших проблем человеческого бытия – проблемы смерти. Впервые проведен комплексный анализ танатологических мотивов в романах русских символистов, уточнены и дополнены религиозно-философские основы символистского мировоззрения, которые определили их представления о жизни и смерти. Очерчены связи художественной танатологии символистов со сциентистскими и оккультными учениями, с мифопоэтикой и архетипическими формами коллективного бессознательного. Впервые определены способы взаимодействия танатологических мотивов с другими мотивами (игры, рока, судьбы, поиска истины, эроса, куклы-автомата и др.). В рамках выбранного аспекта исследования обозначены взаимосвязи между представлениями о смерти у русских символистов и их предшественников. Выявлены основные особенности поэтики танатологических мотивов (танатологического хронотопа, нарратива,

сюжета, актантов и т.д.) в символистской прозе. Впервые определен круг основных мотивов, которые в совокупности формируют свойственную именно русскому символизму «художественную модель смерти»; установлены черты сходства и различия в индивидуальном осознании смерти, присущем Ф. Сологубу, В. Брюсову и А. Белому.

ГЛАВА I.

ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЙ МОТИВ КАК ОБЪЕКТ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

§ 1. Теория мотива в литературоведении

Мотив как одна из важнейших категорий поэтики является предметом научного внимания многих литературоведов с начала XX столетия. В настоящее время существует достаточное количество работ, посвященных как анализу отдельных мотивов в рамках одного произведения, в творчестве того или иного автора или литературного направления, так и разработке само́й теоретической базы мотивного анализа. Среди ученых, внесших значительный вклад в изучение проблемы мотива в фольклоре и литературе, необходимо назвать А. Веселовского, Г. Краснова, К. Леви-Стросса, В. Проппа, Б. Путилова, А. Скафтымова, Н. Тамарченко, Б. Томашевского, В. Тюпы, О. Фрейденберг и др. [101; 221; 230; 339; 340; 343; 380; 420; 433; 438; 439; 456–458]. Важнейшие этапы истории исследования понятия «мотив» в литературоведении изложены в монографии И. Силантьева «Поэтика мотива» [375]. В нашей работе мы будем опираться на классификацию направлений в трактовке мотивов, выделенных ученым: семантическое, морфологическое, тематическое, психологическое, дихотомическое и др.

Несмотря на широкое использование понятия «мотив» и многочисленные попытки дать ему определение, мы вынуждены согласиться с В.Е. Хализевым, констатировавшим, что «исходное, ведущее, главное значение данного литературоведческого термина поддается определению с трудом» [465, с. 301]. К подобному же выводу приходит О.Н. Русанова, относящая категорию мотива к «одной из наиболее пластичных форм художественного моделирования» [360, с. 120–121]. «Протеизм» данного термина объясняется, прежде всего, тем, что мотивы тесно связаны со многими другими литературоведческими понятиями, в первую очередь, с темой и идеей художественного произведения.

Общим для мотива и темы является их повышенная семантическая значимость в художественном произведении, зафиксированная в виде

ключевых слов. Подобным образом вычленяет семантическое зерно романа «Обломов» И.А. Гончаров, отмечая, что «мотив погасания есть господствующий в романе, ключом или увертюрой которому служит глава Сон» [116, с. 473]. Представление о литературном произведении как о сложноорганизованном единстве выраженных в слове «образов, действий и положений» и коррелирующих с ними высказываний писателя, повествователя и персонажей было высказано еще в 1876 году Л.Н. Толстым [431, с. 784]. В том же письме он уподобил художественное произведение «лабиринту сцеплений» [431, с. 785], что ведет, с нашей точки зрения, к уподоблению литературного текста системе семантически значимых элементов, называемых мотивами. Широко известно подобное наблюдение А. Блока о лирическом произведении: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует произведение» [63, с. 84]. Именно такие слова, обладающие особой смысловой нагрузкой, формируют тематическое ядро литературного текста и в то же время складываются в систему его ключевых мотивов.

Через категорию темы литературного произведения мотив определяется в работах Б.В. Томашевского и В.Б. Шкловского [433; 503; 502]. Ученые рассматривают мотив в качестве смыслового центра как отдельного высказывания, так и целого текста. Томашевский соотносил тему и мотивы как общее и частное. По его мнению, темы можно разложить на такие элементарные единицы, которые, подобно атомам, «уже нельзя более дробить» – т.е. мотивы [433, с. 71]. Отличие двух подходов заключается в том, что у Томашевского мотив неразрывно соединен с фабулой произведения, а у Шкловского мотив является элементом сюжета. О соотнесенности понятий «тема» и «мотив» писал также Ю.М. Лотман в работе «Тема карт и карточной игры в русской литературе XIX века» [251].

Разумеется, часто бывает так, что для воплощения своего замысла автор использует довольно большое количество отдельных мотивов, взаимодействующих между собой различными способами. Мотив может выполнять некую локальную функцию, например, характеризуя того или иного персонажа, создавая определенную атмосферу в произведении и т.д. В подобных случаях отдельный мотив или система мотивов служат

для воплощения темы произведения в целом, как средство ее «развития, расширения и углубления» [95, с. 234]. Однако мы не видим противоречия в отождествлении темы и мотива, если понимать под темой «значения ключевых слов, то, что ими фиксируется» [465, с. 55], так как именно мотивы зачастую и выступают в тексте в форме ключевых слов. Здесь мы бы различали тему как некое обобщение тех событий, которые легли в основу произведения, и мотив как конкретную реализацию абстрактных понятий в словесно выраженной форме. Если они совпадают, то тема и мотив отождествляются, как это происходит в повести И.С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)», где «тема любовного соединения мертвого и живого» воплощена в соответствующих мотивах [219, с. 239].

Мотив может выходить за рамки отдельного произведения и быть характерным для творчества какого-либо автора в целом. Не случайно, например, Ф. Сологуба называли «поэтом смерти», т.к. образ смерти является ведущим в его творчестве и составляет ядро мировоззренческих представлений известного представителя русского символизма.

Мотивы, заимствованные художественной литературой из древних сказаний и мифов, принято называть «мифологемами» или «архетипическими мотивами». Это могут быть выделенные К.-Г. Юнгом архетипы – тень, анима, анимус, ребенок, мудрый старик, трикстер и т.д., образы, почерпнутые из религиозно-философских источников (например, библейский блудный сын), ставшие нарицательными герои мировой литературы (Фауст, Дон-Кихот), базовые категории человеческой культуры и природы – дом, дорога, месть, память, хаос и космос, свет и тьма, добро и зло и др. Круг исследований, посвященных анализу мифологем на различном материале, в последние десятилетия активно расширяется, включая в себя как отдельные статьи, в которых рассматривается эволюция мотива в разные исторические периоды [155; 489–491], так и обобщающие монографии и диссертационные исследования [19; 254].

Размытость и некоторая неопределенность понятия «мотив» обусловлена также тем, что форма его существования в тексте может быть практически любой. Однако именно эта особенность мотива делает его незаменимым инструментом интертекстуального анализа, где он рассматривается в рамках системы «текст-смысл». «При этом, – пишет

Б.М. Гаспаров, – 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…» [110, с. 30–31]. Размывание границ текста произведения, отказ от любых «дискретных единиц» (персонажей, фабулы, сюжета и т.д.) приводит к тому, что мотив рассматривается как семантическое ядро, вокруг которого формируется текст. «Мотивы репрезентируют смыслы и связывают тексты в единое смысловое пространство, – такова наиболее общая формула интертекстуальной трактовки мотива» [374, с. 56]. Текст строится как сетка взаимосвязанных мотивов.

На тесную связь между мотивом и сюжетом первоначально указали ученые-фольклористы на рубеже XIX-XX вв. В литературоведении под термином «сюжет» понимается «художественно целенаправленный ряд событий, ситуаций и коллизий (поступков, положений, в том числе конфликтных, и состояний героя) в мире персонажей» [101, с. 500]. А.Н. Веселовский утверждал, что мотив составляет основу сюжета литературного произведения, представляя собой простейшую единицу повествования [101, с. 500].

К важнейшим принципам повествовательного мотива относится принцип системности. Впервые обозначенный в работах ученого-фольклориста И. Мандельштама, он будет сформулирован в работах О. Фрейденберг: «Случайных, не связанных с основой сюжета мотивов нет» [458, с. 222]. Мотив рассматривается ученым как образная единица сюжета, которая подчиняется определенным закономерностям литературного повествования. К подобным выводам приходит также В. Пропп: «Мотив может быть изучаем только в системе сюжета» [339]. О продуктивности рассмотрения мотива как составляющей сюжета свидетельствует активная работа, которая ведется современными российскими учеными над составлением словаря сюжетов и мотивов русской литературы [221; 262; 263; 325; 326; 334; 491].

Функциональная нагрузка мотива различна. Во-первых, необходимо учитывать классификацию Б. Томашевского, который выделял две группы мотивов. В одну входят статические мотивы, не влияющие на ход событий, в другую – динамические мотивы, «изменяющие ситуацию» [433, с. 185]. Во-вторых, мотивы могут

выполнять сюжетогенерирующую функцию. Сюжетообразующий потенциал мотива раскрывает Ю.В. Шатин [491].

Характерной чертой танатологических мотивов является их сюжетозавершающая роль, как это продемонстрировано Ю.М. Лотманом в методологически важной, с нашей точки зрения, статье «Смерть как проблема сюжета», в которой танатологические мотивы анализируются в рамках семиотической школы в литературоведении [250]. В работе было задано одно из направлений изучения танатологических мотивов как элементов сюжета. Раскрывая суть проблемы концовки литературного произведения, ученый соотносит ее с проблемой человеческой кончины: «чисто литературной проблеме концовки в реальной жизни соответствует факт смерти – “кончины”» [250, с. 418]. Ю. Лотман, рассматривая категорию смерти с точки зрения общих закономерностей человеческого мышления, указал на ее смыслопорождающую функцию: «Человеческое стремление приписывать действиям и событиям смысл и цель подразумевает расчлененность непрерывной реальности на некоторые условные сегменты. <…> То, что не имеет конца — не имеет и смысла» [250, с. 417]. Таким образом, основная функция концовки-кончины – придавать смысл человеческой жизни и быть условием для ее понимания. Поэтому концовка произведения считается «сильной позицией» для танатологических мотивов, что прослеживается и в произведениях русских символистов (например, в «Возврате», «Кубке метелей», «Серебряном голубе», «Петербурге» А. Белого, «Мелком бесе» Ф. Сологуба, «Огненном ангеле» и «Алтаре Победы» В. Брюсова). Часто концовка совпадает с кульминацией, как это имеет место в приведенных примерах. Однако танатологические мотивы встречаются также и в начале произведения, и в его середине. Как справедливо отмечает Р. Красильников, во многих рассказах Ф. Сологуба «довольно распространенным началом произведения является констатация смерти старших родственников персонажа, прежде всего родителей» [219, с. 210]. Точно так же завязка романа В. Брюсова «Алтарь Победы» обусловлена смертью отца Реи и Леты, после которой они отправились в Рим, где и произошла их судьбоносная встреча с главным героем Децимом и его другом Ремигием. Роковая встреча с Летой определила дальнейшие страдания Ремигия от неразделенной любви, которая в конце концов стала причиной его самоубийства. Как бы случайно

возникший танатологический мотив определяет дальнейший ход событий, играет в «Алтаре Победы» сюжетообразующую роль и приводит к трагическому финалу. По наблюдению Р. Красильникова, танатологическая завязка обычно сигнализирует о кольцевой композиции произведения, и если оно начинается с сообщения о смерти героя, то «дальнейшая история предстает как путь к событию кончины или гибели соответствующего персонажа» [219, с. 214].

В современном литературоведении активно разрабатывается прагматическая теория мотива, исходной установкой которой стала идея Е. Мелетинского о ведущей роли предикативного начала в структуре мотива [270, с. 117]. Лингвистическая прагматика порождает представление о типологическом подобии мотива в повествовании слову в предложении. Для прагматической теории актуальной является понимание мотива как тема-рематического единства [438, с. 12], благодаря чему мотив становится сюжетопорождающей категорией художественного повествования. Соединяя представления о семантической природе мотива, его структуре и соотносимости с темой произведения, прагматическая концепция является, по мнению современного исследователя, «наиболее адекватной изучению художественной литературы нового времени» [374, с. 65].

Первоначально проблема повествовательного мотива была поставлена в фольклористике. К основным свойствам мотива принято относить семантическую целостность (А. Веселовский), образный характер и эстетическую значимость (А. Веселовский, О. Фрейденберг), т.е. мотив «с точки зрения своей образной, эстетически значимой семантики» понимается как неразложимое целое [374, с. 21], связанное с сюжетным действием (событием). Выделенные В. Проппом обобщенные функции мотива с точки зрения дихотомической теории позволяют рассматривать их как инварианты, несущие основную семантическую нагрузку, а конкретные формы реализации этих функций – как варианты минимальных сюжетных элементов литературного произведения.

Мотив становится одним из основных средств нарративного анализа в работах К. Жолковского и Ю. Щеглова. В отличие от Б. Гаспарова, который разделяет понятие мотива и лейтмотива по принципу однократности (мотив) и повторяемости (лейтмотив),

Жолковский и Щеглов объединяют оба понятия в едином представлении об «инвариантном мотиве» [170, с. 19].

С точки зрения синтактики повествования мотив включен в нарративную структуру произведения, соотносясь с точками зрения субъектов речи (повествователя, рассказчика, героя и т.д.). В зависимости от нарративной инстанции М. Бахтин различает два способа повествования о смерти – «извне» и «изнутри» [32].

В современной нарратологической поэтике принято выделять различные фокусы наблюдения (точка зрения того, кто непосредственно воспринимает происходящее событие) и речевые характеристики нарратива (кто сообщает о событии) [437, с. 57, 65]. Три вида фокализации описывает Ж. Женетт. Во-первых, «нулевая» фокализация, когда повествование ведет «всесведущий» нарратор, во-вторых, «внутренняя» – с позиции персонажа, и, в третьих, «внешняя» – объективный нарратор не способен проникнуть в сознание действующих лиц [166, с. 205–209]. В классификации В. Тюпы выделены несколько типов повествования: «сказовое», «хроникальное», «аукториальное» [437, с. 49–50].

Заметим, что все названные классификации не исчерпывают существующих нарративных стратегий, поэтому в процессе анализа танатологического нарратива мы будем обращаться к тем, которые наиболее точно помогают определить его особенности в каждом конкретном случае. Так, сказовый повествователь, в соответствии с типологией В. Тюпы, в «Серебряном голубе» А. Белого наделен ограниченной точкой зрения и в то же время способен проникать в сознание героя, что позволяет отнести его одновременно к «всесведущему» нарратору, по Ж. Женетту.

Даже наиболее полная классификация В. Шмида не может претендовать на исчерпанность описания всех возможных случаев существующих позиций нарратора, сам ученый признает ее условность и высокую степень абстракции, но для характеристики танатологических мотивов данная типология оказалась наиболее полезной. В ней выделены четыре позиции:

- недиегетический нарратор с нарраториальной точкой зрения («не является персонажем в повествуемой истории»);

- недиегетический нарратор с персональной точкой зрения («занимает точку зрения одного из персонажей, который фигурирует как рефлектор»);
- диегетический нарратор с нарраториальной точкой зрения («присутствующий как повествуемое “я” в истории» и «применяющий точку зрения “теперешнего”, т. е. повествующего “я”»);
- диегетический нарратор с персональной точкой зрения («повествует о своих приключениях с точки зрения повествуемого “я”») [504, с. 129–130].

Деление нарратора на диегетического и недиегетического осуществляется В. Шмидом в зависимости от его отношения к акту повествования: «если “я” относится только к акту повествования, то нарратор является недиегетическим, если же “я” относится то к акту повествования, то к повествуемому миру – диегетическим» [504, с. 83].

Для более точного анализа представленных в литературе танатологических ситуаций необходимо, по мнению Р. Красильникова, дополнить существующие классификации нарративных инстанций смешанными типами. Во-первых, это так называемая «смерть изнутри, но извне», которая характерна для повествовательной ситуации, где «рассказ ведется от первого лица, но при этом описывается чужое умирание, чужая смерть и своя реакция (танатологическая рефлексия) на нее» [219, с. 191]. Во-вторых, «смерть извне, но изнутри». В этом случае «повествование ведется от третьего лица, но «всеведущий» автор излагает мысли умирающего или наблюдающего за смертью персонажа» [219, с.192].

Специфика танатологических мотивов заключается в том, что момент смерти – это та граница, за которой становится невозможна «внутренняя» точка зрения, т.е. повествование с точки зрения умирающего героя всегда прекращается. Так, в романе А. Белого «Серебряный голубь» точка зрения «всесведущего» нарратора, способного проникнуть в сознание персонажа, в этот момент смещается и из внутренней становится внешней по отношению к герою, как это происходит, например, в заключительной сцене, где изображено убийство Петра Дарьяльского. Такой способ повествования в общих чертах соответствует второму типу наррации, по Р. Красильникову, – «смерть извне, но изнутри».

Внутритекстовая модальность танатологических мотивов определяется, во-первых, способностью героя изменить ход событий, если он стоит перед «пучком возможностей», говоря словами Ю. Лотмана, т.е. оказывается в ситуации выбора. Возможность, по П. Рикёру, может реализоваться или нет, и тогда развитие сюжета определяется не действиями героя, а внешними факторами, которые он не в силах изменить, что «удовлетворяет условиям одновременно регрессивной необходимости и прогрессивной случайности» [351, с. 47]. Абсурдность танатологической ситуации заключается в том, что здесь реализация возможности – это выбор между жизнью и смертью, сделанный в пользу смерти.

В широком смысле мотив понимается как структурно-семантическая единица, способная функционировать на разных уровнях художественного текста – идейно-тематическом, сюжетном, повествовательном, композиционном, пространственно-временном, персонажном и др. Форма его выражения может быть самой разнообразной: идея, образ, слово, предмет, персонаж, художественная деталь и т.д. Пожалуй, единственное, в чем взгляды всех исследователей совпадают, – это повторяемость как основное свойство мотива. Оно проявляется не только в рамках отдельного произведения. Ученые выделяют мотивы, определяющие особенности индивидуального стиля того или иного автора, характерные для какого-либо литературного направления, эпохи, а если это мифологемы, то и человеческой культуры в целом. Таким образом, из повторяемости мотива вытекает такое его свойство, как интертекстуальность.

Следующее качество, выделяющее мотив из ряда других элементов словесного текста – особая семантическая нагруженность. Мотив, особенно если он выступает в качестве сюжетогенерирующего элемента, наделен свойством предикативности. Структура мотива складывается из предиката, актантов и сирконстант (обстоятельств действия) и строится «по образцу высказывания (агенс – предикат – пациенс)» [219, с. 95]. С точки зрения семиотического подхода мотив является знаком, имеющим собственную семантику, синтактику и прагматику.

В семантической структуре мотива А.И. Белецкий выделил две дихотомические составляющие – инвариант и его фабульные варианты [33, с.64], в чем, по мнению современного исследователя, проявляется

действие «принципа дуальной природы мотива – как единицы художественного языка, наделенной обобщенным значением, и как единицы художественной речи, наделенной конкретной семантикой, коррелирующей с фабульным действием, героями, обстановкой» и т.д. [374, с. 24]. В работах В.Я. Проппа обобщенный мотив-инвариант рассматривается в качестве функции действующего лица сказки или мифа [339; 340].

Дихотомическая концепция мотива получила свое завершенное теоретическое оформление в трудах А. Дандеса, Л. Парпуловой, И. Силантьева, Н. Черняевой и других ученых [138; 320; 372–375; 481]. В последнее время она все чаще привлекает внимание литературоведов. Инвариантные формы мотива выделяет Н. Тамарченко, который полагает, что их количество ограничено, в отличие от вариантов мотива, получающих конкретное воплощение в сюжете литературного произведения [420]. Модель «инвариант мотива – вариант мотива» представлена также в работах А. Жолковского, Б. Путилова, Ю. Шатина, Ю. Щеглова [170; 343; 489–491]. Согласно дихотомической теории мотива, его структура складывается из инварианта (мотифемы) и вариантов (алломотивов) [375, с. 47–48].

Системное определение мотива как одного из существенных понятий нарративной поэтики дал И. Силантьев: мотив – «это повествовательный феномен, инвариантный в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантный в своих событийных реализациях, интертекстуальный в своем функционировании и обретающий эстетически значимые смыслы в рамках сюжетных контекстов, соотносящий в своей семантической структуре предикативное начало фабульного действия с его актантами и определенными пространственно-временными признаками» [374, с. 88]. По нашему мнению, в нем названы все основные признаки танатологического мотива как частного случая мотива вообще. Более подробно мы рассмотрим, как в современном литературоведении принято определять понятие «танатологический мотив», в следующем параграфе.

§ 2. Танатологический мотив как литературоведческая категория

В последнее время появляется все больше специальных работ по литературоведению, непосредственно направленных на изучение художественного воплощения темы смерти в фольклоре, в творчестве отдельных авторов, а также на анализ теоретических аспектов проблемы. По мнению О. Матич, «литература представляется как поле для воображения, которое регулярно обращается к проблеме смерти и ищет выходы из нее» [264, с.206]. В современном литературоведении накоплен некоторый опыт исследования проблемы смерти в художественном тексте. Различные способы решения этой проблемы были предложены в трудах Р. Барта, М. Бахтина, П. Бицилли, Р. Красильникова, Ю. Лотмана, Е. Мелетинского, О. Постнова, Ю. Семикиной, В. Топорова, О. Фрейденберг, А. Ханзен-Лёве и др. [27; 32; 56; 216-220; 250; 269; 270; 334-337; 368; 434; 456-458; 530].

Образ смерти занимает важное место в мифологии и фольклоре, входя в число основных архетипов коллективного бессознательного. Являясь одним из важнейших регуляторов жизненных стратегий, представления о смерти в литературном произведении во многом определяют параметры выбора и организации сюжетных коллизий, устанавливают ценностные ориентиры, становятся точкой отсчета действий героев, т.е. функционируют в качестве одной из основных смыслоопределяющих и смыслопорождающих категорий. Вниманию исследователя литература предоставляет множество моделей отношения к смерти, сложившихся в определенные культурно-исторические периоды.

Отношение к смерти является мерилом поступков героев античного и средневекового эпоса, рыцарского романа, трагедии, летописи и жития. У романтиков и символистов смерть «перестаёт быть моментом самой жизни и снова становится явлением пограничным между здешней и возможной иной жизнью» [29, с. 350]. Со сменой культурно-исторических эпох и литературных стилей происходит актуализация различных представлений о смерти. От рационалистического требования подчинить свою жизнь служению государственным интересам в классицизме, от социальной и исторической детерминированности человеческого бытия с самого

момента рождения и до кончины осуществляется переход к эсхатологическим и мистическим представлениям о смерти, широко распространенным в эпоху модернизма, а с середины XX века – к игровым танатологическим концепциям постмодернизма.

Первые литературоведческие работы, предметом рассмотрения в которых становятся образы смерти в художественном произведении, появляются в первой половине XX века [530; 538; 549]. В дальнейшем диапазон эпох и авторов, к творчеству которых обращаются зарубежные ученые, интересующиеся танатологической проблематикой, стремительно расширяется, охватывая литературу от античности до современности. Изучением танатологических образов и мотивов в литературном произведении занимались такие западные исследователи, как Ф. Вебер (Weber), М. Бланшо, Л. Курц (Kurtz), Т. Спенсер (Spencer), А. Ханзен-Лёве, К. Хайнеман (Heinemann), М. Эндрюс (Andrews) и др. [58-60; 521; 530; 531; 538; 548; 549].

Начало российской литературоведческой танатологии положила статья П. Бицилли «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого» (1928), в которой автор утверждает, что основополагающей мировоззренческой категорией наследия великого русского писателя стала так называемая «мистика смерти» [56, с. 475]. Продолжили изучение данной проблемы И. Анненский, применивший биографический подход в эссе «Умирающий Тургенев» [13] и И. Бунин, использовавший интуитивистский метод в работе «Освобождение Толстого» [87].

Сопоставив, по примеру П. Бицилли, творческие системы Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, М. Бахтин в заметках 1961 года указал на два возможных способа повествования о смерти в зависимости от позиции автора по отношению к умирающему персонажу [32]. В работе «Автор и его герой в эстетической деятельности» М. Бахтин размышляет над чрезвычайно важным вопросом, занимающим центральное место в танатологии как науке: «В переживаемой мною изнутри жизни принципиально не могут быть пережиты события моего рождения и смерти; рождение и смерть как мои не могут стать событиями моей собственной жизни. <…> Помыслить мир после моей смерти я могу, конечно, но пережить его эмоционально окрашенным фактом моей смерти, моего небытия уже я не могу изнутри себя самого,

я должен для этого вжиться в другого или других, для которых моя смерть, мое отсутствие будет событием их жизни; совершая попытку эмоционально (ценностно) воспринять событие моей смерти в мире, я становлюсь одержимым душой возможного другого, я уже не один, пытаясь созерцать целое своей жизни в зеркале истории; как я бываю не один, созерцая в зеркале свою наружность» [28, с. 127–128].

В советский период интерес к танатологической проблематике не поощрялся, так как тема смерти в обществе, занятом построением светлого будущего, относилась к разряду табуированных. Понятие «мотив смерти» или «танатологический мотив» приобрело особую актуальность в танатологических исследованиях литературоведов, только с 1990-х годов. К нему обращаются Н. Афанасьева, Н. Битколова, Т. Васильчикова, А. Гражданов, И. Канунникова, А. Коновалов, И. Конрад, Т. Куркина, Б. Ланин, В. Лебедева, О. Левушкина, Н. Махинина, С. Мирзоян, А. Неминущий, И. Островских, Я. Петрык, Т. Печерская, О. Постнов, Т. Розанова, О. Романовская, С. Рудакова, Л. Смирнова, Т. Усачева, Е. Финько, И. Фирулева, Е. Фролова, А. Хасанова, А. Хван, Л. Ходанен, Б. Чович, Е. Шиманова [20; 55; 93; 122; 192; 213; 214; 226; 228; 229; 232; 266; 283; 297; 308; 324; 325; 334-337; 353; 355; 358; 385; 443; 451; 452; 467; 469; 473; 482; 500].

Танатологические мотивы стали предметом диссертационных исследований Р. Красильникова и Ю. Семикиной, монографий В. Казака, Л. Кациса, О. Постнова, Г. Чхартишвили [191; 194; 219; 335; 336; 368; 485]. Специфика объекта танатологического исследования заключается, как отмечают многие ученые, в ускользании смерти как предмета научного анализа [144]. В поэтической форме эта мысль была высказана А. Ахматовой: «смерти нет – это всем известно», а в рамках семиотического подхода австрийский славист А. Ханзен-Лёве отметил, что «умирание показывается как всеобщее означающее без означаемого и, с точностью до наоборот, смерть показывается как означаемое без означающего» [530, с. 7]. Для изображения смерти как таковой пригоден только один метод – апофатический, через обозначение того, что смертью не является. По мнению Р. Красильникова, «смерть, как и Бог, является тайной, о которой человек больше молчит, чем говорит» [219, с. 126].

Тем не менее попытки осмысления смерти не прекращаются. Они дают возможность, по мысли М.М. Бахтина, творческому сознанию пережить единение своего сознания с сознанием Другого, посмотреть на себя со стороны и осознать тот масштаб, который смерть придает человеческой жизни, соотнести со смертью как с неким объективным мерилом ценность собственного существования, получить представление о пренатальном и постмортальном опыте (жизнь до рождения и после смерти). Особенностью средневекового сознания (как и вообще архаических танатологических представлений) является «непосредственное соседство смерти со смехом, едой, питьем, половой непристойностью» [29, с. 348]. Об изменении отношения к смерти в Новое время по сравнению со средневековьем («смерть прирученная», по Арьесу) идет речь в монографии М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» [31].

Танатологические мотивы как семиотические элементы обладают всеми признаками знака, который, согласно Ф. де Соссюру, «связывает не вещь и имя, но понятие и акустический образ. Этот последний не есть материальный звук, вещь чисто физическая, но психический отпечаток звука, представление, получаемое нами о нем посредством наших органов чувств…» [405, с. 77–78]. Обращение к триаде Соссюра «означаемое – означающее – знак» при анализе танатологических мотивов позволяет «перевести поиски из сферы сущности в сферу представлений», чтобы избежать изначально обреченных на провал попыток исследовать недоступную для нас денотативную сферу смерти [219, с. 103].

Танатологические мотивы обладают всеми признаками мотива как литературоведческого понятия. Танатологическим мотивом может считаться любой элемент художественного текста, имеющий мортальную семантику, будь то персонаж, хронотоп, нарратив, образ, художественная деталь, событие, ситуация и т. д. Важнейшим свойством танатологических мотивов является повторяемость, обусловленная их интертекстуальным характером.

К теме смерти обращались крупнейшие представители всех культурно-исторических эпох, предлагая все новые и новые интерпретации этого загадочного и до конца непостижимого феномена. В свою очередь, интертекстуальность танатологических мотивов

продиктована их архетипической природой, очевидность которой подтверждается уже самим названием, происходящим от имени мифологического бога смерти – Танатоса.

Семантическая нагрузка танатологических элементов как семиотических единиц проявляется на всех уровнях литературного текста, во многих случаях определяя направление развития сюжета и даже выступая в качестве жанрообразующего фактора.

Танатологические мотивы обладают определенной структурой, состоящей из трех единиц: предиката, актанта и сирконстанты. Эта структура складывается из отдельных минимальных элементов, группирующихся вокруг предикативного ядра, представляющего собой танатологическое событие или действие. К носителям денотативного значения мотива относятся такие структурные компоненты, как актанты (субъекты и объекты действия) и сирконстанты (пространство, время, причина, орудие и др.). От них зависит, какой именно тип мотива смерти будет воплощен в тексте – мотив убийства или самоубийства, «естественной» или насильственной смерти и т.д. Например, такое событие, как убийство, связано с рядом мелких танатологических мотивов, куда может входить планирование убийства, подготовка орудий убийства, выбор жертвы, само действие, уничтожение улик и т.п. В состав танатологического мотива обычно входят также коннотативные семы, «связывающие семиотические элементы с ментальными представлениями эпохи, социального слоя, философскими идеями писателя, интертекстуальными реминисценциями, требованиями жанра или стиля и т.п.» [219, с. 131].

Семантическая функция танатологических мотивов, во-первых, может определять содержание произведения в целом и организовывать развитие сюжета, поэтому мы считаем вполне обоснованным введение в научный оборот такого понятия, как «мортальный сюжет», предполагающий «архетипический подтекст и апофатическую множественность интерпретаций» [62, с. 58]. Так, в романе А. Белого «Петербург» действие строится вокруг террористического акта, направленного против сенатора Аблеухова. В этом случае танаталогический мотив, повторяясь в рамках одного произведения, становится лейтмотивом, по терминологии И. Силантьева [375, с. 93]),

выступает в качестве ключевой единицы повествования и может рассматриваться как тема литературного произведения.

Во-вторых, танатологические мотивы могут занимать значительное место в тексте, быть значимым компонентом сюжета, оказывающим существенное воздействие на его развитие. Например, в «Огненном ангеле» В. Брюсова сюжетные линии Рупрехт – Рената и Рупрехт – Агриппа завершаются смертью героев (Ренаты и Агриппы). Это в значительной степени повлияло на решение главного героя навсегда покинуть родину и определило финал «повести в XVI главах».

В синтактике на первый план выходят сюжетопрерывающие свойства танатологических мотивов. Сетуя на однообразие литературных финалов, А. Чехов в одном из писем отметил, что существует всего два варианта концовки произведения: «Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет» [цит. по: 418, с. 76]. Опираясь на понятие изоморфизма реального и вымышленного миров, выдвинутого В. Топоровым, Р. Красильников приходит к выводу, что «произведение, ориентированное не на архаическое циклическое время, а на линейное (историческое) жизнеописание, на изоморфизм действительного и художественного миров, тяготеет к танатологической концовке» [219, с. 106], и особенно это характерно для произведений Нового времени.

Располагаясь в начале произведения, танатологические мотивы могут способствовать завязке действия, выполняя тем самым сюжетопорождающую функцию. Их появление в середине произведения часто сигнализирует о повороте сюжета, заставляет героев переосмыслить свою жизнь и приводит к радикальным переменам в их мировоззрении и поступках, как это случилось с главным героем романа В. Брюсова «Алтарь Победы» после смерти Нармии.

Особо значимы танатологические мотивы в названии произведения. Озаглавив роман «Смерть богов. Юлиан Отступник», Д.С. Мережковский тем самым произносит окончательный приговор язычеству, хотя финал произведения более оптимистичен. Однако во втором томе знаменитой трилогии писателя «Христос и Антихрист» античная культура, воскресшая в творчестве великих итальянцев эпохи Возрождения, теперь должна уступить место России – будущему Третьему Риму. Символом ее заката становится смерть Леонардо да Винчи.

Прагматика танатологических мотивов обусловлена их тесной связью с современной действительностью, в том числе и с событиями в жизни автора художественного произведения, и с историческими фактами, которые становились материалом для литературного творчества. Так, террористические акты, прогремевшие на рубеже XIX-XX веков в России, легли в основу романа А. Белого «Петербург», а историческое прошлое (в частности, смерть царевича Алексея) стало предметом художественного осмысления в заключительной части трилогии Д.С. Мережковского.

Важное место благодаря своему обобщающему и систематизирующему характеру среди работ на танатологическую тематику занимают исследования Р. Красильникова. Семантика и функционирование танатологических мотивов в художественной литературе рассматриваются в них с опорой на семиотический, структурный, типологический, культурно-исторический, герменевтический и другие подходы. В работах ученого обосновано определение танатологического мотива, связанного с ситуациями умирания или смерти: «понятие танатологического мотива выделяется из других терминов тем, что оно позволяет изучать практически все аспекты художественного текста как семиотического и эстетического объекта – особенности семантики и репрезентации, поэтики, эстетического оформления, парадигматики и прагматики. В широком смысле оно означает любой повторяющийся танатологический элемент, в узком – устойчивый минимальный значимый предикативный структурный семиотический компонент художественного текста, обладающий танатологической семантикой» [217, с. 10].

В трудах ученых-филологов, полностью или частично посвященных исследованию художественного опыта описания смерти, широко используются традиционные литературоведческие понятия: «проблема», «тема», «образ», «мотив», «ситуация», «актант» и др. Их выбор определяется, во-первых, спецификой того или иного метода анализа – биографического, компаративистского, мотивного и т.д. Во-вторых, он зависит от того, какой уровень текста исследуется – повествовательный, сюжетный, персонажный, композиционный и т.д.

Развитие литературоведческой танатологии привело к необходимости формирования специального терминологического

аппарата. К сфере литературоведческой танатологии относятся такие понятия, как идея смерти, представления о смерти, образ смерти, танатологическая ситуация, танатологическая семантика, танатологический хронотоп, танатологический персонаж и другие, служащие для анализа художественного воплощения смерти как в плане содержания, так и в плане выражения.

В процессе изучения танатологической семантики в литературоведении все чаще используются философские, культурологические и лингвистические термины, позволяющие интерпретировать мировоззренческую позицию автора, его систему взглядов, существенное место в которой занимают представления о смерти: «философия смерти» [362; 509] «феномен смерти» [321], «чувство смерти» [294; 382] «категория смерти» [471], «концепт “смерть”» [89; 133; 163; 171; 261; 306; 426; 436; 484]. Рассмотрение концепта «смерть» как «сгустка культуры в сознании человека» [413, с. 40] сближает его с понятием архетипа, что в данном случае не вызывает сомнений, так как после психоаналитических штудий З. Фрейда и К.-Г. Юнга танатологические представления традиционно рассматриваются в качестве сущностных элементов коллективного бессознательного.

Для характеристики плана содержания в литературоведении традиционно употребляется понятие «тема смерти» [199; 334; 335; 385; 419; 540]. Тема, по Б. Томашевскому, объединяет отдельные элементы текста единством значений [433, с. 176]. По отношению к танатологической семантике это значит, что тема смерти может рассматриваться как в рамках отдельного эпизода произведения, так и определять семантику литературного текста в целом.

Рефлексия о смерти как противоречивом феномене, «вечном вопросе бытия», не имеющем однозначного решения и в силу своего непосредственного отношения к судьбе каждого человека, требующем постоянного осмысления, сконцентрирована в понятии «проблема смерти» [17; 56; 214; 334; 354]. На близость понятий «тема» и «проблема» по отношению к смерти указывает Р. Красильников, по мнению которого «тематизация смерти (выделение этого объекта из ряда других явлений бытия) неизбежно приводит к ее проблематизации, т. е. в

силу природы танатологического дискурса тема смерти практически всегда является и проблемой смерти» [219, с. 85].

В работах, посвященных исследованию танатологической синтактики, встречаются такие термины, как «репрезентация смерти» [500], «изображение смерти» [202], «представление смерти» [521]. Чаще всего в трудах ученых приемы экспликации смерти в литературном тексте рассматриваются не сами по себе, а в качестве средств, позволяющих вскрыть смысловую глубину танатологического знака.

Обращаясь к анализу поэзии русских символистов, А. Ханзен-Лёве вводит в научный оборот термин «танатопоэтика», который позволяет выделить феномен смерти из ряда других литературоведческих понятий [530]. Предметом изучения в танатологической поэтике стала архитектоника танатологического текста, способы функционирования в нем элементов с танатологической семантикой, что осложнено так называемой «негативной эстетикой» экспликации смерти, подразумевающей отсутствие означающего.

Важнейшим средством, позволяющим объединить план содержания и план выражения танатологического знака, является понятие «художественный образ». Образ как ведущая эстетическая категория обладает многозначностью, представляя собой неразделимое целое общего и конкретного, рационального и эмоционального и т.д. Понятие «образ смерти» служит для разграничения существующих в действительности танатологических представлений от репрезентации смерти в мире художественного произведения, «подчеркивает условность и специфичность литературного осмысления феномена смерти, способно охватить многообразие и конкретность его проявлений с точки зрения и семантики, и поэтики» [217].

Семантическую связь мотива и персонажа применительно к мифам и мифологическому сознанию анализирует О. Фрейденберг [456]. Особенно актуальными наблюдения ученого становятся применительно к литературе нового времени, для которой характерно сознательное обращение к мифам как к порождающим механизмам творчества, в частности – к литературе символистов. На связь мотива и персонажа в неомифологической литературе нового времени указывает Ю.В. Шатин [489].

Понятие «танатологический актант» соотносится с такими устойчивыми литературоведческими единицами, как «герой», «персонаж», «действующее лицо». В теории мотива под актантом понимается конкретная позиция, занимаемая в повествовании конкретным персонажем [375, с. 129].

Существенную роль в разграничении танатологических персонажей играет их отношение к реальности или модальность. В зависимости от того, изображается действующее лицо до момента смерти или после, танатологические актанты могут быть реальными (убийца, жертва, самоубийца и т.п.) или ирреальными (русалки, вампиры и другие «ожившие мертвецы», демонические существа и т.п.), часто имеющими мифопоэтические корни.

В данном параграфе мы попытались обобщить существующие в настоящее время исследования в области танатологического мотива, чтобы вычленить релевантные признаки данного понятия, которые нам понадобятся в процессе анализа танатологических мотивов в романах русских символистов.

§ 3. **Типология танатологических мотивов**

Проблема типологии танатологических мотивов в настоящее время окончательно не решена. Существует несколько мотивных типологий, которые могут оказаться продуктивными при анализе танатологических мотивов. Прежде всего, это семантический подход к мотиву, который применил П. Бицилли в статье о значении категории «смерть» в творчестве Л. Толстого [56]. Такой подход характерен также для словарей и энциклопедий, например, «Словаря поэтических образов» Н. Павлович [317, с. 430–450] или «Лермонтовской энциклопедии» [233, с. 290–312].

Танатологические мотивы могут быть внутритекстовыми, но чаще всего они оказываются интертекстуальными, т.е. переходящими из одного произведения в другое [95, с. 233]. Архетипичность как генетическое свойство танатологических мотивов определяет необходимость их изучения в рамках различных мифологических

моделей и свидетельствует об их тесной связи с многообразными фольклорными мотивами.

Специфической именно для танатологических мотивов является классификация, согласно которой они группируются в зависимости от природы смерти. Это в первую очередь ненасильственная («естественная») смерть, которая случается от старости, болезни или несчастного случая. Она не зависит ни от воли самого умирающего, ни от намерений других людей. Во-вторых, это случаи насильственной смерти, которые также подразделяются на две группы – убийство и самоубийство, отличающиеся тем, кто является причиной смерти. Все они связаны с определенными типами персонажей, происходят в рамках соответствующих хронотопов и отличаются различной мотивировкой убийства, которое может быть криминальным или легитимным (война, казнь).

Опираясь на понятия «пролепсиса» и «аналепсиса», предложенные Ж. Женеттом, принято различать мотивы танатологической рефлексии до момента смерти (пролепсис) и после кончины персонажа (аналепсис). Важным элементом повествования является нарративная инстанция или позиция, определяющая выбор той или иной точки зрения.

Для характеристики танатологических мотивов используется также понятие «модальность», так как смерть в произведении может случиться или не случиться. Так, в романе А. Белого «Петербург» поручик Лихутин не смог осуществить самоубийство, потому что крюк, на котором он собирался повеситься, не выдержал вес его тела. Клавдия, героиня романа Сологуба «Тяжелые сны», после рокового столкновения с матерью заболевает и оказывается на пороге смерти, но все-таки выздоравливает. Или дуэль между Мануэлем Перадой и Танкредом в трилогии Сологуба «Творимая легенда» не состоялась из-за отказа последнего принять вызов.

На основании анализа и обобщения существующей литературы мы предлагаем дополненную и уточненную **типологию танатологических мотивов**, в которой различные мотивы классифицируются в зависимости от природы смерти. К двум группам танатологических мотивов (насильственной на ненасильственной смерти), выделенных В.Л. Красильниковим [219]. мы считаем необходимым добавить еще три типа мотивов. В творчестве русских символистов представлены пять

типов танатологических мотивов, внутри которых, в свою очередь, можно выделить отдельные подтипы:

1. Первую группу составляют мотивы, связанные со смертью персонажа литературного произведения. Они неоднородны. Во-первых, существуют мотивы так называемой ***ненасильственной смерти***, вызванной естественными причинами, например, болезнью или старостью. Таких мотивов в творчестве символистов довольно мало, чаще всего о них лишь бегло упоминается в тексте, пожалуй, за исключением описания смерти алхимика Агриппы Неттесгеймского в романе Брюсова «Огненный ангел».
2. Наиболее широкий круг мотивов в творчестве символистов относится ко второй группе, в которую входят мотивы ***насильственной (намеренной) смерти*** – убийства и самоубийства. Частое обращение символистов к мотиву насильственной смерти объясняется отражением в их произведениях напряженной политической ситуации, разбудившей «кровавого беса убийства» (Сологуб). В романах символистов представлены различные виды смерти (казнь через повешение, нападение разъяренной толпы во время революционных беспорядков, смерть на войне, дуэль, смертельные ножевые ранения и т.д.) и различные орудия убийства.
3. Особая, третья, группа мотивов ***временной смерти*** (летаргического сна) и последующего воскресения (пробуждения) героя представлена в романе Сологуба «Творимая легенда». Эти мотивы соотносятся с образами тихих детей, Дмитрия Матова и Афры.
4. Большую роль в творчестве символистов, особенно Ф. Сологуба и А. Белого, играют мотивы ***метафизической смерти***, относящиеся к четвертой группе. Они служат для характеристики состояния персонажа, выказывающего внешние признаки, которые прямо или косвенно говорят об их мортальной природе (мертвое уныние, лежать как мертвый, глаза как у мертвой и т.п.). Подобного рода мотивы обозначают присутствие в мире признаков энтропии, разложения, разрушения, хаоса. Их можно наблюдать практически везде: в портретах персонажей, в предметах одежды и быта, в окружающей природе, в атмосфере и в тончайших нюансах настроения. Это вода каналов Петербурга в романе Белого, портретные детали персонажей Брюсова или Сологуба и т.п. Если в романах Сологуба эти признаки обычно свидетельствуют о

метафизической смерти персонажа, то в произведениях Брюсова или Белого они чаще соотносятся с настроением героя, свидетельствуют о физической усталости либо о душевном упадке, сильных переживаниях и т.п., хотя речь может идти и о душевном омертвении персонажа. Внутри этой группы мы выделяем также мотив метафизического убийства в частности, у Сологуба это мотив «убийства зверя в человеке», который символизирует духовное очищение человека, возвращение идеалу невинного первочеловека.

5. Значительное место в творчестве символистов занимает пятая группа танатологических мотивов, К ней мы относим ***мотивы гибели*** не отдельных людей, а целых ***народов, наций, государств***. В нее входят апокалипсические и эсхатологические мотивы, а также мотивы смерти, случившейся в результате стихийного бедствия. В творчестве русских символистов, произведения которых большей частью создавались в кризисные годы рубежного периода, когда на первый план выходили апокалипсические и эсхатологические мотивы конца света, Страшного суда: «се грядет жнец жатвою острою» [46, с. 321], представлен широкий спектр таких мотивов. Особенно это характерно для творчества, младших символистов, чьи произведения насыщены образами мировой катастрофы, позаимствованными из Откровения Иоанна Богослова и других исторических и мифологических источников.

В контексте различных **модусов художественности** мы различаем в творчестве символистов смерть реальную, смерть-сон (или временную смерть), смерть метафизическую и символическую. Наряду с реальном миром в произведении действие часто происходит в ирреальных мирах: мире сна, мире сознания («мозговой игры») и в ином мире (утопическом, фантастическом, потустороннем/демоническом). Реальности противопоставлены, с одной стороны, небытие, под которым, вероятно, подразумевается полное отрицание всякой возможности существования, абсолютное ничто, а с другой стороны – инобытие, т.е. некая другая реальность, более гармоничная, чем земная.

Модус отношения танатологических мотивов **к реальности** является их существенной характеристикой, так как смерть может случиться или не случиться (т.е. лишь предполагаться, желаться, быть возможной, но так и не реализованной, например, как попытка убийства), быть достоверной или воображаемой. Все эти типы

танатологических мотивов связаны с определенными персонажами, сюжетами, нарративом и хронотопами.

Итак, на сегодняшний день имеется несколько типологий танатологических мотивов, взаимодополняющих друг друга и выделяемых в зависимости от их семантики, структуры и способов функционирования. Танатологические мотивы обладают мощным сюжетогенерирующим потенциалом. Их природа определяется мифологическими и фольклорными источниками, а также интертекстуальными возможностями, которые позволяют проанализировать способы реализации одного и того же мотива в разных литературных контекстах.

Глава II.

МОРТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В РОМАНАХ Ф. СОЛОГУБА

§ 1. Романы Ф. Сологуба в литературоведении

Творчество и литературная биография Ф. Сологуба в течение довольно продолжительного времени редко становились предметом исследования отечественных литературоведов по известным причинам идеологического порядка и лишь в последние годы стали привлекать внимание ученых. Различным аспектам литературного наследия писателя посвящены труды Х. Барана, С.Н. Бройтмана, О.Н. Веселовой, А.Н. Губайдуллиной, М.И. Дикман, Вик. Ерофеева, С.П. Ильева, В.А. Келдыша, Р.Я. Клейман, Л.А. Колобаевой, А.Р. Магалашвили, З.Г. Минц, Л. Силард, З.В. Удоновой, В.В. Циттель и др. [24; 75; 100; 127; 141; 164; 183; 197; 201; 210; 211; 253; 279; 280; 378; 441; 478]. Проблемы жизненного и творческого пути писателя освещаются в монографии М.М. Павловой [312]. В ряде работ раскрываются интертекстуальные связи романов Сологуба с произведениями его предшественников и современников – Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, А.И. Герцена, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова [100; 150; 151; 164; 278; 327; 546].

Стилевой феномен русского символистского романа стал предметом исследования М.А. Дубовой. Раскрывая способы воплощения сквозных мотивов в романах В. Брюсова, Ф. Сологуба и А. Белого, автор приходит к выводу, что «мир романа Ф. Сологуба “Мелкий бес” предстает как обобщенный, символический образ мирового зла, а в романах А. Белого универсальному началу Зла противостоит Универсальное начало Добра» [158, с. 362].

Поэтика романов Сологуба стала предметом диссертационных исследований М.Г. Баркера (M.G. Barker), Н.В. Барковской, Д.В. Боснака, Н.А. Глинкиной, Д. Грин (D. Greene), А.Н. Долгенко, М.А. Дубовой, М.А. Львовой, Э. Магомедовой (E. Magomedova), К.Л. Роббинса (K.L. Robbins), Н.И. Рублевой, Е.В. Сергеевой, К.Л. Хауса (C.L. House), У. Шмида (U. Schmid) [26; 72; 114; 151; 158; 252; 356; 371; 522; 528; 534; 539; 545; 546].

Ключевые позиции в эстетике Ф. Сологуба отведены категории смерти: «рождение – любовь – смерть можно считать доминирующими темами в творчестве Сологуба» [342, с. 125]. Это неоднократно отмечали современники писателя, считая его «певцом смерти» или проповедником «религии Смерти» [173]. В одной из своих сказок М. Горький высмеял Сологуба в образе Смертяшкина. В рецензии А. Белого автор «Мелкого беса» был назван «буддийским бонзой», молящимся пустому углу, а его «религия» – «дыромоляйством» [45, с. 385]. Младший современник писателя полагал, что «Сологуб благословляет смерть отроков, убегающих от передоновщины, и отроковиц, презирающих жизнь» [45, с. 384]. Однако и Сологубу, и Белому, по мнению современного исследователя, близко понимание иллюзорности мира, представленное Сологубом в образе «”истлевающей личины” действительности, за которой стоит “истинный лик” истинного бытия» [125, с. 118]. Кроме того, в представлении старшего символиста «добро и зло – понятия относительные, взаимосвязанные, сосуществующие всегда: в одной из статей он говорит о “вечном тождестве добра и зла”» [200, с. 20].

Некоторые современные ученые также склонны абсолютизировать тему смерти в творчестве Сологуба [543]. По мнению А.Н. Долгенко, Сологуб «склонен к эстетизации смерти», что объясняется характерной для писателя-декадента логикой пессимистического отрицания жизни, сложившейся под влиянием философских теорий Ф. Ницше и А. Шопенгауэра» [150, с. 96–97]. Интерес Сологуба к морталогической тематике А.Н. Долгенко объясняет доминированием в художественной антропологии русского декадентского романа мизантропического начала [150, с. 15], крайним индивидуализмом, последовательным солипсизмом, убежденностью в абсурдности человеческого существования и вытекающим отсюда конфликте «между миром и человеком в ситуации бессмысленности жизни и богооставленности человека» [150, с. 147]. Однако еще в начале XX века определилась и другая, более сдержанная позиция, согласно которой тематика сологубовского творчества не ограничивается только одной этой темой, а самому автору «Мелкого беса» свойственно «смелое и свободное приятие смерти, певцом которой Сологуб считается, однако, по ошибке. Ибо нигде у него нет восторга перед ней и ее он не поет, а только признает» [цит по: 150, с. 96].

Автору «Мелкого беса» было свойственно необыкновенно сильное стремление сравняться с Творцом, стать на его место, подняться над окружающей действительностью, создать такой художественный мир, которым он мог бы единовластно управлять. Поэтому слова М. Бланшо, характеризуюшие позицию выдающегося современника Сологуба, немецкоязычного писателя-модерниста Ф. Кафки, вполне можно было бы отнести к творчеству русского символиста: «Кафка здесь глубоко прочувствовал, что искусство – это связь со смертью. Почему со смертью? Потому что она предел всего. Кто властен над нею, обладает предельной властью и над собой, обретает все свои возможности, является одной великой способностью. Искусство – это власть над смертным пределом, предел всякой власти» [60]. Не столько любовью к смерти, сколько стремлением обрести власть над нею благодаря силе творческой фантазии, попыткой выхода за грань бытия – в бездонную, ужасающую, жуткую бездну небытия, из которого рождается произведение искусства, – объясняется то место, которое мортальные мотивы занимают в творчестве Сологуба. Действительно, смерть как тотальное небытие страшит и угнетает писателя, рассматривающего смерть как разрешение всех противоречий наличного бытия, как освобождение от зла мира, мечтающего о преодолении смерти, что явственно выражено в его трилогии «Творимая легенда».

§ 2. Мотив убийства в романах Ф. Сологуба

Первый роман Сологуба «Тяжелые сны» был опубликован в 1895 году в журнале «Северный вестник». В дальнейшем он подвергался существенной правке. При жизни автора роман переиздавался несколько раз. Окончательной принято считать третью редакцию «Тяжелых снов» (1909).

В оценке первого крупного произведения Сологуба критики были единодушны: «декадентский бред, перемешанный с грубым, преувеличенным и пессимистическим натурализмом» [цит. по: 26, с. 351]. Подобного мнения о романе придерживались представители «Русского вестника», «Нового слова» и других изданий. Лишь с 1905 года отношение к роману меняется: «высокая оценка раннего романа

Сологуба, данная Розановым, была едва ли не единственной в дореволюционной критике» [цит. по: 26, с. 353].

Прежде всего, привлекает внимание исследователей присущий «Тяжелым снам» психологизм и продолжение традиций русской классической литературы, в частности, творчества Достоевского. И только после появления «Мелкого беса» и трилогии «Навьи чары» началось активное изучение их взаимосвязей с первым романом Сологуба в работах А. Горнфельда, А. Долинина, В. Ходасевича и др. [117; 153; 474]. В советское время «декадентский» роман не становился предметом исследования из идеологических соображений. Его изучение возобновилось лишь в 80-е годы прошлого века, а в 1990 году, после большого перерыва, роман наконец-то был переиздан и стал доступен широкому кругу читателей. Среди наиболее значительных авторов, обращавшихся к анализу поэтики и проблематики «Тяжелых снов» в последние годы, назовем А. Долгенко, С. Ильева, Р. Клейман, М. Павлову [151; 183; 201; 310–315].

Роман «Мелкий бес» создавался, по утверждению самого автора, в период с 1892 по 1902 годы. Первая его публикация в журнале «Вопросы жизни» (1905) не была завершена в связи с закрытием журнала и, возможно, по этой причине не привлекла внимания читающей публики. И лишь в 1907 году, когда роман вышел отдельным изданием, он был оценен по достоинству. Успех «Мелкого беса» выразился, в частности, в последовавших вскоре переизданиях романа, которых только при жизни писателя было одиннадцать. История написания романа «Мелкий бес» подробно изложена в статьях М.М. Павловой [310; 315].

О существовании между романами «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» большого количества точек соприкосновения упоминали такие исследователи, как С. Дворяшина, М. Дубова, В. Ерофеев, В. Мескин и др. [140; 158; 164; 276]. Несомненно типологическое сходство центральных танатологических ситуаций в них: оба главных героя – Логин в «Тяжелых снах» и Передонов в «Мелком бесе» – становятся убийцами, а сцена убийства является кульминационным пунктом в развитии сюжета.

Рассмотрим, как функционируют танатологические мотивы в романах, сопоставим персонажей-актантов, определим черты сходства и отличия между танатологическими сирконстантами, хронотопом и

нарративом, раскроем взаимосвязи танатологических мотивов с другими мотивами.

Первый вопрос, который возникает в процессе анализа романов: в каких отношениях пребывают убийца и жертва? Начнем с убийц и их окружения. И Логин, и Передонов живут в маленьком провинциальном городке, преподают в гимназии, поэтому основной круг их общения – это коллеги-учителя, гимназисты, их родители, а также гимназическое начальство. Автор постоянно указывает на присущие персонажам признаки омертвения. Предпосылкой трагической развязки «Тяжелых снов» служит оксюморонный мотив «мертвой жизни». Так воспринимает жизнь главный герой романа. Его представления о мире раскрываются в начальных главах романа.

Повествование ведется недиегетическим всесведущим нарратором, позиция которого часто совпадает со взглядами главного героя романа. Жизнь скучна для героя, его планы оказались миражами. Прошлое видится Логину бессобытийным и бессмысленным, а в его описании присутствует танатологический мотив: «дни умирали» [404, с. 22]. Смертью буквально пропитана вся атмосфера романа «Тяжелые сны». Окружение героя, прежде всего сослуживцы в гимназии, – мертвые, бездушные люди, занятые «отвратительными и презренными делами» [404, с. 28]. Более того, некоторые из них открыто заявляют о своей готовности совершить преступление, если бы оно осталось безнаказанным. Так, в беседе с Мотовиловым жена воинского начальника «уверяла, что если б ей представило случай для обогащения отравить кого-нибудь и если бы это можно было сделать ни для кого неведомо, то она отравила бы» [404, с. 111]. Или другой пример. Около тюрьмы, куда заключили Молина, собралась огромная толпа, состоящая из представителей различных сословий. Признаки смерти наличествуют в описании любопытствующих рабочих, среди которых находится «мясник, одежда пахла кровью убитых быков» [404, с. 74].

Смерть от рук преступника становится обыденностью, на этом фоне преступление Молина (изнасилование девочки), по мнению одного из второстепенных персонажей романа – портного Окоемова, не может быть сенсацией. В его тираде, обращенной к Логину, звучит удивление тем ажиотажем, который поднялся в городе в связи с этим делом, так как в любой газете постоянно сообщается о более серьезных случаях со

смертельным исходом: «взять хоть бы «Сын Отечества», – да там в каждом номере самых разнообразных преступлений хоть отбавляй: читай не хочу, так что под конец и внимания не обращаешь, ну убил, зарезал, отравил» [404, с. 75]. Причем Окоемов рассматривает преступления, прежде всего, с точки зрения их зрелищности, способности развлечь толпу. Сравнивая провинциальные «увеселения» такого рода и столичные, он сообщает Логину о новомодном способе убийства – в состоянии аффекта или «пистолетной запальчивости», говоря словами самого персонажа [404, с. 76].

В этом же диалоге возникает мотив рыбной ловли. Логин упрекает Окоемова в том, что он хоть и выступает против уничтожения людей, но не считает чем-то предосудительным убийство других живых существ: «А вот рыбку умерщвляете, видел я вас сегодня поутру» [404, с. 76]. Здесь в сокращенном виде повторяется сцена между Анной и ее братом Анатолием из второй главы, который пытается выудить рыбу из холодной реки и замечает, что это «дурное дело… жестокое», но в свое оправдание говорит: «Им там в воде тоже несладко: жрут друг друга. Кто сильнее…» [404, с. 31]. Здесь в речи персонажа содержится намек на сказку М.Е. Салтыкова-Щедрина «Премудрый пескарь». Кроме того, герой Сологуба проявляет осведомленность в идеях, изложенных в опубликованном в 1859 году и вызвавшем бурные споры труде Ч. Дарвина «Теория происхождения видов». Употребленный Анатолием союз «тоже» указывает на параллель, проведенную мальчиком между жизнью людей и рыб. Согласно теории эволюции, и у тех, и у других выживает сильнейший, а слабый должен погибнуть. Ближе к концу романа этот мотив борьбы за существование переносится на людей. Логин, вспоминая о клевете, распространившейся о нем по городу, приходит к неутешительному выводу: «мы – хищники, мы обожаем борьбу, нам приятно кого-нибудь мучить» [404, с. 177].

Продолжением мотива борьбы за существование, осложненного мотивом безоговорочного подчинения чужой воле, является появившийся в Тяжелых снах» весьма редкий у символистов танатологический мотив – мотив каннибализма. Торжествующий хозяин с радостью подтверждает предположение Логина о том, что «так они по вашей команде съедят друг друга», что не только съедят, но «и косточек не оставят» [404, с. 63]. Подобная ситуация в семье является моделью

отношений между человеком и государственным аппаратом. Требование полного и беспрекословного подчинения власти императора провозглашалось в «Основных государственных законах Российской империи» вплоть до 1906 года включительно: «Императору Всероссийскому принадлежит Верховная Самодержавная Власть. Повиноваться власти Его не только за страх, но и за совесть сам Бог повелевает» [307]. В XX веке оно стало предметом сатирического изображения отношений между государством и отдельной личностью в антиутопии, а затем в литературе, посвященной критике тоталитаризма.

Мотив борьбы за существование является одним из тех мотивов, с помощью которых устанавливается родство между образами Логина и Передонова. Главный герой «Мелкого беса», размышляя о своих жизненных перспективах, думает: «Скверно жить среди завистливых и враждебных людей. Но что же делать, не могут же все быть инспекторами! Борьба за существование!» [393, с. 56]. Если у Логина осознание в себе хищнических намерений сопровождается угрызениями совести и попытками подавлять «порочные» желания, то Передонову приятно видеть себя в роли хищника, пожирающего более слабых «особей». Он готов к борьбе за инспекторское место, тем более что его соперники – завистливые и враждебные люди – изначально, по мнению Передонова, недостойны этой должности. В шуточной форме мотив рыбной ловли звучит также в диалоге между Людмилой Рутиловой и Сашей Пыльниковым, которого героиня любит наряжать в хитон афинского рыбака. Другая героиня «Мелкого беса» носит фамилию Вершина, которая восходит, как замечает М. Павлова в комментариях к роману, «к слову “верша” — рыболовная снасть» [315, с. 719].

Что же представляет собой жертва в романе «Тяжелые сны»? Каковы отношения между убийцей и жертвой?

Жертвой Логина становится почетный попечитель городского училища Алексей Степаныч Мотовилов. Его фамилия упоминается уже в третьей главе в связи с незначительным, на первый взгляд, происшествием. Молоденькая сельская учительница Валя поцарапала руку о мотовиловский забор, когда с братьями и сестрами воровала сирень. В следующей главе нарратор сообщает читателю об отношении главного героя к своему антагонисту: «самого имени Мотовилова не мог слышать Логин без раздражения» [404, с. 42]. Каковы же причины этого

нарастающего раздражения? Этому способствует неодобрительное отношение Мотовилова к идее Логина о создании в городе общества взаимопомощи. Рассуждая об этом проекте, противник главного героя находит в нем только недостатки, в результате чего у Логина «неприязненное чувство к Мотовилову разгоралось, и внушительно-важная фигура старого лицемера становилась несносною» [404, с. 87]. Тема неприязни развивается в следующей главе, когда главный герой вспоминает о Мотовилове, отвечая на письмо приятеля. В фигуре Мотовилова для Логина сосредоточилось все зло мира. Даже на фоне почти всеобщей «пошлости и тупости», которыми отличалось большинство гостей на званом вечере у Кульчицкой, на главного героя «самое неприятное впечатление произвела семья Мотовилова» [404, с. 95].

Другие персонажи также аттестуют Мотовилова негативно. Так, Андозерский рассказывает Логину о темном прошлом Мотовилова, нажившего свое состояние нечистым путем. Скоропостижная смерть его богатой жены наводит на мысль, что он мог этому поспособствовать. Комический актер Гуторович в пародии на Мотовилова изображает, как тот «говорит о добродетели и проговаривается об украденных барках» [404, с. 106]. Даже приверженцы Мотовилова – Молин и отец Андрей – называют его шельмой, хотя из их уст это должно было бы прозвучать как комплимент [404, с. 114].

Мотовилов некрасиво себя ведет в истории с Молиным, оправдывая преступника и уверяя весь город, что это лишь происки завистников, желающих навредить ему как будущему обладателю инспекторского места. Поэтому Мотовилов угрожает Шестову неприятностями на службе в случае, если его тетка – хозяйка квартиры, которую снимал Молин и где он изнасиловал девочку-прислугу, – не изменит свои свидетельские показания с обвинительных на оправдательные. Судебный следователь Уханов убежден в виновности Молина, но признается Ермолиным, что ему трудно вести следствие, так как «кто-то старается замазать дело. Свидетели несут околесицу, точно их запугивают или подкупают», поэтому следователь подозревает, что за всем этим стоит Мотовилов [404, с. 137].

Итак, в процессе повествования выясняется, что в образе Мотовилова отсутствует малейший намек на какие-либо положительные

качества, которые могли бы вызвать сочувствие у читателя. Он лицемер, вор, распутник, жестокий человек, подделавший завещание, чтобы получить наследство, и его даже подозревают в убийстве жены. В образе Мотовилова, как и в случае с Передоновым, Сологуб воплощает концепцию «искаженной природы человека как существа злого» [151, с. 133], полемизируя при этом с руссоистами, убежденными, что человек добр по своей природе.

С таким же размахом, с каким он затеял оправдательную кампанию в защиту насильника Молина, Мотовилов выступает против Логина, пытаясь уничтожить его с помощью клеветы и распуская лживые слухи. В пятнадцатой главе читатель становится свидетелем беседы Мотовилова с инспектором Вкусовым и видит, как запускается машина сплетен. Мотовилов предлагает сорвать личину с Логина, уверяя своего собеседника в том, что истинные намерения героя якобы прикрываются благопристойными поступками, на самом же деле общество Логина представляет собой «только предлог для пропаганды против правительства» [404, с. 107], а хорошее отношение к гимназистам есть не что иное, как способ, изобретенный для их развращения. Возможно, сплетня не обладала бы столь разрушительной силой, если бы Мотовилов на этом остановился. Но в процессе разговора он придумывает такую ложь, которая задевает отцовские чувства Вкусова. Нарратор, как бы присутствующий при этом диалоге в качестве невидимого, но наблюдательного свидетеля, фиксирует то, что не замечает инспектор: «хитрое и пронырливое выражение пробежало по лицу Мотовилова, словно он внезапно придумал что-то очень удачное» [404, с. 107]. Сплетнику только осталось намекнуть на педофилические наклонности Логина («ваш гимназист – мальчик красивый» [404, с. 107]), и настроение Вкусова моментально меняется. Из меланхоличного и равнодушного он становится беспокойным, печальным и задумчивым, так как слова Мотовилова непосредственно коснулись его семьи, в результате клевета быстро распространяется по всему городу. Еще больше поводов для сплетен дает решение Логина взять на воспитание сбежавшего из богадельни мальчика Леньку, которого он нашел в лесу и спас от смерти: «те, до кого уже дошла сплетня, зародившаяся в разговоре Мотовилова со Вкусовым, многозначительно переглядывались» [404, с. 142]. Чем более нелепыми становятся сплетни,

тем с большей охотой им верит общество. Так, Андозерский на ходу придумывает историю о кровосмесительных связях в семействе Логина, а слушатели с удовольствием подхватывают ее, совершенно не сомневаясь в правдивости этой выдумки.

Решение убить Мотовилова зарождается у Логина после того, как он слышит, с каким наслаждением тот рассказывает о публичном наказании гимназиста, которого мать избила прямо на улице на глазах у его товарищей. В этот момент главный герой испытывает навязчивое желание «встать и дернуть Мотовилова за седые кудри» [404, с. 167], однако, в отличие от Николая Ставрогина из романа Достоевского «Бесы», который прилюдно протянул почтенного старейшину клуба Петра Павловича Гаганова за нос, Логину удается сдержаться. Парадоксально, но его успокаивает именно мысль об убийстве своего антагониста. Сначала она выражается как довольно абстрактное пожелание в сослагательном наклонении, причем герой не приписывает себе этого намерения, используя неопределенную форму глагола: «Убить тебя – доброе дело было бы!» [404, с. 166]. Реальные очертания эта мысль принимает после того, как Логин узнает от Коноплева о сплетнях о себе и Леньке. А окончательную точку в приговоре Мотовилову ставит возлюбленная Логина Анна: «Мотовилов! Вот человек, который не имеет права жить!» [404, с. 183]. Эта фраза постоянно вспоминается Логину и становится лейтмотивом его дальнейших размышлений.

В двадцать третьей главе в действие вводится еще один танатологический актант – Спирька, жена которого изменяет ему с Мотовиловым. Появление Спиридона на маевке сопровождается скандалом. Он угрожает Мотовилову расправой: «ты меня попомни, барин: я тебе удружу, я тебе подпущу красного петуха» [404, с. 159]. Затем Спирька устраивает пьяный дебош, проникнув на торжественный обед в училище. По мнению приятеля Логина Андозерского, Спирька – это «комичный Отелло». Как забавный анекдот он рассказывает Логину о том, что из-за жалобы Мотовилова Спирьку приговорили к сечению розгами. Однако Логин полагает, что Спирьку скорее следует считать не Отелло, а Гамлетом, так как «он жаждет мести и ненавидит месть, и вот увидишь – отомстит как-нибудь по-своему» [404, с. 189]. Таким образом подготавливается заключительный акт трагедии – самоубийство несчастного обманутого мужа в мотовиловском саду.

Сопоставим главы двух романов (тридцать пятую главу в «Тяжелых снах» и тридцать третью главу в «Мелком бесе»), в которых изображено непосредственно событие убийства – Логиным Мотовилова и Передоновым Володина. Начнем с «Тяжелых снов».

Композиционно тридцать пятая глава романа «Тяжелые сны» делится на несколько частей. Начинается она с описания времяпрепровождения главного героя в течение последних дней перед убийством. Дни Логина наполнены мучительной рефлексией по поводу последних событий его жизни. Не случайно другие персонажи романа сравнивают его с Гамлетом (заметим, что образ Гамлета, с которым сравниваются Логин и Спирька, связывает двух сологубовских персонажей и позволяет рассматривать Спирьку как одного из логиновских двойников). Как и у литературного предшественника, раздумья героя заканчиваются кровавой местью, но не убийце отца, а ненавистному прошлому, персонифицированному в фигуре Мотовилова. В первых абзацах главы сконцентрированы основные мотивы, объясняющие дальнейшие поступки Логина.

Первый мотив связан с воспоминаниями о детстве главного героя, когда ему было двенадцать лет. Во время одной из встреч с Анной он рассказывает ей о кошмаром сне, который привиделся ему после или перед болезнью: «приснилось мне, что случилось что-то невозможное, а виной этому я, и это невозможное я должен исполнить, но нельзя исполнить, сил нет» [404, с. 138]. Что же такое «невозможное» для героя? В процессе своих рассуждений он приходит к выводу, что это невозможность жизни. В своем рассказе он буквально представляет то, что случилось, как мировую катастрофу, а себя он видит в роли мифического Атланта, который удерживает небесный свод, прилагая неимоверные усилия для того, чтобы не дать ему упасть на землю. Однако в кошмарном сне Логина-ребенка он с нею не справился: «как будто все небо с его звездами обрушилось на мою грудь, и я должен его поставить на место, потому что я сам уронил его» [404, с. 138]. Под знаком этого кошмара проходит вся дальнейшая жизнь героя. И вот этот двенадцатилетний мальчик из прошлого все чаще припоминается Логину. Нарратор сообщает об этом еще раньше, за несколько глав до разговора героя с Анной. В тринадцатой главе это почти нейтральное воспоминание, один из череды многих других образов прошлого, однако

отмечается, что его очертания «становились яркими, назойливо-выпуклыми» [404, с. 90]. Именно об этом эпизоде из детства не просто упоминается, а говорится довольно подробно. Здесь фиксируется и состояние Логина, для которого пока еще странным является и ощущение в себе двойственности (взрослый и ребенок одновременно), и двойственное восприятие героем мальчика из детства – как себя и Другого, в образе которого пересекаются два временных пласта (прошлое и настоящее), и описание внешности Логина-ребенка, каким он видит себя как бы со стороны: «приливы и отливы румянца на щеках, строгие, слегка волнистые линии лица, всю тонкую и хрупкую фигуру, всегда немного понурую» [404, с. 90]. Таким образом, воспоминание о себе как о двенадцатилетнем мальчике непосредственно связывается с мотивом прошлого героя.

Со временем призрак мальчика возвращается вновь и вновь, приобретая все более отчетливые очертания. В двадцать шестой главе в его облике вполне определенно проступают черты потустороннего существа, отличающиеся явными отрицательными коннотациями и имеющие сходство с призраком другого персонажа романа – Зинаиды Романовны и теми кошмарными видениями, которые преследовали её дочь Клавдию. Так, в бреду девушке мерещатся толпы вращающихся гномов (концентрическое центростремительное вращение напоминает о воронке дантового ада), они безобразны, гримасничают, пляшут. Логин тоже увидел нечто подобное – «темные фигурки, которые быстро вертелись, образовывали целый калейдоскоп лиц, смеющихся и уродливых» [404, с. 178]. Сравним видения Клавдии и Логина: безобразны – уродливы; гримасничают и пляшут – смеются; вращаются – вертятся, круговорот; черные гномы – темные фигурки. Можно сказать, что сцены синонимичны. Они также зеркально отражают друг друга, так как в кошмаре Клавдии сначала появляется прозрачная фигура матери, которая затем дробится и рассыпается толпой гномов (бесов), а у Логина из калейдоскопа фигурок «выделилось румяное, белое лицо, плотная, широкая фигура, и она делалась все ярче, все живее. Наконец перед сомкнутыми глазами отчетливо нарисовался улыбающийся мальчик, крепкий, высокий, гораздо более объемистый, чем Ленька; он был обведен синими чертами» [404, с. 178]. Примечательно, что призрак мальчика противопоставлен Леньке как мертвое – живому, а синие черты

вокруг мальчика коррелируют с синими губами «парня с оловянными глазами», который преследует Логина во время холерного бунта, и синим оттенком лица Зинаиды Романовны. Синий цвет, объединяющий названных персонажей является признаком того, что все они – ожившие мертвецы, принадлежащие инфернальному миру. Как один из многочисленных примеров: «синий цвет тела мертвого в саге сравнивается с цветом великанши Хель — хозяйки мира мертвых» [52]. «Некротические изменения в сфере телесности, о которых идет речь в “сагах об исландцах”, отсылают аудиторию не к биологической, но к мифологической реальности, обнаруживая в “оживающем мертвеце” представителя иного, потустороннего мира» [52]. Еще один признак, согласно народным верованиям, намекающий на демоническое начало – рыжеватые волосы мальчика.

Логин видит мальчика, сто́ит ему закрыть глаза, и даже открыв их, он продолжает созерцать призрак, кроме того, мальчик предстает перед героем «еще более отчетливый, только бледный, потом быстро начал тускнеть и расплываться и через полминуты исчез» [404, с. 178]. День Логина начинается и завершается грезами наяву, в которых мальчик становится главной фигурой. Призрак буквально преследует главного героя, дразнит его, назойливо улыбается и даже пытается что-то сказать, становясь все более агрессивным, что вообще характерно для сологубовского изображения контактов представителей потустороннего мира с миром живых. Постепенно пригрезившийся Логину мальчик из бесплотного призрака превращается в существо из плоти и крови, как будто грезы главного героя питают его и делают все более похожим на обычного ребенка: «румяный, рыжеволосый мальчуган, который привиделся в то несчастное утро, сделался так телесен, что начал отбрасывать тень, когда стоял в лучах солнца» [404, с. 225]. Двойственная натура Логина то побуждает его стремиться увидеть призрак снова и снова, то избавиться от «нечистого обаяния» мальчика. Образ мальчика противопоставлен образу Анны как темное – светлому, нечистое – чистому, хаос – порядку. В свою очередь мальчик и Мотовилов воплощают разные грани самого Логина, той темной стороны его прошлого (пережитого двенадцатилетним ребенком кошмара, который, вероятно, стал точкой отсчета, поворотным моментом в жизни героя), от которого он страстно желает избавиться.

В первом эпизоде тридцать пятой главы мотив детского кошмара, персонифицированный в призраке мальчика, сменяется мотивом мести Мотовилову. Нарратор подробно останавливается на внутреннем состоянии Логина, описывает борьбу, происходящую в его душе между слабыми попытками простить своего врага и буквально захлестывающими волнами злобы, требующей немедленного действия. В воображении героя всплывают различные доводы против Мотовилова. Постепенно образ Мотовилова сужается и предстает уже не полноценным человеком, а некоей оболочкой, внутри которой нет ничего положительного. Герой определяет его как «ходячее оскорбление» и «воплощенный грех», как того, кто не должен дышать одним воздухом с его возлюбленной, отравляя его «гнилыми речами» [404, с. 225]. Одно только предположение, что Мотовилов может чем-то обидеть или оскорбить Анну, заставляет его испытывать боль. Думается, что триггером рокового поступка Логина и одновременно приговором Мотовилову становятся слова Анны, еще раз повторенные в предпоследней главе: «Вот человек, который не имеет права жить!» [404, с. 183]. Не последнее место среди причин убийства занимает также клевета о педофилических наклонностях Логина, усугубляемая тем, что герой действительно обнаруживает у себя подобные желания, хоть и оказывается способным их подавить (например, в отношении к Леньке). Сравнивая себя с Мотовиловым, он понимает, что в них есть много общего: «Но и я не такой ли, как Мотовилов?» – спрашивал он себя и строго судил свое отягощенное пороком прошлое» [404, с. 225]. Осуждение своего «порочного» прошлого подводит героя к окончательному решению: «Надо отделаться от ненавистного прошлого, убить его! Остаться жить с одною чистою половиною души. Эта жизнь невозможна. Исход, какой бы то ни было. Хотя бы мучительный, как пытка или казнь» [404, с. 226]. По мнению Л. Клейман, «характер Логина так же раздвоен, как и характеры Достоевского: Иван Карамазов и Раскольников колеблются между добром и злом, как и Логин» [201, с. 22]. Не вдаваясь в тонкости медицинской терминологии, рискнем предположить, что героем завладела идея фикс (idee fix) – любыми путями избавиться от своего прошлого и тем самым очистить свою душу, отделавшись «от печальной необходимости быть двойным» [404, с. 226].

К одному из симптомов шизофрении ученые относят овладевающее сознанием неодолимое стремление осуществить некоторые «сверхценные идеи», настолько захватывающее и подчиняющее себе человека, что он способен ради их воплощения рисковать как своей жизнью, так и жизнью других людей [198]. Примечательно, что данное психическое расстройство было выделено немецким психиатром Карлом Вернеке в 1892 году, т.е. как раз в то время, когда писался роман. Некоторые характерные симптомы шизофрении наблюдаются в мышлении и поведении Логина – сверхценная идея, слуховые и визуальные галлюцинации, фантастический бред, а также расщепление (в данном случае раздвоение) личности. «Нарушение единства» психики, по мнению одного из первых исследователей шизофрении Э. Блейлера, является главной особенностью данного заболевания [61]. Указанные симптомы шизофрении описаны, например, в монографии А. Кемпинского [198]. Впрочем, их перечень, который все время дополняется, можно встретить в любом учебнике по психиатрии.

Загадочная фраза, которую повторял Логин во время болезни, будучи двенадцатилетним мальчиком, – «и я безумно шептал впросонках: “Тысячу гнезд разорил, – сыграть не могу”» [404, с. 138] – может рассматриваться как пример шизофренического парадокса. Главный герой сам определяет свое состояние как «безумное», а данную фразу, которую, кстати, он хорошо помнит через много лет после случившегося, он связывает с кошмарным сном о мировой катастрофе. В «Психологическом лечебнике» современного психиатра П.В. Волкова приводится аналогичный случай: «Шизофренические парадоксы уходят корнями в абсурд, одновременно пустой и наполненный некоей “инопланетной” мыслью. Когда больной сообщает, что он “угол на угол умножит, в отражение уйдет”, то остается до конца непонятным: является ли эта фраза абсолютно бессмысленной или в ней есть особый смысл» [104, с. 340].

Колебания Логина между «заветами прощения» и дикой злобой, «внушениями рассудка» и страстным желанием отомстить, которое нарратором сравнивается с жаждой, томящей в пустынях [404, с. 225], вызывают ассоциации с фрейдовской метафорой. Знаменитый автор «Толкования сновидений» (1900, нем. Die Traumdeutung) сравнивал

сознание и бессознательное человека с, соответственно, всадником и необузданной лошадью, которой тот пытается управлять. Можно сказать, что Сологуб в своем романе предвосхитил некоторые открытия австрийского психолога. В снах и фантасмагорических видениях Логина с необычайной силой выражены мощные импульсы бессознательного, которым подчиняется главный герой «Тяжелых снов».

Во втором эпизоде тридцать пятой главы сообщается о встречах Логина с Анной. Здесь упоминаются еще два танатологических мотива. Первый связан с актуальными для героев городскими событиями. Это эпидемия холеры, борьба с которой только еще более возбуждает в жителях города разрушительные тенденции, приводит к пьянству и дракам, вызывает гнев и недовольство невежественных людей, больше доверяющих нелепым слухам, в том числе и клевете на Логина, чем мнению докторов и здравому смыслу.

Второй танатологический мотив относится непосредственно к главному герою и уподобляет его внутреннее раздвоение борьбе Каина с Авелем. Мотив Каина появляется в самом начале романа, во время описания загородной прогулки Логина, контрастируя с безмятежностью ландышей – цветов, ассоциирующихся с Анной Ермолиной. Безоблачное настроение героя испорчено «каиновою улыбкою злого человека» [404, с. 29]. Затем причиной «древней каинской злобы», испытываемой героем во время одного из кошмарных видений себя в виде трупа, лежащего на постели, становится образ Мотовилова [404, с. 114]. В третий раз с помощью этого мотива описывается состояние героя накануне убийства и благотворное влияние на него Анны: «другим человеком подходил к ней, – пробуждался доверчивый, кроткий Авель, а угрюмый Каин прятался в тайниках души» [404, с. 227]. Тем не менее чуткая Анна ощущает «холодное дыхание Каина» [404, с. 227], которое заставляет ее тосковать, погружаться в мучительные раздумья и искать средства, чтобы помочь Логину.

Третий эпизод представляет собой диалог между Анной и старшим Ермолиным. Героиня признается отцу в своем тяжелом, но бесповоротном решении соединить свою судьбу с Логиным, хотя прекрасно осознает, что ее жизнь будет подобна купанию в полночь. И опять звучит танатологический мотив – отец предупреждает Анну: «Не утонуть бы вам обоим» [404, с. 228]. Героиня сама понимает опасность,

исходящую от Логина. В ее ответе звучит танатологический мотив «шаткости устоев», который будет рассмотрен нами в параграфе «Вампирические мотивы в романе “Тяжелые сны”»: «У него нет устоев, он может погибнуть без пользы и без славы» [404, с. 228]. Но Анна готова принести себя в жертву. Поступок героини отвечает этимологии ее имени, которое переводится с древнееврейского как «благодать» или «милостивая». Беседуя с отцом, она не может удержаться от слез, как бы заранее оплакивая будущее и предвидя трудную борьбу, которую ей придется перенести для спасения героя, но настаивает на своем решении.

