

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)»
Институт социально-гуманитарных наук
Факультет журналистики
Кафедра русского языка и литературы

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой, д.ф.н., проф.

_____ Е. В. Пономарева

« ____ » _____ 2017 г.

**ПОЭТИКА АБСУРДА В СИМВОЛИСТСКОМ РОМАНЕ
Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»**

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА К ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ
НИР ЮУрГУ–45.03.01.2017. 893.ПЗ ВК ВКР

Руководитель, к.ф.н., доцент

_____ Ч. А. Горбачевский

« ____ » _____ 2017 г.

Автор студент группы

СГ-409

_____ К. М. Кузнецова

« ____ » _____ 2017 г.

Нормоконтролер, преподаватель

_____ Л. В. Выборнова

« ____ » _____ 2017 г.

Челябинск, 2017

РЕФЕРАТ

Кузнецова К. М. Поэтика абсурда в символистском романе Ф. Сологуба «Мелкий бес». — Челябинск : ЮУрГУ, СГ-409, 2017. 76 с., библиогр. список — 62 наим., презентация.

Ключевые слова: стилевые особенности, символизм, абсурд, художественные особенности романа, творчество Ф. Сологуба.

Объектом исследования являются особенности поэтики романа Ф. Сологуба «Мелкий бес».

Предмет исследования — изучение художественных приёмов, направленных на создание абсурдности на разных уровнях текста.

Цель работы — исследовать особенности поэтики абсурда символистского романа Ф. Сологуба «Мелкий бес».

Задачи работы: 1) провести обзор творчества Ф. Сологуба, выявив основные художественные приемы поэтики автора;

2) осмыслить книгу Ф. Сологуба «Мелкий бес» в контексте романного творчества автора;

3) изучить феномен абсурда в рамках зарождения и эволюции исходного понятия;

4) проанализировать абсурдность на разных уровнях художественного текста романа «Мелкий бес»: идейно-образном, сюжетном и пространственно-временном;

5) создать методическую разработку семинарского занятия в вузе по истории отечественной литературы в рамках рассматриваемой темы.

Новизна дипломного исследования заключается в том, что в отечественной и зарубежной филологии отсутствует работы научного толка, рассматривающие поэтику абсурда в романе «Мелкий бес», практически отсутствуют.

ABSTRACT

Kuznetsova K. M. Poetics of absurdity in F. Sologub's symbolic novel «The Little Devil». — Chelyabinsk : SUSU, SH-409, 2017. — 76 pp., bibliograf. list — 62 names, presentation.

Key words: stylistic features, symbolism, absurdity, artistic features of the novel, works of F. Sologub.

The object of the study are the features of the poetics of F. Sologub's novel «The Little Devil».

The subject of the study is the study of artistic techniques aimed at creating absurdity at different levels of the text.

The aim of the work is to investigate the peculiarities of the poetics of the absurdity of the symbolic novel F. Sologub «The Little Devil».

Objectives of the work: 1) to review the work of F. Sologub, revealing the main artistic techniques of the poetics of the author;

2) to comprehend the book of F. Sologub «The Little Devil» in the context of the author's novel;

3) to study the phenomenon of absurdity within the framework of the origin and evolution of the original concept;

4) to analyze the absurdity at different levels of the artistic text of the novel «Little Devil»: ideological-figurative, plot and spatio-temporal;

5) to create a methodical development of a seminar in a university on the history of Russian literature in the framework of the topic under consideration.

The novelty of the diploma research is that there is no scientific work in domestic and foreign philology that consider the poetics of the absurd in the novel «The Little Devil», practically absent.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
1. ФЕНОМЕН АБСУРДА: ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ.....	18
1.1. Трактовка понятия «абсурд» в разные времена	18
1.2. Интерпретация термина «абсурд» в отечественной литературе и литературоведении.....	28
2. АНАЛИЗ ПОЭТИКИ АБСУРДА В РОМАНЕ Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС».....	32
2.1. Особенности творческого метода Ф. Сологуба.....	32
2.2. Специфика художественного времени и пространства	36
2.3. Абсурд и абсурдность на уровне образов персонажей	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	60
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	66

ВВЕДЕНИЕ

Первая половина XX века — один из важнейших периодов в истории русской культуры. Литература рубежа веков и начала XX века, ставшая отражением возникших противоречий и сопутствующих поисков эпохи, получила название «Серебряного века». Это определение введено в 1933 году русским поэтом и переводчиком Н. А. Оцупом на страницах парижского журнала русской эмиграции «Числа». Время Пушкина, Достоевского, Толстого, т. е. XIX столетие он назвал отечественным «золотым веком», а последовавшие за ним «как бы стиснутые в три десятилетия явления» — «серебряным веком». Содержание этого определения со временем претерпело значительные изменения. Первоначально оно характеризовало вершинные явления поэтической культуры — творчество Блока, Брюсова, Ахматовой, Мандельштама и других выдающихся художников своего времени. Между тем, определение «серебряный век» относили и к русскому искусству в целом — к творчеству живописцев, композиторов. Так же оно касалось философской мысли. Словосочетание «серебряный век» стало синонимом понятия «культура рубежа веков». Однако в литературоведении термин «серебряный век» постепенно закрепился за той частью художественной культуры России, которая была связана с новыми, модернистскими течениями — акмеизмом, футуризмом и символизмом.

Символизм (франц. symbolisme) — литературно-художественное и мировоззренческое направление в культуре последней четверти XIX — первой трети XX вв. Возник как реакция на господство материализма, позитивизма и натурализма в европейской культуре XIX в. Он продолжил и развил идеи и творческие принципы немецких романтиков, опирался на эстетику Ф. Шеллинга, Ф. Шлегеля, А. Шопенгауэра, мистику Сведенборга, опыты Р. Вагнера; в основе русского символизма нач. XX в. — идеи и принципы мышления Ф. Ницше, лингвистическая теория А. А. Потебни, философия Вл. Соловьева. В числе источников творческого вдохновения — некоторые формы духовных культур Востока (в частности, буддизм), а на

позднем этапе — теософия и антропософия. Как направление символизм сложился во Франции, наивысшего расцвета достиг в 80—90-е гг. 19 в. Главные представители — С. Малларме, Ж. Мореас, Р. Гиль, А. де Ренье, П. Клодель, Сен-Поль-Ру и др.; в Бельгии — М. Метерлинк, Э. Верхарн, А. Мокель; в Германии и Австрии — С. Георге, Г. Гауптман, Р. Рильке, Г. Гофмансталь; в Норвегии — Г. Ибсен, К. Гамсун, А. Стриндберг; в России — Н. Минский, Д. Мережковский, Ф. Сологуб, В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, Эллис, Ю. Балтрушайтис; в изобразительном искусстве — П. Гоген, Г. Моро, П. Пюви де Шаван, Э. Карьер, М. Дени и художники группы «Наби», О. Роден (Франция), А. Бёклин (Швейцария), Дж. Сегантини (Италия), Д. Г. Россетти, Э. Берн-Джоне, О. Бёрдсли (Великобритания), Я. Тороп (Голландия), Ф. Ходлер (Австрия), М. Врубель, М. К. Чторленис, В. Борисов-Мусатов, художники группы «Голубая роза», К. С. Петров-Водкин; в музыке: отчасти К. Дебюсси, А. Скрябин; в театре: П. Фора (Франция), Г. Крэг (Англия), Ф. Комиссаржевский, отчасти В. Мейерхольд.

Символизм в России унаследовал основные принципы западноевропейского символизма, но переставил отдельные акценты и внес в него ряд существенных корректив. Новаторский этап русского символизма приходится на нач. XX в. и связан с именами «младосимволистов» Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Александра Блока, Эллиса (Л. Л. Кобылинского). Среди особенностей русского символизма — осознание софийного начала искусства и антиномии «соборное — индивидуальное», разделение символизма на реалистический и идеалистический, выведение символизма из сферы искусства в жизнь и разработка в связи с этим понятий мистериальности и теургии как важнейших категорий эстетики, апокалиптизм и эсхатологизм в качестве существенных творческих мотивов.

Символисты с воодушевлением восприняли концепцию Владимира Соловьева о «Софии Премудрости Божией» как творческом посреднике между Богом и людьми, главным вдохновителе искусства и соучастнике

творческого процесса. Особой популярностью пользовалась идея Соловьева о явлении Софии в облике прекрасной Девы, которая была объединена ими с гетевской идеей Вечно-Женственного и воплощена в поэзии, особенно Блоком («Стихи о Прекрасной Даме»), Белым (4-я симфония «Кубок метелей», поэма «Первое свидание»), Бальмонтом. София часто рассматривалась гарантом истинности поэтических символов и образов, вдохновителем поэтических озарений и ясновидения.

Наиболее самобытный вариант теории символизма разработал Андрей Белый. Он различал символизм как мирозерцание и как «школу» в искусстве. В качестве мирозерцания символизм находится еще в становлении, ибо это — принадлежность будущей культуры, строительство которой только начинается. Пока наиболее полно символизм реализовался только в искусстве в качестве «школы», суть которой сводится не столько к выработке специфических творческих принципов и стилистических приемов художественного выражения, сколько к новому ракурсу художественно-эстетического мышления — к интуитивному осознанию того, что всякое настоящее искусство символично. Оно создает художественные символы, соединяющие два уровня бытия — «материи» искусства и некой иной реальности, искусством символизируемой. Символизм как творческий принцип присущ всем основным «школам»: классицизму, натурализму, реализму, романтизму и собственно символизму как высшей в смысле саморефлексии формы творчества. *Credo* художественного символизма — единство формы и содержания при их полном равноправии. В романтизме форма зависела от содержания, в классицизме и формализме — содержание от формы. Символизм устраняет эту зависимость.

Белый различал три главных символистских понятия: Символ, символизм и символизацию. Под Символом (с прописной буквы) он понимал некое запредельное смысловое начало, абсолютное Единство, которое, в конечном счете, отождествлял с воплотившимся Логосом, т. е. с Христом (статья «Эмблематика смысла» и др.). В универсуме этот абсолютный

Символ раскрывается (и сокрывается одновременно) в бесчисленных символах товарного мира и произведений искусства и культуры. Символ (со строчной буквы) — это «окно в Вечность», путь к Символу и одновременно его броня, надежная оболочка. Большое внимание Белый уделял слову как символу во всех его аспектах. Существенную базу символической «школы» видел в лингвистике (в частности, в идеях Потебни).

Под символизмом Белый понимал теорию символического творчества и одновременно само это творчество, а словом «символизация» обозначал реализацию символизма в искусстве. «Искусство есть символизация ценностей в образах действительности». Художественный символизм — «метод выражения переживаний в образах». Искусство имеет религиозное происхождение, и традиционное искусство обладает религиозным смыслом, суть которого эзотерична, ибо искусство зовет к «преображенной жизни». В Новое время, в век господства науки и философии, «сущность религиозного восприятия жизни перешла в область художественного творчества», поэтому современное искусство (т. е. символическое прежде всего) — «кратчайший путь к религии» будущего. Сама эта религия ориентирована на совершенствование и преобразование человека и всей жизни, отсюда конечной целью символизма является выход за пределы собственно искусства для свободной теургии — созидания жизни с помощью божественной энергии Символа. В иерархии творческих «зон» теургия занимает высшую ступень, к которой ведут ступени художественного и религиозного творчества. Идея теургии, повышенная религиозная акцентуация искусства и в целом пророчески-проповеднический характер творчества, особенно ярко выраженные у Белого, существенно отличают русский символизм от западного.

Лейтмотив всего теоретического и художественного творчества Белого — ощущение глобального кризиса культуры (усилившееся в период 1-й мировой войны, когда им были написаны статьи «Кризис жизни», «Кризис культуры», «Кризис мысли» и «Кризис сознания»),

апокалиптические видения, осознание культурно-исторического конца. Белый считал, что апокалипсис русской поэзии вызван приближением «Конца Всемирной Истории», в котором, в частности, он видел разгадку «пушкинской и лермонтовской тайн». Белого обуревали эсхатологические чаяния приближения нового, более совершенного этапа культуры, способствовать которому и призваны символисты на путях свободной теургии, мистико-художественного творчества жизни.

Для понимания сути символизма важен анализ специфики художественного мышления писателя, постоянно ощущавшего свою, глубинную связь с иными мирами и видевшего смысл искусства в выявлении этих миров, установлении с ними контактов, в активизации путей созерцания, совершенствовании сознания и, в конечном счете, — совершенствовании самой жизни (теургический аспект).

Одной из существенных особенностей эстетики русского символизма было стремление его теоретиков прогнозировать развитие искусства в направлении превращения в сакральную мистерию. Мистерия осознавалась в качестве идеала и конечной цели «реалистического символизма», который Вячеслав Иванов, а вслед за ним Белый, отличал от «идеалистического символизма». Суть последнего заключается в том, что символы здесь выступают только средством контакта между людьми и носят субъективно-психологический характер, ориентированы на выражение и передачу тончайших нюансов переживаний. Они не имеют никакого отношения к истинам и Истине. В реалистическом же символизме символы онтологичны — они сами реальны и приводят людей к еще более высоким истинным реальностям (*a realibus ad realiora* — девиз Иванова-символиста). Здесь символы также связывают сознания субъектов, но в ином плане — они приводят их (как в христианском богослужении) «*через Августиново transcende te ipsum*» в Соборное единение «общим мистическим лицезрением единой для всех, объективной сущности». Реалистический символизм является, по убеждению Иванова, формой сохранения и в какой-то мере

развития на современном уровне мифа, как глубинного содержания символа, понятого в качестве реальности. Истинный миф лишен каких-либо личностных характеристик; это объективная форма хранения знания о реальности, обретенная в результате мистического опыта и принимаемая на веру до тех пор, пока в акте нового прорыва к той же реальности не будет открыто о ней новое знание более высокого уровня. Тогда старый миф снимается новым, который занимает его место в религиозном сознании и в духовном опыте людей. Сверхзадачу символизма Иванов видел в мифотворчестве — не в художественной обработке старых мифов или в писании новых фантастических сказок, чем, по его мнению, занимается идеалистический символизм, а в истинном мифотворчестве, которое он понимал, как «душевный Подвиг самого художника». Художник «должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию». В этом и заключается «теургическая цель» символизма.

Многие русские символисты осознавали, что им тесно в рамках искусства, и осмысливали символизм как некую творческую систему будущего, которая должна выйти за пределы искусства.

Реакция художественно-эстетического сознания на глобальный кризис в культурной жизни рубежа столетий, закономерная критика рационализма как миропонимания обострили абсурдные тенденции в художественной культуре начала XX в. и сформировали предпосылки для возникновения инновационных практик в отечественной литературе. По мнению О. Д. Бурениной-Петровой «абсурд понимается как универсальный феномен, возникающий в кризисные моменты истории, становясь в литературе и в истории культуры трансформационным механизмом преобразования и перехода из обыденной сферы в сферу новую и неожиданную, из привычных формы и смысла — в инновационные. В своей универсальной

междискурсивной и межкультурной сущности абсурд является результатом творческого акта, устремленного к “сверхсинтезу”, к совмещению в художественном тексте разнородных дискурсивных элементов, а также не сводимых воедино сторон изображаемой действительности». Точки соприкосновения между абсурдным и символистским сознанием прослеживаются в области смыслового «сдвига», который приводит к логическому абсурду в рамках художественного текста; метафизического «сдвига», дающего художнику (в частности символисту) возможность проникновения в «миры иные». Важно, что идея абсурдности бытия как его алогичности и аномальности легла в основу эстетического видения русских символистов, в высказываниях которых доминировал отказ от рационально-логического мышления, от разума как способа творения и творчества.

Как известно, русские символисты различали два пути познания — логическое, заостренное внимание и схватывающее внешние явления, и познание интуитивное, постигающее сущность мира. Выделение символистами двух типов познания сопоставимо с описанным выше разграничением формально-логического и абсурдного мышления. Данное разделение путей прослеживается в программных работах русских символистов, таких как: «Элементарные слова о символической поэзии» Константина Бальмонта, «Мысли о символизме» Вяч. Иванова, «О лирике» Александра Блока. В озвученных манифестах можно обнаружить то, что впоследствии декларировали в своих манифестах и заявлениях представители авангарда, сделавшие абсурд ядром своей поэтики (Объединение реального искусства).

Одним из символистов, чье имя вызывало многочисленные споры в связи с жанровой принадлежностью произведений (которая напрямую происходила из усложненной поэтики сформированной обширным арсеналом художественных приемов), был Федор Кузьмич Сологуб.

