

ФГАОУ ВПО «Южный федеральный университет»

На правах рукописи

Луценко Ксения Валерьевна

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В РУССКОМ СИМВОЛИСТСКОМ РОМАНЕ  
(Д. МЕРЕЖКОВСКИЙ, Ф. СОЛОГУБ, А. БЕЛЫЙ)

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических  
наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
профессор Зотов С. Н.

Ростов-на-Дону - 2013

## Содержание

<b>Введение</b> .....	с. 4
<b>Глава 1. Принципы аналитического рассмотрения системы персонажей в русском символистском романе</b> .....	с. 17
1.1. Прозаическая художественная практика символизма и литературный процесс рубежа веков.....	с. 17
1.2. Аналитическое рассмотрение системы персонажей в сюжетно-тематическом и сюжетно-композиционном единстве произведения.....	с.26
1.3. Система персонажей, комплексный сюжет и жанр художественной прозы русского символизма.....	с. 38
<b>Глава 2. Риторическая интенция автора в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»</b> .....	с. 43
2.1. Внешние антиномии христианского и антихристианского как основа системы персонажей романа «Смерть богов. Юлиан Отступник».....	с. 48
2.2. Внутренняя двойственность персонажей в романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи».....	с. 64
2.3. Роман «Антихрист. Петр и Алексей»: преодоление дихотомии риторически-символического и событийных аспектов во взаимоотношении персонажей.....	с. 74
2.4. Особенности литературной позиции Д. С. Мережковского в трилогии «Христос и Антихрист».....	с. 93
<b>Глава 3. Символически-экзистенциальное начало в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»</b> .....	с. 101
3.1. От социально-нравственной тематики к мифологизированной символике: персонажи-двойники в риторической событийности комплексного сюжета.....	с. 101

3.2. Тематическое нисхождение и попытка самоопределения как два способа формирования достоверно-мифологизированного типа персонажа.....с.	112
3.3. Особенности литературной позиции Ф. Сологуба в романе «Мелкий бес».....с.	129
<b>Глава 4. Творчество как форма самоопределения поэтической личности: экзистенциальная тенденция в романе Андрея Белого «Петербург».....с.</b>	<b>133</b>
4.1. Структура пространства осуществления поэтической личности.....с.	133
4.2. Упадок Империи и судьба персонажа в событийном сюжете и его символически-аллегорических планах.....с.	145
4.3. Самоопределение персонажа в символически-экзистенциальном сюжете «Петербурга».....с.	155
4.4. Особенности литературной позиции Андрея Белого в романе «Петербург».....с.	181
<b>Заключение.....с.</b>	<b>186</b>
<b>Список использованной литературы.....с.</b>	<b>192</b>

## Введение

В настоящее время существует довольно обширный корпус литературоведческих работ, посвященных всестороннему исследованию литературной практики русского символизма. Изучаются как общетеоретические основания направления, его связи с классической реалистической литературой и степень влияния на последующий литературный процесс, так и отдельные аспекты символистской поэтики на материале не только поэтической, но и прозаической художественной практики. В последнем случае особым вниманием исследователей пользуется большая проза поэтов, преимущественно, вершинные произведения Д. С. Мережковского («Христос и Антихрист»), В. Брюсова («Огненный ангел»), Ф. Сологуба («Мелкий бес») и А. Белого («Петербург»).

Однако работ, которые предлагали бы системное аналитическое рассмотрение центральных символистских романов и на этом основании представляли бы их как единую литературную практику, имеющей свою специфику и динамику, крайне мало. Первым шагом в данном направлении можно считать статью Л. Силард «Поэтика символистского романа конца XIX начала XX веков. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый)»<sup>1</sup>, в которой в центре внимания находится специфика художественных структур, свойственная новаторской романной форме символистов. В монографии С. П. Ильева «Русский символистский роман»<sup>2</sup> на материале «Тяжелых снов» и «Мелкого беса» Ф. Сологуба, «Огненного ангела» В. Брюсова и «Петербурга» А. Белого изучается структура символистского романа на нескольких композиционных уровнях: «архитектоники, символа и мифа

---

<sup>1</sup> Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX начала XX веков. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л.: Изд.-во ЛГУ, 1984. С. 265-284.

<sup>2</sup> Ильев С. П. Русский символистский роман. Киев: Лыбидь, 1991. 172 с.

(сюжета), пространства и времени (хронотопа) и автора как интегратора всех уровней жанровой формы романа»<sup>3</sup>. Но, как справедливо отметила Н. В. Барковская, в монографии С.П. Ильева не ставилась задача выявления взаимосвязи указанных художественных структур. Поэтому собственной целью исследовательницы становится обнаружение типологической общности романов Д. Мережковского, В. Брюсова, Ф. Сологуба и А. Белого. Сделанные в диссертации Н. В. Барковской «Поэтика символистского романа»<sup>4</sup> выводы о принципах формирования художественного мира, о типологии героя и его взаимоотношениях с автором, а отсюда - о жанровой природе символистского романа представляют несомненную ценность. Особо значимыми для определения жанрового своеобразия художественной прозы символизма также являются наблюдения С. И. Пискуновой над характером подражательности, сделанные в статье «Символистский роман: между мимесисом и аллегорией»<sup>5</sup>. В диссертации М. А. Дубовой «Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого)»<sup>6</sup> художественная проза русского символизма рассматривается в методологических рамках концепций С. П. Ильева и Н. В. Барковской.

Методологические и интерпретационные достижения вышеперечисленных исследователей позволяют выйти на новый уровень осмысления художественной прозаической практики русского символизма. Литературный процесс рубежа XIX-XX веков протекает в условиях смены типа рациональности, то есть трансформации общей ориентации мышления современного человека, что требует осмысления художественной практики

---

<sup>3</sup> Там же. С. 159.

<sup>4</sup> Барковская Н. В. Поэтика символистского романа: дис. ...д-ра филол. наук: 10.01.01 / Барковская Нина Владимировна. Екатеринбург, 1996. 461 с.

<sup>5</sup> Пискунова С.И. Символистский роман: между мимесисом и аллегорией // Филологические науки. - 2008. - № 5. - С. 3-15.

<sup>6</sup> Дубова М. А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Дубова Марина Анатольевна. М., 2005. 45 с.

эпохи на новых эпистемологических основаниях. В произведениях русского символизма запечатлевается эволюция классического искусства в художественную практику модернизма, для которой первостепенную важность приобретают экзистенциальная составляющая, креативность и литературная позиция художника<sup>7</sup>. Следовательно, углубление исследовательского подхода к романам символистов предполагает описание специфики прозы русского символизма как *переходной* практики, ещё связанной с классической рациональностью, но фиксирующей в текстах произведений происходящие на рубеже веков изменения в культурном и, соответственно, - в художественном сознании. В данной ситуации кризиса классической культуры проблема самоопределения личности ставится во главу угла. Обнаружение причин деградации личности, пути её преодоления и обретения новой целостности становятся основой тематики русского символистского романа.

Новая тематика творчества находит своё выражение, с одной стороны, в поэтике произведений, в частности, в новом подходе к *персонажу и сюжету*, а с другой стороны, с помощью такого именно воплощения тематики обнаруживается целостный взгляд человека-художника на мир, выражающий важнейшее, экзистенциально значимое отношение к жизни и литературе, в разной степени свойственное писателям-символистам. Этот целостный взгляд на мир характеризует творческую индивидуальность, возникшую, осуществившуюся с помощью художественного творчества. Так понятый смысл литературного произведения уместно определить с помощью понятия *литературной позиции художника*.

---

<sup>7</sup>Подробнее см.: Зотов С.Н. Классическое искусство и поэтическая практика модернизма (к пониманию экзистенциального смысла литературы) // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах: мат. междунар. науч. конф., г. Волгоград, 12 – 15 апреля 2006г. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2006. С. 579 – 583. Зотов С. Н. Литературная позиция Иосифа Бродского. К постановке проблемы. // Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность. СПб.: Звезда, 2000. С. 107 - 124.

«Литературная позиция – это необходимое литературоведческое понятие, которое обозначает новую исследовательскую интенцию: предметом понимания становится не столько творческий путь художника, опредмеченный поэтическими достижениями, сколько иное этого пути – творческая индивидуальность, его избирающая»<sup>8</sup> (здесь и далее курсив, подчёркивание и разрядка шрифта в цитатах по умолчанию принадлежат авторам источника – К.Л.). Понимание творчества как «способа жизнеутверждения»<sup>9</sup> поэтической личности в литературной практике «старших» символистов ещё полноценно не реализовано, но весьма близко творчеству «младших» символистов. Характеристика литературной позиции с экзистенциальной точки зрения связана с качеством самоопределения художника (степенью его риторичности, качеством подражательности, особенностями символизма). В сфере поэтики это проявляется наиболее отчетливо, на наш взгляд, в особенностях системы персонажей и сюжета произведения, определяющих в конечном счете его жанровую специфику.

Существующие в научной литературе определения жанра символистского романа как имеющего в своём ядре представление о просвечивающих «друг сквозь друга» разных планах бытия (Л. Силард)<sup>10</sup>, фундаментальные категории символа и мифа (С. П. Ильев)<sup>11</sup> или даже «не жестко определенный жанр, а некое семантическое поле»<sup>12</sup>, состоящее из ряда произведений авторов одного течения (Н. В. Барковская) не являются, на наш взгляд, достаточно точно и решительно обоснованными<sup>13</sup>. В качестве

---

<sup>8</sup> Зотов С. Н. Поэтическая практика русского модернизма (основы экзистенциальной исследовательской практики). Таганрог: Изд-во ФГБОУ ВПО «ТГПИ имени А. П. Чехова», 2013. С. 56.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX начала XX веков. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. С. 266.

<sup>11</sup> Ильев С.П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. С. 5.

<sup>12</sup> Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. С. 380.

<sup>13</sup> Вопрос о необходимости уточнения представлений о символистском романе также поднимается в диссертации А. О. Разумовой. Но с аргументами исследовательницы мы не вполне согласны. См.: Разумова А. О. Роман Андрея Белого "Петербург":

исходного нами будет принято эмпирическое определение, удачно сформулированное Н. В. Барковской: символистские романы – «это, прежде всего, романы, написанные поэтами-символистами»<sup>14</sup>. Дальнейшая же конкретизация определения символистского романа, которая поможет решить проблему жанровой специфики произведений Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба и А. Белого, становится возможной благодаря аналитическому рассмотрению системы персонажей в сюжетном развитии произведения.

В связи с особенностями познавательной ситуации рубежа веков отправной точкой исследования может стать понимание *символа*, важнейшей категории художественного творчества писателей-символистов, оказывающей влияние на все уровни содержательной формы произведения. В качестве **материала** диссертационного исследования отобраны произведения художественной прозы Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба и А. Белого – трилогия «Христос и Антихрист», романы «Мелкий бес» и «Петербург». Именно на этом аналитическом материале хорошо усматривается не попадавшая ранее в фокус литературоведческого внимания качественная динамика, связанная с трансформацией событийной стороны произведения в связи с художественным претворением символа конкретным автором. Роман В. Брюсова «Огненный ангел» не был принят к рассмотрению в связи с его типологическим сходством с романами Д. С. Мережковского и, следовательно, отсутствием принципиальной важности при обнаружении динамики качества литературных позиций писателей-символистов.

В качестве определяющей особенности художественной прозы символизма в диссертации рассматривается *комплексный сюжет*, который связан с отображением в своих тройственно толкуемых ситуациях различных сторон символа, трансформированных *риторической интенцией* автора. Для

---

гносеологическая природа текстопорождения: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Разумова Александра Олеговна. Томск, 2006. С. 7-8.

<sup>14</sup> Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. С. 6.



Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба и А. Белого при всех нюансах в понимании символа существует фундаментальная категориальная общность: символ – это означающее, означаемое и сплавливающее их переживание сознания<sup>15</sup>. Соответственно, сюжетные ситуации получают возможность тройственной реализации: в реально-событийном значении (означающее символа), символическом и экзистенциальном (диалектика означаемого и переживания сознания). Однако действительное, воплощенное в художественном тексте, наполнение комплексного сюжета зависит от степени риторичности автора, то есть от характера влияния предтекстуальных идеологических представлений автора на художественную целостность. Таким образом, три уровня комплексного сюжета – событийный, риторически-символический и символически-экзистенциальный – представляют собой опосредование авторской риторичностью тройственной природы символа.

**Актуальность диссертационного исследования** заключается в новом взгляде на прозу символизма, основанном на аналитическом рассмотрении системы персонажей в комплексном сюжете произведений, выявляющем особенности тематики, поэтики и литературной позиции писателей.

Хотя система персонажей русского символистского романа ещё не становилась предметом специального исследования, отдельные принципы её формирования и особенности выстраивания образа персонажа уже неоднократно освещались с различных позиций.

Пожалуй, наибольшее распространение получила мифопоэтическая трактовка художественной прозы русского символизма. Прежде всего, это давшие начало научному исследованию символизма труды З. Г. Минц; далее наиболее последовательно мифопоэтическая традиция воплощена в работах

---

<sup>15</sup> См.: Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Полное собр. соч.: в 24 т. Т. 18. М.: И. Д. Сытин, 1914. С. 261. Сологуб Ф. Искусство наших дней // Сологуб Ф. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. М.: Интелвак, 2002. С. 418-420. Белый А. Смысл искусства // Белый А. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 172-173.

А. Л. Григорьева, Н. Г. Пустыгиной, С. П. Ильева, Е. М. Мелетинского, В. Н. Топорова, В. В. Полонского, Л. В. Евдокимова, Т. Венцловы и многих других. Несмотря на то, что мифопоэтический подход к интерпретации символистского романа далёк от методологического принципа нашего исследования, нельзя преуменьшить роль данных работ в понимании ряда моментов, касающихся архетипических и неомифологических оснований персонажей и сюжетных коллизий.

Обращение к концепции персонажа в анализируемых произведениях в культурно-историческом ключе характерно для монографий Л. А. Колобаевой, О. В. Дефье, Л. Н. Флоровой, работ Л. К. Долгополова, В. В. Келдыша, М. М. Павловой, О. Михайлова, С. Н. Поварцова, Вен. Ерофеева, диссертаций Е. А. Виноградовой, О. О. Козарезовой, И. А. Билибиной и т.д. Несомненными достижениями данного метода является рассмотрение специфики произведения в соотношении с культурой эпохи, прослеживание историко-генетических связей и определение типологической общности. При культурно-историческом подходе к персонажу произведения особенно полно раскрывается его конкретно-социально-историческая реализация в событийном развитии, однако методологические возможности подхода ограничивают глубину постижения символически-экзистенциальной сути персонажа.

Только начинающий входить в научную парадигму изучения символистского романа антропологический подход (диссертации Д. В. Боснака, Л. В. Лазаренко) предполагает обнаружение принципов воссоздания образа человека, но качество «прораствания» экзистенциальной проблематики в произведении освещается недостаточно, а часть специфических символистских смыслов оказывается утеряна.

Экзистенциальная проблематика существования личности ставится во главу угла в монографии В. В. Заманской «Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий». Используемый

исследовательницей контекстно-герменевтический метод предполагает охват больших культурно-философских пластов и контекстуальных связей между ними, реконструкцию единого европейского культурного пространства XX века, что делает объективно невозможным углубленное аналитическое изучение персонажей отдельных произведений, но создает для такого изучения прекрасную базу, определяя специфику художественного сознания эпохи.

Наибольшей близостью нашей исследовательской позиции, невзирая на доминирование семиотического подхода, отличается уже упомянутая диссертация Н. В. Барковской «Поэтика символистского романа». Описывая сюжет и «систему образов» произведений Д. С. Мережковского, В. Брюсова, Ф. Сологуба и А. Белого, исследовательница приходит к мысли о «многомерном пространстве сюжета»<sup>16</sup> и иерархии уровней содержания; о трансформации образов персонажей и об изменении авторской позиции писателей-символистов вплоть до формирования «экзистенциальной концепции личности»<sup>17</sup> в поздних символистских романах. Плодотворные замечания Н. В. Барковской предполагают дальнейшее развитие и углубление, что и становится задачей нашей диссертационной работы.

Принцип двойничества как основной принцип формирования системы персонажей центральных романов Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба и А. Белого в той или иной мере затрагивается в подавляющем большинстве исследований, более подробно эта проблематика будет освещена в соответствующих аналитических главах. Представляется важным определить функции персонажей-двойников в сюжетном развертывании произведений в связи с обнаруживаемой *символической типологией персонажей* и качеством литературных позиций писателей-символистов.

---

<sup>16</sup> Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. С. 296.

<sup>17</sup> Там же. С. 360.

**Цель** исследования заключается в раскрытии специфических особенностей системы персонажей в комплексном сюжете символистских романов Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба и А. Белого («Христос и Антихрист», «Мелкий бес», «Петербург»), тематическое своеобразие и поэтический строй которых характеризуют литературную позицию писателей и развитие художественной практики символизма.

В соответствии с поставленной целью в работе решаются следующие **основные задачи**:

- установить специфику символизма как литературной практики и определить место символизма в литературном процессе;
- охарактеризовать тематику русского символистского романа;
- установить специфику сюжета русского символистского романа;
- установить функции, характер поведения и самоопределения персонажей, своеобразие системы персонажей в комплексном сюжете романов;
- установить специфику жанра русского символистского романа;
- охарактеризовать литературную позицию писателей в рамках общей эволюции русского символизма.

**Объектом исследования** в диссертационной работе являются особенности сюжетно-тематического развития в трилогии «Христос и Антихрист» Д. С. Мережковского, романах «Мелкий бес» Ф. Сологуба и «Петербург» А. Белого. **Предметом исследования** являются смысловая специфика системы персонажей в данных романах.

Цель и конкретные задачи обусловили выбор методов, адекватных предмету исследования. **Методологической основой** исследования является комплексный подход к рассмотрению литературного произведения, сочетающий в себе методологические возможности культурно-исторической школы, формальной школы, феноменологии и герменевтики. Методологические возможности феноменологии искусства в сочетании с

культурно-историческим подходом помогают определить специфику художественного сознания эпохи рубежа XIX-XX веков и на новых основаниях рассмотреть прозаические произведения русского символизма в рамках литературного процесса. Достижения формальной школы в рамках имманентного текстуального анализа дополняются герменевтическим истолкованием, что позволяет дать наиболее адекватную художественной целостности интерпретацию произведения, а обращение к художественной антропологии выявляет актуальную проблематику.

**Теоретико-методологическую основу** работы составляют:

- Теоретико-методологические источники по философии и эстетике XX века: эстетические манифесты Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба; труды по философии искусства А. Шопенгауэра, А. Белого, Н. А. Бердяева, М. М. Бахтина, А. Ф. Лосева, С. С. Аверинцева; философские работы М. Хайдеггера, Э. Гуссерля, М. К. Мамардашвили, Х. Ортеги-и-Гассета, Э. Финка; философские труды и письма Ф. Ницше; работы по проблемам художественной антропологии С. Н. Зотова, В. А. Подороги и Х.-У. Гумбрехта.
- Работы, рассматривающие литературный процесс рубежа XIX и XX веков (Ю. Б. Борев, О. А. Клинг, В. И. Тюпа, В. В. Бычков, З. Г. Минц, В. В. Заманская, В. А. Келдыш, Е. В. Тырышкина, Л. А. Колобаева, Л. Н. Егорова и др.).
- Российские и зарубежные научные исследования, ориентированные на рассмотрение особенностей прозаического художественного творчества Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба и А. Белого (З. Г. Минц, Н. Г. Пустыгина, Л. Силард, Н. В. Барковская, С. И. Пискунова, В. М. Пискунов, Л. А. Колобаева, С. П. Ильев, Ш. Розенталь, В. М. Паперный, Л. К. Долгополов, А. В. Лавров, М. М. Павлова, О. В. Дефье и др.).
- Труды по теоретической поэтике, обращенные к вопросу рассмотрения системы персонажей и сюжета произведения: монографический учебник

поэтики Б. В. Томашевского в аспекте разработки тематического определения мотива и определения системы персонажей; труды Б. В. Шкловского и А. П. Скафтымова, разрабатывающие тематическую трактовку мотива; работы Н. Д. Тмарченко, Ю. М. Лотмана, В. Е. Хализева, Л. В. Чернец, Е. Фарино, В. И. Тюпы, А. Б. Есина, в которых рассматриваются понятия «персонаж», «система персонажей», «герой», «действующее лицо», «тип», «характер»; монографическая работа по поэтике сюжета Л. С. Левитан и Л. М. Цилевича; труды М. М. Бахтина в области феноменологического исследования личности; работы С. Н. Зотова, посвященные методу аналитического рассмотрения системы персонажей литературных произведений прозы и драматургии.

**Научная новизна исследования** состоит в том, что впервые рассмотрена специфика комплексного сюжета символистского произведения и особенности выстраивания в нём системы персонажей специфической символической типологии; впервые исследуется эволюция художественной прозы русского символизма с точки зрения изменения качества литературных позиций Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба и А. Белого.

**На защиту выносятся** следующие положения:

1. Феноменом художественной прозы русского символизма является комплексный сюжет. Качество диалектического сопряжения трёх уровней комплексного сюжета – событийного, риторически-символического и символически-экзистенциального – и функции и смысловые особенности системы персонажей в художественной прозе русского символизма взаимообусловлены.

2. Догматизм литературной позиции Д. С. Мережковского определяет преобладание в комплексном сюжете романов трилогии «Христос и Антихрист» риторически-символического уровня. Характер оппозиций персонажей и событийный ряд служат иллюстративным материалом,

символически-аллегорически раскрывающим религиозно-философскую и культурно-историческую тематику произведений.

3. Декадентская риторичность Ф. Сологуба в романе «Мелкий бес» возникает на почве редуцирования в персонажах социально-нравственно-психологической обусловленности и возведения ряда персонажей-двойников к единому символу мифологического характера. Символическую однородность системы персонажей нарушает нереализованная возможность самоопределения Людмилы Рутиловой и Саша Пыльникова. Доминантой комплексного сюжета является символически-экзистенциальное начало, экзистенциальный аспект полноценно не раскрыт.

4. Литературная позиция А. Белого в романе «Петербург» в значительной мере преодолевает риторичность: главное движение комплексного сюжета обнаруживается в попытке самоопределения поэтической личности. В основе данного процесса лежит интеллектуальное переживание российской и мировой культуры, истории империи и современности, поэтому в романе Белого возрастает значимость событийного плана по отношению символически-экзистенциальному уровню. Систему персонажей образует ряд двойников, которые получают экзистенциально-творческую самостоятельность и являются инстанциями, опосредующими процесс интеллектуального и экзистенциального переживания автора.

5. Установление на основе аналитического рассмотрения системы персонажей романов качества литературной позиции Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба, А. Белого свидетельствует о творческой эволюции художников, а также - о внутренней динамике русского символизма в сторону модернизма, внешним проявлением которой становится нарастание жанровой энтропии.

**Теоретическая значимость** диссертации состоит в разработке принципов анализа выявляемого таким образом художественного феномена символизма - комплексного сюжета; в установлении качества системы

персонажей и тематико-антропологического развития символистского романа; в углублении понимания романов Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба и А. Белого; в установлении изменений литературной позиции писателей; в уточнении понимания литературного процесса.

**Научно-практическое значение** диссертации заключается в том, что её материалы и результаты исследования могут быть использованы в вузовских лекционных курсах по теории литературы и истории литературы конца XIX – начала XX века, в специальных курсах и семинарах по художественной прозе русского символизма, а также послужить основной для подготовки методических и учебных пособий.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения исследования изложены в статьях и тезисах. Итоги отдельных этапов работы представлялись в докладах на межвузовских (Ростов-на-Дону) и международных (Москва, Таганрог, Пятигорск, Ишим) научных конференциях.

Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения и библиографии, включающей 227 наименований. Общий объем диссертации составляет 217 страниц.



# Глава 1. Принципы аналитического рассмотрения системы персонажей в русском символистском романе.

## 1.1. Прозаическая художественная практика символизма и литературный процесс рубежа веков

Рубеж XIX и XX веков для европейской цивилизации - это эпоха «переоценки всех ценностей». Литература чутко реагирует на изменения, происходящие в сознании современного человека, и поэтому проза русского символизма, основываясь на классических ценностях, одновременно несёт в себе зёрна нового, модернистского взгляда на мир. Слом классической картины мира, основанной на разумности, постижимости и естественной упорядоченности бытия, метафорически выражается в идее Ф. Ницше о смерти Бога. Ницше, по мысли Хайдеггера, - Конец западноевропейской философии, провозвестник настоящих «скудных времен»<sup>18</sup>. Но, с другой стороны, «смерть Бога, самой авторитетной из абстрактных истин, отрывает человека от потустороннего мира, открывая ему тем самым свободу созидания новых идеалов, дает возможность действовать исходя из личной воли»<sup>19</sup>. Экзистенциальный эксперимент Ницше, в ходе которого конструируется собственный жизненный опыт<sup>20</sup>, - заря торжества субъекта в веке XX, начало смены типа рациональности как общей ориентации мышления. Теперь «жизни суждено быть экспериментом познающего»<sup>21</sup>, «никакого абсолютного бытия нет: бытие – это становление»<sup>22</sup>, поэтому в

---

<sup>18</sup> Дугин А.Г. Мартин Хайдеггер: философия другого Начала. М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2010. С. 90.

<sup>19</sup> Синеокая Ю.В. Три образа Ницше в русской культуре. М.: ИФРАН, 2008. С. 45.

<sup>20</sup> Там же. С. 23.

<sup>21</sup> Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т.1. М.: Мысль, 1990. С. 647.

<sup>22</sup> Ницше // Философский энциклопедический словарь. М.: ИНФРА-М, 1997. С. 304.

гносеологии с необходимостью происходит феноменологический поворот, в ходе которого фиксируется самонаправленность познающего сознания, что было позднее осмыслено в работах Э. Гуссерля.

Указанные характерные особенности эпохи позволяют говорить о том, что прозу русского символизма следует рассматривать на новых эпистемологических основаниях<sup>23</sup>. Художник, как и любой мыслящий человек, всегда «осознает самого себя, свое место и последствия своего труда в мире, в языке, в культурной традиции»<sup>24</sup>, а со сменой типа рациональности неизбежно меняется этот внутренний образ и, соответственно, творческая интенция. Таким образом, очерчивается основное проблемное поле нашего рассмотрения прозы начала XX века: художник и основа его творческой деятельности; и, как следствие, художник и его экзистенциальная позиция. В первом случае речь будет идти о миметических и немиметических подходах к изображению, во втором – о характере самоопределения художника.

Принцип миметизма господствовал, так или иначе видоизменяясь (Античность, Возрождение, романтизм, реализм), в искусстве вплоть до XX века, не исчез он и далее, но в эпоху смены рациональности претерпел существенную трансформацию. Определяющую роль начинает играть мимесис внутрипроизведенческий (термин В. Подороги), «указывающий на то, что литературное произведение самодостаточно и не сводимо к достоверности внешнего, якобы реального мира»<sup>25</sup>, то есть литературное произведение строится уже как самостоятельный мир, не являясь лишь отражением мира реального, - в этом уже заключена жизнетворческая инициатива художества. Литература модернизма преодолевает

---

<sup>23</sup> О специальной гуманитарной эпистемологии см.: Зотов С. Н. К эпистемологии литературоведения: пространственность художественного смысла в теории М.М. Бахтина // Известия ЮФУ. Филологические науки. - 2011. - №3. - С. 45-52.

<sup>24</sup> Мамардашвили М. К. «Дьявол играет с нами, когда мы не мыслим точно...» // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М. : Прогресс, Культура, 1992. С. 127.

<sup>25</sup> Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т.1 М.: Культурная революция, 2006. С. 11.

традиционную эстетическую модель, она характеризуется особой креативностью, но не просто в известном ещё с Аристотеля смысле «пойэсиса» (т. е. создания нового)<sup>26</sup>, а в смысле «демиургии», творения собственного мира: «Полнота своевольного самоопределения, которое в искусстве нередко называют «демонизмом», оборачивается для поэта новой эпохи свободой претворения мира...»<sup>27</sup>. Поэтому для искусства модернизма центральной проблемой, определяющей его онтологический статус, становится самоопределение художника, т.е. «экзистенциально значимый процесс выявления и утверждения человеком индивидуальной жизненной позиции, основанной на определенных идеологических взглядах и самопознании...»<sup>28</sup>.

Осмысление затронутой эпистемологической проблематики становится основанием художественного опыта русского модернизма. Специфика модернистской интенции наглядно проявляется в эссеистике Б. Л. Пастернака, в которой устанавливается особенный «синкретизм» искусства: «...единство и неразличимость «исполнителя», «исполненного» и «предмета исполнения», то есть, тождественность произведения искусства, художника и жизни»<sup>29</sup>. Для Пастернака «"искусство не просто описание жизни, а выражение единственности бытия". Речь идет об обнаружении-открытии жизни, всегда данной единственным способом – в интеллектуальном переживании вот этого художника, но явленное «здесь и сейчас» имеет всеобщий смысл "неповторимой единственности живой

---

<sup>26</sup> Подробнее о принципах мимесиса и пойэсиса см. в монографии О. Дубовой: Дубова О. Б. Мимесис и пойэсис. Античная концепция "подражания" и зарождение европейской теории художественного творчества. М.: Памятники исторической мысли, 2001. 271 с.

<sup>27</sup> Зотов С. Н. Классическое искусство и поэтическая практика модернизма (к пониманию экзистенциального смысла литературы) // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах ... С. 582.

<sup>28</sup> Зотов С. Н. Эстетически-художественное пространство и антропологический смысл литературы // Литература в контексте современности: мат. II Междунар. науч. конф.: в 2 ч. Ч. 1. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2005. С. 167.

<sup>29</sup> Зотов С. Н. К эпистемологии литературоведения: пространственность художественного смысла в теории М.М. Бахтина. С. 48.

действительности"»<sup>30</sup>. Таким образом, самосознание Пастернака является обобщением существа поэзии, её сверхлитературным аспектом.

В случае с прозаической художественной практикой русского символизма речь идёт о процессе перехода к обнаруживаемой в модернизме экзистенциальной антропологии литературного творчества, к немимиметическим модернистским подходам, реализующим полноту самоопределения художника.

О пограничном характере символизма писал ещё А. Белый: «..мы смутно предчувствуем, что стоим на границе двух больших периодов развития человечества»<sup>31</sup>, но до последнего времени проблема символизма в литературоведческих исследованиях решалась преимущественно с точки зрения остающейся на классических основаниях познающей мысли.

Базовыми исследованиями, представляющими классический взгляд на тему символизма, но одновременно заостряющими проблему дальнейшего расширения представлений, являются важнейшие работы З. Г. Минц<sup>32</sup>, в том числе в соавторстве с М. Ю. Лотманом<sup>33</sup>, труды М. Л. Гаспарова<sup>34</sup>. Большой шаг на пути к решению проблемы своеобразия символизма сделали современные исследователи, прежде всего в работах, посвященных выявлению закономерностей литературного процесса рубежа веков, динамике притяжений и отталкиваний. К таким работам можно отнести

---

<sup>30</sup> Там же. С. 48

<sup>31</sup> Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 255.

<sup>32</sup> Ряд статей, представленный в сборнике: Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство – СПб, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. 480 с.

<sup>33</sup> Минц З. Г. Лотман М. Ю. Эпоха модернизма: «серебряный век» русской поэзии. *Чередование периодов поэзии и периодов прозы в истории русской литературы* // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. С. 342–389.

<sup>34</sup> Гаспаров М. Л. Поэтика "серебряного века" // Русская поэзия "серебряного века", 1890-1917: Антология. М.: Наука, 1993. С. 5-44; Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. О стихах. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 434-455; и др. работы.

труды И. П. Смирнова, В. А. Келдыша, В. И. Тюпы, Е. В. Тырышкиной, Л. А. Колобаевой, Л. П. Егоровой и др.

В статье Вяч. Вс. Иванова высказывается важнейшая мысль об отсутствии антагонизма между символизмом и постсимволизмом, о зыбкости грани между ними, которая «у многих крупнейших писателей и художников проходит между разными периодами творчества одного человека»<sup>35</sup>. Как связующее звено между XIX и XX веками символизм понимается в работах О. А. Клинга, речь также идет «о необходимости снять традиционное представление о символизме и постсимволизме как об оппозиции»<sup>36</sup>.

Показательной, на наш взгляд, оказывается трактовка символизма в концепции В. И. Тюпы. Он отмечает, что «эпоха символизма не только размежевала XIX и XX столетия, но явилась столь радикальным рубежом в истории русской (и европейской в целом) художественной культуры, после которого классическая парадигма художественности могла уже только имитироваться»<sup>37</sup>. Соотнося символизм с парадигмой неклассической художественности, Тюпа определяет его место перед модернизмом<sup>38</sup>, фиксируя таким образом переходный характер направления. Концепцию Тюпы развивает и дополняет в своей монографии Е. В. Тырышкина, также рассматривающая символизм в качестве буферной зоны между классикой и модернизмом<sup>39</sup>. Ю. Б. Борев также относит символизм к стадии

---

<sup>35</sup> Иванов Вяч. Вс. О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX- начала XX века // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе. М.: «Языки русской культуры», 2000. С. 120.

<sup>36</sup> Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. С. 294.

<sup>37</sup> Тюпа В. И. Полифония русской эстетической мысли 20-х годов // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века. М.: РГГУ, 2003. С. 111.

<sup>38</sup> Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 139, 157.

<sup>39</sup> Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд.-во НГПУ, 2002. 151 с. URL: <http://avantgarde.narod.ru> [дата обращения: 01.09.2013].

предмодернизма<sup>40</sup>. Однако в связи с тем, что целью указанных исследователей являлось создание общей картины литературного процесса, то подробно символизм в их работах не рассматривается. Поэтому для раскрытия уникального характера символизма изнутри следует определиться с отношением символизма к категории мимесиса, что позволит в рамках специальной эпистемологии отмежевать данное направление от реализма и выступающего на литературную арену модернизма.

Особое внимание отношению художника-символиста к категории мимесиса и её значению для понимания литературного процесса уделяется в работах В. И. Тюпы, В. И. Смирнова, Е. В. Тырышкиной, В. В. Бычкова. Как отмечает В. В. Бычков, «отказавшись от изоморфизма, существенного для всей классической эстетики, художники и мыслители Серебряного века фактически не отказываются от самого миметического принципа в искусстве, но углубляют его до сущностного миметизма, т.е. до *символического выражения...*»<sup>41</sup>. То есть в связи с категорией мимесиса в фокус исследования неизбежно попадает центральная категория направления – символ, трактуемый как парадоксальный знак доверия к миру феноменальному в условиях кризиса классической репрезентативности, сохраняющий связь с реальностью, но ведущий в ноуменальные миры. Так, Д. Мережковский писал: «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности»<sup>42</sup>. Сходная концепция символа представлена в теоретических работах Ф. Сологуба (например, статья «Искусство наших дней»<sup>43</sup>) и А. Белого (например, в книге статей

---

<sup>40</sup> Борев Ю. Б. Период предмодернизма: свобода и удовольствие // Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 235, 249 – 255.

<sup>41</sup> Бычков В. В. Трансформация миметического сознания в эстетике Серебряного века // Античность и культура Серебряного века. М.: Наука, 2010. С. 16.

<sup>42</sup> Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Полное собр. соч. ... С. 261.

<sup>43</sup> По Сологубу, символическое миропостижение признает нечто единое, безотносительное, «по отношению к чему все получает свой смысл». Это – окно в

«Символизм»<sup>44</sup>). Художнику-символисту уже недостаточно реализма, поддерживающего «сильную» референциальную иллюзию у читателя<sup>45</sup>, он делает акцент на символическом выражении «метафизической, часто трансцендентальной, реальности»<sup>46</sup>. Эстетика романтизма опиралась на схожие принципы изображения, но там творение принципиально иного происходит с дозволения Бога (о романтической критике репрезентации см. в книге М. Б. Ямпольского «Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре»<sup>47</sup>). В символизме же в новой познавательной ситуации усиливается житнетворческий аспект, постепенно перерастающий из мистико-религиозного действия в экзистенциально значимый процесс самоопределения личности, но при этом конечной целью для художника-символиста остаётся теургия: «Новое искусство – переходное по существу, оно – мост к иному творчеству»<sup>48</sup>, которое есть «теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как

---

бесконечность. Поэтому образ в высоком искусстве вмещает в себя «многозначительное содержание», т.е. становится символом. Однако, как особо подчеркивает Сологуб, должна сохраняться глубокая связь с реальностью. Во-первых, образ должен быть изображен точно; во-вторых, взят «в точных отношениях его к другим предметам предметного мира»: «за праздными измышлениями никаких глубин не откроешь» // Сологуб Ф. Искусство наших дней // Сологуб Ф. Собрание сочинений: В 6 т. С. 418-420.

<sup>44</sup> Как известно, определения символа у Белого многочисленны и даже в чём-то противоречивы. Приведем наиболее, на наш взгляд, репрезентативное: «1) символ как образ видимости, возбуждающий наши эмоции конкретностью его черт, которые нам заведомы в окружающей действительности; 2) символ как аллегория, выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный; 3) символ как призыв к творчеству жизни. Но символический образ есть ни то, ни другое, ни третье. Он – живая цельность переживаемого содержания сознания». // Белый А. Смысл искусства // Белый А. Собр. соч. Символизм. Книга статей. С. 172-173.

<sup>45</sup> Подорога В.А. Мимесис ... С. 11.

<sup>46</sup> Бычков В. В. Трансформация миметического сознания в эстетике Серебряного века // Античность и культура Серебряного века. С. 13.

<sup>47</sup> Ямпольский М. Б. Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.

<sup>48</sup> Бердяев Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека // Бердяев Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 247.

сущее»<sup>49</sup>. По сути, символист вновь находит Бога, но уже как сверхчеловек, как со-творец, ибо теургия – «совместное с Богом продолжение творения»<sup>50</sup>.

Указанные интенции художественной практики эпохи модернизма свидетельствуют о новой художественной антропологии и делают необходимым новый подход к их рассмотрению. В связи со сменой творческой интенции художника объектом литературоведческого рассмотрения прозы символистов становится трансформированная по сравнению с классическим искусством антропология: с одной стороны, - это осознанный на новых основаниях персонаж, с другой – особая литературная позиция художника.

Сейчас довольно активно обсуждается антропологический поворот в гуманитарных науках, его значение для всей социо-гуманитарной сферы и для филологии в частности. Оживлённая дискуссия по этому поводу развернулась на страницах журнала «Новое литературное обозрение». Наиболее интересен в данном плане программный сотый номер журнала, а также номера 113 и 114 с обсуждениями статей Николая Поселягина «Антропологический поворот в российских гуманитарных науках» и Ханса Ульриха Гумбрехта «Как «антропологический поворот» может затронуть гуманитарные науки?». Мы не берём на себя смелость выносить окончательное решение по сути спора, а ставим перед собой более специфическую задачу: обнаружить, как проявляются в литературном произведении черты художественной антропологии. Однако следует уточнить, что в связи с рассмотренным выше феноменологическим поворотом необходимой составляющей художественной антропологии мы считаем экзистенциальный аспект. Таким образом, новая антропология обнаруживает и описывает не просто способ существования человека в природной и культурной средах, а способ бытийного существования

---

<sup>49</sup> Там же. С. 252.

<sup>50</sup> Там же. С. 254.



человека, то есть речь должна идти уже о своеобразном экзистенциальном подходе, о чем и говорит Х. У. Гумбрехт. Учитывающая данный аспект антропология, в отличие от её англо-американских вариантов, позволяет решить те задачи, которые Гумбрехт совершенно справедливо описывает как жизненно важные для современной гуманитаристики, но считает недостижимыми в рамках существующих парадигм, в том числе антропологических: «...гуманитарные науки, вместо того чтобы изобретать «исследовательские темы», которые нужно будет дорабатывать и перекраивать каждый год или около того, должны открыться созерцанию, <...> культивированию, продумыванию всего того, с чем мы сталкиваемся как с проблемами, слишком сложными и слишком рискованными в сравнении с нашей повседневностью»<sup>51</sup>. Данный подход нам очень близок, ведь любое истинно художественное произведение ставит важнейшие вопросы человеческого бытия, глубокое осмысление которых меняет личность и делает невозможным прежнее существование «в быту». Литературное произведение даёт нам возможность выйти, по выражению Гумбрехта, за рамки «практического повседневного контекста». Но следует задуматься, каковы способы «прорастания» экзистенциальной проблематики в художественном тексте.

На наш взгляд, в случае с художественной прозой ответ на вопрос о способах «прорастания» экзистенциальной проблематики в художественном тексте, без сомнения, следует искать в персонажной сфере. Именно персонажи, выстраивающиеся в определенную систему, наравне с сюжетом как «системой событий» (Л.В. Чернец) составляют основу предметного мира произведения, ведущей стороны художественного изображения; именно в персонажной сфере наиболее ярко проявляется, как сводятся воедино реальность внешняя, преломленная в сознании автора, и особая внутренняя

---

<sup>51</sup> Гумбрехт Х.У. Как «антропологический поворот» может затронуть гуманитарные науки? // НЛО. – 2012. - № 114. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/g3.html> (дата обращения: 07.05. 2013).

логика мира произведения. Вглядываясь в собственного персонажа как в *Другого*, автор в большей или меньшей степени занимается самообнаружением и самоопределением. В персонаже произведения запечатлевается момент самоопределения художника в культурной традиции, обнаруживается его основная творческая интенция, но по отношению к неклассической литературе уже нельзя говорить об авторе как «носителе напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения, трансгредиентного каждому отдельному моменту его»<sup>52</sup>. В классической познавательной ситуации художником «объединяется, индивидуализируется, оцельнивается, изолируется и завершается» «всесторонне пережитый ценностный состав действительности, событие действительности»<sup>53</sup>, но смена феноменологической установки приводит к тому, что ценность приобретает само событие творчества (но не «событие рассказывания») в своей процессуальности. Следовательно, персонаж укоренен в мире авторского жизнеутверждения и самоопределения на новых основаниях, поэтому корректировка методологических оснований при рассмотрении персонажа позволит установить антропологическую проблематику литературного творчества.

## **1.2. Аналитическое рассмотрение системы персонажей в сюжетно-тематическом и сюжетно-композиционном единстве произведения**

В настоящее время мало работ, посвященных развернутому теоретическому описанию системы персонажей как основы для аналитического рассмотрения художественных произведений. Возможно, это связано с неустойчивостью семантического наполнения и соотношения

---

<sup>52</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Л. Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. С. 95.

<sup>53</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 32-33.

понятий «персонаж», «герой», «действующее лицо», «тип», «характер», ведь во многих работах они являются взаимозаменяемыми. По нашему мнению, данная ситуация негативно отражается на целостности и точности литературоведческого анализа и требует хотя бы минимального прояснения.

Большинство исследователей различают «героя» и «персонажа» по степени влияние на развитие сюжета произведения: «Главный герой. Литературный персонаж, наиболее вовлеченный в действие, чья судьба — в центре фабулы»<sup>54</sup>; «Термин «П[ерсонаж]» чаще употребляется применительно к второстепенным действующим лицам»<sup>55</sup> и т.д. Но некоторые литературоведы указывают на некорректность использования в ряде случаев термина «герой» из-за специфического внутреннего, исторически сформированного наполнения этого понятия: «Наиболее распространенное современное понимание термина также предполагает высокий моральный характер человека, чья смелость, подвиги и благородство целей заставляют исключительно им или ею восхищаться. Термин также часто неверно используется как синоним главного персонажа в литературе»<sup>56</sup>. По нашему мнению, термин «герой» в настоящее время уже не несёт в себе с необходимостью положительной идеологической нагрузки, и мы можем согласиться с Л. Д. Польшиковой, что у терминов «герой» и «персонаж» существенны различия в функциональной области: «П[ерсонаж] - более широкое, охватывающее собой действующих лиц первого и второго планов, активных и пассивных, постоянных и эпизодических. П[ерсонаж], в отличие от героя, может только указываться без вовлечения в действие - как элемент

---

<sup>54</sup> *Sierotwiński S.* Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966. S. 47. Цит. по: Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов / автор-сост. Н. Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2002. С. 246.

<sup>55</sup> Чернышев А. Персонаж // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., 1974. С. 267. Цит. по: Теоретическая поэтика: понятия и определения ... С. 248.

<sup>56</sup> *The Longman Dictionary of Poetic Terms / Ed. by J. Myers, M. Simms.* New York; London, 1989. P. 133. Цит. по: Теоретическая поэтика: понятия и определения ... С. 247.

среды, обстановки, ситуации»<sup>57</sup>. Мы считаем целесообразным использовать в нашей работе именно такое широкое понимание термина «персонаж». Вслед за польским славистом Е. Фарино, употребляя данный термин, мы будем иметь в виду все три его аспекта: 1) «человека или антропоморфное существо в мире произведения»; 2) «его нетождество реальному внетекстовому лицу, т. е. отсутствие или безразличие его референтности, даже если у него имеется реальный двойник» (по выражению Л. В. Чернец, происходит претворение прототипов); 3) «его смоделированность и его моделирующую функцию»<sup>58</sup>.

Если в понятиях «герой» и «персонаж» на первый план выходит их сюжетная функция, воплощенная в формах поведения, то сторону содержания образа человека в художественном произведении представляют «характер» как индивидуализированное начало и «тип» как обобщенное. В данном ключе описывает структуру образа литературного героя Е. П. Барышников: «С т. зр. образной структуры Л[итературный] г[ерой] объединяет характер как внутреннее содержание персонажа и его поведение, поступки (как нечто внешнее). Характер позволяет рассматривать действия изображаемой личности в качестве закономерных, восходящих к какой-то жизненной причине; он есть содержание и закон (мотивировка) поведения Л[итературного] г[ероя]»<sup>59</sup>. В определении В. И. Тюпы раскрывается обратная взаимосвязь характера и типа поведения: «Х[арактер] л[итературный] — образ человека, очерченный с известной полнотой и индивидуальной определенностью, через к[ото]рый раскрываются как обусловленный данной общественно-историч[еской] ситуацией тип поведения (поступков, мыслей, переживаний, речевой деятельности), так и присущая автору нравственно-эстетич[еская] концепция человек[еского]

---

<sup>57</sup> Польшикова Л. Д. Персонаж // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. С. 164.

<sup>58</sup> Фарино Ежи. Введение в литературоведение. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 106.

<sup>59</sup> Барышников Е. П. Литературный герой // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 4. 1967. Стлб. 315-318.

существования»<sup>60</sup>. Если понятие «характер» актуально для внутренней структуры произведения, ведет к пониманию авторской позиции, на что указывает, опираясь на размышления М. М. Бахтина, Л. Д. Польшикова, «то тип - категория, размыкающая границы текста, указывающая на его связь с литературной и культурной традицией»<sup>61</sup>.

Следует отметить, что в известном смысле понятию «характера» противопоставляется понятие «личности»: «Если "характер" - это индивидуально-психологическое воплощение "типа сознания", вобравшее в себя условия социальной действительности, то понятие "личность" учитывает качество самосознания и активную обратную связь, воздействие человека на самую действительность»<sup>62</sup>. Основные черты целостной личности – это онтологичность, рефлексивность, творческое взаимодействие с миром, непрерывное осуществление выбора при отказе от нормативности действий, когда каждое действие есть *поступок*,<sup>63</sup> - поэтому только с личностью может быть связана экзистенциальная проблематика произведения.

Как определенное соотношение характеров понимает систему персонажей Л. В. Чернец, а сюжетный тип связи понимается ею как «обычно не главный»<sup>64</sup>. Л. В. Чернец обращает внимание, что, «как и любая *система*, персонажная сфера произведения характеризуется через составляющие ее *элементы* (персонажи) и *структуру* <....>. Статус персонажа тот или иной

---

<sup>60</sup> Тюпа В. И. Характер литературный // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. 1975. Стлб. 215-219.

<sup>61</sup> Польшикова Л. Д. Персонаж // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. С. 164.

<sup>62</sup> Зотов С. Н. Система персонажей в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Зотов Сергей Николаевич. М., 1989. С. 44-45.

<sup>63</sup> Подробнее см.: Баткин Л. М. «Государь» Макьявелли в контексте новоевропейской идеи личности // Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М.: Российск. гос. гумат. ун-т, 2000. С. 882-888.

<sup>64</sup> Чернец Л. В. Персонажей система // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высш. шк.; Академия, 1999. С. 254.