Описание позднего майского вечера, когда совершилось убийство Мотовилова и самоубийство Спиридона, по объему занимает две третьих части всей главы. Парадоксальность происходящего заключается, по нашему мнению, в том, что, несмотря на нагнетание мотива убийства прошлого в лице Мотовилова и одержимость им Логина, само убийство он не планирует, оно происходит спонтанно, как будто не зависимо от воли героя, который более руководствуется в своих поступках некими внешними раздражителями, чем собственным волеизъявлением. Что же подталкивает его к преступлению? Начнем с описания обстановки и времени действия. Поздним вечером Логин пьянствует у себя дома со своим приятелем Юшкой Баглаевым. Примечателен вид комнаты, в которой они находятся. Нарратор обращает внимание на фантастичность того, что «маячит» перед глазами Логина. Что может быть странного в привычной домашней обстановке, на которую обычно даже не обращаешь внимания? Но Логин видит совсем другое: «небольшая комната казалась облитою красным заревом» [404, с. 228]. Дважды повторяется слово «мучительно» в описании состояния героя. В пьяном угаре Юшка произносит слово «убийство» и связывает его с Логиным («ты для фокуса рад человека убить» [404, с. 228]), а затем говорит, что Мотовилов негодяй, не подозревая, насколько он близок к истине и как должен воспринять его слова собеседник. Заснувший Юшка обеспечивает Логину превосходное алиби, так как по возвращении героя тот совершенно ничего не помнит, но даже сам убежден, что спал на самом деле Логин, а не он.

Внешний вид главного героя не соответствует его внутренним ощущениям. С виду угрюмый и молчаливый, он испытывает сначала болезненные ощущения того, как «мучительно бьется кровь в висках, как

мучительно кружится голова», которые затем сменяются чувством полета в бездну [404, с. 228], т.е. нарушается его координация в пространстве, которое расширяется до бесконечности. Меняется также его способность зрительного восприятия. Покидая дом, Логин смотрит на Леньку, выглянувшего из своей комнаты, но не замечает его.

После того, как Логин выходит из дома, с его сознанием продолжают происходить странные вещи. На пороге его сознания возникают два гостя, которых герой тщетно пытается впустить внутрь и никак не может их узнать. В первом угадываются черты мальчика из детского кошмара: «детское лицо, испуганные глаза, еще что-то знакомое» [404, с. 229], хотя описание настолько неопределенное, что может также соотноситься и с образом Леньки. Тем не менее мы понимаем, что верно скорее первое предположение, так как когда герой оказывается на мосту, его опять настигает «ужас детского полузабытого кошмара» [404, с. 229].

Второй гость более страшен и опасен, даже агрессивен, представляя собой «что-то бесформенное и странное, предчувствие или повеление, что-то злобное, мстительное, связанное с глубоко ненавистным образом» [404, с. 229]. Ненавистный образ не называется, но читатель может предположить, что речь идет о Мотовилове. Герой находится в пограничном состоянии, когда он ни в чем не может быть уверен. То ему кажется, что у него есть определенная цель, то он блуждает, не замечая дороги, он хочет вернуться, но все же продолжает идти дальше, жаждет молиться и в то же время произносит «безумные угрозы» [404, с. 229]. По мнению Э. Блейлера, «благодаря шизофреническому дефекту ассоциативных путей становится возможным сосуществование в психике противоречий, которые, вообще говоря, исключают друг друга» [цит. по: 104, с. 371]. Разорванность, фрагментарность сознания Логина, в котором пробегают «несвязные отрывки мыслей и чувств» [404, с. 229], приводит к потере «интегративных возможностей психики» [104, с. 367], к ощущению внутренней опустошенности.

Особую роль среди танатологических мотивов играет мотив мертвой луны. События разворачиваются в полнолуние. Весь путь Логина от его дома до сада Мотовилова освещен лунным светом. Герой вступает в диалог с небесными светилами, сообразуя свои действия с

неким таинственным смыслом, который посылают ему лунные лучи и который он пытается расшифровать: «Полная луна сладко мучила его. Так пытливо и пристально смотрела, – чего-то ждала, или боялась, или угрожала чем-то? Не мог понять смысла ее бледных, злобно-неподвижных лучей, но смысл в них был, – язвительный, леденящий душу смысл» [404, с. 229]. Медицинские наблюдения подтверждают тот факт, что весной приступы шизофрении обостряются, а по народным поверьям в периоды полнолуния активизируется нечистая сила. Лунатизм до сих пор мало исследован, но с древнейших времен признают, что бессознательное хождение во сне спровоцировано полнолунием, которое также может вызывать припадки, сумасшествие, убийства, суициды и т.п. Считается, что лунный свет имеет особое влияние, чаще всего неблагоприятное, на психику человека и даже слово «лунатик» происходит от позднелатинского lunaticus, т.е. «безумный» (от латинского luna – луна).

Для Логина луна воплощает высшее космическое начало, проникающее в душу и способное навязать свою волю. Он воспринимает ее как некое живое существо, которое смотрит, ждет, боится, угрожает, и, в конце концов, требует от героя исполнить задуманное: «ее бледные, злые лучи говорили, что это все так, как надо, что все решено и теперь должно быть исполнено» [404, с. 229]. Зеленый диск луны, висящий в пустыне небес, со злыми лучами, с холодным, леденящим душу светом создает впечатление инфернального пейзажа последнего круга дантового ада.

Мотив мертвой луны соединяется с мотивом детского кошмара Логина. Оказавшись около сада Мотовилова, герой как будто слышит целый хор голосов, предметный мир, окружающий Логина со всех сторон, оживает и присоединяется к луне. Звезды, липы, ветер, окна мотовиловского дома в один голос говорят Логину, что «кошмар сбывается» [404, с. 229]. Нарастающее безумие героя подчеркивается смещением фокуса наррации (термин К.Брукса и Р.П.Уоррена). Нарратор, находившийся большую часть повествования как бы рядом с героем, теперь показывает его сверху, как будто со стороны, отстраненно, с позиции объективного наблюдателя: «старые липы мотовиловского сада чутко смотрели поверх забора на дорогу, где шел бледный человек с дико расширенными глазами, человек, кошмар

которого теперь сбывается» [404, с. 229]. Таким образом, герой действует в состоянии разорванного сознания, подчиняясь воздействию внешних факторов – реальных и порожденных безумными видениями, но оттого еще более действенных. Это и Юшка, назвавший Логина убийцей, и два «гостя», и ожившие предметы окружающего мира, среди которых наибольшей силой воздействия на героя обладает луна. Лунные лучи успокаивают Логина после совершенного убийства. Он слышит довольно обширный монолог оправдывающей преступление героя луны, который завершается императивом: «Пусть тлеют мертвые, думай о живом!» [404, с. 231].

Несмотря на то, что убийство происходит спонтанно, обстоятельства продолжают складываться в пользу Логина. Спрятавшись в саду за поленницей, он находит там орудие убийства – валяющийся на земле топор, затем в сад выходит Мотовилов и проходит именно рядом с тем местом, где прячется главный герой. В ночь убийства чудесным образом в мотовиловском саду появляется Спиридон – еще один «мститель», который кончает жизнь самоубийством. Тем самым он, как и Юшка, обеспечивает Логину алиби, ведь благодаря этому становится очевиден мотив убийства («месть за то, что его осудили по жалобе покойного Мотовилова» [404, с. 231]) и отпадает необходимость искать убийцу. Несмотря на признание в христианстве самоубийства смертным грехом, в русской традиции оно все-таки рассматривалось как выход из позорной ситуации, особенно связанной с ревностью и изменой. С нашей точки зрения, самоубийство в качестве мести обидчику не соответствует ни характеру самого персонажа, скорее склонного к пьяному дебошу, ни встречающимся как в литературе, так и в жизни намерениям «среднестатистического» самоубийцы. Обычно в подобных случаях обманутый муж своими действиями хочет отомстить жене, а не ее любовнику, подобно тому, как поступает поручик Лихутин в романе А. Белого «Петербург». Кроме того, один из персонажей романа называет Спиридона Отелло, напоминая еще об одном «классическом» варианте трагической развязки в случае реальной или мнимой (как в пьесе Шекспира) измены жены.

Поступок, совершенный персонажем Сологуба, идет вразрез с приведенными выше моделями поведения. Параллель ему мы находим в романе Достоевского «Идиот», один из героев которого, объясняя логику

поведения Настасьи Филипповны, сначала бросившей рогожинский сверток с деньгами в огонь, а затем подарившей их Гане, говорит своему собеседнику: «Знаете, Афанасий Иванович, это, как говорят, у японцев в этом роде бывает. Обиженный там будто бы идет к обидчику и говорит ему: „Ты меня обидел, за это я пришел распороть в твоих глазах свой живот“, и с этими словами действительно распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отомстил» [156, с. 148].

Позиция нарратора в сцене убийства Мотовилова временами полностью сливается с позицией главного героя. Его слух и зрение ограничены, как и у Логина, который не сразу разглядел в темноте орудие убийства, приняв его за полено. И лишь в тот момент, когда жертва вышла из дома и стала приближаться к тому месту, где прятался убийца, он рассмотрел у себя под ногами топор. Не видя Мотовилова из-за поленницы, Логин лишь слышит его приближающиеся шаги. При описании непосредственно убийства, фокус внимания нарратора поочередно перемещается с убийцы на жертву и обратно, но читатель узнает лишь о состоянии Логина, который слышит звук первого удара топора по голове, а затем нарратор передает внутреннюю речь персонажа: «”Умер или без памяти?” – подумал Логин» [404, с. 230]. Далее сообщается, что Логин в припадке ненависти ударяет топором несколько раз, ему противен хруст костей и вид трупа, а после совершенного убийства злоба и ненависть сменяются чувством облегчения и радостью. О жертве говорится весьма скупо, мы ничего не знаем ни о чувствах Мотовилова, ни о его намерениях, ни о его физических ощущениях или эмоциональных переживаниях в момент нападения Логина. Есть лишь описание способного передвигаться пассивного объекта, у которого названа только одна портретная черта – курчавая голова, на которую обрушивается удар топора, а далее жертва превращается в уродливое мертвое тело, вызывающее у Логина (и у читателя, так как нарратор солидаризируется с главным героем) лишь чувство отвращения: «…окровавленный затылок был безобразен. <…> Хряск раздробляемых костей был противен. Отвратительна была размозженная голова» [404, с. 230].

В научной литературе уже неоднократно отмечались черты сходства между Логиным и Раскольниковым [151, с. 288]. Появление

Спиридона в мотовиловском саду дается опять-таки через восприятие Логина. В портрете самоубийцы выделяются лицо и руки. Логин подмечает, что Спиридон не только пьян, но и находится в сильном эмоциональном возбуждении. Нарратор указывает на две причины, вызывающие у Логина ощущение ужаса. С одной стороны, это осознание того, что его видели на месте преступления, с другой стороны, это страх, который прочитывает главный герой в лице решившегося на самоубийство Спиридона, искаженном «непомерною мукою, отчаянием, стыдом, лицо, бледное до синевы, с потерянным взором испуганных глаз, с трепетными губами, – каждая черточка этого лица трепетала страхом, как бы перед неизбытною бедою» [404, с. 230]. Логин становится свидетелем последних минут жизни Спирьки, но донесшийся издалека веселый напев пугает его, и герой торопится поскорее покинуть страшное место.

Сцена в доме Логина разыгрывается в виде диалога между главным героем и Юшкой. Логин даже признается, что пока Юшка вздремнул, он «успел в это время прогуляться» [404, с. 231], но Юшка верит не ему, а своим фантазиям, порожденным опьяненным сознанием, которые оказываются сильнее истинного положения вещей. Поэтому Баглаев остается убежден в том, что Логин все время спал и не покидал комнату, тем более что до пробуждения своего приятеля тот успевает спрятать окровавленную одежду.

В заключительном эпизоде главы повествуется о событиях, произошедших в городе наутро после убийства Мотовилова. Нарратор бесстрастно фиксирует выводы собравшейся около дома жертвы толпы, доверившейся мнимой очевидности происходящего. Налицо картина, убедительно свидетельствующая о том, что Спиридон из мести убил любовника своей жены, по жалобе которого его к тому же приговорили к порке, а затем сам повесился. Толпа верит в существование высшего смысла трагического события и расценивает его как результат божественного вмешательства, где каждый участник получил по заслугам: «Суд Божий! – говорили в толпе. – Бог-то видит» [404, с. 231]. Ирония заключается в том, что почти обо всем (кроме мотива самоубийства Спиридона), были сделаны ложные выводы.

Сопоставим убийство Мотовилова в романе «Тяжелые сны» и убийство Володина в «Мелком бесе». В раннем романе выбор жертвы

определен с самого начала, действие романа концентрируется вокруг противостояния Логина и Мотовилова, ненависть главного героя к своему противнику постепенно усиливается, перерастая к концу произведения в маниакальное желание убийства. Нет ни одного персонажа в романе, который бы отозвался о Мотовилове положительно. Его поведение, поступки, лицемерные речи подтверждают, что отрицательное отношение к нему Логина имеет объективный характер, а клевета становится решающим фактором, толкающим главного героя на убийство. Катализатором жажды кровавой мести Мотовилову является состояние сознания Логина, который убежден, что его антагонист является воплощением «темной стороны» сознания героя, его «порочного прошлого», поэтому Логин верит, что избавившись от Мотовилова, он тем самым очистит свою душу.

В романе «Мелкий бес», который С. Киоран охарактеризовал как «lurid tale of paranoia and murder by the odious and sadistic provincial schoolmaster Peredonov» («зловещая история паранойи и убийства, совершенного гнусным садистом – провинциальным учителем Передоновым») [547, с. 5], паранойя главного героя носит тотальный характер. Передонову кажется, что врагов, желающих ему смерти, становится все больше, хотя, в отличие от «Тяжелых снов», объективных предпосылок для подобных выводов здесь очень мало.

В попытках его отравить, подсыпав яд в пищу, Передонов подозревает Варвару, Володина, кухарку и Вершину. Герой наделяет людей свойствами ядовитых змей и бешеных собак, поэтому опасается, что «мальчишка разозлится и начнет кусаться; людская слюна, говорят, ядовита» [393, с. 124]. Черный цвет поварской книги Варвары ассоциируется у Передонова с чернокнижием, магическими заговорами, которые могут ему повредить. Такими же вредоносными качествами обладает, по мнению Ардалиона Борисовича, смех, который в православной традиции считался греховным и, как отмечает А.М. Панченко, в древнерусской культуре сделался «устойчивой приметой беса» [319, с. 123].

Размышляя о лермонтовском демоне, Д. Мережковский выделяет два основных свойства дьявола – смех и ложь [271, с. 399]. Передонова пугает смех других персонажей романа, так как кажется ему связанным со смертельной угрозой. Тем самым мотив смеха включается в круг

танатологических мотивов: «смех, – тихий смешок, хихиканье да шептанье девиц Рутиловых звучали в ушах Передонова, разрастаясь порою до пределов необычайных, – точно прямо в уши ему смеялись лукавые девы, чтобы рассмешить и погубить его» [393, с. 172]. Можно сказать, что нарратор подтверждает опасения героя в эпизоде, где описывается сон Людмилы Рутиловой: «она хохотала, как иногда хохочут во сне, когда вдруг усиленно забьется сердце, – смеются долго, неудержимо, смехом самозабвения и смерти» [393, с. 119]. Смех героини имеет танатологические коннотации и напоминает о часто встречавшихся в живописи, начиная с эпохи Средневековья, изображениях танцующей и смеющейся смерти.

Ночные страхи главного героя «Мелкого беса» напоминают детскую боязнь темноты. Ему мерещится, что под покровом ночи притаились разбойники, которые «нападут и ограбят, а то так и убьют» [393, с. 40], или герою вдруг кажется, что Мурин хочет застрелить его с помощью биллиардного кия: «Мурин громко крикнул:

– Пли!

И прицелился в Передонова кием. Передонов крикнул от страха и присел» [393, с. 36].

Особое недоверие Передонов выказывает Варваре. Чем настойчивее она пытается женить на себе героя, тем больше подозрений вызывает. Передонов все больше убеждается в том, что его «троюродная сестрица» хочет его извести тем или иным способом – или отравить, или наворожить, используя магические заговоры, или зарезать ножом, или донести, и тогда Передонова «в Петропавловке на мельнице смелют» [393, с. 164]. Заметим, что в фольклорной традиции сложилось устойчивое представление о мельнице как о локусе, где обитала нечистая сила. Ярко выраженное бесовское начало в образе главного героя становится одним из существенных признаков «сатанинского гуманизма» (по терминологии С.Л. Франка), что «как нельзя более точно характеризует сологубовскую концепцию человека в романе “Мелкий бес”» [151, с. 128].

Природа, как и в первом романе Сологуба, одушевлена, но любое проявление жизни воспринимается Передоновым как угроза: «враждебно всё смотрело на него, всё веяло угрожающими приметами. Небо нахмурилось. Ветер дул навстречу и вздыхал о чем-то. Деревья не хотели

давать тени, – всю себе забрали. Зато поднималась пыль длинною полупрозрачно-серою змеею. Солнце с чего-то пряталось за тучи, – подсматривало, что ли?» [393, с. 183].

В разговоре Передонов склонен выдвигать безосновательные предположения с танатологическим подтекстом. Так, просьбу Варвары выдать денег на свадебное платье он встречает вопросом: «Себе в могилу готовишь?» или замечает Володину: «На твоей родине дохлых кошек жрут» [393, с. 24].

Мотив Другого из «Тяжелых снов» трансформируется в мотив подмены, который возникает уже в начале романа в связи с подготовкой к свадьбе Варвары и Передонова. Главный герой подозревает свою будущую супругу в желании отделаться от него сразу после свадьбы, заменив Володиным. Мотив подмены дополняется мотивом отравления и мотивом получения инспекторского места: «отравят его в дороге ерлами и подменят Володиным: его похоронят как Володина, а Володин будет инспектором» [393, с. 27]. В романе «Тяжелые сны» мотив инспекторского места относится ко второстепенному персонажу – Молину и лишь опосредованно соотносится с мотивом убийства Мотовилова. Для Передонова мнимая зависть Володина и безосновательная уверенность в попытках последнего подсидеть главного героя и помешать ему получить страстно желаемое повышение по службе соединяются с мотивом подмены и становятся основной причиной убийства соперника, включаясь тем самым в танатологическое поле романа.

Внушающая ужас смерть от повешения в «Мелком бесе» травестируется. Инициатором разыгрывания театра смерти становится будущая жертва – Володин. Именно он сначала сооружает виселицу, предназначенную для хозяйки квартиры, а затем инсценирует обряд ее похорон. Завершается эта сцена макабрическим танцем: «танцовали кадриль, нелепо кривляясь и высоко вскидывая ноги» [393, с. 32]. После этого Передонов удовлетворяет просьбу Варвары и выдает ей деньги на подвенечное платье. Свадьба и похороны отождествляются, что присуще архаическому сознанию и отразилось в многочисленных обрядах, например, саван мог даже служить свадебным подарком невесте [8]. Как замечает Н.Г. Пустыгина, женитьба Передонова «в символическом плане

означает смерть (так, его «свадебный поезд» следует через мажары – <◌> обл. рус. ‘кладбище’)» [342, с. 131].

В средние века танец смерти плясали на кладбище как подражание танцу мертвецов. В «Мелком бесе» кладбищенский топос переносится в квартиру Передонова, а мертвецов изображают те же персонажи, которые в заключительной главе станут участниками и наблюдателями убийства Володина. Таким образом, в этом эпизоде, внешне демонстрирующем дикие нравы персонажей, веселящихся и забавляющихся в предвкушении смерти другого, присутствует символическая связь с трагической кульминацией и развязкой романа.

Потешаясь над смертью, Передонов тем самым пытается заглушить свой страх, так как ему везде мерещатся покойники. Предполагая, что в каждом городском доме кто-то обязательно умер, он не видит другого средства избавиться от страха, как сжечь дом после смерти человека. Абсурдность этой идеи заключается еще и в том, что в таком случае пришлось бы уничтожить весь город и оставить на его месте выжженную пустыню. В этом стремлении Передонова очистить город (мир) от смерти просматривается апокалипсический мотив, выраженный ранее в страстном желании героев «Тяжелых снов» Логина и Анны – «станем, как боги, творить, и создадим новые небеса, новую землю» [404, с. 242], когда, говоря словами младшего современника Сологуба, «время смерть развеет, время смерть забудет, времени не будет» [46, с. 323].

Мотив жертвенного животного возникает в «Мелком бесе» в девятой главе, где повествуется о визите Передонова к прокурору Авиновицкому. Угощая своего гостя, хозяин дома бросает такую фразу: «Без врагов свинья жила, – отвечал Авиновицкий, – да и ту зарезали. Кушайте, хорошая была свинья» [393, с. 78]. Хотя во многих культурах свинья до сих пор считается нечистым животным, в данном контексте она оценивается как «хорошая». Известно, что в Древнем Египте, к религизно-философским представлениям которого представители Серебряного века проявляли особый интерес, свинью приносили в жертву лунным богам – Осирису и Исиде. В Элевсинских мистериях ее жертвовали богине плодородия Деметре, а на одной из помпейских фресок, ныне хранящихся в национальном археологическом музее Неаполя, есть изображение заклания свиньи. Как животное,

воплощающее дьявола, демона похоти, жадности и обжорства, свинья связана с евангельской историей изгнания бесов. В христианской живописи встречаются изображения притчи об изгнании Иисусом бесов из двух одержимых. Иисус позволил им войти в стадо из 2000 свиней, которые затем бросились со скалы в море (Мф., 8:28–34).

Отсутствие врагов у несчастной свинки, поданной на обеде у Авиновицкого, также соотносится с безобидностью Володина. С другой стороны, в сцене имитации похорон хозяйки он ведет себя так, как будто в него, как в свиней из христианской притчи, вселились бесы: кричит, хохочет, пачкает подошвами ног обои в столовой Передонова. Виселицу для хозяйки квартиры Володин сооружает «с потешными ужимками. Потом он снова принялся неистово прыгать вдоль стен, попирая их подошвами и весь сотрясаясь при этом. Визгом его и блеющим хохотом был наполнен весь дом» [393, с. 31]. Свинье уподобляется и недотыкомка, радующаяся проделкам бесов, под видом оборотней-гимназистов, превратившихся в игральные карты и дразнящих Передонова: «недотыкомка из-под стола хрюкала, смеючись на забавы этих восьмерок» [393, с. 199].

Кроме заклания свиньи нож как орудие убийства упоминается непосредственно в связи с Передоновым, который пугается сверкающего лезвия в руках у Варвары. Передонов боится, что Варвара может его зарезать. В конце концов он отбирает у нее ножи и вилки и прячет их под постель. В образе главного героя мы видим убедительное художественное воплощение синкретического слияния противоположностей, присущего архаическому сознанию [456], в данном случае – жертвы и палача. Боясь Варвары, чье имя в переводе с древнегреческого значит «чужеземка» и ассоциируется с жестокостью варваров, Передонов убивает Павла, т.е. маленького (лат.), тезку одного из апостолов Христа.

Как орудие убийства нож сначала фигурирует в залихватской частушке, героиня которой угрожает незадачливому ухажеру:

Наплевать, что ты пригож, –
Я всажу те в брюхо нож [393, с. 118].

Эта «разбойничья» песня, которую исполняет Дарья Рутилова, следует сразу же после лирического авторского отступления в духе гоголевской поэмы: «О, милая, старая русская песня, или и подлинно ты умираешь?» [393, с. 118]. Отмеченная автором-повествователем деградация русской песни от «живого слова» к «безумному вою» перекликается с последней главой романа, в которой речь Передонова после убийства превращается в нечленораздельное бормотание безумца.

Незадолго до убийства страх Передонова погибнуть от ножа становится все мучительнее, соединяясь с мотивом колдовского наговора. Герой предполагает, что ножи кем-то «наговорены да нашептаны», поэтому он даже начинает бояться самого себя, так как думает, что может напороться на нож случайно: «как раз и сам на нож нарежешься» [393, с. 189]. Передонов борется с этим страхом в течение нескольких дней, затем опять прячет ножи, чтобы таким образом избежать опасности. После этого проходит неделя, но предпринятые меры не могут защитить героя от других напастей. Как монах в пустыне, он вынужден противостоять нападениям демонов, которые обступили его плотным кольцом и постоянно атакуют. Стремление Передонова заглянуть «по ту сторону предметного мира» [393, с. 213], найти просветы в иллюзорном покрывале майи делает преграду из призраков все более густой и плотной и ввергает его в пучину безумия. Так, первое убийство, совершенное Передоновым, было на самом деле мнимым, однако нарратор подчеркивает, что для главного героя граница между реальностью и бредом практически стирается: «несовершенное убийство, – но для Передонова оно было что убийство совершенное» [393, с. 200].

Поводом для этого убийства стало предположение героя Сологуба, что за обоями, шуршащими от ветра, может скрываться соглядатай. Плохо наклеенные обои вызывают у Передонова подозрения, он предполагает, что «за них мог влезть и прятаться злодей» [393, с. 199]. Забавно, что будучи учителем словесности, он никак не может припомнить аналогичный случай из истории литературы, изображенный в знаменитой трагедии английского драматурга, когда, по словам Передонова, «кого-то закололи не то кинжалом, не то шилом» [393, с. 199]. В научной литературе уже упоминалось, что в этом эпизоде обыгрывается сцена из шекспировской пьесы [394, с. 15]. Гамлет,

ошибочно полагающий, что за ковром в спальне Гертруды прячется Клавдий, закалывает Полония, подслушивающего беседу героя с матерью.

В «Мелком бесе» это событие изображается в травестированном виде. Вместо шпаги Передонов использует шило, Полоний, которого Гамлет называет крысой, превращается в безымянного невидимого соглядатая-клопа, ковер – в обои, спонтанный поступок в романе становится обдуманным и подготовленным заранее, а трупный дух ощутим не через месяц, а немедленно после удара шилом: «скверно пахло. Гнил и вонял за обоями заколотый соглядатай» [393, с. 200]. Таким образом, визуальные и слуховые видения Передонова дополняются обонятельными галлюцинациями. Происходит такое же уплотнение потустороннего мира, как и в «Тяжелых снах». Призрачные образы постепенно как бы обретают плоть и кровь в сознании главных героев этих двух романов Сологуба, становясь все более оформленными, и в то же время неуязвимыми, как будто напитываются силой, получая ее от тех, кому являются (как, например, призрак рыжеволосого мальчика в «Тяжелых снах» или недотыкомка в «Мелком бесе»).

Эпизод убийства, небольшой по объему (всего около страницы текста), имеет довольно сложную композицию и насыщенный философско-символический подтекст. Сначала дается нейтральное описание обстановки и указываются возможные предпосылки подозрений Передонова – обои шуршат от движения воздуха, и этот звук нарратор определяет как зловещий. Таким образом, читателю как бы сообщается, что размышления и поступки героя не совсем уж беспочвенны. Мнительный герой пытается объяснить себе причину происходящего, используя те образы, которые имеются в его ментальном арсенале. Во-первых, так как герой думает, что весь мир на него ополчился, то и обои специально плохо наклеили какие-то злые люди. Во-вторых, он сначала только предполагает возможность того, что за ними кто-то может прятаться. Логика его рассуждений примерно такая: так как среди его преследователей есть игральные карты, то почему бы и нынешнему злодею не быть похожим на них? И в сознании Передонова тут же возникает характеристика соглядатая – «изворотливый, плоский и терпеливый» [393, с. 199]. Вспоминая о подобных случаях в прошлом – «ведь были и раньше такие примеры» [393, с. 199] – он специально

приобретает орудие убийства и по возвращении убеждается, что злодей по-прежнему прячется за обоями и даже пытается избежать опасности. Нарратор отмечает также присутствие некоего инфернального существа, которое выполняет такую же функцию, что и луна в «Тяжелых снах» – наблюдает за Передоновым и подталкивает к исполнению убийства.

Само убийство описывается тремя предложениями: «Злоба закипела в Передонове. Он стремительно ударил шилом в обои. Содрогание пробежало по стене» [393, с. 200]. Гораздо больше места занимает последовавшая за ним реакция главного героя. Сначала нарратор сообщает о внутреннем состоянии Передонова, затем непосредственно об «убийстве», после чего мы узнаем о реакции «врага». Видимо, содрогание от удара ассоциируется у Передонова с предсмертной агонией жертвы. После удара Передонов ведет себя как одержимый, он «завыл и принялся плясать, потрясая шилом» [393, с. 200]. Вошедшая в комнату Варвара без тени удивления воспринимает такое поведение супруга, который на ее вопрос о причине дикой пляски отвечает, что он радуется, потому что убил клопа. Далее нарратор продолжает описывать проявления передоновского торжества, включая в него упоминание о неприятном запахе и внутреннюю речь героя: «убил врага!» [393, с. 200]. После этих слов следует комментарий нарратора. В нем говорится о влиянии убийства на психическое состояние Передонова, в частности, этот случай, воспринятый героем как реальность, инициировал «готовность к преступлению, и несознаваемое, темное, таящееся в низших областях душевной жизни представление будущего убийства, томительный зуд к убийству» [393, с. 200]. В этой фразе, по нашему мнению, можно усмотреть описание того, как «безумный ужас» инфернального мира пробуждает, говоря фрейдовским языком, инстинкт смерти, таившийся до сих пор в сфере бессознательного. Теперь сознание героя полностью подчинено Танатосу, пробудившему в нем бесконтрольное стремление к разрушению и уничтожению, тем более что в портрете Передонова на протяжении всего романа отмечаются признаки мертвеца.

Три качества маркируют окончательное перерождение души героя, для которого убийство с этого момента становится смыслом существования. Во-первых, он внутренне готов совершить преступление, во-вторых, он уже сейчас представляет будущее убийство и, в-третьих,

он испытывает в нем психологическую потребность, которую нарратор называет «томительным зудом». Освобожденная стихия бессознательного уподобляется нарратором древнему хаосу, становится похожа на «дух довременного смешения» [393, с. 200], в котором ранее пребывал мир и к которому возвращается передоновский дух. Микрокосм человека уподобляется космическим катаклизмам, прохождение через которые оказывается чрезвычайно болезненным. Используя тот же прием остраннения, что и в «Тяжелых снах» для характеристики Логина (герой перед убийством – «бледный человек с дико расширенными глазами» [404, с. 229]), автор заканчивает этот эпизод, подобным образом описывая Передонова. О нем говорится не как о представителе социальной группы или определенной исторической эпохи. Перед читателем возникает человек как таковой, который убивая, сам проходит через метафизическую агонию и смерть: «дикие глаза безумного человека отражали ужас, подобный ужасам предсмертных чудовищных мук» [404, с. 200]. Подобные образы в изобилии встречаются на полотнах художников-экспрессионистов рубежа XIX–XX веков, стремившихся выразить сходные эмоции – страх, тревогу, сильную душевную боль. Знаменитая картина норвежского художника Э. Мунка «Крик» как нельзя лучше иллюстрирует переживания героя «Мелкого беса», оказавшегося стоящим над бездной бытия. В этом случае, по мнению О. Власовой, «мир становится для человека угрожающим и сверхъестественным» [103, с. 384], возникает состояние экзистенциального ужаса, о котором писал М. Хайдеггер [464].

Переживание Передоновым «предсмертных мук» во время убийства «соглядатая» сопоставимо с ключевым моментом обряда инициации, который «осмысляется как смерть и новое рождение, что связано с представлением о том, что, переходя в новый статус, индивид как бы уничтожается в своём старом качестве» [284, с. 544]. Однако главному герою «Мелкого беса» не суждено пережить «новое рождение». Его сознание все более запутывается в паутине иллюзий, мнимых преследователей становится все больше, растет «коллекция» орудий убийства, собираемых Передоновым для защиты от врагов. К шилу прибавляется топор, который герой держит под кроватью, шведский нож, постоянно носимый в кармане, капканы, расставленные вокруг дома и в комнатах. Роман завершается убийством Володина и

последовавшим за ним полным помрачением рассудка главного героя. В отличие от Логина перед Передоновым нет дилеммы – признать свою вину или продолжать жить дальше, не испытывая угрызений совести и высокомерно противопоставляя себя другим. Убийца в «Мелком бесе» не скрывается от правосудия, но и не может быть судим в силу своей недееспособности. Несмотря на эти и другие отличия, между двумя романами и танатологическими ситуациями в них существует много общего. Обе ситуации являются кульминационными пунктами в композиции сюжета, а в «Мелком бесе» это также и развязка романа.

Многие мотивы и характеры романа «Тяжелые сны» получают дальнейшее развитие в следующем романе, видоизменяясь, трансформируясь, обрастая дополнительными смыслами и новыми связями. Это особенно хорошо заметно при анализе танатологических мотивов, так как они являются сюжетообразующими в данных произведениях. Как замечает Н.Г. Пустыгина, «антиномия, лежащая в основе развития всего живого, — рождение и смерть — чаще всего служит «двигателем» развития сюжета и в произведениях Сологуба» [342, с. 124].

Образы, которые в «Тяжелых снах» только начинали формироваться, в «Мелком бесе» кристаллизуются и получают завершенную форму. В первую очередь это заметно, если мы сравним двух главных героев, которые совершают убийство своих врагов. Порочность Логина, его садистские наклонности, развращенность, неверие в возможность каких-либо перемен к лучшему, презрение к другим людям выражены в образе Передонова с максимальной полнотой. Если в первом романе герой пытается, хоть и таким жутким способом, как убийство человека, избавиться от своего «порочного прошлого», освободиться от темной половины своей души («перестать быть двойным») и начать новую жизнь, и в этом ему помогает его возлюбленная, Анна Ермолина, то Ардалиона Борисовича можно охарактеризовать словами Льва Толстого – живой труп.

В отличие от Логина, готового принять свою судьбу и достойно идущего навстречу бунтовщикам, которые собираются его убить, Передонов боится смерти. Убийство Володина главный герой «Мелкого беса», если верить нарратору, совершает в целях самозащиты, так как видит в нем угрозу своему существованию. В вечер убийства

Передонова преследует навязчивая мысль: «надо убить Павлушку, пока не поздно. И тогда все хитрости вражьи откроются» [393, с. 243]. Само убийство, несмотря на длительную подготовку, совершается внезапно и как будто непреднамеренно, как и в первом романе: «Володин показался ему страшным, угрожающим. Надо было защищаться. Передонов быстро выхватил нож, бросился на Володина и резнул его по горлу» [393, с. 244].

Некая спонтанность и в то же время маниакальная настойчивость, наблюдаемая в поступках и Логина, и Передонова, свидетельствует о том, что они действуют не только и не столько по собственной воле, сколько, с одной стороны, под влиянием внутренних импульсов, поступающих из глубины бессознательного, с другой стороны, под воздействием неких внешних сил. Героев преследуют образы потустороннего мира, с которыми они вынуждены вступать в диалог, как-то интерпретировать их появление, выстраивая свои поступки в соответствии с новой картиной мира, где постепенно стирается граница между реальной действительностью и представлениями о ней, существующими в их сознании. Дистанция между главными героями и другими персонажами становится все шире. Высокомерие и презрение к окружающим, в котором все время упрекают Логина, в случае Передонова переходит в тотальную ненависть и страх перед врагами, окружившими героя, по его мнению, плотным кольцом, которое сужается с каждым днем: «Все было ему враждебно, он был один против всех» [393, с. 211]. Оба героя постоянно испытывают чувство одиночества и тоски.

Проанализируем черты сходства в демонических фигурах, являющихся героям то во сне, то в галлюцинациях, то в виде персонифицированных природных стихий – луны, ветра и т.д. Наиболее ярким воплощением инфернального мира в «Мелком бесе» является недотыкомка. К этому образу исследователи обращались неоднократно. Он был сопоставлен с аналогичным образом, фигурирующим в стихотворении Ф. Сологуба «Недотыкомка серая…», были выявлены черты их типологического сходства. З. Минц отмечает присущие этому персонажу особенности: серый цвет, пыль, вихревое движение [279, с. 112]. Ученые уже обратили внимание, что недотыкомка появляется в той же главе, что и Саша Пыльников, чья фамилия также намекает на

общность между ними, несмотря на кажущуюся противоположность [278].

В первом романе Сологуба образ недотыкомки отсутствует, однако в нем уже формируется мотив пыли как признак демонического начала. Мотив пыли связан с образом инфернального мальчика из видений Логина – «утром, в лучах солнца, пыльных и задорных, опять засветились рыжеватые волосы мальчика» [404, с. 180], соединяя его с образами Саши Пыльникова и недотыкомки из «Мелкого беса». Мотивы верчения, уродства и смеха включают недотыкомку в ряд бесов (среди них Логин видит и мальчика из своего прошлого), которые мучают Клавдию и Логина. Сравним. В «Тяжелых снах»: «Логин <…>. всматривался в темные фигурки, которые быстро вертелись, образовывали целый калейдоскоп лиц, смеющихся и уродливых. <…> нестерпимо дразнил его мальчишка…» [404, с. 178], а в «Мелком бесе»: «маленькая, серая, юркая недотыкомка <…> посмеивалась и дрожала и вертелась вокруг Передонова <…>, и дразнилась…» [393, с. 120].

В романах проводится параллель между библейским Каином и образами главных героев. Борьба Каина и Авеля в душе Логина должна, по мысли самого героя, завершиться победой последнего после убийства Мотовилова, олицетворяющего его «порочное прошлое». Ощущает «холодное дыхание Каина в безмятежно-нежных речах Логина» и Анна, которая готова принести себя в жертву, соединить свою судьбу с судьбой героя, чтобы «восстановить в смятенной душе Логина немеркнущий свет святыни» [404, с. 226]. Она тоже убеждена в необходимости «умертвить Каина», но не уверена, что ее жертва будет не напрасной. В романе Сологуба кроткий Авель убивает Каина, что позволяет видеть в коллизии романа инверсию библейского сюжета.

В «Мелком бесе» уже нет упоминания о «доверчивом, кротком Авеле», в Передонове действует исключительно «древний Каин», через толщу поколений прорываясь в душе героя как «томительный зуд к убийству» и как неуемная жажда разрушения вещей [393, с. 201]. Не удивительно, что именно злобу испытывают оба героя до и во время убийства – ту самую злобу, которую Каин затаил на своего брата Авеля. Эту же библейскую историю приводит свт. Тихон Задонский в беседе «О злобе» и, предостерегая против этого чувства, цитирует Послание апостола Павла к Ефесянам: «солнце да не зайдет во гневе вашем; и не

давайте места Диаволу» [430]. Как видим, оценка поступков героев романа коррелирует с мнением известного православного богослова XVIII века.

Оба героя совершают убийство в состоянии одержимости. В «Тяжелых снах» нарратор прямо указывает на то, что злоба к Мотовилову не что иное, как «дьявольское одержание» [404, с. 225]. В «Мелком бесе» убийство может рассматриваться как стремление Передонова, обуреваемого демонами, уничтожить их и таким образом освободиться от наваждения, прорваться сквозь их тесное кольцо. Незадолго до убийства он предпринимает несколько таких попыток, но каждый раз становится только хуже – обмазанный клеем пол не останавливает недотыкомку, в огне сгорают только игральные карты, из пламени, как феникс из пепла, появляется княгиня Волчанская, а убийство Володина погружает героя в совершенное безумие: «Передонов безумными глазами смотрел на труп, слушал шопоты за дверью… Тупая тоска томила его. Мыслей не было» [393, с. 244]. В финальной сцене Передонов способен испытывать лишь одно чувство – тупой тоски.

Общий источник имеет и мотив «обращения к Богу» (в которого не верят ни Логин, ни Передонов), возникающий в тексте романов буквально перед самым убийством. На полпути к дому жертвы Логин внезапно ощутил, как «жажда молитвы и покорности жалко затрепетала в сердце» [404, с. 229]. В вечер убийства Передонов требует от Варвары и Володина никого не пускать в дом под предлогом, что он «молиться уехал, в Тараканий монастырь» [393, с. 243]. Вероятно, имеется в виду Иоанно-Предтеченский (или Ивановский) женский монастырь на Китай-городе в Москве. Известной затворницей этого монастыря была княжна Тараканова.

В романах Сологуба явно намекается на преступление, о котором князь Мышкин рассказал Рогожину: «Вечером я остановился в уездной гостинице переночевать, и в ней только что одно убийство случилось, в прошлую ночь, так что все об этом говорили, когда я приехал. Два крестьянина, и в летах, и не пьяные, и знавшие уже давно друг друга, приятели, напились чаю и хотели вместе, в одной каморке, ложиться спать. Но один у другого подглядел, в последние два дня, часы, серебряные, на бисерном желтом шнурке, которых, видно, не знал у него прежде. Этот человек был не вор, был даже честный, и, по

крестьянскому быту, совсем не бедный. Но ему до того понравились эти часы и до того соблазнили его, что он наконец не выдержал: взял нож и, когда приятель отвернулся, подошел к нему осторожно сзади, наметился, возвел глаза к небу, перекрестился и, проговорив про себя с горькою молитвой: “Господи, прости ради Христа!” – зарезал приятеля с одного раза, как барана, и вынул у него часы.

Рогожин покатился со смеху. Он хохотал так, как будто был в каком-то припадке. Даже странно было смотреть на этот смех после такого мрачного недавнего настроения.

– Вот это я люблю! Нет, вот это лучше всего! – выкрикивал он конвульсивно, чуть не задыхаясь: – Один совсем в Бога не верует, а другой уж до того верует, что и людей режет по молитве… Нет, этого, брат-князь, не выдумаешь! Ха-ха-ха! Нет, это лучше всего!..» [156, с. 183].

Особенно схож этот фрагмент из романа Достоевского с концовкой «Мелкого беса», перекликаясь с ним в существенных деталях, а фраза «зарезал приятеля с одного раза, как барана» буквально может интерпретироваться как описание преступления Передонова.

Итак, прослеживается явная взаимосвязь между танатологическими мотивами, персонажами и ситуациями в романах Сологуба. И в «Тяжелых снах», и в «Мелком бесе» танатологические мотивы выполняют сюжетообразующую функцию. Они тесно взаимодействуют с мотивами экзистенциального страха и тоски, имеют общие архетипические корни и подчиняются сходным принципам развертывания в тексте. Эволюция главных героев заключается в усугублении и доведении до логического предела черт убийцы в образе Передонова и в то же время модификации жертвы убийства, превратившейся из темного двойника героя, символического воплощения его «преступного прошлого», в невинную жертву, приносимую ради иллюзорного познания истины. В результате роман завершается полным помрачением сознания главного героя.

§ 3. Вампирические мотивы в романе «Тяжелые сны»

В романе Сологуба «Тяжелые сны» представлен конгломерат танатологических мотивов, тесно взаимодействующих между собой и образующих довольно сложную и разветвленную структуру. В работах ученых наиболее подробно рассмотрено убийство Мотовилова [100; 201; 441]. Оно сопоставляется с убийством, совершенным главным героем романа Достоевского «Преступление и наказание» [151, с. 107–109]. Гораздо реже подвергался литературоведческому анализу комплекс танатологических мотивов, связанных с образом Клавдии.

В данном параграфе мы предпримем исследование вампирических мотивов с точки зрения их функционирования в тексте романа, а также рассмотрим способы их взаимодействия с другими танатологическими мотивами в рамках побочной сюжетной линии романа, основу которой составляет любовный треугольник между Клавдией, ее матерью Зинаидой Романовной и любовником матери Палтусовым. Она подробно разработана автором, возможно, по той причине, что Клавдия является одним из alter ego главного героя. Наличие разветвленной системы двойников в произведениях Сологуба соответствует позиции писателя, который считал, что «автономных личностей на земле нет» [399, с. 148]. Названная выше сюжетная линия занимает довольно много романного пространства – с первой по тридцать первую главу, а о дальнейшей судьбе этих трех персонажей упоминается в заключительном эпизоде романа, выполняющем функцию эпилога.

В первой главе в связи с образом Клавдии вводятся мотивы скуки жизни и смерти-утешительницы. Клавдия предлагает главному герою романа, Василию Логину, самоубийство в качестве «лекарства от скуки»:

«Клавдия сделала угловатый, резкий жест правою рукою около виска:

– Крак! – и готово.

Ее узко разрезанные глаза широко раскрылись, губы судорожно дрогнули, и по худощавому лицу пробежало быстрое выражение ужаса, словно она вдруг представила себе простреленную голову и мгновенную боль в виске» [404, с. 20].

Героиня не называет действие, а изображает и переживает его, что в тексте описывается последовательно, но, вероятно, происходит

одновременно. При этом наблюдается разительный контраст между ее механическим жестом – угловатым и резким – и чувством ужаса, заставляющим Клавдию не только мысленно испытать боль от выстрела, но даже увидеть себя как бы со стороны в самый момент смерти. Точка зрения нарратора быстро перемещается, как прожектором выхватывая сначала жест правой руки героини, затем глаза, губы, лицо, и, наконец, переходит с внешнего описания к передаче ее ощущений и мысленных представлений.

Логин не соглашается с собеседницей, заявляя, что от рокового шага его отделяет «глупое, неистребимое желание жить… впотьмах, в пустыне, только бы жить» [404, с. 21]. Танатологический мотив самоубийства (убийства) от выстрела в висок повторяется в десятой главе в зеркальном отражении, соединяясь с мотивом «шатких устоев» и мотивом провала. Логин въезжает на плохо отремонтированный мост, дрожки с трудом удерживаются на нем, и в этот момент он понимает, что «всё провалится» [404, с. 76]. Касается ли эта мысль только моста или ее можно понимать шире – как убежденность в неисполнимости планов героя? Вероятно, слово «всё» указывает, что Логин воспринимает шаткий мост как символ общей неустойчивости жизни, разрушающей любые начинания. Повторяется ситуация с воображаемым револьвером: «Ощутил в правом виске тупую боль: что-то холодное и крепкое прижалось к виску. Дуло револьвера произвело бы такое ощущение» [404, с. 76]. Как и Клавдия, герой чувствует боль в виске, но он вторично отказывается принимать такой жизненный сценарий, хоть и делает это как-то нерешительно: «Он поднял руку, бессмысленным жестом отмахнул невидимое дуло и потерянно улыбнулся» [404, с. 76]. В следующем эпизоде мотив смерти от выстрела в висок не просто повторяется, но усиливается.

Дважды в описании места действия упоминается река, но в первой главе это терраса над берегом реки, не предвещающая никакой внешней опасности. Здесь протекает спокойная и даже вялая беседа Клавдии и Логина на отвлеченные темы, а демонстрация героиней выстрела в висок также выглядит абстрактным примером, несмотря на ее достаточно сильно выраженные эмоциональные переживания. Во втором случае река становится ближе и опасность упасть в нее с шаткого моста становится реальной, а Логин из наблюдателя становится

танатологическим актантом. Внезапно он чувствует дуло пистолета у своего виска. Так как сцена разыгрывается в его воображении, то понятно, что тот Другой, кто прижимает пистолет к виску героя – он сам (или его внутренний двойник, точно так же, как Клавдия – один из его внешних двойников). Заметим также, что нарративная схема здесь такая же, как в первом случае: описание значимых внешних обстоятельств и внешней реакции на них героев сменяется передачей их мыслей, затем сообщается об их переживаниях, после чего нарратор возвращается к отписанию жестов и мимики персонажей.

Образ Клавдии наделен чертами демонической личности, притягательной и смертоносной одновременно. Она принадлежит к типу роковых женщин fin de siècle, поэтому в отношении к ней Логина соединяются противоречивые чувства: «жалость к Клавдии претворилась в чувственное влечение, – и мечты окрасили это влечение жестокостью» [404, с. 23]. Представляя свое будущее с Клавдией, Логин уверен в трагическом исходе их отношений: «заманчиво было бы бросить Клавдии год, два жгучих наслаждений, под которыми кипела бы иная, разбитая… ее любовь. А потом – угар, отчаяние, смерть…» [404, с. 23].

В определенной степени Логин оказывается прав, и доказательством этого служат отношения, складывающиеся между Клавдией и Палтусовым. Мотив роковой любви-страсти возникает уже в первой главе романа. Логин так характеризует чувства, которые Клавдия испытывает к Палтусову: «пленено юное сердце демоническою красотою очаровательного скептика» [404, с. 21]. Героиня сама понимает, что с детства находится под сильным влиянием Палтусова: «когда он еще обращал на меня внимание не больше, чем на любую вещь в доме, я уже была захвачена чем-то в нем… мучительно захвачена. Что-то неотразимое, хищное, – как коршун захватывает цыпленка. Мне иногда хотелось… не знаю, чего хотелось… Дикие мечты зажигались… Впрочем, я всегда ненавидела его» [404, с. 22]. Итак, Палтусов – демоническая фигура, хищник, скептик, но в то же время притягательный герой, вызывающий у Клавдии противоречивые чувства. Она представляется пленницей, испытывающей к своему мучителю одновременно страсть и ненависть, в ее внутреннем мире царит хаос, дикие мечты, а после бесед с Палтусовым перед нею «открываются заманчивые бездны» [404, с. 221].

Если в образе Палтусова отчетливо проявляются черты демона-искусителя, вовлекающего свою жертву в смертельную игру на краю адской бездны, то в портрете Клавдии также присутствуют красноречивые детали, свидетельствующие об инфернальной природе героини. Уже при первом знакомстве нарратор обращает внимание на цвет ее глаз: «молодая девушка с зеленоватыми глазами» [404, с. 20]. Ее поведение, жесты, мимика не вызывают у него симпатий. Изображая перед Логиным самоубийство, Клавдия смеется «недобрым смехом» или угрюмо усмехается, ее жесты резкие и угловатые. Жизнь для нее ассоциируется с зеленым и желтым цветами, символизирующими, по мнению героини, незрелость и увядание, т.е. начало и завершение круга земного бытия человека. Описывая Клавдию, Андозерский в разговоре с Логиным также упоминает цвет ее глаз: «не красавица: зеленоглазая, бледная, волоса какие-то даже не черные, а синие» [404, с. 43]. А.Н. Долгенко сравнивает Клавдию с речной русалкой [151, с. 190], в то время как С.П. Ильев находит в образе Анны черты сходства с полевой русалкой [183, с. 15-17]. Примечательно, что русалочьими чертами наделил А. Белый героиню романа «Москва» – Лизашу Мандро.

Сходство Клавдии с русалками, о которых нарратор сообщает как о реальных существах, не вызывает сомнений. Описывая ночную прогулку Логина после беседы с Андозерским, он упоминает, что главный герой слышит «шум и плеск струй у мельничной запруды, где жили, таясь на дне, зеленоволосые и зеленоглазые русалки» [404, с. 43]. Тем самым подчеркивается демоническая сущность героини.

Русалки часто выступают в качестве танатологического актанта, так как считается, что они стараются заманить человека в воду и утопить. В русалок могут вселяться «души умерших детей, проклятых своими родителями» [174, с. 45], а также души девушек, покончивших жизнь самоубийством. С образом Клавдии связаны оба танатологических мотива – убийства и самоубийства. Во-первых, она сама, по словам ее матери, Зинаиды Романовны, «еще девчонкой грозилась» утопиться [404, с. 50], во-вторых, мать в конце концов проклинает Клавдию за любовную связь с Палтусовым: «Здесь ты лежала в объятиях чужого мужа, которого ты отняла у своей матери, а здесь я стояла и смотрела на тебя. Здесь я проклинаю тебя, на этом месте, которое ты осквернила. Беги,

куда хочешь, бери с собой любовника, заводи себе десятки новых, – нигде, никогда ты не найдешь счастья, проклятая!» [404, с. 208].

Одно из наиболее известных произведений на эту тему принадлежит перу немецкого писателя романтика Фридриха де ла Мотт Фуке. Его сказка «Ундина» стала известна в России, прежде всего, благодаря переводу В.А. Жуковского, которым в свое время восхищались Н.В. Гоголь, В.Г. Белинский, Ф.М. Достоевский и другие представители русской культуры. Именно к образу Ундины обращается А. Блок в разделе статьи «О реалистах», посвященной роману В. Сологуба «Мелкий бес». Отметим, что в этом образе автор «Стихов о Прекрасной Даме» угадывает черты Вечной Женственности: «В романтической “Ундине” рыцарь все ищет вечную женственность, а она все рассыпается перед ним водяной струйкой в серебристых струйках потока. Когда же умер и был похоронен рыцарь, зеленый могильный холм его обтекла эта серебристая водяная струйка. И это была милая, верная сердцем до гроба Ундина» [66, с. 128]. Как видим, основным качеством, присущим Ундине, является верность возлюбленному даже после смерти. Героиня Сологуба испытывает к своему возлюбленному смешанные чувства, в которых любовь невозможно отделить от ненависти. Клавдию постоянно мучают сомнения, действительно ли она любит Палтусова или это только месть Зинаиде Романовне за то, что будучи ребенком, девушка не чувствовала материнской любви. Поэтому можно предположить, что причиной кошмарных видений становятся детские страхи Клавдии, что и приводит в конце концов к смертельному противостоянию матери и дочери.

В журнальном варианте романа «Тяжелые сны» действие приурочено к маю – времени после христианского праздника Вознесения, на которое приходилась так называемая русальная (троицкая) неделя. Согласно народным поверьям, в это время русалки выходят из воды, поэтому считаются особенно опасными. В конце русальной недели отмечается самый большой поминальный день – родительская суббота. В молитвах Василия Великого, читаемых на Троицу, говорится, что Господь в этот день принимает молитвы даже о находящихся в аду: «иже и в сей всесовершенный и спасительный праздник, очищения убо молитвенная, о иже во аде держимых сподобивый приимати» [цит. по: 453, с. 328].

Русалки в романе Сологуба не случайно обитают на мельнице. Считалось, что мельник наделен особым магическим знанием, помогающим ему общаться с нечистой силой и дающим власть над нею, о чем повествуется в Киево-Печерском патерике (XIII в.). О своем присутствии на мельнице нежить давала знать голосами, шепотом, кашлем, смехом, шумом, внезапными порывами ветра и т.п. Так, проводя бессонные ночи в своем кабинете, Логин слышал, как «издали доносились болтливые звуки реки у мельничной запруды – там звучно лепетала, и смеялась, и плакала беспокойная русалка, и зеленые над белым телом разметались косы» [404, с. 91]. И, конечно же, упоминание мельницы и русалок отсылает читателя к неоконченной драме А.С. Пушкина «Русалка» и одноименной опере А.С. Даргомыжского, написанной на сюжет пушкинской пьесы, а также к повести Н.В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница». Тема русалок у Сологуба сквозная. Пунктирно представленная в «Тяжелых снах», она получит дальнейшее развитие в «Мелком бесе» и разрастется до размеров целого романного цикла «Навьи чары» (в окончательной редакции – «Творимая легенда»).

Один из персонажей «Тяжелых снов» Андозерский отмечает странный контраст между некрасивостью Клавдии и ее загадочной привлекательностью и задается вопросом: «чем это Клавдия прельщает?» [404, с. 43]. Логин отвечает: «Прелесть неизъяснимая, манящая, что-то загадочное и гибкое» [404, с. 43]. Употребленные ими однокоренные слова «прелесть», «прельщать» намекают на бесовскую природу героини. В словаре Даля читаем определение слов «прелестник» и «прелесть»: «что обольщает в высшей мере; обольщение, обаяние; мана, морока, обман, соблазн, совращение от злого духа; стар. ковы, хитрость, коварство, лукавство, обман; красота, краса, баса, пригожество и миловидность, изящество; что пленяет и льстит чувствам, или покоряет себе ум и волю <…> Прелестные соблазны сатаны. Прелестный друг – коварный друг! Прелестное предложение, лукавое, обманчивое. <…> Князь мира сего прельщает прелестями. Его бес прельстил, смутил, попутал, соблазнил» [135, стб. 1025]. Понятию «прелесть» посвящено много страниц духовной литературы. В частности, определение святителя Игнатия Брянчанинова духовной прелести как «повреждение естества человеческого ложью» [179, с. 88] коррелирует с мнением Логина о Клавдии: «Вас томит не жажда истины, а просто, выржаясь

грубо и прямо, страсть» [404, с. 21], хотя понимание истины героем далеко от представлений о ней православных старцев, опирающихся, прежде всего, на евангельское утверждение: «Истина есть Господь наш Иисус Христос» (Иоанн, 8:32).

Продолжая фразу Логина о загадочности и гибкости Клавдии, Андозерский сравнивает ее с кошкой – животным, которое, по народным поверьям, происходит от дьявола. В этнолингвистическом словаре «Славянские древности» говорится, что «часто в облике кошки предстают души умерших, в частности искупающих свои грехи или умерших не собственной смертью (напр. детей, умерщвленных матерями). По ю.-слав. представлениям, покойник, через которого перескочила кошка, становится вампиром. По различным слав. поверьям, сам вампир тоже может принимать облик кошки…» [129, с. 638]. С рассвирепевшей кошкой сравнивается мать Клавдии в первой сцене ревности. Зинаида Романовна подозревает Палтусова в измене и требует у дочери: «оставь его, или берегись. Я на все готова!» [404, с. 50]. Драматическое столкновение между матерью и дочерью разворачивается по нарастающей вплоть до сцены проклятия в тридцать первой главе. Как и многие другие события романа, этот конфликт изображается таким образом, что читателю неясно, происходит ли он на самом деле или большая его часть является результатом ночных видений Клавдии.

К приему стирания граней между воображаемым и реальным, между фантастикой и вымыслом часто прибегали романтики. Так, главный герой новеллы Гофмана «Золотой горшок» видит золотисто-зеленых змеек на кусте бузины то ли на самом деле, то ли под влиянием выкуренной только что трубочки «пользительного табака», а регистратор Геербранд заявляет, что даже наяву можно погрузиться в сонное состояние [121, с. 103]. В романе Сологуба герои тоже часто не могут уверенно утверждать, насколько реально то, что с ними происходит, или это только плод их фантазии. У Гофмана доказательством существования говорящих змеек, ведьм и других фантастических существ является предмет, который герои обнаруживают после пробуждения. Например, очнувшись утром после горячечного сна Вероника из названной новеллы находит у себя на груди медальон, полученный от страшной старухи, и понимает, что она действительно видела старую ведьму, которая готовила колдовское варево. Подобным

приемом пользуется и Сологуб в романе «Тяжелые сны». В случае с Клавдией, доказательством присутствия матери, незаметно наблюдавшей за нею время любовной сцены с Палтусовым в беседке, становится оброненный Зинаидой Романовной белый платок (здесь явно содержится намек на платок шекспировского Отелло как символ ревности). Однако Клавдия не прекращает свиданий, несмотря на преследования матери, которая постепенно все больше становится похожей на существо потустороннего мира.

Ночи после свиданий с Палтусовым превращаются для Клавдии в кошмар, где главным персонажем становится Зинаида Романовна. В первую ночь, вернувшись в свою комнату, героиня замечает в углу белую тень. Во сне Клавдии кажется, что привидение превращается в вампира: «снилось, что темное и безобразное навалилось на грудь и давит. Оно прикинулось вампиром с яркими глазами и серыми широкими крыльями; длинное, туманное туловище бесконечно клубилось и свивалось; цепкие руки охватывали тело Клавдии; красные липкие губы впились в ее горло, высасывали ее кровь. Было томительно-страшно. Снилось, что ее мускулы напряжены и трепещут, – только бы немного повернуться, уклониться от этих страшных губ, – но неподвижным оставалось тело» [404, с. 205]. Проснувшись, девушка погружается в новый кошмар: она встречается взглядом с горящими ненавистью глазами Зинаиды Романовны и чувствует, как та «тяжко наваливалась на грудь дочери» [404, с. 205]. Призрачный мир вторгается в реальность, приобретая ее свойства – определенность очертаний, тяжесть и т.д. Нарратор отмечает у матери черты, какие обычно используют при описании мертвеца: белый цвет, бледное лицо, холодные руки, красные губы. Таким же красногубым представляет себе вурдалака трусливый герой пушкинского стихотворения «Вурдалак». В «Песнях западных славян» вурдалак появляется также в стихотворении «Марко Якубович», где он после смерти пьет кровь маленького сына Марка, доказательством чего является кровавая ранка на шее мальчика. В примечаниях к этому фрагменту А.С. Пушкин поясняет, что «вурдалаки, вудкодлаки, упыри, – мертвецы, выходящие из своих могил и сосущие кровь живых людей» [344, с. 425].

В восточнославянской традиции вампиров обычно называли упырями. В мифологическом словаре упырь определяется как «мертвец,

нападающий на людей и животных, образ упыря заимствован народами Западной Европы у славян <…> По ночам упырь встает из могилы и в облике налитого кровью мертвеца или зооморфного существа убивает людей и животных, реже высасывает кровь, после чего жертва погибает и сама может стать упырем; известны поверья о целых селениях упырей» [285, с. 563]. Особенно популярным образ вампира стал в творчестве поэтов-романтиков после появления баллады И.-В. Гёте «Коринфская невеста». Благодаря изучению фольклорных традиций, обращению к литературным источникам эпохи Просвещения и пристальному интересу к области потустороннего родились такие известные романтические поэмы, как «Талаба-разрушитель» Р. Саути, «Кристабель» С.Т. Колриджа, «Гяур» Дж.Г. Байрона. Спустя некоторое время вампирический сюжет становится популярным в России [305]. Он ложится в основу повестей О.М. Сомова «Киевские ведьмы», А.К. Толстого «Упырь» и «Семья вурдалака», И.С. Тургенева «Призраки» (намек на то, что героиня произведения – вампир, есть в первоначальной редакции повести), «Вечера накануне Ивана Купала» и «Вий» Н.В. Гоголя. Знаменательно, что волна интереса к вампирам возникла в то же самое время на Западе и в России. К образу вампира Сологуб обращается почти одновременно с Б. Стокером, роман которого «Дракула» был издан в 1897 году, через два года после первой публикации «Тяжелых снов».

Хочется отметить одно любопытное совпадение, вероятно, возникшее в связи с двоемирием символистов, которое подразумевало бытие человека на границе между верхней и нижней безднами, что было чревато «срывами» и падениями, опасностью подмены одного другим, божественного лика – бесовской личиной, их смешением. Так, в знаменитом портрете А. Блока кисти К.А. Сомова внимание зрителя привлекают неестественно красные губы, контрастирующие с весьма сдержанной цветовой гаммой картины. Современники поэта сразу же отметили эту деталь, которая намекала на сходство портретируемого с вампиром. Для В.П. Веригиной поэт на портрете превратился в «маску с истерической впадиной под глазом, с красными, как у вампира, губами. С ней был солидарен А. Белый, отметивший «вспухлость губы… которую неумеренно подчеркнул в нем Сомов» [48, с. 298]. Серые крылья и яркие глаза у сологубовского вампира также традиционны, так

как считалось, что вампиры способны превращаться в различных животных, чаще всего в крысу, волка или летучую мышь: это «мертвец, по ночам встающий из могилы и являющийся в облике летучей мыши, сосущий кровь у спящих людей» [48, с. 113]. В приведенном источнике указывается на способность этого существа насылать на людей кошмары. Так случается и с Клавдией. В первую ночь же после посещения вампира девушку преследует бесовское наваждение: даже лежа с открытыми глазами она видит, как носятся перед нею «бледные, злые лица, уродливые головы с развевающимися космами» [404, с. 205]. Во вторую ночь Клавдия запирает дверь в свою комнату, но предосторожность не помогает избавиться от мучительных призраков: «снова мать передрассветною тенью мелькнула перед нею, и опять вслед за нею нахлынули тучи бледных, угрожающих лиц» [404, с. 205]. В дальнейшем ночные посещения представителей инфернального мира становятся постоянными.

Ожесточенная борьба матери и дочери за Палтусова разворачивается в тридцатой и тридцать первой главах и длится в течение нескольких дней. Описание событий напоминает протокол с точным указанием времени и места действия. День противопоставляется ночи, но их объединяет данная нарратором общая характеристика – они «странные». Странность эта проявляется, прежде всего, в том, что днем участники любовной коллизии притворяются, будто ничего необычного не происходит. Поведение Зинаиды Романовны в ночных кошмарах Клавдии разительно отличается от того, какой она предстает перед дочерью днем – спокойной, равнодушной и невозмутимой, а Клавдия и Палтусов ведут себя холодно и даже враждебно. Ночью ненависть матери к Клавдии проявляется открыто и принимает фантасмагорические формы. Границы между сном и явью становятся расплывчатыми. Попытки Клавдии защититься от нападений потусторонних сил остаются тщетными. Запертые ею двери в спальную оказываются почему-то открытыми, а кошмарные видения начинают происходить не только ночью, но и днем.

Драматургически сцены кошмаров выстроены с помощью приема контраста. Подробное описание физической расправы вампира, затем оказавшегося матерью Клавдии, продолжающей атаковать дочь, и дальнейшего мучительного наваждения в виде уродливых лиц в первую

ночь сменяется кратким упоминанием о появлении призраков и мелькнувшей тени матери на следующую ночь. Третья ночь описывается довольно подробно. Несмотря на все предосторожности, Клавдии опять мерещится призрак матери, притаившейся в углу. Нарратор подробно повествует о переживаниях героини, о ее бесплодных попытках преодолеть страх. Призрак не желает отвечать на вопросы девушки, однако во всем облике совершенно недвусмысленно выражена настолько сильная ненависть к Клавдии, что она в ужасе закрывает лицо руками. В описании призрака повторяются уже упоминавшиеся ранее приметы мертвеца: холодные руки, молчание, зеленоватые русалочьи глаза, бледность. К ним добавлены также посиневшее лицо, а выделяющиеся на нем глаза с неестественным, «фосфорическим блеском» обычно упоминаются при описании оборотней.

Холод – одна из наиболее частых примет демонического персонажа. В романе Сологуба холодный злорадный смех призрака, который в христианской традиции был приметой дьявола и противопоставлялся светлой радости святых (известно, что Иисус Христос никогда не смеялся), особенно пугает Клавдию. Неестественность этого смеха подчеркнута его беззвучностью. Нарратор в образе Зинаиды Романовны нагнетает черты, присущие бесам – ненависть, злоба, гнев, раздражение, смех. Преподобный Иоанн Лествичник писал: «Если ничто так не согласно со смиренномудрием, как плач, то без сомнения ничто столько не противится ему, как смех» [185, с. 163].

Четвертую ночь Клавдия проводит спокойно в комнате Палтусова, но радостное чувство избегнутой опасности оказывается обманчивым, кошмарные видения продолжают преследовать девушку даже днем. Стоит ей только погрузиться в сон, как мертвец является снова: «Вдруг почувствовала на своем плече крепкие пальцы и увидела над собою мать. Синие оттенки лежали на лице Зинаиды Романовны. Ее глаза были полузакрыты. Тяжелая, как холодный труп» [404, с. 206]. В этой сцене окончательно размываются границы между сном и бодрствованием, миром грез и явью, а «холодный труп» оказывается матерью, действительно сидящей у постели Клавдии и разговаривающей с нею как ни в чем не бывало: «А, ты проснулась, – спокойно сказала Зинаида Романовна, – уже второй час» [404, с. 206].

Пятая ночь становится кульминационной в развитии коллизии между матерью и дочерью. Границы, защищающие Клавдию от опасности, исходящей от матери, постепенно размываются. Если раньше кошмары преследовали девушку только в ее спальне и только тогда, когда она находилась в одиночестве, то теперь призрак появляется в комнате Палтусова. Если раньше Клавдия видела кошмары во сне, то теперь все происходит наяву.

Усыпив Палтусова с помощью снотворного, Зинаида Романовна приходит для последнего решительного объяснения с дочерью. Клавдия пытается воспротивится приказам матери, однако та действует на девушку гипнотически и полностью подчиняет своей воле: «перед глазами Клавдии опять встало иссиня-бледное лицо, и страшный смех был разлит на нем. Клавдия почувствовала, что этот смех лишает воли, туманит рассудок. Без мыслей в голове, без возможности сопротивляться покорно шла за матерью» [404, с. 208]. Нарратор дважды упоминает, что именно беззвучный смех матери завораживает Клавдию и принуждает следовать за нею. Около пруда Зинаида Романовна проклинает дочь, желает ей смерти и даже пытается ее утопить: «смотри, какая хорошая тебе могила в этой черной воде. Умри, пока он тебя не бросил, – теперь он хоть поплачет о тебе. Хочешь? Я помогу. Тебе страшно? Я толкну тебя!» [404, с. 209]. Когда же, избежав гибели, Клавдия устремляется в дом по дорожкам сада, жуткий смех опять настойчиво преследует ее: «тихий, злобный смех звенел за нею, не смолкая, – упоение дикого торжества» [404, с. 209]. Но и Клавдия смеется, когда, наконец, добирается до своей постели. Все происходящее она воспринимает как комическое происшествие: «кончена комедия», думает девушка, пытаясь согреться под одеялом [404, с. 209].

Развязка наступает на следующий день. Клавдия находится при смерти, в бреду она опять видит призрак матери, сначала раздваивающийся, а затем дробящийся на множество злобных существ, то быстро вращающихся перед Клавдией, то собирающихся в темную тучу. Так как, согласно русской пословице, «у нежити своего облика нет, она ходит в личинах», то в данном случае героине кажется, что перед нею неистовствует толпа черных гномов.

Нарратор сосредоточен на передаче внутреннего состояния героини, ее восприятии болезни и осознании того, что болезнь есть

следствие пережитого ночью. Клавдия готова покорно принять возможный финал произошедших событий: «как будто прочла свой смертный приговор» [404, с. 210]. Заканчивается этот эпизод и глава в целом изображением дикой дьявольской пляски. Два цвета упоминаются в описании атакующих Клавдию злых духов – черный и красный. Символика их очевидна. Черный цвет соотносится с нечистой силой, тьмой, горем, печалью, смертью, злом, мраком, ночью, красный же ассоциируется с грехом, кровью, геенной огненной. Кружащиеся перед Клавдией бесы как бы вовлекают ее в отверзшуюся адскую пасть: они «обратились в тучу быстро вращающихся черных и красных лиц, потом эта туча слилась в одно ярко-багровое зарево, – зарево широко раскинулось, вспыхнуло ярким пламенем и вдруг погасло. Клавдия забылась» [404, с. 210]. На этом заканчивается тридцать первая глава и обрывается повествование о Клавдии. Мы не знаем, выздоровела ли она или покинула мир живых, вплоть до концовки последней главы, где автор весьма кратко информирует читателя, что героиня вместе со своим любовником уехала за границу.

Таким образом, Клавдия преодолела все испытания, которые можно рассматривать как инициацию героини, избавление от детских страхов перед вступлением во взрослую самостоятельную жизнь замужней женщины. Любопытно, что танатологический мотив присутствует и в этом крошечном эпизоде романа. Палтусов был вынужден инсценировать свою смерть, чтобы под вымышленным именем повторно венчаться. Причем его мнимая смерть зеркально отображается в возможной смерти его возлюбленной, которую мать чуть не утопила в пруду – Палтусов якобы «утонул в Женевском озере» [404, с. 243]. Новое имя, полученное им, а, следовательно, и Клавдией, также является свидетельством успешно пройденной героями инициации. Произошло ли при этом ее духовное возрождение, удалось ли ей обрести «новые времена и новую землю» или, несмотря на внешние перемены, она продолжает пребывать в мире «кажимости»? По нашему мнению, этот вопрос остался в романе открытым.

§ 4. Романтический мотив куклы-автомата и мотив игры в романах «Тяжелые сны» и «Мелкий бес»

На рубеже XX-XXI веков, как и столетием раньше, снова обострился интерес к категории игры, что является характерным признаком культуры переходного типа. Теория игры как базовой универсалии культуры разрабатывалась в трудах таких известных ученых прошлого столетия, как З. Фрейд, К.-Г. Юнг, Н.А. Бердяев, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс, Й. Хёйзинга, Э. Бёрн, Ж. Деррида и другие, благодаря которым сформировалось новое определение человека как homo ludens (человек играющий). Сегодня уже очевидно, что игра – это очень широкое понятие, имеющее онтологический статус, она способна проникнуть в самые неожиданные сферы человеческого бытия.

Как средство гармонизации отношений человека с космосом рассматривали игру античные философы. В средние века возникает представление об игре как энергийной природе проявления Божественной благодати, а во времена Возрождения игра видится в качестве одного из условий, определяющих творческие интенции художника. Затем рамки игры еще больше расширяются, данная категория приобретает многомерный характер, включающий социальный, психологический, философский и эстетический аспекты. Первым рассмотрел игровую деятельность в эстетическом плане представитель классической немецкой философии И. Кант. Немецкие романтики Ф. Шиллер и Ф. Шлегель видели в игре разновидность творческой деятельности, способствующей свободной реализации человеческой индивидуальности. Ф. Шиллер был склонен абсолютизировать игровую деятельность, утверждая ее в качестве основного содержания человеческой жизни: «человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» [499, с. 302]. Такое понимание игры непосредственно связано с принципом, выраженным в известных строках из оперы П. Чайковского «Пиковая дама», написанной на сюжет одноименной повести А. Пушкина: «что наша жизнь – игра». Конечно, эта мысль не является оригинальным изобретением XIX века. Как известно, она восходит к шекспировским строкам из комедии «Как вам это понравится»:

Весь мир – театр.
В нем женщины, мужчины – все актеры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль [494, с. 66–67].

В свою очередь стихи Шекспира перекликаются со строкой из сочинений римского писателя Гая Петрония «Mundus universus exercet histhonam» («Весь мир занимается лицедейством»).

Культура «уединенного» сознания (Вяч. Иванов), созданная романтизмом, относилась к искусству как к творческой игре. Автор-демиург создает в своем воображении художественные миры по произвольно установленным правилам. Произведение рождается на свет как результат свободной игры образами, происходящей в воображении его создателя. Ф. Шиллер утверждал, что «из всех состояний человека именно игра и только игра делает его совершенным» [499, с. 301]. Высшей формой игры признается творческий акт, роль которого в жизни человека, стремящегося достичь горнего мира благодаря силе искусства, по мнению романтиков, невозможно переоценить. Поразительно, но даже романтическая философия признает свою ущербность перед творческим даром художника. Так, Ф. Шеллинг был уверен, что «философия достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает лишь частицу человека. Искусство же позволяет добраться до этих высот целостному человеку» [496, с. 27]. Подобную точку зрения разделяли русские символисты. Для Сологуба высшей целью являлось создание «творимой легенды», так как писатель был убежден в превосходстве искусства «над жизнью и природой» [505, с. 36].

Й. Хёйзинга описывает несколько типов игры: игра-состязание, игра-представление, игра случая, поэтическая языковая игра, игровые формы искусства, и др. [470]. Немецкий философ Э. Финк, выделивший игру как один из пяти фундаментальных феноменов культуры, полагал, что ее элементы можно обнаружить в остальных четырех – в труде, господстве, любви и смерти [450]. Это утверждение ученого справедливо и в отношении творчества русских символистов.

На символистов особенно сильное влияние оказали представления Ф. Ницше, высказанные им в работе «Рождение трагедии из духа

музыки», о творческой игре как столкновении и взаимодействии двух противоположных начал в человеке – аполлонического и дионисийского. Игровое начало пронизывает духовную жизнь рубежа XIX-XX веков. В Серебряном веке русской культуры «различные модусы проникновения игровых элементов в культуру представлены с исчерпывающей полнотой» [123, с. 3]. В литературе игра фигурирует на уровне сюжетной интриги (создание абсурдных ситуаций и комических положений персонажей), композиционного строения текста, на стилевом уровне (игра слов, каламбуры и парадоксы), соединяясь с родственными мотивами маски, театра, куклы-автомата, марионетки, двойничества, оборотничества, судьбы, случая и др. Игра предстает, по выражению А.В. Михайлова, как «экзистенционально-жизненный момент» [286, с. 824].

Связь творчества русских символистов с романтической традицией на сегодняшний день не вызывает сомнений. Уже младший современник Сологуба, Александр Блок, видел в нем одного из наследников творчества романтиков, воспринявшего их мудрость и способность парить над «туманом несбыточного» [64, с. 79]. С. Венгеров вообще склонен был считать все разнообразие литературы рубежа XIX–XX веков единым неоромантическим течением [96]. О влиянии романтизма на творчество Сологуба пишут такие авторитетные ученые, как С.Н. Бройтман [75] и З.Г. Минц [278, с. 569]. Из зарубежных авторов необходимо назвать У. Шмида (Ulrich Schmid), который выделил в своей диссертации специальный раздел, посвященный влиянию романтизма на творчество русского символиста [546, с. 44–50]. Интерес Ф. Сологуба к литературе немецких романтиков подтверждается переводами поэзии Новалиса, Рюккерта, драматических произведений Г. фон Клейста. В рамках нашей темы мы рассмотрим, как реализованы романтические мотивы куклы-автомата и игры в романах Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» в танатологической перспективе.

Популярность мотива куклы-автомата у романтиков Ю.М. Лотман объясняет тем, что «кукла оказалась на скрещении древнего мифа об оживающей статуе и новой мифологии мертвой машинной жизни. Это определило вспышку мифологии куклы в эпоху романтизма» [248, с. 379]. В связи с научно-техническим прогрессом черты этой новой мифологии машины еще более обостряются в творчестве символистов,

противопоставивших неполноте и ограниченности научного знания путь творческого постижения действительности. Таким демиургом, проникшим в скрытые от глаз непосвященного глубины мироздания, по мнению Блока, является Федор Сологуб, знающий «тайну преображения, свершающегося во мгле стихий» [64, с. 81].

Невозможно понять творчество Ф. Сологуба без учета его концепции мира как театрального действа – «театра одной воли» [395, с. 490–509]. В процессе анализа драматургии Ф. Сологуба Е. Шевченко приходит к выводу, что балаган может быть понят как своего рода «”метатекст” позднего символизма» [493, с. 30]. К романтическому мотиву куклы-автомата в романах «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» писатель прибегает для того, чтобы подчеркнуть омертвение персонажей, многие из которых напоминают марионеток, кукол, искусно сделанных мастером-демиургом. Они очень похожи на живых людей, а в чем-то даже их превосходят, но всегда остаются какие-то небольшие отличия, которые, при всем видимом совершенстве искусственного механизма, не позволяют ему преодолеть тонкую грань, отделяющую мертвое от живого. Ю.М. Лотман, первым обратившийся к изучению феномена куклы как объекта семиотического исследования, убедительно показал, что «мифологические представления об оживании мертвого подобия и превращении живого существа в неподвижный образ универсальны» [248, с. 378].

В художественном мире «Тяжелых снов» большинство действующих лиц противопоставлено главному герою романа как мертвое – живому. Логин хорошо осознает свою непохожесть на других гимназических учителей – «холодных, мертвых людей» [404, с. 26]. Необходимость встречаться с ними по службе вызывает у Логина мрачное настроение. Причиной этого становится полное безразличие сослуживцев к своему делу, которое для них становится неприятной повинностью.

Подобными признаками наделены многочисленные персонажи романа, которых нарратор причисляет к разряду «живых трупов». Таков учитель древних языков Рябов, известный сплетник, чья жизненная позиция заключается в том, как он признается Логину, что «все мы, батенька, не прочь друг другу ногу подставить, – только зачем кричать об этом?» [404, с. 124]. В движениях Рябова нарратор отмечает

скованность, присущую механизму, а не живому человеку. Отвечая Логину, он «улыбнулся мертвою гримасою, похлопал Логина по колену деревянным движением холодной руки» [404, с. 124]. Все три эпитета в этом предложении – «мертвый», «деревянный» и «холодный» – доказывают, что перед нами мертвец, искусно притворяющийся человеком. Кроме холода телесного упоминаются и другие признаки, указывающие на то, что этот персонаж не только умер духовно, но и физически находится на пороге смерти: «длинный, сухой, в синих очках, с желтым лицом и чахоточною грудью <…> Он тихонько покашливал, язвительно улыбался и курил папиросу за папиросою с отчаянною поспешностью, словно от их количества зависело спасение его жизни» [404, с. 124]. Как известно, курение никак не способствует продлению жизни. Возможно, это ироническое замечание намекает, что вряд ли что-то может его спасти. Кроме того курение, как заметил Т. Венцлова, характеризуя действующих лиц «Мелкого беса», является признаком демонических персонажей [97, с. 83].

Персонажи романов Сологуба если и способны испытывать какие-либо чувства, то весьма примитивные и ограниченные. В романе «Мелкий бес» нарратор даже подозревает, что любое чувство главного героя – только производное от каких-либо физических действий. Так, после очередной макабрической пляски «им овладела решимость, почти механическая, – может быть, следствие усиленной мышечной деятельности» [393, с. 33]. Похожие движения действительно по наблюдениям медиков может совершать мертвое тело в результате происходящих в нем электрохимических процессов, в частности, вызывающих рефлекторное сокращение мышц. Здесь, как и в первом романе, автор использует эпитет «механический», характеризуя Передонова. Далее нарратор еще более усиливает впечатление от разрушительной внутренней работы, которая происходит в сознании героя: «его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом» [393, с. 75]. Характеризуя мыслительные процессы героя, автор прибегает к аналогии с искусственным устройством – «аппаратом». Сослуживцы Логина предстают перед читателем как бездушные механизмы, которые ограничены строгими правилами и действуют согласно заданным кем-то вышестоящим инструкциям: «они равнодушно отбывают свою повинность,

механически выполняют предписанное, словно куклы усовершенствованного устройства» [404, с. 27].

Мотив куклы в романах Сологуба восходит к образам оживающих кукол и человекоподобных автоматов у европейских и русских романтиков – Э.Т.А. Гофмана, Г.Х. Андерсена, Л. Кэрролла, В. Одоевского и др. Романтизм, с присущим ему восприятием мира как органического единства, в котором всё постоянно находится в непрерывном безостановочном движении и постоянно меняется, приходит к идее взаимных метаморфоз между куклами и людьми, подхваченной символистами.

В новелле «Автоматы» Гофман совершенно определенно высказывает свое негативное отношение к уподоблению мертвого механизма живому человеку: «Мне до глубины души противны механические фигуры, эти памятники то ли омертвевшей жизни, то ли ожившей смерти. Они ведь не воспроизводят человека, а издевательски вторят ему <…> Я уверен, что большинство людей разделяют со мной это чувство. При виде таких фигур всем не по себе» [119, с. 188]. Приведенная цитата из гофмановской новеллы очень точно характеризует главного героя «Мелкого беса»: «с неподвижно-красным лицом и с тупыми глазами он казался странно-большою, заведенною в пляс куклою» [393, с. 167].

В символическом образе куклы получают воплощение культурные оппозиции «белое – черное», «добродетели – грехи», «жизнь – смерть» во сне Марты из «Мелкого беса». Белый цвет кукольных одежд символизирует чистоту и невинность, а венчальные покрывала – непорочность невесты. Явившаяся между ними черная посетительница отбирает у Марты надежду на райское блаженство, которое ей обещают другие добродетели-куклы.