Приметой эстетики конца XIX — начала XX века становится оригинальность художественного мышления. В личности ценится уникальность, отличие от других, «единственная единственность» (М. Бахтин). Проблема авторского сознания становится актуальной для новой поэтики, так как в литературе XIX — XX века «смысл всегда в личностях — он создается человеком и не существует в отвлеченном от него виде». Творчество Сологуба провозглашает авторский произвол в выборе тем и способах подачи материала. Его лирика и проза рожают споры о принадлежности автора тому или иному литературному направлению (декаданс, символизм, модернизм, реализм). Тяготение Сологуба к изображению экстремальных состояний и «пороговых» характеров вызывает упреки в предельном индивидуализме.

Расхождения критиков в определении причастности Сологуба к тому или иному литературному течению объясняются, очевидно, тем, что в творчестве Сологуба «почти всегда допускается едва уловимая двусмысленность, позволяющая соотнести описанное явление с разными понятийными уровнями, выводящая его прозу за пределы реалистической традиции» (М. Павлова). Едва ли применительно к Сологубу возможно говорить о каком-либо «неореализме» — прерогатива модернизма для писателя, создающего собственную эстетическую реальность, очевидна. Но, как представляется, отдельные приметы реалистического искусства в творчестве Сологуба-символиста могут быть выявлены. Имеет смысл говорить о «диалогической цитатности» (Цимбольская-Лебода) его творчества: всякое течение непременно ссылается на то, которое «перешагивает», отрицает.

Начало творческого пути Ф. Сологуба совпало со временем становления русского символизма. Изучение этой эпохи во всей многоаспектности ее проблем стимулировало обращение исследователей к художественным текстам писателя, прежде всего к лирике и роману «Мелкий

бес», признанному классическим произведением русской и мировой литературы (роман переведен на многие языки).

В настоящее время отмечается возрождение исследовательского интереса к творчеству Ф. Сологуба.

Интерес к различным аспектам раннего творчества и литературной биографии Ф. Сологуба реализовался в работах отечественных и зарубежных филологов: В. Е. Багно, М. И. Дикман, А. Л. Дымшица, И. Ю. Жирковой, Вик. Ерофеева, С. П. Ильева, П. В. Куприяновского, А. В. Лаврова, З. Г. Минц, Т. В. Мисникевич, И. В. Пантелей, Н. Г. Пустыгиной, Е. И. Романовой, С. В. Сергеева, И. П. Смирнова, А. О. Соболева, З. В. Удоновой, О. В. Цехновицера, И. Г. Ямпольского, С. Л. Слободнюка и др.

В монографиях, статьях, публикациях и диссертационных сочинениях, посвященных романам «Тяжелые сны», «Мелкий бес» и малой прозе Ф. Сологуба, обсуждались вопросы эволюции и художественного метода, литературных связей, влияний и «учителей», рассматривалась поэтика романов и рассказов, мифологическая парадигма и мифопоэтическая традиция, документально иллюстрировались отдельные эпизоды литературного быта. Таким образом, была подготовлена почва для углубленного изучения жизненного и творческого пути писателя.

Тема дипломной работы продиктована отсутствием в отечественной и зарубежной филологии специального историко-литературного исследования, посвященного творческой биографии Ф. Сологуба с момента вступления в литературу (1884) до завершения работы над романом «Мелкий бес».

Многие материалы из архива писателя до настоящего времени остаются не востребованными. Введение этих документов в научный оборот представляется насущной необходимостью, поскольку позволит прояснить и откорректировать картину становления и самоопределения Ф. Сологуба в системе зарождения и развития русского символизма, по-новому осмыслить путь писателя к созданию его шедевра. Объект исследования дипломной

работы — проза Ф. Сологуба в контексте его биографии и биография в контексте прозы.

Появление в последние десять лет монографий, посвященных жизни и литературной деятельности Андрея Белого, Михаила Кузмина, Константина Бальмонта, Василия Розанова и др., свидетельствует о наличии научного интереса со стороны литературоведов к работам как символистов, так и к литературе рубежа веков.

Ранний романтизм с углублением уровня философской абстракции, с последующим усилением фантастического элемента совпадает с развитием поэзии и прозы Ф. Сологуба. Вопросы добра и зла, жизненной цели, индивидуального пути, решаемые в ранней лирике через призму социального неравенства, в конце 90 годов сменяются проблемой поиска человека в мире, переходят из области бытописания в сферу метафизики. Здесь же возникает интересующая нас категория абсурда в поэтике автора.

Обращение к анализу элементов абсурда в «Мелком бесе» продиктовано необходимостью создания интерпретации романа Ф. Сологуба, которая опиралась бы на стилистический анализ романа, а также потребностью конкретного изучения стилеобразующего потенциала абсурда в прозе рубежа XIX—XX вв. и парадигмы средств ее воплощения. В отечественном и зарубежном литературоведении существуют работы, основанные на рассмотрении творческой истории романа Ф. Сологуба (М. М. Павлова), особенностей мифологизации (З. Г. Минц, С. П. Ильев, М. М. Бахтин, Л. В. Евдокимова), полемики Сологуба с литературной традицией (В. В. Ерофеев, В. А. Келдыш, М. В. Козьменко, И. Ю. Симачева), обнаружении типологических аналогий в художественных системах символизма и авангарда или поставангарда (Ю. И. Гуськов), на изучении «Мелкого беса» в контексте символистского романа (С. П. Ильев, Л. Силард, Н. Барковская) и в контексте кризиса общественного сознания конца XIX — начала XX вв. (В. А. Мескин), на анализе других важных проблем содержания и стиля «Мелкого беса» (труды А. С. Долинина,

Л. А. Колобаевой, Д. Грини, Н. Денисофф, Б. М. Парамонова, Л. Клеймана). В данном исследовании в качестве ключевой выдвигается не изученная до сих пор проблема категории абсурда как стилиобразующего начала, определяющего многообразие компонентов поэтики романа «Мелкий бес» (в мифопоэтической сфере, на уровне системы персонажей и сюжета, в пространственно-временной сфере произведения) и обусловленного сологубовским ироническим восприятием как самой действительности, так и ее художественного варианта.

Роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» стал одним из примеров наиболее характерных изменений поэтики, произошедших в русском романе рубежа веков.

Из всего сказанного выше можно сделать вывод о степени научного интереса к творчеству Федора Сологуба и конкретным аспектам его произведений.

Актуальность исследование связано не только с уникальной повествовательной стратегией Ф. Сологуба, но и с неослабевающим интересом как читательской, так и научно-исследовательской аудитории к его творчеству. Выбор рассматриваемого произведения во многом определил его место в творческом наследии Ф. Сологуба, а также тот факт, что работы научного толка, рассматривающие поэтику абсурда в романе «Мелкий бес», практически отсутствуют.

Цель работы — исследовать особенности поэтики абсурда символистского романа Ф. Сологуба «Мелкий бес».

В соответствии с целью нами были поставлены следующие **задачи**:

- 1) провести обзор творчества Ф. Сологуба, выявив основные художественные приемы поэтики автора;
- 2) осмыслить книгу Ф. Сологуба «Мелкий бес» в контексте романного творчества автора;
- 3) изучить феномен абсурда в рамках зарождения и эволюции исходного понятия;

4) проанализировать абсурдность на разных уровнях художественного текста романа «Мелкий бес»: идейно-образном, сюжетном и пространственно-временном;

5) создать методическую разработку семинарского занятия в вузе по истории отечественной литературы в рамках рассматриваемой темы.

Объектом исследования являются особенности поэтики романа Ф. Сологуба «Мелкий бес».

Предметом — изучение художественных приёмов, направленных на создание абсурдности на разных уровнях текста.

Методологической основой исследования стали научные труды отечественных и зарубежных ученых в области литературоведения, философии, культурологии. В качестве методов исследования применялись композиционный анализ, биографический метод, семиотический метод, интертекстуальный анализ.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, состоящего из 62 источников.

В первой главе обзорно рассматривается всё творчество Ф. Сологуба, его эволюция, выявляются основные художественные приемы в текстах писателя, сфера художественных интересов Ф. Сологуба и пути их реализации в литературе. Также в первой главе рассмотрению подлежит феномен абсурда (его возникновение, эволюция, основные литературно-философские работы, создававшиеся на протяжении десятков лет).

Вторая глава посвящена анализу поэтики абсурдности в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес».

1. ФЕНОМЕН АБСУРДА: ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ

1.1. Трактовка понятия «абсурд» в разные времена

Вопрос о том, что такое абсурд и когда он проявляется в философии, обыденности и произведениях искусства, в первую очередь требует четкого определения самого понятия.

Согласно европейским словарям, понятие появилось в результате слияния двух латинских слов *absonus* («какофонический») и *surdus* («глухой») или *ad absurdum* («исходящий от глухого») [1, с. 26]. Понятие абсурда у ранних греческих философов значило нечто нежелательное, противоположное Космосу и гармонии, то есть по сути синонимичное Хаосу. Тем самым абсурд выступал как эстетическая категория, содержащая в себе отрицательные свойства мира в противовес другим эстетическим категориям, например, «прекрасному» и «возвышенному», в основе которых заложена общечеловеческая ценность предмета.

Плюс у греков понятие абсурда значило логический тупик, место, где рассуждение приходит к очевидному противоречию или даже явной бессмыслице, следовательно, требует иного мыслительного решения.

Тем самым, под абсурдом понималось отрицание главного компонента рационального мышления — логики. Логический абсурд у древних греков являлся яркой иллюстрацией рассогласованности в речи и поведении. Далее, понятие логического абсурда сместилось в математическую логику, где означало несоответствие действий или рассуждений конечным результатам. Одним из основных приемов логического абсурда считалось приведение к нелепости через обнаружение противоречия основного положения и его выводов. Прием нашел свое место как основополагающий в философии скептиков, где сомнение, в том числе в надежности истины, считалось принципом мышления.

Первоначально слово абсурд, попав в латинский язык (обретя тем самым ныне употребляемую форму *absurd*), относилось, как и в греческом

языке, к области музыки и акустики, означая «неблагозвучное, несообразное, нелепое или едва слышимое звучание».

Буренина отмечает, что слово «абсурд» можно обнаружить ещё у Марка Туллия Цицерона в «Тускуланских беседах» (46 — 44 в. до н. э.) в составе выражения «абсурдное звучание», обозначающее «негативное мнение о музыканте, взявшем неправильную ноту» [7, с. 34].

Дальше понятие «абсурд» наполняется тем же значением, что и ранее у греков «логическая нелепость». Помимо этого, в латинском языке абсурд начинает осмысляться как философско-религиозная категория.

Елена Буренина отмечает, что у теологов категория абсурда являлась в своём роде обоснованием веры «верю, потому что абсурдно, потому что это противоречит разуму» [7, с. 45]. Вера категоризировалась как иррациональный феномен, поэтому теологи использовали абсурд в связке с ней, в противоположность понимаю абсурда как категории, принадлежащей эстетике или логике. В частности, римский оратор Тертуллиан видел в абсурде «предпосылки божественного опыта, не подчиненного чувствам или разуму» [7, с. 47].

Таким образом, понятие абсурда, начиная с первого своего появления во времена античности, выступало в тройственном значении.

- 1) категория эстетики, означающая отрицательные свойства мира;
- 2) логический абсурд, отрицающий рациональный компонент — логику;
- 3) метафизический абсурд (выход за пределы разума).

Впоследствии сменами эпох внимание смещалось от одной стороны этой категории к другой.

В частности, в Средневековье абсурд снова стал трактоваться как математическая категория (синоним к «отрицательный») и логическая (Схоласты).

Эпохой барокко к абсурду вернулось эстетическое значение. Он стал применяться как обозначение ко всему, что нарушало гармонию в

эстетических представлениях. Сходными понятиями были «какофония», «вздор». Елена Буренина так же замечает, что в эпоху барокко «абсурд имел связь с inferнальным миром в силу искажения божественного образца» и «обладая в рамках этих эпох демонологическим значением, противопоставлялся божественному канону» [7, с. 54].

Аналогичным значением абсурдное обладало в эпоху романтизма, в частности, у Гете слово абсурд нередко использовалось в его текстах (Реплика Мефистофеля: «Абсурд не здесь, абсурд — на Севере» [15, с. 348]).

В XIX веке трактовку абсурда как основания для веры использует в своих работах датский философ Серен Кьеркегор, утверждая, что «движение веры не есть подчинение требованиям разума, а следование самой божественной вере» [26, с. 67]. В частности, метафизику абсурда, философ определял следующим образом:

«Абсурд отнюдь не относится к тем различениям, которые лежат внутри сферы, принадлежащей рассудку. Он вовсе не тождественен неправдоподобному, неожиданному, нечаянному. В то самое мгновение, когда рыцарь отрекается, он, с человеческой точки зрения, убеждается в невозможности желанного, и это выступает итогом рассудочных размышлений, и ему хватает энергии, чтобы это помыслить. В бесконечном же смысле это, напротив, возможно, и возможно именно благодаря тому, что он отказался; однако такое обладание является одновременно и отказом, хотя это обладание и не выступает абсурдным для рассудка, ибо рассудок сохраняет всю правоту в том, что для мира конечного, где он царит, это было и остается невозможным. Сознание этого столь же ясно присутствует для рыцаря веры; единственное, что может спасти его, — это абсурд; все он постигает с помощью веры, стало быть, признает невозможность, и в то же самое мгновение он верит абсурду» [26, с. 79]. Перерабатывая ранние высказывания о природе абсурдного, Кьеркегор формулирует знаменитый афоризм «Абсурдно, поэтому верю», тем самым ставя знак равенства

абсурдного с состоянием сознания, связанного с убеждением в существовании Бога.

Русский философ Лев Шестов развивает мысли Кьеркегора в своих работах: «начало философии есть не удивление, как полагали древние, а отчаяние. Задача философии в том, чтобы вырваться из власти разумного мышления и найти в себе смелость искать истину в том, что все привыкли считать парадоксом или абсурдом» [56, с. 387]. Таким образом, Шестов отмечает, что истинная философия зиждется на абсурде и отчаянии, причем отчаяние фактически является моментом рождения абсурда. Понимая абсурд как состояние рефлексии, Шестов продолжает концепцию Фридриха Ницше о природе абсурда, сформулированной в трактате последнего «Рождение трагедии из духа музыки». В нем Ницше затрагивает проблему абсурдного в ходе рассуждений о роли хора в древнегреческой трагедии. Ницше утверждает, что «вследствие рефлексии возможно познать в момент кризиса истинную сущность вещей» [56, с. 405]. Вследствие этого познания человек неизбежно оказывается в ситуации утраты иллюзий, поскольку «видит ужас бытия», который состоит в «абсурде бытия». Позднее в работе «Так говорил Заратустра» Ницше свяжет утрату иллюзий со «смертью Бога» и покажет, что абсурд порождает особый театрально-художественный прием «зритель без зрелища», «зритель без зрителя», который по прошествии времени станет эстетическим ядром театра абсурда. Однако абсурд у Ницше вовсе не литературная форма, а скорее «ситуация метафизического порядка» [33], когда герой в состоянии рефлексии покидает рамки жизненных норм, тем самым попадая в ситуацию кризиса.

Эту мысль так же развивает Лев Шестов, считая абсурд не явлением, лежащим «над реальностью», а той самой реальностью — «монструозной действительностью» [55, с. 56] — познать которую возможно с помощью рефлексии.

Обобщая — абсурд с точки зрения Ницше и Шестова это «реакция на ситуацию отчуждения человека, порожденную кризисом, заключенным в

острых противоречиях между интересами индивидуума и утратой жизненного смысла» [7, с. 68].

Стоит заметить, что Ницше писал так же об «абсурдном положении Европы» [33], подразумевая состояние кризиса.

Для Шестова абсурд становится одним из основных понятий, используемых не только в философии, но и логике. Шестов впервые (на примере Чехова) показывает, что понятие абсурда применимо в числе прочего и к литературе: «Чеховские герои, люди ненормальные, поставленные в противоестественную необходимость творить из ничего. Перед ними всегда безнадежность, безвыходность, абсолютная невозможность какого бы то ни было дела. А меж тем они продолжают жить» [55, с. 157].

В XX веке в закреплении за понятием «абсурд» статуса актуального феномена сыграла важную роль философия экзистенциализма французов Альбера Камю, Жана-Поля Сартра и немца Мартина Хайдеггера.