образ получает именно как элемент системы, часть целого...»<sup>65</sup>. Таким образом, второстепенные персонажи как иерархически низшие элементы системы зачастую оттеняют различные свойства характера главного героя, что позволяет, в свою очередь, прояснить его идеологическую нагрузку.

От того, какой аспект – функциональный или тематический – ставится во главу угла, зависит смысловое наполнение термина «система персонажей» у того или иного исследователя. Функциональный аспект (персонажи интересуют литературоведов прежде всего как *действующие* лица) превалирует в определениях системы персонажей у Б. В. Томашевского, Н. Д. Тamarченко. Так, Б. В. Томашевский отмечает, что сложность группировки действующих лиц произведения и взаимоотношения между группами зависит от сложности самого произведения<sup>66</sup>. Н. Д. Тamarченко понимает систему персонажей в качестве реализации авторского «художественного задания», т.е. «соотнесенность всех «ведущих», а также всех «второстепенных» действующих лиц в литературном произведении»<sup>67</sup>. Главные и второстепенные персонажи могут, по мнению Тamarченко, выстраиваться центробежно (иерархически) или центростремительно.

В структурно-функциональном подходе Ю.М. Лотмана другой принцип группировки: персонажи в зависимости от участия в действии разделяются на подвижных и неподвижных<sup>68</sup>.

А. Б. Есин в своем анализе обращает внимание на недостаток сугубо функционального подхода, на практике зачастую приводящий к путанице. «Дело в том, что категорию персонажа (главный, второстепенный или эпизодический) можно определять по двум различным параметрам. Первый

---

<sup>65</sup> Там же. С. 252.

<sup>66</sup> Томашевский Б. В. Поэтика (краткий курс). М., 1996. Цит. по: Теоретическая поэтика: понятия и определения ... С. 261.

<sup>67</sup> Тamarченко Н. Д. Система персонажей // Литературоведческие термины: Материалы к словарю / ред.-сост. Г. В. Краснов. Вып. 2. Коломна: Коломенский пед. ин-т, 1997. С. 36.

<sup>68</sup> Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т 1. Таллин: Александра, 1992. С. 229.

— степень участия в сюжете и, соответственно, объем текста, который этому персонажу отводится. Второй — степень важности данного персонажа для раскрытия сторон художественного содержания»<sup>69</sup>. Данную проблему имеет в виду и Е. Фарино, который в качестве основы для классификации персонажей предлагает степень их присутствия в художественном мире произведения и их значимость. С его точки зрения, можно выделить «персонажи-объекты», «персонажи-изображения» и «отсутствующие персонажи»<sup>70</sup>.

Итак, функциональный подход исследует прежде всего формальную сторону персонажа произведения, тематический – содержательную наполненность. Но система персонажей – это элемент «содержательной формы»<sup>71</sup> произведения, поэтому целостный анализ требует преодоления указанной дихотомии, т.е. следует обнаружить способ непротиворечивого объединения функциональной и тематической стороны персонажей в литературоведческом рассмотрении произведения. Только через сопряжение двух подходов со всей полнотой возможна интерпретация произведения и, как следствие, описание литературной позиции художника. Заострение внимания на функциональном подходе ведёт, в конечном счете, к обнаружению уже упомянутого «авторского задания» персонажу в движении сюжета; тематический подход выявляет реально воплощенную идеологическую нагрузку, но в несколько ограниченном аспекте, поскольку взаимоотношения персонажей в движении сюжета - одно из необходимых выражений тематики, а вывод этого аспекта за пределы поля зрения исследователя значительно обедняет интерпретацию произведения. В теоретическом литературоведении аналитическим разрешением указанной дихотомии для целостного описания тематического уровня произведения можно считать методологический подход, предложенный С. Н. Зотовым в

---

<sup>69</sup> Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта, Наука, 1999. С. 135.

<sup>70</sup> Фарино Ежи. Введение в литературоведение. С. 106.

<sup>71</sup> Зотов С. Н. Система персонажей в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С. 15.

конце 80-х годов. Данный подход не потерял свою актуальность на современном этапе, так как в нём уже содержится начало экзистенциального отношения к персонажам. Система персонажей рассматривается исследователем в сюжетно-тематическом единстве: «Сюжет представляет нам взаимоотношение персонажей, а взаимоотношения уже воплощают их социально-психологические особенности и в той или иной степени – нравственно-философскую концепцию действительности»<sup>72</sup>.

Два аспекта произведения, сюжетно-тематический и сюжетно-композиционный, которые включены в динамику действия, развертывающегося в художественном времени и пространстве, подробно описаны в монографии Л. С. Левитана и Л. М. Цилевич<sup>73</sup>. Основным интересом для нас будет представлять рассмотрение системы персонажей в связи с тематикой произведения как моментом перехода жизненного материала в идейное осмысление (то есть содержание произведения, в его целостности и статике) и сюжетом – реализацией этого перехода (то есть элемент художественной формы, осуществляющийся в динамике)<sup>74</sup>. Персонажи существуют и выстраиваются в определенную систему лишь в динамике событий, следовательно, и анализироваться они должны в связи с сюжетом произведения. «...Система персонажей литературно-художественного произведения есть, с одной стороны, результат развития сюжета, а с другой стороны, персонажи, их связи и противоречия являются в произведении причиной развития сюжета»<sup>75</sup>, или, другими словами, «персонаж и порождается, формируется сюжетом, и одновременно — порождает,

---

<sup>72</sup> Там же.

<sup>73</sup> Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. С. 71.

<sup>74</sup> Там же. С. 233.

<sup>75</sup> Зотов С. Н. Основы анализа системы персонажей литературно-художественного произведения. Таганрог, ТГПИ, 1991. С. 14-15.



формирует сюжет»<sup>76</sup>. Таким образом, при рассмотрении сюжетно-тематического единства мы сможем проследить за хронологически организованным развертыванием темы через конфликты, возникающие при взаимодействии характеров. Но, выстраивая персонажную сферу как иерархическую систему соотносимых друг с другом элементов, нами по мере возможностей будет затронута и история характеров, то есть композиция сюжета. В сюжетно-композиционном единстве «сюжет предстает как движение, осуществляемое расположением и соотношением художественных, изобразительно-выразительных форм»<sup>77</sup>.

Для эффективного рассмотрения системы персонажей в сюжетно-тематическом и сюжетно-композиционном единстве весьма плодотворным оказывается использование понятия мотива. Опираясь мы будем на утвердившееся в 20-е годы XX века тематическое определение мотива, разработанное Б.В. Томашевским: «Тема неразложимой части произведения называется *мотивом*. <...> С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом — совокупность тех же мотивов в той же последовательности и связи, в которой они даны в произведении»<sup>78</sup>. Таким образом, выделение мотивов понимается как момент анализа произведения, а не принцип его организации<sup>79</sup>. С этой точки зрения мотивы обозначают, фиксируют неразложимое далее единство темы (означаемое содержание) и сюжета (означающая форма)<sup>80</sup>. В качестве ведущих нас будут интересовать динамические, по классификации Б. В. Томашевского, мотивы, через событие

---

<sup>76</sup> Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. С. 270.

<sup>77</sup> Там же. С. 71.

<sup>78</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1996. С. 182-183.

<sup>79</sup> Важные для нас замечания по тематической трактовке мотива обнаруживаются также в работах Б. В. Шкловского и А. П. Скафтымова. Подробнее см.: Силантьев И. В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 31-38.

<sup>80</sup> Зотов С. Н. Система персонажей в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С. 28.

меняющие ситуацию (т.е. представляющие поведение персонажей), как дополнительные - статические (т.е. описание). Видимо, в замечании И. В. Силантьева принимается во внимание лишь первая группа мотивов: «мотив сам по себе *не есть тема* (хотя бы и элементарная, как полагал Б. В. Томашевский), но имеет *тематическое основание* – оставаясь при этом *динамическим элементом повествования*»<sup>81</sup>. Однако целостность персонажа в мире произведения реализуется за счёт взаимодействия различных групп мотивов.

На более подробном рассмотрении категории мотива мы останавливаться не будем, лишь сошлёмся на посвященную этой теме монографию И. В. Силантьева «Поэтика мотива»<sup>82</sup>. Но всё же особо отметим, что категория мотива не рассматривается нами в системе интертекстуального анализа.

Общие мотивы и комплексы мотивов динамически связывают между собой тех или иных персонажей произведения в определенные группы, которые выстраиваются в иерархическую систему. Как рабочее, описывающее систему персонажей в движении сюжета, а потому наиболее полно удовлетворяющее поставленным перед нами задачам, мы будем использовать определение С. Н. Зотова: «Система персонажей - это один из аспектов художественной формы литературного произведения, художественное единство, в котором персонажи объединены взаимными симпатиями и антипатиями, совпадением идейных устремлений и антагонизмом, родственными связями, любовными и дружескими привязанностями; они вступают во взаимоотношения и соотносятся друг с другом, и эта их соотнесенность в сюжете служит одним из выражений - иногда важнейшим - идейного содержания произведения, которое воплощено посредством сопряжения групп и отдельных персонажей в определенном

---

<sup>81</sup> Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 72.

<sup>82</sup> Силантьев И. В. Поэтика мотива. 296 с.

отношении к миру автора и объективной действительности»<sup>83</sup>. А простейшим элементом системы персонажей в нашем аналитическом рассмотрении будет являться оппозиция персонажей. Важно оговорить, что данный термин понимается нами исключительно в общенаучном, а не структуралистском смысле. В качестве единицы данного аспекта произведения оппозицию персонажей предлагает рассматривать С. Н. Зотов: «Оппозицией персонажей мы будем называть противопоставленность на основе сюжетного взаимодействия или композиционной соотнесенности двух персонажей одного и того же литературно-художественного произведения в их данной социально-психологической определенности, т.е. в их отношении к материальным и духовным, в том числе нравственным ценностям, которое обусловлено их социальной сущностью»<sup>84</sup>. Отметим, что понятие оппозиции персонажей не следует распространять на всех действующих лиц, ядро системы персонажей составит лишь система основных оппозиций, однако оппозиционные отношения возможны и между группами персонажей.

В связи с рассмотренными выше особенностями литературного процесса рубежа XIX-XX веков мы считаем обоснованным анализ системы персонажей в художественной прозе русского символизма на двух уровнях – на уровне поведения и уровне самоопределения персонажей.

Под поведением персонажа традиционно понимается внешнее проявление (это «формы поведения человека (и литературного персонажа, в частности) – это совокупность движений и поз, жестов и мимики, произносимых слов с их интонациями»<sup>85</sup>, уточним – и совокупность поступков) внутреннего состояния личности, но лишь тогда, «когда поведенческие черты героя устойчивы, соотнесены с духовным ядром

---

<sup>83</sup> Зотов С. Н. Система персонажей в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С. 18-19.

<sup>84</sup> Там же. С. 33.

<sup>85</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. С. 221.

личности и обладают *характерностью*»<sup>86</sup>. Следовательно, мотивы поведения (динамическая сторона формы поведения) персонажа позволяют дать ему социально-нравственно-психологическую характеристику. И, как одна из важнейших составляющих мира произведения, поведение персонажа даёт выход на позицию автора: «Все поступки и все поведения в совокупности лишь с о ч и н е н ы для персонажа. Поэтому вопрос о значимости поведения всегда есть вопрос о моделирующей категории, получившей воплощение в таком именно поведении персонажа. Если, например, герой пассивен, то существенно <...> то, зачем автору произведения понадобилось выводить в произведении героя именно пассивного»<sup>87</sup>.

Если мотивы поведения дают возможность понять актуальный смысл произведения, то мотивы самоопределения позволяют возвести этот смысл к экзистенциальным феноменам бытия. Самоопределение персонажа обнаруживает метафизическую реальность его существования, в противоположность реальности конкретно-практической, которую обнаруживают мотивы поведения<sup>88</sup>. Таким образом, поведение персонажей в комплексе социально-нравственно-психологических мотивов обнаруживает их конкретно-практическую реальность; с самоопределением персонажа будет связан комплекс философско-метафизических, или экзистенциальных мотивов, характеризующих личность.

Соответственно, сюжетная ситуация имеет двойственный характер, во-первых, «в своей социально-исторической определенности, как конкретно-историческая реальность, преимущественно обуславливающая состояние индивида»<sup>89</sup>; во-вторых, «с неклассической точки зрения ситуация

---

<sup>86</sup> Мартыянова С. А. Поведение персонажа // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. С. 265.

<sup>87</sup> Фарино Ежи. Введение в литературоведение. С. 254-255

<sup>88</sup> Зотов С.Н., Ефимов А.А. Игровое начало и его особенности в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия ЮФУ. Филологические науки. - 2008. - №4. - С. 15 – 29.

<sup>89</sup> Там же. С. 16.

постигается в своей драматической неупразднимости для человека, как "пограничная ситуация"»<sup>90</sup>. Однако принципиальная установка художника на восхождение при помощи символа от феноменального к ноуменальному и, следовательно, трансформация рассмотренной выше категории мимесиса, с необходимостью предполагает и третье, символическое толкование ситуации. Таким образом, общий сюжет символистского прозаического произведения может состоять из ситуаций, имеющих тройственное – реально-событийное, символическое или экзистенциальное – значение.

Рассмотрение сопряжения данных комплексов, выделение приоритета нравственной, социально-психологической или же экзистенциальной проблематики на фоне символически понимаемой действительности позволит нам аналитически проследить в тексте на уровне системы персонажей изменение творческой интенции художника и вписать произведение в литературный контекст эпохи. Смещение акцента на постижение метафизического смысла бытия посредством переживания личностью основных экзистенциальных феноменов (любовь, смерть, труд, стремление к господству, по Э. Финку<sup>91</sup>) для художника-символиста будет означать постепенный уход от классической традиции и всё большую близость к набирающему силу основному направлению XX века – к модернизму. Отметим, что возможно иное понимание основных феноменов бытия (см., например, работу М. Хайдеггера «Бытие и время»<sup>92</sup>), но именно подход Э. Финка наиболее удобен для литературоведческого исследования, так как позволяет рассмотреть характер претворения основных «вечных» тем произведения в экзистенциальные феномены.

---

<sup>90</sup> Там же. С. 16-17.

<sup>91</sup> Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. С. 357-363.

<sup>92</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Академический проект, 2011. 460 с.

### 1.3. Система персонажей, сюжет и жанр художественной прозы русского символизма

Характер реализации персонажей в сюжетном развитии, специфика которого определяется соотношением реально-событийных, символических и экзистенциальных ситуаций, становятся фактором изменчивости жанра. Как справедливо отмечает И. В. Силантьев, «существенная модификация прежних жанров всегда сопряжены с моментами интенсивного поиска и выражения в литературе *новых художественных смыслов*»<sup>93</sup>. Таким образом, жанр символистского произведения выступает как миметическое оформление литературной позиции автора и должен быть понят в связи с её эволюцией.

Проблема жанрового определения художественной прозы русского символизма в исследовательской литературе рассматривается на нескольких уровнях: на уровне родовидового синкретизма, на уровнях видового и типологического соотнесения (при различении видов и типов жанров мы опираемся на статью В. В. Кожина «Жанр» в КЛЭ<sup>94</sup>).

Вопрос о размыкании границ литературных родов и жанров вполне закономерно возникает при исследовании прозы поэтов, прежде всего, при обращении к ритмизированной прозе Андрея Белого. Так, «Петербург», «прозаический роман, решенный поэтическими средствами изображения»<sup>95</sup>, определяется одновременно и как произведение эпическое (роман), или как лироэпическое (роман-поэма). Затруднения такого рода возникают в связи с выражением лирическими средствами в формально эпическом тексте нового, глубоко субъективного качества переживания автора.

Проблема жанра *романа* в отношении символистских произведений ставится литературоведами в связи с явным конфликтом сути романа как

<sup>93</sup> Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. С. 192.

<sup>94</sup> Кожин В. В. Жанр // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. Т. 2. 1964. Стб. 914—917.

<sup>95</sup> Клинг О. О романах двух поэтов // Сологуб Ф. Мелкий бес. Белый А. Петербург: Романы. Ставрополь: Кн. Изд-во, 1988. С. 11.

жанра, обращенного к становящейся действительности (по Бахтину), и самой символистской эстетики, обращенной к вечности. Находятся различные решения: так, в статье С. И. Пискуновой проза «старших» символистов понимается как аллегорическая (т.е. наррация в рамках категории времени)<sup>96</sup>, а «Петербург» - как символистский антироман; в диссертации Н. В. Барковской понятие символистского романа приобретает расширительное значение общего «семантического поля»<sup>97</sup>. Более узкий критерий жанра, выдвигаемый исследователями истории и поэтики романа (приведём перечень данных исследователей по работе И. В. Силантьева: В. В. Кожинов, Г. Н. Пospelов, В. А. Богданов, А. Д. Михайлов, П. А. Гринцер, Т. В. Попова, Е. М. Мелетинский, А. Д. Алексидзе, А. Я. Эсалнек, Н. Т. Рымарь)<sup>98</sup> в качестве романообразующего признака – «изображение личной судьбы героя как частного человека»<sup>99</sup> – также представляется недостаточным в случае с неклассической прозой. Во-первых, в символистском произведении речь вновь должна вестись о задаче отображения через сюжетную судьбу персонажа всеобщих начал; во-вторых, персонаж в своём символично-экзистенциальном измерении перестаёт быть только лишь *предметом* изображения (ср. с характеристикой предмета романа М. М. Бахтина: «...тема неадекватности герою его судьбы и его положения»<sup>100</sup>). Следовательно, приходится говорить о происходящем в символистском произведении разрушении романной формы. Непротиворечивым остаётся взгляд на жанр романа со стороны объема произведения, что, как отмечает В. В. Кожинов<sup>101</sup>, также является жанровым признаком.

---

<sup>96</sup> Пискунова С.И. Символистский роман: между мимесисом и аллегорией. С. 4-5.

<sup>97</sup> Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. С. 380.

<sup>98</sup> Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. С. 82.

<sup>99</sup> Там же.

<sup>100</sup> Там же.

<sup>101</sup> Кожинов В. В. Жанр // Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. 1964. Стб. 914—917.

Наибольшее разнообразие исследовательских подходов наблюдается при попытках видového определения жанров произведений писателей-символистов (роман исторический, историософский, о современности, бытовой социальный, плутовской, идеологический, философский и т.д. и т.п.). В качестве критериев видového своеобразия выступают ведущий тип образности, генеалогические линии классической литературы, основное символически-аллегорическое истолкование, авторский метод освоения истории и действительности, типология героя и т.д. Если в случае с Д. С. Мережковским жанрово-видовая проблема входящих в трилогию «Христос и Антихрист» романов ещё существует в рамках попыток определить авторский метод освоения истории или ведущий тип образности<sup>102</sup>, то перечень «прочтений» «Мелкого беса» поражает своим многообразием<sup>103</sup>. Парадоксальность ситуации заключается в том, что каждая из предлагаемых исследователями версий имеет под собой достаточные основания и не может быть признана ложной.

На наш взгляд, данная проблема возникает из-за того, что анализ символистской прозы преимущественно ведётся с различных точек зрения без соотнесения многоуровневой структуры произведения с центральной категорией направления - символом. А между тем символическая сторона как важнейшее качество художественного сознания писателя-символиста связывается с новой типологией персонажа с одной стороны; с сюжетом, выражающим одновременно многоуровневую социально-культурно-историческую и религиозно-философскую тематику и экзистенциальную проблематику, – с другой. Таким образом, поход к анализу с жанрово-тематической стороны представляется методологически недостаточным, так как различные стороны сюжета дадут многочисленные жанрово-видовые

---

<sup>102</sup> Подробнее см.: Дефье О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (Раздумья над романом «Леонардо да Винчи». М.: Мегатрон, 1999. С. 55-56.

<sup>103</sup> Подробнее см.: Павлова М. М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 283-284.



проекции, каждая из которых будет верна по сути, но не отразит всего художественного своеобразия произведения.

В качестве основания дальнейшего исследования следует принять факт разрушения в жанрово-символическом начале твёрдой жанровой формы и размыкание жанровых (а затем – и родовых) границ. Поэтому первоначальное определение жанра рассмотренных произведений как *символистского романа* представляется наиболее удобным скорее с точки зрения фиксации в нём трансформационного потенциала, чем как обозначение статуса строго определенного жанра.

Конкретное определение характера жанровой трансформации возможно в связи с различением сюжетных ситуаций, имеющих возможность тройственной реализации, что, как уже отмечалось, связано с категорией символа и её внутренней сложносоставной природой, включающей означающее, означаемое и объединяющее их переживание сознания художника. Сюжетные ситуации могут получать реально-событийное значение (означающее символа), символическое и экзистенциальное (диалектика означаемого и переживания сознания). Поэтому, на наш взгляд, в связи с художественной прозой русского символизма целесообразен ввод в теоретико-методологический оборот понятия *комплексного сюжета*. Однако действительное, воплощенное в художественном тексте, наполнение комплексного сюжета зависит от степени *риторичности* (А. В. Михайлов) автора, то есть от характера влияния пред-текстуальных идеологических представлений автора на художественную целостность – так образуются уровни комплексного сюжета. Следовательно, три уровня комплексного сюжета – событийный, риторически-символический и символически-экзистенциальный – представляют собой опосредование авторской риторичностью тройственной природы символа.

С событийным уровнем комплексного сюжета (Н. В. Барковская в своём рассмотрении такой уровень повествования называет «бытовым», С. И.

Пискунова - «миметическим») связана лишь своеобразная жанровая «оболочка», в которую вмещается совершенно новое содержание. Как справедливо замечает Н. В. Барковская, «жанровые разновидности классического романа (роман исторический, философский, авантюрный, биографический и автобиографический) используются только для создания "верхнего" уровня сюжетного содержания, только как исходная точка в процессе символизации»<sup>104</sup>. Дальнейшая же символизация, а тем более обращение к экзистенциальному уровню проблематики способствуют увеличению внутренней жанровой энтропии. «Экзистенциальный тип сознания "взаимодействует" с процессом жанрового "освобождения", "размыкания" – магистральным для XX столетия»<sup>105</sup>, как замечает В. В. Заманская. Ту же мысль находим в монографии С. Н. Зотова: «Понятие жанра, как нам кажется, релевантно классической поэтической практике и не может характеризовать поэтическую практику модернизма»<sup>106</sup>. Таким образом, подключение риторически-символического и символически-экзистенциального уровней в комплексном сюжете произведений художественной прозы русского символизма определяет (в различной степени) нивелирование значимости жанрового статуса.

---

<sup>104</sup> Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. С. 380.

<sup>105</sup> Заманская В. Экзистенциальное сознание и пути его стилового воплощения в русской и западноевропейской литературе первой трети XX века // XX век. Литература. Силь: Сильевые закономерности русской литературы XX века (1900 - 1950). Вып. 3 / отв. ред. В. В. Эйдинова. Екатеринбург: УрГУ, 1998. С. 27.

<sup>106</sup> Зотов С. Н. Поэтическая практика русского модернизма (основы экзистенциальной исследовательской практики). Таганрог, 2013. С. 129.

## Глава 2. Риторическая интенция автора в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»

Художественная проза Д. С. Мережковского является одним из звеньев выстраиваемой им на протяжении всей жизни концепции религии Третьего завета, и трилогия «Христос и Антихрист» в художественной форме воплощает процесс становления религиозно-философской мысли автора. И критики начала XX века, и современные литературоведы тем или иным образом отмечали, что в художественные тексты Мережковского привнесены готовые идеологические концепты автора. «...Его романы и образы его всегда суть лишь иллюстрации к тезисам»<sup>107</sup>, - писал знаменитый философ и публицист И. А. Ильин, один из ярчайших и яростнейших критиков Мережковского. Созвучна мысли Ильина и характеристика А. С. Долинина: «...космическую полярность, вездесущую противоположность двух правд и чаемое примирение, синтез между ними, Мережковский и кладет в основу своей трилогии «Христос и Антихрист», вернее, для их иллюстрации он ее и сотворил»<sup>108</sup>. В статье о трилогии «Христос и Антихрист» З. Г. Минц пишет, что «центр и цель произведения – поэтическое раскрытие системы историософских взглядов Мережковского. Именно идея – главный герой трилогии, а ее становление – сюжетная пружина книги»<sup>109</sup>. Исследующая символизированное пространство в исторической прозе Мережковского М.

---

<sup>107</sup> Ильин И. Мережковский-художник // Мережковский Д. С.: Pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников. Антология / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А. Н. Николюкина. СПб.: РХГА, 2001. С. 387.

<sup>108</sup> Долинин А. Дмитрий Мережковский // Русская литература XX века. 1890-1910: в 2 т. Т. I / под ред. проф. С.А. Венгерова. М. : Издательский дом «XXI век – согласие, 2000. С. 294.

<sup>109</sup> Минц З. Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство – СПб, 2004. С. 227.

Задражилова также говорит о подчиненности образа заданной концепции<sup>110</sup>. Таким образом, можно утверждать, что основные уровни поэтики трилогии определяются *риторической интенцией* автора.

Содержательное движение в трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» преимущественно определяется разворачиванием «эсхатологического постулата» (Рудич) автора. Как отмечает В. Рудич, «основные события развиваются на метафизическом уровне – вне времени. Предмет его [Мережковского – *К.Л.*] штудий, философских и художественных, есть, таким образом, «сверхистория», или метаистория»<sup>111</sup>. При данном риторически-событийном сюжете собственно «временной» (т. е. событийный) план повествования характеризуется вторичностью и статичностью, он – ткань, узор которой определяется базовыми нитями риторической конструкции.

Историческое развитие в представлении Мережковского – это восходящая спираль, которую дублирует композиция трилогии: одно и то же символическое событие повторяется на новом витке. Примеры этого обнаруживаются на различных уровнях повествования. На уровне образов-символов: так, начало каждого из романов – это появление, вернее, «явление» статуи Венеры. На уровне характера: двойственные, мятущиеся герои проходят похожий духовный путь в различные эпохи, в различных странах - Юлиан в Римской империи IV века, Джованни в Италии эпохи Высокого Возрождения, Алексей и Тихон в рождающейся Российской империи начала XVIII века. На уровне оппозиций персонажей: двойственность мятущегося героя обязательно символизирует пара его учителей-антиподов – Мардоний и Евтропий, Леонардо и Савонарола,

---

<sup>110</sup> Задражилова Милуша. Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского // Д. С. Мережковский: мысль и слово / ред. В. А. Келдыш, И. В. Корецкая, М. А. Никитина. М.: «Наследие», 1999. С. 24-26

<sup>111</sup> Рудич В. Дмитрий Мережковский // История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. С. 220-221

Вяземский и Нейбауер, Глюк и Корнилий и т.д. На уровне целых эпизодов: торжество дурной цикличности истории в пошлости толпы одинаково проявляется в эпизоде церковного собора в «Юлиане Отступнике», богословском и научном споре в «Леонардо да Винчи» и в сходе старообрядцев в «Петре и Алексее».

Итак, композиционная соотнесенность символов, отдельных персонажей, их оппозиций или групп, целых ситуаций, даже эпизодов определяется риторически-символическим уровнем комплексного сюжета. Причём данное суждение справедливо как для каждого отдельного романа, так и для трилогии «Христос и Антихрист» в целом. При анализе художественного своеобразия трилогии «Христос и Антихрист» мы имеем дело с двумя этапами рассмотрения. Первый этап – этап рассмотрения отдельного романа, на котором риторически-символический уровень (а в последнем романе – и символически-экзистенциальный) опирается на иллюстративный материал событийного сюжета. На данном этапе сюжетологическое исследование в связи с отчётливой догматической интенцией автора с необходимостью происходит во взаимосвязи двух структурно-функциональных блоков – сюжетно-тематического единства, во взаимодействии персонажей выявляющего тематические доминанты романа («объективная» сторона сюжета); и сюжетно-композиционного единства, выявляющего семантически значимое субъективное соотнесение форм и элементов. В первый этап рассмотрения также включается соотнесение композиции риторически-символического сюжета с композицией событийного уровня комплексного сюжета. Второй этап – этап рассмотрения трилогии в целом, на котором материалом риторически-символического сюжета становятся три соответствующих сюжета отдельных романов, – это уровень *метасюжета*. На данном уровне значимой оказывается именно взаимная соотнесенность элементов (один роман – это один или несколько

элементов общего риторически-символического сюжета), то есть композиция метасюжета.

Согласно концепции Мережковского логика исторического развития и человеческая природа подчинены борьбе ряда тезисов и антитезисов, импульсов, по выражению Э. Клюс, – земного, языческого и потустороннего, христианского<sup>112</sup>; вечной борьбе духа и плоти, жизнеутверждения и жизнеотрицания, эстетики и морали, «человеческого» и «богочеловеческого». И риторически-символический метасюжет трилогии обнаруживается в движении всемирной истории от тезиса и антитезиса, двойственности как ложного синтеза к грядущему истинному синтезу «бездн».

Тот же самый сюжет в основе каждого в отдельности взятого романа трилогии. Однако мысль автора проиллюстрирована материалом микроистории – событийной канвой становится судьба ярчайшего представителя своего времени. Несомненно, именно переживание идей Ф. Ницше значительно повлияло на постановку проблемы и на образы центральных персонажей в анализируемых романах Мережковского<sup>113</sup>. Главными действующими лицами трилогии становятся фигуры крупных исторических деятелей, незаурядных личностей – Юлиана Отступника, Леонардо да Винчи, Петра. Именно во внутренних противоречиях «новой породы гениев» (Белый), оказывающих влияние не только на современные героям эпохи, – эпохи, по выражению Ильина, «замечательные, сложные и

---

<sup>112</sup> Клюс Эдит. Ницше в России. Революция морального сознания / пер. с англ. Л. В. Харченко. СПб.: Академический проект, 1999. URL: <http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/?curPos=8> (дата обращения: 01.09.2013).

<sup>113</sup> Подробнее см.: Клюс Эдит. Ницше в России. URL: <http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/?curPos=7> (дата обращения: 01.09.2013); Розенталь Бернис Г. Мережковский и Ницше. (К истории заимствований) // Д. С. Мережковский: мысль и слово / ред. В.А. Келдыш, И.В. Корецкая, М.А. Никитина. М.: «Наследие», 1999. С. 119-135; Флорова Л. Н. Мережковский и философия Ницше // Флорова Л. Н. Проблемы творчества Д. С. Мережковского. М.: Изд-во МГОПУ, 1996. С. 90-114; Корнева М. Ю. Д. С. Мережковский и немецкая культура. (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы / отв. ред. Ю. Д. Левин. Л.: Наука, 1991. С. 44-76.

смутные в духовном отношении»<sup>114</sup>, - но и на последующее развитие европейской цивилизации, ярче всего проявляется борьба Христа и Антихриста. М. Задражилова также обращает внимание на «разломленность, двоегранность, двуликость духовной атмосферы переломных эпох, запечатленной Мережковским в характерах исторических и вымышленных персонажей, в их метаниях от одной крайности, от одного предела, от одной бездны к противоположным...»<sup>115</sup>.

Система персонажей выстраивается вокруг главного героя (хотя Н. В. Барковская обращает внимание на скрытую динамику трилогии – аксиологическую децентрализацию структуры, то есть смещение фокуса повествования на второстепенных героев, становящихся более «ценными»<sup>116</sup>) и состоит в основном из соотносительных пар. Персонажи второго и третьего плана образуют оппозиции, внутри которых могут выступать в качестве антиподов как носители христианского или антихристианского начала или же в качестве двойников по мотиву отождествления. Обратим внимание, что Н. Л. Флорова, характеризуя систему «синтетических двойников» у Мережковского, представляет двойника как двуединое лицо<sup>117</sup>, то есть внутри персонажа помещается псевдосинтез Бога-Отца и Бога-Зверя. Наш же подход более традиционен: двойничество понимается как «тип художественной деятельности, целый ряд разнообразных форм сюжетно-композиционного соотношения персонажей, в котором ведущую роль играет момент того или иного их тождества между собой в каком-то одном или нескольких аспектах – это отражение главного героя в других персонажах, живущих своей самостоятельной жизнью»<sup>118</sup>. Хотя термин «двойник» при

---

<sup>114</sup> Ильин И. Мережковский-художник // Мережковский Д. С.: Pro et contra. С. 374.

<sup>115</sup> Задражилова Милуша Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского // Д. С. Мережковский: мысль и слово. С. 26.

<sup>116</sup> Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. С. 54.

<sup>117</sup> Флорова Л. Н. Двойники у Достоевского и Мережковского // Флорова Л. Н. Проблемы творчества Д. С. Мережковского. М.: Изд-во МГОПУ, 1996. С. 67.

<sup>118</sup> Рымарь Н.Т. Поэтика романа. Саратов: СГУ, 1990. С. 89

характеристике системы персонажей трилогии «Христос и Антихрист» используется не всеми исследователями, в большинстве работ отмечаются основные функции таких персонажей: первая, более частная, - способствовать раскрытию характера главного героя («пирамида образов», по Дефье; «зеркала», по Барковской); вторая, уже связанная с риторическим замыслом автора, - показать «двойственность, нецельность земного бытия»<sup>119</sup> и символизировать «мысль о сложном единстве мирового исторического процесса»<sup>120</sup>.

Отвлеченный характер основного конфликта трилогии определяет тот факт, что противостояние плоти и духа, эстетизма и аскетизма, демиургии и исторической почвы не находит, по справедливому замечанию В. В. Полонского, «сюжетного, собственно внутритекстового разрешения»<sup>121</sup>. Оно предстаёт лишь как обетование будущего в заключительных сценах романа «Петр и Алексей»<sup>122</sup>, поэтому разрушающий двоящуюся схему оппозиций синтетический персонаж появляется лишь в конце трилогии.

## **2.1. Внешние антиномии христианского и антихристианского как основа системы персонажей романа «Смерть богов. Юлиан Отступник»**

Экспозиции риторически-символического и событийного уровней комплексного сюжета первого романа трилогии «Смерть богов. Юлиан Отступник» одновременно являются и экспозицией риторически-символического метасюжета всей трилогии. Именно потому, что в «Юлиане Отступнике» впервые обнаруживается основная проблематика трилогии, определяются главные темы, в этом романе с наибольшей полнотой даётся

---

<sup>119</sup> Минц З. Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. С. 231.

<sup>120</sup> Там же. С. 241.

<sup>121</sup> Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. С. 16.

<sup>122</sup> Там же.



образное представление о христианском и антихристианском, следовательно, чётко выделяются антиномичные пары персонажей на основе символизированных статических мотивов.

Движение событийного сюжета связано со становлением характера Юлиана Отступника. Между антихристианским направлением формирования характера Юлиана и социально-исторической действительностью обнаруживается причинно-следственная зависимость. Находящийся у власти император-христианин Констанций представляет для Юлиана как для наследника дома Флавиев и потомка Констанция Хлора смертельную опасность. В двух ситуациях, в которых едва не случается убийство по политическим причинам, маленького Юлиана спасают именно язычники – сначала рабыня Лабда, затем евнух Мардоний. Однако данная экспозиция событийного уровня – это лишь подготовительный материал для экспозиции сюжета на риторически-символическом уровне. Обозначенный социально-политический конфликт не получает дальнейшего развития, психологическая разработка главного героя также не углубляется. На первом этапе сюжетно-тематического единства тематической доминантой является религиозно-философское самоопределение Юлиана по отношению к двум вечным «импульсам» и к их исторически сложившимся проекциям. Первая же значимая оппозиция персонажей акцентирует внимание на конфликте вечном, конфликте двух мировоззрений, который и оказывает решающее влияние на специфику формирования взглядов Юлиана. Старый, ушедший эллинский мир и нынешний, торжествующий христианский, – олицетворяет оппозиция евнуха Мардония и монаха Евтропия. Жизнь, свобода духа, красота оказываются в сознании Юлиана связаны с Элладой, воссоздаваемой в уроках уродливого старого евнуха. С Евтропием как с типичным представителем христианства связаны мотивы скуки, аскетизма, лицемерной тирании, проповедующей смирение. Оппозиция двух наставников Юлиана – это данные в статике оппозиции этики и эстетики, духа и плоти, свободы и

тирании. Образ Пастыря Доброго, радостного и простого, с улыбкой тихого веселия изображенного на барельефе времен первых христиан в окружении Нереид, тритонов, Моисея, Ионы с китом, Орфея, укрощающего «звуками лиры хищных зверей»<sup>123</sup>, нарушает строгую антитетичность двух мирозерцаний и именно поэтому становится источником риторического конфликта - противоречий, впоследствии определивших жизненный путь Юлиана. На наш взгляд, именно данный момент, момент «ужаса перед этой тайной, которую во всю жизнь не суждено ему было разгадать» (I, с. 47), совершенно не имеющий значения для событийного уровня, является завязкой сюжета на риторически-символическом уровне. Именно в эпизоде чтения Юлианом Апокалипсиса в базилике св. Маврикия впервые поднимается главная проблема не только первого романа, но и всей трилогии. Завязку же событийного сюжета с точностью выявить затруднительно в связи с тем, что риторически-символический уровень начинает подчинять себе иллюстративный материал, который к тому же строится на биографической фабуле. Несмотря на то, что событийная завязка не имеет твёрдых очертаний, её, по нашему мнению, целесообразно связать с началом активных поисков Юлианом «эллинской мудрости» и с началом борьбы с Распятым.

Динамика сюжета на риторически-символическом уровне связана с углублением и расширением тематического диапазона в соотнесении новых персонажей. Тема распада целостности одухотворенной плоти на душу (Психея) и осквернённую телесность (Амариллис) реализуется в оппозиции дочерей жреца Афродиты Олимпиадора. Жрец Олимпиадор и его жена Диофана жизнерадостны и просты. Но в их дочерях уже произошло отторжение духа от плоти, синтез теперь символизируется лишь в статуе Афродиты. С чернокудрой Амариллис связан мотив избыточной,

---

<sup>123</sup> Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 4-т. М.: Правда, 1990 (далее ссылки на трилогию «Христос и Антихрист» будут даваться на это издание с указанием тома и номера страницы в тексте работы). Т. I. С. 47

практически осквернённой телесности: её объятия «страстные, тяжкие, знойные» (I, с. 53), а насмешка над триремой – даром Юлиана – свидетельствует о душевной черствости. С тонкой, бледной и белокурой девочкой-христианкой Психеей, «чуждой общему веселью» (I, с. 50), в полном соответствии с её именем связан мотив жизни исключительно духовной – её внутреннего мира в семье не понимают, она тайком упорно, невзирая на ласки, мольбы, угрозы родных, ходит в базилику св. Маврикия. С образом Психеи вводятся в дальнейшем объединённые с темой христианства мотивы болезненности и фанатичности. Мирра, сестра Арсиной, и жена Юлиана Елена являются двойниками Психеи, мало что внося нового в образ истовой (и истинной, в отличие от усердной христианки Стратоники, после церкви идущей в цирк за грубыми ласками конюхов) христианки. Введённые оппозицией Психеи и Амариллис символические мотивы аскезы и животной телесности связывают в противопоставленные друг другу ряды таких персонажей как «добрый зверь» Галл, гладиатор «с бессмысленно красивым лицом» с одной стороны, старика-отшельника из пустыни Месопотамии, христианских монахов – с другой. Мотив телесности отвергаемой связан с персонажами, принадлежащими группе, позиционирующей себя как истово верующие христиане («галилейские вороны», по терминологии Юлиана). Наиболее ярко этот мотив проявляется в символическом эпизоде уничтожения статуи Деметры. Олицетворением ненависти к человеческому телу становится старик-отшельник: « - Сорок лет не мылся я, чтобы не видеть собственной наготы и не соблазниться. А как придешь, братя, в город, так всюду только и видишь голые тела богов окаянных. Долго ли терпеть бесовский соблазн?» (I, с. 72).

Конфликт тела и духа получает возможность разрешения с возникновением синтетического мотива телесности одухотворенной. Он явлен как не до конца осознанный Юлианом смутный, тревожащий ум и

душу идеал – близкий то холодной красоте статуи Афродиты, то целомудренной нагоде Арсиной в эпизоде гимнастических игр.

Развитие сюжета на риторически-символическом уровне связано с ситуациями, которые важны и в событийном плане, так как эти ситуации связаны с *поступком* и *выбором* персонажа. Однако отметим сразу, данные ситуации не имеют экзистенциальной нагрузки, они связаны с обнаружением «пассионарности» двух групп персонажей – приверженцев олимпийских богов и христиан – во всемирно-историческом плане. Обе группы в данных ситуациях получают негативную характеристику.

Эллины характеризуются неспособностью к поступку как таковому, неспособностью к отстаиванию собственной идеологической позиции, что свидетельствует о кризисе их «пассионарности». А активность новых «пассионариев» христиан связана не с созиданием, а с разрушением прежних ценностей, что свидетельствует о нравственно-психологической ущербности их идеологии. Эпизод символического убийства богини - уничтожения статуи Гекаты – прекрасно иллюстрирует поведенческие шаблоны обеих групп. Христиане активно разрушают прежние символы: «И с ненавистью старик ударил сандалией в грудь Кибелы. Он топтал эту голую грудь, и она казалась ему живой; он хотел бы раздавить ее под острыми гвоздями тяжелых сандалий. Он шептал, задыхаясь от злости: - Вот тебе, вот тебе, гнусная, голая! Вот тебе, сука!..» (I, с. 72). А приверженцы олимпийских богов могут противопоставить варварству только страх и лицемерие. Не только старшие теурги-философы «бедные и запуганные» (Ямвлик, Приск, Хризантий, Эдезий), отравлены страхом и унынием, но даже юноша Антонин, телом и лицом напоминающий Аполлона Пифийского, страдает «неизлечимым недугом»: «...странно было видеть это чисто эллинское, прекрасное лицо желтым, исхудалым, с выражением тоски, новой болезни, чуждой лицам древних мужей» (I, с. 74). И эллинами прекрасно осознается и покорно пестуется собственная немощь: «Риторы, софисты, ученые, поэты,

художники, любители эллинской мудрости, все мы - лишние. Опоздали. Кончено! [...] Мы больные, слишком слабые...» (I, с. 74). В эпизоде уничтожения статуи Деметры кризис пассионарности выливается в бессильные слезы старого язычника; в выбор и поступок «божественного» учителя мудрости Ямвлика, «прихотливого, зябкого, больного старичка»: он подкидывает дрова в костер, в котором горит статуя Гекаты (I, с. 73). Столь же малодушный поступок Юлиана: «Божественный взял полено из рук христианина и бросил в костер. Юлиан не верил глазам. Но доносчики смотрели на него с улыбкой, пытливо и пристально. Тогда слабость, привычка к лицемерию, презрение к себе и к людям, злорадство овладели душой Юлиана. Чувствуя за спиной своей взоры доносчиков, подошел он к связке дров, выбрал самое большое полено и после Ямвлика бросил его в костер, на котором уже таяло тело искалеченной богини» (I, с. 73-74).

Таким образом, можно утверждать, что в ситуациях, в которых персонажи получают возможность выбора и совершения ответственного поступка, сюжет на риторически-символическом уровне тяготеет к совпадению с событийным уровнем, а метафизический конфликт осложняется (на данном этапе – едва заметно) конфликтом внутренним, нравственно-психологическим.

Появление в событийном плане нового типа персонажа становится пиком сюжета на риторически-символическом уровне: вслед за ограниченностью представителей «чистого» импульса иллюстрируется ещё один историософский тупик – смешение, «ложный синтез» (Минц) или же неразличение христианского и антихристианского начал. В системе персонажей «Юлиана Отступника» тема неразличения двух истин замыкается на демонически окрашенной фигуре «отца лжи» (вернее, ложных чудес) иерофанта Максима Эфесского. Не случайно Максим – третий наставник Юлиана, оказывающий наибольшее влияние на его поступки. В первом диалоге Максим благословляет Юлиана на жизнь и величие. Именно

здесь впервые появляется тема неразличения двух истин («царство Дьявола равно царству Бога» (I, с. 82)) примирения двух правд: «Соедини, если можешь, правду Титана с правдой Галилеянина» (I, с. 83). В последнем же разговоре с Юлианом Максим благословляет Юлиана на смерть «за Неведомого, за Грядущего, за Антихриста» (I, с. 222).

Центральная оппозиция романа – оппозиция Юлиана и Арсиной также реализуется не во взаимоотношениях персонажей, через последующий поступок дающих толчок сюжетному развитию, а в столкновении двух идеологических позиций. Три встречи Юлиана с Арсиной – три символических этапа всемирной истории, по отношению к которым определяет свою религиозно-философскую позицию Юлиан. В первую встречу Арсиной – эллинка («бездна плоти»: её упражнения в покинутой палестре), во вторую – христианка («бездна духа»: Арсиной-монахиня под сенью черного креста), в третью – провозвестница истинной синтетической веры (Арсиной-отрок «с босыми нежными ногами»). В ситуациях встреч Арсиной и Юлиана основная тема романа реализуется в соотнесении религиозно-философских позиций, а не в динамике событий, поэтому психологическая достоверность характеров или социально-нравственная мотивировка поступков персонажей не являются для прояснения риторической позиции автора принципиально важными. Важны лишь основные вопросы о способе, которым может быть устранена неполнота бытия человека, о смысле исторического развития и о его конечной цели. Соответственно, данные ситуации не становятся узловыми моментами сюжета на событийном уровне.

Совпадение или расхождение идеологических позиций Юлиана и Арсиной символически фиксируют взаимообратимые мотивы жизни и смерти. В первую встречу Арсиной – идеологический двойник Юлиана, они соотнесены друг с другом и противопоставлены христианской потусторонности: «Ты один живой среди мертвых» (I, с. 111). Во время

второго свидания в монашеской обители Арсиноя – уже зеркальное отражение императора. Зеркало практически не искажает образ отражаемого предмета, но меняет полюса: правая сторона становится левой, левая – правой. То же происходит с Арсиноей: её религиозно-философские поиски по-прежнему имеют своим истоком такое же неприятие действительности, что и нравственно-эстетические метания Юлиана, но теперь причины неприятия наличного бытия разные. Арсиноя обращается к христианской потусторонности – и Юлиан, уходя, бросает Арсиное-монахине: «...теперь ты для меня, как мертвая» (I, с. 219). А во время последнего свидания в походном шатре императора уже Юлиан словно мертвый для Арсинои, пришедшей к преображенной вере: «Девушка все еще протягивала к нему руки, без слов, без надежды, как друг к умершему другу. Но между ними была бездна, которую живые не переступают» (I, с. 211). Таким образом, в риторически-символическом аспекте повествования занятая Юлианом идеологическая позиция признаётся отжившей, связанной с ушедшим прошлым, историософски бесперспективной.

С самого начала поиски Арсинои-эллинки не носят характер экзистенциального самоопределения, так как проходят исключительно на рациональной основе. И рациональна Арсиноя во всем. Жизнелюбивый дух Эллады Арсиноя пыталась отыскать в гимнастических играх; в науках (физике Эпикура, Демокрита, Лукреция), освобождающих душу «от страха богов» (I, с. 107); в искусстве: «Потом с той же почти болезненной и торопливой страстностью отдалась она ваянию» (I, с. 107). Но опять же, искусство для неё – не самоцель, а лишь способ; когда она понимает, что «прежнего великого и свободного искусства уже быть не может» (I, с. 127), то на долгое время оставляет и это занятие.

К «бездне духа» Арсиноя обращается в моменты болезни и смерти Мирры. Смерть младшей сестры становится для Арсинои потрясением, но, на наш взгляд, не толчком для идущего из глубин души, искренне

переживаемого самоопределения на почве христианства. Это, скорее, волевое усилие, чем переживание: «...в душе ее было бесстрашие, презрение к миру и, подобная отчаянию, решимость, если не поверить в Бога, то, по крайней мере, сделать все, чтобы в Него поверить» (I, с. 151 – 152). В этой же тональности проходит второй разговор Арсиной с Юлианом: «Да, не верю, но хочу верить, слышишь? – хочу и буду. [...] Но главное – разум!» (I, с. 218). Данный этап жизненного пути Арсиной событийного уровня соотносим с христианским этапом всемирно-исторического процесса на уровне риторически-символического метасюжета трилогии. Причина веры Арсиной в Бога та же, по которой столь быстро распространяется в эллинском мире и мире варваров религия Христа; та же, по которой буквально понявшие догматы христианства средневековые европейцы устраивали кладбища в центре своих городов, - надежда на воскрешение мертвецов. Конечно, делая на надгробной плите Мирры надпись «*Mirra vivis* - Мирра, ты жива» (I, с. 151), Арсиноя имеет в виду не физическое воскрешение, как средневековые европейцы, косвенное подтверждение чему дает эпизод с посещением катакомб. Впрочем, Э. Ключ считает, что Мережковский посредством рецепции идеи Ницше о «вечном возвращении» примирил чаемую «посюсторонность» с важнейшим для него православным догматом Воскресения во плоти<sup>124</sup>. Но собственноручно сделанная Арсиной надпись на могильной плите, по нашему мнению, свидетельствует об углублении для героини исключительно духовного измерения: Мирра для Арсиной жива не просто в её памяти, но она жива для неё в Боге. Ведь для Мирры жизнь и смерть – одно и то же потому, что они – божественная вечность. И поэтому сама Мирра считает, что вечно жива в Боге, и именно о принятии этого факта она просит сестру перед смертью: « – Не покидай меня, Арсиноя! Когда умру, не думай, что меня нет...» (I, с. 150).