Механический мир, живущий по игровым правилам, не радует тех, кто к нему принадлежит. Персонажи Сологуба выказывают нелюбовь и равнодушие к исполняемым обязанностям. Им понятны и близки только другие игры, и речь в первую очередь идет о картах. И в конце XIX века карты сохраняют «черты универсальной модели – Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи», которые они приобрели на рубеже XVIII-XIX веков [251, с.408]. Многие персонажи романа «Тяжелые сны», тяготясь выполнением служебных дел, «мечтают

о картах» [404, с. 26]. Так как Василий Маркович Логин «в карты не играет», предпочитая уединение или общество близких по духу людей [404, с. 20], он противопоставлен таким персонажам, а вот Передонова, омертвение которого всячески подчеркивается нарратором, отличает любовь не только к картам, но и к биллиарду.

В «Мелком бесе» играют в основном в стуколку – наиболее популярную в конце XIX века коммерческую игру, в которой не требуется много умения. В отличие от большинства коммерческих игр, выигрыш которых в первую очередь зависел от интеллектуального уровня игрока и строился на тонком расчете, предполагавшем способность выстраивать стратегию иглы и знание психологии партнеров, стуколка больше похожа на азартные игры, которые «строятся так, что понтирующий вынужден принимать решения, фактически не имея никакой (или почти никакой) информации» [249, с.792]. Примечательно, что любители более сложных игр полагали, будто стуколка привлечет всех тех, кто привык рассчитывать на «русский авось», так как в ней многое зависит от везения игрока. Везения как раз и не хватает Ардалиону Борисовичу, играющий со Случаем герой чаще всего проигрывает. Ему кажется, что карты издеваются над ним: «как почти всегда, ему не везло, и на лицах у королей, дам и чудилось ему выражение насмешки и злобы» [393, с. 163]. Передонов думает, что карточные фигуры постоянно ухмыляются и ведут себя вызывающе: «даже какая-нибудь пиковая шестерка являла нахальный вид и непристойно вихлялась» [393, с. 161].

В романе есть также мотив гадания на картах. Эти два мотива – игры в карты и гадания – представляют собой как бы два противоположных полюса. Игра в стуколку, где выигрыш больше зависит от везения, воплощает в себе идею случая, а гадание на картах, имеющее своей целью предсказание будущего, соотносится с непреложностью судьбы, рока. В соответствии с диалектикой Сологуба одно тождественно другому и выражается в понятии роковой случайности. Гадалка Грушина предрекла главному герою романа, по его словам, «дальнюю дорогу» и «казенное письмо» [393, с. 161]. Смысл этого предсказания совпадает с мечтами Передонова, о которых Грушина прекрасно осведомлена, – получить место инспектора в другом городе благодаря протекции со стороны княгини Волчанской, от которой он

ждет соответствующего письма. Вера в то, что с помощью гадания на картах можно узнать свою судьбу, соединяется в Передонове со страхом перед картами как инструментом «околдовывания», в чем он подозревает Варвару. Логика отношений героя с господином Случаем в образе игральных или гадальных карт, казалось бы, ведет к поражению Передонова в игре, где ставка – его собственная жизнь. Но автор-демиург поворачивает колесо фортуны, и его персонаж в следующем романе не только получает совершенно загадочным образом должность вице-губернатора, но и «метит в генералы» – претендует на место губернатора.

В образах карт, преследующих Передонова, подчеркивается неестественность движений, отличающих гимназистов от карточных фигур, в которые они превратились: «вертлявые мальчишки-восьмерки дразнили Передонова, – это были оборотни-гимназисты. Они поднимали ноги странным, неживым движением, как ножки у циркуля» [393, с. 234]. Подобная ситуация знакома нам по сказке Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес», где героиня во сне попадает в мир оживших карт. Так как Сологуб вполне мог быть знаком с русским переводом сказки, который вышел в 1879 году под названием «Соня в царстве дива», рискнем предположить, что мотив карт, превращающихся в людей, русский символист позаимствовал не только у Пушкина, на что уже указывали исследователи [151]. Существует несомненное сходство между сологубовскими мальчишками-восьмерками и тремя кэрролловскими картами-садовниками, которые перекрашивали белые розы в красный цвет. Правда, у Кэрролла это двойка, пятерка и семерка, а у Сологуба восьмерки, но все они считаются младшими в последовательности карт. Обратим также внимание на то, что мотив карт у Сологуба имеет непосредственную связь с мотивом оборотничества, а механические движения гимназистов свидетельствуют об их демонической природе, что позволяет причислить их к ряду подобных персонажей, рассмотренных Т. Венцлова в статье «К демонологии русского символизма» [97].

Признаки механической игрушки указывают на превращение персонажей романов Сологуба из субъектов в объекты, подчиняющиеся воздействию извне. Мотив игры в «Мелком бесе» амбивалентен. С одной стороны, герои любят играть в различные игры, особенно в карты, с

другой стороны, они сами являются объектами игры неких сил, о существовании которых даже не догадываются. Особенно значимым в этом смысле нам представляется комментарий нарратора к поступкам Передонова. Его поведение часто обусловлено какой-то чужой волей, для которой он лишь забавная кукла, игрушка, с которой можно делать все, что угодно: «многое Передонов случайно делал, как труп, движимый внешними силами, и как будто этим силам нет охоты долго возиться с ним: поиграет одна да и бросит другой» [404, с. 202].

Подобная игра существовала в Испании во времена Ф. Гойи. Великий художник изобразил ее на двух картинах, называвшихся «Эль Пелеле». Четыре девушки подбрасывают на полотне большую тряпичную куклу, стараясь сделать так, чтобы ее движения были похожи на забавный танец. Во втором варианте картины отличия между людьми и куклой становятся практически неразличимы, «исчезает непринужденность веселья, ощущается подделка, жеманность. Естествен лишь паяц, распластавшийся в воздухе» [234, с. 20]. Написанные в конце XVIII века, картины раскрывают характерную для романтизма тему стирания границ между живым и мертвым. Люди у Гойи больше напоминают марионеток, а движения пелеле слишком напоминают человеческую пластику. Иллюзорность человеческой жизни, человек, являющийся всего-навсего игрушкой в руках богини судьбы Айсы, – эта излюбленная тема Сологуба выражена в «Эль Пелеле» предельно отчетливо.

Еще одной иллюстрацией к роману Сологуба мог бы послужить рисунок Гойи из серии «Капричос». Вот как описывает его Л. Фейхтвангер: художник «изобразил сатира, сидящего на шаре, должно быть земном шаре: козлоногий молодчик, дюжий резвый чертяка, развлекается гимнастическими упражнениями. С выражением ребячливого восторга держит он на вытянутой руке человека в парадном мундире, со множеством орденов, на человеке огромный парик, который горит и дымится, и в руках у него тоже горящие и дымящиеся факелы. А сбоку падает с земного шара другой человек; сатиру, по-видимому, надоело играть им, и человек повис в пустоте, смешно растопырив ноги и выпятив зад. С противоположной стороны еще одна прискучившая сатиру игрушка, растопырив руки и ноги, летит кувырком в мировое пространство» [448, с. 433]. Передонов из романа Сологуба напоминает

человека в мундире, балансирующего в руке козлоногого сатира, тем более что сам он мечтает о месте инспектора и кичится своим мундиром статского советника. Так играет героем в мире хаоса и случайностей «рассыпающая анекдоты Айса» [393, с. 6]. Персонажи Сологуба, находящиеся в ситуации экзистенциального ухода, переживают состояние, описанное швейцарским основоположником экзистенциальной психологии Л. Бинсвангером: «Dasein[1] удаляет самое себя из автономии своего собственного жизненного контекста. Мы вынуждены сказать о таком человеке, что он жертва, игрушка или пленник в руках чуждых сил» [54, с. 25].

Мотив человека-марионетки, игрушки в руках судьбы, скрывающей под маской свою сущность, трагедия кажимости мира мучительной нотой звучит и в поэзии Сологуба. Мольбы лирического героя, страдающего от призрачности лживых подобий, остаются безответными:

Кто на воле? Кто в плену?
Кто своей Судьбою правит?
Кто чужую волю славит,
Цепь куя звено к звену?

Кто рабы и кто владыки?
Кто наёмник? Кто творец?
Покажите, наконец,
Сняв личины, ваши лики [400, с. 343].

Этой идее Ф. Сологуб остался верен до конца своих дней. Несколько лет спустя он напишет стихотворение, в котором предскажет собственную смерть от придуманной им болезни «декабрит», так как последний месяц года тяжело переносился писателем, переживавшим обычно в это время года упадок сил. Как и его герои, автор станет жертвой демонической игры, трагическая развязка которой заранее

[1] Dasein (нем.) – философское понятие, которое буквально переводится как «здесь-бытие» и значит «существование» или «экзистенция». Использовалось М. Хайдеггером, Л. Бинсвангером, К. Ясперсом и другими учеными.

предопределена: «И склоняюсь к смерти в декабре, – зрелый колос, в демонской игре» [401, с. 12].

Неразличение истинного и ложного приводит к тому, что герои сологубовских романов попадают «в сад без имен и названий» – зазеркалье, как это однажды случилось с Алисой из сказки Л. Кэрролла. В результате это становится причиной невозможности самоидентификации героев. Комические попытки Передонова постричься «по-испански» и пометить себя буквой «П», чтобы после женитьбы Володин не мог его подменить, свидетельствуют о серьезной проблеме идентичности.

На разрушительное воздействие куклы-автомата на человека первыми обратили внимание романтики. В этой связи Г. Гримм (G. Grimm) отмечает: «В то время как механики и публика не уставали восхищаться (автоматами), литература оказалась прозорливее. Она вскрывает тайные страхи, которые охватывают человека в присутствии людей-машин, она указывает на опасности, грозящие его душевному состоянию. В первую очередь речь идет о проблеме идентичности. Если автоматы похожи на людей до такой степени, что их можно перепутать, как может человек распознать своего визави, как он может быть уверен в самом себе?» [529]. Все усилия героя «Мелкого беса» избежать подмены тщетны. Как остроумно заметил Т. Венцлова, эта «знаковая акция» не имеет смысла, так как с буквы «П» начинается не только фамилия Передонова, но также имя Володина – Павел [97, с. 61].

Персонажи-куклы в романах Сологуба при столкновении с кем-то, кто хоть немного от них отличается, становятся агрессивными и стремятся избежать любых отклонений от того, что они считают нормой, если же это не удается, то стараются изгнать неугодного из своей среды или уничтожить его. Понимание этого вынуждает Логина стараться «быть как все, чтобы не раздражать сослуживцев» [404, с. 27], однако ему это не удается. Вторично эта черта Логина отмечается автором в восемнадцатой главе, где идет речь о неспособности героя воспринимать гимназистов как бездушные механизмы. В отличие от своих коллег, он не может «смотреть на гимназистов, как на машинки для выкидывания тетрадок с ошибками» [404, с. 122], относится к ним с приязнью, и дети тянутся к нему, что вызывает недовольство у окружающих и становится поводом для распространения злобных сплетен.

В «Мелком бесе» живому творчеству поэта противопоставлено механическое «стиховычитание». Машинке, продуцирующей мертвые зарифмованные строки, уподоблен купец Тишков, который не способен высказать ни одной самостоятельной мысли. Его речь состоит из поговорок, штампов, чужих слов, которые персонаж рифмует с маниакальной настойчивостью. Так в романе Сологуба возникает полная противоположность поэту – рифмоплет, действующий «с неуклонностью хитро придуманной машинки-докучалки» [393, с. 74]. Современный читатель сравнил бы результаты его бездумного рифмования с деятельностью искусственного интеллекта, создающего так называемую кибер-поэзию.

Забавное само по себе, рифмоплетство Тишкова демонстрирует опошление творческого акта, превращая его в пустую форму, лишенную какого-либо содержания. Представления символистов о поэте-демиурге, творце уникальных художественных миров, сталкиваются с бесконечным потоком механически подобранных слов, извергающихся из запрограммированной машины. Скороговорки Тишкова подобны серому шуму, погребающему под собой любые попытки понять суть произнесенного. Бойкая речь персонажа в сочетании с отчетливыми движениями приводит нарратора к догадке, что «это не живой человек, что он уже умер, или и не жил никогда, и ничего не видит в живом мире и не слышит ничего, кроме звенящих мертво слов» [393, с. 85].

Подобным же образом можно охарактеризовать и каламбуры, которыми обмениваются персонажи «Мелкого беса». С нашей точки зрения, примечателен один из таких эпизодов, в котором обыгрывается два значения слова «котелок». В прямом значении это головной убор Володина, а в переносном – сказочный котел, в котором несчастному персонажу романа предстоит, как шутливо предрекает Передонов, свариться заживо. Именно так и случилось со старым царем из «Конька-горбунка». На то, что образ Володина соотносится с царем из сказки П. Ершова, указывает также сон сологубовского персонажа: «Сижу это я будто на троне, в золотой короне, а передо мною травка, а на травке барашки, все барашки, все барашки, бе-бе-бе» [393, с. 208]. Здесь явно прослеживаются черты мифологического мотива старого царя-жреца, которого по истечении определенного срока приносят в жертву, что в

архаической культуре символизирует умирающую и возрождающуюся природу.

В романе «Тяжелые сны» вид города с живописно разбросанными домами, играющими в реке детьми, красотой природы рождает у главного героя возвышенные чувства. И на этом общем фоне, вызывающем у зрителя иллюзию «жизни мирной и успокоенной», нарратор упоминает о том единственном, что нарушает общее благостное состояние, контрастирует с идиллическим пейзажем, – о людях, изредка встречающихся на улицах города. В их движениях даже на большом расстоянии угадывается некая заданность, кукольная отрывистость, резкость и принужденность: «жесты встречавшихся походили на игру марионеток» [404, с. 57]. Не случайно Логин говорит Клавдии, что любит «бывать здесь не вечером, когда гуляют, <…> а днем, когда никого нет» [404, с. 58], так как он стремится всегда избежать скопления людей, не желая стать частью толпы, что отсылает читателя к теме противопоставления одинокого и непризнанного романтического героя толпе. Это выражено и в характерной для романтиков и символистов пространственной вертикали, возникающей в речи героя, который предпочитает хоть на время освободиться от житейских пустяков, оторваться от рутины бытового прозябания: «подниматься от земли все выше и выше. Это окрыляет душу» [404, с. 58]. Возвышенное и низменное, соответственно, живое и мертвое, противопоставляются здесь буквально, принимая отчетливые пространственные контуры.

Омертвение распространяется на речь персонажей, что особенно заметно в образе учительницы Ивакиной. Клавдия называет ее язык «суконным», имея в виду тот мертвый канцелярский язык, невыразительный и сухой, на котором обычно составлялись различные жалобы или прошения, чаще всего остававшиеся лежать под сукном. Клавдия критикует в Ивакиной ее бездумное следование «установленным образцам». Учительница не понимает того, о чем она говорит заученными словами, отчего её слова становятся лакированными и прочными, приобретая почти материальную плотность при полном отсутствии смысла. Речи Ивакиной и Мотовилова звучат практически в унисон и поддерживаются другими персонажами романа, которые

пустословием говорящей куклы прикрывают полную неспособность и нежелание что-либо менять в своей жизни.

Особое значение в портрете персонажа и романтики, и символисты уделяют глазам – зеркалу души. В творчестве Гофмана они являются важнейшим поэтическим символом «абсолютного духа», способного заключать в себе как бесконечность горнего мира, так и адские бездны. В глазах Клары из новеллы «Песочный человек», весь сюжет которой строится на борьбе главного героя со стремящимся завладеть его глазами песочником, отражается безоблачное небо, «её взор сиял чудеснейшей небесной гармонией, проникающей в нашу душу, так что в ней все пробуждается и оживает» [120, с. 535]. Таким же сияющим, лучистым, искрящимся взглядом смотрит на главного героя «Тяжелых снов» его возлюбленная Анна Ермолина. Описывая ее глаза, рассказчик в основном употребляет эпитеты, связанные со светом, солнцем, огнем. Одно только воспоминание о ее лучистом, доверчивом взгляде благотворно воздействует на Логина, буквально воскрешая его душу после убийства Мотовилова. Во время его исповеди «состраданием горели кроткие глаза Анны. Логин почувствовал, как радость воскресает в его душе» [404, с. 233].

Антиподом Клары у Гофмана является искусственная кукла Олимпия. Героинь в первую очередь отличают глаза, которые у куклы-автомата были «странно неподвижными и мертвыми» [120, с. 521]. У Сологуба эпитеты «неподвижный» и «мертвый» часто употребляются в качестве характеристики не только глаз большинства персонажей его романов, но также служат для описания их лиц, жестов, поз, для характеристики предметов, природы и вообще всего окружающего героев пространства.

Символика глаз занимает значительное место и в творчестве американского романтика Э.А. По, оказавшего неоспоримое влияние на русских символистов. Слепой глаз старика, затянутый пленкой и напоминающий глаз грифа – птицы, питающейся падалью, следовательно, имеющей непосредственное отношение к смерти, – приводит в ужас героя рассказа «Сердце-обличитель», парализует его волю. Ему невыносимо чувствовать на себе тяжелый взгляд этого неусыпного наблюдателя, и он пытается избавиться от надзора, совершая убийство «соглядатая». Сологубовский Передонов также постоянно

чувствует на себе чей-то взгляд и даже пытается заколоть навязчивого «соглядатая» шилом.

Прозрачна перекличка между котом из рассказа Э.А. По «Черный кот» и котом, пристально следящим за главным героем «Мелкого беса». Это и мотив кошачьих глаз, и отмеченная рассказчиками связь животного с демоническими силами (ведьмами у По и недотыкомкой у Сологуба), и мотив оборотничества.

В рассказе Л. Андреева «Мысль» фигурируют общие с романами Сологуба мотивы: мотив «Преступления и наказания» определил черты «сверхчеловека» в образах Керженцева и Логина («Тяжелые сны»), а мотивы безумия главного героя и совершенного им убийства друга роднит андреевского героя с Передоновым («Мелкий бес»). Примечательно, что в «Мысли» также появляется мотив глаз: «бледные, без огня и энергии» [11, с. 344] глаза жертвы как бы предвещают трагический исход событий.

Перекличка рассказа Андреева «Ложь» с романами Сологуба строится на общих мотивах мертвой куклы, противопоставленной живому человеку, и мотиве глаз. Сначала это глаза героини – роковой женщины, которую герой воспринимает как смертельно опасную демоническую силу. Именно в ее глазах, по мысли героя, скрывается тот «демон лжи и сомнений, который так долго, так жадно пил мою кровь» [404, с. 248]. Тема вампира объединяет главную героиню рассказа Андреева с образом Зинаиды Романовны из «Тяжелых снов» Сологуба, а мотив лжи как характерная черта демонического начала в персонаже сродни мотиву кажимости в романах писателя-декадента. После смерти глаза любимой женщины становятся похожи «на глаза восковой куклы – такие же круглые и тусклые, точно покрытые слюдой» [404, с. 248]. Они подобны глазам живых мертвецов Сологуба, например, «буяна с оловянными глазами» из «Тяжелых снов». Мотив куклы, занявший одно из ключевых мест в творчестве немецких романтиков, затем будет развиваться в творчестве многих русских писателей конца XIX – начала XX века. Так, герой Ж.П.Ф. Рихтера в романе «Комета» будет влюблен в восковое изображение женщины, а в рассказе Л. Андреева любимая женщина превратится для ее убийцы в восковую куклу после своей смерти. Мотив куклы в «Иуде Искариоте» Андреева рассмотрен в

монографии И.И. Московкиной «Между ,,pro” и ,,contra”: координаты художественного мира Леонида Андреева» [291].

На глаза в первую очередь обращает внимание главный герой «Мелкого беса», измученный манией преследования: «лица у фигур ему не нравились: глазастые такие» [393, с. 162]. Когда Передонов начинает подозревать, что в картах прячутся ненавистные соглядатаи, которые постоянно наблюдают за ним, он «остриями ножниц проколол глаза фигурам, чтобы они не подсматривали» [393, с. 162]. Мертвенность главного героя «Мелкого беса» наиболее отчетливо проявляется именно в его лице и глазах: «на лице его, казалось, не было никакого выражения, – как у заведенной куклы, было оно неподвижно, и только какой-то жадный огонь мертво мерцал в глазах» [393, с. 168].

Мотив механического танца, который исполняют в «Тяжелых снах» дети Дубицкого, получает развитие в следующем романе Сологуба. Подобным образом танцуют и персонажи «Мелкого беса»: «Передонов и Ершова обнялись и пустились в пляс по траве кругом груши. Лицо у Передонова по-прежнему оставалось тупым и не выражало ничего. Механически, как на неживом, прыгали на его носу золотые очки и короткие волосы на его голове. Ершова повизгивала, покрикивала, помахивала руками и вся шаталась» [393, с. 30–31]. Круговое движение героев романа ассоциируется со средневековой пляской смерти (фр. dance macabre) – символом бренности человеческого бытия. Начиная с XIV века в западноевропейской живописи было принято изображать ее в виде вереницы держащихся за руки персонажей под предводительством смерти либо в виде кружащихся пар, либо в образе танцующих скелетов. В XIX веке эта тема становится популярной и в музыке. Среди композиторов, обращавшихся к ней, назовем Ф. Листа, К. Сен-Санса и, конечно же, в России очень хорошо были известны «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского.

В сцене танца героев «Мелкого беса» превосходно передан иронический гротеск, присущий жанрам vanitas, – соединение вечно возрождающейся природы (персонажи пляшут в саду вокруг груши) и сниженной трагичности в изображении человека – тупого выражения лица Передонова, диких выкриков Ершовой. А где же сама смерть, непременный участник макабрического представления? На протяжении всего романа повествователь настойчиво указывает на признаки

мертвеца в облике Передонова и других персонажей романа. В этой сцене изображены два танцующих трупа. В образе главного героя это особенно подчеркнуто – он уподоблен бесчувственному неживому телу, двигающемуся как механизм. В образе Ершовой также уже практически не осталось ничего человеческого, она превратилась в издающее отвратительные звуки, с трудом удерживающее равновесие тело, готовое упасть замертво.

В «Тяжелых снах» принадлежность персонажей к миру мертвых маркируется такими признаками, как «пустые глаза» или «глаза сусального золота» [404, с. 195]. Последнее определение означает тупоумные, мутные, бездушные. Его синоним – оловянные глаза – становится значимой приметой маргинального персонажа, подбивающего толпу к убийству Логина. У него даже нет имени, хотя он несколько раз появляется в разных главах романа, как правило в гуще или даже во главе беснующейся толпы, обезумевшей от страха перед эпидемией холеры. Не желая внять рациональным доводам, большинство городских жителей в панике обвиняет в распространении болезни докторов. Персонажа без имени нарратор несколько раз называет «буяном с оловянными глазами». В словаре М. Фасмера сказано, что слово «буян» происходит от «буй», что значит «дикий, надменный», а также «помешанный» [445, с. 234]. В словаре В. Даля для определения «буйный» существует целый ряд синонимов, причем большая их часть несет разрушительные коннотации – «необузданная стихийная сила, которую невозможно сдержать», «смелый, храбрый, дерзкий; самонадеянный, кичливый, шумливый; бушующий, беспокойный, забиячливый, бурливый; могучий, одолевающий; склонный к самоуправству, насилию, обидам» [135, стб. 337]. Заметим, что среди прочих значений слова «буй» имеются также и отсылки к танатологическим корням, а именно: «”погост, пустырь при церкви”, др.-русск. боуи “кладбище”» [445, с.234].

Оловянные глаза персонажа напоминают нам об известной игрушке – оловянном солдатике. Это не единственная особенность буяна, позволяющая увидеть в нем черты куклы (игрушки). Об этом свидетельствуют также неуклюжие жесты и кукольные движения глаз персонажа, который пытается натравить толпу на Логина, при этом

«нелепо махая руками и закатывая глаза как-то искоса вверх и в сторону» [404, с. 239].

В другой главе повествователь дает довольно подробный портрет логинского антагониста. Это «молодой парень с бледным, злым лицом. Какой-то несуразный вид. Сбитые набок волосы торчали из-под фуражчонки, просаленной насквозь, как ржаной блин; на него она была похожа и формою, и цветом. Губы перекошенные, сухие, синие, тонкие. Глаза тускло-оловянные. Тонкий большой нос казался картонным. Измызганный пиджачишка, рваные штаны, заскорузлые опорки, все неуклюже торчало, как на огородном чучеле» [404, с. 170]. Кроме того, что этот образ не вызывает ни малейшей симпатии, в нем есть примета, намекающая на его принадлежность к миру мертвых, – синие губы, а картонный нос и сходство с огородным чучелом опять-таки наводят на мысль, что перед нами искусственное создание, безобразная кукла, которая, как голем в сказке Ахима фон Арнима «Изабелла Египетская», искусно выдает себя за живого человека, не являясь таковым. Несмотря на всю гротескность и несообразность своего облика, пустоту и вздорность обвинений, он представляет серьезную опасность для героя, так как стремится уничтожить все живое.

В работе Л.А. Абрамяна на широком этнографическом материале доказывается, что двойник человека – его тень, пребывающая по ту сторону бытия [3, с. 178]. Действительно, в «Тяжелых снах» безымянный буян следует тенью за Логиным, несколько раз как бы случайно сталкиваясь с героем, каждый раз при этом выказывая враждебные намерения. Вероятно, в романе Сологуба тень пытается если не занять место своего двойника, то всячески стремится ему навредить и, в конечном итоге, приобщить героя к потустороннему миру.

Сплетни, распущенные о Логине Мотовиловым, и неосторожная шутка самого Логина о воздушных шарах дали повод бунтовщикам усмотреть в нем причину холерных смертей. Фантастические обвинения против главного героя базируются на иррациональной вере в нечистую силу. Фигура Логина мифологизируется, принимая в сознании толпы облик пособника дьявола, который «антихристову печать кладет на людей, кого, значит, в свое согласие повернет. Что ни ночь, на шарах летает, немит травой сыплет, оттого и холера» [404, с. 170].

Первое противостояние между толпой во главе с буяном и Логиным заканчивается победой главного героя, который проявляет мужество и даже безрассудство, выступая один против озлобленной массы, обезумевшей от страха перед эпидемией и настроенной против Логина. В этом эпизоде точка зрения нарратора смещается с внешней позиции на внутреннюю, и он сообщает о происходящем так, как видит его герой: «Поле зрения Логина вдруг сузилось: видел только бледное лицо, синие губы, оловянные глаза, – все это где-то далеко, но поразительно отчетливо. Чувствовал в груди какое-то, словно радостное, стеснение; что-то властное и торжествующее толкало вперед. Бледное лицо, которое приковало к себе его глаза, приближалось с удивительною быстротою, и так же быстро суживалось поле зрения: вот в нем остались только оловянные глаза» [404, с. 170].

Благодаря совмещению позиции повествователя с точкой зрения главного героя романа мы становимся свидетелями трансформации внутреннего состояния Логина в минуту смертельной опасности. Резкое сужение канала зрительного восприятия, кажущееся удаление противника на большое расстояние при сохранении резкости изображения свидетельствуют о необыкновенной силе концентрации логинского сознания на зачинщике конфликта. Быстрое приближение лица буяна, в котором, вопреки обыкновенным ожиданиям, герой перестает различать все детали, кроме оловянных глаз, как если бы тот приблизился почти вплотную, соотносимо с идеей стремительного движения по туннелю, которое часто вспоминают люди, пережившие клиническую смерть (наиболее известным источником таких сведений является широко известная книга Р. Моуди «Жизнь после смерти»). Как в это время ведут себя Логин, буян и толпа, нарратор не сообщает. Об испуге буяна можно догадаться только по реакции его глаз, которую наблюдает герой: «и вдруг эти глаза беспомощно и робко забегали, замигали, заслезились, шмыгнули куда-то в сторону» [404, с. 170]. В конце концов толпа расступается перед Логиным и дает ему беспрепятственно уйти, но его поведение и внушаемый им безотчетный страх еще более убеждают присутствующих в сверхъестественных способностях Логина, которые суеверия обычно приписывали ведьмам и ведунам. Присутствующие именно таким образом интерпретируют эту странную ситуацию, объясняя неуязвимость героя его связью с нечистой

силой и магическими способностями – знанием особых заклинаний, противостоять которым можно только поступая определенным образом:

«Один из толпы сказал:

– Ежели слово знает, так его не возьмешь.

– Нет, – возразил другой, – коли наотмашь сдействуешь, так оно того, и не заикнется.

– Наотмашь, это верно, – подтвердил буян с оловянными глазами» [404, с. 171].

В этом диалоге появляется весьма характерное для сологубовской картины мира слово «наотмашь». Оно связывает образ Логина с демоническим образом недотыкомки из стихотворения Сологуба, в котором лирический герой просит избавить его от нечистого наваждения. Недотыкомка стала прообразом одноименного персонажа, преследующего главного героя «Мелкого беса»:

Недотыкомку серую
Отгони ты волшебными чарами,
Или наотмашь, что ли, ударами,
Или словом заветным каким [401, с. 311–312].

Знаменательно, что в первом романе Сологуба удар наотмашь является, по мнению одного из мещан, тем самым средством, которое может разрушить магические чары, якобы защищающие Логина от нападок толпы. В образе героя, таким образом, даже посторонний наблюдатель невольно отмечает черты демонического начала – ту самую каинову печать, от которой он пытается освободиться через убийство своего темного двойника – Мотовилова. Кроме того, устанавливается родство между, на первый взгляд, совершенно противоположными персонажами двух романов.

Еще одной танатологической перекличкой между «Тяжелыми снами» и «Мелким бесом» является образ смерти, который возникает в заключительных главах романов в виде безобразной бабы. В первом романе она изображена как активное действующее лицо, выступающее во главе толпы, пришедшей расправиться с Логиным, которого подозревают «в принадлежности к шайке злоумышленников, рассыпавших мор в колодцы» [404, с. 239]. И хотя герой предупрежден

об опасности, он не хочет прятаться в единственно надежном месте – имении Ермолиных, не желая навлечь гнев обезумившей толпы на Анну. Появившаяся из гущи народа «плюгавая бабенка в рваном платьишке, простоволосая и корявая» [404, с. 242] воплощает в себе слепую иррациональную силу «бессмысленного и беспощадного» народного бунта, которая сметает все на своем пути. Логин, сознавая истинную сущность этого внешне неказистого, незначительного персонажа, увидев ее из окна своего дома, тихо говорит, обращаясь к самому себе: «Здравствуй, смерть!» [404, с. 242]. Герой «Мелкого беса» менее проницателен. Он не догадывается, кто эта «шальная баба», которая привиделась ему в полусне незадолго до убийства Володина, но в ее портрете со всей очевидностью проступают черты смерти: «курносая, безобразная <…> щеки у нее были темные, а зубы блестели», что отмечают Т. Венцлова и М. Павлова [97; 313].

Герой «Тяжелых снов» во время нападения толпы совершенно спокойно ожидает своей участи. Его нельзя назвать жертвой, он принимает свою судьбу с достоинством, подобно буддистским монахам, христианским святым или античным философам. Не желавший до этого момента расстаться с жизнью, несмотря на пережитые невзгоды и мучения, теперь он воспринимает смерть как утешительницу: «Видел непоправимое зло жизни, чувствовал великую усталость и без печали и без радости ждал отдыха» [404, с. 241]. И рядом с мотивом смерти-утешительницы звучит еще один характерный для Сологуба мотив воли, управляющей миром: «спокойно отдавал себя вечно творящей и вечно разрушающей воле и безбоязненно ждал исполнения своего срока» [404, с. 241]. Логина, уже внутренне приготовившегося покинуть этот мир, спасает Анна, в последнюю минуту придя на помощь уже попрощавшемуся с жизнью герою. В образе Анны явно проступают черты соловьевской Софии, Прекрасной Дамы, «Девы, Зари, Купины», в роковую минуту явившейся из Эмпирей, чтобы внести гармонию в мир, погруженный в хаос.

Значимое место в мире кукол-автоматов занимают механические музыкальные инструменты. В произведениях романтиков обычно вещественному миру уделяется мало внимания. Все искусственное, созданное человеком принадлежит миру дольнему, поэтому оценивается негативно и противопоставляется природному как естественному

проявлению Мировой души. Музыкальные инструменты – фортепиано, арфа, стеклянная гармоника и другие – относятся к немногим одухотворенным предметам-медиаторам, находящимся как бы на границе между небесным и земным мирами. Они воплощают в себе божественную гармонию мирозданья и воспринятую романтиками пифагорейскую идею музыки космических сфер. Звучание же механического инструмента воспринимается как диссонанс, губительно воздействующий на хрупкие мгновения счастья. Именно поэтому, а не только потому, что музыка, как сказано в статье А.Е. Махова, воспринимается как голос иного мира, «бой часов с флейтами (Flotenuhre – инструмент наподобие механического органа, соединялся с часовым механизмом – А.М.), может вторгнуться в куртуазную ситуацию (на правах предостережения, напоминания) и разрушить ее» [267, с. 43].

В романах Сологуба осталось место только для механических музыкальных инструментов. Так, в «Тяжелых снах» один из немногих положительных персонажей романа Анатолий Ермолин противопоставляет людей, способных говорить только на одну тему, в которых узнаются «живые мертвецы», населяющие художественный мир Сологуба, людям разносторонним, имеющим широкие интересы. К последним относится Логин, а первых герой сравнивает с популярной в конце XIX века шарманкой. Однако и в Логине Анатолий отмечает появление элементов заданности и ограниченности, что является признаком омертвения как для героя. Поэтому Анатолия и привлекает в Логине широта его взглядов: «он о разных предметах умеет. Другие все больше об одном: у каждого свой любимый разговор, – заведет свою шарманку, да музыкант… Впрочем, нынче и у него шарманка завелась» [404, с. 32]. Так как на шарманке можно было воспроизводить всего несколько мелодий, звучавших довольно монотонно, то игра на ней ассоциировалась с чем-то надоедливым, фальшивым и однообразным.

Образ шарманки играет исключительную роль в рассказе Сологуба «Жало смерти». Выражение «завести шарманку» становится для мальчика Вани метафорой мечтаний, фантазий, позволяющих ему ненадолго отвлечься от зла мира: «как ты ни зол, а только заведешь шарманку, все зло забудешь» [394, с. 578]. Позже выясняется, что это мечты о смерти, поэтому неудивительно, что музыкальным

инструментом, на котором герой исполняет роковую танатологическую мелодию, является примитивный механизм.

Предшественником мотива механического музыкального инструмента в творчестве Сологуба, безусловно, является органчик, воспроизводивший в голове градоначальника Брудастого всего две фразы: «Разорю» и «Не потерплю». Исследователи уже указывали на присутствие в тексте «Мелкого беса» интертекстуального слоя, отсылающего читателя к произведениям М.Е. Салтыкова-Щедрина (см., в частности, статью Н.Г. Пустыгиной [342]). На связь романа «Тяжелые сны» с «Историей одного города» Салтыкова-Щедрина намекает замечание Логина, который сомневается в возможности организовать «разумную жизнь в Глупове» [404, с. 72].

Герои «Мелкого беса» предпочитают исполнять свой dance macabre под аккомпанемент изобретенного в восьмидесятых годах XIX века механического музыкального инструмента под названием аристон. Это небольшой ручной органчик, разновидность шарманки, представлявший собой четырехугольный ящик. На него помещался картонный кружок с отверстиями, который затем приводился в движение с помощью выступающей сбоку рукоятки. Инсценируя похороны хозяйки квартиры, Передонов танцует тот самый «танец на могиле», который, как он предполагает, будет танцевать Володин, радуясь его смерти. Бросив подушку, изображавшую хозяйку, на пол, присутствующие «позвали Наталью, заставили ее вертеть аристон, а сами, все четверо, танцовали кадриль, нелепо кривляясь и высоко вскидывая ноги» [393, с. 32]. Движения танцующих дублируют отрывистые звуки механического аппарата – «застылость» звучания аристона аналогична паузам между фигурами кадрили, а их мимика и жесты ассоциируются с театром марионеток.

Образ механического инструмента символизирует для Передонова счастливое будущее человечества, когда не нужно будет работать, за человека все будут делать искусственные машины: «повертел ручкой, как аристон, и готово…» [393, с. 32]. Однако и такое безоблачное будущее, воплощение маниловской мечты, тоже окажется безрадостным, по мнению главного героя, так как «вертеть долго скучно» [393, с. 215]. В течение всего XX века одной из важнейших тем в культурологии и социологии была тема опасности механизации мира. Как в свое время

предвидел О. Шпенглер, «сама цивилизация стала машиной, которая все делает или желает делать по образу машины» [506, с. 488].

Развивая романтическую идею синтеза искусств, символисты полагали, что первое место должно принадлежать музыке. В «Мыслях о высоком значении музыки» один из любимых героев Гофмана, капельмейстер Крейслер называет музыку «самым романтическим из всех искусств, ибо она имеет своим предметом только бесконечное; таинственным, выражаемым в звуках праязыком природы» [121, с. 40].

В исковерканном нечеловеческом мире даже русская песня превращается в дикий вой. Так описывает нарратор исполнение Дарьей Рутиловой (намекая на имеющиеся у сестер признаки потустороннего существа – русалки) русской песни. И только в «Тяжелых снах» встречается по-настоящему красивое пение – босяков. Парадоксальное сочетание в мире безобразного и прекрасного – еще один пример характерного для Сологуба образа «поруганной красоты».

Таким образом, мотив игры получает в романах Ф. Сологуба многообразное воплощение, реализуясь в образах мира-театра, в котором играется спектакль, часто имеющий танатологический сюжет (как, например, инсценировка ритуала похорон в «Мелком бесе» или «спектакль умирания» в «Тяжелых снах»).

Важная для Сологуба тема Лика и личины раскрывается в мотивах маски, оборотничества, карточной игры. Персонажи романов выступают в образах героев кукольного театра, в них явно выражены черты марионетки и паяца, что имеет непосредственное отношение к мотиву демонической игры, в которой человек выступает как пассивная игрушка в руках злого демиурга.

Мотивы гадания на картах и азартных игр – в карты и биллиард – связан с темой непредсказуемой судьбы и роковой случайности, которые в теоретических трудах Сологуба воплощают богини Айса и Ананке. Наконец, в романах Сологуба представлена актуальная для романтиков тема музыки и игры на музыкальном инструменте, за редкими исключениями редуцированная до темы музыкального механизма (шарманки, аристона), символизирующего бесполезность любых попыток человека познать гармонию небесных сфер и приобщиться к божественной полноте мирового универсума. Под аккомпанемент такого инструмента «живые мертвецы» в романах писателя исполняют свой

dance macabre. Об омертвении языка героев свидетельствуют их языковые игры, в частности, каламбуры и бессмысленные упражнения в верификации.

Посягательство мира куклы-автомата на духовный мир человека в его высшей форме вызывает у читателей романов Сологуба такой же ужас, какой в начале XIX испытывал знаменитый немецкий романтик: «Соединить живого человека с мертвыми фигурами, которые только копируют форму и движения человека <…> В этом для меня заключено что-то тяжкое, зловещее, даже совсем жуткое. Воображаю себе, что можно, встроив внутрь фигур искусный механизм, научить их ловко и быстро танцевать, вот и пусть они исполняют тогда танец вместе с живыми людьми <…> разве ты выдержал бы такое зрелище хотя бы одну минуту? А тем более музыку, исполняемую машинами – есть ли что более безбожное, гадкое? <…> Стремление механиков все точнее и точнее копировать и заменять механическими приспособлениями органы человеческого тела, способные производить музыкальные звуки, – это в моих глазах открытая война против принципа духовности» [119, с. 201–202]. К рубежу XIX-XX веков ситуация лишь усугубилась. Образы игрушки, механического музыкального инструмента, паяца, куклы-автомата, маскарада стали визитной карточкой культуры Серебряного века (вспомним драму А. Блока «Балаганчик», его же цикл «Маски», роман З. Гиппиус «Чертова кукла», мотив маскарада и масок, а также образ заводной куклы Аблеухова-старшего в романе А. Белого «Петербург», его же роман «Маски», мотив маскарада в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина», «Поэму без героя» А. Ахматовой, балет И. Стравинского «Петрушка» и т.д.), они заняли полноправное место в произведениях, написанных в жанре антиутопии и не потеряли своей актуальности в литературе постмодернизма. Одновременно с этим «негативное отношение ко всему механическому сменяется экзальтированным поклонением ему в эстетике футуризма, конструктивизма и некоторых других течений начала XX века» [336, с. 25], а в современном мире, по мнению известного французского философа-постмодерниста, человек будет «загнан в ловушку бесконечной гонки за образами, фатально околдован, о чем можно судить по тому, какое место занимают теперь видео и прочие электронные системы» [69, с. 69]. Соединение противоположных оценок

в отношении рукотворных созданий человека будет присуще и эпохе научно-технической революции, когда преклонение перед робототехникой соединится со страхом перед искусственным интеллектом.

§ 5. Мотив тоски в романах «Тяжелые сны» и «Мелкий бес»

Значительное место в системе мотивов, включенных в танатологическое семантическое поле, занимает в романах Сологуба мотив тоски. Понятие «тоска» имеет давнюю литературную традицию. В древнерусской литературе слово «тоска» появляется уже в «Слове о полку Игореве», обозначая «стеснение, горе, печаль; беспокойство, волнение» [446, с. 88]. В словаре В. Даля оно определяется как «стеснение духа, томление души, мучительная грусть; душевная тревога, беспокойство, боязнь, скука, горе, печаль, нойка сердца, скорбь» [136, стб. 810]. Ю.С. Степанов отмечает специфичность понятия «тоска» для русского сознания. В словаре концептов русской культуры он приводит примеры художественного воплощения этого чувства в произведениях А.С. Пушкина, А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, И.А. Бунина, Ю.К. Олеши [413, с. 903–910]. У героев Достоевского – Раскольникова, Сони Мармеладовой, Ивана Карамазова, Ставрогина и других – чувство тоски возникает в критические, переломные моменты их жизни, в периоды преодоления тяжелейших испытаний и включает в себя обширный спектр символических смыслов, связанных с переживанием богооставленности, отчаянием, сильнейшими душевными терзаниями. Понятию «тоска» отведено особое место в поэтическом словаре И. Анненского. Она становится, как пишет А.Е. Барзах, обозначением «всей мистерии несвершающегося Преображения как целого» [25]. В мире, который все больше напоминает «палату № 6», тоскуют чеховские герои: «писатель показал человека, столкнувшегося с Ничто как внутри самого себя, так и в окружающей его жизни» [308, с. 264]. Переживание этого чувства может привести как к безумию и смерти, так и к внутреннему освобождению и настоящему счастью.

Ученые обратили внимание на существование в языковом сознании двух видов тоски [99]. К первому типу относится тоска по чему-либо несбыточному, что или безвозвратно кануло в прошлое, или манит в будущем. Второй тип тоски – это тоска беспредметная, неоформленная, невыразимая, у которой невозможно установить конкретную причину ее возникновения. Обе разновидности представлены в творчестве Сологуба.

В первой главе «Тяжелых снов» главный герой романа Логин говорит о том, что «всечеловеческая дерзость» в его душе оказывается бессильной перед бессмысленно проходящей жизнью. В монологе героя звучит мотив безвременья, характерный для творчества символистов рубежа веков. Он выражен в танатологическом мотиве «умирающих дней», который соединен с двумя сплавленными воедино мотивами – тоски и «нового неба и новой земли». Второй мотив явно отсылает читателя к тексту пророчества Иоанна Богослова о новом небе и новой земле (Откр. 21:1). Занявшись саморефлексией, Логин обнаружил в своей душе «тот же тоскливый вопрос о родине… Идите к нему, – небо и землю создаст он вам» [404, с. 23]. В уста главного героя автор вкладывает непрямую цитату из Книги пророка Исайи, где говорится: «Ибо вот, Я творю новое небо и новую землю, и прежние уже не будут воспоминаемы и не придут на сердце» (Ис. 65:17). Предположительно причиной тоски героя является его неверие в возможность осуществления этого пророчества. Чувство Логина в начале повествования контрастирует с восторженным пафосом, который был присущ младосимволистам, в «период зорь» убежденных, что приближается «невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена» [46, с. 133], что они станут свидетелями преображения мира, когда «кончится история» и начнется «восстание мертвых» [37, л. 17]. В конце романа Сологуба этот мотив повторяется, образуя кольцевую композицию произведения, однако в последней главе «Тяжелых снов» он звучит гораздо более оптимистически. Благодаря участию Анны, смертельная болезнь Логина, раненного во время холерного бунта, отступила. Героиня уверена, что после перенесенных испытаний Логин возродится: «встанет новый человек, свободный и безбоязненный, для новой свободной жизни, человек, с которым она пойдет вперед и выше, в новую землю, под новые небеса. И смерть отошла от постели Логина, и уступила свое дело жизни» [404, с. 242]. Как видим, здесь два мотива – смерти и новой жизни – противопоставлены друг другу и первый побеждается вторым. Однако данная цитата воспроизводит мнение Анны, но ее уверенность не разделяется повествователем. Буквально через несколько строк мотив новой жизни появляется снова, но вместо утверждения здесь звучит вопрос, который свидетельствует о сомнениях повествователя, когда он

раздумывает о будущем героев: «Прошла своим чередом болезнь, – для Логина и Анны началась новая жизнь, обновленные небеса засинели над ними, но что будет с ними и куда придут они?» [404, с. 243].

Вообще вся концовка романа Сологуба написана в духе иронических концовок романтиков, в частности, новеллы Гофмана «Золотой горшок». После страшных приключений, любовных историй, мистических тайн, призраков, русалок, изнасилования, кровавого убийства и самоубийства, холерного бунта сологубовские персонажи успокоились и обрели тихое мещанское счастье. И хотя последняя фраза романа звучит почти нейтрально – «итак, всё идёт по-старому, как заведено, и только Логин и Анна думают, что для них началась новая жизнь» [404, с. 244], – нарратор явно дает читателю понять, что ничего не изменилось, status quo восстановлен, а новая жизнь героев, увы, только иллюзия, не имеющая ничего общего с реальностью. Выскажем догадку, что прошлое, которое Логин изо всех сил пытался уничтожить, так же неуловимо, как и недотыкомка из «Мелкого беса». Как будто предчувствуя свое поражение, Логин еще в начале романа спрашивает у Анны: «И отчего не исполняются надежды? – тоскливо заговорил он» [404, с. 33]. Здесь мотив несбывшихся надежд усиливается мотивом тоски. Такой же несбыточной кажется Логину придуманная им идея об организации общества взаимопомощи, мысль о которой сопровождается чувством тоски. С особыми страданиями, вызывающими томительную тоску, для него сопряжены воспоминания о прошлом. Таким образом, причиной тоски, которая мучает главного героя романа «Тяжелые сны», является неосуществимое стремление к новой жизни.

Анализируя основные черты концепта «тоска» в русском языковом сознании, И.Ю. Вертелова приходит к выводу о существовании представлений, согласно которым «тоска находится внутри субъекта, связываясь с его наивной анатомией. В частности, она мыслится находящейся где-то ниже сердца в тех случаях, когда она не дает о себе знать. Активизируясь, она приближается к сердцу и завладевает им или, достигая сердца, входит в него» [99, с.161]. Именно это и происходит с Клавдией и Логиным в критические моменты их жизни. Клавдией овладевает тоска в ту самую ночь, когда к ней является призрак ее матери и проклинает за связь с Палтусовым, после чего утром девушка заболевает. На пороге смерти ее охватывают равнодушие и усталость,

которые сопровождаются специфическими телесными ощущениями того, как внутри нее «тоска подымалась к сердцу» [404, с. 210], что чаще всего сигнализирует о тяжелом физическом и душевном состоянии субъекта, чреватом губительными последствиями.

Местом локализации чувства тоски становится сердце главного героя «Тяжелых снов»: «тоска сжимала сердце, так сжимала, что трудно становилось дышать» [404, с. 47]. Он буквально физически ощущает тоску, припадок которой напоминает сердечный приступ. Чувство сжатия во время приступа тоски отвечает этимологии этого слова. Рассматривая круг его значений в древнерусском языке, Ю. Степанов отмечает, что они «четко группируются вокруг признака «стеснение, давление, натиск»» [413, с. 896]. Подобное же ощущение испытывает и главный герой романа «Мелкий бес» Передонов: «тоска теснила его грудь» [393, с. 187].

Повествуя о жизни Логина, нарратор сообщает, что герою приходилось переживать такие моменты, когда «невыносимая тоска сжимала сердце, и все могилы душевного кладбища высылали своих мертвецов, – тогда изглаживалась в душе память об ее другом, лучшем мире» [404, с. 91]. В этом фрагменте опять мы видим сочетание мотива тоски и порождаемого им мотива смерти («душевного кладбища»). Переживание чувства тоски свидетельствует о внутренней деградации героя, доминирование в его душе разрушительных интенций, что приводит к расщеплению личности героя. Несколько раз ему представляется, что он сидит за столом в своей комнате и смотрит на собственный труп, лежащий в постели, что он и есть этот «холодный и неподвижный мертвец. Страшная тоска сжала сердце» [404, с. 94]. Деструктивное влияние тоски сопровождается тяжелым психическим расстройством героя, что прямо отмечает нарратор: терзая «обезумевшего от тоски человека», Логин осознает, «что мучит он самого себя» [404, с. 95]. Таким образом, чувство тоски негативно действует на героя, разрушая его как телесно, так и духовно, на основании чего в контексте романов Сологуба мы можем рассматривать мотив тоски как такой, который имеет явно выраженные танатологические признаки.

В романе «Мелкий бес» трижды на небольшом пространстве текста повторяется выражение «смертная тоска». Такой, нагоняющий на

слушателя смертную тоску, представляется нарратору русская народная песня, в которой живое слово превращается в дикое галдение и в безумный вой: «Тоска, воплощенная в диком галдении, тоска, гнусным пламенем пожирающая живое слово, низводящая когда-то живую песню к безумному вою!» [393, с. 117–118]. Здесь разрушительный характер тоски распространяется не только на персонажей романа, но отмечается как общее свойство, которое приобретает, по мнению Сологуба, русская песня современной ему эпохи.

Танатологический характер тоски проистекает из устремленности этого чувства к области трансцендентного. Н. Бердяев полагал, что «тоска направлена к высшему миру и сопровождается чувством ничтожества, пустоты, тленности этого мира» [51, с. 27]. Осознанием тленности мира, в котором всё без исключения подвержено разрушению и гибели, ощущением невозможности сохранить редкие мгновения счастья вызвана тоска Логина в моменты общения с Анной: «”Умерла минута счастья – и не воскреснет!” Что-то поблекло, отлетело. Минуты умирали. Было тоскливо и больно» [404, с. 139]. Подобное чувство тоски по утраченным минутам счастья пытается вновь пережить герой романа М. Пруста «В поисках утраченного времени», погружаясь в воспоминания о прошлом.

По мнению Ю. Степанова, в произведениях Достоевского «все признаки русской тоски собраны: мокрый снег, желтый, мутный; темнота; может быть, огарок свечи, готовый погаснуть; теснота, давит что-то; тошнота, тошно; и – тоска; и – мысль о могиле» [413, с. 683]. Как видим, многие из них совпадают с характерными чертами тоски, которые мы отметили в романах Сологуба. Знаменательно, что и у Достоевского, и у Сологуба тоска включает в себя танатологические коннотации. Сходными смыслами наделено это понятие и у А. Платонова. В частности, в художественном мире платоновского «Чевенгура» даже смерть оказывается не такой страшной, как чувство тоски, которым буквально пропитан весь роман.

Чувство тоски ощущается в голосе героев Сологуба, отражается в их взгляде, что отмечает как нарратор, так и другие персонажи романов. Взглянув в зеркало, Логин замечает в своем облике только глаза и воспринимает их как самостоятельный, отдельно от него существующий субъект, охваченный тоской: «Тоскующие глаза глянули на него из

зеркала» [404, с. 107]. «Тоскливые глаза Логина» поражают мальчика Леню, которого герой нашел в лесу и приютил в своем доме.

В портрете Передонова признаки тоски выражены меньше. «С тоскою в голосе» он мечтает о подходящей невесте [393, с. 13], разговаривает с Варварой, Володиным и другими персонажами романа. Чаще беспричинная тоска сопровождает мысли героя «Мелкого беса», о чем бы он ни подумал – о Володине, Варваре, соглядатаях и т.д., окрашивая окружающий его мир в мрачные тона и акцентируя его внимание на отрицательных качествах персонажа, которые в сознании Передонова приобретают гиперболизированные фантастические очертания. Внутреннее состояние героя, как в кривом зеркале, отражается в природе, поэтому Передонов чувствует собственные тоску и страх «под личиною ее враждебности к нему» [393, с. 179].

В романах часто хорошая погода (например, ясное, светлое весеннее утро) контрастирует с беспричинной тоской героев. Чтобы хоть немного заглушить это чувство, герои «Тяжелых снов» прибегают к вину. «Тоскливая жажда тянула к вину» Логина, «тосковал по водке» его приятель Баглаев, из-за преследующей Клавдию тоски она, по мнению Зинаиды Романовны, пьет вино, «чтобы забыться» [404, с. 209]. Но это средство недолго действует спасительно на героя. Логину всего лишь минуту вкус вина доставляет удовольствие, потом, как отмечает нарратор, ему «опять становилось тоскливо» [404, с. 91]. Самое страшное для Логина заключается в том, что и убийство он также совершает, будучи под воздействием алкоголя, не владея собой, не осознавая, что делает: «Я был тогда пьян, – злобно думал он, – и ничего не соображал. Я шел, куда несли меня ноги да моя пьяная удача. Убийство спьяна! И ей я не сказал, что был пьян!» [404, с. 234]. Он не признается в этом Анне, вероятно, потому, что «убийство спьяна» дискредитирует саму идею Логина – избавление от своего «порочного прошлого», которое воплощает фигура Мотовилова.

Главный герой «Мелкого беса» тоже регулярно пьет, что для других персонажей романа является оправданием его странных выходок. Последняя трапеза, на которую был приглашен Володин, состоит из водки с пирожками и ассоциируется с поминками. Тем более что Передонов, выпивая с Володиным и Варварой, предлагает «выпить

вдвоем», намекая тем самым на приближение кончины Володина, уже исключенного в воображении Передонова из разряда живых существ.

Чувство тоски чаще всего соединяется с родственными ему чувствами одиночества, грусти, скуки, страха, злобы, с болью, безнадежностью у Логина и с одиночеством, страхом, безнадежностью, холодом, злобой у Передонова.

К концептуально значимым признакам понятия «тоска» И.Ю. Вертелова относит «пустоту». Тоска является «принципиально внутренним переживанием, при котором человек рассматривает себя как объект воздействия опустошающей его силы» [99, с. 228]. Мотив душевной пустоты в «Тяжелых снах» подразумевает отсутствие смысла жизни, которое выражается в «пустоте дней», «пустоте жизни», «пустоте души». Основоположник швейцарской психологии Л. Бинсвангер считает, что если мир человека пуст, то он становится шатким и неустойчивым. Выводы психиатра соответствуют наблюдениям Сологуба, поразительно точно воплощенным в образе «шатких устоев» в «Тяжелых снах». Внутренняя пустота, по мнению психолога, приводит к усилению тревоги и страха и тогда оказывается, что «экзистенция как бытие-в-мире, детерминирована ужасностью и небытием. Источник ужаса – сама экзистенция» [54, с. 20].

В словаре Ю. Степанова «тоска, страх» анализируются как единый концепт, что объясняется особенностями экзистенциального мировоззрения, сформировавшегося в XX веке в трудах русских и зарубежных философов. Одним из ключевых его понятий является французское слово angoisse, которое переводится как «тоска, страх, тревога», так как «именно это слово является эквивалентом для передачи концепта ”страх перед существованием вообще”, открытого и четко сформулированного датчанином С. Кьеркегором» [413, с. 896]. Изданная Кьеркегором в 1844 году книга «Begrebet Angest» переводится двояко – то как «Концепт тоски», то как «Понятие страха», что свидетельствует о семантической близости данных понятий.

Страх Логина перед жизнью и страх смерти Передонова – это, в сущности, один и тот же экзистенциальный страх, для выражения которого Л.Н. Толстой нашел емкую формулу: «Ничего нет в жизни, а есть смерть, а ее не должно быть» [432, с. 470]. К такому выводу приходит герой «Записок сумасшедшего», оказываясь лицом к лицу со

смертью. В романе Сологуба «Тяжелые сны» главный герой после совершения убийства впадает в состояние полной беспомощности. Он практически лишился способности адекватно воспринимать окружающий мир, сознательная жизнь в нем как бы замерла. Пожалуй, чуть ли не единственное, что у него осталось специфически человеческого, – это чувство тоски, тонкой нитью соединяющей его душу с миром.

В «Мелком бесе» чувство тоски тесно переплетается со всё усиливающимися переживаниями ужаса и страха, порожденными манией преследования, мучающей главного героя романа. Эти мотивы сконцентрированы вокруг образа Передонова, который видится нарратору как «некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою» [393, с. 74]. Такое описание героя как демонического существа вызывает ассоциации со знаменитыми демонами М. Врубеля.

Главный герой «Тяжелый снов», сравнивая себя с Клавдией, приходит к выводу, что тяжелые события, пережитые в прошлом, опустошили их души: «Недавняя гроза прошла по ее душе и опустошила ее, как это было и со мною когда-то» [404, с. 109]. Альтернативной точки зрения придерживается Анна Ермилова. Пытаясь убедить Логина в своей правоте, она утверждает: «Дело в том, чтоб жизнь была полна, – тогда в ней есть и смысл, и счастье» [404, с. 139]. По мнению героини, человек должен принимать в жизни не только ее приятную сторону, но уметь ценить как наслаждение, так и боль: «Хорошо испытывать разное. Струи Мэота, и боль от лозины – во всем есть полнота ощущений. <…> Хорошо чувствовать, как падают грани между мною и внешним миром, – сродниться с землею и с воздухом, со всем этим» [404, с. 158]. Мотив радости-страданья затем подхватят и разовьют в своем творчестве младосимволисты – А. Блок в драме «Роза и Крест», А. Белый в «Кубке метелей» и др.

Понятие «тоска» в романах Сологуба может приобретать положительное значение. Так, это чувство сопровождает мечты Логина во время его прогулки к дому Анны Ермолиной. Прилив душевных сил героя вызван именно переживанием тоски: «Томительная, сладкая тоска, беспокойная, узкокрылая ласточка, реяла над сердцем. И сердце так билось, и глаза так блестели, и грудь так вздымалась и томилась весеннею жаждою, обольстительною жаждою, которую утолит только

любовь, а может быть, только могила!» [404, с. 199]. В данном пассаже мотив тоски соединяется с мотивами любви и смерти, что вполне отвечает мировоззренческой позиции автора, полагавшего, что между любовью и смертью можно поставить знак равенства. Сологуб рассматривает эти два понятия как тождественные. Кроме того, смерть здесь выступает как подтверждение подлинности внутреннего состояния героя, искренности и правдивости его переживаний.

Мотив тоски соединяет в себе полярные смыслы, свидетельствуя как о разрушении личности, ведущем к деградации и крушению системы ценностей и утрате нравственных оснований бытия, так и о возможности её обновления, обозначая границу «нижней бездны», достигнув которой, человек вновь становится способным к возрождению сущностных начал своей души. Так, Логин оказывается способным преодолеть тоску, погружаясь после выздоровления в «новые, значительные мысли», под наплывом которых «постепенно рассеивалась тоска, и холодное спокойствие, ясное, как морозный воздух, осеняло душу» [404, с. 240]. Альтернативой иррациональной тоске у главного героя Сологуба становится рациональное, холодное спокойствие. От душевных метаний, постоянного напряжения и борьбы Логин приходит к состоянию внутреннего равновесия, означающего, что теперь сознательное доминирует над бессознательным.

Таким образом, мотив тоски в произведениях Сологуба связан с ощущением душевной пустоты, которую болезненно переживают главные герои романов «Тяжелые сны» (Логин, Анна, Клавдия) и «Мелкий бес» (Передонов), оказавшиеся стоящими лицом к лицу перед ужасом экзистенции. Семантическое поле мотива насыщено разнообразными смыслами, включающими переживание богооставленности, отчаяния, тленности земного мира, устремленности к трансцендентному.

§ 6. **Между жизнью и смертью: тихие дети в трилогии «Творимая легенда»**

В трилогии Сологуба «Творимая легенда», состоящей из трех романов («Капли крови», «Королева Ортруда», «Дым и пепел»), как и в

более ранних романах писателя, танатологические образы и мотивы играют ведущую роль в развитии сюжета. Внимание ученых уже привлекал образ тихих детей, которые анализировались как в рамках изучения темы детства в творчестве писателя – в работах Н. Глинкиной, Н. Дворяшиной, М. Павловой, так и в процессе исследования проблематики, поэтики, истории создания трилогии – в трудах М. Баркера, Д. Грин, Е. Магомедовой, М. Львовой, Е. Сергеевой, А. Сысоевой, И. Хольтхузена и др. [114; 140; 252; 312; 371; 417; 522; 528; 533; 539]. Данный параграф посвящен рассмотрению одного из важнейших типов танатологических персонажей, представленных в творчестве Сологуба, в контексте мировоззренческих представлений эпохи.

Систему персонажей «Творимой легенды» можно разделить на три группы. В первую входят те, кто принадлежит реальной земной действительности. Это Георгий Сергеевич Триродов, его сын Кирша, сестры Елисавета и Елена Рамеевы, революционер Щемилов, королева Ортруда, принц Танкред и многие другие. Ко второй группе относятся представители мира мертвых, которых Триродов и Кирша встречают на навьей тропе. Совершенно особое место принадлежит третьей группе персонажей. Рассмотрим ее представителей, названных автором тихими детьми.

Встреча сестер Рамеевых с одним из тихих детей происходит уже в первой главе романа «Капли крови». Побуждаемые любопытством, сестры подходят к калитке усадьбы Триродова, но дверца заперта, а через изгородь перелезть они не могут. И тогда из кустов внезапно появляется мальчик, который открывает перед ними калитку и незаметно скрывается. Повествователь подчеркивает непохожесть поведения и выражения лица мальчика на обычных деревенских ребят – крепких, румяных, шумных. Он не по годам печален: «какое-то неподвижно-скорбное выражение таилось в уголках его рта», а ясные глаза смотрели на сестер «слишком спокойно» [403, с. 11]. Он возникает и исчезает так быстро и почти бесшумно, что напоминает призрачного лесного духа, но его смутный образ остается в памяти Елисаветы: «в неясном поле сознания, тускло мерцал белый и странный лик» [403, с. 11]. Все эти странности в действиях и облике мальчика объясняются, во-первых, эпитетом, характеризующим его глаза – «неживые», что прямо указывает

на принадлежность мальчика, по крайней мере частично, к миру мертвых, во-вторых, противоположной оценкой тихих детей, данной сестрами. Елена называет их «уродцами», а Елисавете в лицах тихих детей видятся «лица молящихся ангелов» [403, с. 15], т.е. обе сестры отмечают, что эти дети отличаются от обычных, но если Елена смотрит на них с точки зрения обывателя, то проницательная Елисавета способна разглядеть в них доминирование духовного начала.

В детской колонии Триродова тихие дети живут отдельно от остальных, не принимая участия в общих занятиях. Одна из учительниц говорит о тихом мальчике: «это – не здешний» [403, с. 13]. Ее замечание относится не к месту его проживания, так как тихие дети находятся в той самой усадьбе Триродова, где размещается детская колония. Его нужно понимать в переносном смысле: мальчик не принадлежит земному миру, он отрешен от реальности, пребывая между миром живых и мертвых, на границе бытия и небытия. Подобный ответ сестрам дает и мальчик из колонии: «Там, в главном доме, у Георгия Сергеевича, есть еще тихие дети. Они с нами не бывают. Они – тихие. Не играют. Они были больные. Должно быть, еще не поправились. Я не знаю. Только они отдельно» [403, с. 16]. Собеседники сестер всячески пытаются избежать расспросов о тихих детях, запинаются, стремятся быстро сменить тему разговора, начинают испытывать печаль или смущение. Сестрам также становится не по себе, когда к ним подходят тихие дети, стоят «неподвижно, как неживые», и смотрят «безвыразительным, прямым взором» [403, с. 58]. Тихие дети как бы пребывают в особом пограничном мире. Как пишет М.Г. Баркер, они находятся в некоей сумеречной зоне между живыми и мертвыми: «the pale, quiet boys exist in a kind of twilight zone between the living and the dead» [522, с. 143].

Пограничный характер существования тихих детей сказывается в их стремлении постоянно прятаться, таиться от людей, они как будто возникают ниоткуда и так же незаметно исчезают. Они и в кабинет Триродова попадают через потайную дверь. Их белые одежды символизируют чистоту и непорочность детства, но также напоминают о цвете савана покойника. Соприкосновение с реальным миром, как следует из разговора Триродова и Кирши, может повлечь опасные последствия и для тихих детей, и для того, кто с ними общается [403, с. 19]. В основном они ведут ночной образ жизни, пребывая между небом

и землей и не принадлежа ни одному из миров: «качаются на качелях – ни внизу на земле, ни вверху на небе» [403, с. 83].

Елисавета отмечает непривычную белизну их кожи, отсутствие загара, днем они стараются держаться в тени деревьев. Их связь с миром мертвых становится особенно явной в ночь шествия мертвецов по навьей тропе. Триродов сообщает Кирше, что в эту ночь тихие дети не должны спать: «Они не смогут спать, пока заря не заалеется, не засмеется» [403, с. 83]. Тихие дети видят то, что скрыто от глаз людей, могут общаться с потусторонними силами, обладают особыми способностями, но в то же время они материальны, телесны, хотя солнце и земля над ними не властны: ни загар, ни земная грязь или пыль к ним не пристают. Их появление действует умиротворяюще на людей и природу.

В третьей главе описывается встреча сестер с тихими детьми на лесной лужайке: «в тихом хороводе кружились мальчики и девочки в белых одеждах» [403, с. 24]. Хоровод – ритуальный танец, обычно исполнявшийся при проведении языческих обрядов. В данном случае основная фигура хоровода – круг – соотносится с чрезвычайно популярным среди символистов образом «вечного возвращения» из философского учения Ф. Ницше. В свою очередь немецкий философ опирался на важнейшее понятие древнегреческой философии (широко распространенное у орфиков, пифагорейцев и неоплатоников) и буддизма – метемпсихоз (постоянно повторяющееся перерождение души), символом чего в буддистской традиции является колесо сансары. По мнению Н.А. Глинкиной, создавая миф о тихих детях, автор «Творимой легенды» стремится таким образом «разорвать “пламенный круг” вечных возвращений» [114, с. 106]. С буддистскими представлениями об отсутствии желаний как высшей цели духовных практик человека, стремящегося таким образом прервать бесконечную цепь перерождений души и достичь нирваны, связано замечание Триродова о тихих детях: «они ничего не хотят» [403, с. 83]. В подобном же состоянии, как об этом говорится в «Послании патриархов восточно-кафолической церкви о православной вере» от 1723 года, находятся души умерших, которые «не чувствуют ни совершенного блаженства, ни совершенного мучения; ибо совершенное блаженство, как и совершенное мучение, каждый получит по общем воскресении, когда душа соединится с телом» [332].

С мотивом тишины, постоянно используемым автором в описании этих персонажей и характеризующим, прежде всего, их поведение, тесно перекликается мотив покоя, существенный для передачи их внутреннего состояния: «покойные глаза» у мальчика, вошедшего в кабинет к Триродову, чтобы взять некий странный флакон, «успокоенное лицо» у Гриши. Сологубовский мотив покоя вызывает в памяти знаменитые строки Пушкина: «на свете счастья нет, но есть покой и воля» [344, с. 387], где тоже речь идет о мимолетности человеческой жизни, нить которой может оборваться в любой момент. Покой – одна из пяти философских категорий, предложенных Платоном, онтологическое свойство идеи, так как «истинное бытие есть бытие неподвижное, а все движущееся, становящееся представляет собой уход от бытия к небытию» [94]. В выражении «уйти на покой» подчеркивается отрешение человека от бессмысленных хлопот и суеты внешнего мира, стремление к уединению и самоуглублению. Однако в наибольшей степени состояние покоя характерно для умершего, которого по традиции принято называть «покойником». Таким образом, мотивы качелей, отсутствия желаний и покоя становятся поэтическими средствами, маркирующими пограничное состояние тихих детей между жизнью и смертью, бытием и инобытием.

Кто такие тихие дети и как они попали в усадьбу Триродова, можно догадаться по истории смерти и воскрешения мальчика Егорки, который, никого не предупредив, целую неделю проводит с тихими детьми. Таинственное исчезновение ребенка порождает слухи о его насильственной смерти. Здесь обыгрываются возникшие еще в эллинистическую эпоху подозрения, что иудеи убивают христиан с целью использования их крови в своих обрядах. Кровавый навет на евреев укоренился в фольклоре и породил массу случаев обвинения их в ритуальных убийствах. В Российской империи судебные процессы по таким обвинениям были особенно частыми в XIX веке, но наиболее громким стало дело М. Бейлиса, следствие и суд по которому длились с 1911 по 1913 гг. и всколыхнули всю Россию. В романе Сологуба версия о ритуальном убийстве Егорки возникает как ни на чем не основанное допущение обывателей, которое быстро распространяется по Скородожу. Все больше горожан его поддерживают, охотно ему верят, не требуя доказательств. Повествователь лаконично указывает причину такой

«доверчивости»: «догадка понравилась» [403, с. 79]. Сходны и обстоятельства ареста подозреваемого. В романе Сологуба полиция задерживает какого-то еврея, «которого кто-то видел около огорода Егоркиной матери» [403, с. 161]. Поводом для ареста Бейлиса послужил тот факт, что свидетели указали, будто видели его недалеко от места убийства Андрея Ющинского [143, с. 104].

В смерти Егорки после жестокой порки, которой его мать встретила сына после возвращения из усадьбы Триродова, также обвиняются евреи. Горько причитая над телом мальчика, мать не может признаться, что это она виновата в его смерти: «Всю кровь у него высосали проклятые жиды!» [403, с. 163]. Попытка матери обвинить в смерти Егорки кого-то другого, воспользовавшись в данном случае распространившимися по городу слухами, вызвана бессознательным переносом собственного преступления на другого человека. Как пишет немецкая исследовательница М. Шульц, подобное возможно, когда в обществе начинают больше внимания уделять детям. В этом случае «у большинства возникает чувство вины, от которого необходимо избавиться. Это избавление достигается посредством проекции на другую группу, по отношению к которой ощущается неполноценность» [цит. по: 98, с. 163]. Тем более, что побои, по мнению матери Егорки, не могут расцениваться как причина смерти мальчика, так как они были совершенно обыденным и привычным делом: «Да так ли я его прежде, голубчика моего, парывала! Бывало, попорешь и солью посолишь, и все ничего, – а тут маленькою вичкою…» [403, с. 163].

В главе, описывающей шествие мертвецов по навьей тропе, повествователь выделяет из толпы двух мальчиков, также погибших из-за жестокого обращения взрослых. Они, как и другие мертвецы, в соответствии с христианскими представлениями о загробной жизни, ожидают Страшного суда. Один из мальчиков, Митька Сосипатров, повесился на чердаке, не выдержав мучений. Именно для таких персонажей Сологуба смерть, как писал А. Шопенгауэр, «является <…> благом и желанной гостьей» [505]. Из разговора становится ясно, что Митьку тревожит возможное наказание. Как известно, христианская церковь относилась к самоубийцам очень сурово, запрещая отпевать и хоронить их в пределах церковной ограды, а их души после смерти были обречены на вечные мучения. Второй мальчик уверен в том, что его

душа попадет в рай, так как его, как и Егорку, «запороли солеными розгами» [403, с. 88]. Он обещает обратиться к высшим силам с просьбой о прощении совершенного Митькой греха самоубийства: «как только меня наверх в горницы пустят, я прямо Богородице в ноги бухну, буду в ногах валяться, пока тебя не простят» [403, с. 88]. Из его реплики видно, что он представляет райскую обитель по аналогии с крестьянской избой, а о заступничестве собирается просить именно Богородицу, к которой на Руси принято было относиться с особым почитанием: «ее образ, близкий народной душе, казался доступнее, ему открывалось сердце, может быть даже больше, чем Христу» [517, с.150], что объясняется распространенностью в народном сознании представлений «о Боге как Грозном Судии, а Богоматерь выступала милосердной Заступницей, способной смягчить гнев Божий» [403, с. 88].

Описанию смерти Егорки отводится концовка двадцать пятой главы. Оно состоит из двух эпизодов, разделенных по времени действия на вечернюю сцену, в которой мать жестоко наказывает сына, и утреннюю попытку матери разбудить мальчика, скованного «смертным тяжелым сном» [403, с. 163]. Повествование ведется от лица всесведущего нарратора, который то объективно описывает все происходящее с точки зрения невидимого наблюдателя, то передает мысли матери и Егорки.

Образы матери и сына характеризуются как диаметрально противоположные. Егорка еще при своем первом появлении в романе описывается как «ангел в коричневой маске, покрытой пятнами грязи и пыли» [403, с. 157], такими же ангелами кажутся ему тихие дети. После встречи с ними мальчик меняется внутренне и внешне, ему уже не хочется возвращаться домой, к нищете и колотушкам. Повествователь подчеркивает его беззащитность перед грубой яростью матери, которая напоминает дикую фурию. Она свирепо кричит вечером, избивая сына, и «визгливо воет» от ужаса утром, когда понимает, что Егорка умер. В тексте дважды повторяется, что он был «грустный и светлый», так как душа его уже перестроена «на иной лад» [403, с. 162].

Тема временной смерти этимологически восходит к древнейшим обрядам инициации [340]. В литературе, пожалуй, наиболее известный случай такой смерти встречается в творчестве Шекспира. Подобно шекспировской Джульетте, герой Сологуба засыпает под действием

некоего магического вещества, которое настолько замедляет все функции организма, что окружающим кажется, будто мальчик действительно умер. Нарратор отмечает явные признаки смерти у Егорки. Когда мать пытается его разбудить, он лежит на скамье лицом вниз, бездыханный, холодный и неподвижный. Если живой Егорка «казался светлым», то теперь он стал «темным и холодным трупом» [403, с. 162], Тем не менее, в состоянии временной смерти (сравнимой с летаргическим сном), не все функции организма утрачены. По наблюдениям В. Проппа, даже у мертвеца в русских сказках хотя и отсутствует способность зрительного восприятия окружающего мира, но хорошо развито обоняние, поэтому баба-яга узнает о присутствии Ивана по запаху: в ее избушке «русским духом пахнет» [340]. У Егорки тоже канал зрительного восприятия не работает, но сохраняется возможность слышать происходящее вокруг и даже анализировать свое новое состояние, которое не во всем совпадает с его представлениями о смерти: «А что же душа с телом не разлучается? Ни рук, ни ног не чую, а слышу» [403, с. 163]. Он спокойно констатирует факт собственной смерти. Чувства, переживаемые им, – удивление и любопытство. Второй вопрос, которым задается Егорка: «Умер, – куда ж теперь меня определят?» [403, с. 163]. Благодаря слуху мальчик может догадываться, что именно происходит: «Точно стук чужого тела услышал он, – догадался, – на пол положили, мыть» [403, с. 163]. Соотнося доносящиеся до него звуки со знакомым обрядом обмывания тела и отпевания, мальчик понимает, что он мертв и его хоронят. Несмотря на тяжелую жизнь, ребенок не хочет умирать и пытается изо всех сил вернуться в мир живых. В отличие от тихих детей у Егорки еще не полностью утрачена воля к жизни, но она настолько слаба, что все его попытки освободиться от неподвижности, сковывающей тело, остаются безуспешными: «так хотелось пошевелиться, встать, – не мог» [403, с. 163].

Представления о тождестве смерти и сна сложились еще в античной мифологии, где Танатос (бог смерти) и Гипнос (бог сна) являются братьями-близнецами. В дальнейшем к этой идее обращается Сократ: «Смерть – это одно из двух: либо умереть значит стать ничем, так что умерший ничего уже не чувствует, либо же, если верить преданиям, это какая-то перемена для души, переселение ее из здешних мест в другое место. Если ничего не чувствовать, то это все равно что

сон, когда спишь так, что даже ничего не видишь во сне; тогда смерть – удивительное приобретение. По-моему, если бы кому-нибудь предстояло выбрать ту ночь, в которую он спал так крепко, что даже не видел снов, и сравнить эту ночь с остальными ночами и днями своей жизни и, подумавши, сказать, сколько дней и ночей прожил он в своей жизни лучше и приятнее, чем ту ночь, – то, я думаю, не только самый простой человек, но и великий царь нашел бы, что таких ночей было у него наперечет по сравнению с другими днями и ночами. Следовательно, если смерть такова, я, что касается меня, назову ее приобретением, потому что таким образом все время покажется не дольше одной ночи» [328]. Смерть для философа – это сон, избавляющий человека от многочисленных невзгод, которые даже с сильными мира сего случаются гораздо чаще, чем какие-то приятные события. Смерть – это сон без сновидений, в котором время сжимается до одного мгновения и проходит для человека незаметно. Близнецами называет сон и смерть русский поэт Ф.И. Тютчев, подчеркивая почти полное сходство между ними [440, с. 156]. В знаменитом монологе (точнее, солилоквии) Гамлета предполагается, что смерть представляет собой иную форму существования, в которой, однако, человек сохраняет способность видеть сны:

…Умереть. Забыться.
И все. И знать, что этот сон — предел
Сердечных мук и тысячи лишений,
Присущих телу. Это ли не цель
Желанная? Скончаться. Сном забыться.
Уснуть. И видеть сны? Вот и ответ.
Какие сны в том смертном сне приснятся,
Когда покров земного чувства снят? [495, с. 108]

Для героя Сологуба смерть подобна сократовскому сну без сновидений. Он осознает, что с ним происходит, и ощущает свое тело лишь во время погружения в это непривычное для него состояние и во время пробуждения.

В тайну «воскрешения» Егорки посвящены Триродов, Елисавета, Кирша и тихие дети. Триродов обладает магическими способностями

погружать человека во временный сон, а затем пробуждать от этого сна. Происхождение этих способностей в романе не объясняется, но можно догадаться, что они являются следствием глубоких познаний главного героя романа в области алхимии, магии, оккультизма, а также его знакомства с последними достижениями современной науки. Триродов умеет концентрировать в себе некую энергию и с ее помощью управлять другими людьми. В частности, он использует ее для пробуждения Егорки от временной смерти: «какая-то дивная энергия, собранная им одному ему знакомым способом, теперь медленно источалась из него. Между ним и могилою, где смертным сном томился отошедший от жизни отрок, пробегал тайный ток, чаруя и пробуждая спящего в гробу» [403, с. 167].

Мотив воскрешения из мертвых соотносится с фундаментальными положениями одного из наиболее известных представителей русского космизма Николая Федорова, а именно с его мечтой об оживлении всех предыдущих поколений людей, когда-либо живших на земле – «вырвать у смерти всю ее добычу», по словам философа, является главной целью человечества [447, с. 539]. В трилогии «Творимая легенда» мы наблюдаем инверсию центральной федоровской идеи «воскрешения отцов», составившей основание его философии «общего дела». Не желая примириться со смертью, Федоров полагал, что благодаря научно-техническому прогрессу будет возможно переустроить человеческий организм и окружающую его природную среду, в результате чего все человечество обретет бессмертие. Художественное воплощение Сологубом этой идеи приводит к ее существенной трансформации. Не «отцов» хочет воскресить главный герой романа, а детей. «Жить – только невинным», – думает Триродов, когда вспоминает о своей горячо любимой жене, усматривая причину ее смерти в рождении сына [403, с. 77]. Здесь также просматривается параллель с первородным грехом – утрата невинности лишила Адама и Еву бессмертия. Но более подходящую основу для объяснения такого отношения Триродова к смерти жены, по нашему мнению, содержится в трактате Вл. Соловьева «Смысл любви». Русский философ считает высшим смыслом любви не слепое продолжение рода: «деторождение не есть собственное дело любви» [389, с. 22]. По его мнению, это приводит только к бесконечной череде смертей: «само собой ясно, что, пока человек размножается как

животное, он и умирает как животное» [389, с. 22]. По мысли сологубовского героя, сохранение невинности (а таковы именно дети) является условием освобождения человека от смерти. В этом мы видим также сходство с позицией Федорова, который полагал, что необходимо трансформировать энергию любви, которая до настоящего времени служила лишь для удовлетворения слепого инстинкта размножения, направленного на бесконечное воспроизведение человека как природного существа. Не растрачивать эту силу, а одухотворить ее – вот задача, для выполнения которой от человечества требуется целомудрие. Именно благодаря аккумуляции и перераспределению этой необычайно мощной энергии можно будет использовать ее, по мысли Федорова, для восстановления умерших и достижения бессмертия для всего человечества. Герой Сологуба, однако, полагает, что не все достойны воскрешения из мертвых, а лишь «знающие и невинные», преодолевшие благодаря познаниям Триродова ограничения своей физической и душевной природы. Накопив достаточно энергии для выхода за пределы земной атмосферы в космос, они создадут новый, совершенный мир. Вероятно, в образе Триродова отразились черты человека нового эволюционного вида – homo sapiens explorans (человек разумный, исследующий). Это понятие принадлежит еще одному представителю русского космизма, известному русскому физику Н.А. Умову (см. его работу «Эволюция мировоззрений в связи с учением Дарвина» [442, с. 330]), поэтический портрет которого создал А. Белый в поэме «Первое свиданье»:

И было: много, много дум;
И метафизики, и шумов…

И строгой физикой мой ум
Переполнял: профессор Умов.
Над мглой космической он пел,
Развив власы и выгнув выю,
Что парадоксами Максвелл
Уничтожает энтропию,
Что взрывы, полные игры,
Таят томсоновские вихри,

И что огромные миры
В атомных силах не утихли… [48, с. 452]

Как и профессор Умов, Триродов занимается наукой, совершая потрясающие открытия. Герой Сологуба – это человек, обладающий планетарным мышлением. Триродов изобретает удивительный космический корабль (искусственную луну), на котором он и его единомышленники спасаются от нападения разбушевавшейся толпы и перелетают в королевство Соединенных островов.

Пробуждение Егорки от смерти описано в двадцать седьмой главе романа «Капли крови». Оживлять умершего Триродову помогают тихие дети, так как он, несмотря на свои широкие познания, не обладает некоторыми необходимыми для такого занятия способностями. Так, он вынужден спрашивать у тихого мальчика Гриши, проснулся ли уже Егорка, чтобы успеть выкопать его из могилы живым. Кроме того, отправляясь освобождать Егорку из могильного плена, Триродов берет с собой тихих детей – четырех мальчиков и четырех девочек, вероятно, в соответствии с количеством углов гроба. Обряд «восстания из гроба» проводится ночью. На кладбище, куда Триродов, Кирша и тихие дети попадают по навьей тропе, царит мистическая атмосфера. Это особое пространство, укутанное туманом, таинственное царство мечты и успокоения. Оно отделено от остального мира забором, но калитка оказывается отпертой, когда к ней приближается Триродов с детьми. Здесь стираются границы между живым и мертвым: «спали сторожа, как мертвые, и мертвые спали, сторожа бессильно свои гробы» [403, с. 169].