Представители экзистенциализма в своих работах снова делают абсурд метафизической категорией в качестве основной характеристики человеческого существования. Утрата смысла жизни напрямую связана у них с отчуждением личности не только от общества, исторического процесса, но и от собственных общественных определений и функций. Человек и мир, по мнению философов, разъединены. Несмотря на попытки первого быть в согласии со вторым, мир остается или равнодушным к человеку, или враждебным. Вследствие этого, человек, внешне будучи вписанным в окружающую действительность, на самом деле ведёт «неподлинное существование» [7, с. 55]. Тем самым абсурд в понимании экзистенциалистов становится маркером разлада человеческого существования (ими использовался термин «экзистенция») с бытием, разрывом, именуемым философами как «пограничная ситуация». Здесь же возникает словосочетание «абсурдное сознание», что означало в понимании экзистенциалистов «переживание отдельного индивида, связанное с острым

осознанием разлада и сопровождающееся чувством одиночества, тревоги, тоски, страха» [7, с. 57]. Окружающий мир беспощадно обезличивает индивидуальность, делая её «частью обезличенного бытия». Отсюда ощущение себя в качестве «постороннего» (согласно Камю) среди равнодушных к нему вещей и людей. Что касается абсурдного сознания, то оно является «толчком к возникновению нового типа мышления — экзистенциального, где декларируется отказ от различения субъекта и объекта мышления, где человек выступает как экзистенция, как телесно-эмоционально-духовная цельность, так как экзистенция находится в непрерывном единстве с бытием».

Абсурдное сознание, по Хайдеггеру, можно назвать «особым состоянием ясности» [52, с. 36], которое предшествует «забеганию вперед». По мнению же другого немецкого философа, Карла Ясперса, «является пограничной ситуацией между жизнью и смертью» [62, с. 78].

Истоки экзистенциального понимания абсурда следует искать в западной и восточной культурах. Сартр и Камю в числе вдохновителей называли: Германа Мелвилла, Марселя Пруста, Андре Жида, Федора Достоевского, Льва Толстого, Антона Чехова, Николая Бердяева и Льва Шестова.

Абсурд является центральной темой эссе Альбера Камю «Миф о Сизифе» (имеющем соответствующий подзаголовок «Эссе об абсурде»). Сизиф, обреченный толкать в гору камень, «разрушает прежние иллюзии» и «осознает не только бесплодность собственных усилий, но и бессмысленность бытия в целом» [21, с. 345]. Способность Сизифа рефлексировать, делает его настоящим абсурдным героем. По мнению Камю, сущность абсурда в «осознании безразличия мира относительно человека, ощутившего бесплодность собственных усилий». Человек, утративший иллюзии и существующий в мире без всякого смысла, назван французом - «человеком абсурдным». Он обречен на «сизифов труд», втянут в бесконечное однообразие обыденной жизни. Основная трагедия абсурдного

человека, согласно Камю, это — «попытка соединить несоединимое: поиск осмысленности в бытие, которое принципиально чуждо человеку» [22, с. 45]. Здесь Камю возвращает нас к исходному толкованию слова «абсурд» («какофонический», «глухой»), которая может быть понята как «тотальная дисгармония между стремлением индивида быть услышанным и глухотой мира, невозможностью отыскать смысл как в самом мире, так и получить хотя бы незначительный отклик на собственные усилия».

Сизиф в своем бессмысленном труде осознает тщетность усилий, однако это не мешает ему чувствовать себя счастливым и отвергать самоубийство. Камю подчеркивает: «созерцая свои терзания, абсурдный человек заставляет смолкнуть всех идолов». Абсурдное сознание парадоксальным образом «помогает Сизифу выстроить собственный жизненный смысл, осознанный как постоянное восхождение» [21, с. 423]. В другой работе «Бунтующий человек» Камю продолжает концепцию абсурда, отождествляя последний с бунтом. Бунт, согласно Камю, — форма существования человека-абсурда, позитивное метафизическое начало [20, с. 134].

Отталкиваясь от афоризма Рене Декарте «Я мыслю, следовательно, существую», Камю декларирует: «Я бунтую, следовательно, существую» [20, с. 37]. Человек абсурда по Камю пытается принять, осмыслить и образумить распадающийся в бессмысленности и безумии мир. Бунт против бессмысленности собственного существования парадоксальным образом помогает человеку абсурда найти смысловую ценность себя, других личностей и даже мира окружающего их всех.

Необходимо заметить, что Камю не только стремился своими работами интерпретировать абсурд, он своеобразно «подытожил результаты послевоенной ситуации Европы», когда абсурд приобрел ещё и политический контекст, став важным предметом дискуссий в интеллектуальных кругах не только Европы, но и Запада, воспринимаясь «как неизбежная необходимость» [7, с. 47].

Так же Камю, наряду с Жаном-Полем Сартром, использовал феномен абсурда не только в философских работах, но и литературных, тем самым иллюстрируя многополярность этого феномена.

В литературу и соответственно литературоведение абсурд попал не только усилиями философов-экзистенциалистов, но и благодаря набравшим популярность в 50-е годы XX века театральным постановкам, шедших сценами Парижских театров. Первопроходцами стали Сэмюэль Беккет и Эжен Ионеско. Некоторое время спустя круг авторов существенно расширился новыми именами: Жан Жене, Гарольд Пинтер, Макс Фриш, Артур Адамов. Интернациональная представленность авторов-абсурдистов проложило театру абсурда дорогу в массы, сделав его одним из самых популярных видов искусства Европы середины XX столетия. Пьесы озвученных драматургов были единодушно названы в печати «анти-пьесами» или «пьесами абсурда» [58].

Особо стоит отметить работы того времени — английского критика Мартина Эслина, положившие начало теоретическим работам о литературе абсурда (книга «Театр абсурда», 1961 г.)

Эслин увязывал театр абсурда и послевоенный мир, отраженный в работах философов (Камю, Сартр). Он считал, что «абсурд в XX веке стал совершенно необходим не только отдельно взятой личности попавшей в состояние плена как естественной нормы, но и миру, с тем чтобы придать ему новую форму из распавшихся элементов» [58, с. 135]. Эслин настаивает, что человек абсурда «вовсе не лишает действительность смысла», добавляя «абсурд не есть бессмыслица, как это принято иногда думать при упрощенном понимании тезиса о бессмысленности существования, а сама лишённая смысла действительность наделяет человека творческой силой, восстанавливая смысл вопреки всему» [58, с. 138].

Ольга Буренина подмечает, что Эслин, стремясь преодолеть структуралистское представление о замкнутости и автономности литературного текста, смещает акцент на те уровни текстуального

функционирования, где со всей безусловностью и проявляется его дискурсивный характер» [7, с. 57].

Истоки театра абсурда Эсслин обнаруживает в нескольких художественных явлениях как, то:

- античный театр пантомимы;
- итальянская комедия масок;
- дадаизм;
- сюрреализм;
- творчество отдельных писателей и поэтов, таких как: Л. Кэррол, А. Рембо, Ф. Кафка, Д. Джойс;
- театр жестокости А. Арто.

Обнаруживая общее в проявлениях столь разных движений и авторов, Эсслин настаивает, что понятие абсурда «лежит вне времени, появляясь тогда, когда происходит осмысление человеком бытия, и потому возникает с моментом зарождения теоретической мысли, присутствуя в различных по характеру культурных феноменах, начиная с античности и заканчивая постмодернизмом» [58].

Исходя из вышенаписанного, можно отметить, что абсурд это в своем роде констатация смыслового, логического, бытийного и, соответственно, языкового («заумный язык») бессилия «организующее начало в окружающем мире».

Абсурд, вплотную связанный с кризисом культуры и соответственно общества, выступает как яркое проявление «конца света, вселенского хаоса». Абсурдное сознание появляется в эпоху культурно-исторических кризисов. Здесь можно усмотреть прямую связь между «переломными» этапами в истории культуры и незамедлительно следующими кризисными процессами.

Между тем, Владимир Набоков так же не обошёл стороной феномен абсурда ещё в 40—50 гг. XX в. В литературоведческой статье, посвященной творчеству Н. В. Гоголя, он утверждает, что посредством абсурда в литературе воплощается категория трагического:

«Абсурд был любимой музой Гоголя, но, когда я употребляю термин “абсурд”, я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического, — более того, у Гоголя оно граничит с трагическим. Было бы неправильно утверждать, будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден, не можете, если подразумевать под словом “абсурдный” нечто, вызывающее смех или пожатие плеч. Но если понимать под этим нечто, вызывающее жалость, то есть понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим всё, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями, — тогда возникает нужная брешь, и жалкое существо, затерянное в кошмарном, безответственном гоголевском мире, становится “абсурдным” по закону, так сказать, обратного контраста» [27, с. 472].

В своих рассуждениях В. Набоков выдвигает метафизическую подноготную абсурда на первый план. В цикле своих лекций, посвящённых зарубежной литературе, он выводит абсурд как «иррациональное, лежащее за пределами досягаемости обыденного разума, логического мышления и противоположное “здравому смыслу”, то есть рациональному». При этом, замечает Набоков, наличие абсурда в творческой личности, как и в самом творчестве, как раз и порождает ту почву, на которой возникают новые смыслы [27, с. 483].

Набоков видит взаимосвязь «между абсурдом и гениальностью» [27, с. 477]. В его понимании «гениальная личность, действуя бессознательно и алогично, одна только и способна передать все тонкости окружающего мира, поэтому ее следует ограждать от инфекции здравого смысла, а лучше — выстрелить здравому смыслу в сердце» [27, с. 477]. Можно сделать вывод, что в интерпретации Набокова абсурд и здравый смысл противостоят друг другу.

В рассуждениях Набокова так же заметно влияние работы Чезаре Ломброзо «Гениальность и помешательство» и модернистской идеи «сдвига предела», которая, как считает Ольга Буренина «свойственная символистам и другим представителям отечественного авангарда» [1, с. 136].

1.2. Интерпретация термина «абсурд» в отечественной литературе и литературоведении

Обратимся к изучению абсурда в отечественном литературоведении. Здесь, прежде всего, внимание исследователей сосредоточено на творчестве группы «Обэриу» и выявлении параллелей между творчеством активных представителей группы (Д. Хармса, А. Введенского, Н. Олейникова, Н. Заболоцкого) и тех авторов, кто предшествовал им: Пушкин (Шмид, 1998), Гоголь (Набоков, 1999), Достоевский, Чехов, Блок. Часть работ сосредоточена на включенности обэриутов в контекст русского символизма и авангарда.

Разработка понятия абсурд неизбежно заставляет исследователей обращаться к смеховым традициям народной культуры, в частности эпатажному поведению и речи юродивых, к зауми, так же занявшей основное место в поэтике абсурда и фольклору. Ольга Буренина видит связь между абсурдом и фольклором. Она считает, что «как и фольклор, он обращен к природе конкретной личности, к ее мифологическому сознанию, а не социальным и политическим связям» [1, с. 36]. Так, короткие абсурдные рассказы Хармса (из современных авторов его последователя Дмитрия Горчева и Аркадия Бартова), по ее мнению, восходят к жанру «сказки» [1, с. 43].

Исследовательское внимание к абсурду еще с 1950 годов XX века в отечественном литературоведении было сосредоточено на театре абсурда и характеризовалось в резко негативных оценках. Л. Копелев вменяет абсурду «посмертное разложение» и «современный декаданс», обвиняя Сэмюэла Беккета в «лжеискусстве», понимая абсурд как «утрату

самотождественности, которая в политической обстановке 1950 совершенно невообразима» [1, с. 24].

В 1960 году на страницах «Литературной газеты» С. Великовский в статье «Мифология абсурда» на фоне единодушной негативной оценки феномена несколько иначе рассматривает пьесу Эжена Ионеску «Носорог». Великовский характеризует ее как «антифашистский памфлет», «трагикомический фарс» и «метафизическую притчу», одновременно, тем самым, отмечая многожанровость абсурдного текста и подмечая «метафизическую мифологию текста», которая отсылает к сдвигу сознания XX века и коренному «изменению представления о мире» [8].

Л. Щепилова в статье 1963 года «Чему служит театр абсурда?» многим совпадает с С. Великовским. В ее трактовке театр абсурда предстает как «антиреалистический» в смысле его «отказа быть рупором общественных идей и переживаний» и соотносится с такими явлениями как «мистификация» и «черный юмор» [57].

В контексте рассмотрения отечественной литературы термин абсурд прозвучал впервые в статье А. Александрова «Даниил Хармс» (1965 г.), далее, в интервале с 1960 по 1980 годы был создан значительный корпус текстов (статьи, кандидатские и даже докторские диссертации) на тему творчества обэриутов.

Начиная с 1990 в контексте дебатов о постмодернизме, ведомых на страницах периодической печати, происходит переосмысление подхода к изучению абсурда. В частности, появляется статья А. Кулика о категории телесности в произведениях Т. Тцара и Александра Введенского.

Споры о феномене абсурда становятся целенаправленными и перебираются на страницы толстых журналов. Московский журнал «Театр» был одним из первых, посвятивших вопросу «абсурда» содержание целого номера за ноябрь 1991 года. Далее, «Литературное обозрение» в № 9 и № 10 опубликовало на своих страницах материалы семинара филологического факультета МГУ «Вторые обэриутские чтения».

В том же «Литературном обозрении» в период с 1994 по 1997 год публикуется ряд исследований, посвященных творчеству ОБЭРИУтов.

Из радикальных и любопытных точек зрения отметим трактовку абсурда Е. В. Клюева на страницах его книги «Теория литературы абсурда». Он приходит к выводу, что «весь литературный дискурс в целом, являясь полем высказываний, не соотнесенных с действительностью или соотнесенных с ней условно, есть особый тип коммуникативной аномалии, т. е. в сущности, абсурдный дискурс».

Из такой интерпретации можно сделать вывод, что литература абсурда, разрывающая одновременно и хронологические, и локативные связи, как следствие, допускающая огромное количество толкований, есть «апогей художественной литературы» [23].

Так же в журнале «Новое литературное обозрение» в течение десятилетия появляется ряд исследований, посвященных разным аспектам проявления абсурда в литературе, в частности философской и мистической мысли (Ямпольский 1996), интертекстуальным связям (Сажин, 1995; Кукулин, 1995), столкновению поэтического творчества с культурной революцией (Янгиров, 1997), специфике авторства (Герасимова, 1995).

И наконец, в последние годы появляется все больше исследований, рассматривающих творчество обэриутов через призму преломления литературных традиций (Кобринский), серия публикаций О. Чернорицкой и теоретические исследования М. Ямпольского, Д. Токарева.

Особо отметим попытку обобщить ранее исследованное в сборнике «Абсурд и вокруг». Как декларировали составители сборника, в частности О. Буренина, «их задача заключалась в том, чтобы на фоне сложившегося теоретического дискурса об абсурде, главным образом сориентированного, как мы уже убедились, на анализе абсурда в авангардистской литературе и театре, представить феномен абсурда в культуре XX в. — от символизма до постмодернизма — с привлечением материалов славянской литературы, философии, социологии, живописи и кино» [1, с. 3].

В нашем исследовании мы предполагаем выделять художественный абсурд и рассматривать его в двойственном проявлении, как обладающий разрушительной силой и в то же время созидательным началом, выделяя:

- жанровый;
- композиционный;
- сюжетный абсурд.

В контексте рассмотрения творчества Ф. Сологуба важно отметить так же абсурд в метафизическом смысле, поскольку он, как было написано выше, «ломает автоматизм восприятия вещей», девальвируя законы бытия, и тесно связан с феноменом страха. Попытка сломать границы привычного свойственна символистскому движению, а категория страха перед внешним миром является важным аспектом творчества Ф. Сологуба.

2. АНАЛИЗ ПОЭТИКИ АБСУРДА В РОМАНЕ Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»

2.1. Особенности творческого метода Ф. Сологуба

Литературоведами отмечены влияния на художественное мировоззрение Сологуба: гностицизма (Е. Сергеева), христианства (Е. Милюгина); что касается философских теорий, то здесь исследователи замечают существенное влияние идей Артура Шопенгауэра (Л. Колобаева), Иммануила Канта (М. Павлова), Фридриха Ницше (З. Минц), экзистенциализма и Отто Вейнингера, тесно связанных с собственной идеей Сологуба «отрицание мира» (А. Магалашвили). Как и многие другие авторы, причисляемые к символистам, Федор Сологуб своим творчеством совмещал актуальные положения работ новейшей философии того времени с как европейскими, так и восточными религиозными учениями, не оставляя в стороне эзотерику, мистику.