---

<sup>124</sup> Ключ Эдит. Ницше в России. Революция морального сознания. URL: <http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/?curPos=8> (дата обращения: 01.09.2013)



Мирра, при всей незначительности её роли в развитии сюжета на событийном уровне, – весьма значимый субъект системы персонажей в риторически-символическом аспекте. Мирра в качестве символа историософского развития в сюжетно-композиционном единстве романа попадает в косвенную оппозицию к Максиму. Если с ним связан мотив неразличения Бога и Дьявола, Христа и Антихриста, то с Миррой связан важный для концепции Мережковского мотив оригеновского апокатастасиса, то есть всеобщего спасения: « – И это хорошо, и это надо благословить, – молвила она тихо, как будто про себя. – Языческие песни? – спросил Ювентин с робким недоумением. Мирра наклонила голову: – Да, да. Все. Все благо, все свято. Красота – свет Божий. Чего ты боишься, милый? О, какая нужна свобода, чтобы любить. Люби Его и не бойся! Люби все. Ты еще не знаешь, какое счастье – жизнь» (I, с. 149-150). Именно мотив апокатастасиса позже развивается в центральный мотив синтеза Христа и Антихриста, языческого жизненного импульса и христианской духовности. Иными словами, развитие данного мотива в сюжетно-тематическом единстве связано с движением к разрешению основного конфликта романа и трилогии.

Юлиан также жаждет воскрешения мертвых, живущих в его памяти, – свободной и прекрасной Эллады как символа торжества «богоподобной красоты» человека на земле. Лишенному пассионарности Юлиану не нужна новая жизнь, ему нужно умершее, но бессмертное, – об этом он прямо говорит в разговоре с Орибазием (I, с. 191-192). Мотивы памяти, смерти и воскрешения умершего, но бессмертного – общие для Арсинои и Юлиана и сливаются в единую, своеобразно трактуемую Мережковским смысло- и структурообразующую для трилогии ницшеанскую тему «вечного возвращения» (уже отмечалось, что композиционная фиксированность троекратного явления статуи Венеры – ярчайший, но не единственный способ репрезентации данной темы на образно-символическом уровне). «Вечное возвращение» отмечает «жизнь печатью вечности» (Ницше), но для

концепции Мережковского крайне важно целеполагание, которого ницшеанская идея лишена<sup>125</sup>. Поэтому Мережковским подразумевается в качестве имеющей историософскую перспективу не циклическая замкнутость, к которой стремится Юлиан, а всемирно-историческое спиралевидное развитие с приращением смысла, к которому близка в своих исканиях Арсиноя.

У Арсинои и у Юлиана способы устранения неполноты бытия различны. Как уже говорилось, Арсиноя представляет путь активного рационального постижения действительности и себя через гимнастические игры, науку и искусство, через интерес к чужой правде (путешествие с Миррой в катакомбы христиан). Юлиан ищет опору исключительно вовне, на путях иррационального – ему нужна вера, основанная на чуде. Мотив чуда, причем чуда ложного, сопровождает поиски «язычника» Юлиана, но семантически данный мотив связан с оппозиционной группой «христиан», чему есть прямые текстуальные подтверждения: сначала в словах софиста Евсевия («Ну, племянник Константина, недалеко же ты ушел от дяди. Сократу, чтобы верить, не надо было чудес» (I, с. 76)), затем в разговоре Юлиана и Орибазия: «...ты страдаешь той же самой болезнью, как и враги твои, христиане. – Какою? – Верю в чудеса» (I, с. 191). Чудо, якобы совершенное императором, – исцеление расслабленного (I, с. 220) – библейская аллюзия, возводящая Юлиана в искаженном ложью виде к фигуре отторгаемого им Галилеянина.

Подобная двойственность, заключающаяся в присутствии в мировоззрении мотивов, принадлежащих антитетичным «импульсам» (Клюс), соотносящая героя то с одной, то с другой группой персонажей, определяет характер Юлиана на протяжении всего повествования – ему не свойственно развитие, внутренняя динамика заключается лишь в метаниях

---

<sup>125</sup> см. подробнее: Можейко М. А. Вечное возвращение // История философии: Энциклопедия / сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом. С.171-176.

между двух бездн, вплоть до попытки отрицания обеих. Именно метафизическая двойственность – причина «жалких», «нелепых» (Минц) и противоречивых поступков Юлиана. Он организует вакхические шествия, занимается благотворительностью и, одновременно, проявляет неоправданное жестокосердие: император остаётся глух к отчаянным мольбам христиан – остающегося без средств к существованию учителя риторики, старика со старушкой, у которых отбирают их домик; грезит проектами создания монастырей... в честь Аполлона и Афродиты и т.д. Как отмечает З. Г. Минц, «язычество теряет глубинный смысл, вторгаясь в метафизику Добра. Смешны и жалки попытки императора Юлиана превратить циркачей, пьяных легионеров и проституток в античных вакхантов и менад, сохранив высокую этичность праздника. Столь же нелепа (в глазах и эстетов-эллинистов, и народа) благотворительность Юлиана или нравственные проповеди жрецов в античных храмах»<sup>126</sup>. Подобное обнаружение характера через идеологически противоречивые поступки на риторически-символическом уровне проясняет заданный метафизический смысл, однако, по мнению И. А. Ильина, является признаком отсутствия художественности произведения: «В тот миг, когда вы соглашаетесь художественно вчувствоваться в душу Юлиана Отступника — понять его настроение и поверить, что он борется за свою святыню, ибо он верит в своих богов, — выясняется, что он в них не верит; вы учуяли в нем доброту, чувствительное сердце — он совершает отвратительную свирепость»<sup>127</sup>. Похожее суждение высказывает К. И. Чуковский: «Чтобы все эти сближения не были невиннейшей чехардой – нужно одно: нужно показать душу человеческую, где они отзываются болью, или радостью, или ужасом, где они проявляются как молитва или проклятие. Этой-то души и не дает

---

<sup>126</sup> Минц З. Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. С. 232.

<sup>127</sup> Ильин И. Мережковский-художник // Мережковский Д. С.: Pro et contra. С. 386.

Мережковский»<sup>128</sup>. На наш взгляд, данное впечатление складывается именно из-за различной степени проработанности сюжета на риторически-символическом и событийном уровнях. То, что является закономерным этапом развития сюжета на риторически-символическом уровне, не получает достаточной глубокой и реалистической мотивировки на событийном уровне, поэтому внутренний конфликт главного героя не обретает высоты трагического.

Следует отметить, что мятущаяся двойственность Юлиана принципиально отлична от циничного лицемерия окружающих. Мотив лицемерия является соотносительным для обширной группы персонажей – от императора Констанция до множества придворных типа гротескно очерченного Гэкеболия (I, с. 200), которые меняют взгляды и вероисповедание в зависимости от настроения власть предержащих.

Метафизическая двойственность с необходимостью определяет принципиально важное и в сюжетно-тематическом, и в сюжетно-композиционном единстве романа свойство главного героя – безволие, то есть, как отмечалось выше, его неспособность к поступку и к принятию ответственного решения. Юлиан, постоянно твердящий о свободном духе Эллады, не совершает ни одного важного поступка без одобрения Максима или пророчества авгуров. Наиболее показательным данное качество характера Юлиана проявляется в ситуации, в которой он должен сделать судьбоносный выбор во время солдатского бунта в Лютеции (I, с. 162-163). Юлиан не решается что-либо предпринять без гадания авгуров, а в ситуации выбора между двумя противоречащими друг другу ответами проявляется всё его безволие; решение принято лишь благодаря «знамению» (I, с. 162-163). Как отмечает З. Г. Минц, раскрываемая Максимом Эфесским «последняя тайна»

---

<sup>128</sup> Чуковский К. Д. С. Мережковский (Тайновидец вещи) // Мережковский Д. С.: Pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников. Антология / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А. Н. Николюкина. СПб.: РХГА, 2001. С. 147.

нищанского, субъективистского пути («богов нет») – это когда «идеал воплощается лишь «сверхволей» героев...»<sup>129</sup>. Но подобное откровение вызывает у Юлиана только испуг, страх, близкий экзистенциальному чувству заброшенности (I, с. 222).

Попытку пройти до конца по субъективистскому пути, предлагавшемуся Максимом, Юлиан предпринимает лишь на последнем этапе, в минуты крайнего отчаяния и болезни, пытаясь именно на этом пути найти выход из смутно ощущаемой им двойственности: «Во всех книгах сивилловых есть ли что-нибудь сильнее этих трех слов: *я так хочу?* [...] мне больше нечего терять. Если боги покинут меня, то и я...» (I, с. 262). Бунтуя против воли богов, он сначала велит бросить в реку священных кур, затем опрокидывает жертвенник Арею, когда один за другим издыхают все десять жертвенных быков. Но между этими двумя поступками заявляет: «Я верю в чудо!» (I, с. 280). Предсмертный бред обнажает терзающие Юлиана противоречия: «Зачем Ты так смотришь?.. Как я любил Тебя, Пастырь Добрый, Тебя одного... Нет, нет! Пронзенные руки и ноги? Кровь? Тьма? Я хочу солнца, солнца!.. Зачем Ты застилаешь солнце?..» (I, с. 291). Тема синтеза христианского и языческого начала дважды входит в семантическое поле главного героя (виденный им в детстве барельеф с босоногим веселым Добрым Пастырем в окружении Нереид и тритонов и последняя встреча с Арсиной), переживается им, но так и не становится осознанным фактом его внутренней жизни. Юлиан умирает, признавая победу Галилеянина и, как обещал у жертвенника в забытом храме Аполлона, соединяясь с Солнцем: «Смерть – солнце... Я – как ты, о, Гелиос!..» (I, с. 293). Важно ещё раз отметить, что внутренний конфликт Юлиана не разрешён не из-за социально-исторических обстоятельств или нравственно-психологических особенностей, а потому что он – проекция основного конфликта трилогии.

---

<sup>129</sup> Минц З. Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // З. Г. Минц. Поэтика русского символизма. С. 231.

Следовательно, на данном этапе всемирно-исторического религиозно-философского развития человечества этот конфликт неразрешим в принципе.

Авторский замысел настолько очевидно структурирует текст, что различные исследователи в целом примерно одинаково оценивают символическую значимость фигуры Юлиана. Приведем несколько мнений. Так, Бернис Г. Розенталь видит в образе Юлиана «некоторые элементы желанного примирения»: «Он устремлен к духовному и ненавидит распущенность язычества. Его Дионис – это бог любви, но не похоти. Юлиан восстанавливает языческие храмы, но одновременно желает освободить рабов и запретить кровавые увеселения римлян»<sup>130</sup>. Ю. В. Зобнин считает, что трагизм положения Юлиана в том, «что любой из возможных вариантов выбора между «духовностью» христианства и «плотской» гармонией язычества, по совести, не может принести ему полного удовлетворения. Его идеал — синтез духа и плоти, такое состояние бытия, при котором плотская жизнь была бы одухотворена настолько, что духовные идеалы могли бы беспрепятственно воплощаться в повседневности»<sup>131</sup>. Похожую оценку дает и Л. А. Колобаева: «Трагедия Юлиана таится не только в том, что ему не удастся совершить невозможное – воскресить умерших эллинских богов, возродить прекрасный мир Эллады, но и в том, что в его сознание вошли начала новой, христианской культуры, вошли необратимо. ... Два принципа, два мира непримиримо сталкиваются в его душе»<sup>132</sup>.

В гибели Юлиана – развязка сюжета на событийном уровне; для сюжета на риторически-символическом уровне это лишь кульминация, а развязка имеет потенциальный характер: так, выход из метафизической двойственности к возможному синтезу в романе лишь намечен. Намечен он уже за рамками основного событийного развития в образе двух художников,

---

<sup>130</sup> Розенталь Бернис Г. Мережковский и Ницше. (К истории заимствований) // Д. С. Мережковский: мысль и слово. С. 123.

<sup>131</sup> Зобнин Ю. В. Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 130.

<sup>132</sup> Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд-во МГУ, 2000. С. 247.

причем тема искусства соотносится с темой любви - любви высшей, потусторонней. Интуитивно-эмоциональный, детски-непосредственный путь к идеалу представляет монастырский художник юродивый брат Парфений, в рисунках которого соединяются «Эллада, Ассирия, Персия, Индия и Византия, и смутные веяния будущих миров», а «бог Иордан подавал Христу полотенце» (I, с. 194). По интеллектуальному, рационально-волевому пути пошла Арсиноя, а также её друзья – Анатолий и Аммиан Марцеллин. Для неё также открытие новой истины начинается с искусства: «...решила вернуться в мир, чтобы жить и умереть тем, чем Бог меня создал - художником» (I, с. 283-284) и христианской любви: «... будто бы я примирила тебя с Галилеянином» (I, с. 284). И в сознании Арсинои, видимо, происходит качественный скачок (который, впрочем, никак не описывается автором, мы наблюдаем лишь результат), ей открывается новый Его образ: «Те, кто в пустыне терзают плоть и душу свою, - те далеки от кроткого Сына Марии. Он любил детей и свободу, и веселие пиршеств, и белые лилии. Он любил жизнь, Юлиан» (I, с. 284). Но развёрнутая психологическая мотивировка произошедшего в сознании Арсинои качественного скачка не даётся, что неудивительно, так как данная кульминация риторически-символического уровня в событийном аспекте вовсе не является значимым элементом.

Следует отметить, что посетившее в странствиях Арсиною предчувствие синтеза в последнем эпизоде романа вновь смыкается с мотивом двойственности, композиционно соотнося героиню с Юлианом – не зря её прозывают Отступницей. Арсиноя лепит из воска «двусмысленный и соблазнительный образ, с прекрасным олимпийским телом, с неземной грустью в лице» (I, с. 304). Такой неоднозначный финал, в котором невозможно провести чёткую грань между мотивами «синтеза-преобразования» и «ложного синтеза-неразличения», вновь возвращает повествование к нерешенному риторически-символическому конфликту. На

наш взгляд, это свидетельствует о ещё неустоявшихся религиозно-философских взглядах Мережковского.

Итак, литературную позицию Д. С. Мережковского в «Юлиане Отступнике» можно охарактеризовать как максимально догматичную. В первом романе трилогии дана завязка и первый этап развития риторически-символического метасюжета трилогии, определена общая религиозно-философская тематика трилогии. Система персонажей выстраивается как строгий ряд оппозиций, иллюстрирующих внешнее противопоставление христианского и антихристианского. Тематической доминантой на данном этапе является метафизический разлад и крах, постигающий личность при отрицании одного из вечных антиномичных начал бытия. Хотя в романе обозначен основной конфликт всей трилогии, пути его разрешения лишь намечены. В связи с этим также поставлена дополнительная проблема – проблема разграничения истинного синтеза и ложной двойственности.

## **2.2. Внутренняя двойственность персонажей в романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»**

Видимо, именно с осознаваемой автором необходимостью прояснения важнейших идеологических аспектов связаны качественные изменения сюжета на риторически-символическом уровне в романе «Леонардо да Винчи». Метасюжет трилогии теперь застывает на фазе кульминации, к которой подвёл первый роман. Конфликт христианского и антихристианского в комплексном сюжете романа разработан в двух аспектах: с одной стороны, заострён в качестве внутреннего конфликта Джованни Бельтраффио, явного двойника (только отталкивающегося от противоположного «импульса») Юлиана; с другой стороны, конфликт искусственно «снимается» в характере Леонардо да Винчи, что в соответствии с авторской интенцией лишь ярче высвечивает поставленную в



«Юлиане Отступнике» проблему. Таким образом, во главу угла в «Леонардо да Винчи» ставится тема двойственности, заключающаяся в «ложном синтезе» и неразличении антитетичных начал.

В сюжетно-тематическом единстве романа метафизическая двойственность реализуется прежде всего в связи с Леонардо да Винчи, вокруг которого формируется вся остальная система персонажей. Как и характер Юлиана, характер Леонардо лишён развития, но при этом принципиально иной: рассматриваемые противоречия перемещаются внутрь персонажа – Леонардо не мечется между двумя безднами, они мирно сосуществуют в нём с самого детства. Из-за статики риторически-символического уровня событийный уровень опирается на вехи жизненного пути художника (заметим, в большей, нежели в «Юлиане Отступнике», степени), и именно биографическая фабула скрепляет повествование. Однако как во всяком выстроенном *по форме* историко-биографического романа (или синтетического с житием, но «недооформленного» жанра<sup>133</sup> (Дефье)) повествовании собственно событийный уровень строится на нормальном течении жизни, поэтому фазы его развития в соотнесении с другим аспектом комплексного сюжета десемантизируются.

Как отмечает в своей монографии О. В. Дефье, лишенный развития характер весьма удобен для целей Мережковского по нескольким причинам: «характерологическая инверсия» позволяет, с одной стороны, создать эффект достоверности, но, одновременно, и избежать жесткого детерминизма в изображении характера и обстоятельств; важна и функция «исторической инверсии», т. е. в характере героя актуализируется «то важное, что *уже было и должно быть* осуществлено в будущем»; следует помнить и о собственном авторской позиции Мережковского учительстве<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Подробнее см.: Дефье О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (Раздумья над романом «Леонардо да Винчи»). М.: Мегатрон, 1999. С. 58-64.

<sup>134</sup> Там же. С. 59-60.

Итак, Леонардо уже изначально причастен «злу и добру, тени и свету» (I, с. 480), как свободные и печальные духи из вспоминаемого Джованни древнего предания<sup>135</sup>. В поведении маленького Нардо (11 книга романа) есть уже всё, что свойственно художнику в зрелости: не зря эпизод, в котором Леонардо с любопытством наблюдает за высасывающим муху пауком, повторяется во 2 книге.

Так, с Нардо связывается мотив инородности, понимаемой как в прямом смысле слова (Леонардо – незаконнорожденный сын в роду флорентийских нотариусов), так и в символическом аспекте – мальчик чужд по духу своей среде – и семье, и школьным товарищам, а в итоге – и всему своему времени. Именно с этого мотива в сюжетно-тематическом единстве романа начинается развитие одной из важнейших тем, охватывающей несколько философски значимых моментов, – темы отчуждения. Двойственность Нардо проступает как во внешности: «От отца унаследовал он могущественное телосложение, силу здоровья, любовь к жизни; от матери – женственную прелесть, которой все существо его было проникнуто» (II, с. 60), так и в поступках: он с отчаянной храбростью спасает полуживого крота, но не мешает пауку выпивать муху. В этом же эпизоде появляются мотивы созерцательного познания и свободы, которые позже разовьются в тему сверхчеловеческого дерзновения художника-ученого: «...целыми часами

---

<sup>135</sup> «Двойственность» характера Леонардо заставляет исследователей давать ему диаметрально противоположные оценки. Так, Л. Н. Флорова считает, что Леонардо – синтетический двойник, который *«не будучи сам личностью, не может ни познать, ни полюбить ее, тогда как в образе Христа как раз и воплощена уникальность и бесценность человеческой личности»* (с. 74), в нем воплощена «бездна» Антихриста, оборачивающаяся двумя сторонами – Богом-Зверем и Богом-Отцом (с. 76), а человек и бог в Леонардо «абсолютно конгениальны» (с. 77). Подробнее см.: Флорова Л. Н. Двойники у Достоевского и Мережковского // Флорова Л. Н. Проблемы творчества Д. С. Мережковского. С. 5-89. Взгляд О. В. Дефье на образ Леонардо да Винчи совсем иной: бесстрастность мирозерцания понимается им как условие творческой объективности художника и искусства (с. 76-77); а парадоксальность мышления Леонардо – это «парадоксальность творческая, непостоянство художника мотивировано напряженным творческим поиском, мгновениями озаренности» (с. 78-79) // Дефье О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса... С. 76-79.

следил за пролетающими станицами журавлей, с мучительной завистью. Или, не срывая, а только бережно, так, чтобы не повредить, разворачивая лепестки цветов, дивился их нежному строению, опущенным рыльцам, влажным от меда тычинкам и пыльникам» (II, с. 61).

Вводимый в данном эпизоде мотив познания играет очень важную роль для всего историсофского целого трилогии. Во втором романе трилогии, в отличие от «Юлиана Отступника», на первый план выходит уже другая антитетичная пара статических тематических мотивов, через столкновение которых реализуется противостояние Христа и Антихриста: мотивы плоти и духа, этики и эстетики теперь дополняются верой и знанием. В связи со спецификой жизненной стези художника данная проблематика проявляется не столько в поведении Леонардо, сколько – в творчестве, в картинах-слепок души: «В этих первых двух созданиях Леонардо как бы очертил весь круг своего созерцания: в Грехопадении - змеиную мудрость в дерзновении разума; в Поклонении Волхвов - голубиную простоту в смирении веры» (II, с. 70).

Первый эпизод с участием Леонардо в сюжетно-композиционном единстве романа – измерение пропорций откопанной статуи Венеры Праксителя – непосредственно затрагивает тему познания. Мотив созерцания на данном этапе имеет скорее эстетико-практическую нагрузку (миметическая теория Леонардо: душа художника как неподвижное зеркало, отображающее мир), нежели религиозно-философскую нагрузку, чётко артикулированную лишь в книге 14 в словах моны Лизы: запечатлённое в картинах созерцание Леонардо есть «тишина, в которой Господь» (II, с. 176).

В композиционно первой книге в эпизоде проповеди Савонаролы выделяется несколько важнейших оппозиций персонажей: толпа и отчужденный от неё Леонардо; Леонардо и антиномичный ему по общим мотивам расподобления (разум/безумие/вера, «посюсторонне»/«потустороннее», эстетика / этика) Савонарола. Между этих

двух антиномий оказывается Джованни Бельтраффио, переходящий к Леонардо от фра Бенедетто и Савонаролы как противопоставленных да Винчи персонажей. Таким образом, в сюжетно-композиционном единстве связываются воедино основные идеологические центры романа: два облика исторического христианства - кроткий, по-детски светлый фра Бенедетто и агрессивный пассионарий Савонарола, созидатель и разрушитель; слабый, но остро чувствующий неполноту своего бытия человек и Гений, указывающий на новый путь выхода из гносеологического и метафизического кризиса.

Проблема этики и эстетики, как уже отмечалось многими исследователями, в романе «Леонардо да Винчи» ставится как проблема «гения и злодейства». Как пишет Л. А. Колобаева, «в отличие от пушкинской традиции в трактовке автора «Христа и Антихриста» они, гений и злодейство, совсем рядом, они «совместны». Если Леонардо и не творит зло непосредственно, то подчиняется злой воле другого, воле власти...»<sup>136</sup>. Именно в связи с гением Леонардо – и художническим, и научным одновременно, - чётче всего реализуется мотив неразличения, неразличения высокого и низкого, прекрасного и ужасного, добра и зла: так, «лучшую из своих Мадонн забросил он в угол» (I, с. 346), чтобы изобрести самовращающийся вертел; чертежи ужасных военных машин, Дионисово ухо для подслушивания он создает одновременно с Тайной Вечерей. Аллегорический смысл двойственности Леонардо раскрывается в словах Джованни Бельтраффио, персонажа, по функции близкого резонансу, а потому практически прямо озвучивающего главную проблему романа: «Лучше – безбожник, чем слуга Бога и дьявола вместе, лик Христа и Сфорцы Насильника вместе» (I, с. 465).

Как и в случае с Юлианом, метафизическая двойственность Леонардо порождает мотив бессилия и отказа от действия. «...При всей огромности

---

<sup>136</sup> Колобаева Л. А. Русский символизм. С. 248.

дарования нигде недовоплощен»,<sup>137</sup> - эти слова А. Белого о самом Мережковском как нельзя точнее подходят к главному герою второго романа трилогии. Леонардо «недовоплощен» в творчестве (его лучшие работы – Колос, Тайная Вечеря, битва при Ангиари – гибнут, так и оставшись неоконченными), как ученый-теоретик (научные труды остаются лишь в виде отрывочных записей), как инженер (крах проекта Пизанского канала), как учитель (один его ученик сходит с ума, второй – кончает жизнь самоубийством, третий – предаёт).

Вновь большую символическую нагрузку получают ситуации, в которой персонаж ставится перед необходимостью ответственного поступка. Наиболее показательными являются эпизод со спасением из башни Чезаре Борджиа юной послушницы Марии и, особенно, сцена прощания с моной Джокондой. Именно в данных ситуациях наиболее очевидно проявляются последствия «снятия» конфликта в характере Леонардо.

Побег Марии, воспротивившейся коварному очарованию герцога, тщательно обдумывался, готовился Леонардо совместно с Макиавелли, а когда необходимость действовать отпала из-за гибели девочки, «Леонардо жалел Марию, и ему казалось, что он не остановился бы ни перед какой жертвой, чтобы спасти ее, но в то же время в самой тайной глубине сердца его было чувство облегчения, освобождения при мысли о том, что не надо больше действовать» (II, с. 120).

Но, самое главное, Леонардо нереализован в любви, в той бездне, в которой могла бы действительно осуществиться полнота бытия. Однако в душе Леонардо нет необходимой целостности для её достижения. Он, который заявляет, что «совершенное знание и совершенная любовь – одно и то же» (I, с. 466), не знает чувственной любви, смеётся над любовью платонической, не решается, в конечно счете, откликнуться на истинную

---

<sup>137</sup> Белый А. Мережковский // Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступит. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 377.

любовь моны Джоконды. Потерявшись в своих рациональных представлениях о жизни и созерцании, не зная, как «переступить заколдованный круг» (II, с. 179), обратиться в целостность, не таящую для него опасность, Леонардо как всегда уклоняется от действия. Ситуация, возникающая во время последней встречи с моной Лизой, очень символична. Он «знал, что нельзя молчать. Но чем больше напрягал волю, чтобы найти решение и слово, тем больше чувствовал свое бессилие и углублявшуюся между ними неприступную бездну. А мона Лиза улыбалась ему прежнюю, тихую и ясную улыбкою. Но теперь ему казалось, что эта тишина и ясность подобны тем, какие бывают в улыбке мертвых» (II, с. 184 – 185). В итоге ситуация оборачивается настоящей смертью Джоконды, и Леонардо знает: «...он мог бы спасти ее, если бы хотел» (II, с. 196). Любовь – та бездна, в которой могла бы действительно осуществиться полнота бытия, однако в душе Леонардо нет необходимой целостности для её достижения: «И первый раз в жизни отступил он перед бездною, не смея заглянуть в нее, - не захотел знать» (II, с. 196). По замечанию Л.А. Колобаевой, «неудача любви Леонардо, даже как бы душевная неспособность к ней, к реальному, действительному воплощению своего чувства – символ ещё не осуществленного «смысла» истории, Божественного замысла полноты и свободы человеческого бытия»<sup>138</sup>. В знаменитой работе З. Фрейда даётся иное, более далёкое от религиозно-метафизического контекста Мережковского истолкование «бедности любви» Леонардо: «Отдаваясь познанию, уже не так сильно любят и ненавидят, а то и вообще пренебрегают любовью и ненавистью. Исследуют - вместо того, чтобы любить»<sup>139</sup>.

Онтологическая несостоятельность Леонардо сводима к образу разрабатываемой им на протяжении всей жизни, но так и не сделанной летательной машины, – символа свободы и величия Человека. Однако с

---

<sup>138</sup> Колобаева Л. А. Русский символизм. С. 249.

<sup>139</sup> Фрейд З. Леонардо да Винчи. Воспоминание детства. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1990. С. 10.

возможностью грядущего синтеза, как и в «Юлиане Отступнике», связана тема искусства, в рамках которой символический образ художника возводится к Творцу, возвышается от человеческого к сверхчеловеческому. Картины Леонардо (особенно две последние) несут символическую нагрузку, значимую для всей трилогии, на что обращают внимание практически все исследователи<sup>140</sup>, и лишь эти картины указывают на развязку основного конфликта риторически-символического метасюжета. Подробнее всего на символической значимости полотен останавливается З. Г. Минц: «Постоянное мерцание в гении — человека, в человеке — Титана находит разрешение в творениях Леонардо да Винчи. Здесь, впервые в трилогии, возникают развернутые образы истинного грядущего «синтеза» (их преддверие — Арсиноя и ее занятия скульптурой). Таковы летательные аппараты — попытка осуществить одновременно демоническую и божественную мечту о полете человека в небо (полет — один из сквозных символических мотивов «Воскресших богов»). Еще ярче это слияние в картинах Леонардо: образы «Мадонны в скалах» — «земные» и «небесные»; в последней работе Иоанн Предтеча загадочно напоминает Вакха. Тайна этих образов, погруженных в знаменитый «светлый сумрак» Леонардо, — в предощущении возможного грядущего слияния христианского и языческого начал»<sup>141</sup>.

Ряд других персонажей, с которыми связан мотив двойственности как «ложного синтеза» (герцог Моро, Чезаре Борджиа, папа Александр VI, сторонники Савонаролы и т.д.), лишены своеобразной метафизической «индульгенции», то есть способности творить, а потому в связи с ними реализуется лишь тема зла (порой с романтически-ницшеанским ореолом, как в случае с прекрасным герцогом Чезаре), но не истинного синтеза.

<sup>140</sup> см., например, Розенталь Бернис Г. Мережковский и Ницше... // Д. С. Мережковский: мысль и слово. С. 128; Минц З. Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // З. Г. Минц. Поэтика русского символизма. С. 236

<sup>141</sup> Минц З. Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. С. 236

Джованни, объединённый с данной группой персонажей общим мотивом двойственности, расподобен с ними по основной своей философской интенции: в его сознании тезисы не слиты в торжествующем хамстве (ярчайший пример которого – папа Александр VI), а находятся в мучительной борьбе на пути к предвечной истине. На трудность духовного пути Джованни обращает внимание З. Г. Минц: «Упорный, но слабый физически и «не титан» духом, Джованни мечется между миром искусства (Леонардо) и этики (Савонарола). <...> «Синтез» постигает он только в мистическом бреду и смерти»<sup>142</sup>. Положение Джованни по отношению к другим персонажам символически определяет несколько раз повторяющийся поступок Леонардо: он берёт ученика за руку и выводит из толпы. Сам Джованни – художественно одаренный, а потому особо чуткий, но обычный человек,<sup>143</sup> – не может окончательно покинуть колею христианской этики. Но ему недоступен и сверхчеловеческий путь Леонардо.

«Ведьма» мона Кассандра является женским двойником Джованни, она «так же заблудилась, как он» (II, с. 209). Однако если мирозерцание Джованни по преимуществу христианское и он ищет спасения от «двоящихся мыслей» и соблазна, то мирозерцание Кассандры – антихристианское, она проповедует «темные пророчества» офитов, «полубожественную, полусатанинскую мудрость» (II, с. 209).

Все остальные значимые персонажи романа прямо или опосредованно соотнесены с Леонардо как по основному мотиву метафизической двойственности, так и по отдельным статическим мотивам (бессилия и активности, знания и веры, свободы и смирения и т.д.). Мотивы бессилия (отказа от действия) и двойственности делают двойником Леонардо Макиавелли. По тому же мотиву отказа от действия Леонардо и Макиавелли

---

<sup>142</sup> Там же.

<sup>143</sup> В этом смысле интересно определение О. В. Дефье: «...образ Джованни – одна из форм «художественно-исторического времени», в которой в концентрированном виде передана духовная смута изображаемой исторической эпохи» // Дефье О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса... С. 76.



расподобляются с Колумбом, а также с Микеланджело. Мотивы знания и свободы расподобляют Леонардо и смиренного художника фра Бенедетто; те же мотивы сближают Леонардо с Марко-Антонио делла Торро, но в данной оппозиции расподобление идёт по дополнительному мотиву богоборчества. Интересно замечание О. В. Дефье, что «система образов персонажей в процессе своего «осуществления» постепенно принимает форму символической пирамиды, устремленной к постижению творческой гениальности героя-художника, которого писатель помещает на ее вершину»<sup>144</sup>. Наоборот, Н. В. Барковская считает, что «система образов в романе представляет собой ряд зеркальных отражений героя»<sup>145</sup>, а потому происходит некое «размывание» образа Леонардо в ряде отражений<sup>146</sup>.

Как и в первом романе, в сюжете на риторически-символическом уровне «Леонардо да Винчи» доказывается метафизическая ущербность принятия лишь одного тезиса или антитезиса. В сюжетно-событийном аспекте данная авторская интенция выражается в следующем: антиномичные мотивы, доведенные до крайности, оборачиваются общим мотивом отождествления и выявляют тему зла в её различных вариантах – демонизма или хамства. Так, возведённые в абсолют вера или знание оборачиваются одинаковым варварством и изуверством: монахи-инквизиторы во время Сожжения Сует устраивают пляску как на шабаше ведьм (I, с. 495), а «изуверство мнимых служителей знания было столь же противно, как изуверство мнимых служителей Бога» (II, с. 198). Внешний конфликт представителей противоборствующих идеологий в рамках риторически-символического аспекта и метасюжета трилогии оказывается *мнимым* конфликтом.

Подводя итоги рассмотрения «Леонардо да Винчи» можно сказать, что по сравнению с «Юлианом Отступником» во втором романе трилогии

---

<sup>144</sup> Там же. С. 74.

<sup>145</sup> Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. С. 68

<sup>146</sup> Там же. С. 69.

происходит типологическая трансформация характера конфликта. Связана она с фазой риторически-символического метасюжета и особенностями разрешения проблематики романа – конфликт христианского и антихристианского теперь не столько затрагивает группы персонажей, сколько переносится внутрь персонажа, что влияет на мотивы соотнесения и принципы формирования оппозиций персонажей. В романе внутренний конфликт представлен в двух формах – острой (сюжетная линия Джованни) и латентной («снятый» конфликт характера Леонардо). Новый тематический акцент романа связан с событийной канвой повествования (биография художника), но тема искусства реализована в соответствии с риторическим заданием трилогии в метафизическом ключе как выход от «неразличения» к истинному синтезу. На качество комплексного сюжета и на смысловые особенности системы персонажей оказывает влияние формальное построение романа в русле историко-биографического жанра.

### **2.3. Роман «Антихрист. Петр и Алексей»: преодоление дихотомии риторически-символического и событийных уровней во взаимоотношении персонажей**

В последнем романе трилогии «Антихрист. Петр и Алексей» не только прослеживается тенденция к преодолению двойственности риторически-символического и событийного уровней сюжета (их этапы преимущественно совпадают), но и увеличивается количество составляющих комплексного сюжета – риторически-символический уровень теперь диалектически сопряжен с зачатками *символически-экзистенциального уровня*.

Естественно, центральной оппозицией романа является оппозиция Петра и Алексея. В отличие от оппозиции Юлиана и Арсиной, чей диспут о «христианском» и «языческом» лишь обнажает их идеологические позиции, но практически не влияет на развитие сюжета, оппозиция Петра и Алексея

показана в динамике *взаимоотношений* персонажей, определяющей как их личностное развитие, так и сюжетное движение. И благодаря тому, что в данном сюжетном движении риторически-символическое уже тяготеет к совпадению с событийным планом, повышается степень художественности произведения. Качественно меняется форма основного конфликта трилогии – теперь вечный конфликт органично возникает из межличностного конфликта персонажей, основанного на социально-историческом и нравственно-психологическом противостоянии. Следовательно, поступки персонажей получают определённую психологическую и социально-нравственную мотивировку, а потому отличаются большей свободой от концептуальной обусловленности. И Петр, и Алексей тоже характеризуются мотивом двойственности, но в их случае данный мотив имеет диалектическую природу – антитетичные начала взаимодействуют и видоизменяются. Таким образом, возникает возможность решения основной проблемы трилогии на новом, не риторическом уровне.

В сюжетно-тематическом единстве хронологически первым срезом, на котором следует рассматривать оппозицию Петр – Алексей, является помещенные в центральной книге романа «Мерзость запустения» воспоминания Алексея об его детстве. Именно здесь мы обнаруживаем экспозицию и завязку сюжета как на событийном, так и на риторически-символическом уровнях романа.

На первом этапе сюжетно-тематического единства противостояние отца и сына весьма опосредованно. Ведущим является мотив отождествления: отца Алеша воспринимает как «старшего брата, милого товарища», и кажется ему «что он и отец – одно» (II, с. 508). Однако уже довольно ярко представлена идеологическая оппозиция двух миров – мира, который формирует Петр (царь «вновь родил Россию», как потом будет сказано), и мира, к которому принадлежит Алеша. Так в ещё редуцированной форме возникает мотив расподобления. Характер Алексея приобретает

качество двойственности не «от рождения», как в случае с Леонардо, а под влиянием социальных обстоятельств: маленький Алеша растет при матери и, соответственно, вбирает в себя приметы мира Старой Руси, однообразного, замкнутого, словно погруженного в сон. Это тот же мир угасшей «пассионарности», что и мир старых эллинов, которому противопоставляется яркий и событийный, наполненный «волей и солнцем» новый мир Петра. Первая попытка Петра ввести сына в свой мир, то есть поставить его по другую сторону противостояния старого и нового мировоззрения, неизбежно сопрягается с мотивом насилия: Петр «почти насильно берет сына из рук бабушки» (II, с. 508) и показывает войску, хотя нянюшки и мамушки прячут царевича до «объявления» по старинному обычаю, укрывая от народа даже в церкви. Мотив защиты, становясь доминирующим при возвращении Алеши от отца к маменькам, выявляет свой двойственный характер: обережение от бед обращается мотивом ограничения («и укутывают, и укручивают») и мотивом затхлости (мотив символический, реализуется не только на материальном уровне - «душно», но и на идейном уровне - «однообразные беседы»). Мотив дремоты, потом постоянно в романе сопровождающий Алексея, берет начало именно в этом мире: «Алеше томно, но покойно и уютно. Он как будто вечно дремлет и не может проснуться» (II, с. 509). Глубоко символичным, предсказывающим всё последующее развитие сюжета, является эпизод, когда Алеша, убежав от мамушек и нянюшек, вдруг замирает «от ужаса и радости» при виде молнии, напоминающей ему отца, «веселого кудрявого быстроглазого мальчика», падает на колени и тянется к этой «страшной молнии». «Но трепетные старческие руки уже подхватывают его, несут, раздевают, укладывают в постельку <...>. И опять он дремлет» (II, с. 511). Мотив бегства отныне будет прочно связан с образом Алексея. Но этот первый, ни к чему не приведший поступок, как бы заставляет все последующие побегы Алексея принять противоположный знак: если в детстве Алеша бежал прочь от скуки и дремоты старого мира, то все его

последующие бегства – бегства от изменений. Как и в случаях с Юлианом и Леонардо, в ситуациях, требующих ответственного выбора и последующего поступка, Алексей оказывается бессилён. Юлиан лицемерит, Леонардо ничего не предпринимает, а Алексей бежит.

На данном хронологическом срезе уже заметно, что в третьем романе трилогии происходит новое приращение смысла на риторически-символическом уровне. Антитетичные пары статических тематических мотивов, через столкновение которых реализуется противостояние Христа и Антихриста, - плоти и духа, этики и эстетики, веры и знания, - теперь соотнесены с темой исторического пути России, противостояния старой и новой государственности.

Алеша на первом срезе не может, естественно, противостоять отцу как носитель определенных идей. Однако, как уже отмечалось, конфликт намечается за счет того, что Алеша принадлежит враждебному Петру миру. С принятием или непринятием создаваемого отцом мира оказывается связан мотив выбора, также впервые появляющийся в данной главе. На бытовом уровне для Алеши это становится трудным выбором между бабушкой с матерью и отцом. И выбор маленького Алеши, ещё свободного от всяческих догматов, непосредственно-эмоционален: «Люблю батю, больше всех люблю!..» (II, с. 512). Но когда выбор совершается, Алеша видит темную сторону отцовского универсума, «подобие ада», а «веселый кудрявый быстроглазый мальчик» впервые оборачивается палачом-Антихристом: «Лицо его так страшно, что Алеша не узнает отца: это он и не он – как будто двойник его оборотень» (II, с. 513). Весьма показательна реакция Алеши на явление отца-оборотня: упав без чувств, «он долго пролежал больным, без памяти» (II, с. 514), то есть в требующей принятия ответственности за свой выбор ситуации Алексей бежит – бежит от действительности в беспомощность. Тут же возникает антитетичный мотив языческого торжества плоти – пиршество в честь Бахуса. Данный мотив связан с Петром-оборотнем и

свидетельствует о полном приятии реальности и активном жизнеутверждении. В соотнесении с Алексеем образ Петра трактуется как образ пассионария, чья целенаправленная активность имеет не только позитивно трактуемый вектор.

Конфликт внешний, сохраняясь, одновременно рождает конфликт внутренний, поэтому вся последующая жизнь Алеши словно двоятся. Одна её часть по-прежнему принадлежит миру матери, другая – миру отца. В идеологической сфере начало этого раздвоения символизирует одновременное присутствие двух смеющихся друг над другом учителей – русского и немца, оппозиция которых является явным символическим двойником оппозиции учителей Юлиана, тезой и антитезой риторически-символического уровня. Характерно, что при всей своей противопоставленности и Никишка Вяземский, и Мартын Мартынович Нейбауер связаны между собой и с Петром-оборотнем одной темой хамства, позволяющей на основе частных мотивов языческого торжества плоти и грубости выделить общий мотив отождествления.

Впрочем, впервые наличие конфликта осознается отцом и сыном не в сфере идеологии, а на телесном, почти физиологическом уровне, когда «юный великан с веселым и грозным лицом» чувствует презрение к «слабенькому мальчику с узкими плечами, впалой грудью, упрямым и угрюмым взором» (II, с. 518). Мотив расподобления, заключающийся в несовместимости возрождаемого языческого мира «юного бога» со старорусским миром «маленького уродца» явлен на первичном, до-идейном срезе. И выход из обостряющегося конфликта Алеша вновь находит в бегстве в болезнь. Если мотив болезни прочно связан с явлением отца-оборотня, то мотив выздоровления-возрождения к жизни сопровождается возвращением прежнего «батюшки», в облике которого в эти моменты явно проступают и материнские черты.

Выявляющиеся в отношениях отца и сына в одно и тоже время мотивы отождествления и расподобления создают ситуацию, двойственность которой четко осознается Алешей: «Словно положен был на них беспощадный зарок: быть вечно друг другу родными и чуждыми, тайно друга друга любить, явно ненавидеть» (II, с. 521). Противоречивость взаимоотношений, порождающая «бесконечную усталость, бесконечный страх», тематически замыкается в ощущение нарастающего в душе Алексея зла. И двойственность характера Алексея получает диалектическое развитие: теперь в нём, участвующем в попойках, проявляющем «языческую» необузданность и радующемся возможной смерти отца, просвечиваются «звериные» черты отца. Следствием сближения характеров отца и сына через общий мотив «оборотня» становится неизбежность их прямого конфликта. Свой окончательный вид оппозиция Петра и Алексея приобретает тогда, когда проясняется, на какие социальные слои и сопутствующую им религиозно-философскую базу опираются так и оставшиеся в разных мирах отец и сын. Важно отметить, что выявляющаяся в данном случае риторичность укоренена уже скорее в рефлексии над историей России, чем в авторской эсхатологичности. Эпизод, когда царевич заговорил «о делах государственных, об угнетении народа» является переломным и символичным (II, с. 523-524). Он, на наш взгляд, становится кульминацией сюжета как на событийном, так и на риторически-символическом уровнях романа. Ещё раз подчеркнём: в отличие от первых двух романов трилогии данная кульминация имеет в своей основе обострение конфликта, восходящего от социально-исторического и нравственно-психологического до религиозно-философского.

Переломный характер данного момента в своем дневнике отмечает и фрейлина Арнгейм: «Говорят, царевич осмелился однажды быть откровенным, доложил отцу о нестерпимых бедствиях народа. С той поры и впал в немилость» (II, с. 425). Прямая эпизодная оппозиция Алексея с двумя

самыми характерными представителями противоборствующих миров – Меньшиковым и старым солдатом-раскольником, – и неявная оппозиция с ними же Петра выявляют особенности мировосприятия двух групп персонажей. Для наполненного дионисийской жизненной силой (символизированной мотивом пляски в опьянении) Меньшикова, выступающего в данном эпизоде двойником Петра (через мотив отождествления: в его наглой усмешке «отразилась усмешка царя»), социальный статус Алексея не определяется происхождением. Более того, царевич, лишенный витальной энергии, в игровой форме переводится Меньшиковым в низший социальный статус – не случайно он титул Алексея произносит как «псаревич», потом обращается к нему «щенок». Для царевича же, напротив, витальная энергия князя является знаком его происхождения из низших социальных слоев. Именно поэтому Алексей не вынимает шпагу, что являлось бы признанием Меньшикова князем, равным, а ограничивается напоминанием принадлежащему Меньшикову по рождению статуса – смерд. Актуализация сословных различий на попойке, своеобразной квинтэссенции выстраиваемого царем общества, воспринимается как попытка привнести систему отношений старого мира в мир новый. И именно социально-философский смысл этой попытки вызывает ответную реакцию Петра, впервые вводящую в сюжет мотив сыноубийства. Следует отметить, что в семантическом поле романа сыноубийство присутствует как примета старого мира: «Царь делал все по-новому, а сына бил по-старому, по Домострою о. Сильвестра, советника царя Грозного, сыноубийцы» (II, с. 524). Оппозиция старого солдата преображенской гвардии, тайного раскольника, с царевичем, выгнанным с попойки, выявляет тот социально и религиозно детерминированный пласт, на который Алексей может теперь опираться, с его характерными поступками - укутать, приласкать: «Вдруг в темноте, кто-то сзади подкрался к нему, накинул на плечи шубу, потом опустился перед ним на колени и начал целовать ему руки – точно лизал их ласковый пес»



(ср.: «царевич» II, с. 524). Поступком старого солдата воссоздается мир детства Алексея, такой, каким он был до прихода Петра. Поэтому характерно, что опосредованная оппозиция «тайный раскольник – Петр» создается как раз фактом непризнания стариком Петра как отца царевича, исключением царя из их мира, из мира вообще: «Государь царевич, свет ты наш батюшка, солнышко красное! Сиротинка бедненький – ни отца, ни матери!» (II, с. 524).

Мотив сыноубийства здесь впервые вводится в сюжет как реакция Петра в ответ на социально-философский смысл попытки Алексея привнести систему отношений старого мира в мир новый. Петр – осуществляет и овеществляет свою личность в создании новой России, но поэтому ему во взаимоотношениях с сыном приходится преступать человеческое в себе ради сверхчеловеческого. По нашему мнению, данная ситуация, в которой акцент уже делается на индивидуально-личностном выборе, хотя ещё находится в классических рамках религиозной историософии Мережковского, но одновременно приобретает экзистенциальный оттенок.

С праздника Венеры, открывающего хронологически новый этап в сюжетно-тематическом единстве романа, и вплоть до побега Алексея отношения между отцом и сыном развиваются между двумя точками: наказание (безмолвие) – поощрение (слово). На этом срезе никаких новых значимых мотивов не возникает. Оппозиции персонажей в основных своих смысловых аспектах дублируют уже выявленные на первом срезе. Однако на данном срезе конкретизируются не столько социальные, сколько религиозно-философские аспекты противостояния старого и нового мира.