Гроб, в котором находится Егорка, не случайно сравнивается повествователем с домом. С древнейших времен в представлениях славян установилась мифологическая связь между понятиями «гроб» и «дом». В русском и украинском языках синонимами «гроба» были слова «домовина» и «домовище», так как гроб осмыслялся как «вечное» жилище для умершего.

Приближаясь к могиле Егорки, герои Сологуба услышали, как земля будто «плачет, стонет и томится» [403, с. 169]. Так повествователь передает мучительное состояние мальчика, задыхающегося в гробу. Он из последних сил пытается выбраться из своего заточения: «еще землею полузасыпан был гроб, но уже мальчики чувствовали под ногами

дрожание его крышки» [403, с. 169]. Описывая непосредственно момент пробуждения Егорки от смертного сна, повествователь сосредоточен на фиксации внутренних переживаний мальчика и тех физических ощущений, которые могли бы быть возможны в подобной ситуации. Сначала герой не понимает, где он находится. Его сознание спутано, он чувствует тяжесть в голове, духоту. Бредовые воспоминания сменяются ясным осознанием того, что он похоронен живьем. Эта мысль ужасает мальчика, но его попытки выбраться из гроба не дают результата. Нехватка воздуха переживается им как нападение невидимого убийцы, который пытается его задушить, его «шея, словно сжатая чьими-то пальцами, судорожно сжималась» [403, с. 168]. В кромешной тьме перед глазами Егорки «метался пламенный мрак заколоченного гроба» [403, с. 168].

На помощь Егорка призывает «три жировика, три лесовика, три отпадшие силы» [403, с. 168]. Здесь перечисляются хорошо известные в крестьянской среде демонические существа. Жировик – это домовой, получивший такое прозвище «за обычай житья в тепле и холе» [256, с. 33]. Лесовиками называли потусторонних существ, обитавших в лесу. В общем-то, и жировиков, и лесовиков можно тоже причислить к разряду отпадших сил, так как подобным образом принято было называть «нечистых духов, которые, по поверьям, некогда были ангелами, но отпали от Бога, воспротивились Ему и буквально «упали», были свергнуты с неба» [102, с. 270]. Эта «формула»-перечисление нечистой силы была известна в крестьянской среде и встречается в заговоре на болезнь скота: «Господи, благослови, отче! Святой Власей, Егорей велико-мученик, царица Александра! На сем селе, на сем дворе, у раба Божия (имя) во хлеве сидят три жировика и три лесовика, и три отпадших силы. У меня, раба Божия (имя), на жировиков и на отпадшую силу есть тридевять прутов, тридевять кнутов и тридевять булатных ножов. Этими тридевятью прутами, тридевятью кнутами и тридевятью булатными ножами откалываю, отбаиваю, отговариваю живот твари Божей (имя) от избного, от печного, от двороваго, от хлевного, от уличнаго, от водяного, от лесового, от баеннаго, от каменнаго, от нечистаго духа, от отпадшей силы, от завидости, от переговору, от худых глаз, от своей от думы, во веки веков. Аминь. Аминь. Аминь» [172, с. 28]. Но если в данном заговоре эти существа представлены как

вредоносные, от которых необходимо избавиться, то для тихих детей, включая и Егорку, они не представляют опасности. Они выполняют функцию потустороннего помощника героя, который находится на границе между миром живых и мертвых. Как пишет Н.А. Глинкина, в народе верили, что дети, умершие неестественной смертью, должны были стать так называемыми «заложными покойниками» и находиться в услужении у нечистой силы [114, с. 109-110]. Благодаря Триродову дети освобождаются от демонической власти.

Тем не менее, если бы тихие дети не успели вовремя откопать могилу, то Егорка мог бы умереть вторично. Он борется из последних сил, и когда крышку гроба наконец снимают, то все присутствующие видят, что мальчик лежит не на спине, а на боку. Повествователь описывает, как уже почти потерявший сознание Егорка с притоком свежего воздуха пробуждается к жизни, испытывая при этом двойственное чувство. Сначала это радость, но она быстро проходит. Мальчик также удивляется тому, что он жив, в то время как надпись на кресте гласит, что «отрок Георгий Антипов» умер и его тело покоится в могиле. Однако это длится недолго. И вот уже Егорка становится совершенно таким же, как остальные дети, тихим и равнодушным. Взамен радости жизни ему обещают посвящение в тайны, скрытые от глаз обычных людей, а равнодушие это – вещее, как указывает повествователь. Пройдя через испытание смертным сном, мальчик обретает особую проницательность и дар предвидения, познание тайны жизни и смерти.

Триродов объясняет Елисавете, что ждет Егорку в будущем: «он проснется для жизни, лишенной страстей и желаний, для ясного видения и слышания» [403, с. 166]. Таким видением и слышанием наделены в романе Сологуба тихие дети, противопоставленные миру взрослых, основной грех которых заключается в том, что «имея уши, не слышат, а имея очи, не видят, и сердце их огрубело» (Марк 8:17-18). При первом посещении тихие дети открывают перед Егоркой иной мир – ночной, таинственный, чарующий, наполненный лесными духами. Мальчик как будто попадает в сказку, где он встречает «нежитей лесных маленьких с голосочками шелестинными, с волосочками паутинными, – пряменьких и горбатеньких, – лесных старчиков, – последышей и попутников, – зоев пересмешников в кафтанах зелененьких, – полуночников и

полуденников, черных и серых, – жутико-шутиков с цепкими лапками, – невиданных птиц и зверей, – все, чего нет в дневном, земном, темном мире» [403, с. 160]. Как видим, этих лесных обитателей повествователь называет «нежитями», т.е. все они – мертвецы, так как мир сказки «отражает в основном представления о смерти» [340].

В заклинаниях, с помощью которых Триродов заставляет Егорку проснуться в могиле, также звучит мотив обретения мальчиком после пробуждения от смертельного сна сверхъестественных способностей: «я открою твои глаза, – и увидишь, чего не видел доныне. Я открою твой слух, – и услышишь, чего не слышал доныне» [403, с. 166]. Этот мотив вызывает ассоциации с тем божественным даром, которым наделил шестикрылый серафим пушкинского пророка в одноименном стихотворении, восходящем в свою очередь, как указал А. Незеленов, к 6-й главе Книги пророка Исайи [296, с. 246-247]:

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он:
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье [344, с. 149].

В стихотворении Пушкина, по мнению П.В. Алексеева, «центральная роль отводится семантике “чудесного пробуждения”» и мотиву «чудесного преображения» [6]. Эти же мотивы доминируют в двадцать седьмой главе романа «Капли крови». Мальчик Егорка, как и пушкинский лирический герой, проходит через сон-смерть, чтобы затем возродиться в новом качестве. Функции серафима в романе Сологуба выполняет ученый-алхимик Триродов, а место поэта-пророка занимает невинный мальчик. В стихотворении Пушкина серафим повелевает поэту идти и «глаголом жечь сердца людей», т.е. проповедовать волю Бога. Поэт Триродов сам становится демиургом, творцом нового мира,

поэтому в своих заклинаниях он призывает спящего в могиле мальчика: «Ты от меня, ты – мой, ты – я, приди ко мне» [403, с. 166]. Отождествление «ты» и «я» здесь не случайно. Это выражение одной из центральных идей Шопенгауэра, который утверждал иллюзорность множественности феноменального бытия [505]. Для познания истины необходимо отказаться от принципа индивидуализации, от опредмечивания мира, т.е. от представления, и вернуть абсолютное единство мировой воли.

Егорка, преобразившийся после смертного сна, как и другие тихие дети, необходим Триродову для «восстановления единой воли» [403, с. 166]. Герой Сологуба намерен придать определенный вектор бессознательному «слепому порыву», которым, по Шопенгауэру, является мировая воля, организовать титаническую стихийную силу, чтобы преодолеть тяжесть косной материи. Для этого Триродов хочет объединить множество индивидуальных воль в общем стремлении к радикальной трансформации мира, чтобы избавиться от случайности жизни «с ее ежечасными, ежедневными, еженедельными и ежегодными, маленькими, большими невзгодами, с ее обманутыми надеждами, с ее неудачами и разочарованиями» [505] и создать мир, свободный от жестокости, боли и страданий.

§ 7. Типология танатологических мотивов в трилогии «Творимая легенда»

Танатологические мотивы, представленные в трилогии «Творимая легенда», можно классифицировать по разным основаниям. Рассмотрим их с точки зрения типологии, предложенной Р. Красильниковым [219]. Первую группу составят мотивы, представляющие ненасильственную смерть, которая вызвана независящими ни от самого героя, ни от других персонажей причинами, прежде всего, болезнью или старостью. Ко второй группе относятся мотивы насильственной (намеренной) смерти. Они, в свою очередь, делятся на две подгруппы. Во-первых, это убийство, в котором всегда задействованы две и более сторон – убийца и жертва или убийца, жертва и подстрекатель убийства. Во-вторых, это самоубийство, т.е. ситуация, когда убийца и жертва являются одним

лицом. Но и здесь также может присутствовать вторая сторона, которую самоубийца считает, обоснованно или нет, причиной того, что он совершает покушение на собственную жизнь. Кроме того, в произведении Сологуба необходимо выделить еще третью, промежуточную группу мотивов, когда мы имеем дело с временной смертью (летаргическим сном) и последующим воскресением (пробуждением) героя. К четвертой группе танатологических мотивов мы относим мотив метафизической смерти, которая рассматривается в аспекте духовной стороны человеческого бытия, когда, при сохранении жизненных функций организма, человек превращается в «живой труп» – ситуация, знакомая по Посланию апостола Павла, где упоминается «заживо умершая» сластолюбивая вдова (1Тим. 5:6). И, наконец, к пятой группе танатологических мотивов относится смерть, случившаяся в результате стихийного бедствия – наводнения, извержения вулкана, землетрясения и т.п. Апокалипсические мотивы мы также рассматриваем как составную часть этой группы мотивов, так как они тоже сопряжены с грандиозными природными катастрофами.

Существенной характеристикой танатологических мотивов является также модус их отношения к реальности. Смерть может случиться или не случиться (т.е. лишь предполагаться, желаться, быть возможной, но так и не реализованной, например, как попытка убийства), быть достоверной или только предполагаемой. Все эти типы танатологических мотивов связаны с определенными персонажами, сюжетами, нарративом и хронотопами.

Начнем с характеристики хронотопа трилогии, обозначив зоны, имеющие непосредственное отношение к смерти. Триродов, главный герой первого и третьего романов, выделяет три модуса бытия. К первому относится земная реальность, которая в первом и третьем романах представлена провинциальным российским городом Скородож и населяющими его жителями. Её герой отрицает и намеревается либо покинуть, улетев на сконструированном им же самим космическом корабле, либо преобразить с помощью энергии умерших людей, воспользовавшись «психическими силами отживших», которые «непрерывно одухотворяют природу, превращая материю в энергию» [397, с. 523], и таким образом восстановить утраченную гармонию, создать «рай в будущем». Реальности противопоставлены, с одной

стороны, небытие, под которым, вероятно, подразумевается полное отрицание всякой возможности существования, абсолютное ничто, а с другой стороны – инобытие, т.е. некая другая реальность, более гармоничная, чем земная. Это пограничное состояние между миром живых и мертвых, в котором пребывают тихие дети. Об этих двух модусах бытия Триродов упоминает, когда открывает своей возлюбленной Елисавете тайну, «от тьмы небытия отведшую в тишину инобытия его тихих детей» [397, с. 510].

Танатологическим пространством в романе «Капли крови» является кладбище на окраине Скородожа, около которого располагается усадьба Триродова, соединенная с кладбищем навьей тропой. Здесь Триродов встречается со своею покойной женой, умершей от болезни несколько лет спустя после рождения их сына Кирши. Жена главного героя проходит перед ним вместе с огромной толпой других мертвецов, восставших из могил, вероятно, благодаря его магическим чарам. Ее земное имя не называется. Теперь она предстает в своей архетипической ипостаси как «лунная, нагая Лилит. Улыбается она неизменною навеки улыбкою, бедная, тихая Лилит, всегда отвергнутая и вечно неутешно тоскующая» [397, с. 510].

Потусторонний мир уже в романе «Тяжелые сны» выступает в качестве иного бытия, незримо присутствующего и проявляющегося в земной реальности то в виде ночного смеха русалок, то в виде ужасных кошмарных видений, которые мучают героев, погруженных в сон. Уже в предшествующем трилогии романе «Мелкий бес» демоническое существо недотыкомка становится полноценным действующим лицом, да и остальных персонажей автор наделил достаточным количеством признаков, свидетельствующих об их омертвении. В «Каплях крови» демонические персонажи вроде «шутиков-жутиков» постоянно напоминают о своем существовании. Отдельные главы трилогии посвящены шествию мертвецов по навьей тропе и балу в усадьбе Триродова, на который также приглашены умершие.

Мертвые являются к своим убийцам, напоминая о совершенном ими злодеянии, в романе «Королева Ортруда». Так, призрак Маргариты Камаи, заколотой Астольфом по приказу Ортруды, по ночам стонет на пороге его спальни или встречает его в темных замковых переходах, злорадно посмеиваясь над незадачливым возлюбленным: «Зачем же ты

убил меня? Королева Ортруда тебя разлюбила» [397, с. 425]. После встречи с призраком Альдонсы Астольф понимает, что мертвые приходят к нему, чтобы показать «образ грубого бытия», и делает парадоксальный вывод, что «надо любить, мечтать, творить, – а жить на этой земле не надо» [397, с. 428].

На небольшом пространстве шестьдесят пятой главы сконцентрировано несколько танатологических мотивов. Прежде всего, это мотив самоубийства. У решения Астольфа лишить себя жизни двойная мотивация. С одной стороны, к этому подталкивают его призраки мертвецов, из-за мучительных преследований которых он приходит к мысли о смерти. Герой ощущает «предсмертное томление» – чувство тоски, которое испытывают многие герои Сологуба перед смертью (своей или другого персонажа, с которым они так или иначе связаны), как мы уже писали об этом в предыдущем параграфе. С другой стороны, в предсмертной записке, оставленной героем возлюбленной, он признается, что жизнь невозможна без любви Ортруды: «Ты уже не любишь меня, – как же мне жить!» [397, с. 428]. Аналогичные чувства переживает тютчевский лирический герой в стихотворении «Близнецы», строки из которого Брюсов использует в качестве эпиграфа к стихотворению «Демон поэтов»:

И кто, в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал наших искушений,
Самоубийство и Любовь! [80]

В воспоминаниях Астольфа возникает его предшественник Карл Реймерс – другой самоубийца, оставленный Ортрудой. Сравнивая себя с ним, Астольф думает, что поступит более благородно, если его самоубийство будет выглядеть как несчастный случай. Он якобы неосторожно подходит слишком близко к краю скалы и срывается вниз. И только Ортруда остается тем единственным человеком, который должен знать правду. Кроме того, в предсмертной записке чаще всего называют имя виновника, который, по мнению самоубийцы, толкает его на этот шаг, следовательно, таковым Астольф считает королеву.

Третий самоубийца в романе – это мать юноши, Вероника Нерита, которая «умерла от тоски по сыну» [397, с. 429]. И в этом фрагменте герои испытывают тоску. Это Астольф, его мать и Ортруда, которая, видимо, предчувствует приближающееся несчастье. Нарратор даже отмечает, что в день смерти Астольфа она похожа на потустороннее существо. Королева как бы превращается в одного из призраков, бродящих по замку: «неясно тоскуя и томясь, Ортруда тихою тенью блуждала из комнаты в комнату» [397, с. 429].

Повествование о смерти Астольфа построено на контрасте и противоречиях, которые касаются и мотивации поступка героя, и его отношения к жизни и смерти, и восприятия его смерти родителями (помешавшийся от горя отец обеспокоен тем, что некому передать тайну подземного хода, а театральное горе матери на самом деле оказывается непритворным). Фокус наррации постоянно смещается, точка зрения нарратора совпадает с позицией то одного персонажа, то другого. Мысли героев передаются чаще всего с помощью прямой речи, но используется также несобственно-прямая речь, когда трудно различить, чью точку зрения передает нарратор – свою собственную или персонажа.

Ортруда, подобно мифическому Орфею, также встречается с мертвецами. Для этого ночью она спускается в подземные чертоги Араминты и отправляется к алтарю, на котором они с Афрой приносили жертвы Светозарному, и совершает мистерию Смерти. Она хочет получить от мертвых ответы на свои вопросы. Об этом возвещает некий таинственный голос, доносящийся откуда-то сверху: «настала ночь, когда мертвые твои придут к тебе и скажут тебе то, чего ты не знала» [397, с. 451]. Перед ней проходят Карл Реймерс, Астольф, Альдонса, Хозе, Маргарита Камаи, а последней является Афра. Описывая их внешний облик, нарратор отмечает, что белоснежные одежды убийцы Астольфа забрызганы кровью, белое платье его жертвы Маргариты Камаи также залито кровью, точащейся из черной раны в ее горле.

Автор использует одинаковую цветовую символику для Астольфа и для Маргариты. Белый цвет, символизирующий невинность и чистоту, сочетается с красным, ассоциирующимся со страданиями и мучениями, любовью и смертью, которые являются лейтмотивами обращений мертвецов к Ортруде. Любовь и смерть настолько тесно связаны друг с другом, что одно влечет за собой другое. Только Афра, пребывающая в

состоянии летаргического сна, молчит. От остальных мертвецов ее отличает призрачность и туманность очертаний силуэта. В сцене посещения дома Афры Ортруда также обращает внимание на то, что девушка лежит в своей постели, а не в гробу. Королева догадывается, что Афра пребывает в пограничном состоянии между жизнью и смертью, поэтому называет ее «милая полусмерть моя, образ смерти истинной» [397, с. 453]. Только одно слово услышала от Афры Ортруда на прощанье – «иди», когда хотела узнать, надо ли ей идти и зачаровывать вулкан. Таким образом, путь королевы трагически предопределен роковыми обстоятельствами ее жизни, а вектор ее судьбы устремлен к гибели.

Добровольно принятое Ортрудой решение умереть напоминает «случай Сократа», который был первым самоубийцей в истории, сознательно сделавшим выбор в пользу смерти, продемонстрировав тем самым, что человек может своей волей устанавливать границы собственного существования, и сформировав «архетип “добровольного умирания” во имя достижения сверхцели» [289, с. 78]. Ортруда также выстраивает свою жизнь как движение по направлению к смерти ради достижения высшей цели – спасения своего королевства от разбушевавшейся стихии. Собственно ее жизнь, и это постоянно педалируется в романе, есть «практика смерти», к которой призывал античный философ. Кроме того, ее путь к вулкану напоминает крестный путь Христа на Голгофу, так как героиня романа жертвует своей жизнью, пытаясь остановить извержение вулкана.

В усадьбе Триродова выделены отдельные зоны, имеющие бóльшую или мéньшую связь с Танатосом. Обычные дети, живущие в колонии для сирот, противопоставлены тихим детям, которые обитают непосредственно в главном доме. То, что усадьба расположена в лесу, также свидетельствует о ее непосредственном соприкосновении с танатологическим топосом, так как лес в народных представлениях традиционно считается миром мертвых, впрочем, остров также часто выполняет аналогичную функцию. Этим обусловлены догадки современных исследователей трилогии, видящих в государстве Соединенных Остров подобие царства смерти в волшебной сказке [114; 252]. Остров Сологуба вызывает ассоциации с островом Утопия, тем более что Триродов, став королем этого вымышленного государства,

надеется его преобразить и создать идеальное государство по анархическому принципу.

Соединенные острова напоминают райскую обитель и одновременно выражают традиционные представления о золотом веке античной культуры – беспечной, счастливой жизни людей на лоне природы. Королева Ортруда живет «в счастливом, далеком краю, под лазурным небом, на островах среди лазурных волн» [397, с. 212]. Но и в этом мире, где все, на первый взгляд, благополучно, есть место для горя, бедствий и катастроф, как говорит нарратор, это «все еще страна необрадованная» [397, с. 212]. Действительно, идиллия в конце концов будет омрачена грандиозной катастрофой, сопоставимой с античной трагедией, постигшей Помпеи и Геркуланум после извержения Везувия.

Жители островов произошедшее на острове Драгонера ставят в один ряд с мировыми катастрофами прошлого. Об этом пишут в газетах, учительницы в школе рассказывают «о Геркулануме и Помпее, о Содоме и Гоморре, о поглощенной океаном великой Атлантиде, о раскопках на месте древних городов, и даже, кстати, о всемирном потопе, о столпотворении вавилонском и об изгнании первых людей из рая» [397, с. 430]. Сцена извержения вулкана на острове Драгонера, повлекшая за собой гибель почти всех жителей острова, королевы Ортруды, ее матери королевы Клары, их верных придворных и слуг становится кульминацией второго романа трилогии, а гибель Ортруды является его центральным сюжетообразующим танатологическим мотивом.

Гибель города от извержения вулкана изображена в семьдесят второй главе романа. Фокус наррации то сосредоточен на передаче общей картины происходящей трагедии, то совпадает с точкой зрения отдельных персонажей романа. Читатель как бы присутствует рядом с ними и смотрит на происходящее их глазами. Взгляд нарратора проникает в самые недоступные места, он способен даже видеть сквозь плотную дымовую завесу, заволакивающую остров: «если бы чей-нибудь демонский взор проник сквозь пепел и дым, он увидел бы страшные картины агонии задыхающегося города» [397, с. 469]. Визуальные образы людей, пытающихся спастись от удушающего дыма, камней и огня, разрушающихся зданий, многочисленных трупов погибших дополняются звуковыми характеристиками происходящего, с помощью которых описание катастрофы насыщается новыми ужасными деталями.

Это и вой ветра, и «тяжелый грохот и скрежет вулкана», и «яркие, как звуки гобоев, ужасные вопли испуганных, погибающих людей», и грохот разрушающихся зданий [397, с. 469].

Нарратор не только передает страдания погибающих людей, но как будто сам переживает это, как если бы он лично присутствовал на острове: «скрытый жар пожаров становился невыносимым. Он стягивал кожу на лице, и в глазах было ощущение сухости и резкой боли» [397, с. 470]. Особенно подробно нарратор передает ощущения Ортруды: «кровавый, багровый туман клубился вокруг Ортруды. Кровь, отравленная угаром, тяжело стучала в жилах ее шеи. Глаза королевы Ортруды, налитые кровью, видели все вокруг в багровом тумане. В ушах тяжелые, мягкие бухали шумы. Грудь, задыхаясь, не успевала дышать. Руки судорожно хватали дымный воздух. Речь Ортруды стала хриплым шепотом» [397, с. 471]. Затем следует сцена смерти королевы. Рядом умирают ее близкие – королева Клара, гофмаршал Теобальд Нерита, служанка Терезита.

Смерти Ортруды предшествует длительная агония. Нарратор изображает обстановку подвала, в который спустилась королева, тщетно пытаясь спастись. Реалистично передана тяжелая сцена смерти персонажей от удушья. В полузабытьи они бормочут какие-то бессвязные слова, тело не слушается их, в последние секунды глаза стекленеют, а лицо становится восковым. Нарратор педантично отмечает момент гибели каждого персонажа, фиксируя его последнее предсмертное движение. Так, Нерита умирает, сидя в кресле: «вдруг голова его низко склонилась. Он умер», королева Ортруда «словно застыла, – погибла», Терезита «на пороге она упала и умерла», королева Клара «стукнулась головою о камни пола. Лицо ее стало как воск» [397, с. 473].

Финальная сцена главы – мертвый город, в котором не выжил ни один человек: «все, оставшиеся в городе, умерли. И уже не слышно, было людских голосов. Мертвый город томился мертвым сном» [397, с. 473]. Картину разрушений дополнило мертвое море вокруг острова: извержение вулкана сопровождалось землетрясением, поднявшим огромные волны, которые смыли тех, кто пытался спастись на берегу, и потопили корабли, отправившиеся на помощь пострадавшим. В последней фразе главы подводится итоговая черта под результатами

разразившейся катастрофы: «никто из бывших в Драгонере в это утро не нашел себе спасения» [397, с. 474].

В романе «Королева Ортруда» есть особо выделенные локусы, которым присущи признаки танатологического пространства. Они противопоставлены по вертикали как верх (башня замка Ортруды) и низ (тайное царство Араминты), что зеркально отражает башню и подземный ход в усадьбе Триродова. Сходные чувства испытывают Елизавета в первой части трилогии и главная героиня второй части Ортруда, спускаясь под землю. Подземный ход напоминает Аид, где все еще витают тени предков. Для Ортруды «весь этот путь был страшен, как сошествие в ад» [397, с. 273], но в то же время это путь инициации героини, как и жизнь на земле, которая является лишь испытанием, обещающим в конце концов обретение «иной жизни, творимой по воле» [397, с. 273]. И хотя Ортруда гибнет, у ее двойника, Елисаветы, есть все шансы создать в островном королевстве новую жизнь, о которой они обе мечтали. Поэтому Еслисавета испытывает смешанные чувства, переживая одновременно ужас, страх, смятение, тоску и радость в предвкушении «жизни, преображающей чертоги пыток в чертоги таинственных, сладостных утех» [397, с. 273].

Еще один вариант инобытия изображен автором в образе волшебной земли Ойле, куда попадают Триродов и Елисавета. Как известно, этот идеальный мир является несбыточной, но прекрасной мечтой лирического героя Сологуба.

Погрузившись в особое состояние под воздействием напитка, изготовленного доктором химии Триродовым, герои переносятся на планету Ойле. Годы, прожитые ими в этом царстве утопии, на земле проходят как одна секунда, посторонний наблюдатель даже не заметил бы их отсутствия. Но, несмотря на безоблачную жизнь в этом мире абсолютной свободы, радости и счастья, герои все равно принимают решение вернуться в несовершенный земной мир, который для них воплощает все худшее в жизни. Что же является причиной такого, казалось бы, противоречивого поступка? Повествователь объясняет это любовью к человеку и надеждой Триродова на преображение земного бытия, построение рая на земле благодаря научным открытиям и инженерным изобретениям, которые позволят человеку жить вечно и

снимут все существующие в настоящее время ограничения, подчинив ход жизни творческому волеизъявлению мага-ученого-поэта.

Отдельную группу составляют мотивы метафизического убийства. К ним в первую очередь относится мотив «убийства зверя в человеке». О нем упоминает А. Чеботаревская, сопоставляя творчество Сологуба с наследием классика французской литературы: «И такого обнаженного, циничного и бесстыдного нижечеловека показал нам Федор Сологуб и… ужаснул. <… > Как ужаснул Золя, изображая натуралистические сцены пробуждения и нахождения в человеке зверя, темных, гнусных подонков души атавистического происхождения…» [цит. по: 151, с. 118].

Впервые мотив «убийства зверя в человеке» появляется в первой главе романа «Капли крови». Елисавета беседует с одной из учительниц, живущих в колонии Триродова. От нее героиня слышит об одичании человека как представителя городской цивилизации. Именно поэтому в колонии пытаются вернуться к античной идиллии, подразумевающей простую жизнь на лоне природы: «Мы идем из города в лес. От зверя, от одичания в городах. Надо убить зверя. Волки, лисицы, коршуны – хищные, жестокие. Надо убить» [397, с. 14]. Будучи ученым, главный герой романа выступает против технического прогресса, если тот уничтожает человека духовно и физически, говоря словами Елисаветы, «сам убивает, и не видно конца его злодействам» [397, с. 14]. Сходные мысли высказывает профессор Коробкин – главный герой романа А. Белого «Москва», когда рассуждает о прогрессе и регрессе истории [39].

Определяющее место в истории, по мысли главного героя Сологуба, отводится личности, что в корне противоречит толстовской позиции, выраженной в его романе «Война и мир». Триродов мечтает об обществе, состоящем из свободных людей, так как, в отличие от толпы, именно «свободно творящий человек ненавидит зверя и умерщвляет его» [397, с. 491]. Для того, чтобы «усыпить зверя и разбудить человека», в усадьбе Триродова устроено некое подобие рая на земле [397, с 57]. Подобно первым людям, еще не познавшим греха, дети и учительницы часто гуляют обнаженными, и их нагота совершенно невинна, она созвучна гармонии непорочной природы, среди которой они «с вакхическим упоением отдавались жизни» [397, с 57].

Метонимической заменой наготы в романе является мотив босых ног, выполняющий аналогичную функцию – демонстративного отказа от звериного лика цивилизации. Все эти мотивы восходят к важнейшей мировоззренческой проблеме, составляющей центральное ядро художественного мира Сологуба, – проблеме поисков истины. На то, что проблема поисков истины занимает центральное место в идейно-художественном пространстве романа «Тяжелые сны», обратили внимание критики начала XX века [113; 174]. В современном литературоведении к анализу этого вопроса обращались М. Павлова, отметившая, что у каждого из главных героев романа – Логина, Анны и Клавдии – свой путь к истине [313, с. 10–13], и А.Н. Долгенко, пришедший к выводу, что «проблема обретения истины в романе «Тяжелые сны» не разрешена» [151, с. 94]. Добавим, что этот вопрос останется открытым и в последующих романах писателя.

«Убийство зверя в человеке» служит очищению человека, возвращению его к идеалу невинного первочеловека, вкушавшего некогда райское блаженство. По мысли главного героя, казенная школа, в отличие от его колонии, пробуждает в учениках «всякий блуд словесный, всякое искажение и уродование прекрасной истины в угоду низким инстинктам человека-зверя», в то время как «естественное» воспитание в руссоистских традициях должно возвратить человеку внешнюю (автор постоянно подчеркивает внешнюю привлекательность обнаженного тела) и внутреннюю красоту.

К гностическим представлениям Сологуба восходит мотив гибели солнца – «неправедного светила», символизирующего власть злого Демиурга, скрывающего от людей истину. «Высокий, в недостижимом небе пламенеющий Дракон смотрел ярыми глазами на скудную землю. В знойном сверкании его лучей была жажда крови и сияла высокая радость о пролитых людьми каплях многоценного живого вина» [397, с. 101]. На скрытую полемику с Мережковским намекает автор, изображая одного из персонажей романа «Капли крови» – Петра: заворожил «царящий, огненный Змий, свирепый и мстительный Адонаи, – обольстил его соблазнами торжествующей гармонии, золотою свирелью Аполлона» [397, с. 26]. Петр высказывает опасения за будущее российской культуры, используя при этом знаменитое высказывание Д. Мережковского о противостоянии двух социальных классов: «идет

Хам и грозит пожрать нашу культуру» [397, с. 29]. Ему апеллирует Триродов, убежденный, что ценность культурных памятников неизмеримо ниже страданий народа. В годы, предшествовавшие революции 1917 года, это была довольно распространенная позиция среди интеллигенции, вспомним, например, известную работу А. Блока «Интеллигенция и революция» [65, с. 9–20] или аналогичные высказывания В. Брюсова в его критических статьях [84]. К сожалению, уже в первые послереволюционные месяцы стало ясно, что эти страхи были отнюдь не напрасными.

Гностическими идеями обусловлено и поклонение королевы Ортруды Светозарному – змею, по ветхозаветным представлениям искусившему Адама и Еву, побудившему их нарушить запрет Бога и вкусить плод познания. Однако гностики верили, что змий играет положительную роль в сотворении мира и человека, так как именно благодаря ему людям стало доступно истинное познание, утаенное от них Демиургом.

Метафизическими причинами нарратор объясняет сгущающуюся в королевстве Соединенных островов атмосферу всеобщего возбуждения и повышенной агрессии. Так проявляется воздействие на жителей враждебной демонической силы, под влиянием которой страна оказывается погруженной в пучину неконтролируемых волнений: «некий злобный демон рассыпался мелким бесом по всей той стране» [397, с. 345]. Отсылка к роману «Мелкий бес» и множество других общих деталей (например, появление в «Творимой легенде» Передонова в качестве вице-губернатора, инспектирующего колонию Триродова), а также мотив серой пыли связаны с образом недотыкомки, сводившей с ума главного героя «Мелкого беса» и провоцировавшей его на поджог и убийство. В трилогии демоническое начало проявляет себя через извержение вулкана, также напоминающее сцену из «Мелкого беса» (явление Передонову княгини Волчанской, материализовавшейся из огня в камине). Однако в «Творимой легенде» оно имеет трагические последствия не только для главного героя и его ближайшего окружения, но принимает размеры гигантской по своему размаху катастрофы. Изменения в природе, происходящие в связи с действием вулкана, приводят к обострениям и конфликтам, перерастающим в танатологическую ситуацию: «всякий спор легко переходил в ссору, а

ссоры часто оканчивались убийствами» [397, с. 345]. Увеличивается также количество самоубийств, а в целом багряные зори вулкана и летающие в его дыму демоны предвещают наступление революционных событий: «с роковою неотвратимостью приближались грозные, смутные дни революции» [397, с. 347].

В трилогии трижды описываются случаи временной смерти. В летаргический сон доктор Негри с помощью своих снадобий погружает Афру. Он делает это по просьбе Филиппо Меччио, который влюблен в Афру и хочет увезти ее из замка Ортруды. Нарратор детально фиксирует постепенные изменения, которые происходят с Афрой в течение некоторого времени перед тем, как она засыпает и становится похожа на мертвую. Сама героиня не осведомлена о происходящем. Она лишь предполагает, что стала хуже себя чувствовать то ли после совершения таинственных обрядов в чертогах Араминты, то ли после посещения дома Филиппо Меччио.

Самым, пожалуй, фантастическим является то, что произошло с Дмитрием Матовым. Его история рассказывается в несколько этапов. Сначала нарратор кратко обрисовывает жизненный путь Матова. Он оказывается весьма несимпатичным персонажем, неправедными путями нажившим свое богатство, в частности, «говорили о подделанных завещаниях, задушенных тетках, отравленных детях» [397, с. 54]. Таким образом, Матов оказывается убийцей, ничем не брезгующим ради обогащения. Опять-таки ссылаясь на слухи, нарратор сообщает о дальнейшей судьбе героя, который то ли убит, то ли бесследно исчез странным и необъяснимым образом.

Вторично имя Матова всплывает во время посещения Триродова его давним знакомым Островым. Из их диалога выясняется, что Остров подозревает Триродова в убийстве Матова. В этой же сцене упоминается о неких «призмочках», стоящих в кабинете Триродова, но не объясняется природа их происхождения и назначение. Интрига сохраняется вплоть до двадцать первой главы, в которой сообщается о том, что действительно произошло с Матовым и какую роль в его судьбе сыграл Триродов. Став членом революционного кружка, Матов выдавал своих товарищей полиции, был изобличен и приговорен к повешению.

Триродову удается уговорить заговорщиков отдать ему предателя, чтобы затем произвести опыт по консервации человека с целью его

дальнейшего «восстановления» в первоначальном состоянии. Для этого Триродов усыпил Матова, причем внешне тот действительно выглядел как «бездыханное, посиневшее тело» [397, с. 137], что убедило остальных присутствовавших при этом революционеров в его смерти.

Под действием веществ, изобретенных Триродовым, тело Матова сохранило свои пропорции, значительно уменьшившись в размерах, после чего Триродов «изготовил особое пластическое вещество. Облек этим веществом тело Дмитрия Матова. Плотно спрессовал его в форме куба. Поставил этот куб на своем письменном столе. И стоял так бывший человеком и ставший вещью, стоял вещью среди других вещей» [397, с. 137]. Подобному испытанию временной смертью подвергаются тихие дети, пройдя через которое они сохраняют свой физический облик и остаются вполне материальными существами, но обретают знание тайн, скрытых от обычных людей, недетскую мудрость и проницательность.

Образ долгожителя маркиза Телятникова, появившегося на свет в 1745 году и сумевшего прожить более ста пятидесяти лет, выступает как полная противоположность образам тихих детей. Он имеет несомненное сходство с восьмидисятилетней пушкинской графиней из повести «Пиковая дама». Если сопоставить даты, то окажется, что маркиз является младшим современником Анны Федотовны. Чертами куклы-автомата наделяет Пушкин свою героиню: «в мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма» [347, с. 249]. На сходство маркиза с механизмом намекает его деревянная походка, а его движения «были точны и отчетливы, точно каждый жест выделывался машиною» [404, с. 571].

Нарратор сообщает, что маркиз также пережил временную смерть: он «давно уже умер, и даже был похоронен, но вышел из могилы, – земля его не приняла, потому что много на нем смертных грехов» [397, с. 572]. Но смерть не стала для него тем переходным рубежом, который знаменовал переход от небытия к инобытию. Причину этого установить несложно. Чистоте и невинности детей противопоставлено множество смертных грехов маркиза, из-за которых он не может умереть. Стремясь продлить как можно дольше старость – по его мнению, «лучшее время жизни», – маркиз просит у Триродова эликсир бессмертия. Но эликсир

не действует, и во время маскарада мертвецов Телятников внезапно превращается в прах: «куча серого песка, шурша, осыпалась на том месте, где за минуту до того стоял маркиз» [397, с. 580].

Одним из наиболее подробно разработанных танатологических мотивов трилогии является мотив насильственной смерти. Убийства происходят во всех романах цикла по разным причинам, но определяющим моментом, на который указывает нарратор, здесь стала чрезвычайно напряженная революционная политическая ситуация как в реальной России, так и в вымышленном государстве Объединенные Острова, которая разбудила «кровавого беса убийства» [397, с. 28]. Гибнут от насильственной смерти персонажи, принадлежащие к разным социальным слоям, например, полицмейстер, Бородулин, растерзанный толпой, или исправник.

Жаждой убийства в романе были охвачены представители Союза русского народа, который действительно существовал в Российской империи с 1905 по 1917 годы и представлял собой монархическую организацию, пропитанную идеями национализма, шовинизма и антисемитизма. Черносотенцы, как еще называли членов Союза русского народа, обрисованы в романах Сологуба с большой неприязнью. Так, нарратор отмечает, что в речах отставного прокурора Кербаха и отставного полковника Жербенева постоянно звучат призывы «перевешать, – истребить, – драть» [397, с. 50].

Здесь же автор помещает сценку с сыном Кербаха, которая имеет сходство с одним из эпизодов в романе «Тяжелые сны». В первом романе Сологуба дети напоминают дрессированных зверьков и одновременно действуют как механические заводные игрушки. Подобное омертвение мы видим и в романе «Капли крови». Отец превратил своего сына в уменьшенную копию себя – в бессмысленный автомат, воспроизводящий заученное, подобно «машинкам-говорилкам» из романа «Тяжелые сны»:

«– Что надо делать с врагами царя и отечества? – спросил его Кербах.

– Их надо истреблять! – бойко ответил мальчишка.

– А потом? – допрашивал отец.

Мальчик быстро проговорил заученные слова:

– А потом смрадные трупы подлых врагов отечества бросать в помойку.

Кербах и Жербенев радостно хохотали.

– Вот уж именно, падаль поганая! – хриплым голосом сказал Жербенев» [397, с. 51].

Мотив убийства в данном эпизоде дан в модусе долженствования, дважды повторяется «надо» – предикатив с модальным значением необходимости. Подобные высказывания характерны еще для одной группы персонажей – представителей казачьих формирований, которые в начале XX века часто использовались, наряду с полицией и войсками, для подавления бунтов и демонстраций. «Будем резать всех, всех резать», – весело обещает отдыхающей в Летнем саду публике казачий офицер [397, с. 130].

В онейрическом пространстве Елисаветы также присутствуют танатологические мотивы, связанные с деятельностью представителей Союза русского народа. В первом сне ее пытается задушить мужик со словами «за Расею, как Егорий повелевает! Истреблю!» [397, 43]. Егорий – это Георгий Победоносец, небесный покровитель черносотенцев. Он был изображен на официальном знаке, преподнесенном в дар царю Николаю II, к нему же черносотенцы обращаются в своем гимне с призывом о помощи:

Разрушь злой совет инородческих ратей <…>
Явись, Благодатный Герой, с небеси
С чудесным советом к Царю Николаю
И с Ним усмири всяк язык на Руси! [цит. по: 412].

Несмотря на то, что один из организаторов Союза русского народа был врачом (А.И. Дубровин), а второй – художником (А.А. Майков), черносотенцы признавали только три социальных класса – дворянство, крестьянство и купечество, но не жаловали интеллигенцию, обвиняя ее в космополитизме. В романе события сна претворяются в реальность. Жербенев, Кербах и другие черносотенцы с целью совершить «патриотический подвиг», намерены организовать разгром интеллигенции [397, с. 128].

Нападение черносотенцев на усадьбу Триродова побуждает последнего воспользоваться таким необычным способом перемещения в другую страну, как космический корабль. Не обращая внимания на

распространившиеся с Соединенном королевстве слухи о гибели Триродова и его семьи, он благополучно прибывает в Парму, столицу своего королевства, где Триродов – король, маг, поэт и ученый – надеется организовать новую жизнь – «творимую легенду».

Среди персонажей романа есть представители других партий, в частности, отец Елисаветы – кадет. Сама же она симпатизирует членам социал-демократической партии, один из которых, Кирилл, в запальчивости угрожает убить Жербенева. А во время разгона тайного митинга в лесу Кирилл и другой рабочий были убиты [397, с. 97]. Нарратор подробно останавливается на их похоронах, обрисовывая напряженную обстановку и готовность толпы к кровавой стычке с казаками.

Довольно многочисленную группу персонажей, настроенных на убийство, составляют различные маргинальные личности. Несколько городских хулиганов во главе с Нилом Красавцевым в качестве жертвы выбирают евреев. Агрессивное настроение хулиганов сначала выражается в желании убийства («хоть бы жидовку зарезать» [397, с. 131]), а затем в реальном убийстве случайно встретившейся по пути женщины, произошедшем на глазах у ее маленьких детей. Формальным поводом для убийства послужил отказ еврейки молиться за «царя православного».

Действие развивается стремительно, в нескольких коротких рубленых фразах нарратором обрисована картина происходящего: «Широкий нож, блестя в вечерней мгле, поднялся в широко размахнувшейся руке и вонзился в старую. Она быстро и тонко взвыла, – опрокинулась, – умерла. Еврей в ужасе убежал, оглашая ночной воздух жалкими воплями. Дети завыли. Хулиганы с хохотом ушли» [397, с. 131]. Сначала взгляд нарратора сфокусирован на орудии убийства и держащей его руке. Нож, широкий и блестящий, как будто действует самостоятельно, независимо от воли человека. Убийство женщины происходит мгновенно. Быстро сменяют друг друга три глагола совершенного вида, разделенные авторским тире. Нарратор отмечает сначала реакцию жертвы на удар ножа, передающую чувство боли и животного страха, затем падение тела и окончательно констатирует смерть персонажа. Ужас невольных свидетелей убийства – соседа и

детей – контрастирует с хохотом хулиганов, определенно имеющим демоническую природу.

На убийство способен и бывший учитель Молин. Принимая участие в ограблении церкви, он случайно встречает монаха и выражает готовность его задушить, если тот начнет что-то подозревать: «увидит, – задушу руками. Сколько живу, чего со мной ни случалось, а человека еще не убил. Вот эту мразь укокошу» [397, с. 557]. Но его самого убивают подельники, когда во время дележа добычи он намекает, что может на них донести. Кроме Молина, зарубленного топором, воры также задушили еще двоих членов шайки, которые показались им ненадежными. Задушенными оказались те персонажи, которые думали, что им удалось перехитрить судьбу – Анисья, сама давшая в руки топор убийце Молина, и Ефим, пытавшийся обвинить в предательстве Анисью и Раису. Это характерный для сологубовской прозы пример того, как жизнью человека распоряжается богиня случая Айса. Здесь также чувствуется интенция автора воздать преступнику по заслугам. Персонажи, желавшие смерти другим, сами были убиты.

Мотив гибели поэта от рук завистников в романе «Королева Ортруда» возникает как намек на культурную ситуацию в России начала XX века. Она проецируется на античные поэтические состязания, победитель которых увенчивался венком. В подобном турнире участвовала знаменитая лесбосская поэтесса Сафо. Скала, с которой поэты в романе Сологуба сбросили своего собрата, вызывает в памяти Левкадскую скалу – легендарное место самоубийства отвергнутой Фаоном поэтессы. Позже выражение «броситься с Левкадской скалы» стало нарицательным. С другим античным поэтом, Горацием, связаны последние слова несчастного поэта, падающего в морскую пучину: «Нет, весь я не умру» [397, с. 346]. Среди поэтов-символистов к переводу «Памятника» Горация трижды обращался Валерий Брюсов. И хотя он не являлся обладателем золотых кудрей, как погибший в романе поэт, тем не менее можно предположить, что в этой гротескной сценке угадываются черты того, кто в своем дневнике 1893 года писал: «Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно, когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!» [76, с. 12].

Тесно переплетаются в творчестве Сологуба танатологические и эротические мотивы. Главный герой второй части трилогии Танкред пытается доказать своей возлюбленной Имогене, что «любовь, такая пламенная, такая чистая любовь, моя любовь, ее любовь не может быть слабее смерти» [397, с. 323]. Однако доказательством обратного служит история любви Танкреда к Альдонсе, ставшая причиной смерти последней. Ошибочно приняв принца за русского революционера и мечтая найти его во что бы то ни стало, она участвует в революционном восстании в королевстве Соединенных островов и приговаривается к повешению. С образом другой возлюбленной Танкреда – Имогены – связан мотив метемпсихоза, означающий бессмертие души, многократно переселяющейся в смертную оболочку. По мнению принца, в ее телесной оболочке нашла пристанище душа его первой возлюбленной.

Неразрывное слияние любви и смерти составляет основу отношений Триродова со своей первой женой, которые героем охарактеризованы как «страсть, угар – и смерть <…> Полюбила – умерла» [397, с. 121]. Елисавета, отождествляющая Эрос и Танатос, соглашается с ним, утверждая: «полюбить – умереть» [397, с. 121]. Во втором романе трилогии аналогичную мысль высказывает подруга королевы Ортруды Афра: «когда истинно любим, не боимся умереть. И, может быть, их три сестры роковые, – сон, смерть, любовь» [397, с. 238].

Сама Ортруда также не разделяет смерть и любовь, она, по словам нарротора, не просто жила, а «на страстные всходила костры» [397, с. 212]. В другом эпизоде романа она представляет себя средневековой ведьмой, которая летает на шабаш, собирает магическое зелье, заклинает дождь и радостно принимает смерть в пламени костра: «и жгли бы меня потом на костре, а я бы выла от нестерпимой боли и смеялась бы» [397, с. 258].

Эрос и Танатос сливаются воедино в отношениях Ортруды с ее возлюбленными. Любовь для королевы превращается в смертельный поединок: «отравленная горьким дымом вулкана, вся распаленная сдержанною чувственностью, Ортруда играла с Карлом Реймерсом опасные игры, и были эти игры подобны зыбким пляскам на краю зияющих бездн» [397, с. 355]. Чувство ревности толкает Ортруду к убийству любовницы Танкреда Маргариты Камаи. Интрига заключается в том, что Ортруда приказывает это сделать Астольфу, но в ту же ночь,

когда он приходит в дом Маргариты, его опережает другой убийца – разбойник, подкупленный тайными агентами Танкреда. Подобное сюжетное клише Сологуб уже использовал в «Тяжелых снах» в сцене убийства Мотовилова.

Традиционно эротические коннотации присутствуют в мотиве смерти, причиной которой стала неразделенная любовь или измена возлюбленного. В романе «Королева Ортруда» это неудачное самоубийство, совершенное Мануэлем Парладой, узнавшим об измене своей невесты Имогены. Сама Имогена также несколько раз просит о смерти, так как чувствует вину перед Мануэлем и считает, что это единственный путь искупления. Продолжением этого конфликта является вызов на дуэль со стороны Мануэля. Так обманутый юноша хочет отплатить своему более удачливому сопернику – принцу Танкреду. Отказ последнего принять вызов расценивается общественностью как трусость. Называющий себя рыцарем, Танкред на самом деле не дорожит своей честью. Здесь сталкиваются две точки зрения на дуэль. С позиций средневековой рыцарской этики дуэль является привилегией представителей аристократии, а Мануэль Парлада действует как «дворянин, человек сословия, которое одновременно было и социально господствующей корпорацией, и культурной элитой, он подчинялся законам чести» [246, с. 247]. Танкред же, рассматривая поступок Мануэля как попытку убийства, ведет себя как представитель деспотического государства, в котором все одинаково подчиняются государю, и только он один может распоряжаться жизнью своих подданных: «вся сила деспота только в том, что он может лишать жизни» [295, с. 32].

Танатологические мотивы использует автор для установления перекличек между образом Елисаветы и ее двойником – главной героиней центрального романа трилогии «Королева Ортруда». Вся жизнь Ортруды «от рождения до смерти» проходит перед мысленным взором Елисаветы, спрессованная в одно мгновение [397, с. 156]. Особо выделяет нарратор в «воспоминаниях» героини о жизни своего двойника момент ее гибели. Пробуждаясь утром, Елисавета как будто наблюдает последние минуты жизни королевы: «И когда, задыхаясь, Ортруда умирала…» [397, с. 156]. Нарратор не заканчивает эту фразу, так как в этот момент героиня просыпается. Мотивом параллельной жизни,

проживаемой Елисаветой во сне, завершается первый роман трилогии, последняя фраза которого служит связующим звеном между ним и вторым романом: «проходит высокий, яркий, радостный и скорбный путь королевы Ортруды» [397, с. 212].

Мотив гибели Ортруды является сквозным для второго романа трилогии, где он взаимодействует с другими дополняющими и развивающими его танатологическими мотивами. Уже в самом начале повествования нарратор сообщает о неизбежной гибели главной героини: «на переломе двух эпох горела ее жизнь факелом, горящим напрасно, когда уже солнце близко и белый свет под землею, и отвращаются от факела людские утомленные взоры, но еще когда солнца нет, и мглистый передрассветный холод объемлет долины» [397, с. 213]. Мотивы зари, «золота в лазури», характерные для творчества младосимволистов (А. Белого, А. Блока) рубежа XIX–XX веков и символизировавшие для них преодоление состояния безвременья и радостное предчувствие близящегося преображения мира, в творчестве Сологуба принимают пессимистическую окраску. Этим обусловлено появление в произведениях старшего символиста традиционного мотива жизни как факела, не способного рассеять своим светом предутренний туман.

Кроме прямых упоминаний о гибели Ортруды Сологуб вводит в текст также множество намеков, способствующих укреплению основного мотива. Прежде всего, это упоминания о предках королевы, которые умерли насильственной смертью. Династические убийства не были редкостью как в государствах Западной Европы, так и на Руси, происходили они и в вымышленном королевстве Соединенных островов. Так, нарратор сообщает о внезапной кончине отца Ортруды, загадочность которой вызывает подозрения в отравлении короля. Дурным предзнаменованием стало также известие об ожившем вулкане на острове Драгонера, который начал дымится именно в день коронации Ортруды. На одиннадцатом году царствования королевы в замке появился призрак еще одного предка Ортруды – Арнульфа Второго, «изменнически, из засады убитого в 1527 году, на пятнадцатом году жизни» [397, с. 225], что также всеми, в том числе и главной героиней, расценивалось как предзнаменование трагических событий.

Отношение королевы к смерти меняется по ходу повествования. Сначала она испытывает чувство страха, внушенное ей теми сведениями, которые она получила об истории своих предков: «рассказы о кровавых событиях, вычитанные ею из истории ее государства и из старых хроник ее королевского рода, рано приучили ее думать о насильственной смерти» [397, с. 234]. Во время встречи с контрабандистами, которые приняли ее за обычную крестьянку и собирались убить, чтобы она их не выдала карабинерам, она также чувствует страх. Нарратор отмечает ее побледневшие губы и передает ее мысли при виде кинжалов, которыми вооружены контрабандисты: «ах, милое солнце, золотое в лазури! неужели в последний раз ты блистаешь, улыбаясь, надо мною! и не сойду на влажный песок взморий, и в дом мой не вернусь, и милого не поцелую» [397, с. 230]. В ее прощании с солнцем звучит знакомый символистский мотив золота в лазури. Чувство страха, охватившее героиню, пересиливается любопытством, и она спокойно приказывает карабинерам удалиться, хотя чувствует сзади присутствие мальчика-контрабандиста, держащего наготове кинжал, чтобы вонзить его в спину Ортруды при малейшей опасности.

Королеве удалось избежать смерти, более того, контрабандисты приняли Ортруду за фею гор или добрую волшебницу. Мальчик угадывает амбивалентную природу Ортруды. С одной стороны, ее улыбка и смех приносят удачу, но встреча в нею гибельна для человека, поэтому мальчик уверен, что тот, кто придет к Ортруде, «погибнет заласканный, зацелованный, защекотанный» [397, с. 233], что включает образ Ортруды в ряд роковых женщин (femmes fatales), таких, как лермонтовская Тамара, Рената из «Огненного ангела» В. Брюсова и др. Кроме того, здесь реализована символистская концепция Liebestod, которая подразумевает, что «любовь, если она подлинная, ведет к смерти» [350].

С этого момента начинается отсчет испытаний, которые преодолевает Ортруда на своем пути к неизбежной гибели. Это отмечает нарратор, так думает и сама героиня, уверенная, что «кинжал за ее спиною в руке Лансеоля – это было ее первое испытание, и ей радостно было вспоминать, что через это испытание она прошла бестрепетно» [397, с. 234]. После этого случая Ортруду охватывает романтический порыв умереть на вершине счастья, молодости и красоты: «сесть бы мне

в лодку, наставить бы парус, в открытое море уплыть бы, утонуть бы в лазурной бесконечности, – умереть бы мне теперь, в эти минуты, умереть бы мне безмерно счастливою, любимою, молодою и прекрасною» [397, с. 239]. Она мечтает, чтобы смерть пришла к ней в облике прекрасного юноши, которого Ортруда радостно приветствовала бы словами «здравствуй, милая смерть» [397, с. 238]. Здесь происходит характертная для рубежа XIX –XX веков контаминация мотива красоты и мотива смерти. Смерть, воспринимаемая в модернизме как средство очищения мира от всего злого, уродливого, грязного, «прячется за красотой», по выражению Ф. Арьеса [14, с. 385]. В этом кроется основная причина, по которой Логин убивает Мотовилова в романе «Тяжелые сны» и лишает себя жизни Елена – героиня рассказа «Красота», так объяснившая свое решение: «Мир весь во мне. Но страшно, что он таков, каков он есть, – и как только его поймешь, так и увидишь, что он не должен быть, потому что он лежит в пороке и во зле. Надо обречь его на казнь, и себя с ним» [394, с. 515]. Не желая смириться с пороками мира, который, по словам девушки, есть порождение и отражение ее души, она уходит из жизни, тем самым принося себя в жертву и восстанавливая гармонию вселенной.

Ортруда не только сама жаждет смерти, но и является причиной гибели других людей. Так, после разрыва с королевой Карл Реймерс принял решение умереть и совершил самоубийство, выстрелив из револьвера в висок. После Реймерса Ортруда переживает увлечение пажом Астольфом, чья любовь «представлялась ей почему-то как еще одна ступень к смерти» [397, с. 396]. Астольфа постигла та же участь, что и Реймерса. Для кладбищенского сторожа Хозе появление Ортруды свидетельствует о его скорой кончине. Другие могильщики также воспринимают королеву как Прекрасную даму, которая «приходила возвестить час его смерти» [397, с. 396]. Характерный для русских символистов образ Прекрасной дамы у Сологуба трансформируется в посланника смерти, которая самой королевой воспринимается как способ перехода в «лучший мир».

Последней ступенью жизненного пути Ортруды является смерть Афры, а затем королева отправляется на верную гибель: «пойду к вулкану, зачарую его или сама умру» [397, с. 435]. Но королева заранее обречена, так как она уверена, что «вернейшая из подруг – смерть.

Смерть не обманет. Только смерть» [397, с. 444]. Вероятно, поэтому ее поездка на остров Драгонера с целью заклясть вулкан не только не остановила силы подземных стихий, но и закончилась гибелью Ортруды. Ведь это именно тот финал, к которому она шла, начиная с момента своего восшествия на престол. Сначала она приносит в жертву смерти своих возлюбленных – Реймерса, Астольфа, Афру, а затем жертвует и собственной жизнью.

В мифопоэтическом плане Ортруда – жрица, поклоняющаяся Светозарному (Деннице или Люциферу), образ которого в данном случае отсылает нас к религиозно-философским представлениям гностиков о Люцифере как благом творце, защитнике и покровителе человечества. Таким он предстает в стихотворении Сологуба «Люцифер – Человеку» (1898):

Гармония небесных сфер
Да будет сказкою земною!
Я — свет земле! Я — Люцифер!
Люби Меня! Иди за Мною! [400, с. 350]

В то же время Ортруда становится жертвой мифического дракона, выступающего в различных ипостасях. Змеиная природа объединяет его со Светозарным или Люцифером. Дракон, как проницательно заметил контрабандист Лансеоль, сторожит вход в лазурный грот феи Ортруды. В разговоре со своей ближайшей подругой Афрой королева признается, что постоянно чувствует «тяжелый взор его не смыкающихся ни на одну минуту очей, змеиных очей» и предполагает, что наступит день, когда он «положит косматую, громадную лапу на мою грудь, и вопьются в мое сердце его когти, острые и беспощадные» [397, с. 237]. Драконом называет нарратор беспощадное солнечное светило, символизирующее Демиурга гностиков. И, наконец, вулкан, который пытается заклясть Ортруда и, потерпев неудачу, гибнет во время его извержения, находится на острове с символическим названием Драгонера.

Танатологический мотив войны связан с образом супруга королевы Ортруды принца Танкреда. Это наследник таких известных завоевателей, как Александр Македонский (захвативший греческие полисы, Древний Египет, Персидскую империю и частично Индию), Юлий Цезарь,

римские императоры, Карл Великий или Наполеон. Делясь своими планами с Ортрудой, Танкред рисует ей радужные картины мирового господства. Он чувствует себя потомком «конквистадоров в панцире железном» [128, с. 81] и хочет завоевать «Корсику и половину Африки <…>, все латинские республики в южной и средней Америке» [397, с. 248]. Он идет по пути средневековых крестоносцев и хочет повторить и превзойти подвиг рыцаря Танкреда, героя поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». Его заветной мечтой становится завоевание Рима (о преемственности между героями Тассо и Сологуба говорит не только совпадение имен, но и мотив «освобождения вечного города») – колыбели европейской культуры, который воплощает для героя второй части трилогии центр мировой цивилизации.

Главный герой трилогии Триродов убежден в неизбежности войны, метафизические причины которой он усматривает в противоречиях между двумя религиозно-философскими учениями – христианским и буддистским, что перекликается с актуальной для символистов проблемой ожидаемого в ближайшем будущем столкновения двух типов цивилизаций – западного и восточного. Среди русских символистов этой теме особенно много внимания уделил А. Белый. Герой Сологуба в разговоре с Рамеевым и Петром развивает теорию самого автора трилогии, соотносящего жизнеутверждающую иронию с христианством, лирику (отрицающую наличное бытие) с буддизмом. По мысли Триродова, столкновение между ними вскрывает «извечную противоречивость мира» [397, с. 205], поэтому их противостояние он рассматривает в терминах гегелевской диалектики как тезис и антитезис, борьба между которыми должна привести к некоему единству: «Будет синтез, – возразил Триродов. – Вы его примете за дьявола» [397, с. 206].

В центральной части трилогии встречается такая разновидность танатологических мотивов, как апокалипсические мотивы. Представления о конце света имеются во многих мифопоэтических системах, в том числе и в тех, которые были широко распространены среди символистов. В первую очередь, это Откровение Иоанна Богослова. В древнегерманской и скандинавской мифологии, обретшей популярность в России после исполнения тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга», в конце мира произойдет великая битва, которая завершится катастрофой космического масштаба, и земля будет сожжена дотла. В

индуизме конец мира наступит после того, как бог Шива исполнит свой танец разрушения, после чего солнце сожжет землю, мир распадется на первоэлементы, а затем наступит «ночь Брахмы», после чего опять возникнет новый мир. В романе Сологуба танец Ортруды на берегу моря символизирует прощание с жизнью и готовность принять смерть. Происходит это в тот момент, когда на небе одновременно находятся и восходящая луна, и заходящее солнце. «Занесенный над миром серп Очаровательницы» символизирует нависшую над землей угрозу космической катастрофы, в то время как солнце тоже неуклонно приближается «к черте темно-синей, к вечному кольцу роковому» [397, с. 399], где «кольцо роковое» символизирует гибель и следующее затем рождение нового мира. В описании извержения вулкана на острове Драгонера мы усматриваем модель «малого» апокалипсиса, в которой в художественной форме Сологуб отразил эсхатологические предчувствия начала XX века.

Одним из аспектов мотива панического ужаса, охватившего жителей королевства в дни, предшествовавшие извержению вулкана, является Танатос. Жители боятся убийств, которые может повлечь за собой бегство людей с острова Драгонера. Опасность, которой чревато извержение вулкана, значительно преувеличивается, порождая слухи о гибели не только самого острова, но и столицы, и всего королевства: «стали настойчиво говорить, что вскоре вся страна Островов погибнет под волнами» [397, с. 434], что явно отсылает читателя к мотиву всемирного потопа.

Таким образом, в романе представлен широкий спектр танатологических мотивов. Среди них наименее многочисленными являются мотивы естественной смерти. Далее следуют мотивы самоубийства, причиной которого чаще всего является неразделенная любовь у взрослых персонажей трилогии или невыносимые условия жизни ребенка. В зависимости от модуса их отношения к реальности они могут быть свершившимися (как, например, самоубийство Астольфа) или только желаемыми (это иронически обыгранная в романе попытка самоубийства почтмейстера, отправившего письмо Триродова в Парму и, как чеховский «человек в футляре», испугавшегося неприятных последствий своего поступка).

Чаще всего персонажи романа погибают насильственной смертью. Здесь представлены различные виды смерти (казнь через повешение, нападение разъяренной толпы во время революционных беспорядков, смерть на войне, дуэль, смертельные ножевые ранения и т.д.) и различные орудия убийства. Центральным событием романа «Королева Ортруда» становится стихийное бедствие – извержение вулкана, ставшее причиной гибели всех людей, находившихся на острове Драгонера, в том числе и королевы. Некоторые персонажи романа – тихие дети, Петр Матов, Афра – переживают состояние временной смерти (летаргического сна), которое может завершится как их воскрешением и переходом в инобытие (тихие дети), так и просто возвращением к обычной жизни (Афра), или эта сюжетная линия останется неоконченной: читатель так и не узнает, что произошло с Петром Матовым. Нарратор оборвал свое повествование о нем на том, что Триродов начал процесс возвращения Матова к жизни. Более важные события романа – восстание в Скородоже и в Соединенном королевстве и спешный отлет корабля-оранжереи Триродова – сделали эту сюжетную линию неактуальной. И, наконец, важнейшим в прозе Сологуба является мотив метафизической смерти – омертвения человеческой души, приводящего к тому, что между мертвыми и живыми, как это особенно ярко прослеживается в сцене маскарада, устроенного Триродовым, совершенно стираются всяческие различия. Это омертвение жизни больше всего пугает главных героев романов Сологуба, и они теми или иными способами пытаются от него освободиться – или с помощью «смерти-утешительницы» уйти в иной мир, или преобразить существующую жизнь, создав из нее «творимую легенду».

***

Итак, нами рассмотрены основные танатологические мотивы и ситуации в романах Ф. Сологуба «Тяжелые сны», «Мелкий бес», а также в романной трилогии «Творимая легенда». Наиболее значимым для первых двух романов писателя является мотив убийства, выполняющий сюжетогенерирующую функцию. Во втором параграфе монографии раскрывается процесс формирования мотива убийства, который

возникает под воздействием целого ряда факторов и событий в жизни героя. Мотив убийства в той или иной степени связан с другими персонажами романа «Тяжелые сны» – Анной, Юшкой, Спирькой, которые своим негативным отношением к Мотовилову способствуют укреплению намерений Логина, пробуждая в нем все большую ненависть к своему антагонисту. Своими корнями этот мотив уходит глубоко в детство героя. Танатологический актант из детских кошмаров Логина – призрак рыжеволосого мальчика – продолжает ряд характерных для сологубовсого творчества образов: солнца, огня, пыли, недотыкомки. Жертва Логина – Мотовилов – воспринимается главным героем как один из его двойников, его тень, по терминологии К.-Г. Юнга, воплощение его «темного прошлого», которое необходимо уничтожить. В ночь убийства Логин находится в пограничном состоянии сознания, колеблясь между «заветами прощения» и дикой злобой, «внушениями рассудка» и страстным желанием отомстить. В романе выбор жертвы определен с самого начала, действие романа концентрируется вокруг противостояния Логина и Мотовилова. Ненависть главного героя к своему противнику постепенно усиливается, перерастая к концу произведения в маниакальное желание убийства.

Одним из многочисленных вариантов танатологических мотивов в романах Сологуба являются вампирические мотивы. Они стали важным составляющим элементом побочной сюжетной линии романа «Тяжелые сны». В основе этого сюжета – любовный треугольник между Клавдией, ее матерью Зинаидой Романовной и любовником матери Палтусовым. У всех трех персонажей присутствуют признаки демонического существа. В образе Клавдии выделяются черты роковой женщины и русалки. Палтусов выступает в роли инфернального соблазнителя. Вампирические мотивы связаны с образом Зинаиды Романовны. Противостояние матери и дочери реализовано на фольклорно-мифологическом уровне как схватка двух демонических существ, соответственно вампирши и русалки. Конфликт реализуется в двух модусах бытия – реальном и онейрическом, граница между которыми постепенно стирается. Кульминационной точкой противоборства дочери и матери становится тяжелая болезнь Клавдии. В результате перенесенных испытаний героиня оказывается на пороге смерти. Такая сюжетная схема сопоставима с ритуалом инициации. Пройдя через

смерть, героиня как бы заново рождается. Она освобождается от детских переживаний и получает новой статус взрослой женщины. Произошло ли ее духовное возрождение, удалось ли ей обрести «новые времена и новую землю» или, несмотря на внешние перемены, она продолжает пребывать в мире «кажимости» – этот вопрос остался в романе открытым.

Осмыслению комплекса танатологических мотивов в романе «Тяжелые сны» способствует их рассмотрение в широком литературном контексте. Определенное влияние на Сологуба оказала литература западноевропейских и русских романтиков, в которой достаточно полно представлена данная группа мотивов. В романе «Тяжелые сны» они анализируются как логическое продолжение творческих интенций таких авторов, как И.В. Гёте, Р. Саути, С.Т. Кольридж, Д.Г. Байрон, А.К. Толстой, И.С. Тургенев и др.

Многие мотивы и характеры романа «Тяжелые сны» развиваются в следующем романе Сологуба, видоизменяясь, трансформируясь, обрастая дополнительными смыслами и новыми связями. Это особенно хорошо заметно при анализе танатологических мотивов, так как они являются сюжетообразующими в данных произведениях. Образы, которые в «Тяжелых снах» только начинали формироваться, в «Мелком бесе» получают завершенную форму. Писатель, щедро наделивший главных героев своих двух романов симптомами шизофрении, не только предсказал наиболее распространенное психическое заболевание XX века, но и создал тип личности, который станет доминирующим в современном искусстве, так как именно «шизофреническое начало присуще многим фундаментальным направлениям и течениям культуры XX в.: экспрессионизму, сюрреализму, неомифологической манере письма в целом, новому роману, потоку сознания, поэтике абсурда представителей школы ОБЭРИУ, театру абсурда» [358, с. 357].

К танатологическим мотивам мы также относим мотив куклы-автомата, рассмотренный на материале двух романов Сологуба – «Тяжелые сны» и «Мелкий бес». Анализ этого мотива предпринят в сопоставлении его с аналогичными мотивами в творчестве Э.Т.А. Гофмана, Э.А. По, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Андреева. С помощью мотива куклы-автомата писатель подчеркивает омертвение большинства персонажей своих романов, которые зачастую напоминают

марионеток, как будто приводимых в движение таинственной внешней силой или находящихся во власти злого демиурга. Об этом свидетельствуют специфические признаки, проявляющиеся в механических неестественных движениях персонажей, отчетливо проступающие в их портретных характеристиках и особенно явственно отражающиеся в их глазах.

В романах Сологуба продемонстрированы разрушительные свойства искусственного механического мира. Оказывается, он способен распространить свое негативное влияние на сферы, которые, казалось, были для него недоступны – искусство и детство. Установлены связи между мотивом куклы-автомата и родственными мотивами, соотносящимися с темой смерти, – средневековой пляской смерти (danse macabre) и жанром vanitas.

Образы игрушки, механического музыкального инструмента, паяца, марионетки, куклы-автомата, маскарада являются неотъемлемой частью культуры Серебряного века. Они заняли полноправное место в произведениях, написанных в жанре антиутопии, и не потеряли своей актуальности в литературе постмодернизма.

Морталогическая проблематика, заданная с помощью мотива игры, рассмотрена на материале романов «Тяжелые сны» и «Мелкий бес». Имеющий прочную традицию, мотив игры в творчестве Сологуба тесно связан с другими мотивами – маски, театра, куклы-автомата, марионетки, двойничества, оборотничества, судьбы, случая и др. Игровое начало проявляется на различных уровнях художественного мира писателя. Определены основные признаки мотива игры – амбивалентность и устремленность к фатальному финалу.

Одним из важнейших для мировоззренческой концепции Сологуба стал мотив тоски, имеющий танатологическую природу. Тоска активно воздействует на героев Сологуба, разрушая их как телесно, так и духовно, на основании чего делается вывод, что мотив тоски имеет явно выраженные танатологические признаки. Деструктивный характер тоски распространяется не только на персонажей романа, но отмечается как общее свойство, которое характерно для эпохи fin de siècle. Танатологический характер тоски также проистекает из устремленности этого чувства к области трансцендентного. Тоска активизирует ту сферу души героев Сологуба, которая соотносится с «нижней бездной»,

противопоставленной памяти о «другом, лучшем мире». В романе «Тяжелые сны» герои стремятся преодолеть опустошающую силу тоски и сделать свою жизнь полной, что символически выражено в характерном для русских символистов мотиве радости-страданья. Парадоксальным образом тоска, будучи одним из важнейших индикаторов утраты ценностных ориентиров и кризиса культуры, свидетельствует о потенциальной возможности отыскания основ человеческой сущности даже в условиях тотального омертвения наличного бытия.

Важнейшим типом танатологических персонажей в творчестве Федора Сологуба являются тихие дети. Образ тихих детей охарактеризован с точки зрения их внешности, поведения, особых качеств, которые они приобрели после временной смерти и последовавшего затем воскрешения, ставшего возможным благодаря научным открытиям главного героя романа «Творимая легенда» Триродова. По его мнению, только невинные дети достойны обрести бессмертие. Подробно рассмотрен сам процесс прохождения инициации одним из героев романа – Егоркой Антиповым. Роль тихих детей, которую им отводит Триродов, в построении нового общества, сопоставлена с представлениями о будущем человечества, высказанными в некоторых религиозно-философских учениях и в трудах А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Вл. Соловьева, Н. Федорова. Герой Сологуба убежден, что мощь духовной энергии тихих детей способна организовать стихийную силу мировой воли, преодолеть косность материи и преобразовать человечество.

Уверенность Сологуба в бессмысленности жизни, в «принципиальной непознаваемости алогичного материального мира» [342, с. 125] составляет основу его мировосприятия:

Познанье истин невозможно
На этой суетной земле,
Но обещание не ложно –
Святое кроется во мгле [398, с. 13].

По мнению А. Чеботаревской, «самая яркая, самая отчетливая нить в плетении сологубовского творчества, проникающая все его стихи и прозу, — это неприятие, отрицание мира в его настоящем, непреображенном аспекте» [479].

Бессмысленности жизни противопоставлена смерть как нечто, находящееся за гранью бытия и потому содержащее в себе трансцендентную тайну мира, познать которую можно только выйдя за его пределы, «познать значит: увидеть, обозрев, нечто в полноте его существа» [456, с. 271]. Именно поэтому герои Сологуба в своих поисках истины стремятся к смерти, рассматривая ее как один из возможных выходов в область трансцендентного. Второй путь выйти за пределы мира доступен, по мысли Сологуба, только человеку искусства, творцу, создающему подвластную лишь ему одному художественную вселенную.

Свои взгляды на художника – Демиурга, творящего миры, – Сологуб изложил в своем программном труде «Я. Книга совершенного самоутверждения» (1906): «*Я создал и создаю времена и пространства, и еще иные бесчисленные обители.*

Во временах явления поместил Я, и все явления — Мои.

В пространствах населил Я множества, неисчислимые возможности поселил Я в пространствах Моих.

Всему живому даровал Я место, и мечтами Моими населил вселенную.

И всякая мечта Моя воплощена, ибо она — Моя.

И нет вне Меня бытия, ни возможности бытия» [399, с. 149].

Характеризуя творческое кредо Сологуба, Брюсов отметил, что оно отличается крайней субъективностью, а главной задачей писателя стало «раскрытие своеобразного миросозерцания поэта», поэтому «Сологуб занят лишь собой, своим отношением к миру» [84, с. 288–289]. Очевидно, что творец художественного мира находится за границами этого мира, что делает его (т.е. мир) познаваемым. В трилогии «Творимая легенда» первый путь выбирает королева Ортруда, сознательно стремящаяся к гибели от извержения вулкана Драгонера, по второму пути – «пути совершенного самоутверждения» [397, с. 158] – идет герой того же произведения Триродов – изобретатель космического корабля, поэт и ученый.

Таким образом, от неприятия мира и попыток уничтожения зла в «Тяжелых снах» и «Мелком бесе» Сологуб приходит к мысли о возможности преображения мира, которая определяет научные, философские, мистические и творческие интенции главного героя трилогии «Творимая легенда».

ГЛАВА III.

ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНАХ В.Я. БРЮСОВА

§ 1. Романы В.Я. Брюсова в литературоведении

Художественное своеобразие и поэтика брюсовских исторических романов привлекали внимание таких известных литературоведов, как А.И. Белецкий, М.Л. Гаспаров, Д. Максимов и др. [33; 34; 111; 255]. Исследователи изучали жанровую природу романов, особенности их историзма, стиля, поэтики. Э. Литвин был уверен, что в романах «Огненный ангел» и «Алтарь Победы» Брюсов «решал волновавшую его проблему надвигавшейся социальной катастрофы» [237, с. 642]. Его мнение разделяет Н.М. Хачатрян, подтверждая в статье «Кризис античности в романах Брюсова “Алтарь Победы” и “Юпитер Поверженный”», что одной из наиболее существенных особенностей романической поэтики писателя было стремление сквозь призму исторической эпохи разглядеть ответы на актуальные проблемы современности: «в катастрофах прошлого он пытался найти ответы на трагические вопросы своего времени» [468, с. 95]. Как диалог культур рассматривает античные романы Брюсова Н. Колосова [212]. Н. Барковская приходит к заключению, что прием стилизации в брюсовских романах стал средством воплощения концепции метаисторизма, присущей символистскому роману в целом [26].

В самом известном романе «Огненный ангел» отразились важнейшие мировоззренческие представления В. Брюсова периода творческой зрелости, присущее ему видение истории и современности, непростые взаимоотношения с младшими символистами, внутренние противоречия рационалиста и скептика, постоянно проявляющего глубокий интерес к мистической стороне бытия. Тяготение Брюсова к научному, логически выверенному образу мышления как отличительное свойство творческого метода писателя одним из первых подметил А. Блок, писавший в 1907 году: «он – провидец, механик, математик, открывающий центр и исследующий полюсы, пренебрегая остальным. Таков Валерий Брюсов – прозаик» [64, с. 638]. Стремление писателя создать объективную картину мира в сочетании с убеждением в

ограниченности возможностей человека познать окружающую действительность обусловило сложную архитектонику «Огненного ангела». Как отмечают исследователи (С.П. Ильев, Е.В. Карабегова [183; 193]), роман складывается из нескольких текстов – «Предисловия к русскому изданию», «Заглавия», «Посвящения», «Предисловия автора», шестнадцати глав «правдивой повести» и примечаний. Каждый отдельный текст представляет один из бесконечного числа возможных ракурсов отражения реальности и потому отличается неполнотой и недостоверностью. Однако в сумме своей они призваны создать максимально правдивое, теоретически обоснованное и проверенное на опыте представление о мироустройстве. Многие исследователи были убеждены, что главной задачей Брюсова было по возможности более точное воссоздание духа исторической эпохи [5; 201; 237]. К достоинствам «Огненного ангела» критики относили присущее ему сочетание историзма и психологизма [127; 371; 512]. Отмечались связи романа с оккультизмом (А. Белый [36]) и демонизмом (А.И. Белецкий [34])

Жанровая специфика «Огненного ангела» состоит, по мнению С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова, в сочетании признаков исторического и любовного романов, дополненного народными легендами (о Фаусте и Мефистофеле) и библейскими мифами (притчей о блудном сыне) [124]. На основе анализа поэтики романа С.П. Ильев пришел к выводу, что невозможно дать однозначное жанровое определение «Огненного ангела», так как оно зависит от выбранной позиции – автора, издателя, писателя – и, наконец, с объективной точки зрения, произведение Брюсова может быть охарактеризовано, по мнению ученого, как философский роман [183]. Такую же жанровую дефиницию дает роману М.А. Бенькович [50].

Сомнения в принадлежности «Огненного ангела» к жанру исторического романа высказывал С.Д. Абрамович. Он полагал, что точнее было бы обозначить жанр произведения Брюсова как психолого-философский роман, ведь за внешним сходством с Германией XVI века скрывается образ современной эпохи: «Вначале может показаться, что “Огненный ангел” – действительно исторический роман. Брюсов как будто предстает последователем одновременно двух направлений в историческом романе конца XIX – начала XX века. Прежде всего, он

тщательно исследует описываемую эпоху – немецкое Возрождение, крайне скрупулезно отбирает детали, характеризующие ее. В этом можно усмотреть влияние реалистического и натуралистического историко-бытового романа, который носил преимущественно эпический характер, а его основной целью было ознакомление читателя с местным колоритом. Однако история удивительных приключений ландскнехта Рупрехта, который столкнулся с миром загадочных происшествий и магии, заставляет предположить влияние иной, более давней традиции – авантюрного романа, где все внимание уделялось драматической интриге, а верность духу эпохи была необязательной. Но произведение Брюсова не укладывается ни в те, ни в другие рамки: описания занимают тут довольно скромное место, а не очень сложная фабула лишена “интриги”» [2, с. 88].

Ряд разнообразных жанровых определений «Огненного ангела» пополнен такими, как «авантюрный роман» (Е. Старикова [411]) «мемуары с элементами плутовского романа» (Л.М. Ельницкая [162]) и др. Вслед за А.А. Измайловым В.Я. Малкина высказывает предположение, что «Огненный ангел» продолжает развивать традиции готического романа. В результате проведенных исследований она приходит к выводу о правомерности отнесения «Огненного ангела» к «авантюрно-философскому роману, характеризуемому преобладанием “готического антропологизма”» [258, с. 124].

Особенно подробно исторические аспекты «Огненного ангела» были раскрыты в работах Б.И. Пуришева и З.И. Ясинской [341; 519]. Учеными было отмечено превосходное знание Брюсовым исторических реалий Германии XVI века, воспроизведенных в романе с научной точностью и максимальной детализацией. Е.В. Карабегова предложила свою трактовку данного вопроса, обусловленную новыми подходами современных ученых к интерпретации исторических событий в Европе периода Реформации. В статье «Германская “осень Средневековья” в романе В. Брюсова “Огненный ангел”» были проанализированы причины отнесения событий романа именно к 1634 году, что объясняется стремлением писателя не столько изобразить исторические события, происходившие в это время в Германии, сколько передать духовную атмосферу того времени, созвучную российским реалиям начала XX века: «Брюсов рассматривал эпоху Реформации как своеобразный

инвариант, исторический аналог первой русской революции» [193, с. 87–88]. По прошествии столетия с момента публикации романа Е.В. Карабегова предлагает его рассматривать «как пророчество грядущих судеб России» [193, с. 88], что нам представляется некоторым преувеличением. Однако то, что Брюсов видел в подобных переходных эпохах «структурно-исторические аналоги своему времени» [158, с. 64], как пишет М.А. Дубова, не вызывает сомнений.

На биографическую подоплеку сюжетной коллизии романа намекал еще современник писателя М.А. Кузмин, который считал брюсовские произведения превосходной стилизацией ушедших эпох [222]. Подробно освещена биографическая основа «Огненного ангела» в статье А.И. Белецкого [34]. Ученый анализирует произведение Брюсова как исторический роман, переносивший читателя в Германию эпохи Позднего Возрождения – период обострения средневековых противоречий, когда вера в человека (венец божественного творения) сталкивается со вспышкой инквизиционной истерии.

Дальнейшие исследования соответствий между В. Брюсовым, Ниной Петровской, А. Белым и героями романа – Рупрехтом, Ренатой и графом Генрихом, предпринятые С.С. Гречишкиным и А.В. Лавровым, преследовали цель выявить «существенные аспекты символистского мироощущения и специфически символистского литературного быта» [124, с. 6]. Этими же учеными была проведена тщательная работа с архивными документами, начатая ранее А.И. Белецким и Э.С. Литвиным, которая дала возможность подробно осветить процесс создания «Огненного ангела», продолжавшийся более десяти лет [124]. Сопоставление черновиков и окончательного текста романа позволило прояснить эволюцию творческого замысла Брюсова, раскрыть причины произошедшего в процессе работы смещения акцентов в авторской концепции и вычленить отдельные этапы создания произведения.

В ряде исследований были отмечены интертекстуальные связи романа с «Фаустом» Гёте (С.П. Ильев, Е.В. Карабегова), «Эликсиром сатаны» Гофмана (М.А. Дубова), сборником рассказов Нины Петровской «Sanctus Amor» (С.С. Гречишкин, А.В. Лавров), книгами стихов Брюсова (С.С. Гречишкин, А.В. Лавров), «Божественной комедией» Данте (С.П. Ильев) и др. [124; 158; 183; 193]. И, наконец, предметом исследования стали оккультные увлечения Брюсова, отразившиеся в

романе, а также интерес писателя к средневековой мистике и спиритизму [34; 488]. Наиболее полно, как нам представляется, этот вопрос освещен в одной из глав книги Н.А. Богомолова «Русская литература начала XX века и оккультизм» [67]. Спиритизм у молодого Брюсова, как показывает Н.А. Богомолов, любопытно сплетался с жизнетворческими и эротическими переживаниями.