Поэтика Сологуба опирается на вышеперечисленные влияния, составляющие основу авторской философии. Многими исследователями, в например, А. Губайдуллиной, отмечается «неоднородность текстов Сологуба» в частности «лирики» [16, с. 25]. Исследователи усматривают в этом стремление художника донести до читателя «непосредственное движение мысли» без самоцензуры. Художественный подход или «манеру» Сологуба можно охарактеризовать как стихийность впечатлений, сопряженную с некоторыми неровностями поэтического языка и одновременно — с глубоким философским содержанием.

Лирическая часть творчества Сологуба — яркий пример взаимосвязи поэзии и философии как на языковом, так и на образно-художественном уровнях. Исследователь А. Ханзен-Лёве в целях описания работ Сологуба вводит определение «лирического теоретизирования», которое означает «превращение религиозных и научных терминов в поэтические символы». Такое определение, по мнению ученого, должно способствовать вскрытию мифопоэтических истоков художественной парадигматики символистов.

Категории, отсылающие к философии у Сологуба, приобретают форму мифа или имени (Лилит, Ананке). Сологуб большей частью рассматривал литературное творчество не только как вид искусства, но и своеобразный инструмент рефлексии, о чем писал в некоторых статьях. В частности там же Сологуб утверждал, что опирался на «устойчивую философско-эстетическую базу» как в «мировоззрении», так и в «творчестве», попутно заявляя о себе как о «теоретике литературы» [34, с. 35]. Стараясь быть аполитичным в поэзии и прозе, Сологуб напротив активно проявлял себя в публицистике, касаясь вопросов «актуального» (см. статьи «Порча стиля», «Я, Книга совершенного самоутверждения», «Искусство наших дней»). Помимо этого, им неоднократно организовывались разные по форме мероприятия от диспутов до заседаний кружка «Искусство для всех».

Основа творческого метода Сологуба заключается в резком разграничении объективного и субъективного начал. Необходимость диктует существование человека, свобода является иллюзией потому что «человек смертен» [35, с. 57]. Необходимость является первоосновой мира и «определяет человеку временной отрезок от рождения до смерти» [35, с. 57]. Рамками единичного существования события становятся цепочки случайностей.

Меж тем каждый индивид зафиксирован во времени и пространстве, являясь закономерным итогом длинной цепи причин, оказываясь «промежуточным звеном в бесконечной цепи грядущих следствий». Признавая эти связи в бытийном, Сологуб не отрицает объективности реального мира, однако, поскольку действительность — это набор случайностей, Сологубом отрицается идея разумности космоса. Созидающим моментом мира, его «основой» в обобщенном виде Сологуб считает творящую личность (более частными формулировками «поэт», «Я» или «единый»). По мнению Сологуба, есть два пути к обретению внутренней свободы, то есть «разрушению изначальной заданности объективного течения времени и событий» [16, с. 45]. Первый — осознанное одиночество,

обращенность субъекта внутрь себя. Второй путь обратный — создание мира нового, то есть творческая форма. Форма выражения ограничена лишь волей творца.

В заметке «Порча стиля» Сологуб отрицает существование таких явлений, как нарушение литературного стиля и плагиат.

По его мнению, с позиции авторского сознания поэтическое творчество делится на «лирику и иронию, на границах которых происходит зарождение поэтического таланта» [16, с. 36].

Подобное полярное разделение вписывается в символистскую концепцию двоимирия. Область лирического видится Сологубом на грани парадокса как отрицание, принесение в жертву данного мира авторской мечте, а ирония напротив — принятие действительности через обличение сонмища уродливых демонов. Задача автора здесь, по мнению Сологуба, осуществить «перерождение уродства в красоту в творческом сознании поэта». Поэтически перерастить лирическое искушение, побуждающее его притворяться кем-то другим, то есть носить маску. Истина и ложь осмысляются Федором Сологубом через категорию «личины». Личина у него равна маске, пародирующей человеческое лицо тем самым обесценивающее существование. Бытие сокрыто множеством личин, из-за чего им утеряна глубокая суть взамен карикатурному облику. Свою позицию Сологуб отстаивает через критику творчества А. С. Пушкина, оказавшегося, по мнению Сологуба, «не способным отказаться от лирического недовольства собой и миром» и потому «не обретшим истинного поэтического лица».

В теории творчества Сологуба творец должен преодолеть лирические фантазии и самокритики, чтобы выйти к иронии, которая, по Сологубу, «близка адекватному восприятию действительности и признанию себя». Противостояние двух явлений в философских обоснованиях творчества улавливается в разных работах публицистического толка Сологуба. В них автор пытается синтезировать разные полюса одного явления с выявлением при этом новых свойств.

Так, Анастасия Губайдуллина отмечает многообразие попыток Сологуба свести амбивалентные понятия в общее и новое явление: «Поэт считает, что один из постулатов человеческого познания выражается формулой “противоположное — тождественно”. В теоретических работах Сологуба, так же, как и в его поэзии, прослеживаются особенности математического мышления автора. Развитие мысли осуществляется по принципам логического синтаксиса (важна роль союзов “но”, “или”, “хотя”), с помощью бинарных пар, связанных отношениями тождества или антиномичности».

Еще одно проявление авторской позиции заключалось в пробуждении собственного воображения через трансформацию уже созданных, чужих произведений. Некоторыми случаями Сологуб ссылаясь на литературный первоисточник, как в строках «ты / Была б всегда опроверженьем / его печальной клеветы» из стихотворного текста «Последуешь последней моде», которые являются цитатой из стихотворения «Ответ А. И. Готовцевой» А. С. Пушкина.

Многими исследователями отмечена интертекстуальность творчества Сологуба. А. Снегирев насчитывает в романе «Мелкий бес» 39 случаев цитирования, конкретнее 31 — точная цитата, 8 случаев небольшой погрешности; 28 относятся к области фольклора; 10 — литературы; 1 — из сферы идеологии. Так же Снегирев отмечает в том же романе 32 заимствованных сюжета: 16 — из литературы; 5 — принадлежат фольклору, 2 — обработке «события или культурного лица». Сам автор заявлял, что присваивать образы и ходовые сюжеты имеет право не каждый читатель, а «профессионал», «ярко выраженная литературная личность». Используя в личных целях образ, ставший в культуре нарицательным, автор, по мнению Сологуба, закономерно опирается на национальную мифологию; присваивая ей не заметно прошедшую тему или метафору, автор дает ей возможность обрести значимость, но уже в своем творчестве.

В соответствии с символистскими канонами, литература и философия связываются Сологубом «как два текста, каждый из которых присутствует в другом, и третьим текстом, выстраиваемым от них, становится житие творчество». Таким образом, идеи, изложенные писателем в философских и теоретико-литературных статьях, взаимодополняют друг друга в сфере единого сологубовского мировоззрения, остающегося постоянным в его поэтических и прозаических произведениях на протяжении всего творческого пути.

2.2. Специфика художественного времени и пространства

Для начала стоит сказать об особенностях абсурдного и символистского мироощущения. Символ стал средством для иррационального познания мира. С помощью символа кодируется действительность, это вектор и указание на существование других миров. Проникновение в другую реальность за счет метафизического сдвига является общим для абсурдного и символистского сознания. Абсурд мыслится как переходное состояние мира, который еще не до конца избавился от знакового и символического облика, исторически созданного сознанием человека, но при этом уже начинающий погружаться в пластичное пространство, непознаваемое логикой и культурным опытом человека, используя при этом символы привычной для нас жизни в бессвязном смешении. Это процесс, происходящий в момент кризиса человека, но не мира, так как мир изначально абсурден и непознаваем с помощью рациональных схем. Абсурд в понимании Ницше ситуация, в которой рефлексирующий герой выходит за рамки установленных жизненных норм и оказывается, подобно Гамлету, в трагическом положении кризиса, где посредством рефлексии лишается иллюзий и попадает в пространство базовой реальности, то есть абсурда, подлинного содержания действительности. Соответственно, это пространство является первобытным

и чистыми, оно наделено энергетикой архаичного мира и мотивирует человека к построению собственных новых смыслов.

В романе Сологуба «Мелкий бес», на наш взгляд, наблюдается альтернативная ситуация: главный герой — Передонов олицетворяет абсурдную декорацию, он средоточие деструктивности в романе (в противоположность концепции бунта и противопоставления человека миру у Камю). Восприятие окружающего мира как абсурдного, стоящего на краю гибели, — одна из идейно-композиционных особенностей романа «Мелкий бес». Рассмотрим это подробнее. Идея абсурдности окружающей действительности выражается на разных уровнях структурной организации произведения: идейно-образном, лексико-семантическом, грамматическом, ономастическом (говорящие имена персонажей), нарушение синтаксиса и формы проявления бессвязности в речи героев. С помощью семантики ряда глаголов указывается на ирреальность происходящего, осуществляется перевод бытовой реальности в фантастическое пространство, пронизанное мотивами страха и вражды. Ситуация сочетаний реальных контуров жизни и воображаемых Передоновым причудливо переплетаются, усиливая эффект абсурдности. Реальное и фантастическое образуют единое целое, которое выходит на поверхность текста в виде символического пространства художественного мира.

«Всю дорогу грусть томила Передонова. Враждебно все смотрело на него, все 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» [45, с. 38].

«Среди этого томления на улицах и в домах, под этим отчуждением с неба, по нечистой и бессильной земле шел Передонов, и томился неясными страхами, — и не было для него утешения в возвышенном и отрады в земном, — потому что и теперь, как всегда, смотрел он на мир

мертвенными глазами, как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою» [45, с. 168].

Категория страха в случае с Передоновым так же обусловлена физиологически. Особенности перемещения героя в пространстве и его восприятия указывает на головокружение, которое, как считает Леонид Липавский, выражает абсурдное сознание. Передонов чувствует движение без ощущения его направленности, само пространство тоже будто имеет способность перемещаться и меняться, создавая впечатление, что герой как минимум нетвердо стоит на ногах.

«Улица торчком встала, — пробормотал Передонов. Улица поднималась на невысокий холм, и за ним снова был спуск, и перегиб улицы меж двух лачуг рисовался на синем, вечеряюще, печальном небе. Тихая область бедной жизни замкнулась в себе, и тяжело грустила и томилась. Деревья свешивали ветки через заборы, и заглядывали и мешали идти, и шепот их был насмешливый и угрожающий. Баран стоял на перекрестке и тупо смотрел на Передонова» [45, с. 179].

Состояние головокружения, о котором пишет Липавский, соответствует понятию абсурда, который является границей кодифицированного и формализованного сознания. Суть головокружения не в том, чтобы остановить предметы, а в растворении разницы между реальным движением вокруг субъекта или кружения этого субъекта вокруг иллюзорным движением предметов.

«Передонов шел медленно. Хмурая погода наводила на него тоску. Его лицо в последние дни принимало все более тупое выражение. Взгляд или был остановлен на чем-то далеком, или странно блуждал. Казалось, что он постоянно всматривается за предмет. От этого предметы в его глазах раздваивались, млели, мерезжили» [45, с. 169].

«Дорога шла мажарами, неожиданные из-за невысоких холмов вставали кусты, рожи, поляны, ручьи под гулками деревянными мостами — трубами» [45, с. 184].

Пространство условно можно разделить на две части: мир формы и вещей и область бессознательного главного героя, которая порождает еще одну художественную реальность, обозначенную абсурдными галлюцинациями. Жак Деррида обозначает ее как «опыт превращения, с которого берет начало литературный акт, обозначающий всегда разрыв и путь “внутри” мира, выход вовне мира, к месту, которое не есть ни непричастность, ни иной мир, ни утопия, ни алиби».

Передонов локализован в герметичном провинциальном пространстве, будто подвешенном между мирами. Оно само по себе исчерпало свои трансформационные возможности и являет собой что-то вроде призрака когда-то существовавшего мира, где все давно уже погибло, но по инерции сохраняет все еще свои контуры давно умерших предметов. За ними угадывается вполне реалистичный и узнаваемый мир. Призрачность и ненадежность происходящего проявляется с первых строк:

«После праздничной обедни прихожане расходились по домам. Все смотрели друг на друга приветливо, и казалось, что в этом городе живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось» [45, с. 104].

«Опять была пасмурная погода. Ветер налетал порывами и нес по улицам пыльные вихри. Близился вечер, и все освещено было просеянным сквозь облачный туман, печальным, как бы не солнечным светом. Тоскою веяло затишье на улицах, и казалось, что ни к чему возникли эти жалкие здания, безнадежно-обветшалые, робко намекающие на таящуюся в их стенах нищую и скучную жизнь. Люди попадались, — и шли они медленно, словно ничто ни к чему их не побуждало, словно едва одолевали они клонящую их к успокоению дремоту» [45, с. 122].

Отсутствие какого-либо участия в жизни подчеркивает мотив сна. Дремота обозначает единственный способ справляться с мучительной отчужденностью от положительно заряженного бытия.

«Под этим отчуждением с неба, по нечистой и бессильной земле, шел Передонов и томился неясными страхами» [45, с. 158].

На мотив замкнутости пространства указывает эпизод, в котором Передонов и второстепенные персонажи отправляются за пределы провинции. Присутствуют моменты описания начала этого путешествия, выезд из самого города и дорога, но далее все обрывается. В тексте при этом отсутствует уточнение о месте прибытия, а так же о возврате обратно в провинцию. Герои просто проваливаются в пустоту посреди текста и не попадают никуда.

«Было не жарко. Солнце склонялось. Дорога, омоченная утренним дождем, не пылила. Тележка ровно катилась по мелкому щебню, унося из города четырех седоков; сытая серая лошадка бежала, словно не замечая их тяжести, и ленивый, безмолвный работник Игнатий управлял ее бегом при помощи заметных лишь опытному взору движений возжсами» [45, с. 47].

На все эти факты также указывают особенности хронотопа. Время заперто и оно даже не циклично, а скорее линейно и действует только со знаком минус, каждая минута приближает персонажей к их нравственной и физической гибели, не оставляя надежды на спасение, традицию которой мы можем увидеть в русской литературе. Герои бессознательно пытаются разжать рамки, в которые они загнаны, проявляя необоснованную, потому абсурдную агрессию по отношению друг к другу, животным или даже окружающим предметам, в бессознательной попытке уничтожения изжившей себя человеческой культуры:

«Передонов нагнулся и поднял кота. Кот был толстый, белый, некрасивый. Передонов теребил его, — дергал за уши, хвост, тряс за шею. Володин радостно хохотал и подсказывал Передонову, что еще можно сделать:

— Ардальон Борисыч, дунь ему в глаза! Погладь его против шерсти!

Кот фыркал и старался вырваться, но не смел показать когтей, — за это его жестоко били» [45, с. 88].

«Вдруг Передонов плеснул остаток кофе из стакана на обои. Володин

вытаращил свои бараньи глазки и огляделся с удивлением. Обоим были испачканы, изодраны. Володин спросил:

— Что это у вас обоим?

Передонов и Варвара захохотали.

— На зло хозяйке, — сказала Варвара. — Мы скоро выедем. Только вы не болтайте.

— Отлично! — крикнул Володин и радостно захохотал.

Передонов подошел к стене и принялся колотить по ней подошвами. Володин по его примеру тоже лягал стену. Передонов сказал:

— Мы всегда, когда едим, пакостим стены, — пусть помнит» [45, с. 59].

Для художественного воплощения абсурдности и хаотичности пространства Ф. Сологуб вводит такую образную модель, как иллюзия фонового голоса, принадлежащего явлениям природы вокруг. Главный герой в силу своей мертвенности не способен слышать собственных чувств и мотивов, но он постоянно находится в незримом диалоге с реальностью, которая говорит с ним и подтверждает любое его опасение по поводу своей жизни.

«Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь. В предметах ему бросались в глаза неисправности и радовали его» [45, с. 16].

Архаичный и дикий мир вокруг находится за пределами того провинциально-социального рисунка, созданного жителями города. Это граница раскола двух реальностей. В которой первая из них все еще живая, оплетающая и говорящая, но все что она может вызывать — это страх, потому как язык ее непонятен. Она равнодушна ко всему, что происходит вокруг, но воображение главного героя проецирует на нее бессознательное и растягивает его в пространстве, как конвейер, превращая любой шелест деревьев в кошмар и угрозу внешнего мира.

«А вокруг спустилась ночь, тихая, шуриющая зловещими подходами и пошептами. И еще темнее казалось везде оттого, что Передонов стоял в пространстве, освещенном лампою в гостиной, свет от которой двумя полосами ложился на двор, расширяясь к соседскому забору, за которым виднелись темные бревенчатые стены. В глубине двора подозрительно темнели и шептались о чем-то деревья Рутиловского сада. На улицах по мосткам где-то недалеко долго слышались чьи-то замедленные, тяжелые шаги. Передонов начал уже бояться, что, пока он тут стоит, на него нападут и ограбят, а то так и убьют. Он прижался к самой стене, в тень, чтобы его не видели, и робко ждал» [45, с. 78].