Так, оппозиция Алексей – Ларион Докукин, является, по сути, вариацией оппозиции Алексей – старый солдат-раскольник, выведенным на новый уровень осмысления. Отношение Докукина к Алексею – такое же восторженное, как и у раскольника, мотив отождествления реализуется через мотив преданности: «Ей, государь царевич, дитяtko красное, церковное,

солнышко ты наше, надежда Российская!» (II, с. 324). Однако Докукин в сюжетном развитии выполняет роль героя-идеолога старого мира, с помощью концепции самовластия обосновывающего необходимость сопротивления миру Петра-Антихриста. И впервые в эпизоде встречи с Докукиным царевич со всей определенностью позиционирует себя как защитник народа, угнетаемого царем и материально, и духовно: «Коли даст Бог, на царствие буду – все сделаю, чтоб облегчить народ» (II, с. 324). Л. А. Колобаева особо отмечает образ Докукина как эмоционального выразителя «внутренней, духовной свободы личности, данного ей от Бога «самовластья»»<sup>147</sup>.

Одновременно на данном этапе заостряется внутренний конфликт характера Алексея, поэтому в его поведении акцентируется двойственное начало. Отождествление образа Алексея проходит одновременно с двумя оппозиционными группами мотивов. С одной стороны – это мотив языческого торжества плоти, доведенный до своего логического завершения, а потому включающий в тему хамства (попойки и драки Алексея под прозвищем Грешный); с другой стороны – пришедшее из мира матери состояние непробудного сна и лени, в своей высшей точке также оказывающееся одним из проявлений зла (зевота, «более страшная, чем вопль и рыдание» (II, с. 318)); символической деталью, связанной с таким состоянием Алексея, являются мухи, имеющие в контексте мировой культуры недвусмысленную семантику: «... всюду густыми черными роями жужжали, кишели и ползали мухи. Мухи жужжали над ним. И в уме его сонные мысли роились, как мухи» (II, с. 325). И далее: «мухи одолели его» (II, с. 326). Таким образом, тема зла реализуется в романе через двуликую демоничность, в риторически-символическом движении представленную антиномичными статическими мотивами: мотивом мухи, связанным с Алексеем, и мотивом молнии, связанным с Петром.

---

<sup>147</sup> Колобаева Л. А. Русский символизм. С. 250.

Несмотря на то, что Алексей начинает позиционировать себя как избавитель народа от Петра-Антихриста, его поступки по-прежнему диктуются страхом изменений, так как изменения связаны с переходом в новое состояние, требующее самоидентификации. Различные трансформации мотива отказа от действия (или мотива бегства – на событийном уровне) возникают всё чаще. Так, во время прогулки с Аврамовым по Летнему саду первая, почти произвольная реакция царевича, когда он узнает отца, – повернуть за угол аллеи в боковую дорожку, дабы избежать встречи. Данное движение тут же отрефлексировано Алексеем как унижительно-трусливое, но при следующей встрече он вновь хочет «спрятаться, проскользнуть, или опять шмыгнуть зайцем в кусты» (II, с. 332), лишь вмешательство Петра удерживает его от этого.

Как мы видим, личность Алексея нельзя назвать сформировавшейся, его поведение отличается инфантилизмом. Основная интенция Алексея – вернуться в покой и уют детства, поэтому конфликт с отцом он старается не разрешить, а снять, нивелировать с помощью действий, которые ведут к поверхностному и временному примирению («маленькие, робкие, иногда неумелые, услуги», например, преподнесение в дар корабельной роши).

Петр же, со своей стороны, перестает игнорировать сына именно тогда, когда поступки Алексея начинают совпадать с его собственной ценностной парадигмой. Осуществляя своё стремление к господству, Петр отношения с сыном пытается выстраивать по игровому принципу поощрения-наказания как реакции на правильные – неправильные поступки. Реакция Петра и становится основным сюжетным двигателем, а Алексей и персонажи, принадлежащие его миру, не играют активной роли в событийном аспекте. Следует отметить, что в поведении Петра также прослеживается определенный инфантилизм. Ювенильные характеристики сопровождают Петра начиная с первых воспоминаний Алеши («маленький мальчик»), реализуются в выстраиваемой им системе взаимоотношений с сыном и

женой («звал ее своею «маткою» (II, с. 595)), подчеркиваются в дневнике фрейлины Арнгейм: «...все вообще русские – дети. Царь среди них только притворяется взрослым» (II, с. 415).

Тема неповзрослевшего ребенка, через статические и динамические инфантильные мотивы объединяющая не только Петра и Алексея, но и персонажей-представителей двух миров (Аврамов, например), проецируется на историософскую концепцию Мережковского и позволяет говорить о том, что трагедия недавно «рожденной» Петром России заключается именно в отсутствии целостных гармонических личностей. Подчеркнутое превалирование одного из двух всемирных начал во внутреннем мире персонажа, представленных в доведенных до абсолюта мотивах торжества плоти и «отказа от поступка», их одновременное сосуществование, является как раз признаком начальной стадии религиозно-философского развития, чреватым тем, что «невозможно решить, где <...> кончается детская резвость и начинается зверская лютость» (II, с.415).

Знаковыми для отца и сына являются разногласия не в социальном плане, а именно в религиозно-философской сфере. Это прекрасно демонстрирует разговор Петра с архимандритом Феодосом в главе 1 кн. «Наводнение», при котором в качестве вынужденного слушателя присутствует Алексей. Очень важно, что в ходе разговора Феодоска, персонаж с ярко выраженной инфернальной окраской («ночной нетопырь», за которым был «древний князь мира сего») попеременно оказывается выразителем идеологии то нового мира Петра, то старого мира Алексея. Мотивы отождествления и расподобления попеременно связывают Феодоску то с одной мировоззренческой группой, то с другой. Сначала «усмешка монаха отразилась в такой же точно усмешке царя: они понимали друг друга без слов» (II, с. 465), затем «лукавая усмешка Феодоски отразилась в точно такой же усмешке уже не отца, а сына» (II, с. 466) – противоположные, казалось бы, идеи приобретают своеобразную обратную обращенность и «призрачное

сходство». Так через мотивы отождествления вновь явно обнаруживается мнимость конфликта двух групп персонажей. Неразличимость божеского и бесовского проявляется не только в титанических поступках («чудах») Петра, как думает Алексей во время наводнения, но и в идеологической сфере обоих миров.

Пограничная ситуация между жизнью и смертью Петра оборачивается для Алексея ситуацией нравственно-философского выбора. И этот выбор осуществляется под искушением Федоски. Примечательно, что в эпизодной оппозиции Федоска надевает на себя маску персонажа из близкого Алексею старого мира - общий мотив отождествления реализуется через особую трансформацию мотива оборотня. В данном эпизоде (кн. 4, гл. 2) он фактически становится двойником старого солдата-раскольника и Докукина: «Призри, помилуй раба твоего! Все, все, все тебе отдам! <...> Все – тебе, миленький, радость моя, друг сердечный, свет-Алешенька!» (II, с. 481). И вновь в ситуации выбора Алексей отказывается от решения. Выбор в пользу зла оказывается сделан именно потому, что поступок не совершен: «Он хотел оттолкнуть его, ударить, плюнуть в лицо, но не мог пошевелиться, как будто в оцепенении страшного сна. И ему казалось, что уже не плут «Федоска мизерный», а кто-то сильный, грозный, царственный лежит у ног его – тот, кто был орлом и стал ночным нетопырем... <...>. Словно кто-то подымал его на черных исполинских крыльях в высь, показывал все царства мира и всю славу их и говорил: Все это дам тебе, если падши поклонись мне» (II, с. 481-482). Таким образом, поднятая в «Юлиане Отступнике», акцентированная в «Леонардо да Винчи» проблема теперь получает недвусмысленную трактовку и конкретно-образное воплощение. Центральный в сюжетной судьбе Алексея эпизод можно с полным правом считать кульминацией комплексного сюжета, преодолевающего дихотомию событийного и символически-риторического уровней.

Именно после этого пассивного выбора зла в душе Алексея вновь возникает радость при мысли о смерти отца. Мотив отцеубийства оказывается с мотивом оборотня. Обратническая сторона Алексея проявляется в этом антихристианском чувстве в нравственной сфере так, как в физической сфере проявлялась в приступах бешенства, делавших его лицо похожим «призрачным сходством на лицо Петра» (например, в эпизодах с насилием над Ефросиньей и ссорой с о. Яковом).

Оборотническую сторону Алексей начинает видеть и в представителях своего мира, двойственность которого символично представлена в фигуре о. Якова. С одной стороны он – носитель вневременных ценностей старого мира: доброты, любви к ближнему, благообразия. В данной ипостаси он является оппозиционером Федоски, причем в метафизическом плане («уже не плут...») (см. цитату выше) / «...как будто не о. Яков стоял перед ним, а сам Христос»). Но поступки отца Якова (активная защита зятя-вора) соотносятся в сознании Алексея с темой хамства и через неё делают о. Якова двойником Федоски: «За Федоской был вечный Политик, древний князь мира сего; и за о. Яковом был тот же Политик, новый князь мира сего – Петька-хам» (II, с. 491). Как и в двух первых романах трилогии, мотив отождествления выявляет тематику зла, связанную с персонажами, принадлежащими к различным мировоззренческим группам.

Экзистенциальный опыт переживания близкой смерти заставляет Петра, отстранившись от личных мотивов, вновь поставить сына перед выбором одного из двух миров. Их диалог строится по игровой схеме известных друг другу, предугадываемых ходов и взаимной лжи, оборачивающихся взаимным признанием одинаковости, причем одинаковости в ипостаси оборотня. Не случайно отец и сын сравниваются в данном эпизоде с волками: «...так волчонок смотрит на старого волка, оскалив зубы, оцетинившись» (II, с. 500-501). Второй раз в тексте появляется мотив сыноубийства как реакция Петра на понимание невозможности

полновластия над сыном, что после смерти царя грозит гибелью и его идеологии. Сравнение данного эпизода с эпизодом кн. 5 (гл. 3) позволяет говорить, что и мотив убийства характеризуется обращенностью: мотив сыноубийства появляется в тексте сразу за возникновением мотива потенциального отцеубийства. Частные мотивы сыно- и отцеубийства совпадают в едином мотиве небытия физического и идеологического, и тема смерти приобретает отчётливо негативную трактовку, лишённую метафизической глубины, - её появление связано с невозможностью на данном этапе иного разрешения конфликтов.

Несмотря на возникновение острой конфликтной ситуации, Алексей не совершает никакого выбора: семь месяцев он не даёт ответа отцу, отказывается ли от наследства. Развитие событийного сюжета происходит лишь благодаря реакции Петра на несовершенный сыном поступок. Но и после получения письма вынужденные поступки Алексея отличаются крайней пассивностью: «На него нашло то бесчувственное и бессмысленное оцепенение, которое в последнее время все чаще находило на него. В таком состоянии он говорил и делал все, как во сне...» (II, с. 529). Даже последующее бегство Алексея под покровительство цесаря оказывается вплотную связано с мотивом «отказа от действия»: сначала за него всё решили Меньшиков и Сенат, собственное решение ехать в Бреславль представляется Алексею неокончательным («можно перерешить утром»), затем «отложил решение до следующей станции, на следующей станции – до Франкфурта-на-Одере <...> - и так без конца» (II, с. 532).

Но в Италии Алексей проходит определенный путь самопознания. Осознание слабости собственной жизненной позиции, собственной инфантильности («сам он со своими грезами – маленький мальчик» (II, с. 556)) – первая ступень развития личности царевича: «Он грезил вслух, и грезы становились все туманнее, все сказочнее. Вдруг злая мысль ужалила сердце, как овод: ничему не бывать, все врешь...» (II, с. 556).

Сдвиг в психологической сфере на поступках Алексея на данном этапе никак не отражается. Об этом свидетельствует то, как принимается им решение вернуться к отцу – он подчиняется воле Ефросиньи. Его инфантильная формирующаяся личность, вышедшая из-под влияния отца благодаря расхождениюм религиозно-философского плана и сложным личным отношениям любви-ненависти («И не смирюсь, не покорюсь ему – даже до смерти! Тесно нам обоим в мире! – Или он, или я!..» (II, с. 526)), покоряется влиянию Ефросиньи («маменьки», как царевич ее называет), в сознании Алексея связанной со старым миром, миром матери. В данном эпизоде (ночь с 1 по 2 октября 1717 года, 6 гл. 6 кн.) Ефросинья выступает функциональным двойником Федоски-искусителя, но здесь к мотиву искушения ещё привязан мотив предательства.

В книге «Петр Великий» противоречивый образ царя обогащается новыми коннотациями, окончательно расшатывающими, на наш взгляд, абстрактную схему «христианского» и «антихристианского» – именно в данной книге риторически-символический уровень сопрягается с символически-экзистенциальным. В связи с понятой прежде ограниченно-нищезански личностью Петра теперь актуализируется мотив познания и феномен труда как новая экзистенциальная ценность. Именно труд поможет вывести народ на более высокий уровень не только исторического, но и нравственного развития: «Добра не хотят, потому что добра не знают» (II, с. 605) . Поэтому с Петром теперь связан не только мотив сверхчеловеческого преодоления, но и мотив подвижничества. Он обречен на «проклятую, Сизифову работу», понимает тщетность большинства своих усилий, однако несет «бремя несносное», потому что имеет внутреннюю непоколебимую уверенность и опору: «он знал, что Бог с ним» (II, с. 603). В данном контексте Алексей, символизирующий старый мир, становится для Петра не только идеологическим, но и метафизическим противником. Хотя ситуация аллегорически проецируется сразу на два библейских прототипа (распятие



Христа и жертвоприношение Авраама) и благодаря этому приобретает вневременной смысл, связанный с онтологическими категориями добра и зла, Петр совершает осознанный, внутренне мотивированный поступок. Принимая искупление за страшную жертву на себя («Да падет сия кровь на меня, на меня одного! Казни меня, Боже, - помилуй Россию!») (II, с. 617)), Петр переходит на качественно новый, близкий к подлинно личностному, уровень сознания, который предшествует обретению гармонии и снятию двойственности. По нашему мнению, это и есть момент, непосредственно предшествующий экзистенциальному самоопределению персонажа, и именно он становится последней кульминацией комплексного сюжета во всех его аспектах.

Алексей также проходит крестный путь чрез страдания к очищению: он становится способен простить и оправдать отца перед Вечным Судом. Феномен любви, причем не потусторонней, а совершенно обыкновенной любви отца к ребёнку и ребёнка к отцу оказывается тем началом, которое даёт надежду на примирение метафизических противников. Окончание сюжетной линии Петра и Алексея свидетельствует о преодолении Мережковским догматичности, свойственной первым романам; на смену риторике, тематизирующей понятия концепции религии Третьего Завета, приходит более тщательная проработка персонажей как личностей, а не только символов и резонеров авторских идей, возникает, хотя и в редуцированном виде, их самоопределение. Нарастающая художественность произведения имеет следствием возникновение нового субъективного смысла, мешающего однозначной реализации первоначальной религиозно-философской концепции. Тем искусственнее и чужероднее кажется отложенная развязка риторически-символического метасюжета трилогии, никак не связанная с символически-экзистенциальным аспектом третьего романа: в конце последней книги и в эпилоге романа «Петр и Алексей» вводится фигура, которая соединяет все возможные тезисы и антитезисы в

едином синтезе – Иоанн, Сын Громов, старичок с юным, вечным лицом, держащий в руках чашу с плотью и кровью. Он оказывается «*deus ex machina*», обесценивающим восходящую динамику комплексного сюжета последнего романа трилогии.

Тихон не входит ни в какие прямые оппозиции, хотя является сюжетным двойником Алексея на событийном уровне, отчасти – и на риторически-символическом. В детстве Тихон имеет похожее мировосприятие, он воспитывается в «старом» мире, потом, как и Алексей, вынужден изучать западные науки, что также приводит к возникновению внутреннего конфликта. Даже сцена с Софьей, уговаривающей его на «красную смерть» является отражением неапольской сцены, в которой Ефросинья уговаривает Алексея вернуться к отцу. Однако ложь раздвоения и, соответственно, тема зла, не могут быть соотнесены с Тихоном, потому что он синтетический персонаж, поступки которого обнаруживают усиливающуюся тенденцию к преодолению двойственности. Это воплощено и в мотивах, связанных с двумя противоборствующими мирами. Так, например, с Тихоном, как и с Алексеем, связан динамический мотив бегства, но имеющий семантику «поиск изменений», что соотнесено уже с новым миром Петра. Заметим, что духовный путь Тихона – это поступательное движение («спираль», в отличие от «маятника» Джованни Бельтраффио), и именно поэтому Тихон становится совершенно новым явлением риторического плана – это человеческая ипостась восходящего по спирали всемирно-исторического процесса пути России. З. Г. Минц обращает внимание, что «как бы продолжая линию Дж. Бельтраффио, но смелее и решительней, Тихон уходит с обычных для русского дворянина путей (школа, поездка в Европу) и связывает свои духовные странствия с народом»<sup>148</sup>. А Бернис Г. Розенталь считает именно Тихона, а не Петра и

---

<sup>148</sup> Минц З. Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. С. 240.

Алексея ключевой фигурой в романе<sup>149</sup>. Н. В. Барковская также отмечает, что аксиологическая децентрализация в романе настолько велика, что «трудно даже сказать, кто является его главным героем – Петр, Алексей или Тихон»<sup>150</sup>.

Как уже отмечалось, всех остальных персонажей (за несколькими принципиально важными исключениями) можно условно поделить на две группы: «мир Петра» и «мир Алексея». Персонажи в полном соответствии с риторически-символическим движением всей трилогии выстраиваются как система оппозиций, одновременно являющихся системой двойников. Общие мотивы отождествления и расподобления, связывающие посредством частных мотивов персонажей из различных социальных (вельмож, духовенство, раскольников) и мировоззренческих групп (приверженцев старого благочестия и нового порядка), сплетаются в единую тематику, позволяющую выявить особый характер решения проблемы антагонистического противостояния (и одновременно соотнесенности, по точному замечанию С. П. Ильева<sup>151</sup>) Христа и Антихриста в романе «Петр и Алексей». «В противоположностях подобье» - вот, пожалуй, ключевая фраза для характеристики системы персонажей романа Мережковского «Петр и Алексей».

Следует отметить, что трактовки последнего романа трилогии среди исследователей не столь однозначны, как в случае с «Юлианом Отступником» и «Леонардо да Винчи». Например, царевич Алексей воспринимается как носитель «начала любви и прощения <...>, а также внутренней свободы личности»<sup>152</sup>; который «достигает последней духовной

---

<sup>149</sup> Розенталь Бернис Г. Мережковский и Ницше... // Д. С. Мережковский: мысль и слово. С. 128.

<sup>150</sup> Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. С. 56.

<sup>151</sup> Ильев С. П. Эволюция мифа о Петербурге в романах Мережковского («Петр и Алексей») и Андрея Белого («Петербург») // Д. С. Мережковский: мысль и слово ред. В. А. Келдыш, И. В. Корецкая, М. А. Никитина. М.: «Наследие», 1999. С. 56.

<sup>152</sup> Колобаева Л. А. Русский символизм. С. 250-251.

близости с народом»<sup>153</sup>, а «антихристово» начало в нём отмечается не всеми и довольно лаконично: «На нем самом не может не лежать тень причастности «антихристову» миру государства (мечты о троне, бегство в Европу и замыслы борьбы с Петром за власть)»<sup>154</sup>; «царевич Алексей был человеком далеко не святой жизни, что и сам сознавал»<sup>155</sup>. Образ Петра трактуется ещё более противоречиво: от «отвратительного, свирепого зверя»<sup>156</sup>, преступника против истины истории и проводника хамства<sup>157</sup>, подлинно трагической личности<sup>158</sup> до «глубоко положительного примера сверхчеловеческой энергии и живого воплощения воли к власти»<sup>159</sup>.

Подведём итоги рассмотрения третьего романа трилогии «Христос и Антихрист». В «Петре и Алексее» наблюдается процесс возрастания художественности за счёт уменьшения риторичности литературной позиции автора. Свою полноту комплексный сюжет обретает именно в последнем романе трилогии, когда риторически-символический уровень получает диалектическое сопряжение с символически-экзистенциальным уровнем. И благодаря этому сопряжению роман «Петр и Алексей» в художественном плане наиболее состоятелен.

В романе проявляется тенденция к преодолению риторически-событийной дихотомии: оппозиция Петра и Алексея показана в динамике взаимоотношений персонажей, определяющей как их личностное развитие, так и сюжетное движение. Также изменяется характер реализации

---

<sup>153</sup> Минц З. Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // З. Г. Минц. Поэтика русского символизма. С. 239.

<sup>154</sup> Там же.

<sup>155</sup> Ильев С. П. Эволюция мифа о Петербурге в романах Мережковского («Петр и Алексей») и Андрея Белого («Петербург») // Д. С. Мережковский: мысль и слово С. 64.

<sup>156</sup> Ильин И. Мережковский-художник // Мережковский Д. С.: Pro et contra. С. 376.

<sup>157</sup> Минц З. Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // З. Г. Минц. Поэтика русского символизма. С. 238-239.

<sup>158</sup> Колобаева Л. А. Русский символизм. С. 249-250.

<sup>159</sup> Розенталь Бернис Г. Мережковский и Ницше... // Д. С. Мережковский: мысль и слово С. 128.

религиозно-философской тематики произведения, которая теперь рассматривается сквозь призму судьбы России.

#### **2.4. Особенности литературной позиции Д. С. Мережковского в трилогии „Христос и Антихрист”**

Подведём итоги рассмотрения трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». Плодотворным при аналитическом рассмотрении романов трилогии оказывается использование понятия «*комплексный сюжет*». Комплексный подход к сюжету позволил нам рассмотреть риторически-символическую интенцию автора в диалектическом сопряжении с собственно событийным движением. Основное содержательное движение в трилогии организует риторически-символический уровень комплексного сюжета, то есть сюжет становления религиозно-философской мысли автора. Форма свойственной Мережковскому риторичности отражается в семантически значимом несовпадении риторически-символического уровня с событийным движением, а эволюцию литературной позиции автора демонстрирует подключение в последнем романе трилогии «Петр и Алексей» качественно нового уровня – символически-экзистенциального. В первых же двух романах трилогии особенность реализации символистской интенции заключается в превалировании в комплексном сюжете именно риторически-символического аспекта, отражающего этапы развития авторской мысли. Сюжет на событийном уровне соотносится с риторически-символическим аспектом как план выражения и план содержания аллегории, то есть он иллюстративен по отношению к основному риторически-символическому уровню, не равен ему и зачастую не совпадает по фазам развития. Вместе риторически-символический и событийный уровни составляют два иерархически упорядоченных уровня комплексного сюжета.

На риторически-символическом уровне сюжет развивается за счет подключения нового иллюстративного материала событийного ряда, которое обеспечивает опосредованная соотнесённость персонажей-символов через общие статические мотивы. В фокусе внимания автора находится не сюжетная судьба персонажа, а взаимодействие в истории над-временных и над-индивидуальных антиномичных начал, поэтому развитие событийного сюжета по фазам заметно опережает риторическое движение. Формы авторской риторичности определяют качество конфликтов, организующих сюжетное движение, и способы реализации тематики. Источник конфликта в романах Мережковского один – это противоречия между двумя всемирно-историческими началами, христианским и антихристианским, и способами их взаимодействия (борьба, смешение, синтез). Как противоречия между жизненными позициями персонажей, являющиеся источником сюжета на событийном уровне, так и внутренние религиозно-философские и нравственно-психологические (в меньшей степени) противоречия персонажа - лишь проекции основного историсофского конфликта. А трагическая судьба центральных персонажей и реализованный в трилогии приём «отложенной» развязки свидетельствует о неразрешимости конфликта на данном этапе исторического развития и становления человеческого сознания. Сам умозрительный характер конфликта определяет обстоятельства своего проявления, то есть влияет на качество ситуаций, в которых выявляется положение персонажей (и взаимоотношения, но с оговорками) относительно друг друга в «каждый данный момент» (Томашевский). В основном, в первых двух романах это ситуации философского диспута, внутреннего или с внешними оппонентами, которые становятся иллюстрациями по отношению к религиозно-философским воззрениям автора. Отсюда - невозможность говорить о поведении персонажей, выраженном в полноценном поступке: сюжетное развитие романов осуществляется преимущественно за счет нагнетания конфликтов внутренних, выраженных в минимальном внешнем

действии. Обстоятельства предвечного конфликта делают невозможным поступок с метафизической точки зрения, так как ответственный поступок – это переход к новому состоянию, крайне сложно осуществимый на описываемых исторических и религиозно-философских этапах. Поэтому в трилогии Мережковского не приходится говорить о личности в современном значении - основные черты целостной личности<sup>160</sup> в персонажах трилогии «Христос и Антихрист» оказываются не до конца воплощенными.

Однако описываемая статика персонажей является не только закономерным следствием риторической интенции автора, но и определенной предпосылкой поиска новой формы художественности. Возникает необходимость акцентировать и семантизировать иной уровень повествования. И ведущим смысловым уровнем становится опосредованная композиционная соотнесённость персонажей через общие статические мотивы. Основная смысловая нагрузка приходится на пространные диалоги и монологи, в которых персонажи обнаруживают свою религиозно-философскую позицию; следовательно, характеристика персонажей и их место в системе персонажей определяется статическими, а не динамическими мотивами. Причем эти статические мотивы, словно взятые из тезауруса религиозно-философских работ, складываются в конечном итоге в довольно ограниченный перечень тем, посредством которых реализуется в художественном пространстве романов историческая концепция Мережковского.

Следовательно, отличительной чертой комплексного сюжета у Мережковского становится его многофункциональность, что с необходимостью потребовало двойственного рассмотрения – и в сюжетно-тематическом единстве, и в сюжетно-композиционном единстве. Совпадение или несовпадение элементов композиции событийного сюжета с соответствующими элементами комплексного сюжета позволило наиболее

---

<sup>160</sup> См. стр. 29 данной работы.

отчётливо выявить значимые для авторского догматизма идеологические доминанты, связанные с разворачиванием тематики во взаимодействии оппозиций персонажей. В рамках отдельного романа композиционное соотнесение персонажей по устойчивым мотивам выполняет ту же функцию, что в рамках трилогии – доказывает над-индивидуальность и над-временность антиномичных начал, тем самым нивелируя важность событийного (конкретно-исторического) ряда.

Таким образом, персонажи трилогии лишены полноценной социально-нравственно-психологической определенности, а являются функцией реализации центральной для автора религиозно-философской и культурно-исторической тематики – противостояния («Юлиан Отступник») и смешения («Леонардо да Винчи») христианского и антихристианского начала как во всемирно-историческом процессе, так и во внутреннем мире человека.

В образах Юлиана, Леонардо, Алексея и, отчасти, Петра мы имеем дело скорее с символизацией нового типа сознания, но не с последовательным диалектическим воплощением подлинно личностного. Основой для формирования последовательно воплощенного в трех романах представления о личности становится рецепция Мережковским философии Ницше, причем не в той экзистенциальной полноте, которая присуща, к примеру, Андрею Белому<sup>161</sup>, а в специфической риторической избирательности. Осознание иллюзорности и несостоятельности традиционных ценностей и миропонимания становится ядром создания в романах Мережковского «новой породы гениев», обладающих историософской сверхчувствительностью и стремлением к преобразованиям. Так как принципиальная невозможность реализации персонажей как целостных личностей является следствием основного метафизического конфликта трилогии, то данный момент становится центром авторской рефлексии.

---

<sup>161</sup> См., например: Белый А. Фридрих Ницше // Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступит. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 177-195.



Восполнение недостатка личностного в культурно-исторической реальности происходит за счёт усиленного догматизма авторской позиции, настойчиво воплощающей *субъективно-личностное самого художника*.

Можно утверждать, что персонажи первых двух романов трилогии представляют собой *риторический символический тип персонажей*. Традиционная романная форма проработки героя в сюжетно-композиционном выстраивании произведения – двойничество – в системе риторических персонажей Д. С. Мережковского теряет большую часть своей нравственно-психологической нагрузки, но получает новые идеологические функции. Персонажи-двойники в рамках метасюжета трилогии служат иллюстрации мысли автора о вневременном и вненациональном характере бытия христианского и антихристианского начала, а персонажи-двойники в сюжетном развитии отдельных романов нивелируют значимость субъективно-личностного начала, делая ряд персонажей «зеркалами» постулируемого метафизического принципа. Однако в романе «Петр и Алексей» персонажи усложняются, получают возможность самоопределения, поэтому центральные персонажи уже выходят за рамки риторического вида символической типологии, их поступки получают определённую психологическую и социально-нравственную мотивировку, а потому отличаются большей свободой от концептуальной обусловленности. Соответственно, двойничество-оборотничество отца и сына теперь в большей степени связано с раскрытием внутреннего мира персонажей. Петр, несмотря на то, что является деятелем преимущественно хаотичным и неререфлектирующим, в конце романа через подлинное экзистенциальное переживание получает возможность самосовершенствования и, таким образом, выхода к подлинно личностному началу.

Таким образом, основным принципом построения системы персонажей в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» становится принцип иллюстративности, который определяет характер отношений между

персонажами внутри системы, соотнося их с одной из сторон авторской историософской схемы.

Новая типология персонажа и новое качество сюжета романов, входящих в трилогию «Христос и Антихрист», позволяют сделать выводы о жанровой природе произведений. Проблема жанровой специфики трилогии уже не раз поднималась в исследовательской литературе (её обзоры даются, например, О. В. Дефье<sup>162</sup> и Н. М. Сергеевой<sup>163</sup>; интересный взгляд на проблему историософского символистского романа представлен в статье И. Н. Черникова<sup>164</sup>), но не получила однозначного решения. Событийный уровень повествования преимущественно связан с «памятью жанра», существующим жанровым канонем. Наглядным примером того, как построенный по канону жанра историко-биографического романа событийный материал влияет на особенности комплексного сюжета в целом, является роман «Леонардо да Винчи». Однако вкладываемое в данную форму содержание, то есть надстраиваемый над первым событийным уровнем символический уровень, перерастает тематический канон жанра, существенно расширяет и размывает его границы, благодаря диалектической связи в той или иной мере «ломает» форму. Но свойственная автору риторичность интенции ограничивает число потенциально даваемых символическим уровнем жанрово-видовых проекций: историософский роман, философский, роман мысли, роман-притча и т.д., - но уже, к примеру, плутовским романом ни одно из произведений трилогии не может быть названо. На наш взгляд, диалектика содержательной формы жанра данного

---

<sup>162</sup> Дефье О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса... С. 55-56, 63-64.

<sup>163</sup> Сергеева Н. М. Творчество Д.С. Мережковского 1890-1900-х годов: специфика художественного сознания: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Надежда Михайловна Сергеева. Кострома, 2009. С. 7-11.

<sup>164</sup> Черников И. Н. Своеобразие историзма русского историософского символистского романа конца XIX-начала XX века // Вісник Запорізького національного університету. - 2011. - №1. - С. 51-57.

типа символистского романа может быть раскрыта в определении *риторически-символического романа*.

По мнению В. Рудича, «метаисторичность и метапсихологичность художественных принципов Мережковского делают его не только подлинным символистом в смысле, какой придавал этому Кассирер, но и одним из первых, кто сознательно встал на позицию мифотворчества в эпическом повествовании <...> - модернистом в полном значении этого слова»<sup>165</sup>. Мы же на основании проведенного анализа системы персонажей в движении комплексного сюжета позволим себе присоединиться к позиции С. И. Пискуновой, причислившей исторические романы Д. Мережковского к такой разновидности наррации, как натуралистическая аллегория<sup>166</sup>. Данная характеристика качества повествования вполне согласуется с жанровой спецификой риторически-символического романа, так как в понятии «натуралистической аллегории» С. И. Пискунова восходит к эстетике и поэтике Шопенгауэра, не внося в определение негативного смысла<sup>167</sup>. В рефлексии Д. С. Мережковского аллегорическая природа символа (как знака, сохраняющего связь с реальностью) преодолевается благодаря чуткости художника, открывающего ноуменальные миры: «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории...»<sup>168</sup>. В первых двух романах трилогии занявшему жесткую догматическую позицию Мережковскому не хватило именно «невольности». Но идеологически выстроенная в соответствии с рецептивно трансформированной ницшеанской философией концепция проработки персонажа, господствующая в «Юлиане Отступнике»

---

<sup>165</sup> Рудич В. Дмитрий Мережковский // История русской литературы: XX век: Серебряный век. С. 222.

<sup>166</sup> Пискунова С. И. Символистский роман: между мимесисом и аллегорией. С. 6.

<sup>167</sup> Там же. С. 6, 13.

<sup>168</sup> Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Полное собр. соч. ... С. 261.

и «Леонардо да Винчи», в «Петре и Алексее» претерпевает качественные изменения. Хотя предчувствие сверхчеловеческого как «созидающей грезы» (Белый), в преодолении прокладывающего тропу через косность реальности к утверждению себя в бытии, не нашло полноценного воплощения в культурно-исторической плоскости трилогии, однако обогащение данной интенцией литературной позиции Мережковского свидетельствует, несомненно, о переходе художника-символиста на новый этап самосознания, о его эволюции от догматизма в сторону субъективных обретений модернизма.

### **Глава 3. Символически-экзистенциальное начало в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»**

#### **3.1. От социально-нравственной тематики к мифологизированной символике: персонажи-двойники в риторической событийности комплексного сюжета**

В романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» мы можем наблюдать актуализацию другого, по сравнению с трилогией Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», уровня комплексного сюжета – уровня символически-экзистенциального. В него включен уже не только символически-аллегорический пласт произведения, в гораздо меньшей мере, но всё же связанный с риторичностью автора, но и несущая экзистенциальный смысл внутренняя событийность как в сфере самоопределения персонажа, так и в сфере самоопределения автора. Однако представляется очевидным, что Сологуб в большой степени риторичен: он настойчиво воплощает в «Мелком бесе» своё миропонимание, которое сформировано ранее и предшествует тексту (о чём недвусмысленно свидетельствуют предисловия и автоцитатный эпиграф). Догматичность авторской интенции отражается в поэтике произведения, в частности, в характере отдельного персонажа и в строении системы персонажей. Авторски-символистское начало торжествует в особом культурно-мифологическом измерении романа на двух уровнях. С одной стороны (и на данный факт уже не раз указывали различные исследователи), основной для мифологизации становится быт - социально-нравственно-психологическое в персонаже редуцируется. С другой стороны, достоверность образов разрушается в символическом тематическом нисхождении в линии Передонова и в попытке экзистенциального восхождения в линии Людмилы

Рутиловой и Саши Пыльникова. Формы воплощения тематики и решение поставленной в данных двух линиях проблемы диалектических отношений целостной личности и бытия позволит нам охарактеризовать изменение качества литературной позиции Ф. Сологуба по отношению к другим писателям-символистам.

Таким образом, в романе «Мелкий бес» догматизм автора сохраняется как важнейший принцип построения системы персонажей и композиции произведения, однако собственно риторически-символического уровня в романе нет, он включается в редуцированном виде как риторически-событийный аспект в символически-экзистенциальный уровень комплексного сюжета. Сюжет развития авторской мысли, как в трилогии Мережковского, в «Мелком бесе» отсутствует, а риторическая событийность имеет производящую мифологизирующую функцию и проявляется в акцентировке в определенных «узлах» фабульного движения нравственно-эстетических и философски-метафизических взглядов автора.

Итак, содержательное развитие комплексного сюжета связано с движением от социально-нравственно-психологического в персонаже к вырастающему на данном базисе собственно символическому утверждению и имеет несколько этапов.

Как и в случае с трилогией Мережковского, для нас семантически значимым становится несовпадение фаз развития разных уровней комплексного сюжета, но теперь речь идёт о сюжете на символически-экзистенциальном уровне в соотнесении с собственно событийным уровнем. Символически-экзистенциальный уровень комплексного сюжета рассматривается нами преимущественно в связи с сюжетно-тематическим развитием, в котором производящая мифологическое пространство интенция автора определяет развитие персонажей, но в риторической составляющей символически-экзистенциального аспекта речь идёт, безусловно, и о сюжетно-композиционном единстве. Иначе говоря, специфика сюжета на

событийном уровне и соотношению его элементов, структура и функции системы персонажей обусловлены риторической стороной, а попытка восхождения от реализации тематики к обнаружению экзистенциальных феноменов актуализируют собственно символически-экзистенциальное начало.

Так как качество сюжета на событийном уровне обусловлено догматической установкой автора, внешняя сюжетная динамика в «Мелком бесе» сведена к минимуму, что уже отмечалось в исследовательской литературе: «Внешнего действия в «Мелком бесе» мало»<sup>169</sup>; «...последовательного развития, нарастания события, как и в «Мертвых душах», здесь нет»<sup>170</sup>; «Интрига элементарна и открыто развивается на глазах читателя; типы не новы. Сам автор писал: “Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны”»<sup>171</sup>.

Однако две событийные линии сюжета о борьбе Передонова за место инспектора (выбор невесты и оправдательные визиты) и сюжет о любви Людмилы и Саши становятся канвой для развития объединяющего их символически-экзистенциального аспекта как более высокого уровня комплексного сюжета<sup>172</sup>.

Экспозиция сюжета на символически-экзистенциальном уровне имеет риторически-символический характер и ею можно считать уже первый абзац романа, в котором появляется важная для мироощущения Сологуба тема

---

<sup>169</sup> Григорьев А. Л. Символизм // История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980 - 1983. Т. 4. Литература конца XIX — начала XX века (1881—1917) / ред. тома: К. Д. Муратова. С. 432.

<sup>170</sup> Бахтин М. М. Сологуб // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Л. Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы. М.: Русские словари, 2000. С. 306.

<sup>171</sup> Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. С. 134.

<sup>172</sup> Н. В. Барковская выделяет «содержательные уровни» романа на иных основаниях: событийно-бытовой план, пласт галлюцинаторного сознания Передонова и, на его основе, более глубокий мифологический уровень. // Там же. С. 196-199.

кажимости, шопенгауэровского «покрывала Майи»<sup>173</sup> (подробнее о гносеологическом аспекте романа см. статью Н. Г. Пустыгиной): «Все принарядились по-праздничному, смотрели друг на друга приветливо, и казалось, что в этом городе живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось»<sup>174</sup>. «Покрывало Майи» образуют взаимоотношения персонажей, которые строятся на соблюдении предложенных правил игры, что поддерживает, по замечанию Р. Кайуа, реальность самого игрового мира<sup>175</sup>. Забегая вперед, заметим, что в данном случае поддерживается реальность мира *как таковая*.

Экспозицией сюжета на событийном уровне является следующий далее разговор Передонова с приятелями – искание Передоновым места инспектора связывается с мотивом женитьбы: «Сама княгиня Волчанская обещала Варе, уж это наверно. Как только, говорит, выйдете за него замуж, так я ему сейчас же и выхлопочу место инспектора» (с. 11). Начиная развитие сюжетная линия о выборе невесты даёт достаточно полное представление о высоком положении Передонова в городском социуме. Рутитов пытается сосватать Передонову любую из своих сестер, а Вершина хочет выдать за него замуж Марту. Слова Передонова «я на всякой могу, на какой захочу» (с. 12) повторяются в речи Рутитова и Вершиной, подтверждаются желанием Преполовенской выдать за него сестру, а затем в IV главе на событийном

---

<sup>173</sup> Гносеологический аспект романа в центре внимания классической статьи Н.Г. Пустыгиной. Она, в частности, приводит цитату из «Мира как воли и представления»: «Взор грубого индивида, — читаем у него, — затемнен, по выражению индусов, покрывалом Майи <...> он видит не существо вещей, которое едино, а его проявления, особенные, раздельные, бесчисленные, многообразные, даже противоположные <...> он часто ищет посредством зла, т. е. посредством причинения чужого страдания, избежать горя, страдания собственного индивида <...> обманутый покрывалом Майи» // цит. по.: Пустыгина Н. Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова / отв. ред. З. Г. Минц; ред. В. И. Беззубов. Тарту: Изд-во ТГУ, 1989. С. 124–137. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/535453.html> [дата обращения: 01.09.2013].

<sup>174</sup> Сологуб Ф. Мелкий бес / отв. ред. А. В. Лавров; сост., ст. и коммент. М. М. Павловой. СПб.: Наука, 2004. 891 с. (Далее ссылки на роман будут даваться на это издание с указанием номера страницы в тексте работы). С. 11.

<sup>175</sup> Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. М.: ОГИ, 2007. С. 35-36.



уровне воплощаются поведением барышень Рутиловых – все они поочередно наряжаются под венец. Для окружающих Передонов – очень обеспеченный (получает достаточно, золотые часы, золотые очки), «хороший молодой человек» (с. 20), «красавец и молодец» (с. 32). Как потом узнаем, он кандидат университета, ещё и обладатель высокого чина статского советника, приличествующий в имперской табели о рангах директору гимназии<sup>176</sup>. Но в несобственно-прямой речи всеведущего автора-повествователя одновременно настойчиво подчёркиваются антитетичные качества – нравственная низость и эпсихологическая неразвитость Передонова: он «не любил людей», не думал о них иначе, как только в связи со своими выгодами и удовольствиями», «медленны и тупы были его восприятия» (с. 16) и т.д. Догматичная авторская оценка подтверждается поступками персонажа: он плюёт на Варвару, пачкает обои, пляшет<sup>177</sup> на пародийном отпевании хозяйки квартиры. Данные эпизоды (гл. II -III) также связывают динамическими мотивами отождествления Передонова с Варварой, Володиным и Преполовенской – они все наравне участвуют в пакостях. Впервые выявляются статические символические мотивы отождествления, делающие персонажей двойниками. Данные мотивы как мотивы двойничества с экспрессивно-оценочной функцией по отдельности уже не раз оказывались в центре внимания исследователей<sup>178</sup>: это мотивы скотства («свинья» Передонов, «морда» у

---

<sup>176</sup> Подробнее см. интереснейшее расследование М. П. Лепехина о чине и карьерных устремлениях А.Б. Передонова: Лепехин М. П. Из комментариев к «Мелкому бесу» // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: Материалы IV Международной научной конференции / сост. М.М. Павлова. СПб.: ООО «ИПК «Коста», 2010. С. 201-219.

<sup>177</sup> Впервые мотив пляски в романе как демонический интерпретировал К. Чуковский, см. его статью «Навь чары мелкого беса» в сборнике: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Сост. А. Чеботаревской. СПб.: Навьи Чары, 2002. С. 61

<sup>178</sup> См. работы: Горских Н. А. Н. В. Гоголь и Ф. Сологуб: поэтика вещного мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Наталья Александровна Горских. Томск, 2002. 21 с.; Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. С. 59-96; Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 32-58; Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 512 с.; Ильев С. П. Русский

Варвары, «баран» Володин, «дюшка» Клавдия), мертвенности/косности/механистичности (пока лишь по отношению к Передонову), глупости, лжи, смеха, ведьмовства («ворожба» Вершиной), пыли (праха/грязи/серости). Таким образом, уже на начальном этапе развития комплексного сюжета возникают предпосылки для превращения социально-нравственной тематики в основу для символизации. А реализуемое в сюжетно-тематическом движении принципиальное двойничество персонажей становится одной из важнейших смысловых доминант, выявляющих догматическую интенцию автора.

Родственность практически всех персонажей на символическом уровне и двойничество на уровне системы персонажей подчёркивают два варианта мотива семьи. Во-первых, многие персонажи - это возможные супруги («одна сатана», по меткому замечанию Варвары): «невестами» являются Варвара, Марта, Ганя Преполовенская, барышни Рутиловы, Вершина, Грушина; «женихами» - Передонов, Черепнин, Володин. Во-вторых, это братья и сестры: Варвара и Передонов, Марта и Владя, Рутилов и четыре его сестры.

Как антитетичные по отношению ко всеобщему двойничеству появляются тема детства и мотив босых ног (мальчика Влади). Но свойственная мотиву яркая символически-мифологическая окраска (дионисийская природность и христианская кротость, ср. с реализацией мотива в «Юлиане Отступнике» Д. С. Мережковского) на первом этапе сюжетно-тематического единства ещё не раскрыта.

В эпизоде смотрин барышень Рутиловых наиболее чётко проявляются мотивы поведения Передонова, связанные с торжествующей телесностью. Основные мотивы, которыми он руководствуется при выборе жены, –

---

символистский роман. С. 35-50; Пустыгина Н. Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сборник IX. С. 124–137. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/535453.html> [дата обращения: 01.09.2013]; Иванова О. В. Ирония как стилиобразующее начало в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Вадимовна Иванова. Москва, 2000. С. 89-125.

стремление к господству (место инспектора или приданое), похоть (сладкие мечтания о молоденькой и «жирненькой»), страх («донесет»). Мотив ворожбы нагнетается – колдуном для Передонова становится уже Рутилов: «очаровал», «одурманил». На наш взгляд, налицо прямая сюжетная соотнесенность: чем больше сознание Передонова акцентируется на стремлении к господству, чем, соответственно, настойчивее реализуется мотив торжествующей телесности, тем активнее в повествовательную ткань вплетаются мотивы колдовства и страха – примитивизированный позитивистко-нищепанский мотивный комплекс восполняется комплексом иррационально-хтонического.

В жизни Передонова нет ценностей, по отношению к которым могло бы состояться его самоопределение. Как уже было сказано, он существует исключительно в измерении быта, то есть социально-телесного, без возможности выхода во всеобще-метафизическое или личностно-экзистенциальное. Каждый из основных феноменов бытия – любовь, смерть, труд, стремление к господству – имеют в сюжетной судьбе Передонова свой негативный сниженный социальный эквивалент. Любовь заменяется браком по расчету; осознание феномена смерти заменено диким страхом убийства (отравление ерлами); стремление к господству вырождается в стремление к тупому властвованию и насилию; труд – исключительно тягостная обязанность, наводящая «тоску и страх»; игровых отношений для Передонова также не существует (ср. постоянные проигрыши в карты или эпизод с «выстрелом» Мурина).

Однако принципиально важно отметить, что социальное – *не самоценно* для Передонова<sup>179</sup>. Социальные взаимоотношения для Передонова – лишь

---

<sup>179</sup> Поэтому, на наш взгляд, вывод Д. В. Боснака, что «довлеющая себе смысловая область эстетики или социальности, индифферентная к ценности и уникальности человеческого существа, становится в системе романа «Мелкий бес» сферой генерации зла...» (с. 19) не совсем точен и в случае Передонова, и в случае Людмилы. И данный вывод, на наш взгляд, вступает в противоречие со следующими словами автора: «...зло, согласно антропологии солугубовского романа, по своей природе не социально и не онтично – оно

необходимый инструмент для достижения торжества телесного. Место инспектора – центральный в романе символ исторически-социального благополучия (не для одного главного героя, кстати, см., например, поведение «сделавшегося очень почтительным» Фаластова) – для Передонова является способом достижения личностного счастья, которое видится ему лишь в измерении *абсолютизированной телесности*: «Быть счастливым для него значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу» (с. 75). Однако на первом этапе сюжетно-тематического единства место инспектора не является для Передонова единственным вариантом достижения личностной гармонии. Так, в главе IV им ещё рассматриваются «альтернативные» поступки, не ведущие напрямую к получению инспекторского места (« – Женюсь, а Варьку вон!» (с. 36)), но всё равно приносящие удовольствие (в данном случае, удовольствие от злорадства). Но развитие риторически-событийного аспекта символически-экзистенциального уровня сюжета связано с неуклонной, имеющей мифологический характер, символизацией «места» - до чаемого «рая», единственно возможного места самореализации. Стоит отметить, что восходящая мифологизация «места» связана с постепенной, развивающейся с ходом интриги Варвары, конкретизацией «обещания княгини».

Параллельным сюжетным движением является нарастание социальной отчужденности Передонова, на мотивном уровне подчёркнутой устойчивым мотивом одиночества. В качестве соотносительного мотива также появляется мотив страха, связанный с осознанием враждебности окружения, имеющего

---

экзистенциально, то есть принадлежит не бытию самому по себе, а человеку, через которого проецируется в бытие» // Цит. по: Боснак Д. В. Художественная антропология Ф. Сологуба: лирика и роман «Мелкий бес» автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Дмитрий Владиславович Боснак. Нижний Новгород, 2006. С. 19-20. По тем же самым причинам мы не можем полностью согласиться с О. А. Богдановой, рассматривающей «Мелкого беса» в парадигме идеологического романа и обнаруживающей «идею» Передонова в борьбе за «место» «как в социально-историческом..., так и в онтологическом (укорененность в природно-космическом целом) аспектах» // Богданова О. А. Идеологический роман // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. М.: Наука, 2009. С. 293-294.