Проблеме оппозиции античности и христианства в исторических романах В. Брюсова посвящена статья Н.А. Мещеряковой [277]. Мифопоэтическая основа «античных» романов писателя – «Алтаря Победы» и «Юпитера поверженного» – стала предметом исследования М.А. Слинько [383].

По мнению Э. Литвина, роман «Алтарь Победы» – это высшее достижение Брюсова-прозаика, отличающееся стремлением к объективности и документальности и имеющее неоспоримое «познавательное значение» [237, с. 648]. Сопоставляя его с романом Мережковского «Юлиан отступник», ученый отдает предпочтение произведению Брюсова за присущие его стилю «логическую последовательность композиции романа, спокойный тон повествования при внутренней его напряженности, точность словоупотребления и сжатость фразы» [237, с. 649].

Как видим, на сегодняшний день существует немало трудов, посвященных романам Брюсова, особенно «Огненному ангелу», однако это не значит, что все научные проблемы уже получили свое решение. Особенно это касается мотивной организации прозы Брюсова, в том числе и такого существенного аспекта, как танатологические мотивы, анализ которых даст возможность лучше понять мировоззрение писателя, своеобразие его поэтики и стиля.

§ 2. Танатологический хронотоп магического ритуала в романе «Огненный ангел»

Роман В. Брюсова «Огненный ангел» предоставляет исследователю широкие возможности для изучения танатологических мотивов, которые являются, с нашей точки зрения, важнейшими структурными элементами поэтической системы произведения. В первоначальном плане романа из двадцати шести пунктов восемь имеют

непосредственное отношение к данной сфере, соотносясь с несколькими типами танатологических ситуаций – естественной и насильственной (убийство, самоубийство, смерть в результате причинения телесных повреждений) смертью. Приведем эти пункты с нашими комментариями. План романа цитируется по статье А.В. Лаврова и С.С. Гречишкина «О работе Брюсова над романом «Огненный ангел» [124, с. 65–66]:

«7. Решение умереть» – герой на пороге самоубийства.

«8. “Я дрожа сжимаю труп”» – автоцитата: строка из стихотворения «Бальдеру Локи». Герой оказывается свидетелем внезапной смерти возлюбленной, в поэтическом варианте ее сразила стрела бога Бальдера.

«9. Дни перед смертью. Меня посещает Агриппа. Гуманисты» – герой находится в ожидании собственной смерти, вероятно, насильственной.

«12. Вызов на дуэль.

13. Перед дуэлью. Свидание с Л.

14. Дуэль» – эти три пункта посвящены танатологической ситуации, которая была знакома символистам достаточно хорошо. Она сохранилась в окончательном тексте романа. Как известно, вызов на дуэль имел место в жизни самого автора, непростые отношения которого с А. Белым и Ниной Петровской послужили прообразом романной коллизии между, соответственно, Рупрехтом, Генрихом и Ренатой. Роман писался на фоне «интеллектуальной дуэли» (по выражению М.А. Беньковича) Брюсова и Белого и подпитывался ею.

«15. “Из ада изведенные”» – еще одна автоцитата, намекающая на пребывание героев романа в инфернальном мире и отсылающая к известному православному догмату о сошествии в ад Иисуса Христа, выведшего оттуда ветхозаветных праведников и первопредков человека. В предполагаемом названии главы автор выражает надежду на преодоление смерти, что коррелирует с библейским пророчеством: «От власти ада Я искуплю их, от смерти избавлю их. Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?» (Ос.13:14). Христианский образ распятого Бога в одноименном стихотворении из цикла «Стефанос» заслоняется обращением-молитвой к языческой богине Астарте. Согласно одному из основных ассиро-вавилонских мифов богиня плодородия и плотской любви Астарта (Иштар или Инанна), презрев опасность навсегда

остаться в «стране без возврата», совершила рискованное путешествие в подземное царство, которым правила ее сестра Эрешкигаль и, как отмечает сам поэт в примечаниях к стихотворению, вывела оттуда томившиеся там души, вернув их к жизни [79, с. 638]. Однако в стихотворении Брюсова на первый план выходит призыв предаться чувственным наслаждениям, а не надежда на духовное возрождение:

Астарта! Астарта! и ты посмеялась,
В аду нас отметила знаком своим,
И ужасы пыток забылись как малость,
И радость надежд расклубилась как дым.

Одно нам осталось – сближаться, сливаться,
Слипаться устами, как гроздьям висеть,
К святыням касаться рукой святотатца,
Вплетаться всем телом в Гефестову сеть.

Дай бледные руки, где язвы распятья!
Дай бедную грудь, где вонзалось копье!
Края плащаницы хочу целовать я,
Из гроба восставшее тело твое!

Царица желаний, изведшая души
Из бездны Иркаллы на пламенный свет!
Тебе, необорной, мы детски послушны:
И ложе – как храм, и любовь – как обет!

Астарте небесной, предвестнице утра,
Над нами сияющей ночью и днем,
Я – жрец темноглазый, с сестрой темнокудрой.
II ночью и днем воспеваю псалом [79, с. 406].

Несколько пунктов плана финальной части романа развернутся в повествование о преследовании инквизицией Ренаты, ставшей монахиней, но не прекратившей занятия ведовством, и смерти героини в тюрьме на руках у пытавшегося ее спасти Рупрехта:

«21. В монастыре. Нечистая сила.

22. Заклинание дьявола. Арест.

23. Допрос. Пытка. Приговор суда.

24. Тюрьма. Смерть»

В последней главе, как и планировалось изначально («25. Смерть Агриппы»), герой получает известие о таинственной смерти Агриппы, поставившей точку в его попытках познать оккультные науки. Недолгое, но оставившее глубокий след знакомство Рупрехта с тайнами средневековых алхимиков и магов завершилось прощанием с отошедшими в мир иной Ренатой и Агриппой Неттесгеймским. Герой отправляется в заморские края открывать новые земли, навсегда прощаясь с родиной, так и не встретившись с родными. Подробности его путешествия читателю не сообщаются, но Брюсов упоминает, что Рупрехт встретит свою смерть на чужбине. Таким образом, танатологические мотивы выполняют финалообразующую функцию в романе «Огненный ангел».

Обратимся к одному важному эпизоду, описанному в пятой главе романа и посвященному опыту оперативной магии, проведенному героями с целью вернуть Ренате любовь графа Генриха – земного воплощения ангела Мадиэля.

Сюжет «Огненного ангела» выстроен вокруг истории Ренаты, все помыслы которой направлены на преодоление границы между реальным и потусторонним мирами. Невзирая на тяжелейшие физические и душевные страдания, причиняемые не только себе, но и страстно влюбленному в нее Рупрехту, героиня стремится выйти за пределы материального мира, чтобы встретиться с покинувшим ее ангелом Мадиэлем, который был духовным наставником Ренаты на протяжении нескольких лет ее мистического пути. Постоянное стремление Ренаты к общению с инфернальными существами выводит ее и Рупрехта за рамки обыденной реальности, приобщая главных героев «Огненного ангела» к сфере сверхъестественного.

Потусторонние силы, как ангельские, так и демонические, несут в себе смертельную опасность для мира живых. Установление с ними контакта, считавшееся возможным и даже необходимым еще со времен мифологического этапа истории человечества, было организовано с помощью сложной системы обрядов и ритуалов, чтобы участники могли

защитить себя от вредного воздействия со стороны мира мертвых, и происходило в особым образом оформленном пространстве и в специально отведенное время.

Двум мирам романа присущи свои собственные характерные черты, которые определяют отличие хронотопа земного бытия от пространственно-временного континуума сверхъестественного мира. Брюсов помещает главных героев – Рупрехта и Ренату – на подвижной и зыбкой границе двух миров. Рупрехт не всегда уверен, в каком мире он пребывает. Он, по мнению ученого, «герой пограничной ситуации, которому ведомы оба мира, и оба для него одинаково реальны» [26, с. 102].

В таком положении Рупрехт оказывается благодаря встрече с Ренатой, чьей душой, по его мнению, овладели демоны. Увидев героиню впервые, Рупрехт застал ее в момент ужасной борьбы с терзавшими ее невидимыми духами, находящуюся на грани жизни и смерти: «словно в предсмертном борении» бьется Рената в жестоких судорогах, лишь молитва невольного свидетеля ее мучений помогает героине в конце концов справиться с припадком [79, с. 18].

Для того чтобы повелевать демонами и вернуть Генриха, в котором Рената видит черты покинувшего ее ранее ангела Мадиэля, героиня уговаривает Рупрехта совершить специальный магический ритуал, требующий особой организации времени и пространства. После проведения довольно длительного времени в изучении древних трактатов, герои, наконец, приступают к его исполнению, определив для этого день недели – пятницу, соотносимую с богиней любви и покровительницей влюбленных Венерой, число месяца – тринадцатое и время – полночь. Рупрехт, от лица которого ведется повествование, подробно объясняет выбор времени и места проведения оккультного обряда, посвящая читателя в подробности магической науки, почерпнутые из старинных книг. Вымышленный издатель романа дополняет рассказ героя комментариями и ссылками на соответствующие трактаты как бы в подтверждение подлинности своих слов.

В качестве места, где должно было происходить заклинание демонов, было выбрано специальное помещение, а сами участники подготовились защищаться от нападения нечистой силы с помощью

магического круга, подобного тому, что начертил вокруг себя гоголевский Хома Брут во время чтения отходной молитвы над панночкой-ведьмой. В отличие от «Вия», в романе Брюсова магический круг имеет сложную структуру, он делится на секции, в которых размещены заклинания, и ориентирован по сторонам света. Герои входят в круг с запада, и Рупрехт замыкает проход пентаграммой – широко известной геометрической фигурой, выполнявшей во многих культурах функции оберега. На Ближнем Востоке пентаграмма была символом богини Иштар (Астарты), упоминалась она и в трудах почитаемого Брюсовым Агриппы как знак принадлежности к сообществу пифагорейцев, и в трагедии Гёте «Фауст», где из-за неаккуратно начерченной фигуры Мефистофелю все же удалось проникнуть в жилище Фауста.

Приступая к заклинаниям, Рупрехт отмечает, что «в душе у меня в этот миг был холод и была печаль» [78, с. 150]. Подобным холодом веяло от крыльев закованного в ледяном плену озера Коцит Люцифера, в душе которого нет божественной любви, обреченного на вечный мрак и лишенного божественного света. Во время призывания демонов герой ощущает порыв холодного ветра, как в свое время Данте, спустившийся в девятый круг ада:

И в этот час, хоть и казалось мне,
Что все мое лицо, и лоб, и веки
От холода бесчувственны вполне,
Я ощутил как будто ветер некий… [139, с. 157].

Колеблющийся свет свечей не может рассеять заполнивший все помещение дым от курений, поэтому Рупрехт не всегда различает находящуюся с ним в пределах одного магического круга Ренату. Он лишь способен различить ее голос, отвечающий на произнесенные им слова.

Магический опыт заканчивается неудачно, и хотя Рупрехт видел лишь призрачные лики демонов, выступавшие из дыма, и слышал громкие звуки, вероятно, инсценированные Ренатой, но переживаемый им в тот момент страх был настолько велик, что чуть не стал причиной его гибели: «никогда, ни в каком, самом яром, сражении с краснокожими

не подвергался я такой опасности, как в этой комнате, наполненной враждебными демонами» [79, с. 151]. Спасаясь от нападения, Рупрехт стремится покинуть помещение и последнее заклинание произносит на пороге той комнаты, где происходил обряд вызывания духов. В соответствии со сложившейся мифопоэтической традицией порог символизирует границу между потусторонним и реальным мирами, которую, по мнению героя, демоны не смогут пересечь. Пространство амбивалентно: внешнее по отношению к магическому кругу, оно становится внутренним по отношению к остальным помещениям гостиницы, где нашли приют герои.

Магическому кругу противопоставлен алтарь в комнате Ренаты, символизирующий божественное покровительство, куда Рупрехт приводит героиню, одержимую нечистой силой, и где только перед рассветом бес покидает ее тело. Впоследствии Рената не оставляет своих попыток проникнуть в потусторонний мир, поэтому, как мы полагаем, гибель героини, обвиненной в ведовстве и подвергнутой пыткам, широко практиковавшимся на допросах, проводимых инквизиторами в Германии XVI века, стала закономерным финалом для Ренаты, которая стремилась преодолеть границы материального мира и выйти в запредельные сферы бытия. Только смерть дает героине, пусть иллюзорную, возможность оказаться в ином мире – мире ангелов и демонов и ее возлюбленного Мадиэля.

Появление романа «Огненный ангел» во многом обязано глубокому интересу В. Брюсова к оккультным наукам, который не угасал в течение длительного времени. Подробно эта сторона деятельности поэта раскрыта в статье А. Белецкого «Первый исторический роман В. Брюсова» [34]. Поэт тщательно изучал труды великих мистиков древности. Он изложил результаты своих изысканий в ряде теоретических работ, так как совершенно серьезно считал оккультизм наукой и стремился, как отмечено в одной из записных книжек писателя, изучить мистику «с позитивной точки зрения» [78, с. 396]. Более того, в книге А.П. Остроумовой-Лебедевой приводится высказывание Брюсова, сделанное им в 1924 году и свидетельствующее об убеждении писателя в научной основе оккультизма: «Как вы можете говорить, что такой науки <оккультизма> нет?! Вы просто не знаете этой науки, и потому не имеете права говорить, что ее нет. Оккультизм есть наука с точными знаниями.

Есть много выдающихся людей, которые признают оккультизм наукой, изучают его. Эта наука в своей истории имеет целый ряд доказательств. И я не верю в нее, а знаю, что потусторонний мир существует так же, как наш» [84, с. 230].

В «Огненном ангеле» воплотились важнейшие черты многосторонней личности Брюсова – ученого, историка, спирита, практикующего мистика и, главное, талантливого художника, раскрывшего перед читателем многие мистические тайны прошлого и подтвердившего поэтический эксперимент своей собственной жизнью.

§ 3. Мотивы трагической судьбы и роковой случайности в романе «Огненный ангел»

В течение десяти лет, с 1897 года по 1907 год, внимание Брюсова было приковано к созданию и публикации романа «Огненный ангел». Автор романа продемонстрировал превосходное владение историческим материалом, глубокое и всестороннее понимание событий далекого прошлого [34; 181; 193; 309; 483]. Сюжет романа разворачивается на фоне отголосков Мюнстерского восстания, вспыхнувшего в первой половине XVI века в Германии. Выбор Брюсова был обусловлен представлением о нераздельной связи времен, уверенностью в цикличности развития человеческой культуры, стремлением разглядеть через призму прошлого события настоящего и понять закономерности исторического движения: «в творчестве Брюсова символ – это прежде всего связь в единой художественной и культурософской парадигме прошлого, настоящего и будущего» [188, с. 130]. Определяя произведение Брюсова как «роман вдвойне исторический», А.И. Белецкий в подтверждение своих слов ссылается на воспоминания А. Белого об авторе «Огненного ангела», который в своем романе вел повествование в двух планах, «опрокидывая старый Кельн в быт Москвы» [34, с. 20].

В романе речь идет о молодом человеке по имени Рупрехт, который возвращается на родину после долгих странствий. Он собирается повидаться с престарелыми родителями, а затем отправиться в Новый Свет (Северную Америку), последовав примеру многих

искателей приключений того времени, желавших испытать себя, открыть новые земли, познать неведомые страны и континенты. В основной части произведения описываются приключения героя в Германии, завязкой которых становится встреча с таинственной незнакомкой – Ренатой, а также знакомство Рупрехта с двумя выдающимися мистиками, алхимиками, мыслителями – реально существовавшим Агриппой Неттесгеймским и легендарным доктором Фаустом.

Значительное место в произведении Брюсова занимают размышления главного героя Рупрехта о роли случая в его судьбе. Мотив случая в романе соотносится с близкими по семантике мотивами рока, фортуны, судьбы, предопределенности. Герою (как и автору романа) важно обозначить их место и роль в жизни отдельного человека и целых народов.

Во вступлении к роману главный герой определяет основную свою цель следующим образом: «хочу я в коротких словах передать и всю мою судьбу» [82, с. 15]. Б**о**льшая часть повествования посвящена изложению событий, произошедших с ним в середине жизненного пути. Подобно герою «Божественной комедии», Рупрехт вступил в тот возраст, который древние греки называли акме – период расцвета. Однако встреченная Рупрехтом благородная дама – Рената – не стала, в отличие от Беатриче, его проводником по раю. Напротив, убежденная в своих способностях общаться с потусторонними силами, героиня приоткрыла дверь в танатологическую сферу. Она ввела героя в мир бесов и демонов, не скрывая своей главной цели – вернуть встреченного ею в детстве и покинувшего впоследствии ангела Мадиэля.

Пытаясь выделить важнейшие моменты, повлиявшие на его дальнейшую жизнь, Рупрехт называет несколько событий, которые считает судьбоносными. К одному из них можно отнести знакомство с лейтенантом испанского отряда доном Мигуэлем де Гамесом, с которым герой отправился в Испанию. Как пишет он сам, «эта поездка определила всю мою судьбу» [82, с. 20]. Встреча с ведьмой Ренатой привела к резкому повороту в судьбе героя, разрушив его и так непрочные связи с родными, с отчим домом, который он собирался посетить последний раз в жизни перед своим путешествием в Новый Свет.

Решающей в жизни Ренаты стала встреча с явным или воображаемым, но вполне реальным для героини ангелом Мадиэлем, о

которой она поведала Рупрехту, рассказывая о своем прошлом. Именно это событие, которое произошло, когда Рената еще была восьмилетним ребенком, она сама «считала для себя роковым» [82, с. 27]. Это, так сказать, завязка ее судьбы, которая в тот день обрела свой трагический смысл и определила направление мыслей и поступков Ренаты, полностью поглощенной стремлением к единственной цели, для достижения которой она готова пожертвовать жизнью влюбленного в нее Рупрехта и даже своей собственной. Эти представления о предопределенности человеческой жизни, подверженной влиянию неких внешних могущественных сил, перекликаются со знаменитыми пушкинскими строками:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет [345, с. 180].

В жизнь Ренаты вторгается неподвластная ей сила, то ли ангельская, как ей кажется первоначально, то ли демоническая, но в любом случае имеющая сверхъестественную природу, и с этого момента героиня становится марионеткой, поглощенной лишь одной целью – найти таинственно исчезнувшего «ангела» Мадиэля, якобы принявшего облик графа Генриха. Мотив человека – игрушки в руках Судьбы – коррелирует с подобной проблемой, поставленной Сологубом в отношении главных героев романов «Тяжелые сны» и «Мелкий бес», которая была нами рассмотрена выше (см. главу 2, § 4).

Тема власти судьбы над человеческой жизнью возникает в разговоре между Рупрехтом и Ренатой, которая так объясняет герою неслучайность, даже предопределенность их встречи: «нас связала судьба и братство наше давно записано в книге Знающих» [82, с. 46]. Удивительно, но скептически настроенный герой никак не комментирует услышанное, вероятно, разделяя подобную точку зрения. В таком же ключе он рассматривает и свое столкновение с графом Генрихом фон Оттергеймом. Не Ренату, чей приказ он выполняет, придя в дом графа, чтобы вызвать его на дуэль, а всеведущую судьбу считает Рупрехт причиной своего поступка. И ему приятно от мысли, что он знает о судьбе Генриха больше, чем сам граф. Рассказывая о своей первой встрече с ним, Рупрехт отмечает: «Несколько мгновений, прежде чем

заговорить, всматривался я в этого человека, с которым, без его ведома, уже так давно была чудесным образом связана моя судьба» [82, с. 141]. То, что представляется случайным для одного героя – Генриха, который не знает причин появления Рупрехта в своем доме, воспринимается как закономерность главным героем, поступки которого предопределяют дальнейшее развитие событий.

Герой постоянно отмечает воздействие на человеческую жизнь неких внешних факторов, не подчиняющихся воле отдельной личности. Фрагментарное, неполное представление человека о причинах и следствиях происходящего вокруг и с ним самим не позволяет предвидеть заранее конечный результат этого влияния. Лишь с определенной временной дистанции становится возможным вычленить из хаотического потока события, сыгравшие ключевую роль в человеческой судьбе. Автор романа демонстрирует закономерность, согласно которой мелкие, незаметные случайности постепенно накапливаются, и в какой-то момент их количество становится достаточным для того, чтобы изменить направление жизненного пути героя. «Когда думаю о тысячах и тысячах случайностей, – размышляет Рупрехт о том, что предшествовало его первой встрече с Ренатой, – которые были необходимы, чтобы в тот вечер оказался я на пути в Нейсс, в бедной придорожной гостинице, – теряю всякое различие между вещами обычными и сверхъестественными, между miracula и natura» [82, с. 23]. Эти тысячи случайностей, которые человеку не под силу охватить единым взглядом, выделить из общего потока и осмыслить, приводят к стиранию в сознании героя различий между реальностью и потусторонним миром, основу которого составляет некое иррациональное начало, не подвластное контролю со стороны разума.

Непредсказуемость будущего вызывает у главного героя романа восторг, так как по натуре Рупрехт игрок. Его образ вполне соответствует представлению о человеке, сформулированном в знаменитом изречении о мире-театре, известном по драме Шекспира. Герой романа, сжато описывая свою юность, сообщает о своем интересе к азартным играм и отмечает, что его притягивает именно невозможность предвидеть исход игры: «картёжная игра, захватывающая дух сменами случайностей» – одно из главных его увлечений университетского периода [82, с. 15].

Вспоминая прошлое, Рупрехт упоминает, что вынужден был играть в период жизни с Ренатой роли «уличного буяна, пустого кутилы и школьника, которому учитель делает выговор» [82, с. 112], в то время как наиболее желанной ему представлялась роль триумфатора. Однако человек, по мнению героя, не всегда может играть ту роль, которую сам выбирает. Здесь Рупрехт видит волю судьбы, которая тоже играет в игры, но игрушкой ее является человек: «Вспоминая теперь те свои самодовольные мечтания, не могу я не улыбнуться, горько и грустно, ибо судьба, играющая с человеком, как кот с мышью, сумела тут посмеяться надо мною с тонкой жестокостью» [82, с. 112].

Упоминается в романе и широко известная в Средневековье богиня Фортуна, которая для героя является символом удачи, omen bonum (благоприятным предзнаменованием). О ней Рупрехт вспоминает, получив от книготорговца обещание посодействовать в намерении получить аудиенцию у Агриппы Неттесгеймского. В народных средневековых представлениях Фортуна была известна своим капризным и изменчивым нравом, своей способностью мгновенно лишить человека всего того, чем она его одарила. Именно поэтому она изображалась стоящей на шаре, как на гравюрах Дюрера. Другому немецкому художнику XVI века – Гансу Себальду Бехаму принадлежит гравюра, на которой мы видим богиню с колесом, символизирующим вечное круговращение мира, природы и непостоянство человеческого существования. Постоянно вращающееся колесо то возносит человека на вершину успеха, славы и благополучия, то стремительно сбрасывает его вниз, на самое дно, где часто помещалось изображение могилы.

Танатологические коннотации колеса Фортуны связаны также с уподоблением его распятию. Образ Фортуны в романе явным образом соотносится с везением и удачей, в то же время намекая на трагическую развязку романа, неся в себе значения жертвы и страданий, которые в полной мере пришлось пережить главной героине «Огненного ангела».

Осознать «проделки» судьбы Рупрехт способен лишь с определенной временной дистанции. Брюсов постоянно сталкивает две точки зрения героя, обусловленные его внутренней или внешней позицией по отношению к событиям, участником которых он является. Если это касается настоящего, то герой предстает как человек действия, более поддающийся текущему моменту, чем поступающий по заранее

обдуманному плану. Оглядываясь назад, Рупрехт может увидеть всю цепочку событий, проанализировать причины и следствия, сопоставить поступки и слова других персонажей и свои собственные мысли и действия, что дает ему возможность увидеть себя как бы со стороны и осмыслить произошедшее. Он подчеркивает, что никогда его предположения не совпадали с тем, что приходилось ему пережить в реальности: «Как бы я тогда был изумлён, засыпая, если бы некий пророческий голос сказал мне, что то был последний вечер одной моей жизни, за которым должна была начаться для меня жизнь другая!» [82, с. 23].

После бегства Ренаты герой впадает в уныние. Несколько дней он бесцельно проводит в гостинице, понимая, что ждать ее возвращения бессмысленно, но не в силах ничего предпринять по собственной воле. Лишь неожиданное посещение его приятеля Матвея, посоветовавшего Рупрехту немедленно покинуть Кельн, выводит его из состояния прострации и становится толчком для определения им своих дальнейших планов: «И, может быть, не имея воли сделать решительный шаг, ещё много дней длил бы я свой странный образ жизни, если бы не положило ему конец происшествие, которое вернее признать естественным выводом из всего бывшего, чем случайностью» [82, с. 197]. Событие, которое в настоящем расценивается героем как ничего не значащая случайность, с течением времени начинает приобретать все больший вес и значение. Осмысливая его последствия, Рупрехт приходит к выводу, что происшествие включено в логический ряд событий его жизни, оно стало определяющим импульсом, задающим ее дальнейшее направление. Как писал о моменте выбора Ю. Лотман применительно к историческому движению, «случайный до реализации, он становится детерминированным после» [246, с. 359]. Развитие индивидуальной судьбы брюсовского героя подчиняется тем же закономерностям, которые свойственны, по мнению тартуского ученого, историческому процессу.

Брюсов утверждает в романе открытость человеческой судьбы, устремленной навстречу таинственной неизвестности, полной опасных приключений. Несмотря на все пережитые им приключения, его герою присуще убеждение в конечной разумности мироустройства, в существовании некоей высшей воли, которая организует и

упорядочивает мир и под действием которой обнаруживаются скрытые закономерности, гармонично устроенный космос, каким его в свое время представляли древние философы. Так, во время путешествия с Фаустом и Мефистофелем, Рупрехта и его спутников неожиданно пригласили посетить замок графа Адальберта фон Веллена. Анализируя это событие, само по себе незначительное, но являющееся одним из звеньев в длинном ряду подобных случайностей, главный герой приходит к выводу, что его наблюдения свидетельствуют об их «осмысленном постоянстве», что заставляет его «почитать жизнь не игралищем слепых стихий, но творением искусного художника, изваянным по определенному и дивно совершенному замыслу» [82, с. 215]. Но заметим, что это взгляд героя в прошлое, когда он имеет дело не с бесчисленным количеством стоящих перед ним потенциальных вариантов возможного развития событий, а лишь с тем, который воплотился в реальности, поэтому с точки зрения настоящего он представляется Рупрехту единственно возможным.

В образе Рупрехта воплотились характерные черты героя Нового времени, гуманиста и ученого, не желающего слепо верить догматическим утверждениям, стремящегося познать устройство мира опытным путем, предпочитающего активное действие созерцанию: «Не очевидно ли, что это событие было послано тебе роком, чтобы вызвать тебя из той трясины бездействия, в которой завязла твоя душа? Ещё немного, и лучшая часть твоих чувств поросла бы сплошной болотной осокой. Надо избрать что-нибудь одно – или жизнь, или смерть: если жить ты не можешь, то умри, немедля; если же не хочешь умереть, живи, а не будь похож на улитку! Целые дни плакать и умиляться на чью-то доброту — недостойно человека, поставленного, по словам Пико делла Мирандолы, в средоточии мира, чтобы озирать всё существующее!» [82, с. 200]. Так обращается к себе Рупрехт в минуту отчаяния. Находясь в пограничной ситуации, оказавшись между жизнью и смертью, он мобилизует все свои душевные силы и преодолевает даже самые, казалось бы, невыносимые испытания, вступив в борьбу с роком и демонстрируя способность человека самостоятельно определять свою судьбу. Случай и судьба в романе Брюсова образуют пару противоположностей, которые взаимно дополняют друг друга, но доминирующим фактором все же является личность самого героя,

принимающего самостоятельные решения и строящего свою жизнь в соответствии с собственными намерениями и планами.

§ 4. Танатологические мотивы в романе «Огненный ангел»: интертекстуальный аспект

Категория мотива занимает важное место в системе интертекстуального анализа. Мотив, рассматриваемый в качестве структурной единицы в системе «текст-смысл», служит средством, с помощью которого устанавливаются семантические связи как внутри одного текста, так и между текстами. Как известно, художественный метод символистов отличался активным использованием цитат, реминисценций, аллюзий, которые в свернутом виде содержали в себе целостные ситуации и сюжеты, выполняя функцию своеобразной эстетической памяти (З.Г. Минц). Танатологический мотив имеет значительный интертекстуальный потенциал в силу того, что в его состав обычно входят коннотативные семы, «связывающие семиотические элементы с ментальными представлениями эпохи, социального слоя, философскими идеями писателя, интертекстуальными реминисценциями, требованиями жанра или стиля и т.п.» [219, с. 31].

Не рассчитывая на осведомленность читателя в подробностях жизни Германии XVI века, Брюсов сопровождает художественный текст «Огненного ангела» ссылками на работы, к которым он обращался при его написании. Богатейший культурно-исторический контекст становится составной частью романа не только благодаря научной, исторической и филологической эрудиции автора, сознательно использовавшего десятки томов в качестве материала для создания достоверной исторической эпохи в романе. Разветвленная система явных и скрытых отсылок к самым разнообразным литературным и мифологическим текстам раздвигает смысловые рамки самого романа до широчайших пределов.

Танатологические мотивы выполняют в романе «Огненный ангел» важнейшие смысло- и формообразующие функции. Они соотносятся с событийным рядом романа «Огненный ангел», определяя специфику образов персонажей произведения, сюжетно-композиционное строение,

расширяют его временные и пространственные границы. Наряду с другими структурными единицами текста они способствуют включению произведения Брюсова в исторический культурный контекст, актуализируют мифопоэтический пласт романа. Так, встреча главного героя романа Рупрехта с Ренатой происходит в «лесном доме» – гостинице, находящейся в лесу, символически обозначающем пространство потустороннего мира, где дом, как сказочная избушка, маркирует границу между миром живых и миром мертвых. Это отклонение от намеченного пути к отчему дому превращается в роковое испытание для героя. Оно совпадает с 30-летним возрастным рубежом в жизни Рупрехта: «Я не был юношей… когда повстречался с темным и тайным в природе, так как переступил уже грань, разделяющую нашу жизнь на две части» [82, с. 13]. Это уточнение героя о своем возрасте намекает на аналогичный эпизод в первой песне «Божественной комедии» Данте (О «дантовом коде» русского символизма см.: Силард Л., Барта П. Дантов код русского символизма [379]):

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозящий,
Чей давний ужас в памяти несу! [139, с. 10]

Не только завязка романа, но и вся «архитектоника “Божественной комедии” небезразлична для структуры “Огненного ангела” В.Брюсова» [181, с. 9]. Действительно, блуждания Рупрехта напоминают инфернальное путешествие Данте, тем более что рассказчик, описывая кельнскую пристань, указывает на сходство европейского города с первым кругом ада (Лимбом). Как известно, в нем томились достойные герои, поэты, ученые дохристианской эпохи. Пристань становится точкой отсчета блужданий Рупрехта по кругам ада, в которых наказываются различные человеческие грехи – от огненного вихря сладострастия, который терзает главного героя романа, до лжи и предательства его возлюбленной Ренаты.

Среди многочисленных книг, которые штудировали герои, особое впечатление на Ренату произвело «более полное, нежели у поэта Данте Алигиери, описание преисподней, найденное в трудах знаменитого средневекового теолога Фомы Аквинского» [82, с. 179]. Классификацией этого же ученого руководствуется рассказчик, отмечая у себя «соблазн любопытства, которое Фома Аквинат называет пятым из смертных грехов» [82, с. 179].

Неоднократно исследователи отмечали влияние гоголевской поэтики на творчество Брюсова [257; 488]. Путешествие героя на сатанинский шабаш во многом напоминает полет Вакулы на чёрте в Петербург, который затем еще раз повторит Маргарита в знаменитом романе М. Булгакова. Отчетливое сходство наблюдается также в изображении Гоголем и Брюсовым потустороннего мира в сценах общения героев «Огненного ангела» с духами в проведенном ими ритуале заклинания бесов.

Рупрехт, главный герой «Огненного ангела», путешествует с Фаустом и Мефистофелем, принимает участие в проводимом ими спиритическом сеансе, на котором перед присутствующими является тень Елены Прекрасной. Тем самым в произведение включаются древняя средневековая легенда о Фаусте, трагедия Гёте и античный эпос, а образ Елены, из-за которой, как известно, была развязана десятилетняя троянская война, напоминает читателю о разрушительной силе красоты, способной становиться причиной гибели целых городов и империй.

На рубеже XIX-XX веков произошел очередной всплеск интереса к потустороннему миру. Как известно, Брюсов, сам нередко принимавший участие в спиритических сеансах, отзывался о них с нескрываемым скепсисом [67, с. 286]. Так же недоверчиво, как и сам автор романа, относятся к появлению тени Елены Прекрасной Рупрехт и хозяин замка, в котором проводился сеанс.

В связи с образом главной героини романа Ренаты возникает в произведении Брюсова романтический мотив магически оживленного автомата-мертвеца.

Мучительная любовь Ренаты к «ангелу» Мадиэлю намекает на широко известную скульптуру Дж.Л. Бернини «Экстаз св. Терезы». Сохранилось описание этого мистического видения, пережитого во сне католической монахиней Терезой Авильской. История ее жизни

привлекла внимание другого русского символиста – Д. Мережковского. В книге «Испанские мистики» он цитирует отрывок из автобиографии монахини, запечатленный Бернини в мраморе: «Справа от себя увидела я маленького Ангела… и узнала по пламеневшему лицу его Херувима… Длинное, золотое копье с железным наконечником и небольшим на нем пламенем, un dardo de oro largo, y al fin del hierro… un poco de fuego, было в руке его, и он вонзал его иногда в сердце мое и во внутренности, а когда вынимал из них, то мне казалось, что с копьем он вырывает и внутренности мои. Боль от этой раны была так сильна, что я стонала, но и наслаждение было так сильно, что я не могла желать, чтобы кончилась боль. <…> Чем глубже входило копье во внутренности мои, тем больше росла эта мука, тем была она сладостнее» [272, с. 62]. Свидание с ангелом сопровождается острым переживанием невыносимой боли и в то же время доставляет необыкновенно сильное наслаждение.

Не меньшей интенсивностью отличается любовь Ренаты к Мадиэлю, ради которой героиня готова претерпеть адские мучения и быть сожженной на костре инквизиции – той самой, что преследовала в XVI веке (а именно тогда происходит действие романа Брюсова) Терезу Авильскую. Тем более что целью визитов ангела к Ренате была подготовка ее к жизни христианской подвижницы. Во время одного из своих посещений Мадиэль сообщает Ренате, что она «будет святой, как Лотарингская Амалия, и что именно затем он и послан к ней» [82, с. 30]. Его нежное и ласковое обращение с Ренатой постепенно сменяется требованием, чтобы героиня вела аскетический образ жизни, строго соблюдала посты, проводила много часов в молитвах. Его повеления становились все более суровыми: «Мадиэль заставлял Ренату подвергать себя жестоким испытаниям: выходить обнаженной на холод, голодать и воздерживаться от питья по нескольку суток подряд, бичевать себя узловатыми веревками по бедрам или терзать себе груди остриями. Рената проводила по целым ночам на коленях, а Мадиэль, оставаясь подле, укреплял изнемогающую, как ангел Спасителя в саду Гефсиманском» [82, с. 28]. Будучи уверенной, что преодоление этих испытаний есть непременное условие ее духовного восхождения, Рената беспрекословно подчиняется Мадиэлю. В процитированном выше отрывке с образом героини связан мотив крестной жертвы, а сама она уподоблена Иисусу Христу, как и Мадиэль, представший перед Ренатой

«в образе Христа Распятого, и из его огненных, пронзенных рук струилась багрово-огненная кровь» [82, с. 27]. Эпоха, в которую помещает автор своих героев, объясняет особое значение христианских мотивов, на первый план выводя тему жертвенности и крестных мук.

И в переживаниях Терезы Аквинской, и в описанных Брюсовым перипетиях главной героини романа «Огненный ангел» отчетливо просматривается, по нашему мнению, гениально выраженный А. Блоком в лирической драме «Роза и Крест» мотив «радость, страданье – одно», который, по мнению Вяч. Иванова, представляет собой некий шифр, «иероглиф – узор пламенных роз, страдальчески вырастающих из живой плоти его душевного креста» [176, с. 349]. Это особое внутреннее состояние, «опирающееся на радость и веселье, которое процветает, объединенное удивительным образом с печалью, возникающей из-за безграничной духовной любви, живущей самоотречением» [цит. по: 322, с. 131], пронизывает творчество русских символистов.

В том, как св. Тереза описывает свое мистическое видение, Мережковский усматривает символическое изображение первой брачной ночи. Брюсовская Рената не питает иллюзий по поводу своих чувств к Мадиэлю, но ее попытки «соблазнить» ангела приводят к плачевному результату – он исчезает, а героиня оказывается на пороге жизни и смерти: она «лежала долгими часами как мертвая, билась головой о стены и даже искала добровольной смерти, думая хотя на единый миг в другой жизни увидеть своего возлюбленного» [82, с. 30]. Таким образом, брюсовская героиня в попытках балансирования «на краю двух бездн» постоянно впадает то в одну крайность, то в другую, переходя от отчаяния к надежде, от духовных упражнений к плотским наслаждениям, от любви к смерти. Рената умирает в тюремном подвале, в смерти найдя спасение от костра инквизиции.

Еще больше сходства между переживаниями Ренаты и героини четвертой симфонии А. Белого Светловой, молитва которой «ангелу» Адаму Петровичу обернулась падением в бездну соблазна. Симптоматично, что, несмотря на различное отношение к событиям жизненной драмы, разыгравшейся в начале XX века между Ниной Петровской, А. Белым и Валерием Брюсовым и отраженной в любовной коллизии между, соответственно, Ренатой, Мадиэлем-Генрихом и

Рупрехтом, в художественном мире как брюсовского романа, так и симфонии существует множество точек соприкосновения.

В литературоведении уже устоялось сравнение Рупрехта с главным героем знаменитого живописного полотна Рембрандта «Возвращение блудного сына». Разумеется, путешествие героя Брюсова напоминает также о странствиях Одиссея и приключениях героев авантюрных романов.

Сопоставление в начале произведения Ренаты с героиней картины Боттичелли «Отверженная» намекает на печальный финал героини в подвале монастыря после обвинения в ведовстве и жестоких допросов инквизиции: «каменная стена с запертыми железными воротами, перед которыми сидит одинокая женщина, оказывается преддверием монастырского подземелья, превращенного инквизицией в застенок для адовых пыток, уготованных тем, кто идет сокровенными путями к земному раю» [181, с. 14]. Спуск Рупрехта в подземелье для спасения Ренаты аналогичен нисхождению в ад. Данный мотив соотносится в романе с мифами об Астарте, Орфее и Эвридике, христианской мифологией, «Божественной комедией» Данте, с поэтическим циклом самого Брюсова «Из ада изведенные».

Устанавливая связи между миром живых и миром мертвых, писатель вводит в роман реальное историческое лицо – мистика и алхимика Агриппу Неттесгеймского. Согласно легендам, он обладал умением воскрешать мертвых, однако и его земные часы были сочтены. Рупрехт становится свидетелем трагического ухода из жизни Агриппы, сопровождающегося «самоубийством» его собаки, которую все считали воплощением сатаны. В своей статье, посвященной жизни и трудам ученого, Брюсов приводит рассказ Павла Иовия, который вспоминал, что «у Агриппы была собака с кличкой Monsieur, которая была не что иное, как демон, обращенный чародеем в образ собаки. Чувствуя приближение смерти, Агриппа подозвал собаку к своей постели, снял с нее ошейник, на котором были кабалистические знаки, и сказал: “Поди прочь, проклятое животное, из-за тебя погиб!” Собака тотчас выбежала из дома, бросилась в реку и утонула» [77, с. 361].

Смерть знаменитого мистика симптоматична для брюсовского героя, считавшего Агриппу своим учителем и, в определенном смысле,

alter ego. Сам же Рупрехт – герой ренессансного типа – обречен на скитания и гибель в диких лесах Нового Света.

Благодаря явным и скрытым перекличкам, реминисценциям, цитатам, книжным и историческим персонажам «Огненный ангел» становится органической частью широкого культурного контекста, приобретая дополнительный объем и глубину. Сложная система интертекстуальных и интермедиальных связей, многие из которых так или иначе соотносятся с танаталогическими мотивами, дает богатейший материал для исследователя, предоставляя в его распоряжение эффективный инструмент для интерпретации «иератического языка» символистов.

§ 5. Художественная интерпретация архетипа femme fatale в романе «Алтарь Победы»

Эрос и танатос – вечные темы философии, науки, религии и искусства. Они являются предметом исследования представителей различных научных дисциплин – философии, биологии, психологии, антропологии и др. К проблеме соотношения любви и смерти обращались многочисленные мыслители как прошлого, так и современности. Самой известной работой античности, посвященной теме любви, является диалог «Пир» Платона. В нем философ выделяет два вида эроса – низший (Афродита земная) и высший (Афродита небесная).

Труды Платона оказали большое влияние на видного представителя философии Серебряного века Владимира Соловьева, идеи которого были изложены в знаменитом сочинении «Смысл любви», во многом определившем не только художественные, но и жизнетворческие установки русских символистов. Особенностью эстетики Серебряного века стал синтез сложившихся с древнейших времен представлений об Эросе в его мифологической, философской и религиозно-эстетической ипостасях. Другой важной чертой символистской картины мира стало восприятие любви и смерти в тесном единстве, что было во многом обусловлено эсхатологическим характером эпохи рубежа веков и апокалипсическими чаяниями символистов, возложивших надежды на грядущее преображение мира во вселенской мистерии.

Познание феномена смерти недоступно для человека, поэтому «танатологическое повествование может касаться умирания и танатологической рефлексии, но сам факт смерти и посмертного состояния человека оказывается всегда сферой переносных значений, домыслов и гипотез» [219, с. 132]. С проблемой «ускользания» предмета исследования сталкиваются ученые и тогда, когда обращаются к изучению проявлений эроса в художественном тексте. Обусловлено это многоликим и не поддающимся однозначному определению чувством любви, которая может быть самой разнообразной – любовью детей к родителям, родителей к детям, сестринской и братской, любовью к родине, к дому, к Богу, любовью платонической и чувственной и т.д.

Интерес к проблемам эроса и танатоса был заявлен в литературной критике именно в Серебряном веке – в период художественных поисков и открытий в русской культуре, с особой интенсивностью предпринимавшихся в среде, так или иначе связанной с символистами. Символизм, как и ряд других течений в искусстве начала XX века, отличался стремлением к саморефлексии и теоретическому обоснованию художественных концепций с опорой на различные философские и религиозные системы. При этом многие традиционные понятия – «творчество», «любовь», «красота», «время» и «пространство», «жизнь» и «смерть» – подвергаются переосмыслению и трансформации, философские идеи получают причудливое воплощение в художественных образах.

Уже в ранних критических отзывах на произведения символистов отмечается интерес авторов к темам любви и смерти [178; 498]. Он был продиктован глубинным кризисом, охватившим все сферы жизни России рубежа XIX-XX веков. Одной из ведущих идей Д. Мережковского, которую впоследствии будут разделять и другие русские символисты, в частности, В. Брюсов и А. Белый, является представление о «двух безднах», синтез которых «есть разрешение мировых противоречий» и «тайна всей будущей русской культуры» [224, с. 11]. В стихотворении Д. Мережковского «Двойная бездна» категории жизни и смерти предстают как взаимозависимые противоположности, зеркальное отражение друг друга:

И смерть и жизнь – родные бездны;
Они подобны и равны,
Друг другу чужды и любезны,
Одна в другой отражены [273, с. 59].

Проблематичные отношения между эросом и танатосом составляют сердцевину «эротической утопии» поколения fin de siècle в России, базирующейся на вере в то, что «только любовь может преодолеть смерть и сделать тело бессмертным» [264, с. 6].

К анализу образов любви и смерти в той или иной степени обращались исследователи, изучавшие романистику В. Брюсова, А. Белого, Д. Мережковского и др. [264; 519]. Такие писатели-символисты, как Ф. Сологуб, В. Брюсов, З. Гиппиус, А. Белый прочно вошли в круг авторов, творчество которых чаще всего становится предметом рассмотрения с точки зрения противоречивого взаимодействия в их произведениях эротических и танатологических мотивов.

Философское осмысление проблемы соотношения эроса и танатоса в произведениях символистов невозможно без установления их прямых и косвенных предшественников как в русской, так и в зарубежной культуре. Назрело создание научно обоснованной типологии эротических мотивов, в которой бы учитывалась как их семантика, так и способы функционирования в художественном тексте. Требует внимания также изучение эволюции танатологических и эротических мотивов в рамках локального художественного пространства для выявления особенностей авторского представления о мире и человеке. Продуктивным нам представляется сопоставление данных мотивов не только в творчестве символистов, но и исследование специфики их трансформации в произведениях постсимволистов (например, А. Лосева), а также представителей других литературных направлений, в том числе и постмодернизма.

Роман Брюсова «Алтарь Победы», события которого разворачиваются в древнеримской империи IV века, печатался на протяжении 1911-1912 годов в журнале «Русская мысль». Одним из ведущих принципов творчества Брюсова-прозаика продолжает оставаться метаисторизм, в соответствии с которым изучение прошлого

необходимо для верной интерпретации событий современности, помогая определить вектор будущего развития европейской и мировой культуры. По мнению М.Л. Гаспарова, «Алтарю Победы» присущ «более конкретный историзм», нежели «Огненному ангелу» [111, с. 544].

Роман Валерия Брюсова «Алтарь Победы» был создан в один из тех периодов творчества, когда «античные темы играли для него особенно важную роль» [111, с. 534]. Главный герой, молодой римский аристократ Юний Децим Норбан, становится активным участником событий, в которых отражается кризис античного мира, обусловленный столкновением язычества и христианства. Юний оказывается между двумя безднами – языческой «бездной плоти» и христианской «бездной духа», по выражению Д. Мережковского. По мнению одного из исследователей, «вся судьба героя подчинена роковой, непреодолимой и жестокой страсти» [237, с. 649]. Будучи приверженцем древних римских традиций, он вместе с прекрасной куртизанкой Гесперией принимает участие в языческом заговоре, но увлечение странной «пророчицей» Реей приводит его в лагерь христиан. Новая религия в конце концов одерживает победу в сознании героя, о чем читателю становится известно из незаконченного романа Брюсова «Юпитер поверженный».

Исторические коллизии романа находят отражение в любовном треугольнике «Юний – Гесперия – Реа». Мысли, слова и поступки главного героя полностью зависят от воздействия двух названных выше героинь, которых можно рассматривать как различные ипостаси популярного в искусстве конца XIX – начала XX века образа femme fatale – роковой женщины, обладающей невероятной властью над мужчиной. Будучи приверженцем древних римских традиций, герой вместе с прекрасной куртизанкой Гесперией, олицетворяющей «бездну плоти», принимает участие в языческом заговоре. «Бездну духа» воплощает для него Реа, знакомящая героя с верованиями христианских гностиков – змеепоклонников-офитов.

Отмечая, что повествование в «Алтаре Победы» сосредоточено вокруг главного героя-рассказчика, описанные им события «находятся в прямой зависимости от его любовной страсти», а его религиозные поиски отходят на второй план, М. Дубова рассматривает подобный способ организации произведения как признак неоромантического романа [158, с. 77–78]. Характер Юния, как и его предшественника

Рупрехта из «Огненного ангела», не отличается твердостью и последовательностью убеждений. Его мысли, слова и поступки находятся в полной зависимости от воздействия двух женщин – Гесперии, которая стремится удовлетворить свои тщеславные амбиции и занять место рядом с римским императором, и Реи, полностью подчиненной фанатичной идее о скором пришествии Антихриста. По нашему мнению, центральные героини романа воплощают черты femme fatale, или «роковой женщины», составляющей дихотомическую пару с гётевско-соловьевской Вечной Женственностью.

Архетипический образ «роковой женщины», обладающей невероятной властью над мужчиной, которая зачастую оказывается для него гибельной, существовал на всех этапах развития человеческой культуры и обнаруживается уже в мифологии разных народов. Так, в шумерских мифах рассказывается о богине Иштар, которая жестоко отомстила царю Гильгамешу, отказавшемуся становиться ее очередным возлюбленным. В античной мифологии некоторые черты этого архетипа присущи Медузе Горгоне и эриниям. Среди исторических персонажей, пожалуй, наиболее известной была «коронованная блудница» (по выражению Плиния) Клеопатра. Легенда, согласно которой мужчины расплачивались смертью за ночь любви, проведенной с божественной царицей, легла в основу новеллы Т. Готье «Ночь Клеопатры». Подобным образом поступают со своими возлюбленными «коринфская невеста» И.В. Гёте и героиня поэмы М.Ю.Лермонтова «Тамара».

Ряд библейских соблазнительниц открывает Ева, стоящая у истоков первородного греха. Ее предшественница, коварная демоница Лилит – согласно иудейской традиции, первая жена Адама, – была наказана за свою гордыню и превращена в бесплотный дух. На картине Д.Г. Росетти она изображена как властная красавица, гордая амазонка, расчесывающая перед зеркалом свои длинные рыжие кудри.

Точка зрения, согласно которой женщина является проводником дьявола, была особенно широко распространена в средние века. Уже в трудах одного из отцов церкви, святителя Иоанна Златоуста, обличается женское зло, ставшее причиной гибели многих царей и героев: «Издревле в раю диавол уязвил Адама женщиною, женщиною кротчайшего Давида склонил к обманному убийству Урии, женщиною склонил к преступлению мудрейшего Соломона, женщиною

мужественнейшего Самсона ослепил, по вине женщины умертвил сыновей священника Илии, по вине женщины заключил в оковах в темницу благороднейшего Иосифа, по вине женщины предал на усечение Иоанна, – светильника всего мира» [186].

Образ роковой обольстительницы стал особенно популярен в эпоху романтизма. К носительницам губительной для героя любви исследователи причисляют таинственную Джеральдину из поэмы С. Кольриджа «Кристабель» и безжалостную даму из баллады «La Belle Dame sans Merci»[2] Дж. Китса.

В эпоху fin de siècle благодаря Оскару Уайльду особенно популярным становится образ иудейской царевны. Скандальную известность получает его пьеса «Саломея», в которой лидер английского эстетизма создал изысканный и утонченный образ роковой женщины, чья сладострастная жестокость приводит к гибели не только предмет ее исступленной страсти, пророка Иоканаана, но и саму героиню, казненную по приказу царя Ирода. Русскому читателю «Саломея» стала известна, прежде всего, благодаря переводу близкого друга Брюсова, известного русского поэта Константина Бальмонта и его жены Е.А. Андреевой. В предисловии переводчика сюжет драмы был охарактеризован как свидание любви со смертью [23, с. 13].

Отдали дань поклонения библейской царевне и художники-символисты: П. де Шаванн, Г. Климт, Ф. фон Штук, О. Бердсли, Г. Моро. В романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» говорится о разрушительной красоте инфернальной красавицы, апокалипсической блудницы, предстающей перед зрителем на картинах Моро: «Нет, это не лицедейка, которая танцем бедер, груди, ляжек, живота заставляет старца исходить от животной страсти и подчиняет его себе. Это уже божество, богиня вечного исступления, вечного сладострастия. Это красавица, каталепсический излом тела которой несет в себе проклятие и колдовскую притягательность, – а это бездушное, безумное, бесчувственное чудовище, подобно троянской Елене, несущее погибель всякому, кто ее коснется» [134, с. 56].

Со времен появления одной из картин Г. Климта в качестве двойника Саломеи стали рассматривать другую библейскую героиню –

[2] Прекрасная дама, не знающая милосердия (франц.), безжалостная красавица.

Юдифь, чей образ спасительницы иудейского народа, избавившей его от нападения вавилонского полководца Олоферна, на рубеже XIX–XX веков редуцируется до femme fatale. Акцентируется внимание на ее демонической чувственности, представляющей, в соответствии с теорией З.Фрейда, смертельную угрозу для мужчины. Отмечая верность романтиков и декадентов архетипу женщины-дьяволицы, Ж. Липовецкий приводит многочисленные примеры его воплощения в литературе и изобразительном искусстве, подчеркивая, что именно в эту эпоху «романисты и художники приписывают триумфальные победы «красоте зла» (Бодлер), сплаву «очарования с моральным вырождением, красоте Медузы, насквозь проникнутой трагизмом, развратом и смертью» [235, с.251–252]. Не стало исключением и творчество русских писателей, в том числе и Валерия Брюсова. В той или иной степени черты названных выше «роковых женщин» он использует как в поэзии, так и при создании женских образов исторических романов.

В «Алтаре Победы» фигурируют две героини – Гесперия и Реа, представляющие собой различные ипостаси «фатальной женщины», в чем-то схожие между собой и в то же время наделенные оригинальными чертами, благодаря которым перед читателем предстают законченные индивидуальности с неповторимыми характерами. Образы этих героинь восходят к своему литературному прототипу – Ренате из романа «Огненный ангел». Что же собой представляет брюсовская femme fatale?

О Гесперии Юний слышит из уст ее младшей сестры Намии, которая описывает ее в весьма нелицеприятных красках. Влюбленная в Юния девочка предполагает, что и он, как множество других мужчин, не устоит перед чарами римской блудницы, поэтому требует: «Все в нее влюбляются, но ты не смей» [83, с. 32]. Сама Гесперия также уверена в своей красоте, которая производит на всех, в том числе и на героя романа, неизгладимое впечатление: «возраст ее определить было невозможно, так как лицо ее сияло неувядаемой красотой богинь. Кожа ее шеи была столь розовой и прозрачной, что невероятной казалась ее принадлежность земному существу. А роскошный наряд этой женщины, сто́ла из чистого шелка, золото и смарагды украшений, кораллы ожерелья, алмазы серег и перлы на туфлях придавали ей облик царственный» [83, с. 32–33]. При встрече с первой красавицей Рима Юний теряет дар речи, смущается, он не способен услышать, о чем

говорят окружающие, и все его внимание сосредоточено лишь на «чудесном видении», которое, по его словам, только величайший поэт Вергилий мог описать в образе матери Энея, богини любви Венеры. Юний не только сам продолжает переживать в присутствии Гесперии состояние юношеской влюбленности, подобным образом очарование героини действует на Юлиания, Цесония, Марцеллина и других поклонников, покоренных необъяснимой магией ее красоты. Когда же к власти пришел Максим Магнус, он приблизил к себе героиню и во всем стал следовать ее советам.

Несмотря на терзающую главного героя романа ревность, он не устает подчеркивать, что Гесперия не только наделена внешней привлекательностью, но настолько мудра, рассудительна и умна, что к ней прислушиваются лучшие философы Рима, например, Симмах. Однако все свои таланты героиня использует для того, чтобы получить власть над другими людьми. Ее жестокость не знает границ. Она хладнокровно приказывает убить раба-христианина, опасаясь, что тот выдаст ее и других заговорщиков, намеревающихся свергнуть императора Грациана, властям. В случае провала она готова пожертвовать жизнью ничего не подозревающего Юлиания, чтобы спасти себя от казни. Она бесстыдно признается Юнию, что Юлианий – только послушная марионетка в ее руках, орудие ее хитроумных интриг: «Неужели ты думал, что мы, в самом деле, наденем когда-нибудь диадему Диоклециана на эту тряпичную куклу, отполированную пемзой и украшенную поддельными волосами? <…> Полезно иметь в запасе потомка Констанция Хлора, – подобное имя действует на народ. А кроме того, Юлианий может пригодиться нам и для другого. Если бы при дворе Грациана дознались о наших замыслах, мы отдали бы им Юлиания, как главного зачинщика заговора, и этим, может быть, спасли бы себя» [83, с. 220].

Гесперия не ценит жизнь других людей, рассматривая их только с точки зрения пользы, которую они могут принести для достижения ее честолюбивых устремлений. Ее бессердечие не знает границ, оно сравнимо, по мнению рассказчика, лишь с жестокостью знаменитых римских диктаторов, добившихся неограниченной власти – Суллы, Цезаря, Августа и Константина Великого. Кроме властителей-язычников Брюсов называет в этом ряду и императора Константина, который сделал

христианство государственной религией и перенес столицу в Новый Рим (Константинополь). Известно, что в его жизни разыгралась трагедия, повторившая сюжет драмы Еврипида «Ипполит»: император приказал казнить сначала собственного сына, обвиненного мачехой в прелюбодеянии, а затем и собственную жену. Подобным образом Гесперия оказывается способной переступить через своих ближайших родственников, не пощадив даже своей младшей сестры Намии. Она равнодушно воспринимает известие о попытке самоубийства и последовавшей за нею тяжелой болезнью девочки, а Юний уверен, что именно Гесперия стала причиной смерти ребенка. Будучи не в силах обуздать свою страсть, Юний обманывает умирающую Намию и покидает ее в самые тяжелые минуты ради свидания с Гесперией.

Воля главного героя полностью подавлена, он находится всецело во власти роковой красавицы, а ее присутствие действует на него гипнотически, заставляя давать самые страшные клятвы. Он обещает выполнить любой ее самый страшный приказ вплоть до убийства: «Стиксом клянусь, Гесперия, тебе повиноваться, быть тебе верным и любить тебя до своей могилы и после, за вратами смерти» [83, с. 88]. И эту клятву герой вынужден подтверждать соответствующими поступками. Он совершает попытку покушения на императора Грациана и, будучи схвачен и брошен в подземелье, целый месяц проводит в нечеловеческих условиях – закованным в цепи, на хлебе и воде, практически на грани жизни и смерти. Затем Гесперия отправляет его в лагерь к мятежникам, во главе которых находится Реа, и Юнию приходится участвовать в сражении, где ему только чудом удается уцелеть. В подарок он получает кинжал, с выгравированным на нем призывом «Учись умирать!». Собственно, эти слова могли бы стать девизом всех, кто окружает Гесперию, душа которой, по мнению рассказчика, представляет собой «темный водоворот страстей, козней, преступлений» [83, с. 295].

Соединение в образе Гесперии, как «роковой женщины», эротической притягательности и смертельной опасности во многом обусловлено присущими ему архетипическими чертами. Очень часто подобные героини имеют сходство с хтоническими существами, первообразом которых является мать-земля, объединяющая жизнь и смерть в синкретическом единстве. Хтонос осмысляется как источник

всего живого, олицетворение материнского лона, одновременно рождающего и принимающего в себя умерших, общую могилу, обитель мертвых, пребывающих в подземном царстве – Тартаре.

Одним из наиболее распространенных хтонических существ является змея. Согласно сложившемуся обычаю, уходящему своими корнями в античную мифологию, именно признаками этого пресмыкающегося наделяются образы «роковых женщин». Эту традицию восприняли французские символисты. Так, у Ш. Бодлера в «Цветах зла» читаем:

В струении одежд мерцающих ее,
В скольжении шагов – тугое колебанье
Танцующей змеи, когда факир свое
Священное над ней бормочет заклинанье [68, с. 48].

Не отступает от данной традиции и Брюсов. Его героиня ведет себя как коварная змея: «извивается, свертывается в кольца, отползает назад, пытается напасть и оттуда и отсюда и вдруг, усмотрев незащищенное место, бросается вперед и жалит» [83, с. 212].

Властью хтонической богини Гекаты объясняет Юний свое безволие по отношению к Гесперии. Героиня сама осознает свою хтоническую природу, предупреждая Юния: «Я теперь все равно что мертвая статуя» [83, с. 85]. Таким же «живым мертвецом» ощущает себя Рената, а прототип героини Нина Петровская, жизнетворческие установки которой свелись, в общем-то, к попытке следовать своему литературному двойнику, одно из своих писем, адресованных Брюсову, подписала следующим образом: «я твоя, твоя мертвая Рената» [85, с. 372].

Не случайно в связи с образом Гесперии в романе фигурирует еще одно воплощение femme fatale – Елена Прекрасная. Брюсов упоминает прозвище, которое получила виновница гибели Трои, данное ей Вергилием: «общая Эринния», хтоническая богиня мести [83, с. 300], тем самым указав на смертельную сущность женской красоты. В эпоху fin de siècle «роковая женщина», сочетающая в своем характере противоположные качества, становилась одновременно источником

наслаждения и страдания, что сокращало «дистанцию, отделяющую любовь от смерти» [73, с. 186].

Инфернальное обаяние Гесперии усиливается еще и благодаря сочетанию в ее образе «идеала мадонны с идеалом содомским», примеры которого исследователи обнаруживают у предшественников Брюсова – Ф.М. Достоевского (Настасья Филипповна) или С. Малларме (Иродиада). И, конечно же, особое место в творчестве символистов занимал образ Саломеи Оскара Уайльда, использовавшей свою сексуальную притягательность в качестве «инструмента переговоров», «никогда не имея намерения отдаться своему отчиму Ироду» [523, с. 49].

Имея множество любовников, Гесперия награждает Юния лишь поцелуем, утверждая, что дала обет целомудрия, «подобно жрицам Круглого храма», т.е. весталкам [83, с. 220]. Образ героини соответствует принятой на рубеже веков модели поведения, согласно которой было принято разыгрывать, как пишет О. Матич о «декадентской Клеопатре» Зинаиде Гиппиус, «миф рубежа веков о женской перверсии, в котором переплетаются распутное желание и распутная фригидность» [264, с. 187]. Только оказавшись в тюремном застенке, главный герой «Алтаря Победы» приходит к осознанию того, что его жизнь – слишком дорогая плата «за единый поцелуй продажной женщины, за единый миг, показавшийся мне когда-то вратами к последнему блаженству!» [83, с. 171].

Не только жертвы femme fatale, но и она сама в не меньшей степени подвергается смертельной опасности. Казнена Саломея, умирает от тяжелой болезни героиня рассказа Э. По Лигейя, гибнет от пыток инквизиции ведьма Рената. Как замечает А. Ханзен-Лёве, «диаволическая жена убивает своим (змеиным) ядом или сама от него погибает — как Клеопатра, героиня многочисленных декадентских стихотворений» [466, с. 347]. На основе анализа истории любви к Прекрасной Даме двух русских поэтов-символистов – Александра Блока и А. Белого – И. Жеребкина приходит к выводу, что «все герои символистских произведений, выбравшие и реализовавшие любовь, погибают» [167, с. 225], во всяком случае, наследуя романтическую традицию, они склонны постоянно бросать вызов смерти.

Часто гибельная для роковой красавицы опасность исходит именно от ее жертвы, испепеляющая страсть которой превращается в неистовую

ненависть и в конце концов порождает желание уничтожить мучительницу. Такую внутреннюю борьбу испытывает герой Брюсова, постепенно осознавая, что лживая Гесперия манипулирует его чувствами в угоду своим желаниям. В финальной части «Алтаря Победы» во время последнего свидания Юния с героиней он в исступлении пытается заколоть ее кинжалом, а затем покидает город со словами «Горе побежденным!», которые относятся как к Риму, павшему под натиском варварских племен, так и к самому Юнию, возложившему свою жизнь на алтарь роковой любви.

Рассмотрим черты femme fatale, которыми Брюсов наделил странную «пророчицу» Рею. Ее знакомство с главным героем описывается буквально на первых страницах романа и может рассматриваться как завязка сюжетной линии «Юний – Реа».

Героиня прибывает в Рим, уверенная в том, что скоро наступит конец света. Присваивая функции Богородицы, она называет себя Марией и пытается найти единомышленников, которые, как и она сама, верят в Антихриста – предтечу Мессии, так как героиня разделяет убеждение многих гностиков в том, что «не может Добро прийти в мир иначе, как через Зло» [83, с. 41]. Свою миссию Реа видит в том, чтобы объявить всему миру второе пришествие Христа, которому, по ее мнению, должно предшествовать погружение мира в греховное состояние: «Се — идет в мир тот, кого народы назовут Антихристом: но волею господа должен он стать Христом вторично пришедшим, Судиею праведным» [83, с. 146]. Этому требованию сознательного падения в грех с целью его дальнейшего искупления соответствует имя главной героини, значение которого она сама сообщает Юнию: «виновная» [83, с. 41]. Этим же объясняются постоянные призывы «к греху, любодейству, убийству», провозглашаемые во время «литаний» и оргий офитов [83, с. 328].

Действие романа относится к одному из тех рубежных культурно-исторических периодов, когда усиливаются эсхатологические ожидания, как это было в первые века христианства в Западной Европе и в России конца XIX – начала XX веков. Как известно, в библейской литературе, например, у Исайи и других пророков, постоянно присутствует мотив конца земного мира. Обещания апостолов о скором приходе Мессии и наступлении Царствия Божия зачастую воспринимались буквально.

Именно такой пророчицей, сибиллой, возвещающей избранным о наступлении последних дней земного мира, вообразила себя героиня «Алтаря Победы». На первом свидании Реа сообщает Дециму, что «Жених грядет и скоро ударит в ворота. Горе, кого Он застанет спящим» [83, с. 41]. Ее слова являются аллюзией на начальные строки тропаря, который поется в начале утрени в первые три дня Страстной седмицы: «Се Жених грядет в полунощи, и блажен раб, его же обрящет бдяща…»

Как танатологический персонаж, Реа втягивает в поле смерти всех, кто ее окружает. Уже на первом свидании с главным героем она пытается убедить его, что в самом имени Децим, т.е. десятый, скрыто предзнаменование его трагической судьбы – он будет «убит, когда десятого постигнет казнь небесная» [83, с. 41]. В примечаниях к роману автор указывает, что имя героя Decimus содержит в себе «намек на обычай декумации, казни каждого десятого по счету из толпы или отряда» [83**,** с. 569]. В конце концов это пророчество сбывается, но убитой будет сама героиня и те, кто последовал ее призывам и восстал против власти римского императора.

Рее, как и Гесперии, присуще сходство с хтоническими существами. Она уподобляется Медузе и Лернейской гидре. В героине Юний чувствует необъяснимую магическую силу, якобы полученную от богини подземного мира и покровительницы колдуний Гекаты.

Героиня сравнивается также с другими мифологическими волшебницами – Медеей и Цирцеей. Юнию кажется, что, как и они, Реа владеет «какими-то тайными чарами», которым он не в силах противиться [83, с. 198]. Герой мог бы обратиться к ней со словами, которые автор «Алтаря Победы» посвятил Нине Ивановне Петровской, прототипу как Реи, так и Ренаты из романа «Огненный ангел»:

Ты – слаще смерти, ты – желанней яда,
Околдовала мой свободный дух!
И взор померк, и воли огнь потух
Под чарой сатанинского обряда.

В коленях – дрожь; язык – горяч и сух;
В раздумьях – ужас веры и разлада;
Мы – на постели, как в провалах Ада,

И меч, как благо, призываем вслух!

Ты – ангел или дьяволица, Дина?
Сквозь пытки все ты провела меня,
Стыдом, блаженством, ревностью казня.

Ты помнишься проклятой, но единой!
Другие все проходят за тобой,
Как будто призраков туманный строй [80, с. 306].

Как и брюсовской Цирцее из одноименного стихотворения, героине «заклятья знакомы» [79, с. 143]. Ими она не только околдовывает Юния, но и подчиняет толпу гностиков-офитов, которые поверили в ее пророчества и, восстав против императора, обрекли себя на смерть от руки римских легионеров.

С особой силой воплощается в образе Реи понятие дионисийского эроса, чрезвычайно популярное в эпоху Серебряного века благодаря Вяч. Иванову, который воспринял и развил культ Диониса под влиянием работы Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки».

Воспевая дионисийский оргиастический экстаз, композитор-символист А. Скрябин снабдил свою симфоническую поэму стихотворной программой, в которой мистериальное слияние противоположных начал переживается как некая алхимическая трансмутация, когда ужас становится наслаждением в результате творческого акта, преобразующего «косную материю» в сияющую божественным огнем гармоническую вселенную:

Что ужасало –
Теперь наслажденье,
И стали укусы пантер и гиен
Лишь новою лаской,
Новым терзаньем,
А жало змеи
Лишь лобзаньем сжигающим.
И огласилась вселенная

Радостным криком
Я есмь! [381]

Подобным образом воспринимает герой Брюсова любовные ласки Реи, от поцелуев которой «оставались на коже следы крови» [83, с. 161].

Реа напоминает одну из сексуальных вампирш, какой она изображена на полотнах Ф. Берн-Джонса («Вампир»), Э. Мунка («Мадонна») или в поэме Р. Киплинга («Вампирша») в соответствии с господствовавшими на рубеже веков представлениями о «роковой женщине», очаровывающей и обезоруживающей мужчину. Брюсовская героиня выступает здесь в роли искусительницы с картины мастера немецкого модерна Ф. фон Штука «Грех», на которой притягательную силу порока олицетворяет обвивающийся вокруг женщины огромный змей. В «Алтаре Победы» роль змея выполняет Реа. Она в очередной раз соблазняет Юния, который, вместо того, чтобы покинуть лагерь мятежников-офитов, уступает ее воле, шепчет «любовные слова, безудержные и неразумные» и сжимает в объятиях ее «тело гибкое, как у змеи» [83, с. 330].

На протяжении всего романа Брюсов подчеркивает присущие Рее черты дионисийского безумия. Так, другая героиня, Лета, отговаривает Юния от встречи с Реей, так как считает ее сумасшедшей, которая ведет себя так, будто ее «искусал тарантул» [83, с. 69]. Ярче всего это проявляется во время офитских оргий, где Реа и другие женщины уподобляются обезумевшим менадам. Змеи выступают здесь в качестве одного из часто встречающихся атрибутов как самого Диониса, который получил венок из змей в дар от своего отца Зевса, так и его спутниц, подпоясанных задушенными змеями. Еврипид в трагедии «Вакханки» отмечает разрушительный характер действий менад, впавших в оргиастический экстаз и наделенных поэтому необычайной физической силой, благодаря которой они способны сокрушить все на своем пути. С вакханкой, внезапно пришедшей в исступление, сравнивает Рею и Юний, но признается, что это его не ужасает, а напротив – радует. В «Алтаре Победы» говорится, что участницы гностической литании были готовы, «подобно своим древним сестрам, растерзать в клочки сопротивляющегося Орфея» [83, с. 338].

Дионис, как и его мать Персефона, с которой Юний сравнивает Рею, имеет непосредственное отношение к царству мертвых. Утверждение в романе дионисийского начала подводит к мысли о том, что в эпоху модернизма стало возможным «признавать и понимать ту роль, которую играет в жизни боль и смерть, приветствовать весь спектр ощущений от жизни до смерти, от боли до экстаза, включая травматический опыт» [541**,** с. 176].

Как в случае Гесперии, в образе Реи сочетается «идеал мадонны с идеалом содомским». Во время оргии офитов Реа отдается Юнию, но уже через два дня герой получает неожиданный отказ, более того, Реа гневно уверяет, что «никто не может упрекнуть меня ни в чем недостойном, и никогда я не нарушала законов стыда…» [83, с. 131]. И говорится это с такой искренностью и отчаянием, что герою только остается теряться в тщетных догадках, кто предо ним: «безумная или мудрая, обманщица или обманутая» [83, с. 133].

Непредсказуемость поведения, свойственная «роковой женщине», ее загадочность и скрытность, невозможное соединение в ней несовместимых качеств, таких как «фатальная» чистота и сексуальная разнузданность, подводят к мысли, что femme fatale, так же, как и ее противоположность – Прекрасная Дама, представляет собой «нечеловеческого партнера и такого радикального Другого, который совершенно не коррелирует с нашими собственными потребностями или желаниями и автоматически производит требования и приказы, чуждые и бессмысленные для нас» [167, с. 238]. Реа, как и лирическая героиня З. Гиппиус, стремится к «тому, чего нет на свете», и в конце концов гибнет, осознавая свою обреченность, но оставаясь верной своей иллюзорной мечте.

Таким образом, на рубеже XIX-XX веков в русском символизме актуализируется архетип «роковой женщины», характерные черты которого мы попытались проанализировать на примере одной из героинь Брюсова. Обращение к этому образу было широко распространено в изобразительном искусстве и литературе западноевропейского модерна и отвечало неомифологическим установкам символистов. Брюсовские исторические романы в полной мере соответствовали этой тенденции, коррелировавшей с его жизнетворческими и эстетическими принципами.

§ 6. Гностические мотивы в романе «Алтарь Победы»

Интерес к истории Древнего Рима, особенно IV века нашей эры, сопровождал Брюсова на протяжении практически всей его сознательной жизни. Начало было положено в статьях о жизни и творчестве древнеримских поэтов IV в. – Пентадия и Авсония. Много времени Брюсов посвятил переводам из этих и других, менее известных, древнеримских поэтов, намеревался создать книгу очерков о латинских писателях «Золотой Рим»: «В дальнейшем плане работ по IV веку В.Я. предполагал составить большую книгу о латинских писателях того времени, под заглавием «Aurea Roma», но это осталось неисполненным» [21, с. 90].

Воплощению античной темы в прозе В. Брюсова посвящены труды таких ученых, как С. Абрамович, Н. Ашукин, М. Гаспаров, Э. Литвин, Н. Хачатрян и др. [2; 21; 111; 237; 468]. В нашей работе мы хотели бы остановиться на проблеме, которой в литературоведении не уделялось достаточно внимания – гностическим мотивам в творчестве Брюсова.

Как отмечают исследователи, Брюсов видел в античной истории ключ к пониманию современности, так как считал, что события прошлого были во многом аналогичны процессам, происходившим в России в первые десятилетия XX века. Гибель великой античной культуры сопровождалась распространением христианского мировоззрения, формировавшегося не только как антитеза язычеству, но и ставшего в определенном смысле наследником традиций своего предшественника. Столкновение христианства с процветавшими в то время многочисленными гностическими сектами, наряду с эсхатологическими предчувствиями наступления конца света, действительно в немалой степени напоминало события российской истории рубежа XIX-XX веков. В обществе с нарастающей остротой происходили невиданные до тех пор кардинальные изменения, сопровождавшиеся тревожным ощущением fin de siècle и напряженными поисками новых путей дальнейшего культурно-исторического развития. Кардинальная перестройка сознания, по мнению Брюсова, часто влечет за собой отказ от величайших достижений прошлого и даже приводит к варварскому уничтожению накопленных в течение многих веков духовных и материальных ценностей, но поэт был убежден в

необходимости принятия грядущих перемен, несмотря на связанные с ними трагические потери.

Интерес к гностическому философско-религиозному течению, возникшему, возможно, еще до христианства и черпавшему материал для своих космогонических построений из различных источников (египетских, вавилонских, древнегреческих эзотерических учений, иудаизма, христианства и др.), никогда не угасал, а «созданные античными гностиками мыслительные конструкции оказались чрезвычайно плодотворными, применимыми в совершенно иных исторических условиях» [160, с. 84].

Основу гностицизма составляет дуалистическое мировоззрение, для которого характерно противопоставление высшего божественного мира, «сокровенной и непознаваемой сущности первоначала, проявляющего себя в эманациях – эонах» [241], и греховной материи, что напрямую соотносилось с двоемирием символистов. Творцом земного мира признавался Демиург (Ялдаваоф), которого некоторые гностики отождествляли с ветхозаветным Ягве. Посвящая свои трактаты борьбе с хаосом материи, они видели основную задачу человека в освобождении от власти Демиурга путем философского познания. Для этого высшее божество направляет к людям своих посланцев. В секте офитов (от ὀφις — змея) таким посланцем становится один из эонов – София, которая является перед Адамом и Евой в виде библейского змея. Вкушение первыми людьми плодов с дерева познания, признаваемое в христианстве первородным грехом, у гностиков, напротив, расценивается положительно, так как становится первым шагом на пути спасения человека и залогом его воссоединения с истинным Богом.

В статье, написанной для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, Вл. Соловьев высказал предположение, что офиты унаследовали традиционные мистерии древнейшего фаллического культа змеи, который был «особенно распространен в Египте в связи с древним почитанием того божественного змея, которого греки называли “благим богом”» [388, с. 485]. В словаре основательницы Теософского общества Е.П. Блаватской символика змея трактуется несколько по-другому. Здесь змей представляет собой «принцип Христос'а (т.е. божественную перевоплощающуюся Монаду, а не Иисуса-человека)», его позаимствовали у египтян и «почитали как символ мудрости, Софии», а в

Ветхом Завете он фигурирует как медный змий Моисея [57]. В литературе описан целый ряд гностических сект, близких офитам – барбелоты, наассены, ператы, сефиане [187].

Гностическая традиция становится известной в России в эпоху Просвещения, когда в ней начинают появляться, по примеру Западной Европы, масонские ложи, а «торжество гуманистической доктрины сопровождается неслыханным расцветом оккультизма» и спиритизма [1, с. 47]. Масонство XVIII века и близкое к нему розенкрейцерство, по убеждению некоторых ученых, было «связано с возрождением гностической традиции» [352]. Испытывая неудовлетворенность церковным учением, в ряды «вольных каменщиков» вступали наиболее известные представители эпохи Просвещения. К ним принято относить Н.И. Трубецкого, А.М. Кутузова, Н.И. Новикова, которые в своих трудах разрабатывали такие масонско-гностические понятия, как «самосовершенствование», «истина», «знание» и др. В творчестве Н.И. Новикова и М.М. Хераскова был заложен прочный фундамент всего последующего развития литературной мысли XIX века, в особенности таких значительных фигур русской культуры, как Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и В.С. Соловьев.

В работе одного из исследователей, посвященной преломлению мировоззренческой парадигмы гностицизма на русской почве, подчеркивается, что «исконный гностический антропоцентризм обретает у Достоевского свое логическое завершение: начало человеческой личности становится самым главным определением бытия как такового» [161, с. 97]. Творчество человека в рамках антропологической модели развития мироздания выступает как необходимое условие, способствующее освобождению мира от косной материи и тем самым приближающее человечество к заветной цели – единению с божеством.

Известно, что взгляды Ф.М. Достоевского на противоречие добра и зла как основную онтологическую проблему, на отношения человека с Богом, на место и роль человека в мировой истории разделял его друг и почитатель его художественного дара В. Соловьев, гностические интуиции которого во многом определили дальнейшее развитие философско-религиозных и художественных исканий представителей Серебряного века. Понимание Соловьевым человека как единственного орудия, с помощью которого только и возможно преображение земного

бытия, искоренение его греховности и несовершенства, воплотившееся в учении о Богочеловечестве, носит, по мнению И. Евлампиева, «безусловно гностический характер» [161, с. 97].

Центральным образом, венчающим философскую систему Соловьева, становится Вечная Женственность, София, Премудрость Божия. Разумеется, его софиология не сводится исключительно к гностицизму. Она представляет собой «сложный синтез православного почитания Христа как воплощенной Божественной Премудрости, европейских мистических учений, каббалы, романтизма, немецкой философии и других учений» [207, с. 142]. В трудах философа прослеживается связь с теми гностическими учениями, приверженцы которых отождествляли Софию со змеей, как это было характерно для наасенов или офитов. Анализируя французскую рукопись Вл. Соловьева «София», А.П. Козырев отмечает такую существенную деталь, как ясно различимую надпись «змея» под словом «София» [207, с. 142]. Почему появилась такая надпись, становится ясно после знакомства со статьей философа об офитах, в которой говорится, что в этой гностической секте верили, будто бы София покинула горний мир в образе змеи, «чтобы сообщить истинное знание первым людям, которых ограниченный Димиург хотел держать в детском неведении» [388, с. 485].

На рубеже XIX – XX веков в России активизировался интерес к различным мистическим религиозно-философским системам, который объяснялся, с одной стороны, кризисом христианства и попытками его обновления, а с другой – стремлением найти достойную альтернативу официальной религиозной системе. Учение гностиков привлекало многих представителей культуры Серебряного века, особенно декадентов и символистов. Об одержимости Д.С. Мережковского «всеуничтожающим духом» Ариманом, олицетворяющим силы зла в зороастризме, упоминает З. Гиппиус [113, с. 60]. Брюсов в определенный момент своей жизни всерьез играл роль скандинавского божества Локи (эта жизнетворческая коллизия, возникшая в отношениях В. Брюсова и А. Белого и превратившаяся в метафизическую дуэль между скандинавскими божествами Локи и Бальдром, рассмотрена в статье С. Гречишкина и А. Лаврова) [124, с. 48–49].

Общим местом стало уже в науке указание на особое влияние теоретических построений Вл. Соловьева на символистов. С особой

силой отразилась на творчестве младосимволистов (С. Соловьева, А. Блока, А. Белого) соловьевская софиология, а гностическая космогония во многом определила мировоззренческие и художественные установки старших символистов – Ф. Сологуба, К. Бальмонта, З. Гиппиус и В. Брюсова.

По мнению А. Ханзен-Лёве, для поэтов-символистов 1890-х годов «мир с точки зрения диаволизма является творением или артефактом демиурга, негативность и онтологическое не-бытие которого противостоят позитивной вездесущности бога-творца» [466, с. 59]. Убежденность в том, что творцом мира является злой Демиург, приводит их к богоборческим мотивам, к попыткам преодолеть косность темного материального хаоса энергией творчества.

Анализируя поэзию Вл. Соловьева, Брюсов отмечал, что миросозерцание великого русского философа зиждется на «глубоком, безнадежном дуализме» между двумя мирами – врéменном и вечном [84, с. 221]. Брюсову как символисту это представление чрезвычайно близко и понятно: «Первый есть мир Зла, второй – мир Добра. Найти выход из мира Времени в мир Вечности – такова задача, стоящая перед каждым человеком. Победить время, чтобы все стало Вечностью, – такова последняя цель космического процесса» [84, с. 221].

В одной из критических статей, опубликованной после издания романа «Алтарь Победы», был отмечено, что эпизоды, посвященные гностической секте офитов, занимают в произведении значительное место: «Во второй части «Алтаря Победы» автор несколько ослабил драматизм действия, может быть, иногда излишними подробностями о секте змеепоклонников (офитов), с которыми столкнулся герой. Антикварная сторона, правда, рассмотренная очень тщательно, включая и коммунистический образ жизни сектантов, отчасти одержала здесь верх над художественной» [257, с. 189].

Неоценимым подарком для исследователя брюсовского творчества стал довольно обширный список использованной во время создания «Алтаря Победы» научной и популярной литературы об античности, опубликованный в примечаниях к роману. Однако, по мнению М. Гаспарова, «главных пособий у Брюсова было не больше десятка», в этот перечень вошли, прежде всего, труды по истории Римской империи и только две книги, посвященные истории борьбы религиозных систем –

«Церковь и Римская империя» А. де Брольи и «Падение язычества» Г. Буассье [111, с. 548]. В примечаниях Брюсов отметил, что пользовался также словарем Брокгауза и Ефрона, в котором, как мы уже упоминали выше, содержались статьи Соловьева о гностицизме и офитах. Но когда пытаешься в списке Брюсова обнаружить литературу об офитах, то находишь только книгу Э. Ренана «Марк Аврелий и конец античного мира», где в восьмой главе весьма иронически и с большим скепсисом характеризуется эта гностическая секта, а также четырехтомник Ф.Ф. Зелинского «Из жизни идей», в третьем томе которого есть статьи о Гермесе Трижды-Величайшем и гностиках.