«Тихая область бедной жизни замкнулась в себе, и тяжело грустила и томилась. Деревья свешивали ветки через заборы, и заглядывали и мешали идти, и шепот их был насмешливый и угрожающий. Баран стоял на перекрестке и тупо смотрел на Передонова» [45, с. 38].

Зло в романе имеет алогичную и абсурдную природу, характеризовать его можно как иррациональное — оно всегда имеет форму чистого действия без осмысления:

«За обедом Варвара не могла удержаться, чтобы не передать того, что слышала о Пыльникове. Она не думала, будет ли это для нее вредно или полезно, как отнесется к этому Передонов, — говорила просто со зла» [45, с. 30].

Мертвое пространство вокруг так же символично закреплено за особенностями образа сада в произведении. Стоит отметить, что общекультурное значение сада чаще всего связано с мотивом рая. В «Мелком бесе» даже этот символ интерпретируется совсем иначе. Сад представлен частью умершего мира, в котором его космогоническая чистая энергетика становится низовой и преобразовывается в отрицательные свойства. Образ сада преподносится как место, обладающее мистическими характеристиками. Сад обозначен как плен, в который попадает Передонов, заколдованный хозяйкой — Вершиной, чей образ напоминает ведьму. В повествовательном

рисунке он выглядит как оазис посреди разрухи (аллюзия на рай), но это так же является обманом. При его описании доминирует желтый цвет, который является символом увядания, разлуки и пустоты:

«Сад желтел и пестрел плодами... Там качались сухие коробочки мака да бело-желтые крупные чепчики ромашки, желтые головки подсолнечника никли перед увяданием, цвели светложелтые лютики..» [45, с. 39]

На колдовские способности Вершиной указывает повторяющийся ритуал, который она совершает под вполне банальным действием курения трубки.

«В саду за калиткою стояла Наталья Афанасьевна Вершина, маленькая, худенькая, темнокожая женщина, вся в черном, чернобровая, черноглазая. Она курила папироску в черешневом темном мундштуке и улыбалась слегка, словно знала такое, чего не говорят, но чему улыбаются. Не столько словами, сколько легкими, быстрыми движениями зазывала она Передонова в свой сад: открыла калитку, посторонилась, улыбалась просительно и вместе уверенно и показывала руками, — входи, мол, чего стоишь».

«Каждый раз, как Передонов проходил мимо вершинского сада, Вершина останавливала его, и своими ворожащими движениями и словами заманивала в сад. И он входил, невольно подчиняясь тихой ворожбе» [45, с. 47].

Происходит это каждый раз, когда Передонов проходит мимо ворот сада и, околдованный дымом, становится не способен отказать Вершиной в визите. По мере того, как текст распадается на две территории, в которых происходит повествование (реальное пространство провинции и воображаемое, порожденное бессознательным Передонова), тем больше образ Вершиной приобретает мистические оттенки, как и все, кто попадает в диапазон реальности главного героя.

«Вершина окликнула его. Она стояла за решеткою своего сада, у калитки, укутанная в большой черный платок, и курила. Передонов не сразу

признал Вершину. В ее фигуре пригрезилось ему что-то злое, — черная колдунья стояла, распускала чарующий дым, ворожила» [45, с. 59].

Целью хозяйки было женить свою падчерицу Марту на Передонове, но так как в произведении Сологуба любовь не имеет возможности зародиться, потому что находится в мертвом измерении, а так же вопреки идеи рая и библейского мифа — Передонов и Марта не способны полюбить друг друга. Их диалоги и взаимодействие издевательски обыгрываются, возводя все коммуникативные ситуации в нелепость и абсурд, что свойственно всему произведению, практически между каждым персонажем.

«Передонов чувствовал себя очень приятно. Он решил поговорить с Мартою любезно, пошутить, позабавить ее. Он начал так:

— Ну, что, скоро бунтовать будете?

— Зачем бунтовать? — спросила Марта.

— Вы, поляки, ведь все бунтовать собираетесь, да только напрасно.

— Я и не думаю об этом, — сказала Марта, — да и никто у нас не хочет бунтовать.

— Ну да, это вы только так говорите, а вы русских ненавидите».

«Передонов посмотрел на Марту, сощурил глаза и сказал:

— У вас много веснушек. Это некрасиво.

— Что же делать, — улыбаясь, промолвила Марта».

«— И у меня веснушки, — сказал Владя, поворачиваясь на своем узеньком сиденье и задевая безмолвного Игнатия.

— Вы мальчик, — сказал Передонов, — это ничего, мужчине красота не нужна, а вот у вас, — продолжал он, оборачиваясь к Марте, — нехорошо. Этак вас никто и замуж не возьмет. Надо огуречным рассолом лицо мыть.

Марта поблагодарила за совет» [45, с. 89].

Коммуникация распадается и это ставит под сомнение пригодность самого средства этой коммуникации, то есть языка.

Ирония у Сологуба как абсурдистский прием выражается в итоге в иронии над установленными ценностями и имеет характеристику гротескно-трагикомическую, где на первый план выходят безумие, зло и уродство в гипертрофированных формах.

Мотив переодевания.

В своей книге «Мефистофель и андрогин» М. Элиаде говорит о «ритуальном интерсексуальном переодевании как о символическом достижении первичной целостности, то есть андрогинности». Саша Пыльников — один из гимназистов, учеников Передонова. Этот персонаж так же, как и большинство героев имеет проблемы идентификации, на этот раз гендерного плана. Гимназиста принимают за девочку из-за миловидной внешности и реакция общества, естественно отрицательная. Возникает конфликт, основанный на предрассудках — переодетая девочка, как угроза, как причина сексуального раздражения и подрыва стабильности в данном обществе.

«Знаете, нынче поступил в гимназию, прямо в пятый класс один гимназист, Пыльников, будто бы из Рубани, потому что его тетка в нашем уезде имение купила.

— Ну, знаю, — сказала Варвара, — видела, как же, еще они с теткой приходили, такой смазливенький, на девочку похож и все краснеет.

— Голубушка Варвара Дмитриевна, как же ему не быть похожим на девочку, — ведь это и есть переодетая барышня!».

«— Да какой же им расчет? — спросила Варвара.

— Как какой расчет! — оживленно говорила Грушина. — Подцепит какого-нибудь из учителей, мало ли у нас холостых, а то и так кого-нибудь. Под видом-то мальчика она может и на квартиру притти, и мало ли что может.

Варвара сказала испуганно

— Смазливая девчонка-то.

— *Еще бы, писаная красавица, — согласилась Грушина, — это она только стесняется, а погодите, попривыкнет, разоидется, так она тут всех в городе закружит. И представьте, какие они хитрые: я, как только узнала об таких делах, сейчас же постаралась встретиться с его хозяйкой, — или с ее хозяйкой, — уж как и сказать-то не знаешь»* [45, с. 68].

2.3. Абсурд и абсурдность на уровне образов персонажей

Как было сказано выше, алогизм и разрушение ожиданий от канона так же является одним из методов создания абсурдного произведения. Это проявляется на уровне композиции. Уже с самого начала повествования нарратор указывает на то, что речь в произведении будто бы пойдет о жизни в русской провинции, можно вспомнить огромное количество подобных текстов в традиции русской литературы. В самом романе обозначено множество отсылок и направлений к классической русской литературе. Например, один из затекстовых персонажей Сологуба — княгиня Волчанская, которая ни разу не появляется в повествовании, но упоминается в романе — напоминает о «Пиковой даме» А. С. Пушкина. Изображение маскарада отсылает к сцене домашнего праздника в «Евгении Онегине» и сну Татьяны Лариной, где героиню уносит медведь, что случилось и с одним из персонажей в романе «Мелкий бес». На протяжении всего повествования Сологуб расставляет маркеры узнаваемости традиционных мотивов русской литературы, чем вводит читателя в заблуждение, так как роман выстроен так, чтобы любая каноническая и узнаваемая идея была разрушена при помощи абсурдных и алогичных ситуаций, включающих в себя гротеск, пародию и насмешку.

Первое, что стоит отметить, автор помещает действие романа в провинцию, конкретное название которой ни разу не указывается, что часто бывает в русской литературе. Но при этом отсутствует противопоставление провинции и столицы в привычном для нас понимании. В романе упоминается Петербург и княгиня Волчанская, которая, по мнению

Передонова, обязана предоставить ему место инспектора. Необходимо сделать акцент на том, что письма от княгини, которые постоянно упоминаются в романе, ни разу не представлены в тексте, что не типично для русской литературы. По мере повествования образ княгини приобретает все более фантазмагорические черты, и ставится под сомнение существование данного персонажа.

«Наконец Вершина сказала прямо:

— Письма-то, вы думаете, княгиня писала? Да теперь уже весь город знает, что их Грушина сфабриковала, по заказу вашей супруги; а княгиня и не знает ничего.

— Кого хотите спросите, все знают, — они сами проболтались. А потом Варвара Дмитриевна и письма у вас утащила и сожгла, чтобы улики не было.

Тяжкие, темные мысли ворочались в мозгу Передонова. Он понимал одно, что его обманули. Но что княгиня будто бы не знает, — нет, она-то знает. Недаром она из огня живая вышла. — Вы врете про княгиню, — сказал он, — я княгиню жег, да недожег: отплевалась» [45, с. 90].

Элемент пародии и подрыва традиционных идей так же можно рассмотреть на примере темы малой родины, которую часто можно встретить в русской литературе. В одном из эпизодов друг Передонова — Володин рассказывает о том, какие блюда чаще всего являются традиционными для места, где он родился (оно, опять же, не указывается). Но лирическая и высокая тема родины приводит, в результате, опять же к абсурдному диалогу, буффонадному и уничтожающему эту идею.

«Слушай, Ардальон Борисыч, что я тебе хотел сказать, — заговорил Володин. — Всю дорогу думал, как бы не забыть, и чуть не забыл.

— Ну? — угрюмо спросил Передонов.

— Вот ты любишь сладкое, — радостно говорил Володин, — а я такое кушанье знаю, что ты пальчики оближешь.

— Я сам все вкусные кушанья знаю, — сказал Передонов.

Володин сделал обиженное лицо.

— Может быть, — сказал он, — вы, Ардальон Борисыч, знаете все вкусные кушанья, которые делают у вас на родине, но как же вы можете знать все вкусные кушанья, которые делаются у меня на родине, если вы никогда на моей родине не были?

И, довольный убедительностью своего возражения, Володин засмеялся, заблеял.

— На твоей родине дохлых кошек жрут, — сердито сказал Передонов» [45, с. 139].

Русский классический роман чаще всего помещает художественную реальность в контексте конкретной исторической действительности. И она обладает определенными характеристиками, в рамках которых персонажи начинают духовную борьбу, при этом у них присутствуют внутренние ценностные и моральные ориентиры, либо они приходят к ним различными способами. Как, например, Раскольников в произведении Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», бросает нравственный вызов миру и возвращается к христианским основам жизни, к первобытным истинам, через очищение. Как правило, мир произведения преобразуется вследствие какого-то значительного поступка героя

Каждый герой реализуется в наборе повторяющихся ритуалов: Вершина постоянно курит, Тишков рифмует фразы, Людмила использует большое количество парфюма и т. д. Ритуал, как известно, направлен на обезличивание, что роднит персонажей с недотыкомкой.

Персонажи Сологуба будто притворяются героями русской классической литературы. Они даже не совсем герои, они просто функции, продолжение текста, обезличенные символы, представленные карикатурой на жизнь.

Все персонажи максимально объективированы и исчерпаны авторским определением, избавлены от экзистенциальной нагрузки. Все второстепенные герои почти отождествились со своими функциями и

фактически приобрели статус предмета. Например, если у Достоевского самовыражение персонажа зачастую реализуется в форме исповеди, направленное на самоосознание, то у Сологуба знание героя о себе обусловлено бытовой данностью и не выходит за его пределы. Предметный мир Сологуба наполнен персонажами — знаками, которые так же сравниваются с вещами или животными. Например, купец Тишков сравнивается с «хитро придуманной машинкой-докучалкой»:

«Но Тишкову было все равно, слушают его или нет; он не мог не схватывать чужих слов для рифмачества и действовал с неуклонностью хитро придуманной машинки-докучалки. Долго глядя на его расторопные, отчетливые движения, можно было подумать, 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» [45, с. 111].

В романе отсутствуют персонажи, которые обладали бы целостными признаками жизни (цитата), они недооформленные как сама недотыкомка.

Центральный образ Передонова отражает динамику регрессирующего сознания и является сюжетообразующим мотивом в произведении.

Некоторые герои проходят определенные этапы деградации, и это мотивирует двойственность некоторых из них. Личность каждого завершена и ограничена несколькими определяющими суждениями их о себе же, они чувствуют себя вполне полноценными в рамках этих утверждений. Сквозь этот трафарет русского гуманистического романа просвечивает другая конструкция: роман не о нелепости провинциальной жизни, а об абсурде жизни в целом, о том, что зло первично и имеет мифологическую основу. Сологуб пародирует философию надежды на лучшее. Нельзя с уверенностью сказать, что изображается именно провинциальная жизнь, хоть она и имеет такой контур, но столичной жизни в романе не представлено, отсутствуют какие-то альтернативы другой жизни вообще.

Этот факт так же подтверждает еще один способ уничтожить один из ключевых мотивов — мотив очищения через жертвоприношение. Это то, чем

заканчивается сатирически развивающаяся тема сравнения Володина с бараном. Данный персонаж исполняет роль жертвы в произведении, но этот момент лишен какого-либо пафоса; убийство представлено очень сухо, бытовому, и что самое главное — оно было абсолютно бессмысленным и не привело к очищению, как могло бы предполагаться.

«Передонов оттолкнул Володина. Володин грузно свалился на пол. Он хрипел, двигался ногами и скоро умер. Открытые глаза его стекленели, уставленные прямо вверх. Кот вышел из соседней горницы, нюхал кровь и злобно мяукал. Варвара стояла как оцепенелая. На шум прибежала Клавдия.

— Батюшки, зарезали! — завопила она.

— Варвара очнулась и с визгом выбежала из столовой вместе с Клавдией. Весть о событии быстро разнеслась. Соседи собирались на улице, на дворе. Кто посмелее, прошли в дом. В столовую долго не решались войти. Заглядывали, шептались. Передонов безумными глазами смотрел на труп, слушал шёпоты за дверью... Тупая тоска томила его. Мыслей не было. Наконец осмелились, вошли, — Передонов сидел понуро и бормотал что-то несвязное и бессмысленное» [45, с. 277].

В сознании персонажей отсутствуют внутренние противоречия и разделение воображаемого и реального. Смысл собственной жизни воспринимается извне: например, Передонов осознает свое существование только в качестве будущего инспектора, но до этого момента персонаж будто находится в ожидании своей личности, ярлыка, который бы ее обозначил. Он точно знает, как будет себя вести себя с окружающими, как будет выглядеть и что делать. До этого же момента Передонов испытывает страх того, что его самоидентификация может не произойти, по той причине, что Володин сумеет притвориться Передоновым, произойдет подмена, которая, скорее всего, будет означать смерть героя.

Каждый персонаж до предела набит пустотой, как кукла, имеющая лишь внешние очертания и приблизительный социальный статус для того, чтобы просто функционировать в романе. Любое слово героя превращается в

действие, так как ему негде задержаться в виду отсутствия фильтрующих механизмов психики, которыми автора не наделил своих персонажей. По этой причине в романе реализуются любые самые абсурдные слухи и сплетни, которые получают широкое распространение. Например, предположение о том, что новый гимназист — Саша Пыльников, на самом деле переодетая девочка. Или опасение Варвары о том, что бывшая хозяйка дома «наколдовала в шляпу».

«— Ардальон Борисыч, посмотри, что это такое.

Передонов взглянул и замер от ужаса. Та самая шляпа, от которой он было отделался, теперь была в Варвариных руках, помятая, запыленная, едва хранящая следы былого великолетия. Он спросил, задыхаясь от ужаса:

— Откуда, откуда это?

Варвара испуганным голосом рассказала, как получила эту шляпу от юркого мальчишки, который словно из-под земли вырос перед нею и опять словно сквозь землю провалился. Она сказала — Это — никто, как Ершиха. Это она тебе наколдовала в шляпу, уж это непременно» [45, с. 122].

Абсурдную ситуацию любой коммуникации между персонажами усугубляет максимальное непонимание и искаженная трактовка информации.