те же самые жизненные приоритеты: «Скверно жить среди завистливых и враждебных людей. <...> Борьба за существование!» (с. 36). Отметим, что конфликт Передонова и общества – это конфликт *мнимый*, отвлекающий от объективно существующего противоречия. Несомненно, на место традиционного ярко выраженного конфликта (социального, нравственно-психологического или др.) в «Мелком бесе» приходит напряженный *конфликтный фон*, определяющий характер взаимоотношений практически всех персонажей. Именно благодаря такому качеству конфликта примитивный социальный дарвинизм, свойственный жителям города Рубанской губернии, скрывается под «покрывалом Майи». Но в случае с Передоновым речь идёт о конфликте гораздо более важном и глубоком, о конфликте экзистенциально-метафизическом, разворачивающемся внутри деградирующего Я. Уже регрессировавшая часть – основная, животное-материальная, ориентированная исключительно на быт, – противостоит той части личности, которая всё ещё стремится к истине «по общему закону всякой сознательной жизни» (с. 200), но предчувствует заведомую невозможность обретения истинного бытия. Поэтому по мере сюжетно-тематического развития, актуализирующего символически-экзистенциальный уровень комплексного сюжета, мотивы одиночества и страха приобретают новое качество. В монографии В. В. Заманской «Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века» содержащей, к сожалению, лишь краткий анализ «Мелкого беса», тем не менее есть важное замечание: «Поиск человеческой экзистенции Сологуб ведёт от противного: от состояния отчуждения»<sup>180</sup>.

Таким образом, социальные взаимоотношения для Передонова – *непреодолимое, но необходимое зло*, мешающие достижению его понятой исключительно материалистически личностной гармонии. Система

---

<sup>180</sup> Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 185.

персонажей, выстроенная как система соотносимых по мотивам отождествления двойников самого Передонова, символически обобщает и замыкает тему зла, давая её вне конкретной социально-исторической и нравственно-психологической ситуации.

Эпизод ужина у Передонова (гл. V) полнее выявляет общие мотивы во взаимоотношениях персонажей: «петрушку валяют», напиваются, ведут нескромные разговоры, разделяют мнимые страхи, пакостят, обманывают - все, и хозяева, и гости. Немаловажно, что по сравнению с аналогичными эпизодами во II и III главах число персонажей, вовлеченных в бесчинство, увеличилось. Однако уже заметно усиление отдельных мотивов отождествления в поведении Передонова: так, он со страхом обрывает сплетню Грушиной о «Жанчике» (видимо, своём высоком начальстве<sup>181</sup>).

На символически-экзистенциальном уровне комплексного сюжета особенно важным является второй фрагмент V главы – сцена в спальне Варвары и Передонова. Образ Варвары приобретает неожиданную двойственность: «...тело у нее было прекрасное, как тело у нежной нимфы, с приставленною к нему, силою каких-то презренных чар, головою увядающей блудницы» (с. 51). Но восхитительное тело – лишь источник низкого соблазна, эстетическое и этическое оказываются неравнозначны, красота попорана и поругана. Данный эпизод - узловым, он делает значимой в риторическом замысле автора тему красоты, которая на рубеже XIX-XX веков приобрела особое религиозно-философское звучание.

Дальнейшее развитие повествования представляет собой подключение к сформировавшимся оппозициям двойников новых персонажей и соотнесение по новым признакам. Это как расширение круга знакомых Передонова, так и социальный срез городского общества по вертикали, данный в сюжетной линии об оправдательных визитах. Так, в связи с мнимой

---

<sup>181</sup> М. П. Лепехин доказывает, что речь шла о министре образования графе Иване Давыдовиче Делянове: Лепехин М. П. Из комментариев к «Мелкому бесу» // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации ... С. 225-235.

невестой Володина интеллигентной Надеждой Адаменко впервые вводится тема насилия<sup>182</sup> – она наказывает брата (с. 53), сразу же тема развивается в связи с Передоновым, Мартой и Вершиной – грозят неминуемым наказанием Владе (с. 58). Также немаловажно, что в ходе сюжетного развития в отношении Передонова нарастает мотив негативной активности: на событийном уровне это выражается в начинающихся доносах (первый – инспектору народных училищ Богданову) и насилию по отношению к ученикам. Оба мотива связаны со всё нарастающим стремлением Передонова к господству, диалектически соотнесённым со страхом.

Усиление присутствия автора-повествователя и влияния авторской риторичности на интерпретацию мира произведения особенно заметно в главе IX. Символическое значение мотива мертвенности как мотива отождествления раскрывается недвусмысленно и однозначно соотносится со всем населением города, вместе с тем обнаруживается антагонистичное начало – актуализируется уже прозвучавшая в романе тема детства: «Люди попадались, - и шли они медленно, словно ничто ни к чему их не побуждало, словно едва одолевали они клонящую их к успокоению дремоту. Только дети, вечные, неустанные сосуды божьей радости над землею, были живы и бежали, и играли, - но уже и на них налегла косность, и какое-то безликое и незримое чудище, угнездясь за их плечами, заглядывало порою глазами, полными угроз, на их внезапно тупеющие лица» (с. 74). На этом фоне также проясняется и приобретает явные демонические коннотации образ Передонова: «...под этим отчуждением с неба, по нечистой и бессильной

---

<sup>182</sup> Американские ученые Розенталь Ш., Фоули Х. П. дают образу Надежды Адаменко позитивную оценку: «Только жизнь вне городского общества остается свободной от стыда, злословия и зависти. Одной лишь Надежде Адаменко удастся избежать влияния города...». См. статью: Розенталь Ш., Фоули Х. П. Символический аспект романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Русская литература XX века. Исследования американских ученых/ ред. Б. Аверин, Э. Нитраур. СПб.: Петро-РИФ, 1993. С. 19. Но по нашему мнению, тема насилия не позволяет столь однозначно оценивать образ барышни Адаменко. Взаимоотношения Надежды Васильевны и Миши явно дублируют взаимоотношения Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова на определенном этапе (см. далее).

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» (с. 74).

Подведем итоги по данному этапу развития комплексного сюжета. Можно утверждать, что догматическая интенция автора определяет качество и этапы развития событийного уровня, который, однако, не играет роли иллюстративного материала. Риторическое основание имеет и выстраиваемая в сюжетном движении структура системы персонажей как ряда двойников. Но смещение акцента с догматического на авторски-символистское обеспечивает переход от исторически-социальной и нравственно-психологической тематики к символически-экзистенциальному началу. Полноценно данное начало будет реализовано на следующем этапе в двух линиях, в которых произойдет качественно разное выделение из общей системы двойников ряда персонажей.

### **3.2. Тематическое нисхождение и попытка самоопределения как два способа формирования достоверно-мифологизированного типа персонажа**

Нивелирование социально-нравственной тематической составляющей и возрастающая роль собственно символически-экзистенциального начала связаны с чётким выделением в сюжетном развитии трёх ключевых персонажей: Передонова, Людмилы Рутиловой и Саши Пыльниковца.

Между началом неуклонного усиления символически-экзистенциального аспекта (см. указанный эпизод гл. IX) и первым «овнешненным» результатом его влияния в событийной линии (явление недотыкомки, гл. XII) поступки персонажей окончательно теряют исключительно реалистическую мотивировку.



По нашему мнению, именно с момента вербализации мотива демонизма в тексте начинается активная восходящая мифологизация пространства произведения. Данному факту в исследовательской литературе почти не уделяется внимания, а между тем он представляется нам весьма важным. После указанного пика риторичности, который является ещё одним узлом сюжета на символически-экзистенциальном уровне и реализуется в сфере прямого авторского слова, статические оценочные мотивы вновь проявляются в соотнесении с различными персонажами. Но теперь они приобретают всё более интенсивный характер; становится заметнее процесс художественного обобщения в ходе мифологизации повседневности: мотив скотства соотнесен со всем городом (в словах Авиновицкого), ведьмовство распространяется (черная книга Варвары, гадания Грушиной, «дымный» двойник Вершиной Верига), мертвенность - тоже (у Кириллова вместо души «неживая, но сноровистая суетилка» (с. 86)). Примечательно, что Кириллов с женой, которые ведут свою интригу по поводу инспекторского места, по мотивам поведения становятся европеизированными двойниками пары Передонова и Варвары. Стоит отметить, что Т. Венцлова обнаруживает «адские коннотации» также в деталях портрета всех персонажей, посещаемых Передоновым, и связывает эту сюжетную линию с хождением по кругам ада<sup>183</sup>.

Именно в сюжетной линии оправдательных визитов событийная составляющая нарочито минимизируется, а основные события повествования на данном этапе происходят на символически-экзистенциальном уровне комплексного сюжета. Следовательно, начинается постепенное «размывание» сюжетно-действенной структуры (Колобаева), характеризующей образ Передонова. На постепенно усиливающем свою значимость символически-экзистенциальном уровне акцент переносится с внешнего на игры сознания

---

<sup>183</sup> Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру ... С. 47.

главного героя. Передонов, замыкаясь на собственном стремлении к господству, отчуждается от окружающей действительности. Традиционные причинно-следственные связи реальности разрушаются, меняются местами («Он ли донесет, на него ли донесут, - было неясно...» (с. 79)), действия Передонова в мире внешнем окончательно теряют социально-психологическую обусловленность. Как отмечает Колобаева, ««мелкобесовская» суть главного героя, потребность делать пакости ближнему, выражается <...> в *пародии на поступки*. Передонов (учитель гимназии!) норовит изюм украсть, чтобы на кухарку свалить...»<sup>184</sup>. Погружаемый переживанием честолюбивых устремлений в мир собственной мертвой демонической души, Передонов перестает поддерживать референтную иллюзию мира социального. На наш взгляд, к описанию ситуации Передонова как нельзя больше подходят слова Р. Кайуа: «Просто, перестав играть по правилам, он вернулся к природному состоянию и вновь сделал возможными любые бесчинства, хитрости и запрещенные приемы, исключить которые по общему согласию как раз и было задачей конвенций»<sup>185</sup>. Лишь уточним, что в мире «Мелкого беса» «бесчинства» разрешены, пока они сокрыты под «покрывалом Майи» позитивной реальности. Поэтому общественные правила игры, поддерживающие видимость благополучия и доброжелательности, настолько условны, что социум даже не сразу выявляет их нарушение: безумие Передонова продолжительное время другими снисходительно характеризуется как «петрушку валяет» или «чудит». По справедливому замечанию М. Павловой, «"нормальность" Передонова претворяется в символ разрушительной сущности всего человеческого бытия»<sup>186</sup>. Данный факт укоренности фигуры Передонова в бытии, показанный через призму поступков других персонажей-двойников и их взаимоотношения с Передоновым, уже не раз

<sup>184</sup> Колобаева Л. А. Русский символизм. С. 102.

<sup>185</sup> Кайуа Р. Игры и люди ... С. 36.

<sup>186</sup> Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. С. 274.

отмечался исследователями. Так, ту же самую мысль можно обнаружить и в пионерской статье Л. Силард<sup>187</sup>, в часто цитируемой статье Вик. Ерофеева<sup>188</sup>, и в монографии Л. А. Колобаевой<sup>189</sup>.

Как ни странно, пущенный Грушиной слух о переодетой барышне Пыльниковой вполне вписывается в городское игровое пространство – Варвара, Передонов, а затем, по их наущению, многие учителя и все учительские жены... верят грушинской выдумке. Засомневался даже рациональный бюрократ Хрипач. Так у Передонова появляется ещё одна «невеста» - и именно с посещения Передоновым всеобщей в гимназической церкви (гл. XII), отправившегося взглянуть на «переодетую девчонку», начинается второй, основной этап развития сюжетно-тематического единства.

Переломный характер XII главы для композиции произведения отмечает, ссылаясь на работу Линды Иванитс, Т. Венцлова, однако данный факт трактуется им в совершенно ином ключе: Саша и недотыкомка в его рассмотрении сводятся к одному инварианту, а потому важным становится сам факт их одновременного появления в романе и влияния на последующую организацию произведения<sup>190</sup>. Нас же данный момент повествования интересует с точки зрения сочетания риторического движения автора и нравственно-детерминированных движений персонажей. Внешняя событийная линия на данном этапе ещё более ослаблена, а внутренняя динамика символически-экзистенциального сюжета заключается в

---

<sup>187</sup> «...все более выявляющееся безумие Передонова бросает отблеск сумасшествия на все его окружение, а патологическая глупость поступков провинциалов, окружающих Передонова, находит отражение в его безумии» // Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX начала XX веков. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. С. 270.

<sup>188</sup> «"Нормальность" Передонова – это та самая гротескная основа, на которой строится роман» // Ерофеев Вик. На грани разрыва Ерофеев Вик. На грани разрыва («Мелкий бес» Ф Сологуба на фоне русской реалистической традиции) // Вопросы литературы. – 1985 - № 2. - С. 151.

<sup>189</sup> «...другие действующие лица «Мелкого беса» мало чем отличаются от Передонова, от сумасшедшего» // Колобаева Л. А. Русский символизм. С. 104.

<sup>190</sup> Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру ... С. 51.

неуклонном усилении риторически-событийного аспекта. В авторски мифологизированном мире осуществляются два противоположных движения: нисходящее в случае с Передоновым (саморазрушение личности) и восходящее в случае Людмилы и Саши (попытка самоопределения). Сознание Передонова, отрываясь от видимости регламентированных правилами социальных игр, постепенно погружается в хтоническое состояние, когда чуждая, опасная, непонятная реальность мифологизируется. Просвеченное через измененное состояние Передонова истинное небытие и по принципу любого мифа обретает «максимально интенсивную и в величайшей степени напряженную реальность»<sup>191</sup>. Если кот изначально получает свойства оборотня лишь по метафоре<sup>192</sup>, то явившаяся во время молебна на новой квартире недотыкомка реальна сама по себе: «Откуда-то прибежала маленькая тварь неопределенных очертаний - маленькая, серая, юркая недотыкомка. <...> она быстро ускользала, убегала за дверь или под шкаф, а через минуту появлялась снова, и дрожала, и дразнилась - серая, безликая, юркая» (с. 102). Мотивы серости и безликости, а затем и мотивы пыли (грязи), смеха, дыма и зла связывают недотыкомку с многочисленными персонажами-двойниками, населяющими город. Явление недотыкомки принадлежит риторически-событийному аспекту произведения и является первой кульминацией символически-экзистенциального сюжета.

Дальнейшее развитие данного сюжета связано с разрушением личности Передонова. Его погружение в хаос напрямую соотнесено с увеличивающейся силой недотыкомки. Чем дальше Передонов уходит не только от общественных конвенциональных запретов (на садизм, убийство,

---

<sup>191</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 24.

<sup>192</sup> А затем метафора, как всегда в поэтике Сологуба, оживает. О реализации метафоры см.: Келдыш В. А. О прозе Ф. Сологуба в свете русской классической традиции // Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 151-152.

прелюбодеяние), но также и от запретов естественных (на некрофилию), тем чаще является ему недотыкомка и тем труднее становится её изгнать.

Развитие комплексного сюжета построено таким образом, что в той же XII главе, с которой начинается тематическое нисхождение Передонова, берёт своё начало и сюжетная линия взаимоотношений Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова, в которой актуализировано уже экзистенциальное начало. Если образ Передонова в исследовательской литературе интерпретирован более или менее однозначно, то сюжет о любви барышни и гимназиста получил противоречивые толкования: от истории светлой первой любви (А. Блок, Ан. Чеботаревская) до преступления против нравственности (А.Г. Горнфельд, В. Кранифельд). Поступки Людмилы как литературно-эстетическую сублимацию передоновщины понимал М.М. Бахтин, его точку зрения разделяют и многие современные исследователи: Вик. Ерофеев, Дж. Конноли, Диана Грей, Томас Венцлова и др. [подробнее см.: Павлова 2007<sup>193</sup>]. Указанные данными авторами аспекты – нравственно-психологические, литературно-эстетические, - несомненно, имеют место, но есть и другая сторона смысла. По нашему мнению, именно в линии Людмилы и Саши происходит преодоление авторской риторичности, персонажи получают возможность самоопределения, которая оказывается значима в аспекте своей неполноты и нереализованности. Сфера прямого авторского слова приходит в идеологический конфликт с символическими мотивами отождествления, вписывающими Людмилу и Сашу в систему персонажей как очередных двойников, и именно на столкновения данных двух аспектов риторичности персонажи получают свободу самоопределения.

Примечательно, что взаимоотношения Людмилы и Саши начинаются именно благодаря распущенным Передоновым слухам – Людмила идёт взглянуть на «ряженую плутовку». И Людмила, и Саша – персонажи принципиально двойственные, антиномичные и одновременно родственные

---

<sup>193</sup> Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. С. 274 -275.

Передонову и его двойникам. Так, хотя в поведении Людмилы сказывается дионисийская витальность (она активна, смеётся «со сладостными и страстными веселиями» (с. 114)), с ней связан символично-мифологический мотив босых ног, но она – всё же горожанка, которая была готова стать женой Передонова. Мотив невесты с Людмилой соотносится и в сцене первого знакомства с Сашей (глава XIV): когда сконфуженный ею Саша выбегает из комнаты, Людмила без всякого перехода просит Коковкину сосватать ей жениха, и далее идёт описание Саши: «И вот вам образчик: как ваш гимназист, - такие же чтобы черные были брови и очи с поволокой, и волосы черные с синим отливом, ресницы густые-густые, синевато-черные ресницы. Он у вас красавец, - право, красавец! Вот бы мне такого» (с. 115). Несомненно, данный эпизод свидетельствует о подразумеваемой попытке соблазнения: любовного на событийном плане, метафизического (включение в парадигму городских «родственников») на символическом уровне. Однако двойственность Людмилы не позволяет ей соблазнять Сашу с передоновским тупым безразличием: отсюда появляется мотив вины: «...глаза становились у нее шаловливыми, виноватыми, и взор их убегал от собеседников», «...и смотрела на Сашу, виновато краснея, ласковыми глазами» (с. 114-115). Не случайно непосредственно следующий эпизод романа подтверждает «демонические» коннотации сестер Рутиловых вообще и Людмилы в частности – они ещё теснее связываются с остальными персонажами символическими мотивами отождествления. Это не только мотив смеха (Людмила практически постоянно хохочет), но и настойчиво сопровождающий Дарью мотив мертвенности, пляски и ведьмовства: «...все четыре сестры закружились в неистовом радении <...>. Сестры были молоды, красивы, голоса их звучали звонко и дико, - ведьмы на Лысой горе позавидовали бы этому хороводу» (с. 118).

И сны, снящиеся Людмиле после этого радения, имеют также двойственную символично-мифологическую трактовку. В первых двух снах

«"соответственность" библейского Змия-искусителя и Зевса-лебедя одновременно раскрывает и сущность отношений Людмилы — Саши, и "соответственность" ветхозаветного, античного и сологубовского мифов»<sup>194</sup>. В третьем сне (бичевание отроков) уже с Людмилой связан мотив насилия и «смеха самозабвения и смерти» (с. 119) – во сне Людмилы реализуется передоновская интенция выпороть Сашу. Таким образом, страстная влюбленность, которую Людмила ощутила по пробуждении, в основе своей имеет переживание мистериально-эротического характера, окрашенного в передоновско-садистские тона. Мотив босых ног здесь получает исключительно дионисийско-телесную интерпертацию, без подключения духовно-христианской семантики.

И для Саши на данном этапе отношений Людмила – больше «милая сестрица» (ср. с явной параллелью: взаимоотношения брата и сестры Адаменко), чем возлюбленная: «Если бы она была сестрою! <...> можно было бы <...> Звать ее: Людмилочка, миленькая! Или еще каким-нибудь, совсем особенным именем - Буба или Стрекоза» (с. 133). Однако Сашу уже томят неясные «сладкие мечты», которые подогреваются парфюмерной ворожкой Людмилы: «Обучение науке страсти нежной гимназиста Саши Пыльникова осуществляется по хорошо продуманному плану – последовательного, но агрессивного наступления на его обоняние»<sup>195</sup>. Для Людмилы главная прелесть их связи – игра «русалки», «невинные по необходимости возбуждения» (с. 139). Однако обостренное переживание красоты плоти как божественной (Людмила *вдруг* целует руки Саши (с. 141)) выводит их взаимоотношения на новый уровень. Именно в этот момент у

---

<sup>194</sup> Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. С. 76.

<sup>195</sup> Кушлина О. Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2001. С. 112-113. Цит. по: Пироговская М. Парфюмерный код в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: Материалы IV Международной научной конференции / сост. М. М. Павлова. СПб.: ООО «ИПК «Коста», 2010. С. 358.

персонажей появляется возможность самоопределения. Переживания Людмилы приобретают психологическую глубину, она существует на грани между собственной жестокой демоничностью и любовью невинной, между возможным и желаемым, между соблазном и тоской.

Этим предчувствием выхода за пределы демонического круга сюжетная линия о Людмиле и Саше обрывается антиномичной по своему содержательному движению линией Передонова. В его мире всё статично, ситуации повторяются как на событийном уровне, так и в своём символическом эквиваленте: наказываются всё новые ученики (Антоша Гудаевский); появляются новые женихи (Мурин и Виткевич); ворожат новые ведьмы (эпизод с наколдованной шляпой Передонова); действуют передоновские доносы (Богданов распекает Мачигина за кокарду); устраиваются вечеринки с игрой, водкой и непристойными разговорами (и круг присутствующих вновь, уже третий раз расширяется!); приходит второе поддельное письмо. И грань между дурной повторяемостью реальности и овеществленным бредом впадающего в безумие Передонова становится столь же зыбкой и дрожащей, как недотыкомка. Развязка сюжета на событийном уровне – свадьба Передонова и Варвары – оказывается вторична по отношению к развитию сюжета на символически-экзистенциальном уровне.

В сознании и поступках Передонова все символические соотносительные мотивы, характеризующие персонажей-двойников и связывающие их в единое безликое целое, доводятся до логического конца. Негативные примитивно-социальные эквиваленты основных феноменов бытия, которые на первом этапе сюжетно-тематического единства ещё сохраняли реалистическую обусловленность и возможность соотношения с общественными конвенциями, теперь сведены к абсурду. Недотыкомка съедает бильярдные шары, а карты оживают, отменяя условность всеобщей игры. Ложь теряет всякие черты правдоподобия, что, кстати, осознается и самим Передоновым, который даже боится ходить через мост. Передонову



уже мало брака по расчету, он хвастается, что был любовником княгини, «и она ему платила большие деньги» (с. 194); похоть извращается вплоть до некрофилии: «Чуть тепленькая, трупцем попахивает, представлял себе Передонов и замирал от дикого сладострастия» (с. 201). Колдовство становится всесильным, появляется новый демон (глаз-птица), оборотни множатся. Примеры полной несостоятельности Передонова как учителя словесности - суждения о Пушкине и Мицкевиче, о Чехове и современной литературе, «научное» открытие об издателе «Колокола» - доводятся до апогея в сцене абсурдного анализа пушкинских строк из «Евгения Онегина». Насилие доходит до первого «убийства» – убийства соглядата за обоями<sup>196</sup>.

Одновременно заканчивается процесс мифологизации «места», оно становится символом не только гармоничного существования регрессировавшей личности, но и вообще единственным возможным пространством существования: «Как же я могу жить, если мне не дают места?» (с. 201).

В логике комплексного сюжета, события, имеющие основания в риторически-событийном аспекте символически-экзистенциального уровня, в данном случае – существующие в сознании Передонова, материализуются, трансформируются в события фабульные: доносы на Передонова становятся настоящими, враги действительно множатся. Забегая вперед, отметим, что по той же логике реализован мотив убийства (Володина), и даже складывается внефабульная судьба Передонова (не только освещенная в предисловиях, но и в романе «Дым и пепел»). Таким образом, смыкание мифологизированного пространства романа с пространством событийной реальности, их взаимное влияние и перетекание друг в друга заставляют сделать вывод о замкнутом

---

<sup>196</sup> Явное ироническое переосмысление эпизода из «Гамлета» У. Шекспира. Передонов сравнивается с Гамлетом, который заколол подслушивающего за занавесом Полония. См.: Комментарии // Сологуб Ф. К. Мелкий бес: Роман / вступ. статья В. Келдыша; научная подгот. текста и коммент. М. Козьменко. М.: Худож. лит., 1988. С. 302; Комментарий. Составитель М. М. Павлова // Сологуб, Ф. Мелкий бес / отв. ред. А. В. Лавров; сост., ст. и коммент. М. М. Павловой. СПб.: Наука, 2004. С. 801.

круге, дурной бесконечности лишенного поступательного движения жизни бытия.

На данном, последнем этапе развития сюжетно-тематического единства выявляется ещё одна значимая, на наш взгляд, оппозиция – оппозиция директора гимназии Хрипача и Передонова. Из предыдущих взаимоотношений персонажей можно предположить, что Хрипач – представитель тех самых «враждебных» Передонову сил, сил рационализма и либерализма. Однако мотив разума/безумия является мотивом расподобления лишь при поверхностном рассмотрении. На более глубоком уровне Хрипач и Передонов – двойники с одинаково мертвенной душой. Свою жизненную позицию Хрипач определяет по отношению к бюрократическим ценностям («циркуляру»), что очень хорошо видно в сцене его беседы с Пыльниковым: «(Чтобы ему назвать когда мальчика Сашею! Не форменно, и нет еще на то министерского циркуляра?)» (с. 220). Жена Хрипача, тоже, кстати, Варвара, так же «корреспондирует» своему мужу, как Варвара Дмитриевна – Передонову. Таким образом, Хрипач и его жена – либерализированные и внешне облагороженные двойники четы Передоновых.

Возобновленная сюжетная линия любви Людмилы и Саши также служит не только контрастом линии Передонова, но одновременно и символической параллелью. Во взаимоотношениях Людмилы и Саши актуализируется телесно-эротическая составляющая, сопровождающаяся мотивом насилия. В мотиве босых ног окончательно закрепляется исключительно дионисийская коннотация (с. 204), свидания становятся всё откровеннее, но таинство плоти без таинства духа придает любви Людмилы и Саши характер неполноценности. Людмила подчеркивает языческую основу своего переживания красоты: «Говорят, есть душа, не знаю, не видела. Да и на что она мне? Пусть умру совсем, как русалка, как тучка под солнцем растаю. Я тело люблю, сильное, ловкое, голое, которое может наслаждаться» (с. 207). Даже любовь Людмилы к Распятому носит скорее эстетически-

телесный характер. «Синтеза» плоти и духа не происходит, односторонне-эротический характер любви не дает реализоваться возможности самоопределения, об этом явно свидетельствуют кульминация и развязка символично-экзистенциального сюжета - обращение к дионийскому мифологизму поглощает восходящую экзистенциальную тенденцию<sup>197</sup>.

Обращение к дионисийскому мифологизму постепенно трансформируется в тематическое нисхождение героев. Так, в риторически-событийном аспекте произведения через сознание Передонова с Сашей соотносится мотив колдовства: «Чаровал его проклятый мальчишка своею коварною улыбкою» (с. 212). В событийном сюжете поступки Саши регрессируют: от «умолчания» Коковкиной до лжи Хрипачу («лживо-невинные и спокойные глаза» (с. 219)); от случайного удара Людмилы мотив насилия через свою более явную форму «иногда, случалось, и поколачивал» (с. 213) нарастает до ярко выраженного: «Уже он частенько называл ее Людмилкой, дурищею, ослицею силоамскою, поколачивал ее» (с. 220).

Несомненно, важнейшим для комплексного сюжета является большой эпизод маскарада (главы XXIX-XXX) – это кульминация символически-экзистенциального уровня и, одновременно, последнее яркое проявление авторской риторичности. Именно в данном эпизоде окончательно доказывается невозможность реалистической (безумие) мотивировки поведения Передонова. На маскараде парадоксальным образом сбрасываются маски кажимости, сквозь игровые правила общественного договора обнажается сама суть взаимоотношений, а сквозь реалистические очертания отчетливо проступает тотальный демонизм.

---

<sup>197</sup> Мы позволим себе не согласиться с мнением американских ученых Ш. Розенталь и Хелен П. Фоули, обнаруживающих причину нисхождения линии Людмилы и Саши во внешних, социальных причинах: «...усиливающееся давление внешнего мира превращает аморальность Людмилиного романа в агрессивность и толкает ее к произволу и мести» Розенталь Ш., Фоули Х. П. Символический аспект романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. С. 19.

Как мы можем наблюдать на протяжении всего сюжетного развития романа, тема «кажимости», сокрытия под «покрывалом Майи» реализуется во взаимоотношениях практически всех персонажей или групп персонажей, причем не только столь разноуровневых как «Людмила – городской социум», но даже внутри круга «единомышленников». Отсюда вытекает характер их поступков, сохраняющих во взаимоотношениях видимость внешней пристойности и даже благорасположения, но обнажающих истинную суть персонажа. Вспомним, что Преполовенская делает вид, что не верит словам Ершовой о гнусных сплетнях Варвары, но мстит лживым советом; Марте и Вершиной ночью измазывают ворота дёгтем, а истинные зачинщики этого так и остаются неузнанными; Володин собирается молиться о несчастьях в жизни отказавшей ему Адаменко, но продолжает получать доход от занятий с её братом; Грушина исподтишка выдаёт время свадьбы Варвары и Передонова; Варвара открыто не признается, что от неё узнали о подделке Грушиной письма, но «нахально ухмыляется»; Преполовенская шлёт Передонову анонимные письма и т.д. При этом все судят чужие намерения по себе и... оказываются правы. Так, например, как Вершина практически сразу догадалась об интриге Варвары; а сцена торга Грушиной и Варвары построена по схеме своеобразного светского ритуала, когда оба собеседника знают об истинных мотивах друг друга, но открыто об этом не говорят.

Однако в эпизоде маскарада «покрывало Майи» падает, напряжённый конфликтный фон словно «взрывается». В действии реализуется сама суть маскарада - «маска» словно отменяет все конвенциональные запреты, давая чувство вседозволенности и безнаказанности. Так как данный этап для Передонова, как было показано выше, уже пройден, то на маскарад он приходит «не ряженный, в сюртуке» (с. 222).

Естественно, на маскараде через статические символические мотивы, отраженные в наряде-«маске», обнаруживаются характерные черты персонажей. Например, основной мотив, сопровождающий Грушину – мотив

прелюбодеяния (или его варианты – похоть, искушение). Её поведение служит цели, внутренне родственной поведению Передонова: она стремится получить своё «место» - место «за мужем» (как и Варвара, кстати). Мотив прелюбодеяния воплощается в нескромном наряде Грушиной, который имел «успех скандала». И одновременно в связи с Грушиной актуализируется связанный до этого с Варварой мотив двойственности, реализующий тему красоты: «Все так смело открытое у Грушиной было красиво, - но какие противоречия! На коже – блоши укусы, ухватки грубы, слова нестерпимой пошлости. Снова поруганная телесная красота» (с. 222).

В примере с Грушиной хорошо заметно, что в эпизоде маскарада новую силу набирает авторская риторичность. Поэтому становится возможным интерпретировать, исходя из поведения на маскараде, смысловые особенности некоторых оппозиций персонажей, которые ранее были проявлены не столь ярко.

Так, в поведении сестер Рутиловых акцентируются негативные черты. Мотив издевательства становится мотивом отождествления с Передоновым (ср. с его «привычкой издеваться» над Варварой, учениками, котом и т.д.): «Девушки Рутилковы поспешили отыскать Передонова, чтобы поиздеваться над ним» (с. 227). На маскараде подчеркивается двойственное положение, в котором барышни Рутилковы оказываются по отношению к городскому социуму. С одной стороны, они вливаются в него; с другой – скрыто противопоставляют себя. Как справедливо отметили Ш. Розенталь и Х.П. Фоули, «их положение (*сестер Рутиловых* – К.Л.) между двумя мирами становится все более безысходным»<sup>198</sup>. Однако «двоемирие» сестер проявляется раньше: начиная с последней трети романа настойчиво акцентируются амбивалентность реализации мотива семьи в случае Рутиловых. С одной стороны, во взаимоотношениях сестер проявляются

---

<sup>198</sup> Розенталь Ш., Фоули Х.П. Символический аспект романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. С. 19.

истинные семейные ценности («очень дружно жили», «любили одна другую», «хоть и посмеивались, сочувствовали»), с другой же стороны, присутствуют мотивы лицемерия и соперничества. Так, сестры помогают Людмиле устраивать свидания с Сашей исходя из собственных корыстных побуждений (ср. с «покрывалом Майи» во взаимоотношениях других персонажей): «Да им же и на руку, - займется Людмила мальчишкой, им оставит настоящих женихов» (с. 128). С образом «последыша» Валерии связан устойчивый мотив зависти по отношению к более ярким и сильным сестрам (а на маскараде Валерия «досадливо завидует» и Саше!). Примечательно, что отмеченная амбивалентность нивелирует положительные стороны – даже с темой сестринской любви оказывается связан трансформированный мотив кажимости: «Они же все любили одна другую, любили нежно, но не сильно; поверхностна нежная любовь!» (с. 141). И данная негативная сторона реализации мотива семьи вписывает семью Рутиловых в общегородской социум, что лишний раз подтверждается их поведением во время маскарада.

На маскараде также во всей полноте выявляется женский двойник Передонова – Юлия Гудаевская. Наиболее явным мотивом отождествления для них является мотив насилия (см. сцену наказания Антоши). Характерно, что в первоначальном варианте «Мелкого беса» Передонов и Юлия связаны друг с другом ещё теснее, – в их взаимоотношениях был эксплицирован мотив прелюбодеяния, оставшийся скрытым в окончательной редакции<sup>199</sup>. Юлия Гудаевская так же, как и Передонов, – носитель активного деструктивного начала, оказывающего заметное влияние на окружающих. Так, в эпизоде с наказанием Антоши муж Юлии Гудаевской, нотариус Николай Михайлович Гудаевский, защищает сына, т.е. в поступке проявляет себя как оппозиционер по отношению к паре двойников – Юлии и

---

<sup>199</sup> См.: Мелкий бес. Роман. Ранняя редакция // Сологуб Ф. Мелкий бес / Отв. ред. А. В. Лавров; Изд. подгот. М. М. Павлова. - СПб.: Наука, 2004. – С.519.

Передонову. Сходство Гудаевского и Юлии в данном эпизоде констатировано лишь в статике, она «походила на мужа ухватками» (с. 144). Однако в эпизоде маскарада внутренняя общность Юлии и мужа эксплицируется и выливается в поступок: Гудаевский под предводительством жены наравне со всеми травит *Гейшу* и даже оправдывается в своей недостаточной энергичности: « – Взял бы да и дал бы ей [*Гейше* – *К.Л*] оплевуху, - чего зевал, фалалей!

- Неудобно было зайти, - оправдывался *Индеец...*» (с. 233).

Важно отметить, что в XXVIII главе с Юлией соотносится мотив огня: «Она иногда хватала Передонова за рукав, и от этих быстрых сухих прикосновений словно быстрые сухие огоньки пробегали по всему его телу» (с. 148) (ср. с поднимающейся из огня княгиней). На маскараде сдерживаемая в обычной жизни агрессивность Гудаевской высвобождается – она словно «выпущена на свободу». Также под занавес маскарада, когда травля *Гейши* не увенчалась успехом, Передонов «выпускает на свободу» недотыкомку (поджигает клуб): «Огненная Недотыкомка юркою змейкою поползла по занавесу, тихонько и радостно взвизгивая» (с. 235). Таким образом, прослеживается явное соотнесение Юлии Гудаевской с Огненной Недотыкомкой и через статический символический мотив огня, и через мотивы поведения, что делает Гудаевскую одним из ближайших двойников Передонова.

Демонические коннотации проявляются и в облике довольно смирного до этого «бараньего царя» Володина, с которым на протяжении всего текста связан устойчивый мотив глупости. Но на маскараде он теряет соотнесение с образом барана – дико визжит (как недотыкомка!), кривляется, рвет платье *Гейши*.

Актер Бенгальский – единственный персонаж, который в сцене травли, казалось бы, противопоставлен как оппозиционер двойникам-горожанам. Рискуя собой, он отважно спасает *Гейшу*. Однако, как отмечают исследователи, демонические коннотации заложены уже в самой

«экзотической» фамилии Бенгальского и «иноземном» костюме древнего германца<sup>200</sup>. На наш взгляд, к безоговорочным оппозиционерам Передонова и его двойников актера Бенгальского не позволяет отнести естественно связанный с его профессией мотив лицедейства и реализуемая в поступке функция поддержания игрового миропорядка: «Я не позволю с женщины сорвать маску; что хотите делайте, не позволю» (с. 232).

Следовательно, всех персонажей друг с другом и с Передоновым связывают всё те же сквозные статические мотивы отождествления – скотства, лжи, похоти, жадности, тупости, зависти. Но в эпизоде маскарада все эти статические мотивы в своей совокупности выливаются в поступок: разъяренная, окончательно потерявшая всё человеческое толпа едва не растерзывает получившую главный приз *Гейшу*. И совершенное Передоновым позже убийство Володина по сути лишь дублирует произошедшее на маскараде: символический поступок, характеризующий агрессивную активность метафизического небытия, уже совершен.

Следует отметить, что в эпизоде маскарада актуализируется связанный с Сашей мотив оборотня (ср. сон Передонова о Саше-оборотне). Вновь акцентируется внимание на заложенной в самом имени Саши гендерной двойственности – сплетня Грушиной-Передонова вновь специфически реализуется: сначала в переодевании в женское платье у Людмилы, а затем мальчик становится *Гейшей*. С мотивом оборотня оказывается связан даже выступавший ранее как антитетичный мотив босых ног: «...переодевшись у Рутиловых и *обратившись* (курсив наш – *К.Л.*) опять в простого, босого мальчика, убежал домой...» (с. 235). Символический мотив оборотня в связи с Сашей подготавливает развязку сюжета на символически-экзистенциальном уровне.

---

<sup>200</sup> «Среди них (*участников маскарада – К. Л.*) мы видим [...] множество *иноземцев* и *иноверцев*, которые в русской традиции издавна репрезентируют бесов...» // Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру ... С. 44.



Такой развязкой становится демонстрация, что эстетическое переживание аморальной Красоты, любовь, имеющая односторонне-эротический характер, не способны преодолеть метафизическую мертвенность мира. На событийном уровне это воплощается в следующих после маскарада (глава XXXI) «оправдательных» визитах и ложью барышни Рутиловой и гимназиста Пыльников. Оказавшись в ситуации выбора, они мимикрируют, приспосабливаются к передоновскому миру. На уровне реалистическом их приспособление проявляется в создании иллюзии благопристойности, которая требуется игровыми правилами общества; на уровне риторическом – это обезличивание, отказ от самоопределения и, как следствие, истинного бытия.

### **3.3. Особенности литературной позиции Ф. Сологуба в романе «Мелкий бес»**

Аналитическое рассмотрение системы персонажей романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» позволяет нам сделать выводы о качестве литературной позиции автора.

Литературной позиции автора в романе «Мелкий бес» свойственна декадентская риторичность, которая может быть выявлена на нескольких уровнях: в сфере действия прямого авторского слова, в сфере формирования системы персонажей посредством статических символических мотивов и в качестве событийного плана повествования.

Социально-нравственно-психологическая тематика в романе Сологуба в поэтике комплексного сюжета возводится к символически-экзистенциальному началу, и узловым моментом в данном движении становится усиление мифологизации пространства произведения. Мировосприятие автора диктует композиционное построение произведения, а также соотношение в рамках единого комплексного сюжета событийного и

символично-экзистенциального уровней. Сюжет на событийном уровне существует в обрамляющей рамке сюжета символично-экзистенциального уровня, риторически-событийный аспект которого оказывает влияние на фабулу повествования. Экспозиция сюжета на символично-экзистенциальном уровне дана уже в первом абзаце, а развязка (на событийном уровне – оправдательные визиты Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова) наступает значительно позже развязки событийной (венчание Варвары и Передонова).

В «Мелком бесе» акцент с догматического смещается на авторски-символистское, которое торжествует в особом культурно-мифологическом измерении романа на двух уровнях. С одной стороны, основной для мифологизации становится быт - социально-нравственно-психологическое в персонаже редуцируется, однако не нивелируется полностью. С другой стороны, достоверность образов разрушается в символическом тематическом нисхождении в линии Передонова и в попытке экзистенциального восхождения в линии Людмилы и Саши. Сочетание данных разнонаправленных интенций приводит к формированию персонажа *достоверно-мифологизированного* типа.

Спецификой осуществления достоверно-мифологизированного типа персонажей является то, что в романе складывается лишь видимость взаимоотношений, характеры практически всех персонажей лишены развития, а сюжетные коллизии выполняют функцию развертывания изначально определенной целостности – символична сама их статичность. Поэтому персонажи друг с другом соотнесены сквозными мотивами, имеющими явный символично-оценочный характер, в ходе развёртывания которых все персонажи романа символически сводятся сначала к фигуре Передонова, а затем к его мифологизированному двойнику недотыкомке. В романе показан процесс распада личности, её деградации вплоть до

растворения в безъязыковом Ничто<sup>201</sup>, и в констатации тотальной неизбежности данного распада для всех персонажей заключается декадентский пессимизм литературной позиции Ф. Сологуба. В мире «Мелкого беса» нет целостной сильной личности, способной прорваться к истинному бытию, более того, нет даже возможности обретения подлинно личностного. Столкновение основной риторической мысли с позицией автора-повествователя в сюжетной линии взаимоотношений Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова даёт возможность самоопределения персонажей. Это размывает символическую однородность системы персонажей, однако самоопределение персонажей оказывается значимым именно в аспекте своей нереализованности. Экзистенциальный аспект символически-экзистенциального начала, которое является ведущим в комплексном сюжете романа «Мелкий бес», полноценно не раскрыт. Повторное, но теперь окончательное включение Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова в финале произведения в общую систему персонажей-двойников свидетельствует о невозможности становления в бытовом мире «недотыкомком» свободной и ответственной личности. Следовательно, формирование системы персонажей романа происходит на основании принципа глубинной и непреодолимой метафизической однородности.

Качество соотнесения уровней комплексного сюжета и способы реализации в нем персонажей достоверно-мифологизированного типа позволяют сделать выводы о жанровой специфике произведения. Помимо указанной выше монографии М. Павловой (отчасти ссылающейся, в свою очередь, на перечень интерпретаций Т. Венцловой), обзор более ранних «прочтений» «Мелкого беса» даётся в работе С. П. Ильёва<sup>202</sup>. Жанровые дефиниции романа можно также обнаружить в работах О. А. Богдановой

---

<sup>201</sup> «...последняя фраза романа говорит об отмене, исчезновении языка», отмечает Т. Венцлова, опираясь на изыскания в языковом пласте «Мелкого беса» Джулиан Конноли. // Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру ... С. 43-44.

<sup>202</sup> Ильёв С.П. Русский символистский роман. С. 10.

(идеологический роман)<sup>203</sup>, А. Н. Долгенко (декадентский роман)<sup>204</sup>, И. Н. Черниковым (символистский историософский роман)<sup>205</sup>.

В отличие от трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», событийный уровень повествования в «Мелком бесе» не является иллюстративным материалом для сюжета развития авторской мысли, а потому невозможно выделить жанровую форму и жанровое содержание в качестве отдельных, соотносимых друг с другом аспектов, – в романе Сологуба они существуют в целостном единстве содержательной формы. А изменение качества риторичности литературной позиции автора не ограничивает число жанрово-видовых интерпретационных рядов раскрытием определенной тематики (в случае с Мережковским – религиозно-философской). Хотя социально-нравственно-психологическая тематика является первичной основой повествования, что давало исследователям основания рассматривать «Мелкого беса» как реалистический роман, данный событийный уровень не является основным. Однако все возможности жанрово-символического начала, связанного с символически-экзистенциальным уровнем сюжета, в «Мелком бесе» полноценно не раскрывается из-за декадентского качества мировосприятия автора, которое придаёт любой символической интерпретации негативно-оценочный характер. Таким образом, можно сказать, что «Мелкий бес» представляет *декадентски-символическую* разновидность русского символистского романа.

---

<sup>203</sup> Богданова О. А. Идеологический роман // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. М.: Наука, 2009. С. 293-294.

<sup>204</sup> Долгенко А.Н. Мифизация классического наследия в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Вестник Ставропольского государственного университета. - 2006. - № 45. - С. 111-120.

<sup>205</sup> Черников И. Н. Своеобразие историзма русского историософского символистского романа конца XIX-начала XX века // Вісник Запорізького національного університету. - №1. - 2011. – С. 51-57.

## **Глава 4. Творчество как форма самоопределения поэтической личности: экзистенциальная тенденция в романе Андрея Белого «Петербург»**

### **4.1. Структура пространства осуществления поэтической личности**

Некоторые исследователи уже обращали внимание на то, что интерпретация художественных произведений Белого возможна лишь с учетом принципиально нового отношения автора к своему творчеству. В. Подорога совершенно справедливо отметил, что литература для Андрея Белого – это процесс самопознания<sup>206</sup>. Но ещё глубже, на наш взгляд, оказалось давнее наблюдение В. Паперного: «Собственная личность не существовала для Белого вне и помимо процесса текстопорождения, и он сам не раз об этом говорил. Так, в статье "Магия слов" он писал: " /.../ в слове и только в слове воссоздаю я для себя окружающее, ибо я – слово и только слово". Ещё более остро, хотя и с некоторым новым оттенком, Белый выразил ту же мысль в поэме "Первое свидание": "Я – стилистический прием, Языковые идиомы"»<sup>207</sup>. Позволим себе немного уточнить высказывание В. Паперного: из приведённых цитат вполне очевидно, что Андрей Белый – это его творчество, он обнаруживает («воссоздает») реальность и себя в этой реальности лишь в момент поэтического свершения. Таким образом возникает объективированная в произведении и через произведение «поэтическая личность» (более того, «поэтически-личность») (Зотов) Андрея Белого.

Со всей очевидностью можно говорить, что в трилогии «Христос и Антихрист» Д. С. Мережковского и романе «Мелкий бес» Ф. Сологуба

---

<sup>206</sup> «Литература как самосознание. Опыт Андрея Белого» - именно так называется третья книга в: Подорога В. А. Мимесис. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т.2. Ч.1. Идея произведения. Experimentum crucis в литературе XX века. А. Белый. А. Платонов. Группа Обэриу. М.: Культурная революция, 2011. 608 с.

<sup>207</sup> Паперный В. Из наблюдений над поэтикой Андрея Белого: Лицемерие как текстопорождающий механизм // Славяноведение. - 1992. - № 6. - С. 42.

идеологическая позиция автора первична по отношению к произведению, поэтому рассмотренные выше романы характеризуются той или иной степенью риторичности. В случае Белого первичной идеологической основы как таковой существовать не может: смысл рождается лишь в тот момент, когда художник обнаруживает своё «я» в творчестве. Именно эта экзистенциальная сущность искусства рассматривается Белым в статье «Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма», когда речь идёт о предпосылках и цели творчества: «...переживаемый хаос уже перестаёт быть хаосом; переживая, мы как бы пропускаем эти содержания сквозь себя; мы становимся образом Логоса, организующего, хаос; мы даём хаосу индивидуальный порядок; этот порядок вовсе не есть порядок логический; это — порядок течения в нас переживаемых содержаний; гносеологическое познание тут как бы в нас погасает; мы познаём, переживая; это познание — не познание; оно — творчество. И первый акт творчества есть наименование содержаний; именуя содержания, мы превращаем их в *вещи*; именуя вещи, мы бесформенность Хаоса содержаний претворяем в ряд образов; мы объединяем образы эти в одно целое; целостностью образов является наше «я»; наше «я» вызывает из хаоса богов; бог — это скрытый от меня корень моего «я»...»<sup>208</sup>

Особую форму риторичности Белого мы обнаруживаем в наличии у него *пред*-понимания, *пред*-посылки художественного творчества, которое объективируется в понятии символа. Предлагаемая Белым трехчленная формула символа придаёт понятию иной объём по сравнению с дефинициями Д.С. Мережковского и Ф. Сологуба: «1) символ как образ видимости, возбуждающий наши эмоции конкретностью его черт, которые нам заведомы в окружающей действительности; 2) символ как аллегория, выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный; 3)

---

<sup>208</sup> Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / общ. ред. В. М. Пискунова. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 110.