Рискнем предположить, что круг литературы о гностиках, в том числе и об офитах, доступной Брюсову, был шире, чем указано в его перечне. Кроме трудов Вл. Соловьева, включая его последний трактат «Три разговора», источником сведений о гностических сектах могли послужить широко известные работы Е.П. Блаватской, изданные еще в конце XIX ст., второй том «Лекций по истории Древней Церкви» В.В. Болотова, вышедший из печати в 1910 году. Весьма вероятно, Брюсову были известны «Пять книг против ересей» Иринея Лионского, которые были опубликованы в русском переводе уже в 1868 году и затем несколько раз переиздавались. Еще с одним вариантом доктрины офитов можно было познакомиться в «Опровержении всех ересей» Ипполита Римского, переведенном прот. П. Преображенским и публиковавшемся в «Православном обозрении» в 1871-1876 гг., а на труды Епифания Кипрского (годы издания 1863-1886) ссылается Вл. Соловьев в словарной статье.

Соглашаясь с М. Гаспаровым в том, что общим композиционным принципом романа является зеркальность или симметрия, уточним, что он не стал абсолютным, так как в романе действуют несколько враждебных сил. Во-первых, это язычество, во-вторых, христианство и, в-третьих, многочисленные гностические течения, которые по некоторым позициям близки христианству, но имеют также ряд существенных отличий, не позволяющих рассматривать их как единое религиозно-философское явление. Ученый обращает внимание на то, что в «Алтаре Победы» смерть выступает в качестве одной из ключевых категорий, служащих для демонстрации мировоззренческих оснований того или иного вероучения: «после наглядного противопоставления

старой и новой культуры в их отношении к смерти (с одной стороны – самоубийство Ремигия и убийство раба заговорщиками, с другой стороны – самоубийство Меробавда и гибель фанатиков-христиан» [111, с. 549]. Однако в свете вышесказанного под «фанатиками-христианами» надо понимать отнюдь не христиан, а гностиков.

Главный герой романа «Алтарь Победы», Децим Юний Норбан, оказывается вовлеченным в борьбу между приверженцами древних римских традиций с нарождающимся христианством, в свою очередь вынужденным отстаивать свои догматы от нападок множества гностических сект. Юний становится невольным пособником заговора против императора-христианина Грациана (подробности исторической подоплеки сюжета брюсовского романа изложены в работах М. Гаспарова и Н. Хачатрян [111; 468]). В романе Грациана пытаются свергнуть не только ревнители древнеримских языческих культов, но и объединившиеся для борьбы с ним две гностические секты. Во главе одной из них стояла девушка по имени Реа, уверенная в своем пророческом даре и убежденная в скором приходе Мессии, членами второй были змеепоклонники-офиты.

Влюбленность главного героя в Рею способствует его знакомству с основами гностического учения. Их первое свидание происходит в танатологическом топосе, на Аппиевой дороге – «царице дорог» (Стаций), имевшей для Древнего Рима огромное культурное, торговое и военное значение. Вдоль нее было принято устраивать пышные захоронения, украшенные великолепными памятниками, и когда герой пришел в назначенное место, он увидел, что «с двух сторон, с великолепных древних гробниц, смотрели лики давно умерших мужей», напоминавшие о славном римском прошлом [83, с. 38]. В описании Реи автор указывает на присутствие в ее облике и поведении черт танатологического персонажа: «в темноте облеченная в свои белые одежды, она похожа была на призрак, вызванный некромантом из могилы» [83, с. 41].

С помощью намеков и совпадений героиня пытается убедить Юния Децима в том, что он должен примкнуть к членам одной из гностических сект, убежденных в скором наступлении конца света, так как именно он «призван уготовать пути тому, кто грядет» [83, с. 40]. Видимо, Юний не был знаком с учением гностиков, тем более что в

данном случае Реа опирается на апокалипсические пророчества Откровения Иоанна Богослова. Ее речь напоминает центон, составленный из евангельских цитат.

Сначала Юний полагает, что Реа – христианка, но вскоре понимает, что ее верования в значительной степени отличаются от догматов ортодоксального христианства. Сцена первого свидания Реи и Юния напоминает сцену искушения Змеем Адама и Евы. Брюсов настойчиво подчеркивает в образе героини черты, присущие змею-искусителю. Ее голос звучит для героя как шипение змеи, она одновременно отталкивает и притягивает Юния, который чувствует магическое воздействие героини. Она подчиняет его волю своей подобно тому, как «иные змеи околдовывают свою добычу взглядом» [83, с. 41]. Тем самым Реа для Юния выступает в образе змеи, посвящающей героя в основы гностической мудрости, которую она считает истинным знанием. Подобным образом София-Премудрость в облике Змея является первым людям и убеждает их вкусить плод познания, чтобы в дальнейшем они могли воспользоваться полученным гнозисом и восстать против Демиурга. Лейтмотивом этого эпизода романа, содержащим одно из важнейших гностических положений, являются слова Реи: «Не было бы заслуг человека перед Богом, если бы Змий не соблазнил Еву» [83, с. 41].

Символом приобщения героя к священным тайнам гностиков становится пурпуровый колобий – одеяние императора, за изготовление или хранение которого наказанием для героя могла быть смертная казнь. В качестве подтверждения этого Брюсов приводит свидетельство Аммиана Марцеллина, рассказавшего историю двух Аполлинариев (отца и сына) и диакона Мараса, приговоренных в 353 году к казни по обвинению «в причастности к темному делу о изготовлении в Тире пурпурного императорского облачения (indumentum regale)» [83, с. 560]. Заметим, что это произошло незадолго до событий, описанных в «Алтаре Победы».

Во время обряда посвящения в офитскую секту, Реа и Децим оказываются в святилище, где было установлено медное изваяние: «Бронзовая Змея на алтаре словно выгибала и распрямляла свои кольца и все выше подымала свой плоский череп, с высунутым из пасти жалом. Два изумруда, вставленных в ее голову на месте глаз, зловеще сверкали при каждой вспышке огня» [83, с. 144]. Здесь, как бы в присутствии

божества, верховный жрец Манагим излагает героям суть офитских верований: «Узнайте же, что не Единый сотворил сей мир. Сын предвечного Хаоса, Иалдабаод, создал солнце, луну и звезды, а духи планет, повинуясь ему, создали, по образу и подобию своему, человека, чтобы тешиться им, как игрушкой своей гордости. Тогда Сущий, по милосердию своему, вдохнул в человека дух божественный. В гневе Иалдабаод послал Омиоморфа, духа змееобразного, но не подлинного Змея, чтобы лукавыми речами воспретить людям вкушать от древа Познания. Но Верховная София, приняв свой истинный облик Змея, раскрыла коварство вечного Врага. Адам вкусил от запретного плода и, став мудрым, как боги, постиг в себе веянье духа божественного и бессмертного. Страшась с того часа своего собственного творения, изгнал Иалдабаод людей из кущей райских и вселил их на землю, низшее из небесных тел. И чтобы вернуть их к поклонению себе, он воздвиг среди людей Мессию, который должен был учить о величии и славе сына Хаоса. Однако не покинул благой Заступник человеческий род и на земле, но исполнил Мессию духом истины, так что стал он Христом, учителем правды. Телом распятый на кресте, духом вознесся Христос на небо и ныне ведет великую борьбу с злым демоном, чтобы в конце времен лишить его владычества и посрамить вполне. Люди, сотворенные Иалдабаодом на погибель, должны через Христа найти путь последнего Познания и вернуться к слиянию с первым небесным Эолом, верховной Премудростью.<…> Змею и Христу поклонимся, братья, ибо через них явилась нам предвечная София» [83, с. 145]. Учение офитов, как его характеризует сам автор романа, представляет собой причудливую смесь гностических представлений о Плероме и эонах, христианских апокалипсических пророчеств, изложенных в заключительной части Нового Завета, и откровений Гермеса Трисмегиста [83, с. 145].

В образе Реи Брюсов воплотил фанатичку, уверенную в истинности своих видений. Литания, на которой присутствуют Реа и Юний, напоминает служение сатане, так как приверженцы гностической секты убеждены в том, что таким образом приносят себя в жертву ради спасения всего человечества. Образ героини соотносится с «падшей» Софией – Ахамот. В первом томе исследования А. Ханзен-Лёве, посвященном «дьявольскому символизму», указано, что «“вышняя София” (особенно у офитов, бабелиотов, валентиниан) идентична со

“Святым Духом” (тем же, 360), в обличьи “низшей Софии” воплощен его анти-образ, образ тотального сладострастия и развращенности» [466, с. 346].

Как отмечал Е.Н. Трубецкой, «зло, достигшее крайнего своего напряжения, должно быть кощунственной пародией на самое дорогое, святое и возвышенное, что есть в мире» [435, с. 277]. Такой же пародией является и оргия, завершающая литанию. Она сопоставима с хлыстовскими радениями, описанными А. Белым в романе «Серебряный голубь».

Аморальное поведение гностиков соответствует их учению: «Дай нам быть грешными, впасть в скверну, лгать и любодействовать, убивать, богохульствовать, погубить души наши!» – такой призыв звучит в конце литании, после которого присутствующие, по словам нарратора, «вступают в брачный союз» [84, с. 75–76]. Эта сцена в романе не противоречит упрекам в либертинизме, высказанным в адрес гностиков со стороны как ересиологов, так и некоторых современных ученых. Так, «Епифаний прямо приписывает Василиду проповедь разврата» [333, с. 355], а Ириней «пишет об аморальном поведении другого известного гностика – Марка» [241]. Известный философ XX века А.Ф. Лосев был убежден в том, что либертинизм является «чудовищным символом всей античной философско-эстетической гибели» [241].

Офиты в «Алтаре Победы» буквально следуют заветам апостола Павла, слова которого из Послания к Римлянам цитирует Реа: «я желал бы сам быть отлученным от Христа за братьев моих, родных мне по плоти» [83, с. 74]. Героиня проводит параллель между жертвой Христа, распятого во искупление грехов всего человечества, и предназначением гностиков: «Кто Сына своего единственного не пощадил, но предал за людей на муку, не властен ли нас, сынов своих, послать на погибель за других?» [83, с. 74]. Данный мотив крестной жертвы объединяет Рею и Ренату из «Огненного ангела».

Сходство между образами Реи и Ренаты уже отмечалось учеными [237]. Полностью поглощенная idee fix о приходе Мессии, Реа уверена, что по велению Духа Божьего члены секты «предуставлены на то, чтобы послужить Царю Погибели и уготовать ему путь» [83, с. 73]. Она верит, что впадение в грех есть необходимый этап на пути спасения души. Подобная идея перекликается с мыслью, высказанной Вл. Соловьевым в

трактате «София»: «космическая вражда должна повториться в человеческом мире» [390, с. 481]. О предшествующем Царству Христову появлении монархии антихриста как о последнем этапе исторического пути, его эсхатологическом завершении идет речь и в «Краткой повести об антихристе» [391].

В романе Брюсова эсхатологические настроения рубежа XIX-XX веков, которыми были охвачены многие современники писателя, глубоко переживавшиеся Соловьевым и его последователями «в виде пришествия Антихриста» [239, с. 404], спроецированы на подобные же события, происходившие в конце IV века н.э.. Описание антихриста, каким его видит Реа, имеет сходство с огненным ангелом, являющимся к Ренате: «Юноша, с лицом ангела, нас встречает; волосы у него, как разметавшееся пламя, уста, как кровавая рана, взор благостный, как у агнца» [83, с. 74]. Только перед смертью Реа, как и главная героиня «Огненного ангела», начинает понимать, что заблуждалась.

Противостояние гностиков и христиан в романе заканчивается победой последних. Юний Децим вынужден признать превосходство христианства над гностицизмом и язычеством. Герой Брюсова выражает убеждение автора романа в том, что необходимо принять новое религиозное учение, так как именно христианство стало духовным и идеологическим основанием грядущей эпохи. Такова мировоззренческая позиция автора «Алтаря Победы», который в 1918 году написал такие строки: «Мне Гёте – близкий, друг – Вергилий, Верхарну я дарю любовь… Но ввысь всходил не без усилий – тот, в жилах чьих мужичья кровь» [81, с. 373]. Гибель старой культуры неизбежна, поэтому Брюсов видит задачу русской интеллигенции в том, чтобы сохранить лучшие достижения ушедших культур и свести к минимуму потери, сопровождающие переход от одного культурно-исторического периода к другому.

***

Танатологические мотивы являются важнейшими структурными элементами поэтической системы романов В. Брюсова. Они могут располагаться в начале, в середине или в конце произведения,

определенным образом коррелировать друг с другом и различными способами взаимодействовать с другими мотивами.

В романах Брюсова встречаются различные типы танатологических мотивов, которые относятся к нескольким классификациям и могут рассматриваться с разных позиций в зависимости от их отношения к реальности, точки зрения, функции, позиции в тексте и т.д. Они выполняют несколько важных функций – сюжетообразующую, смыслообразующую, формообразующую. Танатологические мотивы играют важную роль в развитии сюжета и определяют особенности композиционного строения текста. Зачастую они выполняют функцию завершения сюжета. Исторические романы писателя заканчиваются смертью главных героинь – умирает Рената в «Огненном ангеле», гибнет Реа в «Алтаре Победы». Кроме того, в первом романе значительное место отведено повествованию о последних днях жизни известного алхимика, ученого, оккультиста и писателя Агриппы Неттесгеймского, а о смерти главного героя сообщается в эпилоге.

В прозе Брюсова, как и в романах Сологуба, представлен широкий спектр танатологических мотивов, относящихся к насильственной смерти. Это и криминальное убийство (по приказу Гесперии), и смерть на войне (так погибла Реа), и казнь (к сожжению на костре была приговорена ведьма Рената), и самоубийство (в «Алтаре Победы» это самоубийство Ремигия и Меробавда). Центральные главы романа «Огненный ангел» посвящены дуэли между Рупрехтом и графом Генрихом. Иногда Брюсов соединяет несколько танатологических мотивов с разной модальностью и соотносит их с одним и тем же персонажем. Так, Намия совершила неудачную попытку самоубийства, но вскоре действительно умерла из-за неразделенной любви; Рената была приговорена к казни, но умерла в темнице, не вынеся моральных и физических мучений.

Серьезное увлечение Брюсова оккультизмом определило его интересы как ученого, довольно много времени посвятившего изучению современных и средневековых трактатов на эту тему, а затем использовавшего эти знания при написании романа «Огненный ангел». Герои романа – Рупрехт и Рената – пытаются преодолеть границу между реальным и сверхъестественным мирами и вступить в коммуникацию с

демоническими существами. Несмотря на скептицизм главного героя, постоянно сомневающегося в существовании потустороннего мира, он, как и автор романа, упорно изучает оккультную литературу и стремится встретиться лично с известным алхимиком Агриппой, совершает путешествие с Фаустом и принимает участие в ритуалах для общения с душами почивших, в частности, с троянской Еленой.

Роль танатологических мотивов в романах Брюсова повышается в связи с тем, что герои помещены в пограничную ситуацию, им приходится постоянно балансировать «между двумя безднами». В «Огненном ангеле» это земной и потусторонний миры, причем положение героя осложняется безуспешными попытками определить, действительно ли возможно существование ирреальных сил или это «игры разума», проделки мошенника (например, в сцене с Фаустом и Еленой), проявление истерии (как в случае с Ренатой). И если эти силы все-таки реальны, то какой у них «знак» – положительный (ангелы) или отрицательный (демоны).

Главный герой «Алтаря Победы» также оказывается перед выбором. С одной стороны, он получил традиционное воспитание и поклоняется древним богам, но в конце концов склоняется на сторону новой религии, христианства, пришедшего на смену языческим верованиям. Однако это не ортодоксальное христианство, а одна из оппозиционных ему гностических сект.

Источники интереса к гностицизму представителей Серебряного века русской культуры обусловлены традициями масонства XVIII века, которые неявно продолжали существовать в течение всего XIX века и получили новое рождение на рубеже XIX – XX веков. Идеи гностиков нашли отклик в творчестве русских поэтов и писателей – М.М. Хераскова, А.Н. Майкова, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского. Особая роль в популяризации гностицизма принадлежит В.С. Соловьеву. Гностическая софиология и космогония определила особенности мировоззрения таких русских символистов, как Ф. Сологуб, З. Гиппиус, В. Брюсов, Д. Мережковский, А. Белый, А. Блок и др.

К моменту написания романа существовало достаточное количество разнообразных источников, из которых В. Брюсов мог почерпнуть сведения об офитах. В романе «Алтарь Победы» получили

художественное воплощение основные гностические категории – Демиург, София, Христос, змей. Танатологические мотивы сконцентрированы вокруг фигуры Реи, возглавлявшей одну из существовавших в Риме в конце IV века гностических сект и вместе с офитами восставшей против римского императора. В романе показана неизбежность смены одного культурно-исторического этапа другим, проводится параллель между трагическим завершением античной истории и русской действительностью начала XX века.

К отдельной категории относятся, по нашему мнению, танатологические мотивы, характеризующие состояние персонажа, выказывающего внешние признаки, которые прямо или косвенно говорят об их мортальной природе (мертвое уныние, лежать как мертвый, глаза как у мертвой и т.п.). Если в романах Сологуба эти признаки обычно свидетельствуют о метафизической смерти персонажа, то в произведениях Брюсова они чаще соотносятся с настроением героя, свидетельствуют о физической усталости либо о душевном упадке, сильных переживаниях и т.п., хотя речь может идти и о душевном омертвении персонажа.

В рассмотренных нами романах Брюсова танатологические мотивы не существуют изолированно. В «Огненном ангеле» с ними связаны мотивы случая и судьбы. Мотив femme fatale соотносится с Ренатой – главной героиней романа «Огненный ангел». Этот ряд «роковых женщин» в «Алтаре Победы» и «Юпитере поверженном» продолжат Гесперия и Реа. Любовная коллизия является определяющей в исторических романах писателя, а созданные им образы femme fatale коррелируют с образами «падшей» ипостаси Вечной Женственности, Прекрасной Дамы, Софии Премудрости Божией – Ахамот, плененной материей духовной субстанции, охваченной печалью, страхом, сомнениями, ведущей мучительное существование в ожидании «спасителя», способного вернуть ей утраченную целостность и завершенность. Однако в романах Брюсова этого не происходит, его героини обречены на поражение и гибель. В соответствии с традициями французских символистов, писатель воспевает «красоту зла» (Бодлер). В мифопоэтическом плане его героини воплощают хтоническое начало, но функции матери-земли, рождающей все живое, а затем принимающей

назад умерших, у женских персонажей Брюсова редуцируются, они оказываются способны только на разрушение.

Мотивы судьбы и случая тесно переплетаются с мотивом игры, становясь одной из важнейших характеристик брюсовской концепции человека. Несмотря на то, что герои писателя занимают активную жизненную позицию, они не властны над своей судьбой. Они сами постоянно обращают внимание на определяющую роль случая в своей жизни, который несколько раз кардинально меняет их планы, и некоторым их намерениям (например, встрече Рупрехта с родителями перед его окончательным отъездом в Америку) так и не суждено быть реализованными.

Танатологические мотивы в творчестве Брюсова имеют богатую мифопоэтическую основу, отсылая читателя к античным, библейским, христианским, гностическим образам и сюжетам. Танатологические актанты, хронотоп и сирконстанты в романах писателя прямо или косвенно опираются на богатейшую литературную традицию, начиная с гомеровского эпоса, античного авантюрного романа, плутовского романа, «Божественной комедии» Данте, «Фауста» Гёте, заканчивая творчеством писателей и поэтов конца XVIII – начала XX века (немецких романтиков, Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Уайльда, Э. По, Гюисманса, французских символистов и др.).

ГЛАВА IV.

ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПРОЗЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

§ 1. Творчество Андрея Белого в литературоведении

Десятилетиями предпринимались попытки умалить значение литературной деятельности А. Белого: его произведения не переиздавались многие годы и почти не привлекали внимание советских литературоведов. Серьезное изучение его художественных и теоретических работ началось лишь в 70-е годы прошлого века.

Приход нового столетия ознаменовал наступление новой эры в жизни России и человечества. Первое десятилетие XX века составляет важнейший этап в духовном становлении А. Белого, когда происходило зарождение его философско-эстетических взглядов и формирование его художественной манеры. В это время на протяжении 1899 – 1908 годов был создан и опубликован цикл из четырех произведений, написанных в форме экспериментального синтетического жанра – литературной симфонии. В ранней прозе писателя стереоскопически выпукло представлена картина современной автору симфоний действительности, нашли свое выражение духовные поиски новых культурно-эстетических идеалов, отражены идейные взгляды и устремления русских символистов, охваченных предчувствиями грядущих перемен. В яркой и оригинальной форме Белый сумел передать кризисный характер художественного сознания рубежа веков, оказавшегося следствием существования человека одновременно в двух измерениях – быта и бытия. С гениальной прозорливостью он услышал и воплотил в своих произведениях «апокалиптические ритмы времени», сочетавшиеся с оптимистическими чаяниями близящегося преображения мира и наступления эпохи мистического синтеза. После 1917 года симфонии были переизданы только в 1991 году, а в 1995 году появилось наиболее полное и подробное исследование этих произведений «А. Белый в 1900-е годы» А.В. Лаврова [227]. Как в монографии А.В. Лаврова, так и в работах других ученых – Н.А. Кожевниковой, А. Ковача, Л. Силард, Т. Хмельницкой, Ю. Черникова и др. – много внимания уделялось выявлению жанровой природы литературной симфонии [206; 376; 377;

472; 480; 536]. Наиболее точное и всестороннее определение жанра симфонии дал С. Аскольдов в статье «Творчество Андрея Белого» [15, с. 81]. Проблемам стиля посвящена монография Л.А. Новикова «Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого» [301].

В эпицентре внимания современных ученых находится наиболее известный роман Белого – «Петербург». Первой монографией, посвященной этому произведению, была книга Л.К. Долгополова «Андрей Белый и его роман «Петербург» [152]. Структурные принципы организации романа выявлены в статье Л. Силард «Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX века» [378]. Композиция романа, характер хронотопа, символика личных имен стали предметом анализа С.И. Ильева [183]. Своеобразие «Петербурга» О. Клинг усматривает в соединении лирической и эпической стихии: это роман, «в прозу которого вложен весь размах лирики» [203, с. 61].

Логическим продолжением названных выше исследований стала работа Н.В. Барковской, сосредоточившей свое внимание на выявлении особенностей художественной структуры прозы А. Белого (симфоний, романов «Серебряный голубь», «Петербург», «Крещеный китаец», «Москва») и обнаружении типологической общности между данными произведениями и романами других русских символистов – Д. Мережковского В. Брюсова, Ф. Сологуба [26]. Определяющими в концепции мира и человека в творчестве русских символистов, по Н.В. Барковской, стали принципы метаисторизма, антилогии (двойного обоснования), ипостасности автора и эйдетический принцип, предполагающий движение от явления к сущности [26, с. 378–379].

В работах А.С. Афанасьева и Л.А. Колобаевой определены основные особенности выстраиваемой Белым концепции личности, выявлены ключевые параметры художественной системы романного творчества писателя, проанализированы основные антиномии, связанные с его эстетическими и религиозно-философскими исканиями [18; 210; 211].

В стремлении символистов реализовать идею преображения усматривает В.Н. Быстров «глубинные истоки их притягательных, порой творчески плодотворных, но мучительных противоречий, трагедии их напряженных исканий и верований, устремлений и деяний» [88, с. 361]. Анализ историософских, культурноисторических и филологических

взглядов русских символистов, которые определили специфику их поэтики и стиля, предпринят в исследовании М.А. Дубовой [158]. В качестве сквозных мотивов их творчества исследовательница называет мотивы «жизни – смерти», «маски – маскарада – игры», «реальности (правдивости, истинности) – ирреальности (фантастики, вымысла)» [158, с. 10].

Все творческое наследие А. Белого образует единый контекст, в котором одни и те же идеи развиваются параллельно в стихах, прозе и теоретических сочинениях. Кроме идеологических причин, недостаточное знакомство с личностью и творчеством писателя было обусловлено также исключительным своеобразием художественного мира, им созданного. Исследователи отмечают, что «сочиняя свои произведения, Белый во многом опережал время, в котором ему суждено было жить и творить» [227, с. 7].

§ 2. Танатологические мотивы в симфонии «Возврат»

Дух экспериментаторства, буквально пронизывающий духовную атмосферу рубежа XIX – XX веков, был одной из причин, побудившей символистов разрабатывать новые жанровые формы. Начало века в русской литературе было ознаменовано появлением необычного синтетического жанра — симфонии, в основу которого были положены музыкальные принципы композиционной и ритмической организации словесного текста [109]. Всего А. Белый создал четыре литературные симфонии, и хотя этот жанр не имел, в сущности, прямого продолжения, однако он оказал неоспоримое воздействие как на дальнейшее творчество самого писателя, так и на последующий литературный процесс, в частности, повлиял на орнаментальную прозу XX века. Симфонии «открыли собой эпоху экспериментального романа XX века» [377, с. 311].

Эклектизм, в котором часто упрекали А. Белого, объясняется характерным для начала века ощущением завершенности предшествующего развития культуры, а идея синтеза искусств, как и жизнетворчество, в этом контексте становится только частным случаем синтеза всех форм жизни, к которому стремятся символисты. Белый

воспринимает рубеж веков как период подведения итогов, обобщения всего того, что было создано человечеством за весь период его существования. Обращаясь к гегелевской терминологии, писатель отмечает, что культура уже прошла первые два этапа в своем развитии – тезиса и антитезиса – и вступила в третий, завершающий период – период синтеза, когда необходимо использовать весь накопленный человечеством опыт и выработать на его основе новую систему мировоззрения.

К анализу образа смерти в той или иной степени обращались исследователи, изучавшие романистику А. Белого [26; 487; 490]. Однако мортальная проблематика раннего творчества А. Белого осталась за пределами внимания литературоведов. Танатологические мотивы появляются уже в ранней прозе Белого – «Северной симфонии» и «Второй, драматической симфонии», но особое значение приобратают в третьей сифонии «Возврат», где выполяют сюжетогенерирующую функцию.

В третьей симфонии Белого отразилось увлечение писателя древним ведическим учением, изложенным, в частности, в трактате «Упанишады», и философией Фридриха Ницше, которые объединены общей идеей «вечного возвращения». Эти и другие источники, под влиянием которых находился А. Белый в начале века, он перечисляет в поэме «Первое свиданье» таким образом:

Я, Майей мира полонен
<…>
Но, тексты чтя Упанишад,
Хочу восстать Анупадакой
<…>
Меня оденет рой Ананд
Венцом таинственного дара:
Великий духом Даинанд,
Великий делом Дармотарра…
Передо мною мир стоит
Мифологической проблемой
<…>
В мои строфические дни

И в симфонические игры
Багрея, зрели из зари
Дионисические тигры
<…>
Как струи слова Заратустр, –
Вставал из ночи темнолонной
<…>
И разговор о сем, о том,
О бесконечности, о Браме,
О Вечности
<…>
Пахнет: Иоанном Богословом
<…>
Пройдет «Володя», вечный мистик,
Или – Владимир Соловьев
<…>
Фаготы прорицают хором,
Как речь пророческая Норн,
Как каркнувший Вотанов ворон [48, с.448–468].

Согласно этой идее, все в мире, в том числе и человек, подвержено многократному переживанию жизненного цикла, повторяющегося снова и снова, – реинкарнации. В третьей симфонии Белый моделирует ситуацию такого перерождения, которую переживает главный герой произведения, ребенок.

Симфония открывается описанием Эдема – земного рая, в котором пребывает ребенок. Это мир природный, естественный, в котором нет и намека на следы человеческой деятельности. Ребенок находится на берегу моря, населенного фантастическими морскими обитателями. Его опекает старик, обладающий волшебной способностью превращаться в орла и ведущий счет созвездиям.

Однако постепенно, сначала подспудно, а затем и явно, гармония сакрального мира начинает нарушаться. Деструктивное начало направлено против главных обитателей Эдема – старика и ребенка. Это опасность случайной или насильственной смерти, которую ощущает ребенок. Он боится за старика: «Стоя на высоте, старик мог ежеминутно

сорваться, и ребенок дрожал от опасности. Ему хотелось крикнуть: “Спасите старика…”» [46, с. 200]

Угроза насильственной смерти связана со змеем, прячущимся в водных глубинах. Семантика змея в «Возврате» соотносится с комплексом архаических значений, согласно которым змей представляет подземный мир и «имеет доступ к силам, всеведению и магии мертвых» [225, с. 102]. Он олицетворяет смерть, могилу, силы зла, первоначальный хаос и противостоит орлу, символизирующему солярное начало.

О том, что опасность, исходящая от змея, не мнимая, а вполне реальная, свидетельствуют слова старика, которыми он безуспешно пытается успокоить ребенка: «Ужас еще до меня приполз подводными путями, и теперь не думаю, чтобы он осмелился подняться из глубин» [46, с. 202].

Завязкой сюжета становится тот момент, когда на помощь змею является новый персонаж – оборванец-колпачник, прямо названный автором убийцей. Чтобы спастись от гибели, ребенок должен пережить очередное воплощение в земной жизни. И старик принимает решение: «Нет, его не спасешь… Он должен повториться… Случится одно из ненужных повторений его… Наступает день Великого Заката» [46, с. 203]. Деструктивные силы одерживают победу. Главный герой гибнет для того мира, в котором он пребывал в образе ребенка, чтобы возродиться в земной жизни в новом облике. Он вынужден покинуть Эдем, что приравнивается автором к его насильственной смерти (убийству).

Переход между земным и сакральным мирами, описанный Белым в третьей симфонии, имеет много общего с ритуалом инициации в архаической культуре. В древних культурах ритуал инициации сопровождал все значимые социально-личностные этапы жизни человека – рождение, взросление, зрелость, смерть и т.д. По достижении определенного возраста мальчиков отправляли в лес или в пустынную дикую местность, символизирующую первоначальный хаос. Там они жили в особой хижине, отождествляющейся в архаическом сознании с материнской утробой, где проходили обучение новым знаниям под руководством специального наставника, который приобщал их к мифам и традициям племени. «Главной темой инициации является переживание

посвятительной смерти. …Затем следует переживание возрождения, нового рождения, рождения себя в другом качестве» [35].

В «Возврате» границей между сакральным и земным мирами служит морской грот, к которому старик приводит ребенка. Согласно семантике архаического мифа, грот ассоциируется с материнской утробой, куда погружается неофит для прохождения инициации. Наставником ребенка становится Царь-Ветер (колпачник), чьи атрибуты – волчья бородка, мохнатые руки, камешки «чертовы пальцы», которые он швыряет в сторону старика – указывают на принадлежность его к инфернальному миру. Он является представителем стихии хаоса и разрушения и в то же время проводником героя в земной мир. Именно колпачник рассказывает ребенку «вещую сказку» о магистранте Хандрикове, которую можно рассматривать как аналог «посвятительного мифа» в архаической культуре. В рамках модели посвящения рассматривает биографию и творчество А. Белого (на материале его писем, «Записок чудака», стихотворных циклов, «Северной симфонии», «Кубка метелей» и «Воспоминаний о Блоке») Е.В. Глухова, сводя неомифологизм писателя по большей части к солярно-лунарной мифологеме [115].

После обретения нового знания пребывание ребенка в Эдеме становится невозможным, и он воплощается в земном мире в образе Хандрикова. Переход от детского состояния ко взрослому герой совершает во сне: «Он проснулся. Был мрачно-серый грот. Раздавался знакомый шум моря. Но не было так: разбудила супруга. Бегала вдоль маленьких комнат. Шлепала туфлями. Ворчала на прислугу. Все напоминало, что сон кончился» [46, с. 212]. Здесь сон приравнивается к смерти, что характерно для мифологического сознания. Как и в ритуале инициации, переход героя симфонии из сакрального мира в земной сопоставим со смертью и последующим рождением в новом качестве.

Сюжет, разворачивающийся в первой части симфонии, имеет определенное сходство с библейским мифом об изгнании из рая Адама и Евы. Герой Белого также получает новое знание, после чего вынужден покинуть Эдем и пройти путь земной жизни, наполненной страданиями и утратами. Старик в третьей симфонии имеет ряд характеристик,

позволяющих сопоставить его с библейским Богом[3]. Он опекает главного героя как в Эдеме, так и в земной жизни.

Земной мир наделен атрибутами, дающими основания характеризовать его как дисгармоничный, хаотический, подчиненный влиянию деструктивных инфернальных сил. Так, лаборатория, в которой работает Хандриков, описывается как место, имеющее черты сходства с адом: «В лабораторном чаду тускнели угрюмые студенческие силуэты, еще с утра притащившиеся со всех концов Москвы. Все они сходились в одном: равно дымили, производя зловоние. Хотя тот нюхал пробирки, а этот их мыл; тот зажигал багровенькое пламя, а тот уничтожал его» [46, с. 214]. Это как бы не сама преисподняя, а ее модель в миниатюре. Ироническая насмешка Белого, который во время создания третьей симфонии был студентом-химиком и проводил много времени в лаборатории, ставя многочисленные опыты [41, с. 400–433], соединяется с чувством ужаса от абсурдности человеческой деятельности. Бесконечное повторение одних и тех же действий лишает их смысла и превращает в сизифов труд. Таким образом, библейские ассоциации с преисподней дополняются античными мифологическими коннотациями. «Говорящая» фамилия героя соотносится с мотивом тоски в романах Сологуба: Хандриков – хандра – тоска. Сравним с «диагнозом болезни» пушкинского Евгения Онегина:

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче, русская хандра
Им овладела понемногу;
Он застрелиться, слава Богу,
Попробовать не захотел,
Но к жизни сильно охладел [346, с. 26].

И здесь мы видим, что такое состояние чуть не привело главного героя к самоубийству. Та же тема звучит в письме Пушкина Плетневу: «Эй, смотри: хандра хуже холеры, одна убивает только тело, другая

[3] См.: Гармаш Л.В. Образ Христа в симфониях А.Белого [107].

убивает душу. Дельвиг умер, Молчанов умер; погоди, умрет и Жуковский, умрем и мы» [348, с. 53].

Земной и сакральный миры третьей симфонии Белого являются отражением друг друга, но скорее не зеркальным, а имеющими между собой такое же сходство, как позитив (Эдем) и негатив (земная жизнь) [282]. С этой точки зрения Эдем можно рассматривать как сакральное пространство, в котором преобладающим является космическое жизнепорождающее начало, сконцентрированное в образе старика, создающего новые миры: «…старик разбрасывал бриллианты. И бриллианты, точно новые посевы миров, ослепительно кружились во мраке ночи. Казалось, на них зарождались новые жизни, новые роды существ совершали жизненные круги» [46, с. 205]. Смерть хоть и присутствует в этом мире в виде своих агентов – рогатого морского змея или колпачника, но она не может причинить существенного вреда сакральному миру как таковому. Отодвинутая на периферию, смерть становится возможна в Вечности как причина реинкарнации ребенка в профанном мире, где танатологические мотивы становятся доминирующими.

Образ смерти включает в себя несколько семантических групп. Во-первых, это мотивы, имеющие значение внешнего несовершенства, уродства, дисгармонии. Так, супруга Хандрикова, сутулая Софья Чижиковна с пенсне на красном носу, не вызывает симпатий, как и большинство других персонажей симфонии, с которыми пересекаются пути Хандрикова в земном мире: «угрюмо сопел призрачно-бледный лаборант, истощенный трудом и усталостью» и т.п. [46, с. 216]

Во-вторых, ряд танатологических мотивов связан с семантикой старости. Даже младенец в земном мире выглядит как маленький старичок: «За утренним чаем сидели супруги Хандриковы. Вокруг них ходил неприятный ребенок с капризным, дряблым личиком» [46, с. 212].

В-третьих, важную роль играют в симфонии мотивы ужаса, сопровождающие появление инфернальных персонажей или сигнализирующие об их скрытом присутствии: «Глядя на морскую поверхность, никто не мог бы сказать, какие ужасы водятся в глубине ее» – так описывает автор Эдем в первой части симфонии [46, с.199]. Это же чувство возникает у Хандрикова при мысли о вечном возвращении, об абсурдности человеческого существования.

Старику сакрального мира, который в земном мире принимает облик доктора Орлова, противостоит колпачник, перевоплощенный в доцента Ценха. Конфликт между центральными персонажами двух миров составляет сюжетную основу симфонии и представляет собой оппозицию между жизнью и смертью или космосом и хаосом:

	Космическое (жизнепорождающее) начало	Танатологическое (разрушительное) начало
Сакральный мир	Старик	Колпачник
Земной мир	Доктор Орлов	Доцент Ценх

Именно от преследований Ценха защищает Хандрикова доктор Орлов. В образе доцента Ценха автор акцентирует черты, сигнализирующие о принадлежности персонажа к деструктивным силам: у него мертвенное лицо, он работает над новым способом добывания серной кислоты (как известно, сера и ее запах – это примета дьявола), кровавые уста, волчья бородка. Последняя черта особенно интересна, так как она позволяет усмотреть в образе колпачника/Ценха черты хищного зверя, символика которого у большинства народов имела отрицательные коннотации. В частности, для Белого были актуальны христианские представления, согласно которым волк воплощает в себе жестокость, хитрость и олицетворяет дьявола, а также сказания германо-скандинавской мифологии, в которых рассказывается, что волк Фенрир приносит зло на землю [225, с. 43]. Как известно, А. Белый увлекался творчеством Р. Вагнера, в основе многих опер которого лежат сюжеты, почерпнутые из скандинавской мифологии. Да и сам Белый одно время представлял себя в образе одного из скандинавских богов – Бальдра, в то время как В. Брюсов ассоциировался с Локи.

Иронически обыгрывает Белый ближайшее окружение Ценха, подчеркивая его связь со смертью. Это университетские профессора с «говорящими» именами и соответствующими научными интересами, в характеристике которых преобладают мотивы старости и увядания: «Поздоровались профессора. Обменялись кирпичами. Пожелали друг другу всяких благ. И расстались. На одном кирпиче, красном, озаглавленном «Мухоморы» (здесь и далее подчеркнуто нами. – Л. Г.),

рукой автора была сделана надпись: «Глубокоуважаемому Николаю Саввичу Грибоедову от автора». На другом, цвета засохших листьев, озаглавленном «Гражданственность всех веков и народов», кто-то, старый, нацарапал: «Праху Петровичу Трупову в знак приязни». Уже извозчики везли маститых ученых — одного в Охотный ряд, а другого к Успенью на Могильцах» [46, с. 229].

Деструктивное влияние смерти может приводить к снижению и даже к опошлению сакральных образов. Прежде всего, это касается главного женского образа симфонии, стоящего в ряду героинь, воплощающих черты Вечной Женственности, Софии Премудрости Божией, – королевны из «1-й, героической», Сказки из «Драматической симфонии» и Светловой из «Кубка метелей»[4]. Только имя героини «Возврата» – Софья – позволяет соотнести ее образ с сакральным прототипом. В остальном она представлена как непривлекательное, измученное беготней по урокам, возней с капризным ребенком существо, в котором нет ничего женственного, и от которой Хандриков отмахивается, как от надоедливой мухи [46, с.219]. Смерть приходит к ней как спасение от тягот земной жизни. В последний путь Софью Чижиковну провожает доктор Орлов: «Доктор Орлов обрекал ее на гибель, простирая над постелью свои благословляющие руки» [46, с. 226]. Смысл, который Белый придает смерти героини симфонии, корреллирует со взглядами В. Соловьева, считавшего, что смерть есть не только предельное зло, но и начало преображения человека для вечной жизни, момент духовного очищения, победы над пошлостью и уродством земного существования [389].

Уход из жизни жены становится для Хандрикова одним из знаков вечности, которые сигнализируют о близости последнего возвращения героя в Эдем. Саван Софьи Чижиковны оборачивается венчальной фатой, смерть – сном, а горе – радостью скорой встречи. «Ведь смерть была только сном. Ведь мы неразлучны», – говорит Хандриков на ее могиле [46, с. 236]. Сбывается пророчество старика: к герою является орел, препровождающий его в санаторий доктора Орлова – последний приют Хандрикова перед его переходом в сакральный мир. Орел и колпачник являются операторами смерти. Они выполняют в третьей

[4] См. подробнее: Гармаш Л.В. Образ Софии в симфониях А.Белого [106].

симфонии функцию проводника между двумя мирами – горним и дольним. Отъезд доктора Орлова «за границу» становится последним сигналом для Хандрикова, предопределяющим его уход из мира.

В последней части «Возврата» Белый педалирует мысль о том, что эзотерический и профанный смысл происходящего с героями не совпадают. Непосвященные не могут адекватно интерпретировать мистические явления, для них Хандриков сумасшедший, «прогрессивный паралитик», совершающий самоубийство. Такой же диагноз – paralysys progressiva – в свое время был поставлен Фридриху Ницше, проведшему последние годы своей жизни в лечебнице для душевнобольных, что дает нам повод рассматривать немецкого философа как один из прототипов образа Хандрикова.

До конца прозревает истинный смысл событий только доктор Орлов – ипостась старика из сакрального мира. Для остальных персонажей, в частности, для Хандрикова, обретение истины становится возможным не сразу. До своего воплощения и затем в земной жизни перед главным героем только иногда на мгновение приоткрывается завеса священной тайны. По мере его приближения к священному пространству и окончательному переходу в сакральный мир растет и степень полноты понимания эзотерического смысла.

В мистическом контексте поверхность озера становится границей между мирами: «Хандриков заглянул туда, где не было дна, а только успокоенная бесконечность. Ожидал видеть свое отражение, но увидел глядевшего на себя ребенка из-под опрокинутой лодки, то белевшего, то вспыхивавшего» [46, с. 246]. Глядя на поверхность озера, герой видит не буквальное свое отражение, а себя в образе ребенка, каким он опять должен стать, вернувшись в сакральный мир. Там его встречает старик со словами: «Много раз ты уходил и приходил, ведомый орлом. Приходил и опять уходил. Много раз венчал тебя страданием – его жгучими огнями. И вот впервые возлагаю на тебя эти звезды серебра. Вот пришел, и не закатишься. Здравствуй, о мое беззакатное дитя…» [46, с. 251]. Таким образом, смерть главного героя становится средством для его освобождения от последующих рождений в несовершенном земном мире. Благодаря ей Хандриков прерывает цепь своих реинкарнаций и совершает окончательный переход от хаоса к космосу. Такова развязка сюжета симфонии Белого.

Герой третьей симфонии совершает путь от ребенка как существа несовершенного, слабого, нуждающегося в поддержке и защите, к ребенку как воплощению чистоты, гармонии, целостности, получившему «откровение Священного», по выражению Мирчи Элиаде, пройдя через испытания земного существования.

Несмотря на явное влияние идей Ф. Ницше на раннее творчество писателя, между представлениями немецкого философа о «вечном возвращении» и «возвратом» Белого существует принципиальное отличие. В третьей симфонии идея «вечного возвращения» трансформируется в соответствии со взглядами Вл. Соловьева, которые существенным образом повлияли на мировоззрение Белого и его эстетическую позицию. Рассматривая вопрос о смерти, Соловьев говорит о существовании определенных условий ее преодоления: «Те условия, при которых смерть забирает над нами силу и побеждает нас, – они-то нам достаточно хорошо известны и по личному, и по общему опыту, так, значит, должны быть нам известны и противоположные условия, при которых мы забираем силу над смертью и, в конце концов, можем победить ее» [391, с. 633]. Торжество человека над смертью, по мысли философа, становится возможным через воскресение к жизни вечной. Более того, как сказал Вяч. Иванов в докладе, прочитанном им 10 февраля 1911 года на торжественном заседании Религиозно-философского общества в Москве, посвященном памяти В.С. Соловьева, критерием «истинного сверхчеловечества для Вл. Соловьева есть победа над смертью» [175, с. 42].

Одной из фундаментальных основ миросозерцания Соловьева, воспринятых символистами, была идея мгновенного преображения мира. Согласно этой идее, цикл земного бытия должен быть в конце концов завершен. Прервется «дурная бесконечность» перевоплощений во времени: наступит момент, когда векторы времени и вечности сойдутся в одной точке и вечное возвращение завершится, произойдет переход от времени к вечности. Смерть главного героя Белого в профанном мире станет его возрождением для вечной жизни в мире сакральном. Такой взгляд на смерть вводит христианскую тему смерти в земной жизни как необходимое условие для воскресения в вечности – «смертию смерть поправ», однако наиболее полно она будет реализована писателем в последней, четвертой, симфонии «Кубок метелей».

§ 3. Эрос и Танатос в четвертой симфонии «Кубок метелей»

Работы ученых, посвященные изучению раннего прозаического наследия А. Белого, касаются только отдельных аспектов его поэтики. Можно сказать, что на сегодняшний день круг основных проблем, связанных с анализом симфоний, уже очерчен, однако в целом их рассмотрение носит отрывочный, фрагментарный и зачастую поверхностный характер. Особенно это касается последней, четвертой симфонии — «Кубок метелей». В свое время она неоднократно подвергалась нелестным оценкам со стороны критиков. Так, некий остроумный рецензент переименовал ее в «Кубок бездарных претензий» [147]. Серьезное изучение ранних прозаических произведений Белого начинается только в 80-е годы прошлого века. Среди ученых, внесших наиболее существенный вклад в анализ симфоний, следует назвать Л. Долгополова и А.В. Лаврова, автора первой монографии о раннем творчестве Белого [152; 227]. Анализу православных реминисценций и образа Софии в четвертой симфонии посвящены статьи О. Тилкес [427; 428]. О концепции эроса в «Кубке метелей» писали В. Александров, С. Аскольдов, А. Бойчук, А. Ковач [15; 71; 520; 536]. В то же время художественное воплощение темы смерти в ранней прозе Белого не являлось предметом исследования в литературоведении. Танатологическая проблематика четвертой симфонии рассматривалась лишь вскользь и только в связи с другими аспектами поэтики произведения [71].

В данном параграфе мы рассмотрим эротические и танатологические мотивы в четвертой симфонии А. Белого «Кубок метелей», проанализируем способы их взаимодействия, определим семантическую составляющую данных мотивов и установим их место в общей идейно-художественной концепции произведения.

Четвертая симфония завершает ряд ранних произведений Белого, написанных в экспериментальной форме ритмизированной прозы, организованной по законам музыкальной композиции. В ней отразился период драматических отношений писателя с Л.Д. Блок. Тема любви заявлена автором симфонии уже в эпиграфе, из которого становится ясно, что она занимает в произведении Белого ведущее место.

Писатель называет три имени – Николай Метнер, Зинаида Гиппиус и Михаил Кузмин, оказавших на него наиболее сильное влияние в период написания «Кубка метелей». Принося благодарность композитору, «внушившему тему симфонии», Белый имеет в виду, прежде всего, незабываемое впечатление, полученное им от сонаты Метнера для фортепиано f-moll. Немаловажным для Белого было общение с З. Гиппиус и ее духовная поддержка. Гиппиус была посвящена в непростые обстоятельства отношений Белого и Любови Дмитриевны Блок и разделяла его переживания, нашедшие непосредственное отражение в четвертой симфонии [48, с. 517–518].

И, наконец, Белый обозначает главную тему симфонии в третьей части эпиграфа, где цитирует фрагмент стихотворения Михаила Кузмина «Окна плотно занавешены…». Выбор именно этого стихотворения был обусловлен рядом смысловых перекличек, существующих между двумя произведениями. Как и в последней части четвертой симфонии, действие в стихотворении Кузмина разворачивается в монастыре, точнее, в монашеской келье, где происходит встреча героев. Белый выбирает в качестве эпиграфа заключительное, кульминационное четверостишие, звучащее гимном любви. Лирический герой Кузмина не только не скрывает своего чувства, напротив, обращаясь к обитателям монастырской обители, торжествующе призывает их в свидетели духовной чистоты и возвышенности своих переживаний. В симфонии Белого ключевая встреча главных героев также происходит в стенах монастыря, который является символическим центром сакрального пространства произведения. Созвучно симфонии и мистическое настроение поэзии Кузмина, и ее символическая иносказательность и таинственность. Исполнение Кузминым в январе 1908 года поэтического цикла «Мудрая встреча», частью которого является стихотворение «Окна плотно занавешены…», произвело на Белого настолько сильное впечатление, что он обратился к Михаилу Алексеевичу с просьбой прислать ему ноты и текст стихотворений [46].

Во вступлении к симфонии А. Белый довольно подробно поясняет внутреннюю сущность своего понимания любви и художественные задачи, которые он перед собой ставил. Он заявляет, что «хотел изобразить всю гамму той особого рода любви, которую смутно предощущает наша эпоха, как предощущали ее и раньше Платон, Гёте,

Данте, – священной любви. Если и возможно в будущем новое религиозное сознание, то путь к нему – только через любовь. Я должен оговориться, что не имею ничего общего с современными пророками эротизма, стирающими черту не только между мистикой и психопатологией, не только вносящими в мистику порнографию, но и придающими эзотеризму смутных религиозных переживаний оттенок рекламы и шарлатанства. Должен оговориться, что пока я не вижу достоверных путей реализации этого смутного зова от любви к религии любви. Вот почему мне хотелось изобразить обетованную землю этой любви из метели, золота, неба и ветра» [46, с. 254]. Таким образом, автор подчеркивает, что любовь, изображенная им, священна. Она должна вести к религии любви как высшему мистическому идеалу, к которому стремится человек, и которого, возможно, он достигнет в будущем. Но на момент написания симфонии этот идеал представлялся автору довольно расплывчатым и неопределенным. Эта двойственность воплощена в амбивалентной теме метелей: «тема метелей – это смутно зовущий порыв… куда? К жизни или смерти?» [46, с. 254]

В образе метели писатель обращается к традиционным ассоциациям снега с саваном, а белого цвета с трауром. «Белый мертвец, сочась с кладбища, неизменно стучал под окном. Распускал саван» [46, с. 256] — таким предстает перед читателем зимний город в первой части симфонии. В то же время белый — цвет платья невесты, а метель в произведении предстает в облике невесты, над которой, как во время церковного обряда венчания, снежный диакон размахивает кадилом, а невидимый метельный хор поет: «Радуйся, невеста метелица!» [46, с. 258]. Так в образе метели писатель соединяет полярные значения рождения и гибели, жизни и смерти.

В самом начале «Кубка метелей» автор проводит смысловую связь между образом невесты-метели, главной героиней произведения Светловой и Богородицей. Уже первое появление героини на страницах симфонии знаменательно. Окутанная вьюжным облаком, она склоняется перед иконой Богородицы – «невесты неневестной». Как и названные образы, так и вся симфония стоится А. Белым по принципу уподобления/расподобления нескольких сюжетных планов: стихийно-природного, сакрального (христианского) и человеческого. В данном случае им соответствуют образы метели, Богородицы и Светловой.

Общим для них является мотив венчания, который мы относим к категории эротических мотивов.

Отношения главных героев симфонии – Светловой и Адама Петровича – имеют устойчивую эротическую окраску на протяжении всего произведения. В предвестии будущей встречи с Адамом Петровичем героиня испытывает состояние любовного томления, с которым чутко резонирует природная стихия: «вкрадчивой, тигровой улыбкой, из-под кружевной вуали, из-под черных, черных ресниц, из-под, как миндаль, удлиненных очей, в неба бархат темно-синий взоры ее впились удивленно, властно, томительно. Чем жаднее пила призывами небо, тем быстрее летели вьюжные кони над городом, тем настойчивей раздавался все тот же топот, неустанно гремящий над крышами» [46, с. 259]. Подобными переживаниями проникнут и Адам Петрович: «вкрадчивой, тигровой улыбкой из-под золотой, как горсть спелых колосьев, бородки улыбался Адам Петрович, из-под темных полей шляпы в неба бархат синий-синий взоры его летели удивленно, призывно, томительно» [46, с. 259]. Автор постоянно использует одинаковую лексику и тождественные грамматические конструкции, чтобы подчеркнуть общность между героями. Природная стихия служит медиатором между ними, сообщая образам Светловой и Адама Петровича космический масштаб.

Природный континуум противопоставлен в симфонии городскому пространству, наделенному признаками низшего мира, несовершенного и грозящего гибелью героям: «улицы сплетались в один таинственный лабиринт, и протяжные вопли далеких фабрик (глухое стенанье Минотавра) смущали сердце вещим предчувствием» [46, с. 263]. Танатологический мотив строится на уподоблении механического продукта современной цивилизации древнему античному образу – чудовищному Минотавру, человеку с головой быка, запертому в Критском лабиринте. По легенде, ежегодно он пожирал несколько юношей и девушек, присылаемых ему царем в качестве дани, пока герой Тесей не положил конец этим человеческим жертвоприношениям. В контексте древнего мифа Светлова и Адам Петрович ассоциируются с Ариадной и Тесеем, которые представляются блуждающими по городу-лабиринту в поисках выхода из него. Функции Минотавра в симфонии выполняет также один из персонажей — полковник Светозаров. В

последней части «Кубка метелей» главным героям предстоит смертельная встреча с Минотавром-полковником. Ее предвещает метельное сражение: «это шел бой. Это были снеговые знамена вечно белых отрядов — вознесенных» [46, с. 263].

Тема сражения возникает также в речах мистика-анархиста. От античного мифа Белый обращается к неомифологизму Рихарда Вагнера: «Не пробегаем ли мы огневой пояс страсти, как Зигфриды? Почему древний змий оскалился на нас? Обнажаем меч и точно всё ищем Брунгильду» [46, с. 265]. Здесь названы три персонажа скандинавского мифа, положенного Вагнером в основу оперной тетралогии «Кольцо нибелунгов» – Зигфрид, древний змий, охраняющий клад нибелунгов, и Брунгильда. В тексте присутствует прямое указание на соответствие мифологических образов главным героям. К такому выводу приходит Адам Петрович: «Я – ищущий, а она – Брунгильда, окруженная поясом огня!» [46, с. 271]. Есть здесь и намек на то, что Зигфрид (т.е. Адам Петрович), должен будет преодолеть «огневой пояс страсти» и таким образом перейти от низшего рода любви (любви-страсти) к высшему.

Портрет героини носит откровенно эротический и в то же время целомудренный характер. Автор постоянно подчеркивает страстность натуры Светловой, грезящей о встрече с Адамом Петровичем: «она клубилась в темных тенях: пирно-сладким из темноты поцелуем призывала его она» [46, с. 280]. В то же время ее женская привлекательность уподоблена красоте природы: «как две легкие тучки, поднимались, клубясь, ее груди в желтой заре волос, иссекавших ей облачковое тело» [46, с. 280]. Нагота героини становится одним из средств для создания возвышенного образа вечной возлюбленной. Светлова определенно напоминает Афродиту с известной картины Боттичелли — «восставшая из голубого, залитого шелка пеной белой, точно из морской волны, разбитой утесом, — восстала в сквозном батисте» [46, с. 280].

Главные герои симфонии постоянно балансируют на грани между двумя родами любви – высшей и низшей, чувственной, подвергаясь соблазну подчиниться неодолимой силе земных страстей. Этому способствует их окружение. Светлова вынуждена соблюдать условности, налагаемые на нее брачными узами, и подчиняться своему пошлому мужу, который способен вызывать только чувство отвращения:

«дряблый, пыхтящий инженер, задыхаясь в подбородках, уронил ей на плечи свои потные, потные руки» [46, с. 275]. Адама Петровича во время посещения мистика-анархиста пытаются увлечь новомодными идеями эротизма. Действительно, подобными идеями интересовались в начале XX века многие символисты: «эротизм был одной из основных тем, которые в той или иной форме затрагивались на многих знаменитых поэтических “средах” у Вячеслава Иванова в его квартире, прозванной “Башней”» [492, с. 67]. В один из таких кружков входила и Любовь Дмитриевна Блок, черты которой, несомненно, отразились в образе Светловой. Видимо, Белый не разделял идеи Иванова, пришедшего к мысли о возможности образования эротических триединств: «проповедуемый им культ любви как бесконечный поиск целостного Абсолюта требовал выпустить на свободу “желаний тёмных табуны”», пишет Е.Шахматова [492, с. 67]. В «Кубке метелей» подобные «проповедники эротизма», как называет их автор, описываются с большой долей сарказма и иронии: «знакомая мерзость дней, смешок извращенной услады, — о, если бы он (Адам Петрович. — Л.Г.) не поддался соблазну!» [46, с 274]. На протяжении всего произведения Белый развивает мысль о трагическом несовершенстве земного бытия, создавая «образ «погибшего» и ожидающего лишь эсхатологического конца мира, мира, где «все погибают» [46, с. 333], грандиозного мира-«Содома» [46, с. 354]. Божественное начало в человеке писатель противопоставляет звериным инстинктам как проявлению «низшей бездны». Отсюда частые сопоставления персонажей симфонии с животными: Светлова в моменты пробуждения в ней чувственной страсти похожа на кошку, инженер Светлов – на дельфина, руки гадалки напоминают цыплячьи лапы, полковник Светозаров сравнивается с пауком, который опутал главных героев своими сетями и т.п. Заметим, что использование арахноморфных метафор для характеристики мира-Содома является общим художественным приемом в творчестве Белого и Сологуба.

В образе полковника Светозарова – главного антагониста героев симфонии – сконцентрированы танатологические мотивы, свидетельствующие об обреченности земного мира на гибель. Семантика имен, имеющих общий корень «свет» (лат. luce), намекает на связь образов Светловой, Светозарова и Люцифера. Светозаров сочетает в себе

черты змия-искусителя, который настойчиво пытается соблазнить Еву-Светлову, и Люцифера — «светоносного» ангела, восставшего против Бога и низвергнутого в ад. В «Легенде об Адонираме», на которой, «как на священном фундаменте основано все масонство» [цит. по: 300] Люцифер рассчитывает одержать победу над Богом с помощью Мировой Души.

В «Кубке метелей» Адам Петрович вступает в борьбу с полковником Светозаровым за Светлову, являющуюся воплощением соловьевского представления о Душе мира. Такое понимание событий восходит к философии гностиков. В учении валентиниан утверждается идея существования иерархического множества эонов, являющихся посредниками между богом и миром. Последний, тридцатый эон – София. Из любви и сострадания к людям она нисходит в мир и оказывается в плену у материи. Падшая ипостась Софии – Душа мира — сочетает в себе светлое начало с хаотической стихией. «…Сочетанье стремлений двойной ее сущности — (темно-светлой, демиургически-хаотической) есть человек», писал А. Белый в «Воспоминаниях о Блоке» [47, с. 266]. К ней нисходит Логос-Христос и возвращает ее в плерому, восстанавливая целостность и полноту бытия. Как справедливо утверждает А.Г. Бойчук, такой сценарий свидетельствует о реализации в симфонии мифа «о высвобождении-«расколдовывании» тварного коррелята Софии небесной» [71, с. 149].

В построениях Белого, в отличие от Сологуба или Брюсова, отсутствует образ змея как положительного персонажа, что противоречит гностическим идеям, но хорошо вписывается в апокалипсическую мифологию Откровения Иоанна Богослова. Мы полагаем, что в творчестве Белого произошла контаминация этих мифологических систем, причем христианские космогонические и эсхатологические представления доминируют, а образ гностической Софии отождествляется с апокалипсической Женой, Облеченной в солнце.

Главные герои «Кубка метелей» вынуждены противостоять все усиливающемуся натиску соблазна. Их неожиданный «срыв» в чувственность объясняется не только автобиографическими обстоятельствами [71, с. 147], но стремлением писателя воплотить идейно-художественную концепцию произведения, опирающуюся на

христианскую мифологию. Поэтому чем ближе герои приближаются к Христу, тем большая опасность впадения в грех их подстерегает. Это подтверждается духовной практикой монашества. На языке аскетов иноки часто зовутся духовными воинами по той причине, что они противостоят упорному и продолжительному искушению дьявола, как это случилось с Серафимом Саровским, который тысячу дней и ночей стоял на столпе, чтобы победить своего духовного врага [169, с. 24]. Белый выразил эту идею в фразе, несколько раз повторяющейся в «Кубке метелей»: «Чем святей, несказанней вздыхает тайна, тем все тоньше черта отделяет от тайны содомской. Подле белизны, лазури и пурпура Христова вихрем соблазнов влекут нас иные пурпуры. Ангельски, ангельски в душу глядятся одним, навек одним» [46, с. 286-287]. Последние слова этой фразы стали одним из важнейших лейтмотивов симфонии. Они не случайно напоминают о стихотворении Вл. Соловьева, начинающемся словами «Одно, навек одно». А. Белый разделяет убеждения философа в том, что «чем совершеннее и ближе откровение настоящей красоты, одевающей Божество и Его силою ведущей нас к избавлению от страдания и смерти, тем тоньше черта, отделяющая ее от лживого ее подобия — от той обманчивой и бессильной красоты, которая только увековечивает царство страданий и смерти» [242, с. 236]. Очевидна ритмическая и смысловая перекличка между двумя фразами.

Искус, переживаемый героями в один из кульминационных моментов симфонии, знаменует встречу двух бездн. Происходит контаминация любовной страсти (земной бездны) и страстей христовых: Адам Петрович и Светлова «горели в яростном пламени страсти, — точно распинала их крестная тайна, точно рвались с кипарисного древа» [46, с. 352–353].

В противовес подобному пониманию любви Белый воплотил в своей симфонии представления Вл. Соловьева, изложенные русским философом в «Смысле любви» и в ряде лирических стихотворений, о том, что истинная любовь двух людей освящена присутствием Бога. В тексте симфонии постоянно присутствуют указания на сакральный характер любви главных героев. Адам Петрович думает о Светловой: «Сладкая была дума о ней, сладкая о Господе тайна: значит, Господь был среди них» [46, с. 270]. Одна из главок «Кубка метелей» так и называется

– «Третий». Знаменательно, что первая встреча героев происходит в церкви, «где лампадный огонек кропил пурпуром снега, озаряя образ Богородицы» [46, с. 269]. Святость любви героев подтверждает в беседе с Адамом Петровичем старый мистик, прообразом которого был Владимир Соловьев. По словам мистика, «всякая ко Христу любовь приближается» [46, с. 286].

В четвертой симфонии разворачивается миф о герое. Он «всегда относится к человеку-богатырю или богочеловеку, который освобождает свой народ от смерти и разрушения» [514, с. 73]. Таким мы видим на картинах эпохи Возрождения рыцаря-святого архангела Михаила. Чаще всего он запечатлен в сражении с сатаной в виде змея или дракона. Картины иллюстрируют драматическое описание, приведенное в «Откровении» Иоанна Богослова: «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаною, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним» (Откр., 12:7–9). Подобным образом ведет себя главный герой симфонии. Он вступает в символическую схватку со змеем и освобождает Жену, облеченную в солнце, от сковавшего ее кольцами времени дракона [46, с. 379].

В последней части «Кубка метелей» герои предстают в преображенном виде. Мистик убеждает странника (Адама Петровича) и игуменью (Светлову), что они оба умерли и воскресли, а затем вознеслись в надоблачную обитель. Здесь состоялась окончательная победа героев над временем: «Жена сокрушила главу змею» [46, с. 414].

Категории эроса и танатоса в симфонии Белого не только наделены общими чертами, но подчас сливаются в единое целое. Предрекая гибель главного героя, старый мистик говорит Адаму Петровичу, что его ждет смертельная схватка с «драконом времени» во имя торжества священной любви: «Странно зовет священная любовь на брань с драконом времени. Зовет. Все зовет… Все победит любовь!» [46, с. 286].

Вершиной такого объединения становится понятие «страсть», которое то означает любовное чувство, когда характеризует отношения главных героев, то получает значение «страдания», намекая или буквально обозначая крестные страдания Христа: «За руки возьмитесь, друг друга любите сегодня: уймитесь, напасти и муки, уймитесь,

волнения: — страсти Господни» [46, с. 394]. Для этого автором используется прием аллюзии на библейские тексты, рассыпанные в тексте и образующие своеобразные цепочки мотивов, например, мотив метели сопрягается с мотивом страстей Христовых. Метель кружится над городом, «уксус томлений претворяя в золото и пургу» [46, с. 277]. Вариация этого мотива отсылает читателя к одному из христианских церковных обрядов — пресуществлению: «вьюга уксус страданий претворяла в радость и пургу» [46, с. 278]. Как видим, одна и та же конструкция повторяется в тексте почти буквально, за исключением одного слова. Такой прием приводит к сближению и даже к отождествлению взаимозаменяемых элементов, в данном случае, любовного «томления» и «страдания», т.е. крестных мук Христа. Это один из тех кощунственных моментов симфонии, который был отмечен как автором, так и критикой. По замечанию Белого, «искажением является и 4-ая симфония «Кубок метелей», где задания словесного контрапункта привели к кощунству» [41, с. 520].

В «Кубке метелей» именно с распятым Христом соотносится образ Адама Петровича: «Кто-то отвергал его душу, то вновь призывал — покрывал, словно багряницей. Словно протягивал губку с уксусом: “Кто может Тебя снять со креста?” Приникал к Распятию, и Распятый: “Ну конечно, никто!” Кто-то, милый, снял с кипарисного древа, нежно поцеловал и бросил под ноги горсти гвоздей» [46, с. 267]. В такие моменты происходит внезапная трансформация хронотопа. Время и пространство раздвигаются до космических масштабов: «стая брызнувших миров удаленно мчалась под ногами Адама Петровича в черном бархате небытия» [46, с. 268], а затем герой вновь погружается в обычную реальность. Так Белый сопрягает несколько миров — реальность отдельной человеческой личности, мир космический и мифологический (христианский, античный или эпический), быт и бытие, время и вечность.

Важнейшей точкой пересечения, в которой сходятся эротические и танатологические мотивы «Кубка метелей», является эсхатологическая тема, определившая направление творческого пути А. Белого в первом десятилетии XX века. Известно, что рубеж столетий переживался писателем как «период зорь», сопровождавшихся пронзительным ощущением грядущих катастроф, стремительно и неизбежно

надвигавшихся на Россию. История культуры воспринималась Белым сквозь призму христианской символики. На первый план и в художественном творчестве, и в теоретических статьях писателя в этот период творчества выходит образ распятого Христа. Ожиданием второго пришествия Христа проникнуты многие произведения символистов конца XIX – начала XX веков. Ключом для понимания происходящих событий для Белого стало «Откровение» Иоанна Богослова, сквозь призму которого необходимо анализировать не только «Кубок метелей», но и вообще все его раннее творчество. Свою эпоху, современников и самого себя А. Белый рассматривает в категориях христианского мифа, который, по его мнению, настало время пережить как собственную, личную историю: «смерть, тихо разлагающая нас, пока мы спим, распинает нас при нашем пробуждении, мстя за долгий сон; и борьба с ней — на кресте: мы должны идти к Голгофе нашей души, потому что только с Голгофы открывается нам окрестность будущего — должны, если вообще мы хотим будущего» [45, с. 191]. Характерно, что писатель противопоставляет смерть «разлагающую», «мстящую» человечеству за душевное бездействие и смерть, победа над которой станет условием того, что перед человеком откроются новые горизонты. Залогом этого стало воскресение Христа, ставшее одним из важнейших танатологических мотивов произведения: «В Тебе, Господи, – снег, в Тебе, Господи, – счастье. Небом Ты – лебедь, небом Ты – белый, смертию смерть поправ, Ты над нами восстал» [46, с. 294].

Время и вечность воплощаются, соответственно, в образах полковника Светозарова и старого мистика. Одним из ключевых моментов в симфонии становится их прямое противостояние, описанное в главке «Мраморный гений». В образе Светозарова автор подчеркивает черты статики: он «казался мраморным императором», «императором мгновений», его лицо напоминает «горсть оледенелого снега» [46, с. 297]. Вода фонтана, из которой появляется полковник, рассыпается перлами, серебряным кружевом, падает «трескучим хрусталем», водная поверхность представляется застывшим стеклом или хрустальным щитом. Дни Светозарова сочтены: «Фонтан – мраморный лебедь, разметнувший крылья и из зева бьющий хрустальным временем. Лебединая песня хрустального времени» [46, с. 297]. В образе полковника понятия «время» и «смерть» отождествляются: «Стальной

зубец, копье времени, сжатое пальцами, перьями сверкало светлых блесков, и у стального зубца, копия, вздыхала мертвая голова» [46, с. 297]. Старый мистик – это, по Белому, «мудрая смерть», побеждающая время. И Светозаров терпит поражение в столкновении с мистиком, который, «будто спокойная смерть, искони побеждающая безысконное, измеряла время» [46, с. 301].

Встреча с Адамом Петровичем осмысляется Светловой в эсхатологическом ключе. В главном герое соединяются черты Адама, изгнанного из Эдема, и Нового Адама – Мессии. В тексте рассыпаны аллюзии на Откровение Иоанна Богослова. Появление Адама Петровича означает для Светловой апокалиптическое преображение мира: «он прилетит, и в нем угаснет время» [46, с. 304] или «он скажет ей слово, и совьется золотое время» [46, с. 304], «сгорая, прейдет образ мира сего. И надвинется незакатное, бессрочное» [46, с. 304–305]. Во второй части симфонии Адам Петрович возникает в образе апокалиптического всадника, «жнеца нивного» [46, с. 321], возвещающего о конце времен.

Таким образом, эротические и танатологические мотивы «Кубка метелей» развиваются на протяжении всего произведения, выполняя важную роль в раскрытии идейного содержания симфонии. Только любовь, по мнению Белого, способна дать знание высшей мистической тайны мира. Герои симфонии проходят от низшей стадии любви (чувственной любви-страсти) к высшей. Адам Петрович символически повторяет крестный путь Христа, становится апокалипсическим жнецом нивным, Новым Адамом, освободителем Светловой как Души мира, Вечной Женственности. Умерев для земного мира-Содома, герои возрождаются для вечной жизни. Любовь, по мысли автора симфоний, является условием победы над земным временем, залогом воскресения человечества и полного преображения мира в соответствии с пророчеством, данным в Откровении Иоанна Богослова.

Значение «Кубка метелей» для последующего творчества А. Белого трудно переоценить. Именно в «аргонавтический» период были заложены основы созданной писателем уникальной поэтической системы, сформировалось его символистское миропонимание, новое представление о человеке, находящемся на границе быта и бытия, времени и вечности.

§ 4. Особенности танатологического нарратива в прозе Андрея Белого

В прозе А. Белого, которая, как известно, отличается высокой степенью автобиографизма, отразились личные обстоятельства жизни писателя, носившие танатологический характер: воспоминания детства, попытка суицида после трагического объяснения с Л.Д. Блок, вызовы на дуэль, отношения с В. Брюсовым и т.п. Интерес писателя к танатологической проблематике во многом был обусловлен его идейно-философскими взглядами. Будучи одним из ведущих представителей младосимволизма, Белый в течение многих лет воспринимал весь ход человеческой истории сквозь призму христианского эсхатологизма. Не удивительно поэтому, что сюжет всех четырех литературных симфоний, а также повести «Серебряный голубь» завершается смертью главных героев или сценой на кладбище, как это имеет место в «Драматической симфонии», а непосредственной сюжетной основой романа «Петербург» является танатологическая ситуация – покушение террористов на сенатора Аблеухова.

В сферу интересов современных беловедов входят вопросы, связанные с особенностями повествовательной манеры писателя, хотя нельзя не отметить, что данная проблематика еще не получила всестороннего освещения. Исследования нарратива прозы Белого касаются лишь отдельных произведений писателя и требуют проведения дальнейших изысканий в этом направлении. Характеризуя особенности нарратива «Северной симфонии», И. Широнин приходит к выводу, что в произведении происходит деформация «того акционального кода, который был присущ классическим типам повествования» [501, с. 61], причисляя эту черту к особенностям символистского нарративного дискурса как такового. Метафикциональная наррация характерна, по мнению М. Амусина, для романа «Петербург», автор которого тем самым нарушает «конвенции и иллюзии традиционного мимезиса» [10, с. 154].

Нашей задачей является выявление особенностей танатологических мотивов и ситуаций в прозе А. Белого с точки зрения специфики их повествовательной структуры, анализ мотива смерти как

одного из ключевых, по определению Р. Красильникова, элементов художественного нарратива [216, с. 102].

Рассмотрим, как строится танатологический нарратив в ранних произведениях Белого – литературных симфониях. В «Северной симфонии» повествование ведется недиегетическим нарратором, который объективно фиксирует все, что происходит с главной героиней в тот момент, когда она расстается с земной жизнью и навсегда покидает свое королевство. Он не способен проникнуть в сознание персонажей и описывает только то, что он видит как сторонний наблюдатель, направляя внимание читателя на действия персонажей, довольно скупо описывая их внешность, окружающие предметы, место действия и отмечая, какие чувства они переживают в этот момент. Отсюда проистекает невысокая степень информированности нарратора и ограниченность точки зрения, с которой повествователь наблюдает за героями. В данном случае она находится на одном уровне с персонажами, и в то же время нарратор видит описываемые события как бы со стороны.

В «Северной симфонии» отсутствует рефлексия по поводу смерти королевны, так как героиня, по сути, не умирает, а перемещается с помощью сказочной белой птицы из земного мира в Эдем. О смысле происходящего читатель может догадываться также по репликам, которыми обмениваются персонажи. «Я оставляю вас для Вечности», сообщает королевна всем присутствующим в момент своего ухода, а затем каждый король, выпивая поминальную чашу, говорит: «Слава почившей королевне!..» [46, с. 75-76]. Комментарии нарратора, часто начинающиеся с частицы «это», демонстрируют бóльшую осведомленность о повествуемом, чем любого из персонажей симфонии. Так, после ухода королевны рыцари с наступлением утра расплываются туманом, после чего следует пояснение: «Это были почившие короли, угасавшие с ночью» [46, с. 77]. Подобные комментарии нарратора использует писатель и в последнем произведении, написанном в экспериментальном жанре симфонии и опубликованном спустя несколько лет после литературного дебюта – «Кубке метелей». Однако здесь их функции становятся более широкими, включаясь в ряд художественных приемов, применяемых Белым для установления

контрапунктического сопоставления «музыкальных» тем симфонии и проведения параллелей между горним и дольним мирами.

Недиегетический нарратор «Кубка метелей» обладает бóльшими полномочиями, чем повествователь «Северной симфонии»: он получает способность проникать во внутренний мир героев, описывая, например, их сновидения. При этом точка зрения остается внешней по отношению к персонажам симфонии и повествование постоянно ведется от третьего лица. Так, в начале главки «Вечный покой» рассказывается о сне главного героя – Адама Петровича, – который как бы посещает могилу главной героини, но читатель догадывается, что это сон, только после фразы «Проснулся» [46, с. 330]. Точка зрения нарратора «Кубка метелей» способна свободно перемещаться в пространстве, то приближаясь к персонажам вплотную и практически совпадая с их восприятием происходящего в художественном мире произведения, то давая широкий панорамный обзор, дополняя позицию героев или корректируя ее. Так, продолжением главки становится письмо Адама Петровича героине, в котором он сообщает о своем разочаровании в ней: «Пусть вы влюблены – влюблены в старую смерть, но ваш долг – сиять для жизни» [46, с. 332]. Нарратор, цитируя строки письма героя, противопоставляет точку зрения Адама Петровича, переживающего трагический период утраты идеалов («Вечность потухла для него»), и нарратора, взгляду которого открывается то, что недоступно для героя: «Ничего не умерло. Все вернется» [46, с. 332]. Таким образом, в четвертой симфонии нарратор уточняет, корректирует, дополняет точку зрения персонажей, хотя его нельзя назвать всеведущим и вездесущим. Информационному полю нарратора присущи определенные ограничения, которые в первую очередь продиктованы позицией Белого как писателя-символиста, полагавшего, что суть символа в его недосказанности, иератичности и смысловой глубине, и в своих четырех симфониях разрабатывавшего поэтику аллюзии и намека.

Постоянное перемещение точки зрения нарратора выполняет специфическую композиционную функцию, аналогичную одновременному звучанию нескольких голосов в музыкальном полифоническом произведении. Этот прием используется для создания впечатления симультанности событий, происходящих с разными персонажами и описываемых нарратором последовательно. В

повествовательный ряд произведения как бы вмонтированы перифразы из различных богослужебных текстов, выполняющие роль «структурирующей решетки» (термин О. Тилкес), через которые раскрывается символическая суть происходящего. Благодаря такому композиционному строению в симфонии сопоставляются два сюжетных уровня – событийный и мифопоэтический.

Концентрация танатологических мотивов повышается в «Кубке метелей» по мере продвижения к финалу повествования, и в четвертой части они занимают довольно большую часть текста, название которой, как и названия некоторых ее главок – «Гробная лазурь», «Мертвец», «Змей повержен» – прямо указывают на их непосредственную связь с темой смерти. В заключительной главке оба сюжетных уровня произведения объединяются. Ключевую фразу, раскрывающую смысл чудесного преображения главных героев, произносит с амвона старец, перифразируя слова ангела, обращенные к Марии Магдалине и другим женам-мироносицам, когда они пришли к Гробу Христа: «Что вы ищите живого среди мертвых? Христос воскрес!». В симфонии Белого старец сообщает, что главные герои – Адам Петрович и Светлова – не умерли, а вознеслись, подобно Христу: «Не ищите вы мертвых: не найдете воскресших и вознесенных. Как ныне вознеслись они, будем и мы возноситься…» [46, с. 417]. Из храма точка фокус наррации перемещается на кладбище, покрытое ризами белой игуменьи-метели, в молитвенном экстазе обращенной к Нему (очевидно, к Иисусу Христу). Так, надеждой на будущее воскресение после смерти, завершается последняя симфония Белого «Кубок метелей».

В повести «Серебряный голубь» А. Белый сочетает и в то же время противопоставляет, по мнению М. Козьменко, три нарративных слоя, которые не всегда поддаются отчетливому разграничению: «неясно, кто ведет повествование: рассказчик из народной среды, литературный повествователь – поклонник старого доброго стиля или новоявленный декадент, мешающий прозу с поэзией» [44, с. 9]. Рассмотрим, как строится нарратив в последней главке повести, носящей красноречивое название «Домой», в которой описывается жестокое убийство сектантами главного героя Петра Дарьяльского.

Повествование здесь ведется с точки зрения недиегетического нарратора, но его позиция и восприятие происходящего в некоторых

случаях сближаются или полностью совпадают с точкой зрения Дарьяльского. Достигается такое слияние с помощью использования несобственно-прямой речи, передающей мысли и чувства главного героя: «не видел он ничего, кроме тьмы, да лепета листьев, да ему в лицо оттуда бившего ветру; родненькая сестрица, за собой его она туда уводила…» [44, с. 405]. Переход от внешней точки зрения нарратора к передаче внутреннего состояния и мыслей героя подчеркнут точкой с запятой, изменением стиля с литературного на сказочно-фольклорный (родненькая сестрица). Трагическую ноту вносит в повествование отмеченный нарратором диссонанс между внутренним диалогом Петра и Аннушки, ведущей его на место убийства (в отдаленный флигель, расположенный в глубине плодового сада), и словами, которые они произносят вслух.

Повествователь, рассказывая о герое в третьем лице, однако постоянно употребляет глаголы и наречия, указывающие на то, что информацию о происходящем читатель получает такой, какой она отражается именно в сознании Дарьяльского: видел, подумал, заметил, Петру казалось, странно, просто, властно и т.п. В сцене написания письма повествователь намеренно подчеркивает отсутствие тождества между собой и героем, наблюдая его действия со стороны и приобщая к своей позиции читателя. «И мы поверим Петру», сообщает нарратор, якобы не зная точного содержания письма, но имея совершенно определенное представление о намерении героя объяснить все, что до сих пор было ему непонятно, а теперь стало очевидным.

Передавая содержание сновидения Дарьяльского, нарратор обращается к характерному для героя книжно-поэтическому стилю: «на его груди были перстов незримых касанья, на устах – целованья нежно-трепетных уст» [44, с. 408]. И дальше вплоть до самой смерти Петра события описываются с его точки зрения, сопровождаясь сначала краткими, а затем более детальными ремарками нарратора, акцентирующими моменты прозрения Дарьяльского: от фразы «тут он все понял», до прямого называния слова «смерть», написанного в кавычках, как будто нарратор цитирует героя, для которого стало очевидно, что минуты его жизни сочтены [44, с. 410].

Так как убийство происходит ночью, в темноте, то убийцы представляются как «большое темное пятно, топотавшее восемью

ногами» [44, с. 410]. Нарратор сообщает читателю то, что уже не способно ясно зафиксировать сознание умирающего героя – состояние его души на грани между жизнью и смертью: «В эфире Петр прожил миллиарды лет, он видел все великолепие, закрытое глазам смертного; и только после того уже он блаженно вернулся, блаженно глаза полуоткрыл и блаженно он видел» [44, с. 411]. В этих строках отразился растущий интерес писателя к проникновению в глубины человеческой души, созвучный как с мистическими настроениями Белого-символиста начала века, переживаемыми им в так называемую «эпоху зорь», так и с его многолетним увлечением идеями Р. Штайнера, предполагавшими применение медитативных практик для переживания измененного состояния сознания.

В нарративной технике «Петербурга» А. Белый виртуозно сочетает традиционные повествовательные приемы с новыми, наполняя текст романа «интертекстуальной игрой, разветвленными культурно-философскими реминисценциями, резкими переключениями изобразительных ракурсов и риторических режимов» [10, с. 161]. Как и в более ранних произведениях писателя, повествование ведет недиегетический нарратор, вступающий в активный диалог с читателем.

Обратимся к одной из главок романа – «Безмерности», – в которой описывается, как Николай Аполлонович, расставшись с революционером Дудкиным после нелегкого объяснения и отказа совершить террористический акт, остается один на петербургской улице. Встреча с Дудкиным описана в середине шестой главы, а возвращается к этой сцене повествователь только в начале седьмой главы, напоминая читателю: «Мы оставили Николая Аполлоновича…» [42, с. 384]. Местоимение «мы» в трижды повторенной на протяжении одной страницы фразе как бы объединяет повествователя и читателя, наблюдающих за жизнью, действиями и мыслями персонажей. Не вмешиваясь в происходящие с персонажами события, возникшие как результат авторской мозговой игры, но развивающиеся вполне самостоятельно, нарратор фиксирует и подвергает тщательному анализу поступки героев, процессы, происходящие в их сознании и в сфере бессознательного, о чем сами герои даже могут и не знать (или не подвергать их рефлексии, как это делает за них повествователь). Так, объясняя, как Николай Аполлонович додумался до плана убийства

родителя, нарратор раскрывает механизм функционирования сознания героя, маркируя свои пояснения первой, вводной фразой: *«Дело вот в чем:*

– все последние эти часы сами собою перед глазами маячили иглистые кусочки из мыслей, переливавшиеся все какими-то пламенно-цветными вспышками и звездистыми искрами, как веселые канители рождественской елки: безостановочно падали в одно сознанием освещенное место – из темноты в темноту; то кривилась фигурка шута, а то проносился галопом лимонно-желтый Петрушка – из темноты в темноту – по сознанием освещенному месту; сознание же светило бесстрастно всем роящимся образам; а когда они впаялись друг в друга, то сознание начертало на них потрясающий, нечеловеческий смысл; тогда Николай Аполлонович чуть не плюнул от отвращения:

– "Идейное дело?"