«...Она, может быть, нарочно к вам и поступила, чтобы у вас что-нибудь стащить секретное. — Пожалуйста, не беспокойтесь об этом, — сухо возразил подполковник, — у меня планы крепостей не хранятся. Упоминание о крепостях озадачили Передонова. Ему казалось, что Рубовский намекает на то, что может посадить Передонова в крепость» [45, с. 134].

В этом случае слово из-за произнесенного слова «крепость» у Передонова выстраивается ложная ассоциативная связь, спровоцированная постоянным страхом преследования и желанием других навредить ему, все это существует в системе его искаженной реальности. Сознание персонажа не учитывает контекст и направленность речи другого и воспринимает ее только через призму своей фиксированности на собственных фобиях,

которые так же спровоцированы искажением действительности. Так как искажения никогда не бывают достаточно завершённые (потому как не имеют достаточных доказательств и опоры в реальности), персонаж находит бесконечное множество поводов добавлять новые подробности и подтверждения в картину своего общего безумия. По причине отсутствия глубины сознания вся накопленная информация нигде не интерпретируется и не фильтруется, а тут же проявляется во внешнем мире в виде галлюцинаций.

Герои не способны к рефлексии, они до предела исчерпывающе помещены в социальную либо эстетическую сферу (Людмила). Казалось бы, любовная линия Людмилы и Саши Пыльникова — единственное художественно воплощённое чувство, имеющее право на жизнь и развитие. «Но это только казалось». Автор как бы даёт читателю и персонажам небольшую надежду, противопоставляя эстетический мир Людмилы, наполненный эротическими видениями и ароматами духов — миру Передонова. Речь Саши Пыльникова помещена в кавычки, что формально отделяет его и защищает от оценки нарратора. Что будто определяет его как более полноценного персонажа, чьи мысли не требуют пояснения автора.

«Как она скоро ушла! — думал он. — Вдруг собралась и не дала опомниться, и уже нет ее. Побыла бы еще хоть немного!» — думал Саша, и ему стало стыдно, как это он забыл вызвать ее проводить ее.

«Пройтись бы немного еще с нею! — мечтал Саша. — Разве догнать? Далеко ли она ушла? Побегать скорее, догонишь живо».

«Смеяться, пожалуй, будет? — думал Саша. — А может быть, еще помешаешь ей, так и не решился бежать за нею. Стало как-то скучно да неловко. На губах еще нежное ощущение от поцелуя замирало, и на лбу горел ее поцелуй. Как она нежно целует! — мечтательно вспоминал Саша. — Точно милая сестрица».

«Если бы она была сестрою! — разнеженно мечтал Саша, — и можно было бы прийти к ней, обнять, сказать ласковое слово. Звать ее:

Людмилочка, миленькая! Или еще каким-нибудь, совсем особенным именем» [45, с. 167].

В процессе повествования появляется необходимость комментария и интерпретация автора, так как персонаж Саши Пыльникова в виду приближения к новому для него чувственно-эротическому опыту переходит грань узнавания и определения своих эмоций и сливается с желаниями Людмилы, теряя самоосознание. Людмила в стремлении сконструировать искусственную красоту и наделить ее жизненными качествами так же приходит к результату отчуждения от реального и живого мира, как и все остальные. Любовная линия, переполненная ароматами и декадентской эстетикой, не выживает в рамках художественного мира произведения и нисходит к своим изначальным данностям. По сюжету Сашу Пыльникова приняли за девочку, когда он только появился в гимназии. Людмила разоблачила этот слух, но после этого развитие их отношений подвергалось давлением со стороны общества: герои помещались в контекст пространства, в рамках которого их чувства не могли иметь какого-то продолжения. В финале романа в городе устраивают маскарад, для которого Людмила и ее сестры шьют для Саши женский наряд, решив отправить его туда в образе гейши. Нераскрывшийся в своей жизнеспособности персонаж был вынужден принять свою изначальную функцию, заданную в романе, исполняя роль девушки и даже вливаясь в нее:

«Саша, опьяненный новым положением, кокетничал напрадую. Чем больше в маленькую гейшину руку всовывали билетиков, тем веселее и задорнее блистали из узких прорезов в маске глаза у кокетливой японки. Гейша приседала, поднимала тоненькие пальчики, хихикала задуманным голосом, помахивала веером, похлопывала им по плечу того или другого мужчину и потом закрывалась веером, и поминутно распускала свой розовый зонтик» [45, с. 234].

Исходя из вышенаписанного можно сделать вывод о категории абсурда как стилеобразующем начале, определяющем многообразие компонентов

поэтики романа «Мелкий бес» (в мифопоэтической сфере, на уровне системы персонажей и сюжета, в пространственно-временной сфере произведения) и обусловленным сологубовским ироническим восприятием как самой действительности, так и ее художественного варианта.

Роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» стал одним из примеров наиболее характерных изменений поэтики, произошедших в русском романе рубежа веков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Литература рубежа веков (и в частности начала XX века) отразила радикальный дух того времени, наполненный тревожным ожиданием грядущего, переосмыслением старых форм выражения словом и решительным освоением нового художественного языка. Как следствие, появляется масса литературных объединений самой разной философии взглядов, олицетворяющих собой культуру нового времени.

Символизм дал миру литературы много примечательных имен — как тех, кто остался «символистом» до последнего дня, так и тех, кто постепенно эволюционировал в своем творчестве, нарушая всевозможные жанровые рамки. Федор Сологуб в их числе занял особое место. С одной стороны, сочетая все находки и особенности «символизма», он, в виду личной, усложненной философии творчества, особенностей мировосприятия, сформировавшегося под знаком насыщенной событиями биографии, значительно расширил собственный арсенал художественных приемов и оказался предтечей многих феноменов, обретших новые значения в богатом событиями XX веке.

Одним из таких феноменов стал «абсурд», многократно претерпевавший смену определений и трактовок, но неизменно остававшийся важным философским понятием. Как было замечено ранее, под абсурдом понималось отрицание главного компонента рационального мышления — логики. Однако именно этот отличительный признак и стал основным аргументом в пользу закрепления абсурда философами и писателями как наиболее правильно отражающего происходящие исторические события XX века феномена. Его противоположность «гармонии», «космосу», раньше считавшаяся нонсенсом, в последнем столетии оказалась логична и обоснована ходом истории. Войны, катастрофы, стремительная механизация общества буквально смели старые порядки, когда как новые еще не успели обрести силу. На этой выжженной временем территории человек ощущал себя если не лишним, то как минимум

лишенным чувства безопасности, уязвимым, понимая, что будущее при таком настоящем выглядит тревожно. Так же нарушалась, оказываясь под угрозой, коммуникация между людьми, обостряя чувство индивидуального начала, которое вело или к бунту, или к острому чувству одиночества в мире хаоса.

Важно подчеркнуть, что абсурд, найдя собственное едва ли не самое полное воплощение в культуре XX века, во многом начался несколько ранее, на пересечении эпох. Символизм с его соединением противоположностей в основе поэтики оказался сильнейшим подспорьем для закрепления абсурдных приемов в творчестве самых разных писателей. Как и многие другие авторы, причисляемые к символистам, Федор Сологуб своими произведениями совмещал актуальные положения работ новейшей философии того времени как с европейскими, так и восточными религиозными учениями, не оставляя в стороне эзотерику и мистику. Художественный подход или «манеру» Сологуба можно охарактеризовать как стихийность впечатлений, сопряженную с некоторыми неровностями поэтического языка и одновременно — глубокую философским содержанием.

В теории творчества Сологуба творец должен преодолеть лирические фантазии и самокритику, чтобы выйти к иронии, которая по Сологубу «близка адекватному восприятию действительности и признанию себя». Противостояние двух явлений в философских обоснованиях творчества улавливается в разных работах публицистического толка Сологуба. В них автор пытается синтезировать разные полюса одного явления с выявлением при этом новых свойств.

В соответствии с символистскими канонами, литература и философия связываются Сологубом «как два текста, каждый из которых присутствует в другом, и третьим текстом, выстраиваемым от них, становится жизнетворчество». Таким образом, идеи, изложенные писателем в философских и теоретико-литературных статьях, взаимодополняют друг

друга в сфере единого сологубовского мировоззрения, остающегося постоянным в его поэтических и прозаических произведениях на протяжении всего творческого пути.

Взаимодействие абсурдного и символического реализуется следующим образом: символ стал средством для иррационального познания мира, с помощью символа кодируется действительность, это вектор и указание на существование других миров. Проникновение в другую реальность за счет метафизического сдвига является общим для абсурдного и символистского сознания. Абсурд мыслится как переходное состояние мира, который еще не до конца избавился от знакового и символического облика, исторически созданного сознанием человека, но при этом уже начинающий погружаться в пластичное пространство, непознаваемое логикой и культурным опытом человека, используя при этом символы привычной нам жизни в бессвязном смешении. Это процесс, происходящий в момент кризиса человека, но не мира, так как мир изначально абсурден и непознаваем с помощью рациональных схем. Абсурд в понимании Ницше — ситуация, в которой рефлексирующий герой выходит за рамки установленных жизненных норм и оказывается, подобно Гамлету, в трагическом положении кризиса, где посредством рефлексии лишается иллюзий и попадает в пространство базовой реальности, то есть абсурда, подлинного содержания действительности. Следовательно, это пространство является первобытным и чистым, оно наделено энергетикой архаичного мира и мотивирует человека к построению собственных новых смыслов.

В романе Сологуба «Мелкий бес», на наш взгляд, наблюдается альтернативная ситуация: главный герой Передонов олицетворяет абсурдную декорацию, он средоточие деструктивности в романе (в противоположность концепции бунта и противопоставления человека миру у Камю). Восприятие окружающего мира как абсурдного, стоящего на краю гибели, — одна из идейно-композиционных особенностей романа «Мелкий бес». Рассмотрим это подробнее. Идея абсурдности окружающей

действительности выражается на разных уровнях структурной организации произведения: идейно-образном, лексико-семантическом, грамматическом, ономастическом (говорящие имена персонажей), нарушение синтаксиса и формы проявления бессвязности в речи героев. С помощью семантики ряда глаголов указывается на ирреальность происходящего, осуществляется перевод бытовой реальности в фантастическое пространство, пронизанное мотивами страха и вражды. Ситуация сочетаний реальных контуров жизни и воображаемых Передоновым причудливо переплетаются, усиливая эффект абсурдности. Реальное и фантастическое образуют единое целое, которое выходит на поверхность текста в виде символического пространства художественного мира. Передонов локализован в герметичном провинциальном пространстве, будто подвешенном между мирами. Оно само по себе исчерпало свои трансформационные возможности и являет собой что-то вроде призрака когда-то существовавшего мира, где все давно уже погибло, но по инерции сохраняет все еще свои контуры давно умерших предметов.

Для художественного воплощения абсурдности и хаотичности пространства Ф. Сологуб вводит такую образную модель, как иллюзия фонового голоса, принадлежащего явлениям природы вокруг. Главный герой в силу своей мертвенности не способен услышать собственных чувств и мотивов, но он постоянно находится в незримом диалоге с реальностью, которая говорит с ним и подтверждает любое его опасение по поводу своей жизни.

Ирония у Сологуба как абсурдистский прием выражается через иронию над установленными ценностями и имеет характеристику гротескно-трагикомическую, где на первый план выходят безумие, зло и уродство в гипертрофированных формах.

Исходя из вышенаписанного, можно сделать вывод о категории абсурда как стилеобразующем начале, определяющем многообразие компонентов поэтики романа «Мелкий бес» (в мифопоэтической сфере, на

уровне системы персонажей и сюжета, в пространственно-временной сфере произведения) и обусловленным сологубовским ироническим восприятием как самой действительности, так и ее художественного варианта.

Роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» стал одним из примеров наиболее характерных изменений поэтики, произошедших в русском романе рубежа веков.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абсурд и вокруг : сборник статей / отв. ред. О. Буренина. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 444 с.
2. Александров, А. А. Даниил Хармс : сборник статей / А. А. Александров // День поэзии. — М., 1965. — С. 290—291.
3. Бахтин, М. М. Эпос и роман : о методологии исследования романа / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 392—427.
4. Белый, А. Петербург. Собрание сочинений / А. Белый ; под ред. В. М. Пискунова. — М. : Республика, 1994. — 560 с.
5. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый ; сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. — М. : Республика, 1994. — 528 с.
6. Бугаева, Л. Д. Идея безумия и ее языковое воплощение в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. Д. Бугаева. — СПб, 1995. — 18 с.
7. Буренина, О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века / О. Д. Буренина. — СПб. : Алетейя, 2005. — 327 с.
8. Великовский, С. И. Мифология абсурда / С. И. Великовский // Лит. газета. — 1960. — С. 5.
9. Венцлова, Т. К. Демонологии русского символизма / Т. Венцлова // Собеседники на пиру : статьи о русской литературе. — Вильнюс, 1997. — С. 48—81.
10. Виноградов, В. В. Сюжет и стиль / В. В. Виноградов. — М. : Академия Наук СССР, 1963. — 192 с.
11. Гармаш, Л. В. Мотив куклы-автомата в романах Ф. К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» (танатологический аспект) / Л. В. Гармаш // Наукові записки Харківського нац. Пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. — 2014. — Вып. 3 (1). — С. 13—30.

12. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. — М. : Наука ; Восточная литература, 1994. — 304 с.
13. Герасимова, А. Г. Даниил Хармс как сочинитель: (проблема чуда) / А. Г. Герасимова // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 16. — С. 129—139.
14. Герасимова, А. Г. Проблема смешного в творчестве обэриутов : автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Герасимова. — М., 1988. — 244 с.
15. Гете, И. Фауст / И. Гете ; пер. с нем. Б. Л. Пастернака. — М. : Художественная литература, 1986. — 767 с.
16. Губайдуллина, А. Н. Поэзия Федора Сологуба (принципы воплощения авторского сознания) : дис. ... канд. филол. наук / А. Н. Губайдуллина. — Томск, 2003. — 217 с.
17. Гуськов, Ю. И. Проза Ф. Сологуба и литературный авангард : дис. ... канд. филол. наук / Ю. И. Гуськов. — М., 1995. — 123 с.
18. Ионеско, Э. Избранное: наедине с одиночеством. Рассказы / Э. Ионеско ; пер. с франц. А. Жгировского, К. Лактионова, С. Матвиенко. — Киев : Ника-Центр, 1998. — 196 с.
19. Ионеско, Э. Театр абсурда [Электронный ресурс] / Э. Ионеско. — <http://cirkul.info/article/ezhen-ionesko-teatr-absurda> (дата обращения: 03.03.17)
20. Камю, А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю ; пер. с франц. С. Великовского. — М. : Политиздат, 1990. — 416 с.
21. Камю, А. Избранное : сборник / А. Камю ; сост. и предисл. С. Великовского. — М. : Радуга, 1998. — 464 с.
22. Камю, А. Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки / А. Камю ; пер. с франц. — М. : Радуга, 1990. — 608 с.
23. Клюев, Е. В. Теория литературы абсурда / Е. В. Клюев. — М. : УРАО, 2000. — 104 с.
24. Коваленко, Г. Ф. Символизм в авангарде / Г. Ф. Коваленко. — М. : Наука, 2003. — 443 с.

25. Кулик, И. А. Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского / И. А. Кулик // Терентьевский сборник. — М., 1998. — С. 167—220.
26. Кьеркегор, С. Страх и трепет / С. Кьеркегор ; пер. с дат. Н. Исаевой. — М. : ТЕРРА-Книжный клуб, 1998. — С. 15—112.
27. Набоков, В. В. Pro et Contra : материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова / В. В. Набоков. — СПб. : Изд-во Христ. гуманитар. ин-та, 2001. — Т. 2. — С. 471—484.
28. Неженец, Н. И. Русские символисты / Н. И. Неженец. — М. : Знание, 1992. — 63 с.
29. Нива, Ж. Русский символизм. История русской литературы. XX век. Серебряный век / Ж. Нива. — М. : Прогресс, 1995. — С. 73—179.
30. Никитина, М. А. «Заветы» реализма в романах старших символистов: («Христос и Антихрист» Д. Мережковского, «Мелкий бес» Ф. Сологуба) / М. А. Никитина // Развитие реализма в русской литературе. — М., 1994. — Т. 3. — С. 205—224.
31. Николеску, Т. Федор Сологуб публицист / Т. Николеску // Europa orientalis Institute di Linguistica (Universita di Salerno). — 1992. — № 2. — С. 109—120.
32. Ницше, Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше ; пер. с нем. Е. Герцык (и др.). — М. : Культурная революция, 2005. — 824 с.
33. Ницше, Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше. — М. : Мысль, 1990. — 1664 с.
34. Павлова, М. М. Из творческой предыстории «Мелкого беса»: (Алголагнический роман Федора Сологуба) / М. М. Павлова // De visur. — 1993. — № 9. — С. 30—54.
35. Павлова, М. М. Из творческой истории романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» (отвергнутый сюжет «Сергей Тургенев и Шарик» и его место в

художественном замысле и идейно-образной структуре романа) / М. М. Павлова // Русская литература. — 1997. — № 22. — С. 138—154.