символ как призыв к творчеству жизни. Но символический образ есть ни то, ни другое, ни третье. Он – живая цельность переживаемого содержания сознания»<sup>209</sup>.

Роман «Петербург» - это именно «живая цельность переживаемого содержания сознания», но одновременно – и попытка «остранить» это переживание (заметим, попытка в своей сущности родственная написанию корпуса эссеистики Белого). Поэтому в «Петербурге» символ (и символизм, соответственно) тоже становится *«лишь одним из объектов повествования»*<sup>210</sup>. С необходимостью «овнешнивания» («наименования», в терминологии Белого) содержания сознания и рефлексии над этим процессом связано своеобразие авторской позиции в «Петербурге».

Пространство осуществления поэтической личности А. Белого формируется в романе «Петербург» посредством двух инстанций.

С одной стороны, в тексте романа открыто присутствует автор-демиург, который стоит над системой персонажей, формирует её, создавая себе двойников, но, одновременно, и сам получает качество персонажа. Специфический характер данной схемы приращения двойников заставляет нас искать в ней новые, помимо вывода на «поверхность глубинных

---

<sup>209</sup> Белый А. Смысл искусства // Белый А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / общ. ред. В. М. Пискунова. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 172-173.

<sup>210</sup> Исследователи М. В. Козьменко и Д. М. Магомедова делали данный вывод при констатации релятивизма авторской позиции в области стилизации «Серебряного голубя», но высказывание как нельзя лучше подходит и в описанной нами ситуации. См.: Козьменко М. В., Магомедова Д. М. Стилизация как фактор динамики жанровой системы // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. М.: Наука, 2009. С. 97.

мифопоэтических коннотаций дублетности персонажей»<sup>211</sup> и выявления подлинных связей персонажей в сфере подсознания<sup>212</sup>, функции.

Сюжет о рефлексии автора-демиурга над процессом творения произведения хронологически совпадает с композиционным развертыванием. Объективация «переживаемого содержания» сознания в персонажах отрефлексировано автором и воспринимается им как экзистенциально значимый акт. И данное утверждение бытия в творческом акте становится завязкой своеобразного метасюжета – сюжета о сюжете. Пространство Петербурга (но не «Петербурга») авторски мифологизированное, как уже не раз подчеркивалось исследователями, но основное действие происходит не в нём, а в сознании некоего лица, объективированного инстанцией автора-демиурга. Так, в часто цитируемом письме к Р. В. Иванову-Разумнику от 12/25 декабря 1913 г. А. Белый писал: «Революция, быт, 1905 год и т.д. вступили в фабулу случайно, невольно <...>; весь роман мой изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искалеченных мысленных форм <...>. Мой «Петербург» есть в сущности зафиксированная мгновенно жизнь подсознательная людей, сознанием оторванных от своей стихийности; кто сознательно не вживется в мир стихийности, того сознание разорвется в стихийном, почему-либо выступившем из берегов сознательности; подлинное местодействие романа — душа некоего не данного в романе лица, переутомленного мозговой работой; а действующие лица — мысленные формы, так сказать, недоплывшие до порога сознания. А быт, «Петербург»,

---

<sup>211</sup> Полонский В. В. Мифопоэтика и жанровая эволюция // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. М.: Наука, 2009. С. 160. Тот же подход к персонажам «Петербурга» и их функциям в работе Е. М. Мелетинского: Мелетинский Е. М. Трансформации архетипов в русской классической литературе (Космос и Хаос, герой и антигерой) // Литературные архетипы и универсалии: сборник статей / ред. Е.М. Мелетинский. М.: РГГУ, 2001. С. 150-224.

<sup>212</sup> Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург». Л.: «Советский писатель», 1988. С. 238.



провокация с проходящей где-то на фоне романа революцией — только условное одеяние этих мысленных форм»<sup>213</sup>.

Так как настоящее место действия романа — сознание некоего лица (автора-демиурга), Петербург (Петербург романа «Петербург», а не реальная столица) в итоге получает бытие только потому, что на символическом уровне становится условным местом повествования. Именно об этом свидетельствует последняя фраза пролога: «...Петербург не только нам кажется, но и оказывается — на картах; <...> и из этой вот математической точки, не имеющей измерения, заявляет он энергично о том, что он — есть: оттуда из этой вот точки несется потоком рой отпечатанной книги»<sup>214</sup>. (Заметим одну принципиально важную вещь: в книжной («некрасовской») редакции романа структура текста иная: пролога нет, данный отрывок — VIII часть первой главы и фраза звучит принципиально иначе: «град отпечатанных книг»<sup>215</sup>). Поэтому первым этапом рассмотрения системы персонажей становится само «наименование содержаний», то есть утверждение бытия персонажа, причем бытия, исходящего из авторской воли, но в процессе повествования обретающего самостоятельность: «...сознание Аполлона Аполлоновича есть теневое сознание, потому что и он — обладатель эфемерного бытия и порождение фантазии автора: ненужная, праздная мозговая игра» (с. 56); и затем: «...и пусть Аполлон Аполлонович соткан из нашего мозга, он сумеет все-таки напугать иным, потрясающим бытием, нападающим ночью» (с. 56). И «атрибутами» этого

---

<sup>213</sup> Цит. по: Из писем А. Белого. Иванову-Разумнику // Белый Андрей. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / 2-е изд., испр. и доп.; подг. изд. Л. К. Дологополов; отв. ред. Д. С. Лихачев; ред. 2-го изд. А. В. Лавров. СПб.: Наука, 2004. С. 516.

<sup>214</sup> Белый Андрей. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / 2-е изд., испр. и доп.; подг. изд. Л. К. Дологополов; отв. ред. Д. С. Лихачев; ред. 2-го изд. А. В. Лавров. СПб.: Наука, 2004 (далее ссылки на роман будут даваться на это издание с указанием номера страницы в тексте работы). С. 10.

<sup>215</sup> Книжная («некрасовская») редакция двух первых глав романа «Петербург» // Белый Андрей. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / 2-е изд., испр. и доп.; подг. изд. Л. К. Дологополов; отв. ред. Д. С. Лихачев; ред. 2-го изд. А. В. Лавров. СПб.: Наука, 2004 С. 443.

самостоятельного бытия наделяется не только Аполлон Аполлонович, но и порождение его мозговой игры: «Раз мозг его разыгрался таинственным незнакомцем, незнакомец тот – есть, действительно есть: не исчезнет он с петербургских проспектов, пока существует сенатор с подобными мыслями, потому что и мысль - существует» (с. 56). Данное бытие персонажей постепенно утверждается к концу первой главы, когда автор-демиург принимает решение оставить развешанные «картины иллюзий». Более того, подчеркивается, что эти персонажи, входя в сознание читателя, становятся реальными и в нём: «...и его [сенатора – *К.Л.*] отныне ты не забудешь вовек!» (с. 56).

Итак, автор-демиург как персонаж тоже совершает поступок – творит, и мотив творчества выступает одновременно и как мотив тематический, и как мотив экзистенциальный. С неизбежностью автор-демиург, предоставляя свободу своим двойникам, становится *одним из персонажей* своего романа (который не равен роману «Петербург» Андрея Белого) с соответственно добровольно ограничиваемой точкой зрения. См., например, главку «Наша роль»: «...мы обернулись и увидели два силуэта, медленно пересекавших туман; один из двух силуэтов был довольно толст и высок, явно выделяясь сложением; но лица силуэта мы не могли разобрать (силуэты ведь лиц не имеют)» (с. 37). Таким образом пародийно обыгрывается и традиционный образ автора-повествователя, и само явление «внезаходимости» (Бахтин) автора-творца. Принципиально разрушается реалистическая установка – через образ автора-демиурга тематизируется явление авторского самообнаружения, а через призму создания целостных образов персонажей вдумчиво рассматривается процесс обнаружения «я». Повествование начинается с «марионеточных» образов, затем персонажам даётся свобода (вплоть до свободы творения ими новых персонажей!), однако в конце повествования вновь автор-демиург заявляет о себе: «...в душевных пространствах запутался авторский взор...» (с. 387), «...мы, автор,

об Анне Петровне забыли; и, как водится, вслед за нами об Анне Петровне забыли – герои романа» (с. 388).

Одновременно автор-демиург как бы отстраняется от самого процесса текстопорождения, «автоматизируя» процесс творчества: «Предварительно следует исправить вкравшуюся неточность; в ней повинен не автор, а авторское перо: в это время трамвай еще не бегал по городу: это был тысяча девятьсот пятый год» (с. 19). «Авторское перо» в данном контексте оказывается семантически близко понятию самопорождающейся «мозговой игры». Следовательно, нельзя говорить о тождественности автора-демиурга в романе и понятия лирического героя, так как «носитель сознания» и предмет изображения не совпадают<sup>216</sup>. Хотя «носитель сознания» не обладает ни жизненной определенностью личной судьбы, ни чертами пластической определенности, которые, по мнению И. Роднянской, являются признаками лирического героя<sup>217</sup>, можно всё же говорить о психологической отчётливости внутреннего мира автора-демиурга. Как уже отмечалось, он – носитель разорванного сознания, продуцирующего «мозговую игру».

И в случае автора-демиурга, и в случае лирического героя речь идёт о тематизации различного содержания. В «Петербурге» тематизация содержания (в инстанции автора-демиурга) оказывается связана со сферой пародии. На наш взгляд, следует сразу уточнить: мы имеем в виду именно пародию, а не травестирование. Здесь мы согласимся с точкой зрения В. Пискунова, который писал, что «художественный мир романа Белого по отношению к мифам о Петербурге Пушкина и Гоголя, Достоевского и Чайковского не является ни их простым репродуцированием, ни

---

<sup>216</sup> «Лирический герой — это и носитель сознания, и предмет изображения», по определению Б. О. Кормана. // Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. – Куйбышев: Изд-во КуГУ, 1981. С. 39.

<sup>217</sup> Роднянская И. Б. Лирический герой // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.: Советская Энциклопедия, 1981. С. 258—262.

уничтожающим травестированием, как, скажем, <...> Венера Сальваторе Дали по отношению к античной Венере. Пародия для Белого вполне соответствует тыняновскому пониманию пародии как средства сдвига, обновляющего смысл. В более широком смысле – бахтинской трактовке смехового начала как уничтожающего и возрождающего одновременно. Она и развоплощает образы предшествующей культуры, и возрождает их в новом качестве: изымает предшествующие мифы о Петербурге из потока «быстротекущего времени», синхронизирует их в иерархически организованном пространстве художественного текста»<sup>218</sup>.

В данном случае речь идёт об одной из сторон формирования пространства самоопределения Андрея Белого – формирования за счет пародийной игры с традицией, в ходе которой осуществляется интеллектуальное переживание вписанных в мировой процесс российской культуры, истории и современности, то есть выявляется «экзистенциально значимая связь человека-творца с миром, в котором он живет – с природными и социальными обстоятельствами и с культурой-текстом, наследником которой он является»<sup>219</sup>. Но подчеркнём: в сфере автора-демиурга данная игра с традицией лишь овнешнена через фабульное движение и образы персонажей, собственно интеллектуальное переживание уже принадлежит сфере поэтической личности. Ярчайший пример, который может пояснить наши доводы, – это самое знаменитое, пожалуй, «лирическое отступление» «Петербурга» – «Ты, Россия, как конь!» (главка «Бегство»). Уже на уровне стилистики чувствуется чуждость данного острого переживания истории, современности и культуры (пушкинский, соловьёвский и блоковский интертекст) основному иронически-пародийному

---

<sup>218</sup> Пискунов В. Второе пространство романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Проблемы творчества. М.: Советский писатель, 1988. С. 200.

<sup>219</sup> Зотов С. Н. Поэтическая практика русского модернизма (основы экзистенциальной исследовательской практики). Таганрог: Изд-во ФГБОУ ВПО «ТГПИ имени А. П. Чехова», 2013. С. 71.

пласту романа. Обыгрываемая на протяжении всего повествования классическая доверительная «беседа» автора-рассказчика с читателем перерастает в напряженный монолог поэтической личности. Тема истории России восходит до глубоко личностного синкретичного переживания, выливающегося в почти апокалиптическое прозрение. Иначе говоря, «я»-«самовластный автор» не совпадает с «я», которое восклицает «Куликово Поле, я жду тебя!» (с. 99). На уровне материала перерастание одной сферы в другую видно в изменении метрической организация текста – исчезает монотонное «гипнотизирующее покачивание» (Максимов) ритма; трансформируется образная система, на уровне тропов энергия распада сменяется синтезом – в метонимическую плоть романа (где преимущественное положение занимает синекдоха) вторгается сложная метафорика.

В сфере автора-демиурга в иронически-пародийном преломлении мифологизировано творческое наследие А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, Д. С. Мережковского, П. И. Чайковского; в том же ключе осмыслены фигуры Урана, Сатурна, Зевса, Аполлона, Диониса, Христа, Петра Великого и Екатерины Второй и др.<sup>220</sup>. Все эти культурно-исторические мифы «Петербурга» не скрыты в подтексте, а очевидны и становятся лишь *темой* повествования. Они - именно ярлыки содержания,

---

<sup>220</sup> Многочисленные аллюзии и реминисценции, содержащиеся в тексте романа, - предмет особого интереса комментаторов и интерпретаторов. Данному аспекту поэтики романа посвящены многочисленные литературоведческие работы, наиболее полной из которых является двучастная статья Н.Г. Пустыгиной «Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (особо для нас интересна часть о цитатности в генезисе построения основных персонажей романа). См.: Пустыгина Н. Г. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург. Статья 1 // Проблемы литературной типологии и исторической преемственности: Тр. по рус. и славян. филологии. Т. XXVIII. Тарту: Изд-во ТГУ, 1977. С. 80-97. Статья 2 // Проблемы литературной типологии и исторической преемственности: Тр. по рус. и славян. филологии. Т. XXXII. Тарту: Изд-во ТГУ, 1981. С. 86-114. Также весьма интересны монографии Л. К. Долгополова, С. П. Ильева, Н. В. Барковской, работы А. В. Лаврова, Ж. Нива, В. И. Пискунова, С. И. Пискуновой, В. Паперного и т.д. Однако нами в контекст рассмотрения включены лишь те аллюзии и реминисценции, которые необходимы для выявления содержательных особенностей комплексного сюжета.

которые мы позволим себе сравнить с номенклатурой полочек в шифоньерке Аполлона Аполлоновича. Данные в пародийно-мифологическом смещении символы сознания дают толчок переживанию «содержания сознания» для последующего самоопределения поэтической личности.

Однако целостное явление поэтической личности Андрея Белого становится возможно лишь тогда, когда пародийный слой автора-демиурга, который «наименовал» переживания сознания, смыкается со сферой «лиризма, акцентированного ритмом» (Максимов). Как отмечает Д. Максимов, ритм, спаянный с определенным лирическим смыслом, также может выражать некоторую устойчивую линию смысла, который отделен от семантической «фактуры текста»: «Речевой ритм «Петербурга», несущий обобщенный лирический смысл, когда он отделяется от конкретного, фабульного или описательного содержания романа, не уничтожает это содержание, но сдвигает его именно в том направлении, какое соответствует эстетической природе и заданию романа, создает тайную дистанцию между изображением и осмысляющим сознанием, оно же — из мира ценностей»<sup>221</sup>. Речевая сфера романа становится второй стороной, заканчивающей формирование пространства самоопределения Андрея Белого, — *поэтическая личность является в момент сопряжения сферы автора-демиурга и довлеющей над ней лирической интенции, акцентированной ритмом.*

С пространством автора-демиурга связана фабульная сторона повествования: социально-историческая и нравственно-психологическая реальность персонажей обнаруживается через их взаимоотношения в двух основных сюжетных линиях: линии о несчастливой любви Николая Аблеухова и линии о покушении на сенатора на фоне революции 1905 года. Именно сюжет на событийном уровне допускает, как точно заметила С. И.

---

<sup>221</sup> Максимов Д. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург». К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Русские поэты начала века: Очерки. Л.: Советский писатель, 1986. С. 276.

Пискунова, множество «символично-аллегорических прочтений «Петербурга»: историософского, антропософского, любовно-автобиографического, семейно-фрейдистского и т.п.»<sup>222</sup>. Судьба Николая Аблеухова может трактоваться как, например, путь розенкрейцеровского посвящения<sup>223</sup>, а судьба Дудкина – как посвящение шамана<sup>224</sup> и т.д. Символично-аллегорические прочтения получают оформление в сюжет лишь со стороны рецепции, а потому, на наш взгляд, нет предпосылок выделять их как отдельный уровень комплексного сюжета.

Лирико-ритмическое смещение приводит к потере социально-культурно-исторической и нравственно-психологической укоренённости персонажей. Через символично-аллегорический план авторское движение восходит к символично-экзистенциальному уровню комплексного сюжета. Ситуации, создающиеся во взаимоотношении персонажей, от реалистической и символично-аллегорической соотнесённости восходят к обнаружению экзистенциального смысла и в итоге ведут (или не ведут, что тоже очень значимо) к самоопределению персонажей. Однако описанная выше двойственность авторской позиции приводит к «переключению» с помощью лирико-ритмического смещения данного восходящего движения персонажей в восходящее движение поэтического самообнаружения и объективации личности художника. Как справедливо отмечает О. Пресняков, «произведение личности – вот та цель, по направлению к которой движется мысль писателя. Отсюда видно, что философский и художественный тексты Андрея Белого, «замкнутые» (в плане означаемого) на произведение личности, фиксируют те или иные состояния, значимые прежде всего для самого художника, предпринявшего определенные мыслительные усилия.

---

<sup>222</sup> Пискунова С. И. Символистский роман: между мимесисом и аллегорией. С. 12.

<sup>223</sup> Силард Л. Утопия розенкрейцерства в «Петербурге» Андрея Белого // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. С. 250-263.

<sup>224</sup> Кук Ольга. Летучий Дудкин: шаманство в «Петербурге» Андрея Белого // Андрей Белый: публикации, исследования / ред.-сост. А.Г. Бойчук. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 220-227.

<...> Мысль «держит» личность под прицелом»<sup>225</sup>. Необходимо лишь уточнить: в случае с «Петербургом» Белого речь должна вестись не только о самоопределении личности персонажа, но и о самоопределении личности самого художника, об её становлении в тексте, о чём и писал Белый в приведенной в начале параграфа цитате из «Эмблематики смысла».

Таким образом, многоуровневость комплексного сюжета, обнаруживаемая в романе «Петербург», имеет принципиально иную природу, чем в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» и романе Ф. Сологуба «Мелкий бес». Событийный уровень сюжета и его символически-аллегорические планы принадлежат ипостаси автора-демиурга, а лирико-ритмическое акцентирование символизирует в пространстве поэтической личности экзистенциальный аспект, выявляемый не только во взаимоотношении персонажей, но и во взаимоотношении самого автора-демиурга с ними. Поэтому комплексный сюжет «Петербурга» имеет принципиально иную доминанту, нежели в трилогии Мережковского, - экзистенциальную, а не риторическую.

Из всего сказанного выше следует, что в комплексном сюжете «Петербурга» нами будет рассматриваться символически-экзистенциальный уровень в соотношении с событийным, но, в отличие от схожей структуры комплексного сюжета в «Мелком бесе» Сологуба, акцент переносится именно на экзистенциальную составляющую, которая превращает путь самоопределения персонажей одновременно в процесс самообнаружения поэтической личности.

Так как выраженный риторически-символический аспект, определяющий расположение и соотношение частей в действии, в «Петербурге» отсутствует, то сюжетно-композиционное единство мы будем

---

<sup>225</sup> Пресняков О. О принципах стилового анализа литературы XX века (Андрей Белый «Петербург») // XX век. Литература. Стил: Стилиеве закономерности русской литературы XX века (1900 - 1950). Вып. 3 / отв. ред. В. В. Эйдинова. Екатеринбург: УрГУ, 1998. С. 23.



рассматривать, в основном, в одном его аспекте – аспекте композиции сюжета, то есть как семантически значимое соотношение элементов символически-экзистенциального и событийного уровней в единстве комплексного сюжета.

#### **4.2. Упадок Империи и судьба персонажа в событийном сюжете и его символически-аллегорических планах**

Соотношение в «Петербурге» событийного и символически-экзистенциального уровней принципиально иное, нежели в романах Мережковского или Сологуба. Символически-экзистенциальный аспект приобретает наибольшую самостоятельность и становится самостоятельным сюжетом, то есть приобретает семантическую значимость и вне взаимосвязи с другими аспектами комплексного сюжета. Как уже говорилось, главное движение символически-экзистенциального и, соответственно, комплексного сюжета в целом обнаруживается в попытке самоопределения поэтической личности. В основе данного процесса лежит интеллектуальное переживание российской и мировой культуры, истории империи и современности, поэтому в романе Белого возрастает значимость событийного плана. Следовательно, более подробное рассмотрение специфики развертывания фабульного действия создаст необходимые тематические предпосылки для определения основы интеллектуального переживания поэтической личности.

Хронологическая точка отсчета повествования – момент юности Аполлона Аполлоновича, когда он, будучи восемнадцатилетним юношей (в 1905 году сенатору 68 лет), едва не замерз насмерть в снегах, является значимой одновременно и для событийного, и для символически-экзистенциального уровней. Ввиду значимости данного эпизода для нашего рассмотрения приведем максимально полную цитату:

«Это было тому назад лет пятьдесят.

В этот час своего одинокого замерзания будто чьи-то холодные пальцы, бессердечно ему просунувшись в грудь, жестко погладили сердце: ледяная рука повела за собой: за ледяною рукою он шел по ступеням карьеры, перед глазами имея все тот же роковой, невероятный простор; там, оттуда, - манила рука ледяная; и летела безмерность: Империя Русская.

Аполлон Аполлонович Аблеухов за городскою стеною засел много лет, всей душой ненавидя уездные сиротливые дали, дымок деревенок; и на пугале сидящую галку; лишь раз эти дали дерзнул перерезать в экспрессе он, направляясь с ответственным поручением из Петербурга в Токио» (с. 78). Особая значимость данной ситуации как для сознания автора, так и для сознания Аполлона Аполлоновича подчеркивается тем, что данный фрагмент текста практически дословно повторяется уже в последней главе: «Там за льдами, снегами и лесной гребенчатой линией он по глупой случайности едва не замерз, тому назад, - пятьдесят лет; в этот час своего одинокого замерзания будто чьи-то холодные пальцы погладили сердце; рука ледяная манила; позади него – в неизмеримости убегали века; впереди – ледяная рука открывала: неизмеримости; неизмеримости полетели навстречу. Рука ледяная!» (с. 410).

Несомненно, в фабульной цепи данное отрывочное воспоминание является лишь сюжетной экспозицией, объясняющей причины дальнейшего поведения Аполлона Аполлоновича. Символично-мифологическая трактовка эпизода может быть связана с одним из аспектов выявления темы зла – как отмечается в примечаниях к последнему академическому изданию романа, «холодные, бескровные руки – традиционный атрибут "нечистой силы"»<sup>226</sup>. Данная аллюзия на «Краткую повесть об антихристе» Вл. Соловьева позволяет соотнести мотив одиночества с образом «сверхчеловека» (повторимся, исключительно в тематическом аспекте; о другом аспекте

---

<sup>226</sup> Примечания (С. С. Гречишкин, Л. К. Долгополов, А. В. Лавров) // Андрей Белый Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. 2-е изд., испр. и доп. С. 657.

подробнее речь пойдёт в следующем параграфе), а мотив холода – с антихристианским началом, а далее уже интерпретировать в связи с выявленными мотивами тему смерти или тему власти. Однако в нашем рассмотрении наиболее плодотворным является обращение к символически-аллегорическому плану событий, обнаруживающему риторическую установку автора в историко-культурном контексте.

Хотя основные события романа происходят в октябре 1905 года (в течение десяти дней, по подсчетам С. П. Ильева; или же в течение 24 часов, по замечанию Н. Г. Пустыгиной, - исследователи опираются на разные критерии), отсчет, с нашей точки зрения, следует начинать за пятьдесят лет до этого, с приведенного выше момента, значимого как в историческом, так и субъективно-личностном смысле. Десять дней или же сутки тиканья бомбы – это словно капля воды, в которой преломились двести лет истории Российской империи, изменившие не только земное пространство, но и ментальное пространство – пространство культуры в целом и сознание отдельного человека. Время преобразований Петра – уже мифологизировано, уже осмыслено и продолжает осмысляться в пространстве русской культуры – от стрел проспектов Петербурга до памятника работы Фальконе; от Ломоносова до пушкинского «Медного всадника»; от историй Соловьева и Ключевского до «Петра и Алексея» Мережковского.

Но реальные события, свидетельствующие о начале краха детища Петра, Империи, в романе обнаруживаются в памяти поколения отцов. Реально-биографическое, личностно-субъективное и объективно-историческое в символической точке 1855 года причудливо сплетаются, чтобы дать толчок интеллектуально-экзистенциальному переживанию, объективирующемуся в художественной форме. Наглядно данный процесс объективации можно, пожалуй, увидеть в структуре образа-символа «Медный Всадник»: реально-историческая фигура, её культурно-литературное преломление, опосредованная данным контекстом авторски-

эсхатологическая рецепция и ситуативно-экзистенциальное качество в рамках реализации комплексного сюжета.

Ровесник Николая Васильевича Бугаева (род. 1837 году), отца Андрея Белого, юный Аполлон Аполлонович спасается от неминуемой физической гибели, но перестает существовать как целостная личность. А между тем, 1855 год – год для империи знаковый, свидетельствующий о начале её краха. Это год смерти Николая I, это последний год проигранной Россией Крымской войны (ультиматум Австрии принят 15 января 1856 года), войны, проигранной и *Востоку*, и *Западу*, а также год подписания Симодского трактата - первого дипломатического договора с Японией, в котором было оговорено совместное владение Сахалином.

Следующие пятьдесят лет империи – это время индустриализации и либерализации, но одновременно - социально-политический упадок. В конце семидесятых предпринята попытка взять реванш за поражение в Крымской войне – грянула вроде бы выигранная, но отнявшая больше, чем принесшая Русско-турецкая война, затем в 1881 году ситуация «взрывается» бомбой под каретой Александра III, а через два десятилетия – волной политического террора. По итогам Русско-японской войны 1904-1905 годов Россия теряет часть острова Сахалин (напомним, сенатор Аблеухов отличается именно при заключении мирного соглашения с Японией), а в 1905 году вспыхивает Первая русская революция.

«Историко-географическое» поражение России становится одновременно свидетельством краха её социально-нравственного уклада. Огромная «ледяная равнина» между Востоком и Западом, по которой «зарыскивают волки», становится пейзажем ментального пространства современного человека. В данном случае знаменитое высказывание Н. Бердяева, что «эти необъятные русские пространства находятся и внутри

русской души и имеют над ней огромную власть»<sup>227</sup>, совершенно справедливо в расширенном контексте: над сознанием персонажей Белого огромную власть приобретает культурно-историческое пространство России, в свою очередь опосредованное и географическим фактором. И данный факт в полном соответствии с озвученной позднее мыслью Хайдеггера становится основой событийности романа на всех уровнях комплексного сюжета: «В просторе и сказывается, и вместе таится событие»<sup>228</sup>.

Одно из важнейших событий символически-аллегорического плана, «переводящее» фабульное действие на символически-экзистенциальный уровень, - это событие в сфере историософской герменевтики. Полнота и выразительность раскрытия темы «евразийства» в «Петербурге», включенность её в общий контекст исканий интеллектуальной элиты рубежа XIX-XX веков, её несомненная значимость для мировосприятия Белого заставляют многих исследователей заострять на ней внимание. В. Н. Топоров в своей статье совершенно справедливо, с нашей точки зрения, ставит вопрос евразийства как вопрос самопознания «народа-личности» и отдельного человека: «Евразийская концепция имеет дело с истоками и историческим прошлым, с определением с в о е г о в природно-географическом и историко-культурном пространстве, с Россией в ее отношении к Востоку и Западу, с ее путями в прошлом и настоящем, с тем «последним» выбором, который должен «окончательно» (иначе и нельзя!) определить будущее страны, по многим параметрам сопоставимой с целым материком, на пространстве которого «Восток» и «Запад» образуют — по сути дела и пока — гремучую, взрывоопасную смесь, до поры сдерживаемую лишь тем, что они разведены по разным социальным, культурным и национальным «стратам»; наконец,

---

<sup>227</sup> Бердяев Н. О власти пространства над русской душой // Бердяев Н. Судьба России: книга статей. М.: Эксмо, 2007. С. 76.

<sup>228</sup> Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. С. 97.

евразийские идеи относятся к «живому», насущному и имеют прямое отношение к с а м о п о з н а н и ю»<sup>229</sup>.

Собственно говоря, в фабульной цепи романа и обнаруживается результат смешения данной «взрывоопасной смеси». Гибель Империи как идеи и как данности приводит к нарушению установившегося равновесия, равновесия политического и геополитического, социального, морально-нравственного и этнического. Единое целостное культурное пространство Империи Российской оказывается «взрываемо» изнутри обострившимися противоречиями исконно-национального и имперски-державного, реакционного и реформаторского, «аполлонического» и «туранского». Именно с данным процессом соотнесен сюжет разрушения семьи Аблеуховых, семьи Лихутиных и жизни Дудкина. «Порожденье» сына интеллектуала-террориста, лишенного социальной определенности (и имплицитно – незаконного сына сыщика-провокатора), у ведомого «ледяной рукой» государственности сенатора обнаруживает неумолимую логику исторического развития страны в последние полвека, а взорвавшаяся впустую, но одновременно столь многое изменившая сардинница сопоставима по значению с «ядовитым октябрем» 1905 года. Ниспровержение ценностей приобретает глобальный характер, а не ограничивается только «рефератиками» о здоровом варварстве, которые пишут Николай Аполлонович и Дудкин. В плане исторической ретроспективы здесь важна констатируемая многими исследователями символическая связь террориста Дудкина с Петром Великим, его духовным отцом, как с историческим отцом русской революции. А превращение Софии («Премудрость»), сливающей в себе всевозможные антитезы в свободном всеединстве (Соловьев), в плоскую «японскую куклу» Софью (на семантически значимую редукцию имени обратил внимание С. П. Ильев)

---

<sup>229</sup> Топоров В. Н. О романе Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере в «евразийской» перспективе // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 181-182.

добавляет исторической парадигме повествования новый религиозно-философский смысл.

На фактическом уровне Аполлон Аполлонович Аблеухов выступает как представитель реакционных сил, проводник государственного насилия («циркуляры», обязательно верноподданный! мужичок на пресс-папье), продолжающий насаждение западничества («американские сноповязалки»). Комментаторами не раз отмечалось, что в роман аллегорично перенесена реальная политическая оппозиция – реформатору графу С. Ю. Витте (граф Дубльве) противостояли враги преобразований и уступок К. П. Победоносцев (сенатор Аблеухов) и В. К. Плеве (убитый друг-министр)<sup>230</sup>. В риторическом преломлении сюжета проблематика политического противостояния расширяется до проблематики евразийского самоопределения: сначала в социально-культурном смысле, а затем и в нравственно-философском – как проблема поведения и способа мышления человека, вобравшего в себя и «туранское», и «аполлоническое» начало. Однако отметим, что оппозиция хаос/упорядоченность не равна оппозиции Восток/Запад: «туранство» – как желто-красный галстук Липпанченко, который символизирует и восточную проблему, и революционную, но в общем смысле – угрозу устоявшемуся миропорядку.

Проблема евразийской эклектичности сознания, которая сложнее, чем противопоставление тем «туранства» и «аполлонизма», поставлена в центральной оппозиции романа – оппозиции отца и сына Аблеуховых. Их взаимоотношения одновременно проецируются и на миф об Уране – Кроносе (Сатурне) – Зевсе, и на библейские параллели, и на литературных героев А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Д. С. Мережковского, а также непосредственно на исторические прообразы – Петра Великого и Алексея, императора Павла и его сына Александра. Как

---

<sup>230</sup> См. например: *Примечания (С. С. Гречишкин, Л. К. Долгополов, А. В. Лавров)* // Андрей Белый Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. 2-е изд., испр. и доп. С. 643-645.

уже не раз подчёркивалось в исследовательской литературе, при всей своей антитетичности как оппозиционеров, их конфликт мнимый, на более глубоком символическом уровне отец и сын - одно. Одинаковые привычки и «говорящие» детали («хвосты», «крылья» в одежде), внешнее сходство – это не только общие фамильные черты, вроде ушей или склеротического лба, но это сходство вплоть до фотографической идентичности. К середине романа в кульминационной главке Николай Аполлонович становится похож на фотографический снимок сенатора шестидесятого года (с. 232), а Аполлон Аполлонович – на снимок с сына тысяча девятьсот четвертого года (с. 230). Поступки отца и сына, реализующие тему туранства или аполлонизма, - например, знакомство с разночинцем/последний циркуляр сенатора, – заставляют их считать друг друга негодяями. Но на философско-метафизическом уровне Аблеуховых объединяет приверженность западному рационализму (Конт и... Кант, конечно же), который одновременно изнутри «взрываем» их «туранским» происхождением – это общий предок мирза Аб-Лай из киргиз-кайсацкой орды и далее – старинный туранец. Как и в Империи, в персонажах под лаком упорядоченности таится хтоническая суть.

Преобразования Петра Великого, на месте Руси создавшего Российскую Империю, связаны с привнесением в государственность не только упорядоченности (государственная планиметрия и проспекты как её зримое воплощение), но и с насильственным насаждением западного рационализма, что, в свою очередь, порождает хаос. Именно благодаря данной логике исторических парадоксов сюжетная линия разночинца Александра Ивановича Дудкина, террориста «Неуловимого», берёт своё начало в той же властно-демонической «категории льда» (подробнее см. в следующем параграфе) гибнущей Империи, что и линия Аполлона Аполлоновича. Оппозиция сенатора и террориста в своей конкретно-фактической, сиюминутной реализации – ничтожна, это «Война мышей и



лягушек»<sup>231</sup>, но эсхатологична в «большом времени» (Бахтин) диалога культур. В разрушении личности Дудкина (на событийном уровне – в безумии), как и в судьбе Николая Аполлоновича символизируется процесс бесповоротного краха евразийской Империи, который непременно обернется новыми потрясениями, поражением перед хаосом: «...будет – Цусима! Будет – новая Калка!» (с. 99). «...Хаос, по крайней мере в пределах видимости, оттесняет космос»<sup>232</sup>, - данным вывод Е. М. Мелетинского представляется справедливым, хотя мы не можем согласиться с первой частью фразы, что антигерой полностью вытесняет и замещает героев.

Именно в неотвратимых потрясениях должно произойти самоосознание и самопознание народа (как произошло на Куликовом поле), как на фоне свершившихся и свершающихся событий Большой Истории и микроистории (судьбе человека) происходит самоопределение персонажей. Конкретно-исторический фон романа – это начало Первой русской революции, интенсивность развития революционных событий – от «участившихся ссор» на улицах (гл. первая) до забастовки (гл. восьмая) – возрастает пропорционально основному событийному сюжету. Однако, как очень точно отмечает Н. Г. Пустыгина, «для Белого важно взаимодействие личностного сознания и истории, а главное – воздействие истории на сознание не только отдельной личности (авторское «я»), но всей исторической эпохи»<sup>233</sup>, то есть

---

<sup>231</sup> Мотив любви/ненависти к мышам на событийном уровне являющийся мотивом расподобления для двух Дионисов – Николая Аполлоновича и Дудкина, – на символически-аллегорическом уровне превращается в амбивалентный мотив любви/ненависти к Аполлону Аполлоновичу. Многоуровневое соотнесение образа сенатора с мышью довольно легко прочитывается. Подробнее см.: Примечания (С. С. Гречишкин, Л. К. Долгополов, А. В. Лавров) // Андрей Белый Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. 2-е изд., испр. и доп.; Комментарии (С. Пискунов, В. Пискунов) // Белый А. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза.

<sup>232</sup> Мелетинский Е. М. Трансформации архетипов в русской классической литературе (Космос и Хаос, герой и антигерой) // Литературные архетипы и универсалии. М.: РГГУ, 2001. С. 217

<sup>233</sup> Пустыгина Н. «Петербург» Андрея Белого как роман о революции 1905 года: (К проблеме «революции сознания») // Блоковский сб. VIII. А. Блок и революция 1905 г. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1988. С. 148.

Первая русская революция становится поводом постановки «проблемы «Революции» сознания в обществе»<sup>234</sup>. Данная «революция сознания», по мысли исследовательницы, заключается в становлении «большого» «Я»: Белый «хочет сознательного осмысления исторического процесса, достижение которого возможно лишь при условии достижения отдельной личностью познания самой себя прежде всего, ее прихода к состоянию самосознания»<sup>235</sup>.

На наш взгляд, здесь речь идёт прежде всего об интеллектуальном переживании истории, когда в диалектической сопряженности исторического процесса и сознания личности событие отдельной личности, самосознание которой уже опосредовано её культурно-историческим опытом, становится *событием* эпохи. В персонажах «Петербурга» Белым в лирико-ритмическом смещении осознается процесс разрушения личности в холоде исторически искаженного пространства ментальности, и в данном переживании обнаруживается культурно-историческая опосредованность его собственного опыта, что ведёт к дальнейшему самоопределению. Однако следует ещё раз обратить внимание: данный процесс всё же протекает не в авторском «я», как пишет Н. Г. Пустыгина, а в сфере поэтической личности.

Таким образом, риторическая установка автора, прочитываемая в рассмотренных нами символически-аллегорических планах событийного уровня, является, с одной стороны, основной для формирования образа персонажа, с другой стороны – основой для интеллектуального самоопределения автора. Восхождение от выявления культурно-исторической и социально-нравственно-философской тематики в событийно-риторическом измерении к символически-экзистенциальному началу происходит в развёртывании следующего, основного уровня комплексного сюжета. Со стороны персонажей данное качественное изменение связано с

---

<sup>234</sup> Там же.

<sup>235</sup> Там же.

возведением мотивов поведения к мотивам самоопределения, а со стороны автора-демиурга – с самим способом повествования.

#### **4.3. Самоопределение персонажа в символически-экзистенциальном сюжете «Петербурга»**

Как уже отмечалось в предыдущем параграфе, специфическая особенность символически-экзистенциального сюжета в «Петербурге» заключается в его значительной самостоятельности, он является сюжетной доминантой, то есть по сравнению с рассмотренными нами произведениями Д. С. Мережковского и Ф. Сологуба происходит качественное изменение в содержательной форме романа.

В сюжете на символически-экзистенциальном уровне обнаруживается поступательное движение: от событийного уровня с его символически-аллегорическими планами истолкования, обуславливающими как социально-нравственно-психологическую определенность персонажа, так и символическое наполнение образа, осуществляется переход к экзистенциальному началу произведения. К самоопределению персонажей ведёт переживание феноменов смерти и любви, однако первоначальное символическое развертывание сюжета связано с ситуациями, в которых смерть и любовь – это темы, причем решенные в негативном ключе.

Экспозиция событийного уровня – эпизод замерзания юного Аполлона Аполлоновича в снегах, на символически-экзистенциальном уровне сюжета становится завязкой. Данная ситуация умирания становится для Аполлона Аполлоновича ситуацией пограничной<sup>236</sup>, а потому получает, несомненно, экзистенциальное качество; в этом же качестве следует рассматривать уже упомянутые мотивы одиночества и холода. Однако переживание близкой

---

<sup>236</sup> О пограничной ситуации как о признаке экзистенциального начала см. стр. 36-37 данной работы.

смерти не ведёт к дальнейшему самоопределению персонажа, более того, запускает анти-экзистенциальный процесс тематического нисхождения, а потому речь идёт не о феномене бытия, а о тематическом мотиве. Негативное решение экзистенциального конфликта между принципиальным одиночеством и желанием быть включенным во всеобщее, между осознанием собственной конечности и стремлением к бытию провоцирует «разрыв» сознания Аполлона Аполлоновича, который отказывается от диалектического пути развития. Духовное, эмоционально-психологическое в персонаже редуцируется, приматом для Аполлона Аполлоновича становится физиологическое и рациональное (Милль, Конт). Открытие «неизмеримости» связано для Аполлона Аполлоновича с чувством оставленности и эмоционального опустошения, на событийном уровне выраженных в мотиве одиночества и теме свехпорядочности («планиметрии»-государственности на историко-социальном уровне).

Ментальное пространство сенатора превращается в ледяную равнину, в которой чувство оставленности обострено до предела, а потому переживание пространства географического (культурно-исторического) вызывает у него не только страх, но и «безотчетную грусть», связанную с ощущением присутствия Другого: «...все оттуда, казалось, на него побежит кто-то вечно знакомый и странный» (с. 87). По существу, остаётся рациональная *половина* целостной личности, которая и «взорвётся» сардинницей через *полвека*. Как становится ясно из дальнейшего сюжетного развития, преодоление одиночества и рациональности возможно через актуализацию темы любви (к другу, сыну, первой возлюбленной, жене) или, на более высоком уровне, через переживание любви как феномена бытия. И наоборот, обострение экзистенциального кризиса следует за разрывом душевных привязанностей: Аполлон Аполлонович вновь остро чувствует своё одиночество, когда умирает его единственный друг, министр. «Аполлон Аполлонович Аплеухов

теперь – совершенно *один*; позади – в неизмеримости убежали века: впереди – ледяная рука открывала: неизмеримости.

Неизмеримости летели навстречу.

<...>

Несомненно в сенаторе – развивались: боязни пространства.

Болезнь обострилась: со времени той трагической смерти; верно, образ ушедшего друга его посещал по ночам...» (с. 78-79).

Отсутствие целостности в сознании Аполлона Аполлоновича приводит к потере ориентиров при самореализации, а его самоутверждение происходит через поступок, форма и смысл которого не совпадают. На событийном уровне такие поступки сенатора ведут к появлению темы насилия — насилия как государственного, так и личного (брак с Анной Петровной). Для символически-экзистенциального сюжета в случае с сенатором наиболее значимым является именно личностное насилие, в нём истоки не только последующих сюжетных событий, но и измененных состояний сознания:

«И - вспомнилась девушка (это было, тому назад - тридцать лет); рой поклонников; среди них ещё сравнительно молодой человек, Аполлон Аполлонович Аблеухов, уже статский советник и - безнадежный вздыхатель.

И - первая ночь: ужас <...> выражение отвращения, презрения, прикрытое покорной улыбкой; в эту ночь Аполлон Аполлонович Аблеухов, уже статский советник, совершил гнусный, формою оправданный акт: изнасиловал девушку; насильничество продолжалось года [...] удивительно ли, что Николай Аполлонович стал впоследствии сочетанием отвращения, перепуга и похоти? Надо было бы приняться за совместное воспитание ужаса, порожденного ими: очеловечивать ужас.

Они же его раздували...

И раздувши до крайности ужас, поразбежались от ужаса» (с. 362).

Таким образом, налицо тематическое нисхождение обоих персонажей: обоюдное подчинение социальному насилию, сведение брака лишь к

социальному институту, «форме», исключение из брака феномена любви не только не ведёт к преодолению кризиса односторонности, но приводит к усугублению «ужаса», к «запустению мерзости» вместо домашнего очага (ср. с реализацией библейской реминисценции «мерзость заустения» в «Петре и Алексее» Д. С. Мережковского). Данный эпизод является важным элементом нисходяще-символической составляющей символически-экзистенциального уровня, ведь в нём происходит обнаружение субъективно-личностных причин разрыва сознания.

Николай Аполлонович — следствие экзистенциального краха родителей, принявших правила игры социума и утвердивших лицемерие как основу взаимоотношений. Сюжетная линия о бомбе, характерный признак которой, кстати, расширение (ср.: «раздувши» ужас), — лишь объективация бомбы сознания, на персонажном уровне отчуждаемой в образе Николая Аполлоновича. В этом отношении особо удачно наблюдение С. В. Поляковой, доказавшей, что бомба — постоянный вещный эквивалент Николая Аполлоновича, а также его двойников: Дудкина и Липпанченко<sup>237</sup>.

Собственно экзистенциальное восхождение сюжета на символически-экзистенциальном уровне начинается именно с прояснением в образе Николая Аполлоновича смертных характеристик: Аполлон Аполлонович так же переживает в качестве экзистенциального феномен смерти в сыне, как Николай Аполлонович переживает феномен смерти во сне над бомбой. Переживание близости смерти для Аполлона Аполлоновича оборачивается движением к жизни — в его памяти воскресает первая любовь, путешествие в Венецию, семейные вечера и традиции, но самое главное, связанные с данными ситуациями состояния сознания.

Однако до обнаружения подлинно экзистенциальных феноменов образ Николая Аполлоновича последовательно символизируется в тематическом

---

<sup>237</sup> Полякова С. В. Два этюда о творчестве Андрея Белого // Блоковский сборник XII. Тарту, 1993. С. 110-111.

нисхождении. В детстве Коленьки проявляется вся двойственность взаимоотношений с отцом, выстраиваемых между притяжением и отталкиванием: с одной стороны, Аполлон Аполлонович - «нежный отец» (с. 120), с «отеческой нежностью» носящий маленького сына на руках (с. 224), с другой же - «чужой» (ср. с отмеченным выше мотивом отчуждения): «После он подносил ребенка к вот этому зеркалу; в зеркале отражались и старый, и малый; он показывал мальчику отражения, приговаривая:

"Посмотри-ка, сыночек: чужие там..."» (с. 224)

Таким образом, в «чужого» Николай Аполлонович превращается гораздо раньше, чем Аполлон Аполлонович остранено осознает сына как «чужое, большое» *тело* (с. 224). Остранение Николая Аполлоновича почти как *незнакомца* происходит после поступка, открыто противоречащего мирозерцанию Аполлона Аполлоновича (и даже, с его точки зрения, бросающего вызов) – явления Аблеухова-младшего на бал к Цукатовым в красном домино; в этот момент конфликт внутренний (Аполлон Аполлонович vs Коленька как отчужденная часть сознания) перерастает уже во внешнее, действительно-сюжетное противостояние.

С Николаем Аполлоновичем как с наследником Аполлона Аполлоновича уже на первом этапе взаимоотношений связывается не только мотив отчуждения, но и тема смерти, вновь реализованная в сцепке с символическим мотивом холода, – «хладная мгла» даже выделена авторской разрядкой. На Коленьку проецируется образ мертвого младенца из баллады Гёте «Лесной царь». Сначала балладу в оригинале читает гувернантка Ноккерт, затем – отец:

«<...> Вместо музыки он [Аполлон Аполлонович – *К.Л.*] отрезывает — скороговоркою, громко:

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?

Ездок запоздалый, с ним сын молодой...

<...> погоня настигла: сына вырвали у отца:

В руках его мертвый младенец лежал...» (с. 316)

Однако к данному моменту (начало седьмой главы) в сюжетно-композиционном единстве романа с Аполлоном Аполлоновичем уже связывается мотив детскости<sup>238</sup>, поэтому «мёртвый младенец» символизирует и Николая Аполлоновича, и Аполлона Аполлоновича одновременно. Расширяет коннотации и ближайший контекст – этот эпизод из детства Николай Аполлонович вспоминает, когда понимает: автор плана покушения на сенатора – он (гл. 7, главка «Безмерности»).

Для того, чтобы максимально корректно определить качество данной ситуации, следует принять во внимание, что тема детства в свете религиозно-философских исканий Белого приобретает особую символически-экзистенциальную нагрузку. В ней сплавлены воедино субъективная философия Ницше и откровения Христа, которые для Белого являются фигурами сравнимыми, при различных формах обнаруживающих одну и ту же глубину переживания: «Только Христос и Ницше знали всю мощь и величие человека»<sup>239</sup>. В рецепции Белого черты абсолютно свободной личности Ницше символизирует то в сверхчеловеке, то в ребёнке. Этого ребенка и полюбил Христос, Сын Божий, принявший в душу Отца и превративший Отца «ещё и в своего ребёнка», то есть в духа благодати<sup>240</sup>. «Путь освобождения нашего назвал он превращением верблюда (носителя старых скрижалей) в льва, и льва (т. е. сокрушителя скрижалей) в ребёнка, которого полюбил Христос: "Если не будете, как дети, не войдёте в Царство Небесное"... "и земное", - не договаривает Он, но договаривает Откровение

---

<sup>238</sup> Н. В. Барковская трактует тему детства в романе как исключительно позитивную, что, по нашему мнению, не совсем верно – тема детства в романе реализована в тесном переплетении с амбивалентными мотивными комплексами. См.: Барковская Н. В. Поэтика символистского романа. С. 322-323.