– "Никакого идейного дела и не было…"

– "Есть подлый страх и подлое животное чувство: спасти свою шкуру…"

– "Да, да, да…"

– "Я – отъявленный негодяй…"» [42, с. 385].

В завершение отрывка читателю дан результат этого мыслительного процесса в виде диалога Николая Аполлоновича с самим собой. Осмелимся предположить, что сам герой осознает только результат своей мыслительной деятельности, в то время как нарратор может проследить, как в сознании героя формируется решение убить сенатора ради некоей революционной идеи и в то же время оно сопровождается пониманием, что, поступая так, Николай Аполлонович подтверждает мнение о себе Аблеухова-старшего – он негодяй.

Постоянно перемещая точку зрения из предметного мира в сферу сознания героев, нарратор соединяет отдельные фрагменты текста ассоциативными связями, однако сам выбор ассоциаций оказывается не случайным. Он подчинен строгой логике, которая определяется конечными целями повествования. В данном случае, говоря о столкновении между отцом и сыном, автор стремится выяснить внутреннюю мотивировку поведения Николая Аполлоновича. В конце концов, в результате почти психоаналитических штудий, в главке «План» выясняется, что «дело, стало быть, в холоде. Холод запал еще с

детства, когда его, Коленьку, называли не Коленькой, а – отцовским отродьем! <…> Так из самого раннего детства он в себе вынашивал личинки чудовищ: а когда созрели они, то повылезли в двадцать четыре часа и обстали – фактами ужасного содержания. Николай Аполлонович был заживо съеден; перелился в чудовищ» [42, с. 408]. Неоднократно герой внутренне переживает взрыв бомбы, и этот мысленный террористический акт оказывается гораздо действенней реального. Он освобождает сознание Николая Аполлоновича от «демонов детства», от двойственности и привел его к цельности и принятию особого, неевропейского пути России.

Таким образом, широкий круг танатологических мотивов и ситуаций в прозе Белого дает нам возможность приблизиться к пониманию писателем смерти, которая относится к одной из ключевых категорий в истории человечества и постоянно подвергается переосмыслению на каждом этапе культурно-исторического развития. Мы полагаем, что повествовательные стратегии Белого в ранней прозе были направлены не на описание смерти как таковой, а на ее регистрацию в качестве события, символизирующего преображение героев, обозначающего их освобождение от плена земного иллюзорного бытия и соединение с вечностью. В дальнейшем – в романах «Серебряный голубь» и «Петербург» – А. Белый продолжает вести повествование от лица недиегетического нарратора, сфера полномочий которого становится гораздо шире, но не достигает полного всеведения даже в романе «Петербург». Нарратору в этих произведениях свойственна высокая мобильность в смене точек зрения, и хотя повествование ведется от третьего лица, но благодаря косвенной и несобственно-прямой речи, риторическим вопросам, восклицаниям, знакам пунктуации (точка с запятой, скобки, тире) и графическим приемам нарратор легко перемещает фокус зрения с внешнего, предметного мира во внутренний мир персонажей, интересующий его в первую очередь. Он исследует сознание и подсознание героев, вскрывает мотивы их поступков и подвергает пристальному анализу их душевный мир, особенно в те моменты, когда герой оказывается в пограничной ситуации.

§ 5. Структура танатологических мотивов в романе «Петербург»

Широко разветвленная и сложно организованная структура танатологических мотивов, созданная А. Белым в романе «Петербург», реализована практически на всех уровнях произведения – композиционном, сюжетном, повествовательном, уровне персонажей и т.д. Танатологические мотивы тесно переплетаются друг другом, образуя сложный конгломерат, центральное ядро которого составляет мотив террористического акта. В то же время террористический акт является стержнем сюжетной коллизии романа – покушения некоей революционной партии на сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова.

В романе развивается также ряд второстепенных танатологических мотивов. Мотив самоубийства связан с сыном сенатора Николаем Аполлоновичем Аблеуховым. Постигшая его любовная неудача заставляет Николая Аполлоновича принять решение броситься в воды Невы. Нереализованная попытка свести счеты с жизнью становится завязкой основного танатологического мотива: «вот тогда-то созрел у него необдуманный план: дать ужасное обещание одной легкомысленной партии» [42, с. 54]. Так Николай Аполлонович по собственной воле становится слепым орудием в руках террористов, замысливших бросить бомбу в сенатора Аблеухова.

Повествователь указывает на автобиографический источник этого мотива, подчеркивая тем самым внутреннее родство между собой и своим героем: «помню я одно роковое мгновенье; чрез твои сырые перила сентябрёвскою ночью перегнулся и я: миг, – и тело мое пролетело б в туманы» [42, с. 64]. Как пишут авторы комментариев к роману, А. Белому действительно пришлось пережить подобную ситуацию, обусловленную трагическим для писателя объяснением с Л.Д. Блок, состоявшимся осенью 1906 года и описанным в его мемуарах [42, с. 547].

В романе параллелью к попытке самоубийства Аблеухова-младшего является несостоявшееся самоубийство поручика Сергея Сергеевича Лихутина, узнавшего о романе Софьи Петровны и Николая Аполлоновича и таким способом пытавшегося защитить свою офицерскую честь. В характерной для себя манере писатель бытовое событие рассматривает через призму метафизических представлений:

герои Белого «пребывают постоянно на грани быта и бытия, в многомерном измерении, в истории и проистории одновременно, на земле и в космических просторах» [152, с. 250]. Измену жены Лихутин воспринимает не просто как «житейский роман», а как «сатанинские эксцессы», губительно воздействующие на его душу [42, с. 165].

После отъезда Софьи Петровны на бал к Цукатовым, где она надеялась встретиться с Николаем Аполлоновичем, Лихутин начинает приготовления к смерти: намыливает веревку, прикрепляет ее к крюку в потолке и пытается привести свой «оригинальный план» в исполнение. Застигнутый Софьей Петровной во время совершения самоубийства, Сергей Сергеевич предстает перед нею в совершенно неожиданном, незнакомом виде. В экзистенциальной ситуации герои видят друг друга без привычных социальных масок. Оказавшись на грани жизни и смерти, они становятся способными отказаться от желания удовлетворить свои низменные намерения – отомстить за оскорбленную честь (Лихутин) или за оскорбленные чувства (Софья Петровна) – и проявляют лучшие душевные качества. Исчезает искусственно созданная дистанция между героями, которые в момент кризиса освобождаются от иллюзий и осознают свою истинную суть, основу которой составляют любовь и прощение.

Прозрение героев связано с темой детства, которая была центральной в третьей симфонии А. Белого «Возврат», и с образом Христа, воплощенном в романе «Петербург» в виде облаченного в белое домино «печального и длинного» персонажа. Софья Петровна встречает его в тот же день после бала у Цукатовых, ошибочно принимая за своего мужа [42, с. 212], и во время примирения супругов он опять возникает в ее сознании: «чей-то образ далекого и вновь возвращенного детства (образ забытый не вовсе – где она его видела: где-то недавно, сегодня?)» [42, с. 243]. В эпизоде неудачного самоубийства Лихутина писатель соединяет несколько взаимосвязанных мотивов, возникающих в танатологической ситуации, – памяти, детства, Христа, любви и прощения.

Таким образом, две попытки самоубийства приводят к противоположным последствиям. Для Лихутина и его жены танатологическая ситуация служит толчком к переосмыслению их отношений. Она способствует катарсическим переживаниям героев,

очищению их души, возвращая в состояние детства, символизирующее чистоту и невинность («кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдёт в него» (Мк. 10:15)), дает им возможность обрести христианские духовные ценности. В Николае Аполлоновиче, напротив, пробуждаются самые низменные свойства характера. Переживая в минуту душевной слабости ненависть к отцу, сенатору Аблеухову, герой тем самым позволяет себе стать игрушкой в руках революционеров-террористов.

Рассмотрим, как развивается основной танатологический мотив романа Белого – мотив террористического акта, с какими персонажами он соотносится и с какими мотивами взаимодействует.

Мотив теракта возникает в экспозиции романа, сначала появляясь в виде намеков, вспомогательных мотивов (смерть важного чиновника и ощущение взрыва). Уже на первых страницах романа автор упоминает об убийстве друга и единомышленника сенатора Аблеухова – министра внутренних дел В.К. Плеве. Действие романа начинается через два года после его гибели: «вот уж скоро два года, замолчал по воле судеб под плитой гробовой», сообщает читателю автор-повествователь [42, с. 12]. Портрет Плеве заставляет Аблеухова задуматься о собственной кончине, вызывая в памяти красноречивые строки стихотворения Пушкина «и мнится – очередь за мной…» [42, с. 36]. В конце романа, когда предчувствия надвигающейся угрозы покушения становятся реальностью, а сенатор осознает, что исполнителем террористического акта является не кто иной, как его собственный сын, мотив убийства Плеве появляется снова, образуя тем самым кольцевую композицию. Подавая в отставку, Аблеухов гордо заявляет: «Я, судари мои, школы Плеве…» [42, с. 434]. Бесславная стремительная отставка Аблеухова, последовавшая после этого заявления, опять сопровождается стихами Пушкина, в которых звучат мотивы покоя, преходящего времени, бегства и смерти.

Сюжетообразующая функция центрального танатологического мотива определяет его связь, прямую или косвенную, с большим количеством персонажей «Петербурга». Сам террористический акт направлен против сенатора Аблеухова. Сын Аблеухова выступает в роли непосредственного исполнителя, а организатором и движущей силой будущего убийства сенатора является Липпанченко. Его прообразом, как справедливо отмечают беловеды, опираясь на воспоминания самого

писателя, был известный в начале XX века провокатор Азеф, который одновременно служил в царской охранке и являлся одним из руководителей террористической организации [152, с. 273–274].

С образом Липпанченко связан в романе мотив провокации: именно от этого персонажа тянутся нити к остальным действующим лицам романа, которые становятся в его руках послушными марионетками, не ведающими, что творят. Различными способами он заставляет их участвовать в выполнении своего плана. Даже когда обман раскрывается, Липпанченко не останавливается перед угрозами, запугиванием, шантажом, чтобы добиться нужного ему поведения, умело манипулируя людьми и превращая кажущуюся случайность в хорошо организованную закономерность.

От Липпанченко нити заговора тянутся сначала к революционеру Дудкину, известному под кличкой Неуловимый, а через Дудкина – к Николаю Аполлоновичу, у котороому Дудкин оставляет как бы на хранение бомбу в коробке из-под сардин. Через Дудкина и революционерку Варвару Евграфовну Липпанченко передает Софье Петровне письмо, адресованное Николаю Аполлоновичу и содержащее требование выполнить данное прежде обещание участвовать в теракте. Не догадываясь о значении этого письма, Софья Петровна, движимая местью, вручает его Аблеухову-младшему на балу у Цукатовых.

Мотив террористического акта дополнен и усилен мотивом взрыва, который сначала возникает как бы случайно, безотносительно к танатологической сфере романа и объясняется повествователем вполне тривиальным болезненным состоянием старого сенатора, страдающего от расширения сердца. Случайная встреча с незнакомцем, впоследствии оказавшимся не кем иным, как Дудкиным, направляющимся в дом Аблеухова с бомбой в узелке, заставляет Аполлона Аполлоновича испытать неприятное переживание взрыва: «в груди родилось ощущенье растущего, багрового шара, готового разорваться и раскидаться на части» [42, с. 28].

В дальнейшем мотив приобретает более определенные черты. Имя жертвы будущего нападения и отрывочная фраза «собираются бросить» составляет из обрывков фраз, якобы услышанных в толпе, незнакомец-Дудкин после встречи с сенатором. Далее в сознании Дудкина танатологический мотив связывается с образом Петербурга,

олицетворяющего государственную машину, угрожающую гибелью жителям Васильевских островов, и с фигурой Аблеухова, мечтающего «острова раздавить» [42, с. 35]. Для Дудкина, как и для всех остальных жителей островов, сенатор представляет смертельную угрозу, и после встречи с ним на проспекте в сознании террориста возникает образ Аблеухова в виде парящей над Петербургом визжащей летучей мыши, «дрожащего смертеныша» [42, с. 35].

Опираясь на трактат Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», А. Белый вводит в роман античные мифологические образы, постоянно сопоставляя главных героев «Петербурга» с древнегреческими богами. Аблеухов-старший демонстративно наделен именем и отчеством бога Аполлона, являющего собой олицетворение «благополучия и порядка, охранителя закона, защитника государственного благоустройства» [42, с. 589]. Эти качества проявляются в характере сенатора в высшей степени, переходя в конце концов в свою противоположность. Порядок оборачивается хаосом, разрушительным не только для столицы империи, но и в целом для всей страны.

Мифологической параллелью Аблеухову, мечтающему пронзить острова стрелами петербургских проспектов, становится бюст Ниобеи, украшающий дом сенатора. Как известно, от стрел Аполлона погибли дети античной героини, наказанной за оскорбление матери бога Латоны.

Последовательно проводится в романе сравнение сенатора с камнем. Его танатологический смысл становится особенно ясным в описании Аполлона Аполлоновича как некоей высшей инстанции государственного организма. В Учреждении сознание сенатора начинает излучать, как пишет Белый, змеевидные мысли-молнии, становясь подобным медузе Горгоне, взгляд которой превращает любое живое существо в камень [42, с. 58]. Тяжелая поступь Аблеухова вызывает ассоциации с пушкинскими героями – Медным Всадником (и, следовательно, Петром I) и Каменным гостем. Роман Белого, как пишет В. Топоров, встраивается в ряд текстов, в которых складывается миф о Петербурге [434].

Отношение писателя к российской столице, как оно вырисовывается в романе, однозначно негативное. Произведение Белого можно рассматривать как подтверждение истинности пророческих слов

царицы Евдокии – первой супруги Петра I, которая будто бы сказала перед своей ссылкой в монастырь: «Петербургу пусту быти».

Сюжет романа разворачивается в то время, когда противоречия российской действительности обострились до предела, а город стал местом действия и главным действующим лицом надвигающейся катастрофы. Во всем тексте романа буквально рассыпаны указания на инфернальный характер города и всех, кто его населяет. Жители – тени загробного царства, Нева превращается в Лету античного подземного мира, вечером в городе зажигаются адские огни и т.п. И хотя автор-повествователь все время сам себя опровергает, подчеркивая воображаемый характер этих представлений, но их последовательное проведение через весь текст убеждает в том, что они выполняют важную семантическую нагрузку, формируя у читателя образ Петербурга как танатологического центра России.

Стремление Победоносцева (прототипа Аблеухова) «заморозить Россию» становится в романе ведущей чертой политики, активно внедряемой в жизнь Аполлоном Аполлоновичем, что вызывает ненависть у всех, кто его окружает, и губительно отражается на самых близких сенатору людях – жене и сыне.

Постоянное употребление автором по отношению к Аблеухову-старшему тропов, содержащих семантику «холода» и «камня», иронические сравнения его лица то с пресс-папье, то с папье-маше, введение в его характеристику семы «смерть» дает нам основание предположить, что образ главного героя является одним из ведущих носителей и даже источником танатологических мотивов романа.

Аблеухову-Аполлону соответствует образ Николая Аполлоновича – Диониса терзаемого, как шутливо определяет состояние героя Дудкин. За несколько часов, которые остались до террористического акта, переживания Николая Аполлоновича достигают такого накала, что он начинает остро чувствовать процессы, протекающие, согласно антропософскому учению, в так называемом эфирном или стихийном теле человека. В комментариях к роману отмечается сходство в описании подобных ощущений в романе Белого и в трактате его учителя Рудольфа Штайнера [42, с. 579]. В восприятии героя раздвигаются рамки пространства и времени: «мне кажется – весь-то пухну, весь-то я давно пораспух: может быть, сотни лет, как я пухну» [42, с. 318]. Телесное

переживание умирающего Диониса, разрываемого на части, сам герой воспринимает как взрыв той самой бомбы, которую передал ему через Дудкина Липпанченко для убийства сенатора.

Взрыв бомбы, все-таки произошедший в доме сенатора, несмотря на старания Николая Аполлоновича и Лихутина избавиться от «сардинницы ужасного содержания», никого не убил, но навсегда разрушил отношения между отцом и сыном. Однако суть описанных в романе событий не ограничивается семейными отношениями героев. За десять дней, в течение которых происходили события романа, герои радикально изменились: Аполлон Аполлонович вышел в отставку и превратился в обыкновенного обывателя, Николай Аполлонович переосмыслил свою жизнь и из кантианца превратился в последователя Сковороды. В романе «Петербург» отразилась, по мнению Л. Долгополова «мировая история рубежа веков с ее подлинно катастрофической атмосферой» [152, с. 257]. Почти детективный сюжет стал поводом для передачи событий и настроений переломного, по мысли Белого, 1905 года, когда «за десять дней переменилося все; изменилась Россия!» [42, с. 491].

§ 6. Танатологическая мифопоэтика романа «Петербург»

Сюжет романа «Петербург» непосредственно связан с реальными событиями, которые нашли отражение в книге Белого. Терроризм в России достиг в начале XX века невиданного размаха. Как отмечает Л. Долгополов, в основу сюжетной коллизии романа положен один из эпизодов деятельности «Боевой организации» эсеровской партии, потрясший в свое время всю страну – убийство шефа жандармов В.К. Плеве, ехавшего в карете к царю на доклад [152, с. 268]. Однако роман как художественная целостность далеко выходит за рамки отдельного исторического события, вырастая до широкого философского и художественного обобщения. Реальность в нем преломляется сквозь призму мифа, приобретая космические масштабы, а единичные события переводятся в онтологическую плоскость.

В онтологическом плане категория смерти рассматривается нами как аналог понятия «ничто». В этом случае дихотомической паре «жизнь

– смерть» соответствуют две взаимосвязанные категории – бытие и ничто, которые соотносятся не только с человеком или любыми другими живыми существами, но включают в себя представления о мире вообще, реальном и идеальном, материальном и духовном, объективном и субъективном и т.д. В свою очередь бытие и ничто сопоставимы с понятиями космос (как гармоническое упорядоченное целое) и хаос (бесформенное, беспорядочное существование вещей). Отсюда следует, что небытие, уничтожение, нарушение гармонии, внесение беспорядка, разрушение и другие деструктивные явления понимаются нами как проявления танатологического начала. Таким образом, танатологические мотивы связаны как с самим человеком, так и с миром, который его окружает, и с восприятием этого мира.

Действие романа разворачивается на грани бытия и небытия, в пространстве, которого, как утверждает автор, не существует: «Если же Петербург не столица, то – нет Петербурга», он – математическая точка, не имеющая измерения» [42, с. 9]. Призрачный город лишь обозначен абстрактным кружочком на карте России, но влияние этого как бы не существующего города на российскую империю огромно. Если же признать реальность существования Петербурга, то, по мысли автора, сам город представляет собой «бесконечность проспекта, возведенную в энную степень», и тогда весь остальной мир поглощается этой бесконечностью: «за Петербургом же – ничего нет» [42, с. 22]. Таким образом, бесконечно малое и бесконечно большое приравниваются друг к другу. Петербург и Россия (да, пожалуй, и весь остальной мир) находятся в параллельных пространствах, их одновременное существование признается автором практически невозможным, они несовместимы.

Призрачностью Петербурга объясняется, по нашему мнению, топографическая путаница, постоянно возникающая при перемещениях героев по городу. На несоответствия между перемещениями героев Белого в романе и реальным планом города указывает и подробно их описывает Л. Долгополов в главе «Петербург “Петербурга”» [152; с. 311–340]. Направление движения героев невозможно проследить по карте, отдельные локусы начинают как бы самопроизвольно перемещаться, меняя местоположение по отношению друг к другу, как это бывает во сне. Точка здесь имеет свойство растягиваться до бесконечности, а

бесконечность – обрываться у набережной, где, по словам автора, «был и край земли, и конец бесконечностям» [42, с.18].

Уже в первых строках пролога Белый подчеркивает отличие Петербурга от всех других городов России. Проявляется оно в европеизированном виде столицы: прямолинейных улицах, нумерации домов, электрическом освещении. Механическая заданность города, построенного по линейке, придает регулярный характер движению публики, циркулирующей по проспекту. В соответствии с романтической традицией, все рациональное, геометрически выверенное и законченное связано со смертью, которая только притворяется живой. В действительности же такие характеристики свидетельствуют о проявлении разрушительного начала, приводящего к гибели и того, кто соприкасается с миром мертвых механизмов, и их создателя. Один из самых известных примеров – «Песочный человек» Э.Т. Гофмана.

Невский проспект – важнейший танатологический центр романа. Вечером, когда загораются цветные электрические огни, он напоминает геенну огненную. Здесь происходят удивительные метаморфозы. Витрины магазинов трансформируются в жутких чудовищ с сотнями «адских огненных пастей» [42, с. 56]. Туман превращается в «тусклую желтовато-кровавую муть, смешанную из крови и грязи» [42, с. 56]. Как будто российская столица, основанная Петром I, принимает формы дантового ада.

Рационально завершенному материковому Петербургу противостоит хаос островов, связанных с образом Летучего Голландца – Петра I (на близость этих образов указал Л. Долгополов монографии «А. Белый и его роман “Петербург”» [152, с. 21]). Буквально в нескольких строчках Белый обрисовывает мир, созданный Петром, наделяя его рядом признаков потусторонности: обманчивость и иллюзорность островов-облаков, бескрайние туманы, «адские кабаки» – разносчики «гнилой заразы», жители островов – «ни люди, ни тени», теневые паруса у кораблей голландца-Петра [42, с. 21]. Итак, острова – это царство мертвых, т.е. второй после материкового Петербурга танатологический центр романного пространства. Они ассоциируются с подземным Аидом античного мифа, который отделен от остального мира Летой-Невой [42, с. 25]. Безотрадное впечатление производит Нева, описанная Белым. Ее мутные воды кишат заразными бациллами, а в воздухе над ними

«взвесилась бледно-серая гниль» [42, с. 53]. Всюду господствуют образы разложения и смерти.

Попытка подчинить острова строгому математическому порядку – ввести нумерацию домов, перепись населения, построить дома вдоль прямолинейных улиц-линий – не удалась. Поэтому Аблеухов воспринимает их как прямую угрозу столице российской империи и жаждет ее уничтожить: «раздавить, раздавить! Приковать их к земле железом огромного моста и проткнуть во всех направленьях проспектными стрелами…» [42, с. 21].

В романе одно начало, выраженное в образах упорядоченных и законченных, противостоит другому – хаотическому и неустойчивому. Однако это мнимое противоречие. Во-первых, оба они имеют общий источник происхождения – Европу. Оттуда, из «свинцовых пространств балтийских и немецких морей» [42, с. 21] явился в Россию обреченный на вечное плавание по бурному морю легендарный Летучий Голландец, предвещающий гибель тому, на пути кого он возникнет. Приверженцем европейской планомерности был и Аполлон Аполлонович Аблеухов, гостиную которого украшает портрет другого императора – Наполеона Бонапарта. Орел на верхушке наполеоновского жезла напоминает о двуглавом орле на гербе российской империи. Во-вторых, как предельная упорядоченность, так и хаос воплощают разрушительные силы, поэтому в восприятии жителя островов Дудкина именно материковый Петербург в облике Аблеухова-нетопыря угрожает хаосом, стремящимся уничтожить своим ледяным дыханием любое проявление жизни: «там, над зданиями, казалось, парил кто-то злобный и темный, чье дыхание крепко обковывало льдом гранитов и камней некогда зеленые и кудрявые острова; кто-то темный, грозный, холодный оттуда из воющего хаоса уставился каменным взглядом, бил в сумасшедшем парении нетопыриными крыльями…» [42, с. 25].

Связующим звеном между островами и материком является Николаевский мост. По мосту направляется с семнадцатой линии Васильевского острова террорист Дудкин. В перевязанном грязной салфеткой узелке он несет в дом сенатора «сардинницу ужасного содержания» – бомбу, которую должен привести в действие сын Аблеухова – Николай Аполлонович. В сознании влюбленной в Николая

Аполлоновича Софьи Петровны Лихутиной мост неразрывно связан со сценой самоубийства Лизы из «Пиковой дамы» Пушкина.

С моста чуть было не бросился Аблеухов-младший в Лету-Неву при попытке самоубийства [42, с. 53]. Переживая в сильнейший душевный кризис из-за несчастной любви, Николай Аполлонович облачается в маску и красное домино, превращаясь в «демона пространства». В комментариях к роману Л.Долгополов отмечает, что «образ красного домино восходит к рассказу Эдгара По “Маска Красной Смерти”» [42, с.543]. Побывав на пороге самоубийства, Аблеухов-младший надевает маску смерти и соглашается принять участие в террористическом акте.

Из Петербурга с помощью циркуляров осуществляется управление российской империей. Воздействие столичной бюрократической машины приводит главных персонажей романа к потерям, страданиям и даже гибели.

Возглавляет петербургский бюрократический механизм сенатор Аполлон Аполлонович Аблеухов – лицо, восставшее из небытия, как характеризует его Белый [42, с. 12]. Он главный источник энтропии: «в кабинете высокого Учреждения, Аполлон Аполлонович воистину вырастал в некий центр… Здесь он являлся силовой излучающей точкою, пересечением сил и импульсом многочисленных, многосоставных манипуляций» [42, с. 57]. Его деятельность в Учреждении превращается в сражение на поле боя, где оружием становятся бумаги и речи, которые действуют на противника подобно яду. Постоянно автор упоминает о приверженности Аблеухова к планомерности и симметрии. Описывая внешность сенатора, Белый подчеркивает неживые черты, проступающие в лице героя. Каменные глаза сенатора окружены «черно-зеленым провалом» [42, с. 13], а в восприятии одного из оппонентов сенатора – Дудкина – тот видится воплощением смерти, «дрожащим смертёнышем», желающим раздавить бедноту петербургских островов под тяжестью каменных гробов [42, с. 35]. Дополняется портрет Аблеухова громадными ушами нетопыря, которые намекают на его прототип – Победоносцева. Однако этим роль образа летучей мыши (нетопыря) в романе не ограничивается. Летучую мышь связывали с черной магией, в христианстве ее называли «птицей дьявола», а сатану часто изображали с крыльями летучей мыши за спиной. Как видим,

портрет Аблеухова наделен явно выраженными инфернальными чертами.

Образ сенатора связан также с символикой хтонического змея, в космологических мифах часто олицетворяющего изначальный океан, первобытный хаос. Обвившийся вокруг земли Змей (уробос) символизирует цикличность, повторяемость явлений. В воображении сенатора змеиные кольца проспектов охватывают всю планету, чтобы подчинить ее бег «прямолинейному закону» [42, с. 21].

В мифопоэтической системе романа образ Аполлона Аполлоновича соотносится с Сатурном – древнеримским божеством, символизирующим время, разум и рациональное начало в человеке. Он изображается в виде старика с косой и песочными часами в руках.

В греческой мифологии Сатурну соответствует Кронос. Пытаясь предотвратить предсказание, согласно которому бога должен был свергнуть один из его детей, Кронос проглатывал их всех сразу после рождения, и только Зевсу удалось уцелеть. Когда Зевс подрос, он выступил против своего отца и сверг его с престола.

Мифологическое противостояние отца и сына находит отражение в романе «Петербург». Как пишет Л. Долгополов, «к мифу о Кроне и Зевсе (Кроните) Белый возводит ситуацию между отцом и сыном Аблеуховыми [42, с. 575].

В одном из ключевых эпизодов романа – сне Николая Аполлоновича над «сардинницей ужасного содержания», с уже запущенным часовым механизмом, Кронос-Сатурн отождествляется с восточной угрозой, исходящей из Турана (это географическое название использовалось для обозначения места проживания тюркских народов). Николай Аполлонович – потомок монгольского рода Аб-Лая, «старая туранская бомба», взрыв которой должен остановить «быстротекущее время» [42, с. 293]. Связь между Сатурном и туранцем-Аблеуховым писатель подчеркивает с помощью игры слов и созвучий: Сатурн – на французском «Sa tourne» (это вертится) – туранец. Покушаясь на жизнь отца, Николай Аполлонович ощущает себя взорвавшейся бомбой и во сне переживает взрыв: «с того места, где только что возникало из кресла подобие Николая Аполлоновича и где теперь виделась какая-то дрянная разбитая скорлупа (в роде яичной), бросился молниеносный зигзаг, ниспадая в черные, эонные волны…» [42, с. 294]. Во сне Аблеухова

возникает также тема Страшного суда. Евангельская мифология сопрягается с античной: гибель мира в результате взрыва «туранской бомбы» становится точкой отсчета событий, описанных в Откровении Иоанна Богослова.

Таким образом, основу мифопоэтической танатологии романа А. Белого составляют несколько взаимопересекающихся мифологических пластов – античные мифы о борьбе Сатурна-Кроноса и Зевса, о царстве мертвых Аиде и христианская эсхатология. Писатель включает в текст произведения мифологизированную историю (Петр I – Летучий Голландец), и литературные сюжеты («Пиковую даму» А.С. Пушкина и др.), которые становятся органичной частью авторского мифа Белого о трагической борьбе Востока и Запада.

***

Мортальная проблематика занимает одно из ведущих мест в творчестве А. Белого и составляет весомую часть его мировоззренческой концепции. Как и у его предшественников, она имеет мифопоэтическую и религиозно-философскую подоплеку, но с несколько иной расстановкой акцентов. Своеобразно преломляются в произведениях Белого идеи известного русского космиста Н. Федорова о воскрешении человечества. Наиболее полное воплощение они получили в последней литературной симфонии – «Кубок метелей», соединившись с новозаветными представлениями о смерти-воскресении, с учением гностиков о грядущем соединении Логоса (Христа) и Софии-Премудрости как залоге чаемого преображения мира. И в дальнейшем Белый обращается к федоровской философии как к инструменту преодоления вражды между героями романа «Петербург», к одному из способов синтеза противоположностей и достижения мировой гармонии.

Понятие смерти в художественной системе писателя сформировалось во многом под влиянием идеи «вечного возвращения» Ф. Ницше. Так, в симфонии с красноречивым названием «Возврат» танатологические мотивы выполняют сюжетогенерирующую функцию. Смерть главного героя произведения является необходимым звеном «посвятительного мифа», реализованного в ритуале инициации. Собственно момент умирания соотносится с пересечением границы между земным и сакральным мирами, причем такой переход

изображается сначала как убийство (ребенок из Эдема попадает в земной мир, где он перевоплощается в магистранта Хандрикова), а затем как самоубийство (Хандриков возвращается в Эдем и опять становится ребенком). Земной мир симфонии, как и в романах старшего современника писателя – Ф. Сологуба, наделен явными признаками инферно (абсурдный, уродливый, дряхлый, дисгармоничный и т.п.), что позволяет рассматривать его как мортальное пространство, куда герой попадает с целью духовного очищения и последующего возрождения в новом качестве, таким образом одерживая «победу над смертью», о чем писали Вл. Соловьев и русские космисты.

Четвертая симфония Белого также посвящена теме преодоления смерти, которая раскрывается автором сквозь призму христианской апокалиптики. Ключевым в «Кубке метелей» является образ метели, в котором соединяются витальные (эротические) и танатологические мотивы.

Отношения между главными героями «Кубка метелей» развиваются в рамках мифологического сюжета о борьбе Христа (Адама Петровича) за падшую Софию (Светлову) с целью высвобождения ее из пут темной материи. Герои проходят ряд испытаний, ведущих от чувственной любви-страсти, от «падения в соблазн» к «Голгофе нашей души», к жертвенной любви. Белый противопоставляет смерть «разлагающую», символически соотносимую с образом времени, и смерть как момент перехода к вечности, как апокалиптическое преображение мира.

Танатологические мотивы в прозе Белого определяют особенности художественного времени и пространства. Городское пространство земного мира представлено писателем в мифопоэтическом ключе как лабиринт Минотавра, Содом. В этой и предшествующих симфониях для характеристики инфернального мира населяющие его персонажи наделяются признаками животных (например, Бык Баранович Мясо в «Драматической симфонии», сходство доцента Ценха с волком), птиц (Софья Чижиковна в «Возврате») и насекомых (арахноморфная метафорика в качестве характеристики антагониста главного героя четвертой симфонии полковника Светозарова). Подобный прием автор использует также в других произведениях.

Существенными для понимания концепции писателя являются такие категории, как «мгновение», «время» и «вечность». В качестве

танатологического пространства могут вы ступать морской грот, озеро (симфония «Возврат»), город и пространство над ним («Кубок метелей», «Петербург»), кладбище («Кубок метелей»), заброшенный дом («Серебряный голубь»), спальня в квартире Липпанченко или дом сенатора Аблеухова («Петербург») и др. Характерными признаками танатологического нарратива является ведение повествования от лица недиегетического нарратора, который в «Северной симфонии» фиксирует происходящее как сторонний наблюдатель, а в последующих произведениях Белого обретает способность изменять фокус наррации, то проникая в сознание героев и подробно передавая их ощущения, то давая широкий панорамный обзор.

Белый усложняет повествование, вводя в произведение несколько точек зрения, взаимопересекающихся и дополняющих друг друга, что создает стереоскопический эффект и позволяет рассматривать происходящее как бы с нескольких позиций одновременно, совмещая два или более временных пласта. Так, в сцене смерти главного героя «Серебряного голубя» нарратор подробно фиксирует малейшие изменения в сознании Петра Дарьяльского, пережившего в момент умирания миллиарды лет и приобщившегося к тайнам вселенной. Еще более изощренно передает Белый неоднократно переживаемый Николаем Аблеуховым взрыв бомбы, гораздо более яркий и зримый в сознании героя, нежели в действительности.

С помощью танатологических мотивов писатель помещает своих героев, постоянно балансирующих «между двумя безднами», на грани быта и бытия, в экзистенциальную ситуацию, что в значительной степени способствует обострению их положения. Благодаря этому персонажи Белого получают возможность освободиться от всего наносного, мнимого, снять социальные маски и познать свою истинную природу, открыть в себе способность любить и прощать, обрести осознание собственной идентичности, погрузиться в состояние детской чистоты и невинности. Смерть в прозе писателя не становится последним актом жизненной трагедии, она понимается как освобождение от хаоса земного существования, способ преодоления раздробленности дисгармоничного бытия и восстановления целостности личности как залога обретения жизни в вечности.

ГЛАВА V.

ОБРАЗЫ ТАНАТОСА В ПРОЗЕ А.Ф. ЛОСЕВА И В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

Проза А.Ф. Лосева принадлежит к постсимволистскому периоду в развитии русской литературы. В 1910 году, когда, по мнению Н.С. Гумилева, «символизм закончил свой круг развития и теперь падает», известному русскому философу исполнилось всего лишь 17 лет, однако невозможно отрицать огромное влияние поэтики и мировоззренческих установок символизма на его личность и творчество. Особенно тесными были связи Лосева с младшим поколением символистов. Он лично знал Андрея Белого, близко общался с Вячеславом Ивановым, который, по мнению Е.А. Тахо-Годи, даже стал «мужским прототипом» главной героини романа «Женщина-мыслитель». Общим был и круг философских предпочтений, куда входили Платон и Вл. Соловьев, Ф. Ницше и А. Шопенгауэр, соединенные «с истинно христианским Богом и с молитвами» [425, с. 12], и тоска по Вечной женственности, страстная надежда на преображение косной материи и эсхатологические предчувствия, идеи жизнетворчества и поиски путей преодоления смерти. А определение одного из главных героев прозы Лосева как «музыканта, философа, мистика» можно рассматривать как емкую характеристику поэта-символиста.

Миром кошмара назвала художественную прозу Лосева Е.А. Тахо-Годи [423, с. 127]. Танатологические образы, которые в изобилии представлены у романтиков и символистов, действительно составляют композиционное и идейное ядро его художественных произведений, отличающихся высокой степенью катастрофичности. Лосевские герои продолжают символистскую традицию, им также присущи переживания пограничности существования человека на грани быта и бытия, но их попытки вырваться из оков повседневности заканчиваются чаще всего крахом, приводят к полному душевному опустошению.

Разделяя многие представления своих предшественников о жизни и смерти, Лосев вскрывает пагубность романтической идеализации индивидуальности, преклонения перед человеком-творцом, подмены божественного – человеческим. Автор помещает своих героев в

пограничную ситуацию, когда они вынуждены сделать выбор между добром и злом, жизнью и смертью. Находясь, по выражению Д.С. Мережковского, между двумя безднами, они осознают имманентно присущую миру двойственность, трудноразличимость иллюзии и реальности. Но если символисты могли довериться интуиции художника-творца, который способен проникнуть в тайну мира благодаря своей способности к прозрению сущности мира и человека (В. Брюсов «Ключи тайн»), то героям Лосева эта возможность не дана, так как по мнению русского мыслителя, романтическое искусство не способно преодолеть эгоистическую ограниченность человеческой индивидуальности, замкнувшейся на самой себе. Вместо бога-антропофага, изображенного Лотреамоном в «Песнях Мальдорора», перед читателем ряда лосевских произведений предстает человек-антропофаг, в душе которого вечный спор Бога и дьявола завершился победой последнего. Полностью развенчана попытка символистов синтезировать высшую и низшую бездны. На практике желание символистов – «Хочу, чтоб всюду плавала // Свободная ладья, // И Господа и Дьявола // Хочу прославить я», как вызывающе писал В. Брюсов в стихах, посвященных З. Гиппиус, – оказалось невыполнимым, более того, повлекло за собой ряд тяжелейших трагических последствий.

Катализатором внутренней эволюции лосевского героя служит искусство и прежде всего музыка: «Своим чарующим голосом пробудила ты во мне музыканта, философа, мистика…», – так написал в предсмертной записке влюбленный юноша героине – певице Капитолине Запольской [243, с. 155]. Символисты, как и романтики, считали музыку высшим искусством. Девизом русских символистов стали слова Верлена: «De la musique avant toute chose… et tout la reste est literature» («Музыка прежде всего, а всё остальное – литература»). Особенно привлекательна была для них симфоническая музыкальная форма, которую некоторые символисты и близкие к их кругам авторы даже использовали для создания литературных произведений. Так, литературным дебютом Белого-прозаика стал выход из печати в 1902 году «Симфонии (2-й, драматической)» – первого из четырех произведений данного жанра, в котором Белый использовал технику лейтмотивного развития структурно-композиционные принципы со¬нат¬ной формы. Продолжил

развивать этот экспериментальный жанр Павел Флоренский, написавший в 1904 году симфонию под названием «Эсхатологическая мозаика», а в 1918 была опубликована поэма В. Брюсова «Воспоминанье», имевшая красноречивый подзаголовок «Симфония первая патетическая с Вступлением и Заключением».

В прозе Лосева с невероятной глубиной и силой раскрывается внутренний трагизм произведений великих композиторов-романтиков. Музыка обладает такой властью над человеческой душой, что даже стремительное приближение неминуемой смерти в рассказе «Трио Чайковского» не принимается героями всерьез. Услышав о начале военных действий, они возвращаются в дом, чтобы доиграть музыкальное произведение, и гибнут под взрывами бомб.

Дионисийское стихийное начало, с необычайной мощью воплощенное в романтической музыке, срывает покровы, освобождает темные силы хаоса, до этого момента скрытые даже от самих героев, пробуждает в них самые низменные инстинкты в рассказе «Мне было 19 лет». В момент созерцания героем портрета певицы Потоцкой его влюбленность уступает место противоположному чувству: «И едва прищуренные глаза кололи тончайшим намеком на некую неопределенную пустоту и, казалось, вызывали на интимный, но смертельный бой с этой обманчивой и жестокой бездонностью души» [243, с. 49]. Здесь впервые возникает в рассказе мотив жажды смерти, которая полностью овладеет героем во время концерта и приведет к убийству Потоцкой и ее любовника Баландина.

Под воздействием музыки демонизируется и окружающий мир (вальсирующие пары воспринимаются героем как «море, кипящее страшными чудовищами» [243, с. 56]. Стихийная сила искусства пробуждает хтонических монстров нижней бездны, которые одновременно заставляют героев Лосева испытывать двойственное чувство ужаса и восторга. В их внешнем облике начинают проступать черты зверя – гадюки, какого-то неведомого чудища со щупальцами, волка, собаки или кошки, выслеживающей жертву. Божественное начало в человеке уступает место звериным инстинктам как проявлению «низшей бездны».

Подобный прием используют и символисты, в частности, Андрей Белый. В его симфонии «Возврат» отрицательный персонаж Ценх

наделен приметами волка, а в Светловой из «Кубка метелей» в моменты пробуждения в ней чувственной страсти явственно проступают кошачьи черты, символизирующие ее нравственное падение. Ее муж, инженер Светлов, похож на дельфина, руки гадалки напоминают цыплячьи лапы, полковник Светозаров сравнивается с пауком, который опутал главных героев своими сетями и т.п. Уподобление персонажа «Драматической симфонии» какому-либо животному обычно связано с отрицательной характеристикой обыденной реальности: «Бык Баранович Мясо казался дельфином в енотовой шубе и с портфелем под мышкой» [46, с. 213].

В четвертой симфонии «Кубок метелей» Белый педалирует мысль о трагическом несовершенстве земного бытия, создавая «образ «погибшего» и ожидающего лишь эсхатологического конца мира, грандиозного мира-«Содома» [71, с. 151]. «Личный Содом» переживают под воздействием музыки и герои Лосева. На их души она действует с огромной разрушительной силой, обнажая самые сокровенные уголки их внутреннего мира, откуда вырываются на поверхность дремавшие там низменные инстинкты. Они вынуждают героя упомянутого выше рассказа совершить убийство и находят неожиданный отклик в душе Потоцкой, желание смерти которой от рук героя соединяется с патологической чувственной страстью к своему убийце. Подобным характером, по мнению К. Мочульского, отличаются многие блоковские героини: «Блок унаследовал от Соловьева платоновский эрос и аскетическую брезгливость к полу. Чувственность и страсть у него всегда демоничны: начиная от Незнакомки и кончая проституткой Катькой в “Двенадцати”» [292, с. 44].

В женских образах символистов угадываются черты двенадцатого эона Софии – ее падшей ипостаси Ахамот, находящейся, согласно учению гностиков, в плену у косной материи и ожидающей своего спасителя – Христа. Это та самая блоковская Прекрасная Дама, «изменившая облик» и пребывающая во власти хаоса. О ее двойственности, сочетающей в себе светлое начало и хаотическую стихию писал А. Белый в «Воспоминаниях о Блоке» [47, с. 266]. Неумолимому натиску соблазна вынуждены противостоять главные герои его последней симфонии – «Кубок метелей». Их неожиданный «срыв» в чувственность объясняется не только автобиографическими обстоятельствами [71, с. 147], но также стремлением писателя воплотить

идейно-художественную концепцию произведения, опирающуюся на христианскую мифологию. Чем ближе герои приближаются к Христу, тем большая опасность впадения в грех их подстерегает. Это подтверждается духовной практикой монашества. На языке аскетов иноки часто зовутся духовными воинами по той причине, что они противостоят упорному и продолжительному искушению дьявола. Белый выразил эту идею в одном из лейтмотивов: «Чем святей, несказанней вздыхает тайна, тем все тоньше черта отделяет от тайны содомской. Подле белизны, лазури и пурпура Христова вихрем соблазнов влекут нас иные пурпуры. Ангельски, ангельски в душу глядятся одним, навек одним» [46, с. 286-287].

Заключительные слова этой фразы не случайно напоминают о стихотворении Вл. Соловьева, начинающемся словами «Одно, навек одно». Белый разделяет убеждения философа в том, что «чем совершеннее и ближе откровение настоящей красоты, одевающей Божество и Его силою ведущей нас к избавлению от страдания и смерти, тем тоньше черта, отделяющая ее от лживого ее подобия – от той обманчивой и бессильной красоты, которая только увековечивает царство страданий и смерти» [391, с. 112–113]. Умерев для земного мира-Содома, герои симфонии возрождаются для вечной жизни. Любовь, по мысли автора «Кубка метелей», является условием победы над земным временем, залогом воскресения человечества и полного преображения мира в соответствии с пророчеством, данным в Откровении Иоанна Богослова.

Лосевские герои зачастую высказывают противоположную точку зрения. Они или сами отказываются от любви, как Вершинин в «Трио Чайковского», Вершинин в «Метеоре», или приходят к выводу о необходимости уничтожить любовь для всего человечества: «любовь, это — наивность и ничтожество, это та сонная беспомощность, от которой избавляется человек, когда прекращается его сон. Любовь – я имею, конечно, в виду любовь между мужчиной и женщиной – умрет, когда человек поднимется на высшую ступень культуры» [243, с. 234].

В мифологическом плане слитность эроса и танатоса обусловлена, говоря словами А.Ф. Лосева, «вселенским излиянием самопорождающейся и самопожирающей стихии» [243, с. 57]. Ярким художественным воплощением воздействия ее на человека является один

из эпизодов в рассказе «Мне было 19 лет», предшествующий убийству героини: «Вспоминая теперь свое дикое состояние в те минуты бегства от Потоцкой, я вижу, как Потоцкая сразу пожирала и меня и себя и в муках, в сладких и отвратительных муках, хотела заною родить и себя, и меня, и еще кого-то третьего. К ужасу своему я жаждал в те минуты своего уничтожения, и тогда – зачем же я бежал от нее? И вожделел убить ее, Потоцкую…» [243, с. 60]. Желание убить певицу связано в сознании героя с эротическими коннотациями – «вожделел убить».

В романе «Женщина-мыслитель» с особой силой и страстностью раскрывается невозможность сохранить целостность и чистоту Софии, которая трижды являлась Вл. Соловьеву и в которой А. Лосев находит «намек на душу мира, вечную женственность, Премудрость Божию» [244, с. 167]. Нисходя в земной мир, образ Софии приобретает апокалипсическую окраску, ее созидательная сущность «художницы», домостроительницы, воплощающей демиургическую волю Бога, соединяется с чертами языческого мага, колдуньи и палача. Эта двойственность становится причиной того, что «реальная Радина не может подняться вверх по ступеням лестницы «знания», она спускается все ниже и ниже — и вот она уже не Мать, не прекрасная Монахиня, не Невеста Неневестная, а чекистка “в кожаной куртке с револьвером сзади”» [425, с. 34].

С устойчивой тенденцией к сопряжению танатологических и эротических мотивов в художественной практике корреспондируют жизнетворческие установки символистов. Так, сначала Андрея Белого, а затем Валерия Брюсова связывают непростые личные взаимоотношения с Ниной Петровской – прототипом колдуньи Ренаты из брюсовского романа «Огненный ангел», девизом которой, по словам В. Ходасевича, могло бы быть «Все или ничего!». Одержимая смертью, Петровская в минуту ревности пыталась застрелить Брюсова, с которым ранее собиралась совершить самоубийство, и в конце концов покончила с собой.

Сохранились свидетельства, что танатологическая окраска была присуща лирическим взаимоотношениям самого Лосева в юности. Это и «маленькая кокетка Оль-Оль <…>, для которой мысли о смерти так же привычны, как желание поерундить» [243, с. 8], и Женя Гайдамович, в письме к которой будущий философ пишет: «умрем вместе, будем

подвижниками» [243, с. 16]. Как видим, здесь речь идет о символической смерти для мира, которая аналогична принятию монашеской аскезы. Именно христианство, по мысли Лосева, есть средство освобождения человека от «апофеоза безумия», которым является «жизнь, взятая в чистом виде» [243, с. 625].

К христианству отношение у символистов было особенным. Их стремление к созданию синтетической культуры предполагало или обновление христианства, как это делали Мережковские, пытаясь создать так называемую Церковь Третьего Завета, или соединение его с элементами языческой культуры – античной (Вяч. Иванов и другие младосимволисты), буддизма (Ф. Сологуб), скандинавской мифологии, получившей в России известность благодаря популярности творчества Р. Вагнера, и т.д. В результате христианские образы в творчестве символистов претерпевают существенную трансформацию, переосмысливаются и наполняются новым содержанием, подчас трудно поддающимся интерпретации, как это случилось с образом Христа в поэме А. Блока. Принимавший участие в обсуждении финала поэмы «Двенадцать» С. Аверинцев отметил, что «нет ни малейшей возможности не учитывать антихристианской константы блоковского творчества» [449]. В докладе, автором которого принято считать о. Павла Флоренского, блоковская поэма «Двенадцать» прямо характеризуется как «предел и завершение блоковского демонизма» [323]. Перенос священных образов в языческий контекст, по мнению Н. Котрелева, «есть святотатство, сопряженное чаще всего с профанацией, кощунством» [323]. Определяющее одну из существенных особенностей блоковской поэзии, это утверждение можно экстраполировать на творчество других представителей символизма.

Несмотря на то, что христианство рассматривалось Андреем Белым как синтез всех религий и как «последняя религия» и в ранней прозе он стремился раскрыть, по его собственным словам, «по новому Христа и Софии в человеке (вот о чем мимика моих «Симфоний»)» [45, с. 435-436], в предисловии к последней симфонии писатель замечает, что «искажением является и 4-ая симфония «Кубок метелей», где задания словесного контрапункта», выразившиеся, в частности, в сближении и даже отождествлении противоположных мотивов – чувственного любовного «томления-страсти» и страстей Христовых – «привели к

кощунству» [46, с 520]. Известно, что именно за христианизацию античности критикует Лосев высоко ценимого им поэта и ученого Вяч. Иванова.

«Дионисизм, темный, мучительно-сладкий, тянущий куда-то вниз, в мрак, в тоску» [цит. по: 425, с.16], соединенный с катастрофическим мироощущением и процветавшим в начале XX века интересом к магии, оккультным наукам, спиритизму и тайным обществам (розенкрейцерам, масонам и т.п.), определяет устойчивость обращения символистов к инфернальным образам. Девять кругов дантового ада из земных недр как бы поднимаются на поверхность и становятся частью земного рельефа в симфонии Андрея Белого «Возврат» и его книгах «Луг зеленый» и «Символизм», в поэзии В. Брюсова и его романе «Огненный ангел», в творчестве Вяч. Иванова и З. Гиппиус, что позволяет ставить вопрос о «Дантовом коде русского символизма» [379, с. 63]. «Божественная комедия» Данте – еще одна точка пересечения символистов и Лосева [424].

На протяжении десятилетий «певцом смерти», «певцом зла и дьявола» принято было считать Ф. Сологуба. Не была ли его знаменитая «недотыкомка серая» предшественницей того, кто управляет героем рассказа «Театрал»? Это существо среднего рода, которое наделено целым рядом отрицательных качеств: «Вот оно, везде и непрестанно, – мелкое, злобное, кривое, больное, бессильное, мстительное, пустое, капризное, бездарное, глупое, придирчивое, вязкое и липкое, серое, тусклое, невыразительное, надоедливое, дотошное и тошнотворное, уродливое, беспомощное и страдающее, гадкое, осклизлое, придушенное и духовно-мертвое, духовно-холодное, упорно-необщительное, гнилое, скользкое, топкое, неуловимое, манящее пустою призрачностью, какой-то вечный прибой и отбой холодной и методически-жестокой, мелкой злобы» [243, с. 97]. Очевидно сходство с юркой, серой, пыльной, грязной, противной, ехидной недотыкомкой, вьющейся вокруг Передонова, заключая его в магический круг, из которого только один выход – безумие и смерть.

Еще один мелкий бес, Епишка – «безликое лицо ада», по выражению Е.А. Тахо-Годи, – не просто становится двойником героя рассказа Лосева, к сожалению, незаконченного. Темные силы овладевают душой героя, и самое страшное, что это происходит с ним в

невинном возрасте, когда он был еще пятилетним ребенком. Бес, которому юноша дал уничижительное прозвище Епишка, не только поражает личность героя, но и успешно социализируется. Рассказ обрывается в тот момент, когда Епишка собирает огромную толпу и выступает в роли пророка, обладающего средством избавить людей от страха смерти. Главным в этом царстве антихриста, к которому он призывает своих доверчивых слушателей – машина, мертвый механизм об опасности преклонения перед которым предостерегали романтики. Этот путь безумия прошел до конца герой «Театрала», которому реальность представляется в искаженном, изуродованном виде: «какие-то мертвые тела, какие-то пустые механизмы» [243, с. 87]. В рассказах Лосева находит свое продолжение одна из центральных тем символизма – борьба человека с темными силами, которые могут завладеть человеком, на первый взгляд, совершенно ко злу не расположенному, вызвать у него неодолимое желание разрушения как окружающего мира, так и самого себя, когда вранье становится «сильнее смерти» [243, с. 487].

Опираясь на художественные традиции своих предшественников – романтиков и символистов, соединенные с достижениями русской и европейской классической литературы XIX века, А.Ф. Лосев предлагает свое решение проблем добра и зла, жизни и смерти, небесного и земного. Предостерегая читателя об опасности индивидуализма, о пагубности поклонения идолам науки и технического прогресса, он утверждает мысль, что душа, отпавшая от Бога и пытающаяся реализовать свои творческие интенции в качестве демиурга, неизбежно поддается искушениям, уводящим ее в область вечного праха и тлена. Альтернативой может быть, по Лосеву, лишь жертвенное служение Родине. Тема «небесной Родины» – одного из лейтмотивов прозы Андрея Белого – с особой силой звучит в лосевских произведениях, сохраняя надежду символистов на грядущее преображение мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Концепт «смерть» относится к одной из основополагающих философских, религиозных, научных, эстетических категорий, без рассмотрения которой невозможно понять ни одну культурно-историческую эпоху. Обладая жанрогенерирующим потенциалом, танатологические мотивы составляют структурно-семантическую основу трагедии, элегии, реквиема и других литературных жанров.

В предусматривающем широкое изображение судьбы большого количества персонажей романе, который признан ведущим литературным жанром последних двух-трех столетий, присутствие танатологических мотивов, чаще всего выполняющих сюжетогенерирующую функцию или играющих завершающую роль в произведении, скорее не случайность, а закономерность. Символистский роман, сложившийся в эпоху двух войн и трех революций, обострил интерес к танатологической проблематике, что характерно для кризисных, переходных периодов истории человечества, каким были закат Римской империи, эпоха Возрождения, рубежи XVIII–XIX веков (романтизм), XIX–XX (символизм), XX–XXI (постмодернизм). Творчество символистов пришлось на один из таких периодов в русской культуре, который был ознаменован сменой литературных эпох, смещением акцентов в художественном процессе с произведения на его автора, выдвижением романа на первое место в системе литературных жанров.

На рубеже XIX–XX веков проблема смерти отдельного человека заслоняется глобальным ощущением приближающейся гибели европейской цивилизации («Закат Европы» О. Шпенглера, «Вырождение» М. Нордау и др.), сопровождающимся волной эсхатологических и апокалипсических предчувствий, требованиями радикального преображения жизни. Символистский роман отразил революционный дух времени, существование культуры и человека в момент исторического перелома, разрушительную силу революционной стихии, обнажающей и укрупняющей накопившиеся в течение нескольких столетий развития Европы и России неразрешимые социальные и культурные противоречия. Величайшие художественные

прозрения символистов соединились в их творчестве с воплощением трагических закономерностей исторического процесса.

Рубеж XIX–XX веков был ознаменован смертью картезианского субъекта (М. Фуко), т.е. «человека мыслящего», на смену которому приходит «homo ludens» или «человек играющий» (Й. Хёйзинга). Вектор культурного развития направлен от логоцентризма к иррационализму, к попыткам «ускользнуть от догмата “чистого мышления”. Он (человек. – Л.Г.) непрестанно заявляет о своей чувственности, телесности, иррациональности, подверженности историческим трансформациям. Он норовит “сойти с ума”, т.е. перестать быть “мыслящим”, упасть в инакомыслие как без-мыслие. <…> Подлинное сопротивление — это “жизнь в бегах”, номадизм...» [158б, с. 314–316]. Именно эта тенденция отчетливо прослеживается в романе В. Брюсова «Огненный ангел», главный герой которого неспособен нигде остановиться надолго, проводя свою жизнь в постоянных странствиях. Обуреваемый непреодолимым желанием открывать новые земли, он предпочитает прозябанию в стенах родного дома жизнь, полную опасностей и приключений. Брюсовский герой, продолжая сложившуюся в литературе традицию, в то же время становится предтечей фигуры бродяги, странника, отверженного, занимающей особое место в творчестве известного философа, теоретика культуры, историка XX века М. Фуко [461].

Выдвижение в прозе символистов на первый план мотива роковой игры, в которой человек – лишь марионетка в руках безжалостной судьбы, безуспешно пытающийся познать сущность окружающего мира, становится одним из признаков новой модели мира, созданной философией и наукой XX века. Релятивизм основных физических категорий – времени и пространства – в ней соединяется с утратой нравственных ориентиров, относительностью и неоднозначностью основных духовных ценностей – Истины, Добра, Красоты. Множественность интерпретаций порождает сомнения в их существовании и переводит эти понятия из сакральной сферы в игровую плоскость, является причиной смысловой неопределенности (Ж. Деррида), которая в дальнейшем становится одним из ведущих признаков литературы постмодернизма, приобретая тотальный характер

языковой игры, подразумевающей полисемию текста, нелинейное повествование и установку на сотворчество читателя.

Логическим продолжением расщепления личности символистских героев, которое выражается, во-первых, в разветвленной системе двойников и масок (особенно многочисленных – в «Тяжелых снах» и «Творимой легенде» Сологуба, в романе Андрея Белого «Петербург»), во-вторых, в использовании параллельных сюжетных линий (например, в «Тяжелых снах», «Творимой легенде» Сологуба или в «Алтаре Победы» Брюсова), в-третьих, в «распылении» сознания героев, что с особой силой проявляется именно в танатологической ситуации (в сцене убийства Дарьяльского в «Серебряном голубе» или в переживании Николаем Аполлоновичем взрыва бомбы в «Петербурге» Андрея Белого), и, в-четвертых, в шизоизации сознания героев (Логина в «Тяжелых снах», Передонова в «Мелком бесе» Сологуба или Липпанченко в «Петербурге» Белого), является потеря идентичности «Я» персонажа, его нетождественность самому себе и связанная с этим идея смерти субъекта в постмодернизме. Абсурдные мотивировки убийства в романах символистов сменяются в литературе второй половины XX века отказом от мотивировки поступков героев вообще, которые становятся объектом постмодернистской игры в прозе Вик. Ерофеева, В. Сорокина или В. Пелевина, а шизофренический тип личности, избавляющейся от привычных стереотипов, отказывающейся подчиняться традициям и социальным условностям, согласно мнению французских философов Ж. Делёза и Ф. Гваттари, наиболее точно выражает характер современного «подлинного художника» [386, с. 156].

Из определения французскими философами XX века «игрового сознания» современного человека, отказывающегося подчиняться навязанным обществом нормам правилам, как «шизофренического», вытекает новое понимание текста как отражения «множественности текучей истины», текста, который становится моделью «самоорганизующегося хаоса». Именно такого рода текстом является «Петербург» Белого, повествование в котором сосредоточено вокруг взрыва бомбы, который становится символом освобождения сознания героя. Как пишет сам автор романа в книге «На перевале», «наша свобода дерзает: над сердечным огнем возлететь к стенкам черепа и разорвать стенки черепа; <...> пришло время дерзания: если мы не

воспримем его, все равно, мы его ощутим: – ощутим проглоченной бомбой; над собою должны мы взлететь: не взлетим – разорвемся» [46, с. 501]. Историческое развитие, по Белому, подошло к рубежу, когда взрыв стал неизбежен, предвещая два варианта развития событий – или взрыв приведет к мировой катастрофе и гибели, или даст импульс к выходу человека за границы наличного бытия, освобождению его «сердечного огня» от ветхих форм жизни. Взрыв, изображенный в романе, – это модель хаоса, содержащего в себе мощный созидательный потенциал, что дает нам основания рассматривать «Петербург» как модель хаосмоса (Дж. Джойс) – принципиально непредсказуемого бытия, способного к самоорганизации и открытого бесконечному числу потенциальных возможностей.

В прозе символистов смерть уже не может спрятаться за красотой, как это было у романтиков, принять ее как некое священное таинство, освобождающее душу, несущее покой, отрешение и просветление, по примеру героев И.С. Тургенева или Л.Н. Толстого. Изображение смерти в символистских текстах изобилует физиологическими подробностями, внушающими читателю отвращение и ужас. В подобном подходе кроется новое отношение к смерти, сложившееся в течение XX века, – как к чему-то недостойному, постыдному, безобразному (Ф. Арьес), как к чему-то такому, что необходимо скрывать и о чем лучше умалчивать.

Постепенное размывание границы между миром живых и мертвых в текстах символистов проявляется в большом количестве метафор, сравнений, эпитетов с мортальной семантикой, которыми характеризуются персонажи, демонизации героев (недотыкомка, героини-русалки Сологуба, Генрих-Мадиэль Брюсова, Шишнарфнэ, Кудеяров Андрея Белого), окружающего пространства (город как инферно у Сологуба или у Андрея Белого), природы (романы Сологуба), попытках героев вступить в контакт с представителями потустороннего мира. В постмодернизме к потустороннему миру добавляется виртуальный, а водораздел между этими мирами и реальностью практически стирается.

Синтезирующий характер символизма сказался на этиологии танатологических мотивов (по мысли О. Фрейденберг, «каждый мотив, встретившийся с комплексом новых представлений, этиологичен» [456, с. 222]). Семантическое поле танатологических мотивов у символистов

представляет собой «открытую структуру», обращенную в прошлое и отличающуюся отчетливо выраженной тенденцией включить в себя максимально возможное количество смыслов. В первую очередь это касается архаических представлений о смерти, религиозно-мифологических и философских систем античности – Элевсинских мистерий, культов Аполлона и Диониса, Гекаты, Персефоны, богинь судьбы, учений орфиков, пифагорейцев, Платона и др. Этот ряд продолжают буддизм, христианство, гностицизм, практически все более или менее известные философские, мистические и оккультные учения Средневековья и Нового времени, произведения русской и мировой литературы. Интерес к мифу как к «основному механизму самоопределения человека» [4] продолжают проявлять многие современные писатели, что порождает новые отношения между жизнью и смертью в их текстах: «послежитие» в прозе Ю. Мамлеева, стирание границ между жизнью и смертью у В. Пелевина или «создание мортального симулякра» в произведениях Вик. Ерофеева [62, с. 220].

Если в процессе мифологизации у романтиков происходит смещение акцентов с божественного начала на диаволическое, богоборческое, то у символистов мы видим, во-первых, контаминацию нескольких мифологических систем (соединение языческих элементов античных, скандинавских и других мифов с христианскими мотивами, а канонических христианских представлений – с еретическими или близкими христианству учениями) и, во-вторых, трансформацию мифологических образов и сюжетов и инверсию мифа, что иногда воспринимается и читателями и самими авторами как кощунство (по выражению А. Белого). Так, мотив крестной жертвы Христа в «Кубке метелей» Белого и в «Огненном ангеле» Брюсова включает мотив любовной страсти, в случае с брюсовской Ренатой выходящий на первый план. Или сад, который, согласно мифологическим представлениям, должен символизировать рай, становится местом убийства в романе Белого «Серебряный голубь», а заклание барана-Володина в «Мелком бесе» Сологуба превращается в убийство от руки обезумевшего героя без заместительной жертвы. Декларируемая символистами победа над смертью часто не подтверждается текстуально. Анализ танатологических мотивов показывает, что в их произведениях мифологемы «верх» и «низ» часто меняются местами, доминирует мотив спуска вниз, а образ смерти

предстает как движение вниз или падение, а не вознесение. Здесь закладываются основы присущего постмодернизму релятивистского понимания мира, в котором религиозные символы заменяются симулякрами.

В символистской теории и художественной практике жизнь и смерть воспринимаются в категориях гегелевской диалектики, представляя единство и борьбу противоположностей, в результате которой возникает их синтез, в культурно-историческом аспекте предполагающий выход человечества за границы земного существования в вечность, что перекликается с апокалиптическими настроениями начала XX века, символически выраженными фразой из шестой главы Откровения Иоанна Богослова, которую часто цитировали символисты, – «времена свиваются, как свиток» [46]. Смерть мыслится как момент перехода в новую, более совершенную реальность, граница между миром дольним и горним. Отсюда многочисленные попытки символистов смоделировать ситуацию, в которой было бы возможно достижение бессмертия усилием творческого волеизъявления (например, в романе Ф. Сологуба «Творимая легенда» или в симфониях А. Белого). Этим же объясняется глубокий интерес символистов к оккультным практикам, мистицизму, алхимии вкупе с научными открытиями, в частности, с идеями русских космистов (Н. Федорова и др.). Одним из центральных в символизме становится мотив жертвы, возникающий то в сниженном, травестированном виде («Мелкий бес» Ф. Сологуба), то в виде проекции на искупительную жертву Христа («Кубок метелей», «Серебряный голубь», «Петербург» А. Белого или «Огненный ангел» В. Брюсова) и символизирующий гибель старой культуры и рождение нового мира.

Развивая многие идеи, эстетические принципы и художественные приемы романтиков, разделяя с ними неприятие действительности, символисты, несмотря на явные утопические черты их мировоззрения, не были эскейпистами и не пытались, как романтики, убежать от реальности к недостижимой мечте. Они стремились преобразить мир творческой энергией, прийти к синтезу земного и небесного, «стереть случайные черты», чтобы открыть вечную красоту мира. Символ они рассматривали как мост в вечность, а смерть – как необходимое звено, маркирующее границу перехода между земным и небесным.

Эсхатологические настроения начала века, переживания fin de siècle приводили к отказу от земной реальности, к попыткам выхода за ее пределы, что подразумевало радикальное преображение мира и человека. Это требовало, по мысли символистов, соединения религии, философии, науки, магии и эстетики и возникновения на этой основе теургического искусства. Символисты были убеждены, что поэт-теург, говорящий на иератическом языке, способен, «смертию смерть поправ», претворить жизнь человечества во вселенскую мистерию. И хотя эти проекты так и остались нереализованными, благодаря открытиям и свершениям представителей «русского культурного Ренессанса» было создано особое творческое пространство, определившее основные направления дальнейшего развития искусства и литературы.

В символизме сфокусировались важнейшие экзистенциальные вопросы, ставшие центром философии С. Кьеркегора, в художественной форме поставленные Ф.М. Достоевским и подхваченные затем как русскими, так и зарубежными мыслителями (Л. Шестовым, Ж.-П. Сартром, А. Камю и др.), прежде всего, абсурдность человеческого существования как «бытия к смерти», по выражению М. Хайдеггера, которая преодолевается осознанием феномена смерти как условия целостного видения бытия и обретения чувства «полноты» и подлинности жизни.

Список использованных источников

1. Абрамович С.Д. Богоборчество как сквозной мотив творчества В. Брюсова / С.Д. Абрамович // Брюсовские чтения 1996. – Ереван : Лингва, 2001. – С. 45–53.
2. Абрамович С.Д. Вопросы историзма в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» / С.Д. Абрамович // Вопросы русской литературы. – Вып. 2 (22). – Львов, 1973. – С. 88–94.
3. Абрамян Л.А. Об идее двойничества по некоторым этнографическим и фольклорным данным / Л.А. Абрамян // Историко-филологический журнал. – 1977. – № 2. – С. 177–191.
4. Адамович М. Соблазненные смертью. Мифотворчество в прозе 90-х : Юрий Мамлеев, Милорад Павич, Виктор Пелевин, Андрей Дмитров / Марина Адамович // Континент. – 2002. – № 114 // http://magazines.russ.ru/continent/2002/114/adam-pr.html.
5. Айхенвальд Ю. Валерий Брюсов: Опыт литературной характеристики / Ю. Айхенвальд. – М. : Заря, 1910. – 32 с.
6. Алексеев П.В. Стихотворение А.С. Пушкина «Пророк» в кораническом контексте [Электронный ресурс] / П.В. Алексеев // Режим доступа : http://ec–dejavu.ru/p–2/Pushkin_Prophet.html.
7. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. – М. : Гос. лит. музей, 1940. – 370 с.
8. Альбедиль М. «Смерть и рождение – вся нить бытия» : ритуальный символизм тела / М. Альбедиль // Теория моды: одежда, тело, культура. – 2011. – № 20 : Лето. – С. 145–164.
9. Алябьева С.В. Этическая танатология Л.Н. Толстого / С.В. Алябьева // VIII Царскосельские чтения. – СПб. : ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2004. – С. 179–181.
10. Амусин М. Текст города и саморефлексия текста / М. Амусин // Вопросы литературы: Журнал критики и литературоведения. – 2009. – № 1. – С. 152–175.
11. Андреев Л.Н. Собр. соч. : в 6 т. / Л.Н. Андреев. – М. : Худож. лит., 1990–.– Т. 1 : Рассказы 1898–1903. – 1990. – 640 с.
    Андрей Белый. Александр Блок. Москва. Иллюстрированная альбом-биография. – М. : ОАО «Московские учебники, 2005. – 376 с.
12. Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. – М. : Сов. писатель, 1988. – 832 с.
13. Анненский И.Ф. Умирающий Тургенев // Анненский И.Ф. Книга отражений / И.Ф. Анненский. – М. : Наука, 1979. – С. 36–43.
14. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – М. : Изд. группа «Прогресс» – «Прогресс–Академия», 1992. – 528 с.
15. Аскольдов С. [Козлов С.А.] Творчество Андрея Белого / С. Аскольдов // Литературная мысль. Альманах 1. – Пг. : Мысль, 1922. – С. 73–90.
16. Астащенко Е.В. Функции аллюзий в трилогии Андрея Белого «Москва» : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.В. Астащенко. – Москва, 2009. – 185 с.
17. Аствацатуров А.А. Проблема смерти в поэтической системе Т.С. Элиота / А.А. Аствацатуров // Фигуры Танатоса. Вып. 4 : Искусство умирания / [отв. ред. А.В. Демичев, М.С. Уваров]. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1998. – С. 34–50.
18. Афанасьев Г.Н. Философско-художественная интерпретация понятия «символ» в творчестве А. Белого / Г.Н. Афанасьев // Художественно-эстетические ценности в системе культуры. – Саранск : МГУ, 1990. – С. 54–59.
19. Афанасьева Т.С. Литературная архетипика и мотивно-образная система дилогии И. Ильфа и Е. Петрова : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Т.С. Афанасьева. – Магнитогорск, 2009 – 186 с.
20. Афанасьева Н.Н. Функции мотива смерти в ранних произведениях В. Набокова / Н.Н. Афанасьева // Вестник Воронежского государственного университета. – Сер. : Филология. Журналистика. – 2006. – № 1. – С. 5–10.
21. Ашукин Н.С., Щербаков Р.Л. Брюсов / Н.С. Ашукин, Р.Л. Щербаков. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 689 с.
22. Баак Й. ван. Белый-антрополог : о поэтике Андрея Белого с когнитивной точки зрения / Й. ван Баак // Миры Андрея Белого. – Белград; Москва, 2011. – С. 740-746.
23. Бальмонт К. О любви: Этюд о страсти / К. Бальмонт ; [пер. с фр. оригинала К.Д. Бальмонта и Е.А. Бальмонт] // Уайльд О. Саломея : Драма. – СПб. : Сириус, 1908. – С. 3–30.
24. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века / Х. Баран. – М. : Прогресс, 1993. – 483 с.
25. Барзах А.Е. Тоска Анненского [Электронный ресурс] / А.Е. Барзах // Митин журнал. – Вып. 53. – 1996. – С. 97–124. – Режим доступа : http://www.vavilon.ru/metatext/mj53/barzah2.html.

26. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа : дисс. … доктора филол. наук : 10.01.03 / Н.В. Барковская. – Екатеринбург, 1996. – 462 с.
27. Барт Р. Мифологии / Р. Барт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – 320 с.
28. Бахтин М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.
29. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
30. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1972. – 470 с.
31. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 121-290.
32. Бахтин М.М. Собр. соч. : в 7 т. / М.М. Бахтин. – М. : Русские словари, 1997–.–
Т. 5 : Работы 1940-х – начала 60-х гг. – 1997. – 732 с.
33. Белецкий А.И. В мастерской художника слова / А.И. Белецкий. – М. : Высш. шк., 1969. – 169 с.
34. Белецкий А.И. Первый исторический роман В.Я.Брюсова / А.И. Белецкий // Ученые записки Харьковского пед. ин-та. – Харьков, 1940. – Т. 3. – С. 5–32.
35. Белковский С.А. Инициация взросления в различных культурах [Электронный ресурс] / С.А.Белковский // Режим доступа : http://www.hr–portal.ru/article/sa–belkovskii–initsiatsiya–vzrosleniya–v–razlichnykh–kulturakh.
36. Белый А. Брюсов. «Огненный ангел» // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма / Андрей Белый. – Т. 2. – М. : Искусство, 1994. – С. 408–411.
37. Белый А. Материал к биографии (интимный) / Андрей Белый. – ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 3, л. 17.
38. Белый А. Между двух революций / Андрей Белый. – М. : Худож. лит., 1990. – 672 с.
39. Белый А. Москва / Андрей Белый ; [сост., вступ. ст. и примеч. С.И. Тиминой]. – М. : Сов. Россия, 1989. – 768 с.
40. Белый А. Маски / Андрей Белый. – М., Л. : ГИХЛ, 1932. – 450 с.
41. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания : в 3-х кн. / Андрей Белый. – М. : Худож. лит., 1988 –.–
Кн. 1. – 1988. – 542 с.
42. Белый А. Петербург : Роман в восьми частях с прологом и эпилогом / Андрей Белый ; [вступ. слово Д. Лихачев ; примеч. С.С. Гречишкина, Л.К. Долгополова, А.В. Лаврова]. – К. : Дніпро, 1990. – 599 с.
43. Белый А. Петербург : Роман в восьми частях с прологом и эпилогом / Андрей Белый ; [отв. ред. Д. Лихачев ; сост., стат., примеч., Л.К. Долгополова ; примеч. С.С. Гречишкина, А.В. Лаврова]. – СПб. : Наука, 2004. – 599 с.
44. Белый А. Серебряный голубь : Повесть в семи главах / Андрей Белый ; [подгот. текста, вступ. статья и коммент. М. Козьменко]. – М. : Худож. лит., 1989. – 463 с.
45. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
46. Белый А. Симфонии / Андрей Белый ; [вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова]. – Л. : Худож. лит., 1991. – 526 с.
47. Белый А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке / Андрей Белый. – М.: Республика, 1995. – 510 с.
48. Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / Андрей Белый ; [сост., предисл. В.М. Пискунова ; коммент. С.И. Пискуновой, В.М. Пискунова]. – М. : Республика, 1994. – 559 с.
49. Беляева Н.Н. Танатология Велимира Хлебникова / Н.Н. Беляева // Русская классика: проблемы интерпретации. – Липецк : ЛГПУ, 2006. – С. 200–207.
50. Бенькович М.А. «Огненный ангел» Валерия Брюсова : этап интеллектуальной дуэли / М.А. Бенькович // Из истории русской литературы и литературной критики. Вопросы русского языка и литературы : [межвузовский сб.]. – Кишинев, 1984. – С. 18–36.
51. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии) / Н.А. Бердяев. – М. : АСТ, Хранитель, 2007. – 448 с.
52. Березовая Н.В. Тело как граница: «Оживающие мертвецы» в «сагах об исландцах» [Электронный ресурс] / Н.В. Березовая // Режим доступа : http://www.ruthenia.ru/folklore/berezovaya1.htm.
53. Бинсвангер Л. Бытие-в-мире / Л. Бинсвангер. – М. : Изд-во «КСП+»; СПб. : Изд-во «Ювента», 1999. – 300 с.

54. Бинсвангер Л. Экзистенциально-аналитическая школа мысли / Л. Бинсвангер ; [пер. под ред. С. Римского] // Экзистенциальный анализ. – [2-е изд., перераб.]. – М. : Институт Общегуманитарных исследований, 2014. – С. 3–29.
55. Битколова Н.В. Мотив «освобождения от жизни» в цикле Владислава Ходасевича «У моря» / Н.В. Битколова // Малые жанры: теория и история. – Иваново : Изд-во ИГУ, 2003. – С. 153–160.
56. Бицилли П.М. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого (1928) / П.М. Бицилли // Л.Н. Толстой: pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 473–499.
57. Блаватская Е.П. Теософский словарь [Электронный ресурс] / Е.П. Блаватская // Режим доступа : http: www.myshambhala.com/obitel/comments/ofity.html.
58. Бланшо М. Литература и право на смерть / Пер., вступ. заметка и примеч. С. Зенкина. – № 7. – С. 71–101.
59. Бланшо М. Пространство литературы / М. Бланшо. – М. : Логос, 2002. – 288 с.
60. Бланшо М. Смерть как возможность / М. Бланшо // Вопросы литературы. – 1994. – Вып.3.
61. Блейлер Э. Аффективность, внушение, паранойя / Э. Блейлер. – М. : ВИНИТИ, 2001. – 208 с.
62. Блинова М.П. Мортальный сюжет в нравственно-философском пространстве малой постмодернистской прозы (Русский и зарубежный опыт) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01, 10.01.03 / М.П. Блинова. – Краснодар, 2004. – 236 с.
63. Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920 / А.А. Блок. – М. : Худож. лит., 1965. – 663 с.
64. Блок А.А. Собр. соч. в 8-ми т. / А.А. Блок ; [подгот. текста и прим. Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской]. – М.; Л. : ГИХЛ, 1960–.–
Т.5 : Проза: 1903 – 1917. – 1962. – 799 с.
65. Т.6 : Проза: 1918 – 1921. – 1962. – 556 с.
66. Т. 8 : Письма. 1898 – 1921. – 1963. – 763 с.
67. Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм : Исследования и материалы / Н.А. Богомолов. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 550 с.
68. Бодлер Ш. Цветы зла / Ш. Бодлер. – М. : Наука, 1970. – 480 с.
69. Бодрийяр Ж. Злой демон образов / Ж. Бодрийяр //Искусство кино. – № 10. – 1992. – С. 64–70.
70. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр ; [пер. и вступ. ст. С.Н. Зенкина]. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
71. Бойчук А.Г. «Святая плоть» земного в «Кубке метелей» (К теме «Белый и Мережковский») / А.Г. Бойчук // Литературное обозрение. – 1995. – № 415. – С. 144–152.
72. Боснак Д.В. Художественная антропология Ф. Сологуба : лирика и роман «Мелкий бес» : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Д.В. Боснак. – Нижний Новгород, 2006.– 176 с.
73. Бранский В.П. Искусство и философия / В.П. Бранский. – М. : Изд-во «Янтарный сказ», 1999. – 451 с.
74. Брехт Б. Театр : в 5 т. / Б. Брехт. – М. : Искусство, 1963–.–
Т. 2. – М., 1963. – 464 с.
75. Бройтман С.Н. О Федоре Сологубе [Электронный ресурс] / С.Н. Бройтман // Режим доступа : http://philology.ruslibrary.ru/default.asp?trID=32&cfilter=209
76. Брюсов В. Дневники (1891–1910) / В.Я. Брюсов ; [подг. к печати И.М. Брюсовой; примеч. Н.С. Ашукина]. – М. : Изд-е М. и С. Сабашниковых, 1927. – 203 с.
77. Брюсов В.Я. Легенда о Агриппе / В.Я. Брюсов // Брюсов В.Я. Огненный ангел : [роман] / [сост., вступ. ст., коммент. С.П. Ильева]. – М., Высш. шк., 1993. – С. 359–362.
78. Брюсов В.Я. Огненный ангел / В.Я. Брюсов ; [сост., вступ. ст., коммент. С.П. Ильева]. – М. : Высш. шк., 1993. – 479 с.
79. Брюсов В.Я. Собр. соч. : в 7 т. / В.Я. Брюсов ; [под общ. ред. Г. Антокольского]. – М. : Худож. лит., 1973–.–
Т. 1 : Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. – 1973. – 672 с.
80. Т. 2 : Стихотворения. 1909-1917. – 1973. – 496 с.
81. Т. 3 : Стихотворения 1918–1924, стихотворения, не включавшиеся В.Я. Брюсовым в сборники 1891–1924, поэма «Египетские ночи». – 1974. – 696 с.
82. Т. 4 : «Огненный ангел». – 1974. – 352 с.
83. Т. 5 : «Алтарь Победы». «Юпитер поверженный». – 1975. – 672 с.
84. Т. 6 : Статьи и рецензии 1893–1924. «Далекие и близкие». – 1975. – 656 с.
85. Брюсов Валерий, Петровская Нина. Переписка: 1904–1913 [Текст] / [сост. Н.А. Богомолов, А.В. Лавров]. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 776 с.