36. Павлова, М. М. О Смерти или Бессмертии в произведениях Ф. Сологуба / М. М. Павлова // *Nigera orientalis Instituto di Linguistica (Universita di Salerno)*. — 1992. — № 2. — С. 121—134.

37. Пайман, А. История русского символизма / А. Пайман. — М. : Лаком-Книга, 1998. — 415 с.

38. Парамонов, Б. М. Новый путеводитель по Сологубу / Б. М. Парамонов // Звезда. — 1994. — № 4. — С. 199—203.

39. Пеньков, А. Е. Проблема метода в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» (из истории вопроса) / А. Е. Пеньков // Русская литература XX века. — 1995. — Вып. 2. — С. 144—150.

40. Пильд, Л. Пушкин в «Мелком бесе» Ф. Сологуба / Л. Пильд // Пушкинские чтения в Тарту. — 2000. — Т. 2. — С. 306—321.

41. Пустыгина, Н. Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» / Н. Г. Пустыгина // Биография и творчество в русской культуре начала XX века. — 1989. — Вып. 9. — С. 124—137.

42. Сажин, В. Н. Блок у Хармса / В. Н. Сажин // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 16. — С. 140—146.

43. Слободнюк, С. Л. Холодный сумрак бытия: творимая легенда Федора Сологуба / С. Л. Слободнюк. — СПб. : Издательство СПбГПУ, 2011. — 231 с.

44. Сологуб, Ф. Стихотворения / Ф. Сологуб ; вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. М. И. Дикман. — СПб. : Советский писатель, 1979. — 189 с.

45. Сологуб, Ф. Мелкий бес / Ф. Сологуб. — СПб. : Книга по требованию, 2016. — 634 с.

46. Сологуб, Ф. Тяжелые сны / Ф. Сологуб. — СПб. : Художественная литература, 1990. — 368 с.

47. Сологуб, Ф. Собрание сочинений. Рассказы 1894—1908 гг. / Ф. Сологуб. — Мunchen : Slavistische Beitrage, 1992. — 426 с.
48. Сологуб, Ф. Собрание сочинений. Рассказы 1909—1921 гг. / Ф. Сологуб. — Мunchen : Slavistische Beitrage, 1997. — 409 с.
49. Табатадзе, Х. Ш. Мифологема провинциального города в романе Ф. Сологуба «Мелкий Бес» / Х. Ш. Табатадзе // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. ; Грузинський технічний ун-т. — 2009. — Вып. XXII. — С. 230—242.
50. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихина. — М. : Академический проект, 2010. — 448 с.
51. Хайдеггер, М. Ницше и пустота / М. Хайдеггер ; сост. О. В. Селин. — М. : Эксмо, 2006. — 304 с.
52. Хайдеггер, М. Статьи и работы разных лет / М. Хайдеггер ; пер., сост. и вступ. ст. А. В. Михайлова. — М. : Гнозис, 1993. — 464 с.
53. Хмельницкая, Т. Ю. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая симфония / Т. Ю. Хмельницкая. — М. : Советский писатель, 1988. — С. 103—130.
54. Ходасевич, В. Ф. О символизме. Литературные статьи и воспоминания / В. Ф. Ходасевич. — Нью-Йорк, 1979. — 433 с.
55. Шестов, Л. И. Творчество из ничего / Л. И. Шестов. — СПб. : КМК Сциентифик Пресс Лтд, 2000. — 54 с.
56. Шестов, Л. И. Киркегард — религиозный философ / Л. И. Шестов // Сёрен Кьеркегор: Наслаждение и долг ; пер. с дат. П. Ганзена. — Ростов-н/Д. : Феникс, 1998. — С. 384—411.
57. Щепилова, Л. В. Чему служит театр абсурда / Л. В. Щепилова // Литературная газета. — 1962. — № 40 — С. 4.
58. Эслин, М. Эжен Ионеско. Театр и антитеатр [Электронный ресурс] / М. Эслин // Театр абсурда. — СПб. : Балтийские сезоны, 2010. —

С. 131—204. — <http://www.ec-dejavu.net/i/Lonesco.html> (дата обращения : 03.12.12).

59. Эслин, М. Сэмюэль Беккет. В поисках себя [Электронный ресурс] / М. Эслин // Театр абсурда. — СПб. : Балтийские сезоны, 2010. — С. 31—94. — <http://ec-dejavu.ru/b-2/Beckett.html> (дата обращения : 03.12.12).

60. Ямпольский, М. Б. Окно / М. Б. Ямпольский // Новое литературное обозрение. — 1996. — № 21. — С. 34—58.

61. Янгиров, Р. М. Даниил Хармс: «лицом к национальности»: (О неосуществленном издании стихотворения «Миллион») / Р. М. Янгиров // Новое литературное обозрение. — 1997. — № 27. — С. 279—283.

62. Ясперс, К. Всемирная история философии. Введение / К. Ясперс ; пер. К. В. Лощевской. — СПб. : Наука, 2000. — 272 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1.

Биография Ф. Сологуба

Федор Кузьмич Тетерников родился в Санкт-Петербурге в семье портного. Два года спустя на свет появилась сестра писателя. Семья Тетерниковых жила в бедности, которая усугубилась смертью отца Кузьмы Афанасьевича в 1867 году. Мать будущего писателя была вынуждена пойти прислугой в дом семьи петербургских дворян Агаповых. В этом доме прошло детство и отрочество будущего писателя.

Первые литературные попытки Федора Тетерникова были предприняты в раннем возрасте (около 12-ти лет), а ряд законченных стихотворений зафиксирован в 1878 году. Тем же годом Тетерников поступил в Учительский институт города Санкт-Петербурга. Там прошли следующие четыре года писателя. Успешно закончив учебное заведение в 1882 году, Тетерников с матерью и сестрой отправился служить учителем в северные губернии (по маршруту Крестцы — Великие Луки (1885 г.) — Вытегра (1889 г.)), суммарно проведя десять лет в провинции.

Три года учителем народного училища провел Тетерников в Крестцах (Новгородская губерния). Параллельно службе работал со стихотворными текстами, над рукописью безымянного на тот момент романа (впоследствии «Тяжелые сны»), который смог закончить лишь через десять лет работы. Первой журнальной публикацией автора стала басня «Лисица и еж», опубликованная в детском журнале «Весна» за 28 января 1884 года и подписанная как «Те-рников». Эту дату принято считать официальным началом «литературной деятельности» Федора Сологуба. В последующие годы были опубликованы еще несколько стихотворений в периодической печати малого тиража.

Годы в провинции Сологуб считал «культурной изоляцией» и к писателю пришло понимание, что дальнейшее литературное творчество здесь не представляется возможным, тогда как возвращение в Санкт-Петербург

вполне может пойти на пользу его таланту и творчеству. Однако реализовать на практике переезд не удавалось вплоть до поздней осени 1892 года, когда Сологуба определили на службу в Рождественское городское училище.

В Петербурге особую роль в биографии Сологуба сыграл журнал «Северный вестник», где он стал постоянно публиковаться в 1890-е годы. Спектр материалов за авторством писателя был широк: стихотворения, рассказы, роман, переводы поэзии (в частности Поль Верлен), рецензии, заметки. Псевдоним Сологуб был придуман именно в редакции «Северного вестника», являвшийся отсылкой к Владимиру Сологубу писателю беллетристу. В целях отличия из фамилии убрали одну букву л. Первым произведением, подписанным как Федор Сологуб, стало стихотворение «Творчество». В 1896 году в печати появляются первые три книги Сологуба: «Стихи», роман «Тяжёлые сны» и сборник стихотворений и рассказов «Тени».

Роман «Тяжелые сны», начатый еще в провинции, особо выделялся на фоне других произведений того периода характерной для Сологуба поэтикой двойственности — бытовые картины уклада жизни провинции сочетались с призрачной атмосферой сна, наполненного эротикой, мечтами и приступами страха перед действительным.

В 1897 году между писателем и редакторским составом «Северного вестника» произошел раскол, и писатель в дальнейшем сотрудничал с журналом «Север», а на начало 1899 года перебрался в Андреевское городское училище, пойдя на повышение.

В 1904 году вышли Третья и Четвёртая книги стихов, собравшие под одной обложкой стихи рубежа веков. «Собрание стихов 1897—1903» явилось своего рода рубежом между декадентством и последующим символизмом Сологуба, в котором утвердились символы Сологуба-поэта. При этом в декадентстве и символизме Сологуба не было резкого и дисгармоничного нагромождения эстетических парадоксов или нарочитой таинственности,

недосказанности. Напротив, Сологуб стремился к предельной ясности и чёткости — как в лирике, так и в прозе.

Сложным периодом в творчестве Сологуба явились 1902—1904 годы. Одно за другим сменяются его вдохновения и философские настроения, обогащая его лирику новыми образами, символами, которые затем будут неоднократно вызываться в собственной творческой системе. Особо ярко символ «смерти утешительной» выразился в рассказах, которые составили вышедшую в сентябре 1904 года книгу «Жало смерти». Главными героями книги были дети или подростки. В отличие от «Теней», первой книги рассказов (1896), общее безумие отступает перед манящей, не столько ужасной, сколько действительно «утешительной» смертью. В это же время у поэта происходит обращение к сатане, но в нём видится не проклятье и отрицание Бога, а тождественная противоположность, необходимая и так же помогающая тем, кто в ней нуждается. Философия Сологуба того времени наиболее полно была выражена им в эссе «Я. Книга совершенного самоутверждения», опубликованном в феврале 1906 года в журнале «Золотое руно». Последовательно исходя из своей философии, Сологуб затем пишет мистерии «Литургия Мне» (1906), «Томления к иным бытиям» (1907) и приходит к идее «театра одной воли» и своему заветному символу — «творимой легенде». С богоборчеством того периода связан поэтический миф о Змии — «Змей небесный», «злой и мстительный Дракон» — так нарекается солнце, воплощающее зло и земные тяготы в цикле «Змий» и прозе 1902—1906 гг. Восемнадцать стихотворений разных лет (в основном 1902—1904), в которых начальствует символ «змия», были скомпонованы Сологубом в цикл «Змий», вышедший отдельным изданием в качестве шестой книги стихов в марте 1907 года.

К середине 1900-х гг. литературный кружок, собиравшийся в доме у писателя по воскресеньям ещё в середине 1890-х гг., стал одним из центров литературной жизни Петербурга. На воскресеньях у Сологуба велись разговоры исключительно литературные, вначале за столом, затем в

хозяйском кабинете, где читались стихи, драмы, рассказы. Среди посетителей «воскресений» Сологуба были З. Гиппиус, Д. Мережковский, Н. Минский, А. Волынский, А. Блок, М. Кузмин, В. Иванов, С. Городецкий, А. Ремизов, К. Чуковский; из Москвы приезжали Андрей Белый, В. Брюсов.

В 1904 году Фёдор Сологуб заключил с «Новостями и Биржевой газетой» договор на постоянное сотрудничество. Оно продолжалось чуть менее года, в течение которого было опубликовано около семидесяти статей, и ещё десятки остались неопубликованными. Круг тем, которых касался Сологуб в своей публицистике, был сформирован как его служебной деятельностью, так и наиболее насущными вопросами времени: школа, дети, русско-японская война, международное положение, революция, права евреев.

В период Первой русской революции 1905—06 гг. большим успехом пользовались политические сказочки Сологуба, печатавшиеся в революционных журналах. «Сказочки» — это особый жанр у Фёдора Сологуба. Краткие, с незатейливым и остроумным сюжетом, зачастую красивые стихотворения прозе, а иногда и отгалкивающие своей душевной реальностью, они писались для взрослых, хотя Сологуб обильно использовал детскую лексику и приёмы детского сказа. В 1905 году Сологуб собрал часть опубликованных к тому времени сказочек в «Книгу сказок» (изд-во «Гриф»), а писавшиеся тогда же «политические сказочки» были включены в одноимённую книгу, вышедшую осенью 1906 года. Помимо газетных статей и «сказочек» Сологуб отозвался на революцию пятой книгой стихов «Родине». Она вышла в апреле 1906 года.

Летом 1902 года был окончен роман «Мелкий бес». Как сказано в предисловии, роман писался десять лет (1892—1902). Провести роман в печать оказалось нелегко, несколько лет Сологуб обращался в редакции различных журналов, — рукопись читали и возвращали, роман казался «слишком рискованным и странным». Лишь в начале 1905 года роман удалось устроить в журнал «Вопросы жизни», но его публикация оборвалась на 11-м номере в связи с закрытием журнала, и «Мелкий бес» прошёл

незамеченным широкой публикой и критикой. Только когда роман вышел отдельным изданием, в марте 1907 года, книга получила не только справедливое признание читателей и стала объектом разбора критиков, но и просто явилась одной из самых популярных книг России.

Когда революционные события отхлынули, произведения Фёдора Сологуба, наконец, привлекли к себе внимание широкой читательской аудитории, в первую очередь благодаря изданию в марте 1907 года «Мелкого беса». Сологуб к тому времени оставил публицистику и сказочки, сосредоточившись на драматургии и новом романе — «Творимая легенда» («Навьи чары»). Осенью 1907 года Сологуб занялся подготовкой седьмой книги стихов (то были переводы из Верлена), по выходу которой запланировал издание восьмой книги стихов «Пламенный круг», воплотившей весь математический символизм Сологуба.

В творчестве Сологуба 1907—1912 гг. драматургии отведено было преобладающее место. Его драмы в большей степени, чем художественная проза находились под влиянием его философских воззрений, и первым драматическим опытом стала мистерия «Литургия Мне» (1906). Любовь, объединённая со смертью, творит чудо в ранней пьесе Сологуба «Дар мудрых пчёл» (1906), написанной по мотивам античного мифа о Лаодамии и Протесилае (несколько ранее аналогичный сюжет был использован И. Анненским). В трагедии «Победа Смерти» (1907) любовь используется как инструмент «волшебной» воли (Сологуб взял за основу легенду о происхождении Карла Великого). В черновом варианте трагедия носила название «Победа Любви» — в изменении полюсов противоположностей Сологуб видел отнюдь не обострение антагонизма, а внутреннюю тождественность, и нередко менялись полюса в его произведениях («Любовь и Смерть — одно», — звучат финальные слова в пьесе). Эта тождественность противоположностей была в полной мере воспроизведена в гротескной пьесе «Ванька-ключник и паж Жеан» (1908; премьера в Театре Комиссаржевской в постановке Н. Н. Евреинова). Схожим образом для сцены была переработана

другая русская народная сказка — «Ночные пляски». Премьера пьесы в постановке Евреинова состоялась 9 марта 1909 года в Литейном театре в Санкт-Петербурге; роли исполнили не профессиональные актёры, а поэты, писатели и художники: С. М. Городецкий, Л. С. Бакст, И. Я. Билибин, М. Волошин, Б. М. Кустодиев, А. М. Ремизов, Н. Гумилёв, М. Кузмин и др.

В последующих драматических работах преобладали сюжеты из современной жизни. В целом, драмы Сологуба шли в театрах редко, и в большинстве своём то были малоуспешные постановки. Сологуб, как теоретик театра, разделял идеи Вяч. Иванова, В. Э. Мейерхольда и Н. Евреинова («переносить самого зрителя на сцену» определил Евреинов задачей монодрамы в брошюре «Введение в монодраму»). В развёрнутом виде свои взгляды на театр Сологуб изложил в эссе «Театр одной воли» (сб. «Театр», 1908) и заметке «Вечер Гофмансталя» (1907).

В 1908 году Сологуб женился на переводчице Анастасии Чеботаревской. Близко восприняв творчество Сологуба, Чеботаревская не ограничилась статьями о писателе, а стала также вникать во все литературные связи мужа, стараясь укрепить их, стала, можно сказать, его литагентом. В 1910 году Сологуб с Чеботаревской переезжают в дом 31 по Разъезжей улице, где стараниями Чеботаревской был устроен настоящий салон, в котором, по выражению К. Эрберга, «собирался почти весь тогдашний театральный, художественный и литературный Петербург». В салоне на Разъезжей устраивались специальные вечера в честь новых интересных поэтов, — были вечера Анны Ахматовой, Сергея Есенина, Игоря Северянина.