<sup>239</sup> Белый Андрей. Фридрих Ницше // Белый Андрей. Символизм как миропонимание. С. 183.

<sup>240</sup> Там же. С. 184.



Иоанна. На острове детей зовёт нас с собой Заратустра, омытый лазурью...»<sup>241</sup>.

В данном контексте «мёртвый младенец» становится ещё одним символом метафизического конца свободной целостной личности, диалектически понятой как в субъективно-ницшеанском, так и в последовательно-христианском смысле. Путь персонажей к «ребёнку» в себе (или к Белому Домино) – именно в этом движении находится одно из решений основной проблемы романа, проблемы возможности обретения подлинной личности, а «взросление» (мумификация, в случае сенатора) связано с прямо противоположной интенцией.

Так, возникновение мотива детскости во внешности и поведении Аполлона Аполлоновича свидетельствует о попытке возвращения туда, откуда пошёл разлад. И для Николая Аполлоновича – это возможность всё исправить, приблизиться к истине, символизированной в «печальном и длинном»: «Николаю Аполлоновичу захотелось на родину: в детскую, потому что он понял: он – малый ребенок.

Надо было все, все — отрясти; надо было — всему, всему - опять научиться, как учатся в детстве... И – уже: надо всем раздался вдруг голос сирого и все же милого детства...» (с. 316). И далее: «Будто кто-то печальный, кого Николай Аполлонович еще ни разу не видывал, вкруг души его очертил благой проникающий круг и вступил в его душу; стал душу пронизывать светлый свет его глаз» (с. 317).

В противоположность состоянию «сжатости» сознания Николая Аполлоновича (исток которой, конечно же, сжавшая сердце его отца ледяная рука – и в символически-аллегорическом плане, и на символически-экзистенциальном уровне) переживание первоначальной ясности («все – отрясти») – это состояние «необъятности» («необъятность» - кто-то печальный (с. 317)). Вырисовываются вехи символически-

---

<sup>241</sup> Там же. С. 184.

экзистенциального пути сознания персонажей, становящиеся вехами самоопределения поэтической личности через переживание феноменов бытия: от «сжатости» в «неизмеримости» (состояние отчуждения, в котором можно «расшириться» лишь через взрыв) до «необъятности» (через подлинное переживание).

Но уже маленький Коленька – персонифицированная «бомба» (воплощение сжатости!) сознания Аполлона Аполлоновича, которая, в свою очередь, вновь персонифицирует символ бомбы – в образе Пеппа Пепповича Пеппа: «В детстве Коленька бредил; по ночам иногда, перед ним начинал попрыгивать эластичный комочек <...>. Вдруг комочек, разбухая до ужаса, принимал всю видимость шаровидного толстяка-господина; господин же толстяк, став томительным шаром, - все ширился, ширился, ширился и грозил окончательно навалиться, чтоб лопнуть» (с. 227).

Взросление Николая Аполлоновича – а это совпадает с увеличивающейся символизацией образа, причем символизацией мифологического качества, – оказывается связано с процессом неуклонной материализации «бомбы»-толстяка: как самостоятельный персонаж Пепп-революционер выступает уже в основном хронологическом пласте повествования. Сначала фамилию Пепп упоминает Морковин (глава пятая, главка «Господинчик»), затем Липпанченко говорит Дудкину: «И Пеппович, и Пепп уже арестованы...» (с. 283). Главка, в которой Николай Аполлонович обнаруживает в узелке из полотенца сардинницу, называется «Пепп Пеппович Пепп» (с. 232), и далее, после сна над сардинницей, заключает: «Пепп Пеппович Пепп есть партийная бомба» (с. 240). Пепп как персонаж, с одной стороны, имеющий социально-историческую обусловленность, с другой – принципиально не обладающий собственным бытием, является «эмблематикой» примата субъективно-личностного над объективно-реальным. Именно в Пеппе как двойнике Николая Аполлоновича происходит мифологизация пагубности этого мира.

Собственная «чудовищная» (и рождающая чудовищ) сущность открывается Николаю Аполлоновичу в момент обращения к истокам. На событийном уровне – это произошедшее ещё в детстве осознание гнусности акта собственного зачатия, когда «свой позор порожденья перенес он на виновника своего позора: на отца» (с. 331). «Позор» и «гнусность» обнаруживаются именно в доставшейся от отца исключительной физиологичности, телесности существования, которая вновь связана с многопланово интерпретируемым мотивом холода. Мальчиком Коленька вдруг остро осознает себя в качестве «отродья» исключительно как сумму крови, кожи и мяса, то есть это осознания себя лишь *частью* человека, лишённого выхода к собственной идентичности<sup>242</sup>. Это осознание определяет дальнейшую сюжетную судьбу персонажа и может трактоваться как неявная кульминация сюжета на символически-экзистенциальном уровне:

«Души-то, стало быть, не было.

Он свою, родную плоть – ненавидел; а к чужой – вождедел. Так из самого раннего детства он в себе вынашивал личинки чудовищ; а когда созрели они, то повывлезли в двадцать четыре часа... Николай Аполлонович был заживо съеден...» (с. 332).

Тема позора телесности как знака собственной безличности вновь актуализируется в памяти Николая Аполлоновича в момент встречи с отцом после получения рокового письма. Он «представил себе фигурочку Аполлона Аполлоновича в момент исполнения супружеских отношений к матери... с новой силой почувствовал *знакомую* тошноту (ведь в один из этих моментов

---

<sup>242</sup> И вновь обратим внимание: синекдоха – основной троп романа, символизирующий редукцию сознания не только персонажа, но и автора-демиурга. Ощущение, что Коленька – часть отца, также реализовано через символическую деталь на основе синекдохи: часами Коленька перед зеркалом наблюдал, как растут его уши (с. 331). Напомним, сенатор тоже преимущественно описан через данную синекдоху, он - череп и уши. Как отмечал сам Белый, «художественный взгляд на человека как на совокупность не связанных между собой или произвольно соединенных элементов восходит к Гоголю» // Примечания (С. С. Гречишкин, Л. К. Долгополов, А. В. Лавров) // Андрей Белый Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. 2-е изд., испр. и доп. С. 653.

он и был зачат)» (с. 217) (*курсив наш – К. Л.*). И данное переживание своеобразно легитимирует отцеубийство, поддерживает мотивацию Николая Аполлоновича: «...пусть будет, что будет!» (с. 217).

«Созревание личинок» связано, собственно говоря, с негативным переживанием Николаем Аполлоновичем феномена (точнее сказать, анти-феномена, обладающего пустым смыслом) любви в двух ипостасях: к матери (линия Анны Петровны) и к возлюбленной (линия Софьи Петровны) – именно так завершается процесс символизации Николая Аполлоновича в качестве «бомбы». Обе «дочери Петра» совершают свою собственную провокацию по отношению к Николаю Аполлоновичу: они подменяют истинное чувство литературно-эстетическим эрзацем – именно со связанных с этим событий начинается второй этап сюжетно-тематического единства, предшествующий основным действиям (хронологически – с весны 1903 года по осень 1905 года). Анна Петровна, бросив мужа и сына, отправляется «удовлетворять половое влечение с Манталини (итальянским артистом)» (с. 362). Как уже не раз отмечалось исследователями, в данной сюжетной линии явно иронически переосмыслиется судьба Анны Карениной. А Софье Петровне нужны не подлинные чувства, а похожие на страдания Лизы из «Пиковой дамы», а также соответствие Николая Аполлоновича образу Германа или же другому романтическому герою – стройный шафер красавец с золотым воротничком, но никак не реальный человек с лягушачьим ртом.

Анна Петровна и Софья Петровна через общие динамические мотивы могут рассматриваться как сюжетные двойники: обе – неверные жены (одна - физически, другая - духовно), убежавшие к другому мужчине (в Испанию или на бал), но пришедшие к примирению с мужьями. Фигура одной словно проступает на фоне другой: так, обе ходят на Гагаринскую набережную и всматриваются в окна дома Аблеуховых. Двойничество Анны Петровны и Софьи Петровны подчёркивает мотив неразличения – в день визита Дудкина

Николай Аполлонович замечает смотрящую в окно женскую тень, сначала принимает ее за Софью Петровну, но мать не узнает (с. 122-123).

Именно после поступка Анны Петровны конфликт отца и сына приобретает видимые черты: «...после же бегства с артистом <...> Николай Аполлонович появился в бухарском халате: ежедневные встречи папаши с сыном за утренним кофе как-то сами собою пресеклись» (с. 44). Распад несчастливой семьи на событийном уровне ускоряет процесс распада неорганичной личности на символически-экзистенциальном уровне. В соотнесении с Никодем Аполлоновичем в сюжетно-тематическом единстве романа возникает одна из важнейших тем романа, которая наиболее ярко, пожалуй, оттеняет основную тему, – тема «туранства», «дионисийства», хтонического хаоса, нарочито противопоставленная теме «аполлонизма»-рационализации/упорядоченности. Примечательно, что позже на «физиологическом» уровне данная интенция отчуждения сына сенатором объясняется именно влиянием «поповской крови», полученной от матери. Но тема «туранства» на данном этапе сюжетно-тематического единства ещё реализуется лишь через символические портретные и пространственные характеристики (халат, татарские туфельки, ермолка, обстановка кабинета Аблеухова-младшего).

Анна Петровна уезжает с Манталени за два с половиной года до происшествия с сардинницей, то есть весной 1903 года. В это же время Николай Аполлонович знакомится с Софьей Петровной Лихутиной – он был шафером на свадьбе, «держал над мужем ее, Сергеем Сергеевичем, высокаторжественный венец» (с. 64). Но активно взаимоотношения с Софьей Петровной начинают развиваться весной-летом 1905 года, что очевидно из обратной ретроспективы жизни, которая проходит перед глазами Софьи Петровны после встречи с «печальным и длинным»: «Перед ней мелькнула любовь этого несчастного лета; и <...> отвалилась от памяти <...>. Промелькнувши, упали: весенние разговоры ее с Nicolas Аблеуховым;

промелькнувши, упали: годы замужества, свадьба; некая пустота отрывала, глотая, кусок за куском» (с. 174).

Весной ещё «бомба сознания» не заведена, «туранское» в Николае Аполлоновиче уравновешено его «рациональной» половиной – на писанном весной портрете Николай Аполлонович «страдает из-за рамы» при полном параде: при шпаге, в мундире с очень тонкой талией, сжимающий белолайковую перчатку и чисто выбритый. Но пассивная «амбивалентность» Николая Аполлоновича видна также и в его социальной роли, ведь в салоне Софьи Петровны он «без риска» входит сразу в две категории: светских гостей, которые являлись дворянами, офицерами гвардии и чиновниками Учреждения, и в категорию «гостей так сказать», к которой принадлежала «медная» рабочая молодёжь (с. 62-63).

Однако взаимоотношения с Софьей Петровной становятся катализатором: как Николай Аполлонович ключиком заводит часовой механизм внутри «жестяницы ужасного содержания», так пощёчина «японской куклы» заводит бомбу столь же «ужасного» содержания сознания Николая Аполлоновича. Это переживание любви как преданной и осмеянной становится второй кульминацией в развитии сюжета на символически-экзистенциальном уровне. Ещё раз отметим, что рассмотренные выше два этапа сюжетно-тематического единства является лишь *экспозицией* сюжета событийного уровня. Так и центральный эпизод главки «Красный шут» также становится завязкой только микросюжета о появлении красного домино, но он принципиально важен для сюжета на символически-экзистенциальном уровне.

Итак, в сознании Николая Аполлоновича происходит щелчок заводного ключа, тиканье часового механизма внутри сардинницы в мифологизированном пространстве Петербурга воплощает цоканье копыт Медного Всадника (а сенатор вообще в своём втором пространстве за «цоканье копытец» принимает шаги сына). Тема отвергнутой любви с

необходимостью связывается с темой (но ещё не феноменом) смерти, реализованной первоначально в мотиве самоубийства: «...тою ночью он перегнулся через перила; обернулся и увидел, что никого нет; приподнял ногу <...>» (с. 47); «...Николай Аполлонович бежал к большому петербургскому мосту. <...> у моста он принял одно роковое решение (при свершении некого *акта* погубить и самую жизнь)» (с. 67; *курсив наш – К.Л.*). Как и последующее самоубийство Лихутина, поступок Николая Аполлоновича характеризуется незавершенностью; однако если Лихутин «недоповесился», то Аблеухов даже не совершает реальной попытки утопиться. Впрочем, отметим, что в контексте последующих событий подчёркнутая нами фраза приобретает скрытую двойственность: погубить «самую жизнь» Николай Аполлонович может также и через террористический акт. Так в имплицированном виде в сюжетно-тематическом единстве романа возникает мотив отцеубийства, также нереализованного. Более того, настойчивое позиционирование обоих Аблеуховых как двойников семантически сближает мотивы самоубийства и отцеубийства. Таким образом, появление мотива нереализованного убийства (самоубийства или отцеубийства) на символически-экзистенциальном уровне обусловлено невозможностью для личности обретения целостности самосознания через переживание любви – как экзистенциальный феномен любовь в совмещенном пространстве бытия персонажа/автора-демиурга на данном этапе отсутствует.

Видимо вскоре после разрыва с Софьей Петровной и неудачного самоубийства («летом») Николай Аполлонович дает обещание «легкомысленной партии»: «...ужасное обещание дал Николай Аполлонович разве только с отчаянья; побудила к тому житейская неудача» (с. 74). Однако учитывая, что в седьмой главе Николай Аполлонович «открывается» себе – «автор плана-то [плана убийства сенатора – *К.Л.*] – он...» (с. 314), то в объяснении причин, побудивших дать обещание «легкомысленной партии»,

выявляется мотив лицемерия, характерный не только для взаимоотношений персонажей друг с другом, но и с самими собой<sup>243</sup>. Таким образом, причина и следствие должны быть переставлены местами: Николай Аполлонович продумывает план, а потому даёт обещание.

Важно, что тема смерти реализуется в связи с бомбой даже без прямого её действия: «снаряд» принесен на чердак Дудкина из «глянцевитого домика» (ср. с лакированными блестящими поверхностями сенаторского дома), в котором возникает после смерти старушки-хозяйки домика (с. 23, с. 248). Но одновременно рядом с бомбой живёт «печальный и длинный», с которым на символически-экзистенциальном уровне с необходимостью связано состояние духовного просветления и экзистенциального прояснения бытия: «И Александр Иванович вспомнил: как однажды окликнула милого обывателя восемнадцатой линии прохожая старушонка в соломенной шляпе <...>. И Мишей его назвала» (с. 285-286). Следовательно, «сардинница» (и, естественно, все её символические варианты) таит в себе амбивалентную символическую нагрузку: с одной стороны, в связи с ней реализуется тема смерти, отягощенная мотивом насилия, – и это вновь возвращает комплексный сюжет к символически-аллегорическому плану событийности; с другой стороны, она катализирует пороговые ситуации, в которых феномен смерти переживается в мистико-религиозном и экзистенциальном ключе. То или иное качество сардинница получает в ситуациях, связанных с *выбором* персонажа, то есть с необходимостью различается *качество* ситуаций.

«Страдающий Дионис» Александр Иванович Дудкин – явный символический двойник не только Николая Аполлоновича, но и двойник-оппозиционер его отца. Как и Аполлон Аполлонович, Дудкин переживает идентичную пограничную ситуацию смерти во льдах. Однако для него бытие высвечивается совершенно иначе, чем для сенатора: «... и моя польза для

---

<sup>243</sup> Вспомним хотя бы, как любые движения сознания Аполлон Аполлонович настойчиво пытается объяснить физиологией – газы, газы! И принимает угольную лепешку.



общества привела меня в унылые *ледяные пространства*; <...> там я – *один, в пустоте*: и по мере того, как я там уходил в пустоту <...> с меня постепенно свалились все партийные предрассудки; все категории...» (с. 86) (*курсив наш — К. Л.*). Единственная категория, которая остается у Дудкина, - это носимая им в сердце (!) категория льда. Опыт Дудкина должен быть понят именно как пограничное состояние, переживание, ведущее к переосмыслению бытия, следствием чего становится нарастание мотива отчуждения, причем отчуждения не только от других, но и от себя прежнего: «...лед меня отделяет; отделяет, во-первых, как нелегального человека, проживающего по фальшивому паспорту; во-вторых <...> будто даже когда я на людях, я закинут в неизмеримость...» (с. 86). Таким образом, одна и та же ситуация в соотношении с Аполлоном Аполлоновичем и Дудкиным приводит к возникновению мотива отчуждения, имеющего различную семантику. Рациональный путь сенатора, в социально-исторической реальности воплощенный в «карьере», Дудкин тоже проходит (возвышается над рядовыми, даже над унтерами), но перерастает именно благодаря другому «вектору» своего переживания: он не бежит от «неизмеримости», так как ледяное пространство – в нём самом; его преодоление происходит не через внешние атрибуты (куб кареты, линии проспектов), а во внутренней борьбе. В сюжетной линии Дудкина символически-риторическое нивелируется в символически-экзистенциальном начале в гораздо большей степени, нежели в сюжетной судьбе Аполлона Аполлоновича. И символическим маркером этого становится встреча Дудкина с «печальным и длинным», тогда как Аполлон Аполлонович лишь надеется и одновременно боится, что ему навстречу побежит «кто-то знакомый и грустный». Хотя Дудкин, как и Николай Аполлонович, в развитии комплексного сюжета превращается в феномен сознания, он в гораздо большей степени редуцирован к категории «хаоса».

План Николая Аполлоновича («провокация») получает первоначальное бытие в сюжетно-композиционном единстве романа в сознании незнакомца (Дудкина): «Просто он от себя присоединил предлог *ve*, *er*: присоединением буквы *ve* и твердого знака изменился невинный словесный обрывок в обрывок ужасного содержания; и что главное: присоединил предлог – незнакомец» (с. 28). Заметим, Шишнарфнэ, демонический двойник Дудкина, появляющийся после свершения предательства, руссифицируется с помощью добавления того же форманта – «окончание *ve*, *er* мне приделали» (с. 291). Дудкин — ещё одна персонифицированная «умственная бомба» Николая Аполлоновича, который, как было показано выше, в свою очередь является «бомбой» сознания Аполлона Аполлоновича.

Принципиально важно, что Александр Иванович Дудкин, незнакомец, Неизвестный, получает статус наличного бытия («забытийствовал») именно от Аполлона Аполлоновича и именно в тот момент, когда несёт узелок с бомбой в лакированный сенаторский дом. Иначе говоря, Дудкин объективируется из переживаемого содержания сознания в ответственного за свои поступки персонажа, в смысловом пространстве которого феномены и интеллектуально переживаемые культурно-исторические смыслы получают умопостигаемые «ярлыки» (бомба, бесы, Медный Всадник, Евгений, Дионис, Распятый, Ницше, Апокалипсис и т.д.).

Завязкой событийного сюжета является эпизод, в котором Николай Аполлонович подтверждает свою готовность исполнить обещание, данное «легкомысленной партии» и принимает от Дудкина узелок. Несёт узелок в кабинет, прикрывая «узелочек кабинетных размеров портретом, изображавшим брюнеточку; покрывая брюнеточкой узелок, Николай Аполлонович призадумался, не отрывая глаз от портрета; и лягушачье выражение на мгновение прошлось на его блеклых губах» (с. 81). Данное описание психологического состояния Николая Аполлоновича через мимику с большой долей вероятности позволяет нам предположить, что брюнеточка,

изображенная на портрете, – Софья Петровна. Длинные, до икр, чёрные волосы – её отличительный признак. Интересно отметить, что в романе есть ещё одна «роскошноволосяя брюнетка» (с. 376) – Зоя Захаровна, жена Колечки, толстяка с узеньким лобиком, «особы», иначе говоря – Николая Степановича Липпанченко. Этот же самый Липпанченко, террорист и провокатор, попросту говоря, очередная «умственная бомба» вхож в дом Софьи Петровны, «особы», обладательницы «роскошных форм», грозивших преждевременным пополнением, и крошечного лобика. Помимо статических мотивов отождествления, объединяющей для данных двух персонажей является также тема провокации: поступки и Липпанченко, и Софьи Петровны создают своеобразные пограничные ситуации для Николая Аполлоновича (а через него и Морковина – и для Аполлона Аполлоновича) и Дудкина в одном случае (в случае Липпанченко, конечно же), для Николая Аполлоновича и Сергея Сергеевича – в другом.

Таким образом, жест, когда Николай Аполлонович прячет бомбу «за брюнеточку» – жест символический, на уровне поступка выявляющий причины процессов сознания. На уровне символической детали – это бонбоньерка под розовой ленточкой, в которую спрятана *холодная* (!) сардинница ужасного содержания «вместо сладких конфет от Балле» (с. 232). «Бонбоньерка от Балле» до этого уже однажды мелькает в тексте – её лейбулан преподносит Софье Петровне Лихутиной (с. 146).

Тема красного домино связанная, несомненно, с переживанием несчастной любви, также сюжетно соотнесена с темой сардинницы ужасного содержания. Толчок для обеих сюжетных линий событийного уровня — один и тот же поступок и слова Софьи Петровны: «...пощечина звонко огласила японскую комнату.

– «Уу... Урод, лягушка... Ууу — красный шут»» (с. 67).

Явления Николая Аполлоновича в виде красного домино имеют тот же механизм порождения, что и «бомба», – это визуализация образа сознания<sup>244</sup>. Собственно говоря, это первый *поступок*, который демонстрирует «туранскую» деструктивную интенцию лишённого целостности сознания Николая Аполлоновича. Также не случайно Николай Аполлонович записку с поручением партии бросить бомбу в отца получает на балу именно из рук Софьи Петровны, в чей образ наряд Помпадур приносит «что-то ведьмовское» (с. 161) – в символически-аллегорическом плане с Софьей Петровной недвусмысленно связывается мотив демонизма.

Дальнейшее развитие комплексного сюжета на событийном и символически-экзистенциальном уровнях посвящено развитию основной темы распада личности, реализованной уже во взаимоотношениях отца и сына Аблеуховых. Для нас важно отметить принципиально значимую двойственность отношений Николая Аполлоновича и Аполлона Аполлоновича. В символически-экзистенциальном аспекте оба – носители разорванного сознания, продуцирующие лишь мозговую игру, в ходе которой «сознание отделялось от доблестной личности» (с. 50). Они одновременно слишком похожи, чтобы попытка обрести гармоничную целостность во взглядывании отца/сына как в Другого привела к обретению нового смысла. Так, смотря на сенатора в мундире, Николай Аполлонович не представил, а «скорей *пережил* себя самого в этом пышном мундире» (с. 109) (*курсив наш – К.Л.*); и далее: «...когда оба соприкасались друг с другом психически, то являли собой подобие двух друг к другу повернутых мрачных отдушин в совершенную бездну; и от бездны к бездне пробегал неприятнейший сквознячок» (с. 109). Поэтому процесс самоопределения для Аблеуховых может быть связан лишь с интенсивным переживанием феномена смерти и феномена любви. На наш взгляд, именно с данного

---

<sup>244</sup> На символике красного цвета подробно останавливаться мы не будем. Лишь отметим: в связи с уже поднятой темой физиологичности красный – цвет крови, а Николай Аполлонович и себя, и отца воспринимает как столб крови.

момента сюжетно-тематического единства романа в сфере внутренней событийности персонажей начинается актуализация собственно экзистенциального начала. Все кульминации символически-экзистенциального сюжета связаны с переживанием экзистенциальных феноменов, каждый персонаж получает возможность самоопределения, но результативность данного процесса различна.

В связи с переживанием смерти и любви как феноменов нас, прежде всего, будут интересовать несколько кульминационных моментов. Речь идёт о неудачном самоубийстве Лихутина, о приведении в действие сардинницы ужасного содержания и о разговоре Дудкина с Шишнарфнэ. Причём лишь в первом случае кульминация общая для событийного и для символически-экзистенциального уровней. В остальных двух случаях мы имеем дело с процессом самоопределения, а потому данные кульминации, естественно, принадлежат символически-экзистенциальному уровню.

Сергей Сергеевич Лихутин – один из наиболее недооценённых персонажей «Петербурга». Обычно отмечая, что именно с Лихутиным чаще всего соотнесён образ «печального и длинного», исследователи тут же говорят об ироническом снижении образа Христа до бритого идиота, о его бессилии в противостоянии Медному Всаднику. Напомним, именно с «кипарисовым человеком» Лихутиным путает «печального и длинного» Софья Петровна, а затем Николай Аполлонович, наоборот, видит вместо бритого Лихутина «печального и длинного». Как нам кажется, «идиот» Лихутин - вполне явная аллюзия на «положительно прекрасного человека» князя Мышкина. Мы согласимся с мнением Д. Е. Максимова, высказанным им в замечательной, но, на наш взгляд, незаслуженно редко упоминаемой работе «О романе-поэме Андрея Белого «Петербург». К вопросу о катарсисе»: «...личность Лихутина в целом ближе к этой сфере [к духу и

облику «печального и длинного» - *К.Л.*], светлее, чем личности других героев»<sup>245</sup>.

Поведение Лихутина свидетельствует о примате для него нравственно-психологического над социальным. Так, мы узнаем, что «два с половиною года тому назад он женился на ней [Софье Петровне – *К.Л.*] вопреки желанию родителей, богатейших симбирских помещиков; с той поры он был проклят отцом и лишен состояния» (с. 64). Но когда Софья Петровна влюбляется в Николая Аполлоновича, предоставляет ей *свободу*: «С той поры ее действительный муж Сергей Сергеевич Лихутин обратился всего-навсего в посетителя квартирки на Мойке: стал заведовать, где-то там, провиантом...» (с. 65). Примечательно, что он «любил всех», кроме Липпанченко, которого «всего-навсего терпел» (с. 64) (явное решение функционального задания персонажа-охранителя от зла). Но при этом с Лихутиным связан мотив сокровенности, устремленность во внутрь. Так, он «был, к сожалению, в темно-синих очках, и никто не знал цвета глаз; ни чудесного этих глаз выраженья» (с. 68). Ср. со вторичным появлением символического мотива в эпилоге романа: у Николая Аполлоновича глаза «разболелись в Египте, и синие стал носить он очки» (с. 419).

Именно с Лихутиным связана следующая кульминация сюжета на событийном и символически-экзистенциальном уровнях. Речь идёт об эпизоде примирения супругов Лихутиных после неудачного самоубийства Сергея Сергеевича. Вновь согласимся с Д. Е. Максимовым, что «эпизод вполне мотивирован психологически, но вместе с тем мы воспринимаем в нем и сверхпсихологический уровень. Он окружен внутренним световым излучением, исходящим от душ героев, соединенных в чуде их нового сближения...»<sup>246</sup>. Собственно говоря, в нашем рассмотрении как раз

---

<sup>245</sup> Максимов Д. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург». К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Русские поэты начала века. С. 305.

<sup>246</sup> Там же. С. 305-306.

«сверхпсихологическим» уровнем является уровень символически-экзистенциальный. Именно во взаимоотношениях Софьи Петровны и Сергея Сергеевича Лихутина впервые в сюжетно-тематическом единстве романа намечен выход к целостности бытия: на фоне субъективно-мистически-религиозного опыта (напомним, Христос – это ещё и «ребёнок» Ницше) феномены любви и смерти переживаются как экзистенциальные, и данный процесс ведёт к возможности дальнейшего самоопределения.

Для Софьи Петровны данный процесс начинается на балу, с внезапного понимания, что она наделала, передав письмо Николаю Аполлоновичу. И она отчетливо переживает бомбу как метафору смерти: «Бомба – это что-нибудь круглое, к чему прикоснуться нельзя» (с. 169) (*курсив наш – К.Л.*). Следующий её поступок очень символичен: она сбегает от гренадского испанца – Липпанченко (напомним, также из Гренады возвращается в семью Анна Петровна). На наш взгляд, именно следствием начатого изменения сознания Софьи Петровны, символическим выбором пути, который одновременно становится выбором экзистенциальным, связана сама возможность столь незамутненного мистически-религиозного переживания как встреча с Белым Домино. В эпизоде разъезда с бала, когда «невыразимое тут стояло вокруг» (с. 172), «печальный и длинный» оказывается максимально доступен восприятию персонажа и проявлен. Хотя и в этом образе-символе Белый внешне недалеко уходит от традиционной христианской символики, её наполнение уже усложняется, поэтому возникает принципиально новое описание процессов сознания, толчок которым даёт мистически-религиозный опыт. Софья Петровна даже говорит с Белым Домино: «Неизвестное очертание возвышало голос; он креп, креп и креп; и казалось: под маскою Кто-то, Безмерно-Огромный. Молчание кидалось на голос; отвечивал пес. Улица убежала туда.

- «Ну, да кто же вы?»

- «Вы все отрекаетесь от меня: я за всеми вами хожу. Отрекаетесь, а потом призываете...»

Софья Петровна Лихутина тут на миг поняла, что такое пред ней <...>» (с. 173).

И быт, сиюминутное «отваливается», как камень мощеной дороги, от сознания Софьи Петровны, ей открывается сверхличностное бытие: «...и будто сама она – нерожденная в жизнь душа. Некая пустота начиналась у нее непосредственно за спиною (потому что все провалилось там, ударившись в некое дно); пустота продолжалась в века...» (с. 174). Это и есть выход из «вдруг», которое «кормится мозговой игрою» и гнусностью мыслей, в вечность.

И металлический Всадник («медновенчанная *Смерть*» (с. 174)) в данном эпизоде не противопоставляется Белому Домино, а он словно завершает процесс, начатый явлением «печального и длинного» - растаптывает отлетевшие куски жизнью (ср. с ролью Медного Всадника в духовном возрождении Дудкина). Несомненно, здесь образ Всадника далёк от воплощения социально-исторической или историософской тематики и в полном соответствии с религиозно-экзистенциальным контекстом главок «Белое домино» и «Позабыла, что было» получает не только мистическо-апокалиптическую, но и экзистенциальную окраску.

Как мы видим, для событийного уровня имеет значение лишь первый сюжетный ход – передача письма с распоряжением партии Николаю Аполлоновичу. Ситуации, возникающие в результате последующих событий, важны для сюжета на символически-экзистенциальном уровне и приближают кульминацию. На событийном уровне речь идёт о примирении супругов Лихутиных, на символически-экзистенциальном – о «просвечивании» бытия. Ведь в ситуации «ей все просветилось...» (с. 198) – это и луч восходящего солнца освещает петлю, и, одновременно, фиксируется изменение состояния сознания Софьи Петровны, открытие ею в себе *ребёнка*: «Софья Петровна



Лихутина поцеловала веревку и тихонько заплакала: чей-то образ далекого и вновь возвращенного детства (образ забытый не вовсе – где она его видела: где-то недавно, сегодня?): этот образ над ней поднимался, поднялся и вот встал за спиной. А когда она повернулась назад, то она увидела: за спиной стоял ее муж, Сергей Сергеевич Лихутин, долговязый, печальный и бритый...» (с. 198).

Однако следующая кульминация сюжета на символически-экзистенциальном уровне – сон Николая Аполлоновича над заведенной бомбой – это уже переживание, которое теряет диалектическую субъективно-мистически-религиозную окраску и которое сосредоточено на глубоко личностном двойственном переживании феномена смерти как экзистенциального (смерти отца и собственной смерти).

Если в самой главке «Страшный суд» внимание всё же акцентируется на нравственно-психологическом и аксиологическом осмыслении мифологизированной истории и культуры, в попытке дать ответ на вопрос «что же такое «я есмь»?» (с. 239), то в разговоре с Дудкиным Николай Аполлонович (главка «Дионис») пытается вербализировать другой аспект «подлинного переживания» во сне. Особо отметим, что Дудкин в данном диалоге выступает как сверхкомпетентный собеседник, словно переживший то же.

« - Там, в жестяннице», - твердил Николай Аполлонович, - «копошилась наверное *жизнь*: как-то странно там тикали часики...» <...>

- «Вообще говоря, очень-очень обильные ощущения овладели мной, непрерывно сменяясь, как стоял я над ней: очень-очень обильные...

<...>

- «Припоминалось *детство* – не правда ли?»

- «*Будто слетела какая-то повязка со всех ощущений...*» <...>

- «А теперь я все понял: но ведь это – ужас, ведь ужас...»

- «Не ужас, а *подлинное переживание* Диониса: не словесное, не книжное, разумеется... *Умиравшего* Диониса» (с. 257 – 260; *курсив наш – К.Л.*).

И именно с этого момента переживания феномена смерти для Николая Аполлоновича открывается выход из плена «себя мыслящих мыслей» к возможности самоопределения. И первым шагом в данном направлении становится принятие личностной ответственности за поступок: Николай Аполлонович признается самому себе, что «автор плана-то – он...». И следующая далее встреча с «печальным и длинным» символически свидетельствует о результативности свершающейся духовной работы - пробуждения чувств, которые «потрясли, перевернули всю душу» (с. 315).

Именно из экзистенциального восхождения Николая Аполлоновича с необходимостью, на наш взгляд, следует акт нравственно-психологического преодоления его двойника - Александра Ивановича Дудкина. В случае с Дудкиным ситуация, хотя имеет глубокую нравственно-психологическую мотивировку, получает скорее символически-аллегорический характер, нежели экзистенциальный. Об этом свидетельствует и само сюжетное оформление ситуации духовной борьбы Дудкина – беседа с демоническим двойником Шигшнарфнэ, злом, постоянно живущим в душе енфраншишем (недаром Дудкин интересуется увещательной молитвой к бесам, а в его «обиталище» висит образок, изображавший молитву Серафима Саровского), но злом, персонифицированным после акта подлости, принятия торга: «Он, не веря, поверил, и в этом – предательство» (с. 303). Духовное перерождение Дудкина завершается субъективно-религиозно-мистическим озарением, созвучным переживанию Софьи Петровны, и обретением нового отца – Медного Гостя, в котором Дудкиным переживается культура и история России в свете вечности:

«Александр Иваныч, Евгений, впервые тут понял, что столетие он бежал понапрасну <...> он – прощенный извечно, а все бывшее совокупно с

навстречу идущим – только призрачные прохождения мытарств до архангеловой трубы» (с. 306);

а собственная жизнь – в свете смерти:

« - «Ничего: умри, потерпи...»

<...> Медный Всадник металлами пролился в его жилы» (с. 307).

Явный символически-аллегорический характер имеет и событийная реализация темы преодоления зла – убийство Липпанченко. Мотив убийства ножницами (из «металлического места» - магазинчика) связывает Дудкина и Николая Аполлоновича: Дудкин, убивая Липпанченко ножницами («...ему разрезали спину: разрезается так белая безволосая кожа холодного поросенка под хреном» (с. 386)), воплощает сиюминутное желание Николая Аполлоновича тем же способом убить сенатора. Сравнение разрезаемой кожи с заливным поросенком – из мыслей Николай Аполлоновича, и далее: «...лязгнули в пальцах у этого негодяя блиставшие ножницы, когда негодяй этот мешковато бросился простригать сонную артерию костлявого старикашки...» (с. 221). Таким образом, на символически-экзистенциальном уровне поступок Дудкина связан не только с изжитием зла в его собственной душе, но и в душе Николая Аполлоновича – мотив отцеубийства трансформирован в мотив преодоления метафизической провокации.

Метафизическая провокация в лице сюжетного двойника Липпанченко сыщика-революционера Павла Яковлевича Морковина, так называемого «незаконного сына» сенатора, заставляет и Аполлона Аполлоновича засомневаться в позитивной реальности его самоопределения на основе «государственной планиметрии». Поведение Николая Аполлоновича на балу, на фоне «раздутой» (как ужас) тем же самым «незаконным сыном» Морковиным истории Красного домино лишает Аполлона Аполлоновича карьеры как целеполагания, но истинное переживание связано с феноменом смерти. Тема туранского хаоса, подрывающего изнутри аполлоническую упорядоченность, реализуется в символически-аллегорическом плане

эпизода, но на символически-экзистенциальном уровне речь идёт об обнаружении ущербности «замёрзшего» самосознания, реализованного на уровне взаимоотношений персонажа в абсолютном одиночестве сенатора (главка «Обыватель» - с. 200). Особенно ярко это проявляется в реакции сенатора на слова Морковина о готовящемся на него покушении – при близости небытия Аполлон Аполлонович вновь, как и в юности, испытывает чувство экзистенциальной оставленности. На событийном уровне крах жизненных приоритетов выражен в отставке Аполлона Аполлоновича. В сцене на балу Цукатовых автором-демиургом не зря подчёркивается, что Аполлона Аполлоновича все называли просто «сенатор», то есть его личность оказалась сведена исключительно к социальной роли. Отставка нивелирует Аполлона Аполлоновича и как социальное тело, с чем и связан мотив живого мертвеца.

Действительное преодоление возможно лишь через воссоединение (частей сознания, семьи) в переживании феномена любви: когда сенатор везёт Анну Петровну в «лакированный дом» из гостиницы, он «не глядел на любимую свою фигуру: квадрат»; а «с волнением поглядывал на Анну Петровну» (с. 396). После семейного вечера ледяная рука тает («И – вот: она таяла» (с. 410)), уходит «боязнь пространств»: «Аполлон Аполлонович, освобождаясь от службы, впервые ведь вспомнил: уездные, сиротливые дали, дымок деревенок; и – галку; и ему захотелось увидеть: дымок деревенок; и – галку» (с. 410) (ср. с цитированным выше фрагментом из второй главы).

Однако в сюжетно-тематическом развитии романа ни Николай Аполлонович, ни Аполлон Аполлонович не проходят путь самоопределения до конца. Образ Анны Петровны получает двойственную трактовку: с одной стороны, именно с её возвращением актуализируется феномен любви (и порыв отчасти Николая Аполлоновича искренен, и чувства сенатора тоже); с другой же стороны, и по отношению к сыну, и к мужу её любовь неполноценна, а потому не может привести к искомой целостности.

Истинные переживания со стороны Николая Аполлоновича опошляются театральщиной (с. 404); а помолодевший, излечивающийся от «боязни пространств» Аполлон Аполлонович вновь начинает воодушевленно рассуждать об американских сноповязалках.

Сардинница всё равно взрывается. Это развязка сюжета на событийном уровне, но развязка сюжета на символически-экзистенциальном уровне дана уже в эпилоге. Путь самоопределения Николая Аполлоновича продолжен через интеллектуальное переживание всемирного культурно-исторического наследия (он возвращается к истокам – в Египет), меняются координаты и его мировоззренческого пространства (от Канта - к Сковороде), что позволяет говорить о возможности выхода к подлинной личности. И в данной точке – точке интеллектуального переживания культуры – интенция персонажа в символически-экзистенциальном развитии смыкается с интенцией поэтической личности, которая в процессе повествования проходит тот же путь самоопределения.

#### **4.4. Особенности литературной позиции Андрея Белого в романе «Петербург»**

Риторичность, характерная для литературной позиции Д.С. Мережковского и Ф. Сологуба, в художественной интенции Андрея Белого приобретает новое качество. Она связана уже не с воплощением предзаданных идеологических концептов автора, а с самой формой художественного видения автора. Литература осмыслена Андреем Белым на модернистских основаниях как процесс экзистенциальный – акт творчества, в котором «хаос содержаний» получает наименование, структурирует бытие и являет целостностью образов сущность «я». Однако, в отличие от художников-модернистов, обнаружение «я» в понимании Белого возможного лишь в определенной форме – через символ.

В романе «Петербург» сталкиваются две интенции: экзистенциальная – попытка самообнаружения личности в акте творчества; и риторическая – рефлексия над самой попыткой самообнаружения. Это столкновение и определяет сложную структуру пространства самоопределения поэтической личности. Так как в попытке самоопределения поэтической личности обнаруживается главное движение комплексного сюжета романа, во взаимодействии уровней комплексного сюжета раскрывается специфика основной интенции.

В основе процесса экзистенциального самоопределения поэтической личности лежит интеллектуальное переживание российской и мировой культуры, истории империи и современности, поэтому в романе Белого возрастает значимость событийного плана по отношению к символически-экзистенциальному аспекту. Субъективно осмысленная культурно-историческая тематика, связанная с гибелью Империи, становится предметом повествования автора-демиурга и обуславливает своеобразие персонажей. Однако в самом способе повествования – в лирико-ритмическом акцентировании – социально-нравственно-психологическая укоренённость персонажей трансформируется в экзистенциальную не-укоренённость. Разрыв сознания как следствие экзистенциального краха обнаружен в ряде персонажей-двойников, являющихся лишь частями некогда единой личности. Но включение в данный ряд персонажей автора-демиурга является способом преодоления метонимии сознания: сам метасюжет повествования о повествовании, связанный с инстанцией автора-демиурга, в ритмическом смещении осмысливается с точки зрения феномена творчества.

Таким образом, в романе Белого функция двойничества приобретает новый смысл: это не подтверждение универсальности идеологического конструкта, как в трилогии Д. С. Мережковского; не констатация бесовского «карнавала уподобления» (Рымарь), как в романе Ф. Сологуба; а

экзистенциально значимый процесс взглядывания в персонажа как в Другого как способ обретения целостности самого автора.

В символически-экзистенциальном сюжете в тематическом нисхождении сначала обнаруживаются причины экзистенциальной неукоренённости персонажей и активизации деструктивных процессов сознания, а затем актуализируется собственно экзистенциальное начало, растворяющее риторически-символическую составляющую. В данном движении происходит формирование нового символического типа персонажа – *экзистенциально-достоверного*. Полнота соответствия персонажей романа «Петербург» указанному символическому типу зависит от качества их экзистенциальной позиции. К экзистенциально-достоверным персонажам относятся, несомненно, Николай Аполлонович Аблеухов и Софья Петровна Лихутина; в меньшей мере - Аполлон Аполлонович Аблеухов и Александр Иванович Дудкин. Кульминационные моменты, связанные с переживанием любви и смерти как экзистенциальных феноменов, становятся теми пограничными ситуациями, в которых персонажи получают возможность самоопределения и принятия ответственности за своё бытие. Приобретаемая персонажем в процессе постижения проблематики собственного существования самостоятельность становится, в свою очередь, специфической сюжетобразующей функцией. Таким образом, в образующем систему персонажей ряде двойников (включающем автора-демиурга), обладающих функцией самопорождения и активного сюжетообразования, поэтической личностью переживаются основные феномены бытия. Система персонажей романа выстраивается исходя из принципа раскрытия значимости экзистенциальных феноменов для формирования целостной личности; данная проблематика является связующим звеном между уровнем персонажей и уровнем поэтической личности.

Основная проблема романа – проблема возможности обретения подлинной личности – получает позитивное решение. Диалектика личностного начала обнаруживается в укорененном в культурно-исторической бытии человеке, способном к полноте переживания экзистенциальных феноменов. Данный путь восстановления личностной целостности проходят как персонажи в своей сюжетной судьбе, так и сам автор в своем художественном самообнаружении. Несомненно, экзистенциальный характер явления поэтической личности в тексте и через текст делает литературную позицию Андрея Белого по сравнению с другими писателями-символистами максимально близкой к модернизму.

Благодаря данной модернистской интенции, углубляющей символистское миропонимание, чрезвычайно затруднительным оказывается определение жанрового и даже родового своеобразия «Петербурга». Различные исследователи определяли жанр произведения (помимо уже рассмотренной дефиниции «символистского» романа) как роман-поэма (Д. Е. Максимов<sup>247</sup>), модернистский роман «потока сознания» (Л. А. Колобаева<sup>248</sup>), историософский роман (Л. К. Долгополов<sup>249</sup>, Т. Н. Бреева<sup>250</sup>, И. Н. Черников<sup>251</sup>), символистский антироман (С. И. Пискунова<sup>252</sup>), антиэпос-арахнея (В. В. Полонский<sup>253</sup>) и т.д. Проблема романной формы «Петербурга» поднимается также в диссертациях О. М. Преснякова<sup>254</sup> и О. Г.

---

<sup>247</sup> Максимов Д. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург». К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Русские поэты начала века. С. 240

<sup>248</sup> Колобаева Л. А. Русский символизм. С. 270.

<sup>249</sup> Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург». С. 234.

<sup>250</sup> Бреева Т. Н. Жанровая специфика историософского романа в русской литературе XX века // Вестник ТГГПУ. - 2010. - №2(20). – С. 138-147.

<sup>251</sup> Черников И. Н. Своеобразие историзма русского историософского символистского романа конца XIX-начала XX века. С. 51-57.

<sup>252</sup> Пискунова С.И. Символистский роман: между мимесисом и аллегорией. С. 10.

<sup>253</sup> Полонский В. В. Мифопоэтика и жанровая эволюция // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. С. 161.

<sup>254</sup> Пресняков О. М. Стиль Андрея Белого (Роман «Петербург»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Олег Михайлович Пресняков. Екатеринбург, 1997. С. 151-205.



Штыгашевой<sup>255</sup>, индивидуальной специфике произведения в русле символистского романа также внимание уделяется в диссертации А. О. Разумовой<sup>256</sup>.

На наш взгляд, определение жанрового своеобразия «Петербурга» возможно с учетом качества реализации символически-экзистенциального начала в произведении. Экзистенциально-*достоверная* типология персонажа и значимость событийного, «эпического» уровня повествования позволяют говорить о «Петербурге» как о *романе*. Но специфика реализации основного, верхнего уровня комплексного сюжета – выражение синтетическими лирико-эпическими средствами экзистенциально-субъективной направленности переживания автора на фоне изначально символистского миропонимания, лишенного риторической предопределенности, – привносит в данную жанровую дефиницию изрядную долю условности. Поэтому определение «Петербурга» А. Белого как *экзистенциальной* разновидности русского символистского романа позволяет скорее охарактеризовать место произведения во внутренней эволюции русского символизма, чем адекватно описать уникальные свойства содержательной формы произведения.

---

<sup>255</sup> Штыгашева О. Г. Художественный синтез в романе Андрея Белого «Петербург»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Геннадьевна Штыгашева. Якутск, 2008. С. 16-18.

<sup>256</sup> Разумова А. О. Роман Андрея Белого "Петербург": гносеологическая природа текстопорождения. С. 8-15.

## Заключение

В диссертационной работе сделана обоснованная попытка определения основных черт развития литературного процесса конца XIX – начала XX веков, которая связана с изменением основной творческой интенции художника в процессе смены типов рациональности как общей ориентации мышления. Прозаическая художественная практика русского символизма во всей полноте воплотила эволюционные тенденции и может быть осмыслена как переходная практика, в которой признаки классического реалистического искусства постепенно сменяются модернистскими чертами.

О качестве внутренней эволюции символизма свидетельствует характер изменений в области тематики и поэтического строя произведений, что в целом связано с возрастающей ролью субъективно-экзистенциального основания в литературных позициях писателей-символистов (ср. с высказыванием Б. Л. Пастернака о модернизме как о «субъективно-биографическом реализме»).

Для прозаической художественной практики символизма характерен постепенный отход от миметического воспроизведения действительности, что с необходимостью меняет тематические акценты. В центре внимания уже не раскрытие социально-исторической и нравственно-психологической тематики, а выявление на её основе тематики религиозно-философской и метафизической. Последующее сближение прозы символизма с немиметическими практиками связано с возведением актуального смысла произведения от тематики жизни к экзистенциальной проблематике.

Со стороны поэтики произведения указанная динамика обнаруживается в своеобразии комплексного сюжета, который является феноменом художественной прозы русского символизма. Комплексный сюжет

представляет собой опосредование тройственной природы символа (означающее, означаемое и сплавливающее их переживание сознания) риторической интенцией автора. Функции и смысловые особенности системы персонажей и качество диалектического сопряжения трёх уровней комплексного сюжета – событийного, риторически-символического и символически-экзистенциального – в художественной прозе русского символизма взаимообусловлены. Нарастание символически-экзистенциального начала в произведении уменьшает риторически-символическую обусловленность поведения отдельного персонажа, что расшатывает строгую структурированность системы персонажей в целом. Получаемая персонажем в процессе самоопределения экзистенциально-творческая самостоятельность становится, в свою очередь, специфической сюжетообразующей функцией.

Преимущественным способом формирования системы персонажей становится специфически романский сюжетно-композиционный принцип двойничества. Функции персонажей-двойников в произведениях Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба и А. Белого зависят от смысла риторической задачи автора и связаны с важностью для художника личностной проблематики и характера её решения. В зависимости от различной значимости персонажей в сюжетно-тематическом и символическом отношении выстраивается символическая типология персонажей, напрямую соотносимая с качеством литературной позиции автора.