86. Бугаева Л.Д. Художественный нарратив и структуры опыта: сюжет перехода в русской литературе Новейшего времени : дисс. … доктора филол. наук : 10.01.01 / Л.Д. Бугаева. – СПб., 2012. – 565 с.
87. Бунин И. Освобождение Толстого / И. Бунин // Бунин И. Полн. собр. соч. : в 13 т. – Т. 8 : «Это самая наша Русь!» Любимые имена; Из «Великого дурмана». Публицистика (избранное). – М. : Воскресенье, 2006. – С. 15–153.
88. Быстров В.Н. Идея преображения мира у русских символистов : Д. Мережковский, А. Белый, А. Блок : дисс. … доктора филол. наук : 10.01.01 / В.Н. Быстров. – СПб., 2004. – 361 с.
89. Бычкова Т.А. Концепт «Жизнь – смерть» в идиолекте Михаила Зощенко : дисс. … канд. филол. наук : 10.02.01 / Т.А. Бычкова. – Казань, 2004. – 162 с.
90. Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя. Морфология, идеология, контекст / М.Я. Вайскопф. – М. : РГГУ, 2002. – 590 с.
91. Варава В.В. Глубочайшая странность жизни (Размышления над книгой В.Янкелевича «Смерть») / В.В. Варава // Философия о смерти и бессмертии человека : [межвуз. сб. науч. тр.] – Воронеж, 2001. – С. 9–15.
92. Варава В.В. Современная российская танатология (опыт типологического описания) / В.В. Варава // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 10 ; [под ред. М.С. Уварова, Н.Х. Орловой]. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2008. – С. 61–80.
93. Васильчикова Т.Н. Мотив смерти в стихотворении Д.П. Ознобишина «Лекарь и смерть» и в драме Х.Х. Янна «Врач, его жена, его сын» / Т.Н. Васильчикова // Вторые Ознобишинские чтения. Т. 1 ; [под ред. О.М. Буранка, В.Н. Шкунова]. – Самара : Изд-во СГПУ; изд-во «НТЦ», 2006. – С. 20–22.
94. Вахитов Р. Критика демократии у Платона (онтологический аспект) [Электронный ресурс] / Р. Вахитов // Режим доступа : http://redeurasia.narod.ru/biblioteka/kritika_u_platona.html.
95. Введение в литературоведение : Литературное произведение : Основные понятия и термины : учеб. пособие / [Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.]; [под ред. Л.В. Чернец]. – М. : Высш. шк., 2004. – 680 с.
96. Венгеров С. А. Этапы «неоромантического» движения / С.А. Венгеров // Русская литература XX века. 1890 – 1910 / [под ред. С.А. Венгерова]. – М. : Республика, 2004. – С. 7–38.
97. Венцлова Т. К демонологии русского символизма / Т. Венцлова // Венцлова Т. Собеседники на пиру. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – С. 32–58.
98. Вертелова И.Ю. Концептуализация внутреннего мира человека в русском языке: Психические состояния печали : дисс. … канд. филол. наук : 10.02.01 / И.Ю. Вертелова. – Калининград, 2001. – 175 с.
99. Вертелова И.Ю. Семантические истоки идеи грусти, печали и кручины в русском языковом сознании / И.Ю. Вертелова // Слово в тексте, словаре и культуре. – Калининград, 2004. – С. 228–236.
100. Веселова О.Н. Традиции Ф.М. Достоевского в символистских романах Ф. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» : автореф. дисс. … на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / О.Н. Веселова. – Орел, 2011. – 22 с.
101. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л. : Худож. лит., 1940. – 649 с.
102. Власова М. Новая АБЕВЕГА русских суеверий / М. Власова. – СПб. : Северо-Запад, 1995. – 383 с.
103. Власова О. Феноменологическая психиатрия и экзистенциальный анализ: История, мыслители, проблемы / О. Власова. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2010. – 640 с.
104. Волков П.В. Психологический лечебник : Руководство по профилактике душевных расстройств. – М. : РИПОЛ классик, 2004. – 480 с.
105. Гайденко П.П. Трагедия эстетизма. О миросозерцарии Сёрена Кьеркегора / П.П. Гайденко. – М. : Искусство, 1970. – 247 с.
106. Гармаш Л.В. Образ Софии в ранней прозе Андрея Белого / Л.В. Гармаш // Русская филология. Укр. вестник. – Харьков, 2002. – № 1–2 (21). – С. 29-31.
107. Гармаш Л.В. Образ Христа в симфониях А. Белого / Л.В. Гармаш // Русская филология. Укр. вестник. – Харьков, 2001. – № 4 (20). – С. 87–91.
108. Гармаш Л.В. Символ и миф в интерпретации Андрея Белого / Л.В. Гармаш // Литературоведческий сборник. – Вып. 7–8. – Донецк : ДонНУ, 2001. – С. 87–96.

109. Гармаш Л.В. Художественные искания в России на рубеже XIX-XX веков / Л.В. Гармаш // Наукові записки ХДПУ ім. Г.С.Сковороди. – Сер. літературознавство. – Харків, 2001. – Вип. 2 (29). – С. 135–139.
110. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – М. : Наука; Восточная лит., 1993. – 304 с.
111. Гаспаров М.Л. Брюсов и античность / М.Л. Гаспаров // Брюсов В. Собр. соч. : в 7 т. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 543–556.
112. Геллер Л. Фантазии и утопии Федора Сологуба: замечания по поводу «Творимой легенды» / Л. Геллер // Русская литература. – 2000. – № 2. – С. 119–126.
113. Гиппиус-Мережковская З.Н. Дмитрий Мережковский / З.Н. Гиппиус-Мережковская. – Париж : YMKA–PRESS, 1951 – 308 с.
114. Глинкина Н.А. Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда» (Проблема художественного синтеза жизнеподобия и условности) : дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.А. Глинкина. – Ульяновск, 2003. – 150 с.
115. Глухова Е.В. «Посвятительный миф» в биографии и творчестве Андрея Белого : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.В. Глухова. – М., 1998. – 184 с.
116. Гончаров И.А. Собр. соч. : в 8 т. / [под ред. С.И. Машинского, В.А. Недзвецкого, и К.И. Тюнькина; вступ. ст. К.И. Тюнькина]. – М. : Худож. лит., 1977–.–
Т. 1 : Обыкновенная история : [роман] ; Произведения 1838-1842 гг.. – 1977. – 526 с.
117. Горнфельд А.Г. Федор Сологуб / А.Г. Горнфельд // Русская литература XX века / [под ред. С.А. Венгерова]. – М. : Изд-во Т-ва «Мир», 1915. – Т. 2. – С. 14–64.
118. Горнфельд А.Г. Пути творчества / А.Г. Горнфельд. – Пг. : Колос, 1922. – 233 с.
119. Гофман Э.Т.А. Автомат / Э.Т.А. Гофман // Гофман Э.Т.А. Крейслериана. Новеллы. – М. : Музыка, 1990. – 400 с.
120. Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии Иоганнеса Крейслера, случайно уцелевшими в макулатурных листах. Повести и рассказы / Э.Т.А. Гофман. – М. : Худож. лит., 1967. – 772 с.
121. Гофман Э.Т.А. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники / Э.Т.А. Гофман ; [ответ. ред. И.Ф. Бэлза]. – М. : Наука, 1972. – 668 с.
122. Гражданов А.Ю. Мотив смерти в лирике К. Н. Батюшкова / А.Ю. Гражданов // Филология. Вып. 4. – Саратов : Изд-во СГУ, 1999. – С. 156–161.
123. Граматчикова Н.Б. Игровые стратегии в литературе серебряного века (М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин) : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н.Б. Граматчикова. – Екатеринбург, 2004. – 22 с.
124. Гречишкин С.С., Лавров А.В. Символисты вблизи. Очерки и публикации / А.В. Лавров, С.С. Гречишкин. – СПб. : Изд-во «Скифия», ИД «ТАЛАС», 2004. – 400 с.
125. Григорьева Е. Федор Сологуб в мифе Андрея Белого / Е. Григорьева. – Блоковский сборник XV. – Тарту, 2000. – С. 108–149.
126. Гроссман Д.Д. Эдгар По в России. Легенда и литературное влияние = Edgar Allan Poe in Russia / Д.Д. Гроссман. – СПб.: Академический проект, 1998. – 208 с.
127. Губайдуллина А.Н. Поэзия Федора Сологуба: Принципы воплощения авторского сознания : дисс. … канд. филол. наук / А.Н. Губайдуллина. – Томск, 2003. – 217 с.
128. Гумилев Н.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. / Н.С. Гумилев. – Т. 1 : Стихотворения. Поэмы (1902–1910). – М. : Воскресенье, 1998. – 502 с.
129. Гура А.В. Кошка / А.В. Гура // Славянские древности / [под ред. Н.И. Толстого]. – Т. 2. – М. : Международные отношения, 1995. – С. 637–640.
130. Гуревич Л. Дальнозоркие / Л. Гуревич // Русская мысль. – 1910. – № 3. – Отд. II.
131. Гуревич П.С. Жница с косой : Жизнь после смерти / П.С. Гуревич // О смерти и бессмертии. – М. : Знание, 1991. – С. 3–37.
132. Гусев В.А. Литература в ситуации переходности : [монография] / В. А. Гусев. – Днепропетровск : Изд-во ДНУ, 2007. - 274 с.
133. Гущина Ю.А. Мотив движения и концепт «смерть» в поэзии Н. Гумилева / Ю.А. Гущина // Предложение и Слово / отв. ред. О. В. Мякшева. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 2006. – С. 356–358.
134. Гюисманс Ж.-К. Наоборот / Ж.-К. Гюисманс ; [пер. с фр. Е.Л. Кассировой, под ред. В.М. Толмачева]. – М. : FreeFly, 2005. – 240 с.
135. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль ; [под ред. проф. И.А. Бодуэна-де-Куртенэ]. – [3-изд., испр. и доп.]. – СПб. : Издание Т-ва М.О. Вольф, 1903–.–
Т. 1. –1903. – 1724 стб.
136. Т .4. –1909. – 1619 стб.

137. Дамаскин Иоанн. Диалектика, или Философские главы / Иоанн Дамаскин. – М. : Екклесия пресс, 1999. – 110 с.
138. Дандес А. Структурная типология индейских сказок Северной Америки / А. Дандес // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М. : Наука, 1985. – С. 184–193.
139. Данте Алигьери. Божественная комедия / Данте. – М. : Наука, 1967. – 628 с.
140. Дворяшина Н.А. Феномен детства в творчестве русских символистов : Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт : дисс. … доктора филол. наук : 10.01.01 / Н.А. Дворяшина. – Сургут, 2009.– 510 с.
141. Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба / М.И. Дикман // Сологуб Ф. Стихотворения. – Л. : Сов. писатель, 1979. – С. 5–74.
142. Делекторская И. «Маски» и маски Андрея Белого [Электронный ресурс] / И. Делекторская // Режим доступа : Toronto Slavic Quarterly, № 22. – http://www.utoronto.ca/tsq/22/delektorskaya22.shtml.
143. Дело Менделя Бейлиса: материалы Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства о судебном процессе 1913 г. по обвинению в ритуальном убийстве / Г.М. Резник. — СПб : Дмитрий Буланин, 1999. — 393 с.
144. Демичев А.В. Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию / А.В. Демичев. – СПб. : ИНАПРЕСС, 1997. – 144 с.
145. Демичев А. Тематичность смерти. Дискурсы и концепты / А.Демичев // Memento vivere, или Помни о смерти / [сб. статей ; под общей ред. В.Л. Рабиновича и М.С. Уварова]. – М.: Academia, 2006, с. 54-76.
146. Демичев А.В. Философские и культурологические основания современной танатологии : дисс. … доктора филос. наук : 09.00.13 / А.В. Демичев. – СПб., 1997. – 280 с.
147. Джонсон И. Кубок бездарных претензий / И. Джонсон. – Киевские вести. – 1908. – 9 (22) мая.
148. Дмитриев Н.П. Проблемы мифологизма в поэзии Ф. Сологуба : автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н.П. Дмитриев. – Волгоград, 1998. – 26 с.
149. Доброхотов А.Л. Данте Алигьери / А.Л. Доброхотов. – М. : Мысль, 1990. – 208 с.
150. Долгенко А.Н. Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX–XX веков : автореф. дисс. на соиск. учен. степ. доктора филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А.Н. Долгенко. – Волгоград, 2005. – 40 с.
151. Долгенко А.Н. Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX – XX веков : дисс. … доктора филол. наук : 10.01.01 / А.Н. Долгенко. – Волгоград, 2005. – 377 с.
152. Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург» / Л.К. Долгополов. – Л. : Сов. писатель, 1988. – 416 с.
153. Долинин А. Отрешенный (к психологии творчества Федора Сологуба) / А. Долинин // Долинин А.С. Достоевский и другие. Статьи и исследования о русской классической литературе. – Л. : Худож. лит., 1989. – С. 419–151.
154. Долинский М. Оригинал и портретисты. О прижизненных портретах А.А. Блока / М. Долинский // Панорама искусств. Сб. – № 4. – М., 1981. – С. 32–36.
155. Доманский Ю.В. Архетипические мотивы в русской прозе XIX века. Опыт построения типологии / Ю.В. Доманский // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. – Вып. 4 : сб. науч. тр. – Тверь : Изд-во Тверского государственного ун-та, 1998. – С. 14–21.
156. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. – Л. : Наука, 1972–.– Т. 8 : Идиот. – 1973. – 512 с.
157. Дранов А.В. Поэт и смерть. Танатологические аспекты творчества и жизни А.С. Пушкина / А.В. Дранов // А.С. Пушкин. К 200-летию со дня рождения. Статьи. Беседы. Библиография. – М. : ИНИОН РАН, 1999. – С. 56–74.
158. Дубова М.А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого) : дисс. … доктора филол. наук 10.01.01 / М.А. Дубова. – Москва, 2005. – 397 с.
158б. Дьяков А.В. Философия пост-структурализма во Франции / А.В. Дьяков. — Нью-Йорк : Изд-во «Северный Крест», 2008. — 364 с.
159. Евдокимова Л.В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Л.В. Евдокимова. – Волгоград, 1996. – 29 с.
160. Евлампиев И.И. Взаимодействие герметизма и гностицизма в российской культуре / И.И. Евлампиев // Пути Гермеса. Материалы Международного симпозиума 14 февраля 2008 года. – М. : Центр книги ВГБИЛ, 2009. – С. 78–107.

161. Евлампиев И.И. Гностическая мировоззренческая парадигма и ее преломление в русской философии конца XIX – начала XX века / И.И. Евлампиев // Россия и гнозис : Материалы конференции, 22–23 марта 2000 г. – М. : Рудомино, 2001. – С. 91–100.
162. Ельницкая Л.М. Своеобразие историзма в романе Валерия Брюсова «Огненный ангел» / Л.М. Ельницкая // Научные труды Тюменского государственного университета. Сб. 30. – Проблемы мировоззрения и метода. Тюмень, 1976. – С. 58–76.
163. Ермакова А.В. Способы и средства реализации концептов «жизнь» и «смерть» в художественном тексте: на материале романов «Чевенгур» А. Платонова и «Казус Кукоцкого» Л. Улицкой : дисс. … канд. филол. наук : 10.02.01 / А.В. Ермакова. – Волгоград, 2006. – 181 с.
164. Ерофеев В. На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм) / В. Ерофеев // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. – М. : Сов. писатель, 1990. – С. 79–101.
165. Ерофеев В. Тревожные уроки «Мелкого беса» / В. Ерофеев // Сологуб Ф. Мелкий бес. Роман. Рассказы / [сост., вступ. ст. В.В. Ерофееева]. – М. : Правда, 1989. – С. 3–16.
166. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. / Ж. Женетт ; [пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Гальцовой, Е. Гречаной, И. Иткина, С. Зенкина, Н. Перцова, И. Стаф, Г. Шумиловой ; общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998–.–
Т.2. – 1998. – 472 с.
167. Жеребкина И. «Прекрасная дама» (к вопросу о конструктах женской субъективности в России) // Гендерные исследования: феминистская методология в социальных науках / И. Жеребкина. – ХЦГИ : Харьков, 1998. – С. 223–241.
168. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский. – СПб. : Тип. т-ва А.С. Суворина «Новое Время», 1914. – 207 с.
169. Житие, пророчества, наставления преподобного Серафима Саровского. – Полтава: Переиздание Спасо-Преображенского Мгарского монастыря Полтавской епархии. – 136 с.
170. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. – М. : АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.
171. Журчева О.В. Концепт смерти в драматургии М. Горького (к проблеме форм выражения авторского сознания) / О.В. Журчева // Вестник Самарского государственного университета. – 2009. – № 1 (67). – С. 107–111.
172. Заговор на болезнь скота : [Заговоры, обереги, спасительные молитвы и проч. Вып. I. № 33] // Живая старина : Периодическое издание отделения Этнографии Имп. Русского Географического Общества. – СПб. : Тип. Мин-ва Путей Сообщения (Т-ва И.Н. Кушнерев и К°), 1907. – XVI. – Вып. I. – Отд. II. – С. 28.
173. Закржевский А.К. Подполье : Психол. параллели : Достоевский, Леонид Андреев, Федор Сологуб, Лев Шестов, Алексей Ремизов, Михаил Пантюхов / А.К. Закржевский. – Киев : Изд-во журн. «Искусство и печ. дело», 1911. – 108 с.
174. Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии : Умершие неестественною смертью и русалки / Д.К. Зеленин. – М. : Изд-во «Индрик», 1995. – 438 с.
175. Иванов Вяч. О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания / Вяч. Иванов // О Вл. Соловьеве. – Сб. 1. – М., 1911. – С. 32–44.
176. Иванов Вяч.И. Собр. соч. : в 4 т. / Вячеслав Иванов ; [под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт]. – Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971–.–
Т. 3. – 1979. – 896 с.
177. Иванова Ю.В. Танатология «Мандрагоры» Никколо Макиавелли / Ю.В. Иванова // Театр и театральность в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2005. – С. 43–51.
178. Иванов-Разумник Р.В. О смысле жизни. Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов / Р.В. Іванов-Разумник. – М. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1910. – 310 с.
179. Игнатий Брянчанинов. Аскетические опыты : в 2 т. / Игнатий Брянчанинов. –М. : Сибирская Благозвонница, 2012–.–
Т. 1. – 2012. – 308 с.
180. Измайлов А. Литературный Олимп. Характеристики, встречи, портреты, автографы / А.А. Измайлов. – М. : Типогр. Т-ва И.Д. Сытина, 1911. – 472 с.
181. Ильев С.П. Введение в комментарий / С.П. Ильев // Брюсов В.Я. Огненный ангел [сост., вступ. ст., коммент. С.П. Ильева]. – М. : Высш. шк., 1993. – С. 6–20.
182. Ильев С.П. Концепция бытия, диалектика свободы и необходимости в «Рассказе о семи повешенных» Л. Андреева / С.П. Ильев // Проблемы реализма. – Вологда : Северо-Западное кн. изд-во, 1980. – Вып. VII. – С. 108–126.

183. Ильев С.П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики / С.П. Ильев. – Киев : Лыбидь, 1991. – 168 с.
184. Ильина Н.В. Генезис и духовно-содержательный аспект художественно-философской концепции символизма : дис. … канд. филос. наук : 09.00.13 / Н.В. Ильина. – Ростов н/Д, 2007. – 146 с.
185. Иоанн Лествичник. Лествица / Иоанн Лествичник. – Краматорск : ЗАО «Тираж-51», 2001. – 672 с.
186. Иоанн Златоуст. Слово святого Иоанна Златоуста на день усекновения главы Святого Предтечи Господня Иоанна [Электронный ресурс] // Режим доступа : http://lib.eparhia–saratov.ru/books/05d/dimitrii_rost/dimitrii_rost1/714.html#s1.
187. Ириней Лионский. Пять книг против ересей / Ириней Лионский ; [пер. П. Преображенского]. – М. : Унив. тип. (Катков и Ко), 1868. – 751 с.
188. Искржицкая И.Ю. Критерий «современности» в творчестве В. Брюсова / И.Ю. Искржицкая // Брюсовские чтения 2002 года. – Ереван : Изд-во «Лингва», 2004. – С. 130–138.
189. Исупов К.Г. Русская философская танатология / К.Г. Исупов // Вопросы философии. – 1994. – № 3. – С. 106–114.
190. Ишимбаева Г.Г. Фаустиана по-антропософски («Москва» Андрея Белого) / Г.Г. Ишимбаева // Русская фаустиана XX века. – М. : Флинта, 2002. – С. 54–86.
191. Казак В. Смерть в творчестве Пушкина / В. Казак // Новый журнал (Нью–Йорк). – 2002. – Кн. 228. – С. 259–279.
192. Канунникова И.А. Путь в Дамаск : (Ф. Сологуб и А. Введенский: мотив смерти как доминанта художественного мира) / И.А. Канунникова // Проблемы современного филологического образования. – Вып. 2. – М.; Ярославль : МГПУ ; РЕМДЕР, 2002. – С. 128–135.
193. Карабегова Е.В. Германская «осень средневековья» в романе В.Я. Брюсова «Огненный ангел» / Е.В. Карабегова // Брюсовские чтения 2002 года. – Ереван : Изд-во «Лингва», 2004. – С. 78–88.
194. Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература / Л. Кацис. – М. : ОГИ, 2000. – 656 с.
195. Кеба А.В. Творчество А.П. Платонова в контексте мировой литературы XX ст. : дисс. ... доктора филол. наук : 10.01.02 ; 10.01.05 / А.В. Кеба. — Харьков, 2002. — 366 с.
196. Келдыш В.А. К проблеме литературных взаимодействий в начале XX века (О так называемых «промежуточных» художественных явлениях) / В.А. Келдыш // Рус. лит. – 1979. – № 2. – С. 3–27.
197. Келдыш В.А. О прозе Сологуба / В.А. Келдыш // Сологуб Ф. Голодный блеск : Избранная проза. – Киев : Днипро, 1991. – С. 5–24.
198. Кемпинский А. Психология шизофрении / А. Кемпинский. – М. : Ювента, 1998. – 296 с.
199. Кибальник С.А. Смерть у Пушкина как поэтическая и религиозная тема / С.А. Кибальник // Христианство и русская литература. – СПб. : Наука, 1994. – С. 157–184.
200. Клейман Р.Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе / Р.Я. Клейман. – Кишинев : Штиинца, 1985. – 206 с.
201. Клейман Р.Я. Ранняя проза Федора Сологуба / Р.Я. Клейман. – Ann Arbor : HERMITAGE, 1983. – 192 с.
202. Климова Г.П. Типология изображения любви и смерти в творчестве И.А. Бунина и Б.К. Зайцева (К постановке вопроса) / Г.П. Климова // Проблемы изучения жизни и творчества Б. К. Зайцева. – Вып. 3. – Калуга : Изд-во «Гриф», 2001. – С. 257–262.
203. Клинг О. «Петербург»: один роман или два? (Трансформация поэтики «Петербурга» Андрея Белого в ходе работы над редакциями романа) / О. Клинг // Вопросы литературы. – 1993. – № 6. – С.45–71.
204. Клюге Р.-Д. О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме / Р.-Д. Клюге // Вопросы литературы. – 1990. – № 9. – С. 64–78.
205. Коган П.С. Очерки по истории новейшей русской литературы / П.С. Коган. – Т. 3. – Вып. 2. – М., 1910.
206. Кожевникова Н.А. Язык Андрея Белого / Н.А. Кожевникова. – М. : Наука, 1992. – 224 с.
207. Козырев А.П. Парадоксы незавершенного трактата : к публикации перевода французской рукописи В. Соловьева «София» [Электронный ресурс] / А.П. Козырев // Логос. – 1992. – № 2. Режим доступа : http://krotov.info/history/19/1870/1878kozy.html.
208. Колихалова Н.Г. Ветхозаветные, евангельские и апокалиптические мотивы в романе Андрея Белого «Москва» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2009. – № 2. – С. 225–230.

209. Колихалова Н.Г. «Дух Гёте» в романе Андрея Белого «Москва» / Н.Г. Колихалова // Профили. Зарубежная филология в гуманитарном дискурсе. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. – С. 107–120.
210. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. / Л.А. Колобаева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990 – 336 с.
211. Колобаева Л.А. Русский символизм / Л.А. Колобаева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 294 с.
212. Колосова Н. Поэт. Историк. Ученый / Н. Колосова // Брюсов В. Избранная проза : Огненный ангел. – М. : Высш. шк., 1993. – С. 5–20.
213. Коновалов А.А. К вопросу о мотиве смерти в книге И. Бунина «Темные аллеи» // Проблемы эволюции русской литературы XX века. – Вып. 2. – М. : МПГУ, 1995. – С. 107–109.
214. Конрад И.С. Фольклорные мотивы с семантикой смерти/возрождения в произведении Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / И.С. Конрад. – М., 2004. – 160 с.
215. Косяков Г.В. Метафизика бессмертия в русской романтической лирике : автореф. дисс. … на соискание учен. степени доктора филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Г.В. Косяков. – Омск, 2007. – 385 с.
216. Красильников Р.Л. Нарративно-композиционные функции танатологических мотивов: на материале прозы Л. Н. Андреева / Р.Л. Красильников // Критика и семиотика. – 2006. – Вып. 9. – С. 92–102.
217. Красильников Р.Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа / Р.Л. Красильников. – Вологда : ГУК ИАЦК, 2007. – 140 с.
218. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе. автореф. дисс. … на соискание учен. степени доктора филол. наук : спец.10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Р.Л. Красильников. – М., 2011. – 56 с.
219. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: дис. … доктора филол. наук: 10.01.08 / Р.Л. Красильников. – М., 2011. – 544 с.
220. Красильников Р.Л. Типология танатологических мотивов в литературе / Р.Л. Красильников // Филологические науки. – 2009. – № 6. – С. 11–20.
221. Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения: К постановке вопроса / Г.В. Краснов // Вопросы сюжета и композиции. [Вып. 4]. – Горький : Изд-во ГГУ, 1980. – С. 69–81.
222. Кузмин М. О прекрасной ясности: Заметки о прозе / М. Кузмин // Аполлон. – 1910. – № 4. – С. 5–10.
223. Кузнецова В.В. Проблема смерти и бессмертия в западноевропейской художественной культуре (Средневековье и Романтизм) : автореф. дисс. … на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 09.00.04 «Эстетика» / В.В. Кузнецова. – СПб. : 1995. – 22 с.
224. Кумпан К.А. Д.С. Мережковский-поэт (у истоков «нового религиозного сознания») / К.А. Кумпан // Д.С. Мережковский. Стихотворения и поэмы [вст. ст., сост., подг. текста и прим. К.А. Кумпан]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 5–116.
225. Купер Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. – М. : Золотой век, 1995. – 401 с.
226. Куркина Т.Н. Мотив смерти в произведениях Л.Н. Толстого кавказского цикла: («Набег» «Рубка леса» «Хаджи-Мурат») / Т.Н. Куркина // Русская литература и философия: постижение человека. – Липецк : ЛГПУ, 2002. – С. 76–83.
227. Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы: жизнь и литературная деятельность / А.В. Лавров. – М. : Новое литературное обозрение, 1995. – 336 с.
228. Ланин Б.А. Мотивы страха и смерти в романе Е. Замятина «Мы» / Б.А. Ланин // Воронежский край и зарубежье : А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в культуре XX века. – Воронеж : МИПП «Логос», 1992. – С. 68–71.
229. Лебедева В.Ю. Мотив метафизической смерти в романе В. Набокова «Защита Лужина» / В.Ю. Лебедева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2007. – Т. 19. – № 45. – С. 132–135.
230. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – М. : ЭКСМО–Пресс, 2001. – 510 с.
231. Левинсон А. Валерий Брюсов. Огненный ангел. Повесть XVI века, в двух частях / А. Левинсон // Современный мир. – 1909. – № 3. – С. 124–126.
232. Левушкина О.Н. Отражение богоборческих мотивов и мотива смерти в пейзажной лирике М.Ю. Лермонтова (на примере анализа стихотворения «Из Гёте» / О.Н. Левушкина // Декаданс в Европе и России. – Волгоград : Изд-во ФГОУ ВПО ВАГС, 2007. – С. 309–316.

233. Лермонтовская энциклопедия / [гл. ред. В. А. Мануйлов]. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – 784 с.
234. Липатов В.С. Краски времени / В.С. Липатов. – М. : Молодая гвардия, 1983. – 309 с.
235. Липовецкий Ж. Третья женщина. Незыблемость и потрясение основ женственности / Ж. Липовецкий ; [пер. с франц. Н. Полторацкой]. – СПб. : Алетейя, 2003. – 512 с.
236. Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе : [сб. науч. тр / Институт филологии СО РАН; отв. ред. Е.Ю. Куликова]. – Новосибирск, 2012. – Серия «Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы». – Вып. 10. – 299 с.
237. Литвин Э.С. Брюсов / Э.С. Литвин // История русской литературы : в 10 т. – М. : АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом), 1954. – Т. 10 : Литература 1890–1917 годов. – С.627–658.
238. Ломтев С.В. Проза В.Я. Брюсова в контексте русского символизма : Дисс. … канд. филол. наук / С.В. Ломтев. – М., 1991. – 220 с.
239. Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время / А.Ф. Лосев. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 916 с.
240. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений / А.Ф. Лосев. – М. : Правда, 1990. – С. 393–600.
241. Лосев А.Ф. История античной философии в конспективном изложении [Электронный ресурс] / А.Ф. Лосев // Режим доступа : http://lib.ru/FILOSOF/LOSEW/antic.txt
242. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа / А.Ф. Лосев. – М. : Сов. писатель, 1990. – 320 с.
243. Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век…» : в 2 т. / А.Ф. Лосев ; [сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А .Тахо-Годи, В.Л. Троицкий]. – М. : Время, 2002–.–
Т. 1. – 2002. – 576 с.
244. Лосев А.Ф. Вл. Соловьев / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1983. – 208 с.
245. Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Самое само : Сочинения / А.Ф. Лосев. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. – С. 29–204.
246. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю.М. Лотман. – СПб : Искусство–СПб, 1994. – 758 с.
247. Лотман Ю.М. Изъявление Господне или азартная игра? (Закономерное и случайное в историческом процессе) // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Ю.М. Лотман. – М. : Изд-во «Гнозис», 1994. – С. 353–363.
248. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избр. статьи : в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 377–380.
249. Лотман Ю.М. Пушкин : Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин» : Комментарий / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство–СПб, 1995. – С. 786–814.
250. Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета / Ю.М Лотман // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 417–432.
251. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе XIX века // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Т. II. – Таллинн, 1992. – С. 389–415.
252. Львова М.А. «Творимая легенда» Ф. Сологуба : Дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / М.А. Львова. – Ярославль, 2000. – 181 с.
253. Магалашвили А.Р. Философия самоубийства в новеллах Ф. Сологуба / А.Р. Магалашвили // Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания : межвуз. сб. науч. тр. – Кемерово, 1996. – С. 34–39.
254. Майкова А.Н. Интерпретация литературных произведений в свете теории архетипов Карла Юнга: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / А.Н. Майкова. – Москва, 2000. – 168 с.
255. Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция / Д.Е. Максимов. – Л. : Сов. писатель, 1969. – 240 с.
256. Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила / С.В. Максимов. – СПб. : Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1903. – 529 с.
257. Малеин А.В. В.Я. Брюсов и античный мир / А.В. Малеин // Известия Ленинградского государственного университета. – Т. II. – Л., 1930. – С. 186–193.
258. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа : Проблема инварианта и типология жанра / В.Я. Малкина. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 140 с.
259. Малмстад Дж. А. Белый в поисках Р. Штайнера / Дж. Малмстад // Новое лит. обозрение. – 1994. – № 9. – С. 111–160.

260. Маршалова И.О. Иваны Ивановичи Коробкины : концептуальное родство образов (на материале рассказа «Йог» и трилогии «Москва» Андрея Белого) / И.О. Маршалова // Филологический класс. – 2013. – №4 (34). – С. 85–88.
261. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой / В.А. Маслова. – М. : Флинта; Наука, 2004. – 256 с.
262. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. От сюжета к мотиву / [под ред. В.И. Тюпы]. – Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1996. – Вып. 1. – 192 с.
263. Материалы к Словарю сюжетов и мотивов. Сюжет и мотив в контексте традиции / [под ред. Е. Ромодановской]. – Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1998. – 268 с.
264. Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России / О. Матич ; [пер. с англ. Е. Островской]. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 400 с.
265. Матяш Д.В. Жизнь и смерть : от сакральной символической обратимости к постсакральной бинарности (Социально-философский анализ) : дисс. … доктора филос. наук : 09.00.11 / Д.В. Матяш. – Ростов н/Д, 2003. – 306 с.
266. Махинина Н.Г. Танатологические образы и мотивы в произведениях Р. Киреева и их связь с решением проблемы творчества / Н.Г. Махинина // Русская и сопоставительная филология 2005. – Казань : Казан. гос. ун-т, 2005. – С. 210–215.
267. Махов А.Е. Звукомузыкальная эротика романтиков / А.Е. Махов // Апокриф. № 1. Культурологический журнал А. Махова и И. Пешкова. – М., 1992. – С. 35–46.
268. Махов А.Е. Сад демонов. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения / А.Е. Махов. – М. : Интрада, 1998 . – 163 с.
269. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука, 2000. – 407 с.
270. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов / Е.М. Мелетинский // Ученые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 635. – Тарту, 1983. – С. 115–125.
270б. Мельникова Е.Г., Безродный М.В., Паперный В.М. Медный всадник в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого «Петербург» / Е.Г. Мельникова, М.В. Безродный, В.М. Паперный // Блоковский сборник VI. А. Блок и его окружение. – Тарту, 1985. – С. 85–92.
271. Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет / Д.С. Мережковский. – М. : Сов. писатель, 1991. – 496 с.
272. Мережковский Д.С. Испанские мистики / Д.С. Мережковский. – М. : Республика, 2002. – 543 с.
273. Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы / [вступ. ст., сост., подг. текста и прим. К.А. Кумпан] / Д.С. Мережковский. – СПб. : Академический проект, 2000 – 926 с.
274. Мережковский Д.С. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д.С. Мережковский. – М. : Республика, 1995. – 624 с.
275. Меситова С.А. Этическая танатология Л.Н. Толстого (Толстовский опыт переживания смерти и его нравственно-религиозный смысл) / С.А. Меситова : Дисс. … канд. филос. наук : 09.00.05 Тула, 2003. – 176 с.
276. Мескин В.А. Грани русской прозы: Ф. Сологуб, Л. Андреев, И. Бунин / В.А. Мескин. – Южно-Сахалинск : Изд-во СГУ, 2000. – 150 с.
277. Мещерякова Н.А. Оппозиция язычество – христианство в античных романах В. Брюсова (к постановке проблемы) / Н.А. Мещерякова // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. Сб. науч. трудов. – Вып. 6. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2011. – С. 271–278.
278. Минц З.Г. Блок и русский символизм: Александр Блок и русские писатели / З.Г. Минц. – СПб, ИСКУССТВО–СПБ, 2000 . – 784 с.
279. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц // Блоковский сборник. III. – Тарту, 1979. – С. 76–120.
280. Минц З.Г. Об эволюции русского символизма: (К постановке вопроса: тез.) /З.Г. Минц // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сб. VII. – Тарту, 1986. – С. 7–24.
281. Минц З.Г. Поэтика русского символизма / З.Г. Минц. – СПб. : Искусство–СПБ, 2004. – 480 с.
282. Минц З.Г., Мельникова Е.Г. Симметрия-асимметрия в композиции «III симфонии» А.Белого / З.Г. Минц, Е.Г. Мельникова // Труды по знаковым системам. – Тарту: Изд-во Тартуск. гос. ун-та, 1984. – Т. 17. – С. 84–92.

283. Мирзоян С.В. Мотив смерти поэта в произведениях У.Х. Одена «Памяти У.Б. Иейтса» и И.А. Бродского «На смерть Т.С. Элиота» / С.В. Мирзоян // Язык. Текст. Дискурс. Вып. 1 / [под ред. Г.Н. Манаенко]. – Ставрополь : ПГЛУ, 2003. – С. 127–133.
284. Мифы народов мира: в 2 т. / [гл. ред. С.А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1980–.– Т. 1 : А – К. – 1994. – 671 с.
285. Т. 2 : Л – Я. – 1994. – 719 с.
286. Михайлов А.В. Языки культуры : учеб. пособие по культурологии / А.В. Михайлов. – М. : Изд-во «Языки русской культуры», 1997. – 912 с.
287. Мокрова М.В. Танатология Г. Газданова и Б. Поплавского / М.В. Мокрова // Актуальные проблемы общественных наук и творческих профессий. – Вып. 2. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2005. – С. 82–86.
288. Монтескье Ш.Л. О духе законов / Ш.Л. Монтескье. – М. : Мысль, 1999. – 672 с.
289. Мордовцева Т.В. Идея смерти в культурфилософской ретроспективе / Т.В. Мордовцева. – Таганрог : Изд-во ТИУиЭ, 2001. – 120 с.
290. Москва и «Москва» Андрея Белого : [сб. стат.] / [отв. ред. М.Л. Гаспаров ; сост. М.Л. Спивак, Т.В. Цивьян]. – М. : Российский государственный гуманитарный ун-т, 1999. – 512 с.
291. Московкина И.И. Между „pro” и „contra” : координаты художественного мира Леонида Андреева : [монография] / И.И. Московкина. – Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2005. – 288 с.
292. Мочульский К. Александр Блок / К. Мочульский. – Париж : YMCA-PRESS, 1948. – 443 с.
293. Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский [Электронный ресурс] / К.В. Мочульский // Режим доступа : http://krotov.info/library/18_s/solovyov/mochul_01.html.
294. Накамура К. Чувство жизни и смерти у Достоевского / К. Накамура. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. – 343 с.
295. Налчаджян А.А. Загадка смерти. Очерки психологической танатологии / А.А. Налчаджян. – СПб. : Питер, 2004. – 224 с.
296. Незеленов А. Александр Сергеевич Пушкин в его поэзии. Первый и второй периоды жизни и деятельности (1799–1826) / А. Незеленов. – СПб. : Типография А.С. Суворина, 1882. – 248 с.
297. Неминущий А.Н. Мотив смерти в художественном мире рассказов Татьяны Толстой / А.Н. Неминущий // Актуальные проблемы литературы: комментарий к XX в. – Калининград : Изд-во КГУ, 2001. – С. 120–125.
298. Нива Ж. Андрей Белый / Ж. Нива // История русской литературы. Серебряный век. – М. : Радуга, 1995. – С. 106–120.
299. Николеску Т.Н. Андрей Белый и театр / Т.Н. Николеску. – М. : Радикс, 1995. – 208 с.
300. Нилус С. «Близ грядущий антихрист и царство диавола на земле», отпечатанной в типографии Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, Сергиев Посад, 1917 год [Электронный ресурс] / С. Нилус. – Режим доступа : http://aleksee–iva.narod.ru/Nilus/Nilus_01.html#88
301. Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / Л.А. Новиков. – М. : Наука, 1990. – 181 с.
302. Новикова П.А. «Пространство смерти» в европейской литературе XX века (И. Шмелев, Б. Виан, В. Шаламов, А. Солженицын, Ф. Ксенакис) : Дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01, 10.01.03 / П.А. Ноикова. – Самара, 2005. – 221 с.
303. Нордау М. Вырождение. Современные французы / М. Нордау. – М. : Республика, 1995. – 400 с.
304. Одесская М. Были ли идеалы у господина Чехова? / М.М. Одесская // Вестник РГГУ. – Сер. Журналистика. Литературная критика. – М., 2008. – № 11. – С. 219–227.
305. Одесский М.П. Вампирическая поэтика в ранней прозе А.К. Толстого // Одесский М.П. Четвертое измерение литературы. Статьи о поэтике / М.П. Одесский. – М. : РГГУ, 2011. – С. 275–316.
306. Осипова А.А. Концепт «Смерть» в русской языковой картине мира и его вербализация в творчестве В.П.Астафьева 1980–1990-х гг. : дисс. … канд. филол. наук : 10.02.01 / А.А. Осипова. – Магнитогорск, 2005. – 250 с.
307. Основные государственные законы 1906 года [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://traditio–ru.org/wiki/Основные_государственные_законы_1906_года.
308. Островских И.Н. Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре» : мотив смерти как возвращение к пренатальному состоянию / И.Н. Островских // Культура и текст: миф и

мифопоэтика / [под ред. Г.П. Козубовской]. – СПб. ; Самара ; Барнаул : Изд-во БГПУ, 2004. – С. 260–265.
309. Остроумова-Лебедева А.П. Воспоминания о Валерии Брюсове / А.П. Остроумова-Лебедева // Брюсов Валерий. Неизданное и несобранное : Стихотворения. Проза. Венок Брюсову. Воспоминания о Брюсове. Varia. – М., 1998. – С. 232–322.
310. Павлова М. Из творческой предыстории «Мелкого беса» (Алголагнический роман Федора Сологуба) / М. Павлова // De visu. – 1993. – № 9. – С. 30–54.
311. Павлова М. Между светом и тенью / М. Павлова // Сологуб Ф. Тяжелые сны. – Л. : Худож. лит., 1990. – С. 3–16.
312. Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников / М. Павлова. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 512 с.
313. Павлова М. Преодолевающий золаизм, или Русское отражение французского натурализма / М. Павлова // Рус. лит. – 2002, – № 1.
314. Павлова М. Процесс Оскара Уайльда и суд над Сашей Пыльниковым: «Художники как жертвы» и жертвы художников [Электронный ресурс] / М. Павлова // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies, № 3 – Winter 2003, Poetry. Режим доступа : http://www.utoronto.ca/tsq/03/ pavlova.shtml.
315. Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» / М.М Павлова // Сологуб Ф. Мелкий бес. – Спб. : Наука, 2004. – С. 643–758.
316. Павлова М. Федор Сологуб и его декадентство (По поводу статьи «Не постыдно ли быть декадентом?») [Электронный ресурс] / М. Павлова // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies, № 7 – Winter 2004: The Fiction and Poetry of Scholars. Режим доступа : http://www.utoronto.ca/tsq/07/pavlova07.shtml.
317. Павлович Н. Словарь поэтических образов : в 2 т. / Н. Павлович. – М. : Эдиториал УРСС, 1999–.–
Т. 1. – 1999. – 848 с.
318. Пайман А. История русского символизма / А. Пайман ; [пер. с англ. В.В. Исаакович]. – М. : Республика, 1998. – 415 с.
319. Панченко А.М. Смех как зрелище / А.М. Панченко // Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л. : Наука, 1984. – С. 72–153.
320. Парпулова Л. За съдържанието термина мотив във фолклористика / Л. Парпулова // Български фолклор. – 1976. – № 3–4. – С.61–70.
321. Пашкин Д.А. Философия текста. Русский Танатос. Проекция смерти в культуре и литературе [Электронный ресурс] / Д.А. Пашкин // Режим доступа : http:// www.topos.ru/ articles/0204/04 14/shtml
322. Петрова Л.А. Античные и испано-арабские влияния на лирику Прованса / Л.А. Петрова // Античный мир и археология. – Вып. 1. – Саратов, 1972. – С. 122–132.
323. Петроградский священник. О Блоке [Электронный ресурс] // Режим доступа : http://dugward.ru/library/florenskiy/petrogradskiy_svyachennik_o_bloke.html.
324. Петрык Я.Ю. «Стоит ли жизнь того, чтобы быть прожитой?» (экзистенциально-танатологические мотивы в русской философской лирике) / Я.Ю. Петрык // Смысл жизни в системе нравственных приоритетов современной молодежи. – Анапа : M@D production, 2006. – С. 77–81.
325. Печерская Т.И. Мотив смерти-воскресения в поэтике сна Ф.М. Достоевского: (Первый сон Раскольникова) / Т.И. Печерская // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 1 : От сюжета к мотиву / [под ред. В. И. Тюпы]. – Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1996. – С. 140–147.
326. Печерская Т.И. Сон Онегина (сюжетная семантика балладных и сказочных мотивов) / Т.И. Печерская // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. – Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1995. – С. 62–69.
327. Пильд Л. Пушкин в «Мелком бесе» Ф. Сологуба / Леа Пильд // Пушкинские чтения в Тарту 2. – Тарту, 2000. – С. 306–321.
328. Платон. Соч. : в 4 т. / Платон / [под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; пер. с древнегреч.]. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та ; Изд-во Олега Абышко, 2006–.–
Т. 1, 2006. – 632 с.
Т. 2, 2007. – 626 с.
329. Погоняйло А.Г. Философия заводной игрушки и ли апология механицизма / А.Г. Погоняйло. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1998. – 164 с.
330. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии в двух томах. Том 2. Часть 1. Идея произведения. Experimentum crucis в литературе XX века. А. Белый,

А. Платонов, группа Обэриу. / В.А. Подорога. – М. : Культурная революция, 2011. – 608 с.
331. Попова К.Р. Символика выражения философемы Восток – Россия – Запад в прозе Андрея Белого : на материале романов «Петербург» и «Москва» : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / К.Р. Попова. – М., 2006. – 123 с.
332. Послание патриархов восточно-кафолической церкви о православной вере (1723 г.) [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://krotov.info/acts/18/1/1723patr.html.
333. Поснов М.Э. Гностицизм II века и победа христианской церкви над ним / М.Э. Поснов. – Брюссель : Изд-во «Жизнь с Богом», 1917. – 825 с.
334. Постнов О.Г. Проблема смерти в лирике А. С. Пушкина периода южной ссылки / О.Г. Постнов // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2: Сюжет и мотив в контексте традиции / [под ред. Е.К. Ромодановской]. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1998. – С. 148–162.
335. Постнов О.Г. Пушкин и смерть: Опыт семантического анализа / О.Г. Постнов. – Новосибирск : Изд-во СО РАН. Научно-изд. центр ОИГГМ, 2000. – 198 с.
336. Постнов О.Г. Смерть в России X–XX вв.: историко-этнографический и социокультурный аспекты / О.Г. Постнов. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2001. – 224 с.
337. Постнов О.Г. Тема смерти в южных поэмах А. С. Пушкина / О.Г. Постнов // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 3 : Литературное произведение : сюжет и мотив / [под ред. Т.И. Печерской]. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1999. – С. 112–127.
338. Потебня А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 624 с.
339. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки [Электронный ресурс] / В.Я. Пропп // Режим доступа: http://bookz.ru/authors/propp–vladimir/skazki/1–skazki.html.
340. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2001. – 192 с.
341. Пуришев Б. Брюсов и немецкая культура XVI века / Б. Пуришев // Брюсовские чтения 1966 года. – Ереван : Айастан, 1968. – С. 452–472.
342. Пустыгина Н.Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» / Н.Г. Пустыгина // Биография и творчество в русской культуре начала XX века : Блоковский сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова. – Тарту, 1989. – С. 124–137.
343. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетообразующий элемент / Б.Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору. – М. : Наука, 1975. – 320 с.
344. Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т. / А.С. Пушкин ; [под общ. ред. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана]. – М. : ГИХЛ, 1959–1962.
Т. 2 : Стихотворения 1823–1836. – 1959. – 799 с.
345. Т. 3 : Поэмы, Сказки. – 1960. – 540 с.
346. Т. 4 : Евгений Онегин, Драматические произведения. – 1960. – 596 с.
347. Т. 5 : Романы, Повести. 1960. - 661 с.
348. Т. 10 : Письма 1831–1837. – 1962. – 486 с.
349. Пятигорский А.М. Мифологические размышления: лекции по феноменологии мифа / А.М. Пятигорский. – М. : Изд-во «Языки русской культуры», 1996. – 280 с.
350. Рейфман П.С. Цензура в дореволюционной, советской и постсоветской России. Курс лекций. В 2-х томах. – Т. 1: Цензура в дореволюционной России. – Вып. 1: Допетровская Россия – первая треть XIX в. / П.С. Рейфман ; [под ред. Г.Г. Суперфина ; пред. И.А. Пильщикова и В.С. Парсамова]. – М.: «Пробел-2000», 2015. // http://www.ruthenia.ru/archiv.html.
351. Рикёр П. Время и рассказ : в 2 т. / П. Рикёр ; [пер. с франц. Т.В. Славко ; под ред. С.Я. Левит]. – М.; СПб. : Университетская книга, 2000 –.–
Т. 2 : Конфигурация в вымышленном рассказе. – 2000. – 224 с.
352. Родин Е.В. Основатели масонско-гностической традиции в России [Электронный ресурс] / Е.В. Родин // Режим доступа : http://gnosticizm.com/articles/mason.htm.
353. Розанова Т. Мотив смерти как конституирующее начало метатекста (на материале лирики В.А. Жуковского и Е.А. Баратынского) / Т. Розанова // Русская филология. 9. – Тарту : Тартуский ун-т, 1998. – С. 51–61.
354. Романович А. Проблема жизни и смерти в «Освобождении Толстого» Бунина / А. Романович // Русская литература. – 1996. – № 4. – С. 93–100.
355. Романовская О.Е. Мотив смерти в контексте экзистенциальной проблематики рассказов Ю. Мамлеева и Ю. Кисиной / О.Е. Романовская // Декаданс в Европе и России. – Волгоград : Изд-во ФГОУ ВПО ВАГС, 2007. – С. 351–363.
356. Рублева Н.И. «Творимая легенда» Федора Сологуба как явление русского неореализма : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Н.И. Рублева. – Вологда, 2002. – 209 с.

357. Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления / Н.Н. Рубцов. – М. : Наука, 1991. – 176 с.
358. Рудакова С.В. Мотив смерти в поэтическом мире Е. А. Боратынского / С.В. Рудакова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 34. – С. 91–95.
359. Руднев В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.
360. Русанова О.Н. Мотив в аспекте исторической поэтики / О.Н. Русанова // Вестник ТГПУ. – 2006. – Вып. 8 (59). Сер.: Гуманитарные науки (филология). – С. 120–126.
361. Рыбкин В.Р. Ницшеанство в России: на рубеже XIX -XX вв. : дисс. … канд. филос. наук : 09.00.03 / В.Р. Рыбкин. – Мурманск, 1998. – 179 с.
362. Самородских И.Г. Философия жизни и смерти в творчестве А.С. Пушкина (драматизм цикла «Повести покойного Ивана Петровича Белкина») / И.Г. Самородских // Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках / [под ред. В.К. Харченко]. – Белгород : Изд-во БГУ, 2000. – С. 103–108.
363. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900 – начала 1910-х годов. Очерки / Д. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1971. – 144 с.
364. Сафонова Т.В. Символика птиц в русской танатологической лирике / Т.В. Сафонова // Ученые записки Орловского государственного университета. – Сер. : Гуманитарные и социальные науки. – 2009. – № 3. – С. 182–184.
365. Севастьянова В.С. «Диалектика» бития и ничто в романистике Андрея Белого («Котик Летаев», «Крещеный китаец», «Записки чудака») Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 21 (202). – Филология. Искуссвоведение. – Вып. 45. – С. 107–113.
366. Севастьянова В.С. Поэтика не-бытия в русской литературе 1900 – 1920-х гг. : автореф. дисс. … на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / В.С. Севастьянова. – Магнитогорск, 2012. – 31 с.
367. Святополк-Мирский Д.П. Веяние смерти в предреволюционной литературе / Д.П. Святополк-Мирский // Русский узел евразийства. Восток в русской мысли. – М. : Беловодье, 1997. – С. 358–365.
368. Семикина Ю.Г. Художественная танатология в творчестве Л.Н. Толстого 1850–1880-х гг. : Образы и мотивы : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Ю.Г. Семикина. – Волгоград, 2002. – 180 с.
369. Сенека. Нравственные письма к Луцилию / Луций Анней Сенека ; [пер., прим., подготовка издания С.А. Ошерова ; отв. ред. М.Л. Гаспаров]. – М. : Наука, 1977. – 383 с.
370. Сербов [Бобров С.П.] В. Брюсов. Огненный ангел / С.П. Бобров // Ребус. – 1908. – № 29 (1354). – С. 7.
371. Сергеева Е.В. Проблемы мировоззрения и поэтика прозы Ф. К. Сологуба : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.В. Сергеева. – Магнитогорск, 1998 – 212 с.
372. Силантьев И.В. Дихотомическая теория мотива / И.В. Силантьев // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск, 1998. – № 4. – С. 46–54.
373. Силантьев И.В. Материалы к Словарю сюжетов и мотивов. Семантическая структура повествовательного мотива / И.В. Силантьев // Литературное произведение : сюжет и мотив. – Вып. 3. – Новосибирск, 1999. – С. 10–28.
374. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования : дисс. … доктора филол. наук : 10.01.08 / И.В. Силантьев. – Новосибирск, 2001. – 278 с.
375. Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьєв. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
376. Силард Л. Андрей Белый / Л. Силард // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – Кн. 2. – М. : ИМЛИ РАН : Наследие, 2001. – С. 144–189.
377. Силард Л. О структуре Второй симфонии Андрея Белого / Л. Силард // Studia slavica. – Budapest (Hungary), 1967. – T. XIII. – № 3–4. – С. 311–322.
378. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX– начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) / Л. Силард // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. – Л., 1984. – С. 265–384.
379. Силард Л., Барта П. Дантов код русского символизма / Л. Силард, П. Барта // Studia Slavica. Academiae scientarum Hungaricae. – Budapest, 1989. – T. 35. – Pasc.1–2. – P. 61 –95.
380. Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения / А.П. Скафтымов. – М. : Высш. шк., 2007. – 535 с.
381. Скрябин А.Н. Поэма экстаза, ор. 54 [Электронный ресурс] / А.Н. Скрябин // Режим доступа: http://raritetclassic.com/load/4–1–0–225
382. Сливицкая О.В. Чувство смерти в мире Бунина / О.В. Сливицкая // Русская литература. – 2002. – №1. – С. 64–78.

383. Слинько М.А. «Античные» романы В. Брюсова: историко-культурный смысл, художественная структура, традиции : автореф. дисс. … на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / М.А. Слинько. – Воронеж, 1997. – 18 с.
384. Смерть Ивана Ильича: стратегии чтения (материалы Круглого стола на философском факультете СПбГУ, 12.04.93) // Фигуры Танатоса. № 3, специальный выпуск: Тема смерти в духовном опыте человечества. Материалы первой международной конференции, С.-Петербург, 2–4 ноября 1993 г. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. – С. 56–71.
385. Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX – начала XX века : учеб. [для студентов ун-тов и пед. ин-тов] / Л.А. Смирнова. – М. : Лаком-книга, 2001. – 399 с.
386. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник / [под ред. И.П. Ильина, Е.А. Цургановой]. – М. : Интрада, 1996. – 320 с.
387. Соколов Е.Г. Модерн – декаданс: Р. Вагнер и символизм / Е.Г. Соколов // Miscellanea humanitaria philosophiae. Очерки по философии и культуре. К 60-летию профессора Юрия Никифоровича Солонина. Сер. «Мыслители». – Вып. 5. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 235–244.
388. Соловьев Вл. Офиты / Вл. Соловьев // Энциклопедический словарь : в 86 т. / [под ред. Брокгауза и Ефрона]. – Т. XXII-а. – С.-Петербургъ, 1897. – С. 485.
389. Соловьев Вл. Смысл любви / Вл. Соловьев // Русский эрос или философия любви в России / Сост. В.П. Шестаков. – М. : Прогресс, 1991. – С. 19 –77.
390. Соловьев В.С. София / В.С. Соловьев // Козырев А.И. Соловьев и гностики. – М. : Изд-во Савин С.А., 2007. – 544 с.
391. Соловьев Вл. Соч. : в 2 т. / Вл. Соловьев. – М. : Мысль, 1988–.–
Т. 2. – 1988. – 824 с.
392. Сологуб Ф. Искусство наших дней / Ф. Сологуб // Русская мысль. – 1915. – № 12. – С. 35–62.
393. Сологуб Ф. Мелкий бес / Ф. Сологуб ; [сост., стат., коммент. М.М. Павловой]. – СПб. : Наука, 2004. – 891 с.
394. Сологуб Ф. Собр. соч. : в 6 т. / Ф. Сологуб ; [сост, примеч. Т.Ф. Прокопова ; вступ. стат. С.Л. Соложенкиной]. – М. : НПК «Интелвак».
Т. 1 : Тяжелые сны. Роман. Рассказы. – 2000. – 664 с.
395. Т. 2 : Мелкий бес. Роман. Рассказы. Сказки. Статьи. – 2001. – 624 с.
396. Т. 3 : Слаще яда: роман. Рассказы. – 2001. – 736 с.
397. Т. 4 : Творимая легенда : роман. – 2002. – 672 с.
398. Т. 5 : Литургия мне : мистерии. Драмы. Повести. Рассказы. – 2002. – 688 с.
399. Т. 6 : Заклинательница змей : роман. Рассказы. Статьи. Эссе. Заметки. Воспоминания современников. – 2002. – 608 с.
400. Т. 7 (дополнительный) : Лазурные горы : Стихотворения. – 2003. – 568 с.
401. Т. 8 (дополнительный) : Соборный благовест. Стихотворения. Рассказы. – 2004. – 608 с.
402. Сологуб Ф. Собр. соч. : в 12-ти т. / Ф. Сологуб. – СПб. : Шиповник, 1909–.–
Т. 10 : Сказочки и статьи. – СПб. : Шиповник, б.г. – 281 с.
403. Сологуб Ф. Творимая легенда. Кн. 2 / Ф. Сологуб ; [сост., подгот. текста послесл. Л. Соболева ; коммент. А. Соболева]. – М. : Худож. лит., 1991.– 302 с.
404. Сологуб Ф. Тяжелые сны: Роман; Рассказы / Ф. Сологуб. – Л. : Худож. лит., 1990. – 368 с.
405. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. – М. : КомКнига, 2006. – 256 с.
406. Спивак М. Андрей Белый – мистик и советский писатель / М. Спивак. – М. : Из-во РГГУ, 2010. – 584 с.
407. Спивак М.Л. Андрей Белый – Рудольф Штайнер – Мария Сиверс / М.Л. Спивак // Литературное обозрение, № 4/5. – 1995. – С. 44–68.
408. Спивак М.Л. «Будто мы в юном детстве дружили». Интимная биография Андрея Белого и ее отражение в романе «Москва» / М.Л. Спивак // Литературное обозрение. – № 2. – 1998. – С. 15–20.
409. Спивак М.Л. Лейбниц, Крупп и доктор Доннер. («Кризис жизни» в «Москве» Андрея Белого) / М.Л. Спивак // Москва и «Москва» Андрея Белого. – М. : Изд. Центр РГГУ, 1999. – С. 113–136.
410. Спивак М.Л. Посмертная диагностика гениальности / М.Л. Спивак. – М. : Аграф, 2001. – 496 с.

411. Старикова Е. Реализм и символизм / Е. Старикова // Развитие реализма в русской литературе : в 3 т. – Т. 3. Своеобразие критического реализма конца XIX – начала XX века. – М. : Наука, 1974. – С. 165–246.
412. Степанов А. Святые черносотенцы и Священный Союз Русского Народа [Электронный ресурс] / А. Степанов // Режим доступа : http://www.delorus.com/good/index.php?ELEMENT_ID=5027
413. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с.
414. Суворова О.С. Личностное знание о смерти: пути формирования, смысл и значение / О.С. Суворова // Идея смерти в российском менталитете. – СПб. : РХГИ, 1999. – С. 48–62.
415. Сухих И. Прыжок над историей. «Петербург» А. Белого (1911–1913) / И. Сухих // Звезда. – 1998. – № 2. – С. 226–234.
416. Сухих И.Н. «Смерть героя» в мире Чехова / И.Н. Сухих // Чеховиана: статьи, публикации, эссе. – М. : Наука, 1990. – С. 65–76.
417. Сысоева А.В. Роман Ф. Сологуба «Творимая легенда» : история текста и принципы издания : автореферат дисс. …на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / А.В. Сысоева. – Санкт–Петербург, 2011. – 18 с.
418. Сысоева А.В. О некоторых особенностях структуры романа Ф. Сологуба «Творимая легенда» / А.В. Сысоева // Русская филология. 21. Сборник научных работ молодых филологов. – Тарту, 2010. – С. 76–79.
419. Таборисская Е.М., Штейнгольд А.М. Тема сна и смерти в лирике Лермонтова и Тютчева: к проблеме творческой индивидуальности / Е.М. Таборисская, А.М. Штейнгольд // Жанр и творческая индивидуальность. – Вологда : ВГПИ, 1990. – С. 75–87.
420. Тамарченко Н.Д. Мотив / Н.Д. Тамарченко // Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Литература путешествий и приключений. Путешествие в «чужую» страну. – М. : Аспект Пресс, 1994. – С. 229–231.
421. Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: проблемы поэтики и типологии жанра / Н.Д. Тамарченко. – М. : РГГУ, 1998. – 203 с.
422. Танатография Эроса: Ж. Батай и французская мысль середины XX века [сост., пер. и коммент. С.Л. Фокина]. – СПб. : Мифрил, 1994. – Т. VI. – 346 с.
423. Тахо-Годи Е.А. Мир кошмара в художественной прозе А.Ф. Лосева / Е.А. Тахо-Годи // Collegium (Киев). – 2000. – № 1. – С.127–138.
424. Тахо-Годи Е.А. Данте в трудах, лекциях и прозе А.Ф. Лосева (подступы к теме) / Е.А. Тахо-Годи // Дантовские чтения. 2001 / [общ. ред. А.А. Илюшина]. – М., 2002.
425. Тахо-Годи Е.А. На пути к невесомости или в плену Содома / Е.А. Тахо-Годи // Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век…» : в 2 т. – Т. 1. – М. : Время, 2002. – 576 с.
426. Тетерина Ю.Ф. К вопросу о смерти как лингвокультурном концепте / Ю.Ф. Тетерина // Ярославский педагогический вестник. – 2006. – № 4 (49). – С. 31–33.
427. Тилкес О. Образ Софии в «Четвертой симфонии» Андрея Белого / О. Тилкес // Russ. lit. – Amsterdam, 1995. – Vol. 37. – № 4. – С. 617–645.
428. Тилкес О. Православные реминисценции в Четвертой симфонии А. Белого / О. Тилкес // Литературное обозрение. – 1995. – № 4/5.– С. 135–143.
429. Тимина С.И. Последний роман Андрея Белого / С.И. Тимина // Белый А. Москва. – М. : Советская Россия, 1989. – С. 3–16.
430. Тихон Задонский, свт. О злобе [Электронный ресурс] / Тихон Задонский // Режим доступа : http://happy–school.ru/publ/besedy/svt_tikhon_zadonskij_o_zlobe/97–1–0–4263.
431. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. / Л.Н. Толстой. – М. : ГИХЛ, 1928 –. – Т. 17 : Произведения 1863, 1870, 1872-1879, 1884. – М. : ГИХЛ, 1936. – 814 с.
432. Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича [Электронный ресурс] / Л.Н. Толстой // Режим доступа : http://ilibrary.ru/text/7/p.3.
433. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 334 с.
434. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
435. Трубецкой Е.Н. Миросозерцание Вл. С. Соловьёва : в 2 т. / Е.Н. Трубецкой. – Т. 2. – М. : Товарищество тип. А.И. Мамонтова, 1913. – 415 с.

436. Туктангулова Е.В. Художественные концепты «жизнь» и «смерть» как репрезентанты словообраза «природа» в идиостиле Н.А. Заболоцкого : дисс. … канд. филол. наук : 10.02.01 / Е.В. Туктангулова. – Ижевск, 2007. – 190 с.
437. Тюпа В.И. Анализ художественного текста / В.И. Тюпа. – М. : Изд. центр «Академия», 2006. – 336 с.
438. Тюпа В.И. Словарь мотивов как научная проблема / В.И. Тюпа, Е.К. Ромодановская // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 1 : От сюжета к мотиву / [под ред. В.И. Тюпы]. – Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1996. – С. 3–15.
439. Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов [Электронный ресурс] / В.И. Тюпа // Дискурс. – Новосибирский государственный университет. – 1996. – №2. – Режим доступа : http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse2_0.htm.
440. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений / Ф.И. Тютчев ; [вступ. ст. Н.Я. Берковского; сост., подгот. текста и примеч. А А. Николаева]. – Л. : Сов. писатель, 1987. – 448 с.
441. Удонова З.В. Из истории символистской прозы (о романе Ф. Сологуба «Тяжелые сны») / З.В. Удонова // Русская литература XX века (Дооктябрьский период). – Тула, 1975. – Сб. 7. – С. 33–48.
442. Умов Н.А. Эволюция мировоззрений в связи с учением Дарвина / Н.А. Умов // Собр. соч. проф. Николая Алексеевича Умова : в 3 т. – Т. 3. – М. : Типо-литография: Т-ва И.Н. Кушнерев и Ко, 1916. – 668 с.
443. Усачева Т.П. Танатологические мотивы в романе Федора Степуна «Николай Переслегин» / Т.П. Усачева // Творчество Б.К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века : сб. статей. – Вып. 4. – Калуга : ИПКРО, 2003. – С. 348–355.
444. Успенский Б.А. Семиотика искусства / Б.А. Успенский. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
445. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; [пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева]. – [2-е изд., стер.] – М.:Прогресс, 1986 –. –
Т. 1. – 1986. – 586 с.
446. Т. 4. - 1987. – 864 с.
447. Федоров Н.Ф. Сочинения / Н.Ф. Федоров. – М. : Мысль, 1982. – 711 с.
448. Фейхтвангер Л. Собр. соч. : в 10 т. / Л. Фейхтвангер [пер. с нем. Д.В. Затонский и др.]. – М : Худож. лит., 1988–.–
Т. 5. – 1990. – 527 с.
449. Финал «Двенадцати» – взгляд из 2000 года [Электронный ресурс] // Знамя. – 2000. – № 11. Режим доступа : http://magazines.russ.ru/znamia/2000/11/dven-pr.html.
450. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк // Проблема человека в западной философии. – М. : Прогресс, 1988. – С. 357–402.
451. Финько Е. Мотив смерти в повести В. Распутина «Последний срок» / Е. Финько // Литература и культура в контексте христианства. – Ульяновск : УлГТУ, 1999. – С. 87–89.
452. Фирулева И. Мотив смерти и возрождения в романе К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» / И. Фирулева // Динамика культурной ментальности в системе гуманитарного образования XXI века. – Тюмень : ИПЦ «Экспресс», 2004. – С. 59–63.
453. Флоренский П.А. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антроподицеи) / П.А. Флоренский ; [сост., ред. игумен Андроник (Трубачев)]. – М. : Мысль, 2004. – 685 [1] с.
454. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство / З. Фрейд // Классический психоанализ и художественная литература. – СПб. : Питер, 2002. – С. 70–88.
455. Фрейд З. Мы и смерть / З. Фрейд // Рязанцев С. Танатология – наука о смерти. – СПб. : Восточно-Европейск. институт психоанализа, 1994. – С. 13–25.
456. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М. : Восточная лит., 1998. – 800 с.
457. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
458. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета / О.М. Фрейденберг // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М. : Наука, 1988. – С. 216–236.
459. Фролов И.Т. Перспективы человека: опыт комплексной постановки проблемы, дискуссии, обобщения / И.Т. Фролов. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 304 с.

460. Фролова Е.А. Мотив жизни и смерти в рассказе И.А. Бунина «Холодная осень» / Е.А. Фролова // Современное русское языкознание и лингводидактика. – М. : Изд-во МГОУ, 2003. – С. 147–150.
461. Фуко М. Рождение клиники / М. Фуко. – М. : Смысл, 1998. – 310 с.
462. Фурман Т.Г. Русский символизм как явление переходной культуры: литературные манифесты : дисс. … канд. культурологии : 24.00.01 / Т.Г. Фурман. – Нижневартовск, 2009. – 151 с.
463. Хагурова Н.И. Проблема смысла жизни и смерти в философии Л.Н. Толстого : дисс. … канд. филос. наук : 09.00.03 / Н.И. Хагурова. – М., 1995. – 160 с.
464. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер; [пер. с нем., сост., вступ. ст., комм. и указ. В.В. Бибихина]. – М. : Республика, 1993. – 448 с.
465. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – [3-е изд.. испр. и доп.]. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.
466. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Аге Ханзен-Леве. – СПб. : Изд-во «Академический проект», 1999. – 512 с.
467. Хасанова А.М. Философские мотивы в рассказах А. Тангатарова (мотив жизни и смерти) / А.М. Хасанова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2009. – № 8. – С. 232–238.
468. Хачатрян Н.М. Кризис античности в романах Брюсова «Алтарь Победы» и «Юпитер Поверженный» / Н.М. Хачатрян // Брюсовские чтения 2002 года. – Ереван : Лингва, 2004. – С. 89–96.
469. Хван А.А. Мотив смерти в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» и в рассказе «Смерть» Б. К. Зайцева / А.А. Хван // II Пасхальные чтения: гуманитарные науки и православная культура. М. : МПГУ, 2004. – С. 209–215.
470. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинга. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
471. Хитальский О.В. Категория смерти в поэтическом языке З. Гиппиус: на материале рассказов 1896–1912 гг. : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / О.В. Хитальский. – СПб., 2007. – 170 с.
472. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония / Т. Хмельницкая // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. – М. : Сов. писатель, 1988. – С. 103–130.
473. Ходанен Л.А. Танатологические мотивы в поэзии К.Н. Батюшкова 1813–1817 гг. : античные и христианские коннотации / Л.А. Ходанен // V Пасхальные чтения: Гуманитарные науки и православная культура. – М. : МПГУ, 2007. – С. 105–111.
474. Ходасевич В. Собр. соч. : в 4 т. / В. Ходасевич. – М. : Согласие, 1996–1997.
Т. 1 : Стихотворения. Литературная критика 1906 – 1922. – 1996. 592 с.
475. Т. 4 : Некрополь. Воспоминания. Письма. –1997. – 744 с.
476. Хоружий С.С. Диптих безмолвия : аскетическое учение о человеке в богословском и философском освещении / С.С. Хоружий. – М. : Центр психологии и психотерапии, 1991. – 137 с.
477. Хуземан Ф. Об образе и смысле смерти. История, физиология и психология проблемы / Ф. Хуземан. – М. : Энигма, 1997. – 144 с.
478. Циттель В.В. Художественная вселенная Ф. Сологуба: проблема творимого «творящего» : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / В.В. Циттель. – Магнитогорск, 2001. – 150 с.
479. Чеботаревская А. Творимое творчество [Электронный ресурс] / А. Чеботаревская // Режим доступа : http://www.fsologub.ru/about/articles/articles_131.html
480. Черников Ю. «Симфонии» как жанр в творчестве Андрея Белого / Ю. Черников // Художественное творчество и литературный процесс. – Томск, 1984. – Вып. 6. – С. 39–47.
481. Черняева Н.Г. Опыт изучения эпической памяти на материале былин / Н.Г. Черняева // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР : Поэтика и стилистика. – М. : Наука, 1980. – С. 101–134.
482. Чович Б. Мотив инстинкт смерти у Иво Андрича и Ивана Бунина / Б. Чович // Славяноведение. – М. : Наука, 1995. – №1. – С. 61–68.
483. Чудецкая Е. «Огненный ангел»: история создания и печати / Е. Чудецкая // Брюсов В.Я. Собр. соч. : в 7 т. – Т. 4. – М. : Худож. лит., 1974. – С. 341–349.
484. Чумак О.С. Корреляция концептов «жизнь» и «смерть» в идиостиле Б.Л. Пастернака: на материале романа «Доктор Живаго» : дисс. … канд. филол. наук : 10.02.01 / О.С. Чумак. – Саратов, 2004. – 156 с.

485. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство / Г. Чхартишвили. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 576 с.
486. Шарапенкова Н.Г. Мифолого-символический аспект имени собственного в романе Андрея Белого «Москва» / Н.Г. Шарапенкова // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2011. – №3. – С. 41–52.
487. Шарапенкова Н.Г. Роман «Москва» в поэтической системе Андрея Белого : дисс. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Н.Г. Шарапенкова. – Архангельск, 2013. – 322 с.
488. Шаргородский С. Тайны Офиэля: три оккультных эпизода Серебряного века [Электронный ресурс] / Сергей Шаргородский // Режим доступа : http://www.utoronto.ca/tsq/38/tsq38_shargorodsky.pdf
489. Шатин Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе / Ю.В. Шатин // «Вечные» сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие : [сб. науч. тр.] / [отв. ред. Е.К. Ромодановская, В.И. Тюпа]. – Новосибирск: Ин-т филологии СО РАН, 1996. – С. 29–41.
490. Шатин Ю.В. Танатография Анрея Белого. Золотой петушок и Серебряный голубь [Электронный ресурс] / Ю.В. Шатин // 45-я параллель. Поэтический альманах. – № 24 (336). – 2014. – http://45parallel.net/yuriy_shatin/tanatografiya_andreya_belogo/
491. Шатин Ю.В. Муж, жена и любовник : семантическое древо сюжета / Ю.В. Шатин // Материалы к словарю сюжетов и мотивов : Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 1990. – С. 56–63.
492. Шахматова Е. Сексуальная мистика Востока в культуре серебряного века / Е. Шахматова // Азия и Африка сегодня. – 2008. – № 4. – С. 64–70.
493. Шевченко Е.С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900–х–1930–х годов: автореф. дисс. … на соискание учен. степени доктора филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е.С. Шевченко. – Самара, 2010. – 39 с.
494. Шекспир В. Полн. собр. соч. : в 14 т. / В. Шекспир. – М. : Изд-во «Терра», 1992–.
Т. 7 :. – 1994. – 688 с.
495. Т. 8 : Гамлет, принц датский. Отелло. Макбет. – 1994. – 688 с.
496. Шеллинг Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Шеллинг ; [сост., ред., авт. вступ. ст. А.В. Гулыга]. — М. : Мысль 1987–.–
Т. 1. – 1987. – 637 с.
497. Шенкао М.А. Смерть как социокультурный феномен / М.А Шенкао. – Киев : Ника-центр, 2003. – 180 с.
498. Шестов Л. Соч. : в 2 т. / Лев Шестов.– М. : Наука, 1993. – 559 с.
Т. 2 : На весах Иова. – 1993. – 559 с.
499. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. / Ф. Шиллер ; [общ. ред. Н.Н. Вильмонта, Р.М. Самарина ; пер. с нем. под ред. Л.Е. Пинского ; послесл. В.Ф. Асмуса]. – М. : Худож. лит., 1955–.–
Т. 6 : Статьи по эстетике. – 1957. – 548 с.
500. Шиманова Е.Ю. Мотив смерти в прозе И.С. Тургенева : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.Ю. Шиманова. – Самара, 2006. – 156 с.
501. Широнин И.М. Язык и повествование (из наблюдений над акциональным кодом «Северной симфонии» А. Белого) / И.М. Широнин // Лингвистический ежегодник Сибири. – Красноярск : Краснояр. гос. ун-т, 2003. – Вып. 4–5. – С. 56–62.
502. Шкловский В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М. : Изд-во «Федерация», 1929. – 266 с.
503. Шкловский В.Б. Энергия заблуждения : Книга о сюжете / В.Б. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1981. – 352 с.
504. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
505. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление [Электронный ресурс] / А. Шопенгауэр // Режим доступа : http://www.kulichki.com/moshkow/FILOSOF/SHOPENGAUER/mir.txt.
506. Шпенглер О. Человек и техника / О. Шпенглер // Культурология. XX век : антология. – М. : Изд-во «Юрист», 1995. – С. 454–496.
507. Шталь Х. Оккультные письмена в романе Андрея Белого «Петербург» : Заметки к генезису образа «бомбы» / Х. Шталь // Андрей Белый в изменяющемся мире : к 125-летию со дня рождения / [сост. М.Л. Спивак, Е.В. Наседкина, И.Б. Делекторская]. – М. : Наука, 2008. – С. 465-488.
508. Шулова Я.А. Пути формирования поэтики прозы Андрея Белого в контексте открытий искусства первой трети XX века : дисс. ... доктора филол. наук : 10.01.01 / Я.А. Шулова. – Москва, 2015. – 454 с.

509. Шульц С.А. Философия имени и смерти в «Несмертельном Головане» Н. Лескова и «Смерти Ивана Ильича» Л. Толстого / С.А. Шульц // Русская литература. – 2008. – № 1. – С. 39–57.
510. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
511. Эллис (Кобылинский Л.Л.). Неизданное и несобранное / Эллис (Л.Л. Кобылинский) ; [сост., подг. текста, библиогр. А.В. Лаврова, Г.В. Нефедьева, С.Н. Мироненко]. – Томск : Водолей, 2000. – 480 с.
512. Эллис. Русские символисты / Эллис (Л.Л. Кобылинский). – М. : Мусагет, 1910. – С. 203–204.
513. Эпикур. Эпикур приветствует Менекея. // Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. Древний мир - эпоха Просвещения. - М., 1991
514. Юнг К.-Г. Архетип и символ / К.-Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.
515. Юнг К.-Г. Человек и его символы / К.-Г. Юнг. – М. : Серебряные нити, 1997. – 368 с.
516. Юрьева З.О. Творимый космос Андрея Белого / З.О. Юрьева. – СПб. : Изд-во «Дмитрий Буланин», 2000. – 313 с.
517. Языкова И.К. Богословие иконы / И.К. Языкова. – М. : Изд-во Общедоступного Православного Университета, 1995 – 212 с.
518. Янкелевич В. Смерть / В. Янкелевич. – М. : Изд-во Литературного института, 1999. – 448 с.
519. Ясинская З.И. Исторический роман Брюсова «Огненный ангел» / З.И. Ясинская // Брюсовские чтения 1963 года. – Ереван : Айастан, 1964. – С. 101–129.
520. Alexandrov Vl. Andrey Bely. The Major Symbolist Fiction / Vl. Alexandrov. – Harvard univ. press, 1985. – 221 p.
521. Andrews M.C. This Action of Our Death: the Performance of Death in English Renaissance Drama / M.C. Andrews. – Newark : Univ. of Delaware Press, 1989. – 214 p.
522. Barker M.G. The Novels of Fedor Sologub / M.G. Barker. – Yale University, Ph.D., 1970. – 264 p.
523. Bielski S. The Femme Fatale as seen in the work of J.K. Huysmans, Felicien Rops and Aubrey Beardsley / S. Bielski // Art Criticism. – Vol. 17, No. 1. – NY : Stony Brook, 2001. – P. 46–54.
524. Cooke O.M. “Moscow” Novels and Zamyatin’s “Robert Mayer” / Olga M. Cooke // Slavonic and East European review. – London, 1985. – Vol. 53. - № 3. – P. 194-209.
525. Cooke Olga M. The Muscovite King Lear: Ocular Motifs in Andrei Belyi's 'Moscow' Novels / Olga M. Cooke // Canadian Review of Comparative Literature. – Vol. XIX. –No. 4 (December 1992).
526. Dundes A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales / A. Dundes // Journal of American Folklore. – V.75. – 1962. – P.95–105.
527. Fava M. Per uno studio del *Melkij Bes* di Fedor Sologub / Monica Fava / Università Cattolica del Sacro Cuore, XXIV ciclo, a.a. 2011/12, Milano [Электронный ресурс] // http://tesionline.unicatt.it/bitstream/10280/1793/1/tesiphd_completa_fava.pdf.
528. Greene D. Sologub and the Novel: “Melkij Bes” vs. “Tvorimaja Legenda” / D. Greene. – Columbia University, 1979. – 229 p.
529. Grimm G. “Elektronische Hirne”. Zur literarischen Genese des Androiden [Электронный ресурс] / G. Grimm. – Режим доступа : http://www.goethezeitportal.de/.
530. Hansen-Löve A. Grundzüge einer Thanatopoetik. Russische Beispiele von Puskin bis Cechov / A. Hansen-Löve // Thanatologien, Thanatopoetik, der Tod des Dichters, Dichter des Todes (Tagung München 2006) / A. Hansen-Löve. – München, Wien, Bamberg: Sagner, 2007. – S. 7–78.
531. Heinemann K. Thanatos in Poesie and Kunst der Griechen / K. Heinemann. – München : In Kommission bei A. Buchholtz, 1913. – 88 p.
532. Holthusen J. Belyj. Peterburg / J. Holthusen // Studien zur Asthetik und Poetic des russischen Symbolsmus. – Gottigen, 1957.
533. Holthusen J. Fedor Sologubs Roman-Trilogie “Tvorimaja legenda” / J. Holthusen. – Haag, 1960.
534. House C.L. Fedor Sologub's Philosophy of Reality as Reflected in His Works from 1884 to 1912 : In Quest of a Quixotic Miracle / C.L. House. – Washington D.C., 1984. – 648 p.
535. Janecek G. Rhythm in prose : The special case of Bely / G. Janecek // Andrey Bely: A critical review. – Lexington : Univ. of Kentucky press, 1978.
536. Kovač A. Andrej Belyj : The “Symphonies” (1899–1908) : A Re-Evaluation of the Aethetic-Philosophical Heritage / A. Kovač. – Bern : Herbert Lang, 1976. – 286 p.
537. Kozlik F. L’influence de l’antroposophie sur l’oeuvre d’Andrei Bielyi / F. Kozlik. – Frankfurt (Main): R.G. Fischer, 1981. – 963 p.

538. Kurtz L.P. The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature / L.P. Kurtz. – N.Y. : Columbia University, Institute of French Studies, 1934. – 301 p.
539. Magomedova E. An analysis of the symbolic structure of Fedor Sologub's novel “Tvorimaia legenda” / E. Magomedova. – The University of North Carolina at Chapel Hill, 1988. –161 p.
540. Meier F. Sexualität und Tod: eine Themenverknüpfung in der englischen Schauer und Sensationsliteratur und ihrem soziokulturellen Kontext (1764–1897) / F. Meier. – Tübingen : Niemeyer, 2002. – XII. – 433 s.
541. Moore T. Artemis and the Puer / Tom Moore // Puer Papers, edited by James Hillman. – Irving, Texas : Spring Publications, 1979. – P. 171–182.
542. Nivat G. Le Jeu cérébral, étude sur Pétersbourg / G. Nivat // Pétersbourg : roman / A. Biély; trad. du russe par G. Nivat et J. Catteau. – Lausanne : L'Age d' homme, 1967. – P. 321–369.
543. Očadlíková M. Básník krásy a smrti / M. Očadlikova // Sologub F. Posedlý. – Praha, 1970. – S.333–357.
544. Rabinowitz S.I. Sologub’s Literary Children : Keys to A Symbolist’s Prose / S.I. Rabinowitz. – Columbia–Ohio : Slavica Publishers, 1980. – 176 p.
545. Robbins K.L. The Artistic Vision of Fedor Sologub: a Study of Five Major Novels / K.L. Robbins. – University of Washington, 1975. – 196 p.
546. Schmid U. Fedor Sologub: Werk und Kontext / U. Schmid. – Basel, Thesis. Bern etc : Peter Lang, 1995. – 371 s.
547. Sologub F. The petty demon / F. Sologub ; [translated from the Russian and with an introduction by S.D. Cioran]. – London, 1990. – 352 p.
548. Spencer Th. Death and Elizabethan Tragedy / Th. Spencer. – New York : Pageant Books, 1960. – 272 p.
549. Weber F.P. Aspects of Death and Correlated Aspects of Life in Art, Epigram, and Poetry [Электронный ресурс] / F.P. Weber. – New York : P. Hoeber, 1920. – 784 p.

Наукове видання

Гармаш Людмила Вікторівна

Танатологічні мотиви в прозі російських символістів

Монографія

Російською мовою

Підписано до друку 18.04.2015. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times ET. Друк ризографічний.
Умов.-друк.арк. 18,14. Наклад 300 прим. Замов. № 0418/7-15. Ціна договірна.

Видавництво ТОВ «Щедра садиба плюс».
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи: серія ДК № 4666 від 18.12.2013 р.
61002, Україна, м. Харків, вул. Ярославська, 11.

Надруковано з готових оригінал-макетів у друкарні ФОП Петров В. В.
Єдиний державний реєстр юридичних осіб та фізичних осіб-підприємців.
Запис № 2400000000106167 від 08.01.2009 р.
61144, м. Харків, вул. Гв. Широнінців, 79в, к. 137, тел. (057) 778-60-34.
e-mail:bookfabrik@ramler.ru