В начале 1910-х годов Фёдор Сологуб заинтересовался футуризмом. В 1912 году Сологуб, главным образом через Чеботаревскую, сближается с группой петербургских эгофутуристов (Иван Игнатьев, Василиск Гнедов и др.). Лирика Сологуба была созвучна идеям эгофутуризма, и Сологуб, и Чеботаревская с интересом принимали участие в альманахах эгофутуристических издательств «Очарованный странник» Виктора Ховина

и «Петербургский глашатай» Игнатъева. Через последнего Сологуб в октябре 1912 познакомился с автором сильно заинтересовавших его стихов — 25-летним поэтом Игорем Северяниным, и вскоре после этого устроил ему вечер в своём салоне.

Эстетические искания Сологуба, последовательно обоснованные в эссе «Я. Книга совершенного самоутверждения» (1906), «Человек человеку — дьявол» (1906) и «Демоны поэтов» (1907), составились, наконец, в богатую символику «творимой легенды».

В статье «Демоны поэтов» и предисловии к переводам Поля Верлена Фёдор Сологуб вскрывает два полюса, определяющих всю поэзию: «лирический» и «иронический» (Сологуб придаёт лирике и иронии своё значение, употребляемое только в его контексте: лирика уводит человека от постылой действительности, ирония его с ней примиряет). Для иллюстрации своего понимания поэтического творчества Сологуб берёт сервантесского Дон-Кихота и его идеал — Дульсинею Тобосскую (всеми видимую как крестьянку Альдонсу). К этому дуалистическому символу писатель будет неоднократно обращаться на протяжении последующих нескольких лет в публицистике и драматургии. Реальное, живое воплощение этой мечты Дон-Кихота Сологуб видел в искусстве американской танцовщицы Айседоры Дункан.

В беллетризованной форме свои идеи Сологуб выразил в романе-трилогии «Творимая легенда» (1905—1913). Изначально задуманный им цикл романов назывался «Навыи чары»; первая часть называлась «Творимая легенда» (1906), за нею следовали «Капли крови», «Королева Ортруда» и «Дым и пепел» (в двух частях), — все они были опубликованы 1907—1913 гг. Затем Сологуб отказался от столь декадентского названия в пользу «Творимой легенды», что более соответствовало идее романа. Окончательная редакция «Творимой легенды», уже как трилогии, была помещена в Собрания сочинений изд-ва «Сирин» (1914); годом ранее роман был издан в Германии на немецком). Роман вызвал недоумение критиков.

В следующем романе Фёдора Сологуба «Слаще яда» (1912), напротив, никакой мистики не было. Это была драма о любви мещанской девушки Шани и юного дворянина Евгения. «Творимая легенда» оборачивается полуфарсом, полутрагедией, Сологуб показывает горчайшую иронию подвига преобразования жизни. Роман писался следом за «Творимой легендой», хотя был задуман много ранее.

На фоне повышенного интереса общества к новому искусству и к сочинениям автора «Творимой легенды» в частности, Фёдор Сологуб задумал серию поездок по стране с чтением стихов и лекции о новом искусстве, пропагандировавшей принципы символизма. После основательной подготовки и премьеры лекции «Искусство наших дней» 1 марта 1913 года в Санкт-Петербурге, Сологубы вместе Игорем Северяниным выехали в турне. Более месяца продолжалась их поездка по российским городам (от Вильны до Симферополя и Тифлиса).

Основные тезисы лекции «Искусство наших дней» были составлены Чеботаревской, прилежно организовавшей credo сологубовской эстетики по его статьям. При этом были учтены предшествующие работы Д. С. Мережковского, Н. Минского, В. И. Иванова, А. Белого, К. Д. Бальмонта и В. Я. Брюсова. Сологуб развивает мысль о соотношении искусства и жизни. По нему, подлинное искусство влияет на жизнь, заставляет человека смотреть на жизнь уже пережитыми образами, но оно же и побуждает к действию. Без искусства жизнь становится лишь бытом, с искусством же начинается преобразование самой жизни, то есть творчество. А оно, если искренно, всегда будет этически оправданным, — таким образом мораль ставится в зависимость эстетики.

После первых выступлений оказалось, что лекции Сологуба на слух воспринимались не очень успешно, несмотря на аншлаг во многих городах. Обзоры выступлений в прессе также были двусмысленными: кто-то не принимал воззрений Сологуба совершенно, кто-то писал о них как о красивом вымысле, и каждый укорял лектора в его нежелании хоть как-то установить

контакт с публикой. А чтение стихов Игорем Северяниным, завершавшим лекции Сологуба в первом турне, вообще рассматривалось обозревателями, как намеренное издевательство над литературой и слушателями. «Сологуб, — писал Владимир Гиппиус, — решил своей лекцией высказать исповедание символизма... и произнёс суровую и мрачную речь... Глубока пропасть между этим невесёлым человеком и молодостью, — неуверенно, или равнодушно, рукоплескавшей ему». Сологубу, внимательно отслеживавшему в прессе все замечания о себе, были известны такие оценки лекции, но менять что-либо в характере выступлений не пытался. Турне были возобновлены и продолжились вплоть до весны 1914 года, завершившись серией лекций в Берлине и Париже.

Успех лекций подтолкнул Фёдора Сологуба расширить свою культуртрегерскую деятельность, результатом чего стало основание своего собственного журнала «Дневники писателей» и общества «Искусство для всех». Сологуб также принимал участие в созданном совместно с Леонидом Андреевым и Максимом Горьким «Русском Обществе по изучению еврейской жизни». Еврейский вопрос всегда интересовал писателя: ещё в статьях 1905 года Сологуб призывал к искоренению всякого официального антисемитизма, а в 1908 году Сологубом был начат роман «Подменённый» (не завершён) — на тему взаимоотношений евреев и рыцарей в средневековой Германии. Зимой 1915 года Сологуб от имени Общества ездил на встречу с Григорием Распутиным, дабы узнать о его отношении к евреям (почему тот превратился из антисемита в сторонника еврейского полноправия). Одним из плодов «Общества по изучению еврейской жизни» стал сборник «Щит» (1915), в котором были опубликованы статьи Сологуба по еврейскому вопросу.

Первую мировую войну Фёдор Сологуб воспринял как роковое знамение, могущее принести множество поучительных, полезных плодов для русского общества, как средство пробуждения в русском народе сознания нации. Однако к 1917 году Сологуб разуверился в таком мистическом

свойстве войны для России, убедившись, что никакого духа в этой войне нет в обществе. Проследить отношение писателя к войне и различным общественным вопросам можно по статьям, которые Сологуб еженедельно публиковал в «Биржевых ведомостях».

Пафос военной публицистики Сологуба лёг в основу лекции «Россия в мечтах и ожиданиях», с которой Сологуб в 1915—1917 гг. объездил всю Российскую Империю, от Витебска до Иркутска. Как и предыдущая, «Искусство наших дней», новая лекция вызывала прямо противоположные реакции. В провинциальной прессе вновь преобладали прохладные оценки выступлений. Нередко лекции запрещались. Но большинство выступлений прошли с успехом, и как всегда, особенно чутка была молодёжь.

Кроме того, на войну поэт также откликнулся книгой стихов «Война» (1915) и сборником рассказов «Ярый год» (1916), которые получили крайне вялые рецензии в прессе. Стихи и рассказы были призваны поддержать дух и укрепить надежду на победу, однако их содержание вышло искусственным, нередко окрашенным сентиментальностью, столь несвойственной Фёдору Сологубу.

Февральская революция, обрушившая монархию и создавшая предпосылки для демократического преобразования Российской империи, Фёдором Сологубом была встречена с воодушевлением и большими надеждами. Его, как и остальных деятелей культуры, волновало, что будет с искусством в новой ситуации, кто его будет курировать и от чьего имени. Так 12 марта 1917 года образовался Союз Деятелей Искусства, живейшее участие в работе которого принял Фёдор Сологуб. Однако вскоре Союз Деятелей Искусства сосредоточился на борьбе за влияние в кабинете создававшегося министерства искусств, против наличия которого особенно выступал Сологуб.

С лета 1917 года газетные статьи Сологуба принимают откровенно антибольшевистский характер. Если раньше Сологуб и входил в отношения с большевиками, то с позиции «общего врага» (царизм), кроме того, нельзя

забывать, что Анастасия Чеботаревская была деятельно связана с революционной средой (её брат был казнён, другой был сослан, а её сестра была родственницей Луначарского). Этим и объясняются контакты Сологубов с левыми (особенно за границей, где в 1911—1914 гг. Сологуб встречался с Троцким, Луначарским и др.), давал концерты в пользу ссыльных большевиков.

Вернувшись в конце августа с дачи в Петроград, Сологуб продолжил работу в Союзе Деятелей Искусства, в котором возглавлял литературную курию, — принимая участие в подготовке созыва Собора деятелей искусства. В то же время Сологуб в своей публицистике передавал своё предчувствие беды, пытаясь возбудить гражданские чувства соотечественников, особенно власть имущих (чуть позже Сологуб признает, что ошибся в Керенском и в генерале Корнилове: первый, по его словам, оказался «болтуном, проговорившим Россию», последний же был «прямым честным человеком»).

Ставшие редкими статьи и выступления Сологуба после Октябрьского переворота были посвящены свободе слова, а также целостности и неприкосновенности Учредительного собрания в виду угрозы его разгона. Сологуб с безоговорочной враждебностью отнёсся к большевистскому перевороту и последующему разбою. Всю зиму и весну 1918 года Сологуб пользовался любой возможностью опубликовать «просветительные» статьи, направленные против отмены авторского права, ликвидации Академии Художеств и уничтожения памятников.

В тот момент Сологуб лекций не читал, жил на продажу вещей, поскольку пайка, который выдавался признанным «законом» литераторам, было недостаточно, и в условиях абсолютной невозможности издаваться Сологуб сам стал делать книжки своих стихов и распространять их через Книжную Лавку Писателей. Обычно от руки писались 5—7 экземпляров книги и продавались по семь тысяч рублей.

Эта невозможность существования, в конце концов, побудила Фёдора Сологуба, принципиально бывшего против эмиграции, обратиться в декабре

1919 года в советское правительство за разрешением выехать. Но за этим ничего не последовало. Через полгода Сологуб написал новое прошение, на этот раз адресованное лично Ленину. Тогда помимо Сологуба вопрос с отъездом за границу решался с Блоком, тяжёлая болезнь которого не поддавалась никакому лечению в России. Рассмотрения по делам Сологуба и Блока затягивались. В середине июля 1921 года Сологуб, наконец, получил положительное письмо Троцкого, но отъезд опять сорвался. В конце концов, разрешение-таки было получено, и отъезд в Ревель был запланирован на 25 сентября 1921 года. Однако томительное ожидание, прерываемое неисполняемыми обещаниями, надломило психику жены Сологуба, расположенной к сумасшествию. Именно в это время у неё случился приступ болезни. Вечером 23 сентября 1921 года, воспользовавшись недосмотром прислуги и отсутствием Сологуба, ушедшего для неё за бромом, Чеботаревская отправилась к сестре на Петроградскую сторону. Но, не дойдя буквально нескольких метров до её дома, бросилась с Тучкова моста в реку Ждановку. Смерть жены для Фёдора Сологуба обернулась непосильным горем, которое писатель не изжил до конца своих дней. К её памяти Сологуб будет постоянно обращаться в творчестве в оставшиеся годы. После смерти жены Сологуб уже не захотел уезжать из России.

В середине 1921 года советское правительство издало несколько декретов, ознаменовавших начало эры Новой экономической политики, после чего ожила издательская и типографская деятельность, восстановились заграничные связи. Тогда же появляются новые книги Фёдора Сологуба: сначала в Германии и Эстонии и затем в Советской России.

Первой из этих книг Сологуба явился роман «Заклинательница змей», изданный в начале лета 1921 года в Берлине. Роман с перерывами писался в период с 1911 по 1918 год и стал последним в творчестве писателя. Наследуя реалистическое и ровное повествование предыдущего романа, «Слаще яда», «Заклинательница змей» получилась странно далёкой от всего того, что прежде писал Сологуб. Сюжет романа свёлся к нехитрым феодальным

отношениям бар и рабочих, разворачивавшимся на живописных волжских просторах.

Первая послереволюционная книга стихов «Небо голубое» вышла в сентябре 1921 года в Эстонии (куда в то время пытались выехать Сологубы). В «Небо голубое» Сологуб отобрал неопубликованные стихи 1916—1921 гг. В том же издательстве вышел последний сборник рассказов Сологуба — «Сочтённые дни».

С конца 1921 года книги Сологуба начинают издаваться и в Советской России: выходят поэтические сборники «Фимиамы» (1921), «Одна любовь» (1921), «Костёр дорожный» (1922), «Соборный благовест» (1922), «Чародейная чаша» (1922), роман «Заклинательница змей» (1921), отдельное иллюстрированное издание новеллы «Царица поцелуев» (1921), переводы (Оноре де Бальзак, Поль Верлен, Генрих фон Клейст). Новые книги стихов определяли те же настроения, намеченные в «Небе голубом». Наравне с преобладавшими стихотворениями последних лет, были помещены и те, что были написаны несколько десятилетий тому назад. Своею цельностью особенно выделялся сборник «Чародейная чаша».

Фёдор Сологуб остался в СССР и продолжал плодотворно трудиться, много писал — но всё «в стол»: его не печатали. Чтобы продолжать активную литературную деятельность в таких условиях, Сологуб с головой ушёл в работу петербургского Союза Писателей (в январе 1926 года Сологуб был избран председателем Союза). Деятельность в Союзе Писателей позволила Сологубу преодолеть одиночество, заполнив всё его время, и расширить круг общения: ведь к тому времени почти все бывшие крупные писатели и поэты дореволюционной России, к среде которых принадлежал Сологуб, оказались за границей.

Последним большим общественным событием в жизни Фёдора Сологуба стало празднование его юбилея — сорокалетие литературной деятельности, — отмеченное 11 февраля 1924 года [5]. Чествование, организованное друзьями писателя, проходило в зале Александринского

театра. На сцене с речами выступили Е. Замятин, М. Кузмин, Андрей Белый, О. Мандельштам; среди организаторов торжества — А. Ахматова, Аким Волынский, В. Рождественский. Как отмечал один из гостей, всё проходило так великолепно, «как будто все забыли, что живут при советской власти». Это торжество парадоксально оказалось прощанием русской литературы с Фёдором Сологубом: никто из тогдашних поздравителей, равно как и сам поэт, не предполагал, что после праздника больше не выйдет ни одной его новой книги. Была надежда на переводы, которыми Сологуб плотно занялся в 1923—1924 гг., однако большинство из них не увидело свет при жизни Сологуба.

В середине 20-х гг. Сологуб вернулся к публичным выступлениям с чтением стихов. Как правило, они проходили в форме «вечеров писателей», где наряду с Сологубом выступали А. А. Ахматова, Е. Замятин, А. Н. Толстой, М. Зощенко, В. Рождественский, К. Федин, К. Вагинов и другие. Новые стихи Сологуба только и можно было услышать из уст автора с санкт-петербургских и царскосельских эстрад (летние месяцы 1924—1927 гг. Сологуб проводил в Детском Селе), так как в печати они не появлялись. Тогда же, в начале 1925 и весной 1926 года, Сологуб написал около дюжины антисоветских басен, читались они лишь в узком кругу. По свидетельству Р.В. Иванова-Разумника, «Сологуб до конца дней своих люто ненавидел советскую власть, а большевиков не называл иначе, как „туполобые“». В качестве внутренней оппозиции режиму (особенно после того, как вопрос с эмиграцией отпал) был отказ от нового правописания и нового стиля летоисчисления в творчестве и личной переписке. Мало надеясь на появление в свет своих книг, Сологуб, тем не менее, сам, незадолго до смерти, составил два сборника из стихотворений 1925—1927 гг. — «Атолл» и «Грумант».

В мае 1927 года, в разгар работы над романом в стихах «Григорий Казарин», Фёдор Сологуб серьёзно заболел. Болен он был давно, и болезнь до того более-менее удавалось подавить, теперь же осложнение оказалось

неизлечимым. С лета писатель уже почти не вставал с постели. Осенью началось обострение болезни. Последние стихотворения поэта помечены 1 октября 1927 г.

Умер Фёдор Сологуб 5 декабря 1927 года. Был похоронен на Смоленском православном кладбище рядом с могилой А. Н. Чеботаревской.