Наибольшей риторичностью отличается литературная позиция Д. С. Мережковского, поэтому в комплексном сюжете романов трилогии «Христос и Антихрист» ведущим является риторически-символический аспект, событийный ряд служит иллюстративным материалом. Персонажи трилогии представляют собой риторический вариант символической типологии: они не являются полноценными личностями, а символически-аллегорически воплощают те типы сознания, взаимодействие которых раскрывает

религиозно-философскую и культурно-историческую тематику. Поведение персонажей не имеет глубокой нравственно-психологической мотивировки, а в чётко структурированной системе персонажей (тезис-антитезис-синтез/ложный синтез) оппозиции формируются посредством статических символических мотивов. Лишь в последнем романе трилогии «Петр и Алексей» за счет преодоления риторически-символической дихотомии обнаруживается тенденция к выходу центральных персонажей за рамки риторического типа – антропологическая проблематика затрагивается, хотя и минимальным образом. Однако основное содержательное движение в трилогии осуществляется за счет опосредованного соотнесения новых оппозиций. Решение основной проблематики трилогии в сюжетной судьбе персонажей связано с темами любви и искусства («Юлиан Отступник», «Леонардо да Винчи»), обращением к любви, смерти, труду как экзистенциальным феноменам («Петр и Алексей»), но полноценного воплощения подлинного личностного начала в культурно-исторической плоскости трилогии нет; оно компенсировано настойчивым воплощением субъективно-личностного начала самого художника.

Декадентская риторичность Ф. Сологуба в романе «Мелкий бес» трансформируется экзистенциальной составляющей и обнаруживается в комплексном сюжете благодаря сопряженности разнонаправленных интенций, которые связаны с двумя способами осуществления персонажа как достоверно-мифологизированного. Формирование персонажей достоверно-мифологизированного типа связано с редуцированием, но не нивелированием в них социально-нравственно-психологической обусловленности. В сюжетных линиях, связанных с Передоновым, и его взаимоотношениях с городским социумом, в тематическом нисхождении происходит возведение ряда персонажей-двойников к единому символу мифологического характера - недотыкомке. Однако столкновение основной риторической мысли о принципиальной невозможности выхода к истинному

бытию с позицией автора-повествователя в сюжетной линии взаимоотношений Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова даёт возможность самоопределения персонажей. Это размывает символическую однородность системы персонажей, но возможность самоопределения остаётся принципиально нереализованной. Исключительно негативное осмысление антропологической проблематики обнаруживает пессимизм литературной позиции Ф. Сологуба. В сюжетной действительности персонажей это связано с темой деградации личности, соотнесённой со всеми персонажами – в финале романа в систему двойников включены даже Людмила и Саша. Таким образом, экзистенциальный аспект символически-экзистенциального уровня, который является доминантой комплексного сюжета романа «Мелкий бес», полноценно не раскрыт.

В романе А. Белого «Петербург» риторичность авторской позиции связана с самой формой художественного видения автора как писателя-символиста, но главное движение комплексного сюжета обнаруживается в попытке самоопределения поэтической личности. Так как именно интеллектуальное переживание российской и мировой культуры, истории империи и современности лежит в основе процесса самоопределения поэтической личности, то в романе «Петербург» наблюдается иное, нежели в произведениях Д. С. Мережковского и Ф. Сологуба, соотношение событийного плана и символически-экзистенциального уровня в рамках комплексного сюжета. Своеобразие персонажей обусловлено субъективно осмысленной культурно-исторической тематикой, связанной с гибелью Империи, в лирико-ритмическом акцентировании их социально-нравственно-психологическая укоренённость трансформируется в экзистенциальную неукоренённость. В образующем систему персонажей ряде двойников (включая автора-демиурга), обладающих функцией самопорождения и активного сюжетообразования, поэтической личностью переживаются основные феномены бытия. В романе Белого с учетом предыдущего опыта

художественной прозы «старших» символистов обнаруживается динамика к формированию нового символического типа персонажа – экзистенциально-достоверного. Экзистенциально-достоверному типу принадлежат те персонажи «Петербурга», которые в пограничных ситуациях, связанных с переживанием любви и смерти как экзистенциальных феноменов, реализуют возможность самоопределения и принимают ответственность за своё бытие. Такими персонажами являются, прежде всего, Николай Аполлонович и Софья Петровна; Аполлон Аполлонович и Дудкин – лишь отчасти. Оппозиция «отец – сын» в «Петербурге» по сравнению с романом Мережковского «Петр и Алексей» приобретает новое значение. Если в «Петре и Алексее» активная сюжетобразующая роль Петра обусловлена его риторически-символической нагрузкой, воплощенной в типе сознания персонажа, то в романе Белого сочетание историко-мифологического опыта с религиозно-мистическим переживанием (мотив «печального и длинного») и личностно-биографической тематикой становится причиной переноса смыслового акцента на открытую житетворческую перспективу образа «сына». В «Петербурге» в связи с экзистенциально-достоверными персонажами и проходящим вместе с ними (и благодаря персонажам, творческому их созданию) путем самоопределения автором антропологическая проблематика осмысливается во всей полноте, доступной символистскому роману. На почве переживания феноменов бытия вопрос о восстановлении личностной целостности получает в романе позитивное решение, значимое как для характеристики образов персонажей, так и для характеристики авторской позиции. Данное утверждение субъективно-экзистенциального придает литературной позиции А. Белого модернистское качество.

Таким образом, на материале основных произведений прозы русского символизма прослеживается развитие символической типологии персонажей от риторического и достоверно-мифологизированного типа к

экзистенциально-достоверному, что связано с соответствующей эволюцией литературных позиций авторов-символистов в сторону модернизма. Догматизм Мережковского качественно отличается от трансформированного экзистенциальной составляющей декадентского риторизма Сологуба, а явление поэтической личности в романе Белого уже свидетельствует о максимальной близости модернистским интенциям.

Одновременно с нарастанием модернистских тенденций увеличивается внутренняя жанровая энтропия. Если символистское начало размывает жанрово-тематическую определенность, то актуализация экзистенциального начала требует выражения столь сложно укладывающегося в какие-либо дефиниции смысла, что влечет за собой разрушение не только жанрово-видовых и жанрово-типологических, но родовых границ. Хотя термин «символистский роман» отличается большой долей условности в связи с невозможностью точного определения жанрового статуса произведений художественной прозы русского символизма, проведенная нами внутренняя типология символистского романа позволяет проследить динамику изменения авторского целеполагания творчества – от риторически-символической и декадентски-символической до экзистенциальной интенции. Несмотря на то, что жанр символистского романа не получил дальнейшего развития (исключением, по мнению О. А. Клинга, является «Доктор Живаго»), открытия художественной прозы русского символизма становятся важной составляющей литературного процесса не только XX века, но и начала XXI.

## Список использованной литературы

1. Аверинцев, С. С., Андреев, М. Л., Гаспаров, М. Л., Гринцер, П. А., Михайлов, А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. статей. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.
2. Андрей Белый: pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников: антология / сост., вступ. статья, коммент. А. В. Лаврова. – СПб.: РХГИ, 2004. – 1048 с. – (Русский путь).
3. Аннинский, Л. На кровях: Андрей Белый: Путешествие из «Петербурга» в «Москву» полтора века спустя после Радищева и полтора десятилетия спустя после Ленина / Л. Аннинский // Вопросы литературы. – 1990. – № 11/12. – С. 3-17.
4. Асмус, В. Ф. Философия и эстетика русского символизма / В. Ф. Асмус. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 88 с. – (Из наследия мировой философской мысли: эстетика).
5. Баран, Х. Поэтика русской литературы начала XX века: сборник: авториз. пер. с англ. / Хенрик Баран; предисловие Н. В. Котрелева; общ. ред. Н. В. Котрелев и А. Л. Осповата. – М.: Изд. Группа «Прогресс» – «Универс», 1993.- 368 с.
6. Барковская, Н. В. Поэтика символистского романа: дис. ...д-ра филол. наук: 10.01.01 / Барковская Нина Владимировна. – Екатеринбург, 1996. – 461 с.
7. Барышников, Е. П. Литературный герой / Е. П. Барышников // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962—1978. – Т. 4. – 1967. – Стлб. 315-318.



8. Баткин, Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания / Л. М. Баткин. – М.: Российск. гос. гумат. ун-т, 2000. – 1005 с.
9. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Л. Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. – С.69-264.
10. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
11. Бахтин, М. М. Сологуб / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Л. Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари, 2000. – С. 304-318.
12. Бахтин, М. М. Белый / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Л. Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари, 2000. – С. 328 – 333.
13. Баццарелли, Эридано. Заметки о романе Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / Эридано Баццарелли // Д. С. Мережковский: мысль и слово: сборник статей / под ред. В.А. Келдыша, И.В. Корецкой, М.А. Никитиной. – М.: «Наследие», 1999. – С. 51-54.
14. Белая, Г. Проблема "искусство и жизнь" как экзистенциальное переживание деятелей русской культуры XX века / Г. Белая // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века: антология / сост. Г. А. Белая. – М.: РГГУ, 2003. – С. 5-32.
15. Белый, А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый; сост., вступит. ст. и прим. Л. А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.).

16. Белый, А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / Андрей Белый / общ. ред. В. М. Пискунова. – М.: Культурная революция; Республика, 2010. – 527 с.
17. Белый, А. Сочинения: в 2 т. / Андрей Белый; вступ. статья, сост. и подгот. текста В. Пискунова; коммент. С. Пискуновой, В. Пискунова. – М.: Художественная литература, 1990. – 2 т.
18. Белый, Андрей. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Андрей Белый; 2-е изд., испр. и доп. Подг. изд. Л. К. Дологополов. Отв. ред. Д. С. Лихачев. Ред. 2-го изд. А. В. Лавров. – СПб.: Наука, 2004. – 700 с. – (серия «Литературные памятники»).
19. Бельчевичен, С. П. Проблема взаимосвязи культуры и религии в философии Д. С. Мережковского: учебное пособие / С. П. Бельчевичен; науч. ред. Б. Л. Губман. – Тверь: ТвГУ, 1999. – 130 с.
20. Бердникова, О.А. К вопросу о художественной антропологии И. А. Бунина / О. А. Бердникова // Вестник Тюменского государственного университета. История. Филология. – 2009. – №1. – С. 129-136.
21. Бердяев, Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека / Н. А. Бердяев // Бердяев, Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека / Н. А. Бердяев. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – С. 16-336.
22. Бердяев, Н. О власти пространства над русской душой / Николай Бердяев // Бердяев, Н. Судьба России: книга статей / Николай Бердяев. – М.: Эксмо, 2007. – 640 с
23. Богданова, О. А. Идеологический роман / О. А. Богданова // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы / науч. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский. – М.: Наука, 2009. – С. 281-323.
24. Богданова, О. А. Под созвездием Достоевского: (художественная проза рубежа XIX-XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы): монография / О. А. Богданова; Рос. Академия наук, Ин-т

- мировой литературы А. М. Горького. – М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – 312 с.
25. Богомолов, Н.А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы / Н. А. Богомолов. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 720 с. – (Научное приложение. Вып. ХСІ).
26. Бойчук, А.Г. "Святая плоть" земного в "Кубке метелей" / А. Г. Бойчук // Литературное обозрение. – 1995. – № 4/5. – С.144-152
27. Боров, Ю. Б. Эстетика: Учебник / Ю. Б. Боров. – М.: Высшая школа, 2002. — 511с.
28. Боснак, Д. В. Художественная антропология Ф. Сологуба: лирика и роман «Мелкий бес»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Дмитрий Владиславович Боснак. – Нижний Новгород, 2006. – 26 с.
29. Бреева, Т. Н. Жанровая специфика историософского романа в русской литературе XX века / Т. Н. Бреева // Вестник ТГГПУ. – 2010. – №2(20). – С. 138-147.
30. Бройтман, С. Н., Магомедова, Д. М., Приходько, И. С., Тamarненко, Н. Д. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX— начала XX века / С. Н. Бройтман, Д. М. Магомедова, И. С. Приходько, Н. Д. Тamarненко // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. – М.: Наука, 2009. – С. 5-76.
31. Быстров, В. Н. Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус. Петербургская биография / В. Н. Быстров. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2009. — 344 с.
32. Быстров, В. Н. Идея обновления мира у русских символистов (Д. С. Мережковский и А. Белый) / В. Н. Быстров. // Русская литература. – 2003. – № 3, 4. – С. 3–21, С. 29–51.
33. Бычков, В. В. Эстетика: Учебник / В. В. Бычков. — М.: Гардарики, 2004. — 556 с.

34. Бычков, В. В. Трансформация миметического сознания в эстетике Серебряного века / В. В. Бычков // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи / [отв. ред., сост. Е. А. Тахо-Годи]; Науч. совет РАН «История мировой культуры»; Культ.-просвет. об-во «Лосевские беседы»; Б-ка истории рус. Философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева». – М.: Наука, 2010. – С. 8-17.
35. Ванюков, А. И. «Мелкий бес» Ф. Сологуба: авторская мысль и композиция романа / А. И. Ванюков // Вестник ТГУ. – 2012. – № 6, № 7. – С. 182-188, С. 50-56.
36. Ваховская, А. М. Исторический роман Д. Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей»: Субъективное толкование или прозрение? / А. М. Ваховская // Российский литературоведческий журнал. – 1994. – №5/6. – С. 90-104.
37. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учебное пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высш. шк.; Академия, 1999. – 556 с.
38. Венцлова, Т. К демонологии русского символизма / Томас Венцлова // Венцлова, Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы / Томас Венцлова. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 32-58. – (Научное приложение. Выпуск CVIII).
39. Вовна, А. В. Городской текст в романе Андрея Белого «Петербург» (истоки и становление): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Алексей Владимирович Вовна. – М, 2011. – 181 с.
40. Волкогонова, О. Религиозный анархизм Д.С. Мережковского. Образ России в философии российского зарубежья / О. Волкогонова. – М.: РОССПЭН, 1998. – 325 с.

41. Гайденок, П. П. Д. С. Мережковский: апокалипсис «всесокрушающей религиозной революции» / П. П. Гайденок // Вопросы литературы. – 2000. – № 5. – С. 98-126.
42. Гаспаров, М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Том 2. О стихах / М. Л. Гаспаров. – М.: «Языки русской культуры», 1997. – С. 434-455.
43. Гаспаров, М. Л. Поэтика "серебряного века" / М. Л. Гаспаров // Русская поэзия "серебряного века", 1890-1917: антология. – М.: Наука, 1993. – С. 5-44.
44. Горских, Н. А. Н. В. Гоголь и Ф. Сологуб: поэтика вещного мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Наталья Александровна Горских. – Томск, 2002. – 21 с.
45. Григорьев, А. Л. Символизм / А. Л. Григорьев // История русской литературы: в 4 т. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980 – 1983. – Т. 4. Литература конца XIX — начала XX века (1881—1917) / ред. тома: К. Д. Муратова. – С. 419-479.
46. Григорьева, Е. Федор Сологуб в мифе Андрея Белого / Е. Григорьева // Блоковский сборник XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX-XX вв. – Тарту: Tartu U-umllikooli Kirjastus, 2000. – С. 108-149.
47. Грякалова, Н. Ю. Человек модерна. Биография – рефлексия – письмо: монография / Н. Ю. Грякалова. – СПб.: «Дмитрий Буланин», Пушкинский Дом, 2008. – 384 с.
48. Гумбрехт, Х. У. Как «антропологический поворот» может затронуть гуманитарные науки? / Ханс-Ульрих Гумбрехт // НЛО. – 2012. – № 114. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/g3.html>.
49. Д. С. Мережковский: pro et contra / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А.Н. Николукина. – СПб.: РХГИ, 2001. – 568 с.
50. Дёмин, В. Н. Андрей Белый / В. Н. Дёмин. – М.: «Молодая гвардия», 2007. – 413 с. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1047).

51. Дефье, О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (Раздумья над романом «Леонардо да Винчи»): монография / О. В. Дефье. – М.: Мегатрон, 1999. – 125 с.
52. Дефье, О. В. Д. Мережковский и новое эстетическое сознание Серебряного века русской культуры / О. В. Дефье // Время Дягилева: Универсалии Серебряного века: Материалы Третьих Дягилевских чтений. Вып. 1. / Перм. ун-т; сост. В. В. Абашев. – Пермь: Изд-во «Арабеск», 1993. – С. 167–176.
53. Дикман, М. И. Поэтическое творчество Ф. Сологуба / М. И Дикман // Ф. Сологуб. Стихотворения / Федор Сологуб. – Л.: Советский писатель, 1975. – С. 5-74.
54. Долгенко, А. Н. Жанровые признаки русского декадентского романа / А. Н. Долгенко // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2005. – № 3. – С. 85-89.
55. Долгенко, А. Н. Мифизация классического наследия в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» / А. Н. Долгенко // Вестник Ставропольского государственного университета. – 2006. – № 45. – С. 111-120.
56. Долгополов, Л. К. На рубеже веков: о русской литературе конца XIX – начала XX века: монография / Л. К. Долгополов. – Л.: Советский писатель, 1985. – 352 с.
57. Долгополов, Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург»: монография / Л. К. Долгополов. – Л.: Советский писатель. 1988. – 416 с.
58. Долинин, А. Дмитрий Мережковский / А. Долинин // Русская литература XX века. 1890-1910: в 2 т. Т. I / под ред. проф. С.А. Венгерова. – М.: Издательский дом «XXI век – согласие, 2000. – С. 279-339.
59. Дубова, М. А. Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого): автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01 / Дубова Марина Анатольевна. – М., 2005. – 45 с.

60. Дубова, О. Б. Мимесис и пойсис: Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества: монография / О. Б. Дубова. – М.: Памятники исторической мысли, 2001. – 271 с.
61. Дугин, А. Г. Мартин Хайдеггер: философия другого Начала: монография / А. Г. Дугин. – М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2010. – 389 с. – (Философские технологии).
62. Евдокимова, Л. В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Людмила Викторовна Евдокимова. – Волгоград, 1996. – 29 с.
63. Ермилова, Е. В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова. – М.: Наука, 1989. – 176 с.
64. Ерофеев, Вик. На грани разрыва («Мелкий бес» Ф Сологуба на фоне русской реалистической традиции) / Виктор Ерофеев // Вопросы литературы. – 1985. – № 2. – С. 140 – 158.
65. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие / А. Б. Есин. 2-е изд., испр. – М.: Флинта, Наука, 1999. – 248 с.
66. Задражилова, Милуша. Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского / Милуша Задражилова // Д. С. Мережковский: мысль и слово: сборник статей / под ред. В.А. Келдыша, И.В. Корецкой, М.А. Никитиной. – М.: «Наследие», 1999. – С. 19-30.
67. Заманская, В. Экзистенциальное сознание и пути его стилового воплощения в русской и западноевропейской литературе первой трети XX века / В. Заманская // XX век. Литература. Стил: Стилиевы закономерности русской литературы XX века (1900 – 1950). Вып. 3 / отв. ред. В. В. Эйдинова. – Екатеринбург: УрГУ, 1998. – С. 26-40.
68. Заманская, В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учебное пособие / В. В. Заманская. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304 с.

69. Зобнин, Ю. В. Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния / Ю. В. Зобнин. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 436 с. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1091).
70. Зотов, С. Н. К эпистемологии литературоведения: пространственность художественного смысла в теории М.М. Бахтина / С. Н. Зотов // Известия ЮФУ. Филологические науки. – 2011. – №3. – С. 45-52.
71. Зотов, С. Н. Классическое искусство и поэтическая практика модернизма (к пониманию экзистенциального смысла литературы) / С. Н. Зотов // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах: мат. междунар. науч. конф. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2006. – С. 579 – 583.
72. Зотов, С. Н. Литературная позиция Иосифа Бродского. К постановке проблемы / С. Н. Зотов // Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность: сборник эссе. – СПб.: Звезда, 2000. – С. 107 – 124.
73. Зотов, С. Н. Литературная традиция и проблема автора в филологии / С. Н. Зотов // История языкознания, литературоведения и журналистики как основа современного филологического знания. Вып. 4. Актуальные вопросы литературоведения. – Ростов-на-Дону, 2003. – С. 13 – 15 .
74. Зотов, С. Н. Поэтическая практика русского модернизма (основы экзистенциальной исследовательской практики): учебное пособие / С. Н. Зотов; под ред. В. В. Курилова. – Таганрог: Изд-во ФГБОУ ВПО «ТГПИ имени А. П. Чехова», 2013. – 140 с.
75. Зотов, С. Н. Проблема нового систематизма в описании литературы и постмодернизм / С. Н. Зотов // Филологический вестник РГУ. – 2004. – №2. – С. 5-8.
76. Зотов, С. Н. Система персонажей в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Зотов Сергей Николаевич. – М., 1989. – 176 с.



77. Зотов С. Н., Ефимов А. А. Игровое начало и его особенности в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» / С. Н. Зотов, А. А. Ефимов // Известия ЮФУ. Филологические науки. – 2008. – №4. – С. 15 – 29.
78. Зотов, С. Н. Основы анализа системы персонажей литературно-художественного произведения (материалы к курсу «Теория литературы») / С. Н. Зотов. – Таганрог: ТГПИ, 1991. – 27 с.
79. Зотов, С. Н. Эстетически-художественное пространство и антропологический смысл литературы / С. Н. Зотов // Литература в контексте современности: мат. II Междунар. науч. конф.: в 2 ч. / под ред. Т.Н. Марковой. Ч. 1. – Челябинск: изд-во ЧГПУ, 2005. – С. 166 – 168.
80. Иванов, Вяч. Вс. О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX- начала XX века / Вяч. Вс. Иванов // Иванов, Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2. Статьи о русской литературе / Вяч. Вс. Иванов. – М.: «Языки русской культуры», 2000. – С. 120-122.
81. Иванова, О. В. Ирония как стилеобразующее начало в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Вадимовна Иванова. – Москва, 2000. – 210 с.
82. Иглтон, Т. Капитализм, модернизм и постмодернизм / Терри Иглтон // Современная литературная теория: антология / сост. Кабанова И. В. – М.: Флинта, Наука, 2004. – С. 294-312.
83. Ильев, С. П. Русский символистский роман / С. П. Ильев. – Киев: Лыбидь, 1991. – 172 с.
84. Ильев, С. П. Эволюция мифа о Петербурге в романах Мережковского («Петр и Алексей») и Андрея Белого («Петербург») / С. П. Ильев // Д. С. Мережковский: мысль и слово: сборник статей / под ред. В.А. Келдыша, И.В. Корецкой, М.А. Никитиной. – М.: «Наследие», 1999. – С. 56-71.
85. Ильин, И. Мережковский-художник / И. Ильин // Мережковский Д. С.: Pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке

- современников. Антология / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А. Н. Николюкина. – СПб.: РХГА, 2001. – С. 374-388.
86. История русской литературы XX века. Первая половина: учебник для вузов. В 2 кн. / под ред. д-ра филол. наук. проф. Л.П. Егоровой. Кн. 1: Общие вопросы. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2004 – 318 с.
87. История русской литературы конца XIX – начала XX века под ред. В.А. Келдыша: в 2 т. – М.: Академия, 2007 – 2009. – 2 т.
88. История философии: Энциклопедия / сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом. – 2002. – 1376 с. – (Мир энциклопедий).
89. Кайуа, Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры / Роже Кайуа; сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. – М.: ОГИ, 2007. – 304 с. – (Нация и культура / Научное наследие: Антропология).
90. Келдыш, В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы / В. А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 512 с.
91. Келдыш, В. А. Русский реализм начала XX века / В. А. Келдыш. – М.: Наука, 1975. – 280 с.
92. Клинг, О. «Петербург»: Один роман или два? Трансформация поэтики «Петербурга» Андрея Белого в ходе работы над редакциями романа / О. Клинг // Вопросы литературы. – 1993. – Вып. 6. – С. 45-71.
93. Клинг, О. О романах двух поэтов / О. Клинг // Сологуб, Ф. Мелкий бес. Белый, А. Петербург: Романы / Федор Сологуб; Андрей Белый; вступ. статья О. А. Клинга, коммент. Л. К. Долгополова. – Ставрополь: Кн. Изд-во, 1988. – 590 с.
94. Клинг, О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики: монография / О. А. Клинг. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. – 356 с.

95. Клинг, О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября / О. Клинг // Вопросы литературы. – 1999. – № 4. – С.37-63.
96. Клюс, Эдит. Ницше в России. Революция морального сознания / пер. с англ. Л. В. Харченко. СПб.: Академический проект, 1999. – 240с. Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust/>.
97. Кожинов, В. В. Жанр / В. В. Кожинов // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. – Т. 2. — 1964. — Стб. 914—917.
98. Козьменко, М. В., Магомедова, Д. М. Стилизация как фактор динамики жанровой системы / М. В. Козьменко, Д. М. Магомедова // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы / науч. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский. – М.: Наука, 2009. – С. 77-148.
99. Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX –XX веков: монография / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 336 с.
100. Колобаева, Л. А. Русский символизм: монография / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 296 с.
101. Колобаева, Л. А. Тотальное единство художественного мира. (Мережковский-романист) / Л. А. Колобаева // Д. С. Мережковский: мысль и слово: сборник статей / под ред. В.А. Келдыша, И.В. Корецкой, М.А. Никитиной. – М.: «Наследие», 1999. – С. 5-18.
102. Коренева, М. Ю. Д. С. Мережковский и немецкая культура. (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) / М. Ю. Коренева // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы: сборник научных трудов / отв. ред. Ю. Д. Левин. – Л.: Наука, 1991. – С. 44-76.
103. Корман, Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б. О. Корман //

Проблемы истории критики и поэтики реализма: межвузовский сборник. – Куйбышев: Изд-во КуГУ 1981. – С. 39–53.

104. Кук, О. Летучий Дудкин: шаманство в «Петербурге» Андрея Белого / О. Кук // Андрей Белый. Публикации. Исследования. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 220-228.

105. Лавров, А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность / А. В. Лавров. – М.: Новое Литературное обозрение, 1995. – 335 с. – (Научная библиотека).

106. Лавров, А. В. Андрей Белый: Разыскания и этюды / А. В. Лавров. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 520 с. – (Научное приложение. Вып. LXVI).

107. Лазаренко, Л. В. Образ человека в творческом сознании Андрея Белого (к проблематике поэтики романа "Петербург"): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Любовь Витальевна Лазаренко. – М., 2002. – 193 с.

108. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения: монография / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига: Зинатне, 1990. – 512 с.

109. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. — 607 с. -(Серия «Summa culturologiae»).

110. Лепехин, М. П. Из комментариев к «Мелкому бесу» / М. П. Лепехин // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: материалы IV Международной научной конференции / сост. М.М. Павлова. – СПб.: ООО «ИПК «Коста», 2010. – С. 201-242.

111. Ломтев, С. В. Проза русского символизма / С. В. Ломтев. – М.: Интерпракс, 1994. – 112 с.

112. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во политической литературы, 1991. – С. 21-186.

113. Лотман, Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении / М. Ю. Лотман // Лотман, Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 224 – 242.
114. Магомедова, Д. М. О Д. С. Мережковском и его романе «Юлиан Отступник» / Д. М. Магомедова // Мережковский Д. С. Смерть богов. Юлиан Отступник / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – М.: Художественная литература, 1993. – С. 3-14.
115. Максимов, Д. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург». К вопросу о катарсисе / Д. Максимов // Максимов, Д. Русские поэты начала века: Очерки / Д. Максимов. – Л.: Советский писатель, 1986. – С. 240-348.
116. Мамардашвили, М. К. «Дьявол играет с нами, когда мы не мыслим точно...» / М. К. Мамардашвили // Мамардашвили, М.К. Как я понимаю философию / М. К. Мамардашвили. – 2-ое изд., измен. и доп.; сост. и общ. ред. Ю.П. Сенокосова – М.: Прогресс, Культура, 1992. – С. 126-142.
117. Мандельштам, О. Конец романа / Осип Мандельштам // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века: антология / сост. Г. А. Белая. – М.: РГГУ, 2003. – С.91-95.
118. Мелетинский, Е. М. Трансформации архетипов в русской классической литературе (Космос и Хаос, герой и антигерой) / Е. М. Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии: сборник статей / ред. Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2001. – С. 150-224.
119. Мережковский, Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Дмитрий Сергеевич Мережковский // Мережковский, Д. С. Полное собр. соч.: в 24 т. Т. 18. / Дмитрий Сергеевич Мережковский.– М.: И. Д. Сытин, 1914. – С. 175-276.
120. Мережковский, Д. С. Собрание сочинений: в 4-т. / Дмитрий Сергеевич Мережковский; сост. и общ. ред. О. Н. Михайлова. – М.: Правда, 1990. – 4 т.

121. Минералова, И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: учебное пособие / И. Г. Минералова. – 4-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 272 с.
122. Минц, З. Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» / З. Г. Минц // Минц, З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 223-241.
123. Минц, З. Г. Об эволюции русского символизма. К постановке вопроса: тезисы / З. Г. Минц // Минц, З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 175-189.
124. Минц, З. Г., Лотман, М. Ю. Эпоха модернизма: «серебряный век» русской поэзии. Чередование периодов поэзии и периодов прозы в истории русской литературы / З. Г. Минц, М. Ю. Лотман // Минц, З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 342–389.
125. Минц, З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Минц, З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 59-96.
126. Михайлов, А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сборник / ред. П. А. Гринцер. – М.: Наследие, 1994. – С. 326-391.
127. Михайлов, О. Н. Пленник культуры / О. Н. Михайлов // Мережковский Д. С. Собрание сочинений: в 4 т. Т.1 / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – М.: Правда, 1990. – С. 3-22.

128. Можейко, М. А. Вечное возвращение / М. А. Можейко // История философии. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – С. 171-176.
129. На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова / сост. Вс. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 848 с., ил. – (Научное приложение. Вып. LXXV).
130. Нагорная, Н. А. «Второе пространство» и сновидения в романе Андрея Белого «Петербург» / Н. А. Нагорная // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 2003. – № 3. – С. 41-58.
131. Неженец, Н. И. Русские символисты / Н. И. Неженец. – М.: Знание, 1992. – 63 с.
132. Нива, Ж. Андрей Белый / Ж. Нива // История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – С. 106-126.
133. Нива, Ж. Русский символизм / Ж. Нива // История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – С. 73-105.
134. Ницше, Ф. Веселая наука / Фридрих Ницше // Ницше, Ф. Сочинения: в 2 т. Т.1 / Фридрих Ницше. – М.: Мысль, 1990. С.491-719.
135. Ницше, Ф. Письма / Фридрих Ницше; сост., пер. с нем. И. А. Эбаноидзе. – М.: Культурная революция, 2007. – 400 с.
136. Новое литературное обозрение. – 2009. - № 100 (6). – 838 с.
137. О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Составлено А. Чеботаревской. – СПб.: Навьи Чары, 2002. – 560 с.
138. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / сост. Р. А. Гальцева. Пер.

и примеч.: С. С. Аверинцев, В. В. Библихин, С. Л. Воробьев, Р. А. Гальцева, П. П. Гайдено, Ю. Н. Давыдов, В. В. Ошис, Н. Л. Трауберг, А. И. Фрумкина. – М.: Политиздат, 1991. – С. 230-263.

139. Павлова, М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников / М. Павлова. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 512 с. – (Научное приложение. Вып. LXI).

140. Пайман, А. История русского символизма/ Аврил Пайман. – Авторизованный пер. Пер. с англ. В.В. Исаакович. – М.: Республика, 2000. – 415 с.

141. Панченко, Дм. Леонардо и его эпоха в изображении Д. С. Мережковского / Дм. Панченко // Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи / Дмитрий Сергеевич Мережковский; подгот. текста М. Безродного; Послесл. Дм. Панченко; Худож. Е. Никитин. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 629-639.

142. Паперный, В. Из наблюдений над поэтикой Андрея Белого: Лицемерие как текстопорождающий механизм / В. Паперный // Славяноведение. – 1992. – № 6. – С. 39-44.

143. Паперный, В. Поэтика русского символизма: персонологический аспект / В. Паперный // Андрей Белый. Публикации. Исследования. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 152-169.

144. Паперный, В. Проблема традиции в русской литературе начала XX века и творчество Андрея Белого / В. Паперный // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения: сборник. – Кемерово: Изд-во Кемеров. ун-та, 1987. – С. 9-19.

145. Перемышлев, Е. Эти страшные цветы – лютики / Е. Перемышлев // Ф. Сологуб. Мелкий бес. Стихотворения. Рассказы. Сказочки/ Федор Сологуб. – М.: Олимп; ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999. – С. 5-10.



146. Пильд, Л. Пушкин в "Мелком бесе" Ф. Сологуба / Л. Пильд // Пушкинские чтения в Тарту, 2: материалы международной конференции 18-20 сентября 1998 г. – Тарту: Tartu likooli Kirjastus, 2000. – С. 306–321.
147. Пироговская, М. Парфюмерный код в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» / М. Пироговская // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации: Материалы IV Международной научной конференции / сост. М.М. Павлова. – СПб.: ООО «ИПК «Коста», 2010. – С. 354-369.
148. Пискунов, В. М. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» / В. М. Пискунов // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: сборник. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 193-215.
149. Пискунов, В. М. Чистый ритм Мнемозины / В. М. Пискунов. – М.: Альфа, 2005. – 608 с.
150. Пискунова, С., Пискунов, В. Realiora: (Андрей белый – Интерпретатор русского реализма) С. Пискунова, В. Пискунов // Андрей Белый. Публикации. Исследования. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 202-210.
151. Пискунова, С. И. Символистский роман: между мимесисом и аллегорией / С. И. Пискунова // Филологические науки. – 2008. – № 5. – С. 3-15.
152. Поварцов, С. Траектория падения: (О литературно-эстетических концепциях Д. Мережковского) / С. Поварцов // Вопросы литературы. – 1986. – № 11. – С. 153-191.
153. Подорога, В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. / В. А. Подорога – М.: Культурная революция, 2006-2011. – 2 т.
154. Полонский, В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века: монография / В. В. Полонский; отв. ред. В. А. Келдыш; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН – М.: Наука, 2008. – 285 с.

155. Полонский, В. В. Мифопоэтика и жанровая эволюция / В. В. Полонский // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. – М.: Наука, 2009. С. 149-210.
156. Полякова, С. В. Два этюда о творчестве Андрея Белого / С. В. Полякова // Блоковский сборник XII / отв. ред. А. Мальц. – Тарту: ТОО «ИЦ-Гарант», 1993. – С. 110-123.
157. Поселягин, Н. Антропологический поворот в российских гуманитарных науках / Н. Поселягин // Новое литературное обозрение. – 2012. - №113 (1). – С. 27-36.
158. Пospelов, Г. Н. Теория литературы: учебник для студ. филол. спец. ун-тов / Г. Н. Пospelов. – М.: Высшая школа, 1978. – 351 с.
159. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
160. Пресняков, О. М. Стиль Андрея Белого (Роман «Петербург»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Олег Михайлович Пресняков. – Екатеринбург, 1997. – 243 с.
161. Пресняков, О. О принципах стилевого анализа литературы XX века (Андрей Белый «Петербург») / О. Пресняков // XX век. Литература. Стиль: Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900 – 1950). Вып. 3 / отв. ред. В. В. Эйдинова. – Екатеринбург: УрГУ, 1998. – С. 19 – 25.
162. Пустыгина, Н. «Петербург» Андрея Белого как роман о революции 1905 года: (К проблеме «революции сознания») / Н. Пустыгина // Блоковский сб. VIII. А. Блок и революция 1905 г. – Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1988. – С. 147-163. – (Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 813).
163. Пустыгина, Н. Г. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург. Статья 1 / Н. Г. Пустыгина // Проблемы литературной типологии и исторической преемственности: Тр. по рус. и славян. филологии. Т. XXVIII. – Тарту: Изд-во ТГУ, 1977. – С. 80-97. – (Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 414). Статья 2 / Н. Г. Пустыгина // Проблемы литературной

типологии и исторической преемственности: Тр. по рус. и славян. филологии. Т. XXXII. – Тарту: Изд-во ТГУ, 1981. С. 86-114. (Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 513).

164. Пустыгина, Н. Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» / Н. Г. Пустыгина // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова / отв. ред. З. Г. Минц; ред. В. И. Беззубов. – Тарту: Изд-во ТГУ, 1989. – С. 124–137. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/535453.html>

165. Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века. Материалы конференции (Иерусалим, 2003) / сост. и научн. ред. Д. М. Сегал и Н. М. Сегал (Рудник). – М.: Водолей Publishers, 2008. – 472 с.

166. Разумова, А. О. Роман Андрея Белого "Петербург": гносеологическая природа текстопорождения: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Александра Олеговна Разумова. – Томск, 2006. – 223 с.

167. Роднянская, И. Б. Лирический герой / И. Б. Роднянская // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – М.: Советская Энциклопедия, 1981. – С. 258—262

168. Розенталь Бернис Г. Мережковский и Ницше. (К истории заимствований) / Бернис Г. Розенталь // Д. С. Мережковский: мысль и слово: сборник статей / под ред. В.А. Келдыша, И.В. Корецкой, М.А. Никитиной. – М.: «Наследие», 1999. – С. 119-135.

169. Розенталь Ш., Фоули Х. П. Символический аспект романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» / Ш. Розенталь, Х. П. Фоули // Русская литература XX века. Исследования американских ученых / Университет Джеймса Медисона; Санкт-Петербургский государственный университет. Ред. Б. Аверин, Э. Нитраур. – СПб.: Петро-РИФ, 1993. – С. 7-23.

170. Ронен, О. Серебряный век как умысел и вымысел / О. Ронен; авт. пер. с англ. – М.: ОГИ, 2000. – 152 с.

171. Рудич, В. Дмитрий Мережковский / В. Рудич // История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – С. 214-225.
172. Русская литература конца XIX – начала XX века. Библиографический указатель. Том 1. А-М – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 952 с.
173. Русская литература XX века (1890-1910): В 2 кн. / под ред. С. А. Венгерова. – М.: ИД "XXI век – Согласие", 2000. – 2 т.
174. Русский символизм и мировая культура: Сб. науч. трудов / под ред. Л. А. Сугай. – М.: Экон-Информ, 2009. Вып. 3. – 248 с.
175. Русский символизм и мировая культура: Сб. науч. трудов / под ред. Л. А. Сугай; отв. за выпуск – Н. Ф. Шипунова. – М.: ГАСК, 2004. Вып. 2. – 320 с.
176. Рымарь, Н.Т. Поэтика романа / Н. Т. Рымарь. – Саратов: СГУ, 1990. – 252 с.
177. Сарычев Я. В. Религия Дмитрия Мережковского: «Неохристианская» доктрина и ее художественное воплощение: монография / Я. В. Сарычев. – Липецк: ИНФОРМ, 2001. – 224 с.
178. Сарычев, В. А. Эстетика русского модернизма: Проблема жизнетворчества: монография / В. А. Сарычев. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. – 320 с.
179. Сергеева, Н. М. Творчество Д.С. Мережковского 1890-1900-х годов: специфика художественного сознания: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Надежда Михайловна Сергеева. – Кострома, 2009. – 189 с.
180. Силантьев, И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с. – (Язык. Семиотика. Культура).

181. Силантьев, И. В. Сюжетологические исследования / И. В. Силантьев; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 224 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).
182. Силард, Л. Поэтика символистского романа конца XIX начала XX веков. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) / Л. Силард // Проблемы поэтики русского реализма XIX века: сборник статей. — Л.: Изд.-во ЛГУ, 1984. – С. 265-284.
183. Силард, Л. Утопия розенкрейцерства в «Петербурге» Андрея Белого / Л. Силард // Силард Л. Герметизм и герменевтика / Л. Силард. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. – С. 250-263.
184. Силард, Л. Несколько примечаний к культурологии Андрея Белого / Л. Силард // Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки: В честь В. А. Келдыша. Исследования и публикации / сост. О. А. Лекманов, В. В. Полонский; под общ. ред. В. В. Полонского. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 147-161.
185. Синеокая, Ю. В. Три образа Ницше в русской культуре: монография / Ю. В. Синеокая; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2008. – 197 с.
186. Скрипник, А. П. Моральное зло в истории этики и культуры: монография / А. П. Скрипник. – М.: Политиздат, 1992. – 351 с.
187. Сологуб, Ф. Искусство наших дней / Федор Сологуб // Сологуб Ф. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6 / Федор Сологуб. – М.: Интелвак, 2002. – С. 411-444.
188. Сологуб, Ф. К. Мелкий бес: Роман / Федор Кузьмич Сологуб; вступ. статья В. Келдыша; научная подгот. текста и коммент. М. Козьменко. – М.: Худож. лит., 1988. – 303 с.
189. Сологуб, Ф. Мелкий бес / Федор Сологуб; отв. ред. А. В. Лавров; сост., ст. и коммент. М. М. Павловой. – СПб.: Наука, 2004. – 891 с. – (серия «Литературные памятники»).

190. Спроге, Л. Русская поэзия и проза XX века: эпоха символизма и эмиграции: монография / Л. Спроге. – Рига: Академическое издательство Латвийского университета, 2009. – 173 с.
191. Тамарченко, Н. Д. Русская повесть Серебряного века: проблемы поэтики сюжета и жанра: монография / Н. Д. Тамарченко. – М.: Intrada, 2007. – 256 с.
192. Тамарченко, Н. Д. Система персонажей / Н. Д. Тамарченко // Литературоведческие термины: Материалы к словарю / ред.-сост. Г. В. Краснов. Вып. 2. – Коломна: Коломенский пед. ин-т, 1997. – С. 36-41.
193. Тараскина, В. Н. Роль Д. С. Мережковского в формировании культуры Серебряного века: дис. ... канд. ист. наук: 24.00.01 / Вера Николаевна Тараскина. – Саранск, 2004. – 179 с.
194. Теоретико-литературные итоги XX века / редкол.: Ю. Б. Борев (гл. ред.), Н. К. Гей, О. А. Овчаренко, В. Д. Сквозников и др. – М.: Наука, 2003. – Т.1. Литературное произведение и художественный процесс / редкол.: Ю. Б. Борев (отв. ред.), С. Г. Бочаров, И. П. Ильин и др. – М.: Наука, 2003. – 373 с.
195. Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов / автор-сост. Н. Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2002. – 467 с.
196. Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс / редкол.: Ю. Б. Борев (гл. ред.), И. П. Ильин, Е. Г. Местергази, И. Д. Никифорова, И. Ю. Подгаецкая. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 624 с.
197. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие / Б. В. Томашевский; вступ. ст. Н. Д. Таманченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. – М.: Аспект-Пресс, 1996. – 334 с.
198. Топоров, В. Н. О романе Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере в «евразийской» перспективе / В. Н. Топоров // Евразийское пространство: Звук, слово, образ: сборник статей / отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 181 – 236.

199. Тырышкина, Е. В. Русская литература 1890-х начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду: монография / Е. В. Тырышкина. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2002. – 151 с. Режим доступа: <http://avantgarde.narod.ru>.
200. Тюпа, В. И. Характер литературный / В. И. Тюпа // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962—1978. – Т. 8. – 1975. – Стлб. 215-219.
201. Тюпа, В. Полифония русской эстетической мысли 20-х годов / В. Тюпа // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века: антология / сост. Г. А. Белая. – М.: РГГУ, 2003. – С. 111-126.
202. Утехин, Н. Альдонса и Дульцинея Ф. Сологуба / Н. Утехин // Ф. Сологуб. Мелкий бес / Федор Сологуб. – М.: «Советская Россия», 1991. – С. 3-24.
203. Фарино, Ежи. Введение в литературоведение: учебное пособие / Ежи Фарино. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
204. Философский энциклопедический словарь. – М.: ИНФРА-М, 1997. – 576 с.
205. Финк, Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк // Проблема человека в западной философии: сборник переводов / сост и послесл. П.С. Гуревича; общ. ред. Ю.Н. Попова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 357-403.
206. Флорова, Л. Н. Проблемы творчества Д. С. Мережковского: статьи / Л. Н. Флорова; отв. ред. Ю. Г. Круглов. – М.: Изд-во МГОПУ, 1996. – 116 с.
207. Фрейд, З. Леонардо да Винчи. Воспоминание детства / Зигмунд Фрейд. – Ростов-на-Дону: Изд. Ростовского университета, 1990. – 48 с.
208. Фрейд, З. Поэт и фантазия / Зигмунд Фрейд // Вопросы литературы. – 1990. – № 8. – С. 160-166.
209. Хабермас, Ю. Модерн – незавершенный проект / Юрген Хабермас // Современная литературная теория: антология / сост. Кабанова И. В. – М.: Флинта, Наука, 2004. – С. 226-242.

210. Хайдеггер, М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер; пер. В. В. Бибихина. – М.: Академический проект, 2011. – 460 с.
211. Хайдеггер, М. Гельдерлин и сущность поэзии / Мартин Хайдеггер; пер. и примеч. А. В. Чусова // Логос. – 1991. – №1. – С. 37-47.
212. Хайдеггер, М. Искусство и пространство / Мартин Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / сост. Р. А. Гальцева. Пер. и примеч.: С. С. Аверинцев, В. В. Бибихин, С. Л. Воробьев, Р. А. Гальцева, П. П. Гайденок, Ю. Н. Давыдов, В. В. Ошис, Н. Л. Трауберг, А. И. Фрумкина. – М.: Политиздат, 1991. – С. 95-102.
213. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
214. Холиков, А. Дмитрий Мережковский. Из жизни до эмиграции: 1865-1919: монография / Алексей Холиков. – СПб.: Алетейя, 2010. – 152 с.
215. Хрестоматия по теории литературы: пособие для студентов / сост. Л. Н. Осьмакова; вступ. ст. П. А. Николаева. – М.: Просвещение, 1982. – 448 с.
216. Черников, И. Н. Своеобразие историзма русского историософского символистского романа конца XIX-начала XX века / И. Н. Черников // Вісник Запорізького національного університету. – №1. – 2011. – С. 51-57.
217. Чуковский, К. Д. С. Мережковский (Тайновидец вещи) / К. Чуковский // Мережковский Д. С.: Pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников. Антология / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А. Н. Николукина. – СПб.: РХГА, 2001. – С. 140-150.
218. Шопенгауэр, А. Избранные произведения / Артур Шопенгауэр; сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. С. Нарский. – М.: Просвещение, 1992. – 479 с.
219. Штыгашева, О. Г. Художественный синтез в романе Андрея Белого «Петербург»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Геннадьевна Штыгашева. – Якутск, 2008. – 23 с.



220. Эллис (Кобылинский Л. Л.) Русские символисты / Эллис (Л. Л. Кобылинский). – Томск: Издательство «Водолей», 1998. – 288 с.
221. Эсалнек, А. Я. Основы литературоведения: Анализ художественного произведения: учебное пособие / А. Я. Эсалнек. – М.: Флинта, Наука, 2001. – 112 с.
222. Эсалнек, А. Я. Типология романа (теоретический и историко-литературный аспекты) / А. Я. Эсалнек. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 156 с.
223. Юнг, К.-Г. Психология и поэтическое творчество / Карл-Густав Юнг // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / сост. Р. А. Гальцева. Пер. и примеч.: С. С. Аверинцев, В. В. Бибахин, С. Л. Воробьев, Р. А. Гальцева, П. П. Гайденок, Ю. Н. Давыдов, В. В. Ошис, Н. Л. Трауберг, А. И. Фрумкина. – М.: Политиздат, 1991. – С. 103-118.
224. Ямпольский, М. Б. Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М. Б. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.
225. Яранцев, В. Н. Структура идеального пространства в романе А. Белого «Петербург» / В. Н. Яранцев // Гуманитарные науки в Сибири: Сер.: Филологическая. Новосибирск, 1997. – № 4. – С. 50-55.
226. Deppermann, Maria. Andrej Belyis ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende: Monographie / Maria Deppermann. – München: Otto Sagner, 1982. – 256 S. – (Slavische Beiträge. Band 150).
227. Zink, Andrea. Andrej Belyis Rezeption der Philosophie Kants, Nietzsches und der Neukantianer: Monographie / Andrea Zink. – München: Otto Sagner, 1998. – 387 S. – (Slavistische Beiträge. Band 368).