

ПОЭТИКА ФЁДОРА СОЛОГУБА: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ, МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ, ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ¹

© 2016 г. В. В. Полонский

профессор РАН, доктор филологических наук, директор Института мировой литературы
им. А.М. Горького РАН, Россия 121069, г. Москва, ул. Поварская 25а

v.polonski@mail.ru

THE POETICS OF FYODOR SOLOGUB: MAIN PRINCIPLES, MYTHIC IMAGES, LITERARY ALLUSIONS

© 2016 Vadim V. Polonsky

Professor of the Russian Academy of Sciences, Doctor of Philological Sciences, Director
of the Gorky Institute of World Literature, 25a Povarskaya Str., Moscow 121069, Russia

v.polonski@mail.ru

В статье предпринимается попытка предложить ряд обобщающих суждений и наблюдений над основными принципами поэтики Фёдора Сологуба, одного из ведущих русских символистов старшего поколения. Проводится частичная реконструкция лежащей в основе художественной модели писателя мифо-символической системы, глубинной семантической парадигмы, а также некоторых механизмов адаптации и творческого усвоения им чужих “голосов культуры”. Анализ проводится в основном на материале поэтического наследия писателя, его критико-теоретических работ, романов “Тяжёлые сны” и “Мелкий бес”.

The article offers a perspective view and assessment of the fundamentals of the poetics of Fyodor Sologub, a leading Russian symbolist of the elder generation. There attempted a reconstruction of the mythological-and-symbolic system (on which the writer's set of designs are based), of the inherent semantic paradigm, and of some mechanisms of adaptation and rethinking of the voices of “the cultural other”. For our analysis we consider the poetic heritage of the writer, his works on criticism and theory, his novels *Bad Dreams* and *The Petty Demon*.

Ключевые слова: Сологуб, символизм, декаданс, ирония, модернистская мифология, интертекстуальность

Key words: Sologub, Symbolism, the Decadent movement, irony, modernist mythology, intertextuality

Творчество Фёдора Сологуба, одного из ведущих русских символистов старшего поколения, разумеется, всегда привлекало к себе достаточно пристальное внимание исследователей отечественной словесности рубежа XIX–XX веков. И всё же среди филологических приоритетов последних десятилетий оно неизменно пребывало в тени литературного наследия таких символистских мэтров, как Блок, Брюсов, Вяч. Иванов, Андрей

Белый. Вместе с тем недавние научные разыскания и критические издания сочинений писателя – среди них необходимо особенно выделить те, что осуществлены трудами ведущих исследователей школы ИРЛИ РАН М.М. Павловой и А.В. Лавровым – существенно уточнили сложившиеся представления о его роли в литературном процессе и подготовили почву для нового системного осмысления этого феномена. В данной статье предпринимается попытка предложить ряд обобщающих суждений и наблюдений над основными принципами поэтики Сологуба. Среди прочего, они подразумевают частичную реконструкцию лежащей

¹ Работа выполнена за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-02709) в ИМЛИ РАН. – The research for this article was financed by the grant from the Russian Science Foundation (project No 14-18-02709).

в основе художественной модели писателя мифо-символической системы, глубинной семантической парадигмы, а также некоторых механизмов адаптации и творческого усвоения им чужих “голосов культуры”.

* * *

Ранний, “досимволистский”, период творчества Сологуба, совпадающий с годами провинциального учительства (1882–1893), кажется в основном ориентированным либо на поэтико-тематический репертуар традиционного гротескно-критического бытописательства при его трансформации в натурализм, либо на надсоновский пафос “гражданской скорби”. Однако уже на этом этапе в привычные модели письма будущего апологета русского модернизма вносятся существенные перекодировки, новые принципы соположения мотивов и их смыслового аккомпанирования. “Душевная угнетённость” – доминанта восьми-десятилетне-надсоновского мироощущения – подается у Сологуба с особо настойчивым акцентированием, когда вязкий наплыв безысходности и разочарований оказывается настолько удушающим, что требует обязательного выхода. Но выхода зачастую болезненного, “предельного”, нередко – в сладострастие и запретные переживания, в которых даруется забвение тоскливой повседневности.

Уже в ранних поэтических сочинениях Сологуба надсоновское осложняется характерной чертой, которая станет во многом нервом художественной ткани его творчества на протяжении всей жизни: внешнее зло, во-первых, очень быстро преодолевает границы “гражданской скорби” и подвергается метафизической возгонке, а во-вторых, усваивается как внутренняя, душевная реальность: коллизии света и тьмы интериоризируются. Так что лирическое “я” предельно расширяется, но не за счёт дионисического растворения во внеположенном космосе – как в позднейшем авангарде, у Маяковского или Пастернака, – а за счёт интимизации и психического одомашнивания вселенских борений закрытым и соллипсистским сознанием, для которого оно само – единственная подлинная реальность. А. Блок выразил это свойство сологубовского мира такой формулой: “Предмет его поэзии – скорее, душа, преломляющая в себе мир, а не мир, преломленный в душе” [1, с. 82].

Наряду с иными элементами художественно-мировоззренческой парадигмы этот лирический комплекс приобщает писателя к феномену, который О. Ханзен-Леве назовет “диаволическим” символизмом в противовес прежде всего – символизму “мифопоэтическому” [2, 3]. В первую

очередь он сопряжён с “декадентским” мироощущением, с которым имя Сологуба в сознании современников оказалось связанным едва ли не более плотно, чем любого другого писателя.

Общее место критики о Сологубе – это утверждения о его прирожденном декадентском даре: “Декадентство Сологуба с ранних его веских шагов по литературному пути было <...> живым внутренним процессом” [4, с. 9]; “Декадентом он упал с неба, и кажется иногда, что он был бы декадентом, если бы не было не только декадентства, но и литературы, если бы мир не знал ни Эдгара По, ни Рихарда Вагнера, ни Маллармэ, если бы не было на свете никого, кроме Фёдора Сологуба” [5, с. 15].

Не менее распространенное суждение – о статичном характере творчества писателя, который в сущности не знал эволюции, “пути” и всю жизнь оставался человеком “одной мысли”, хранил верность однажды найденным “своим” темам и приемам в их бесконечном варьировании. “Вся его поэзия – неподвижное, хотя и страшно напряженное созерцание одной точки”, – скажет Лев Шестов [6, с. 71]. Тот же тезис развернет позже В. Ходасевич: «В сущности с начала 90-х годов Сологуб является во всеоружии. Он сразу “нашел себя”, сразу очертил свой круг и не выходит из него. С годами ему только легче и лучше удавалось то, что с самого начала сделалось сущностью его стиля. Поэзия Сологуба мне кажется исключительным случаем, когда проследить эволюцию формы почти невозможно. По-видимому, она почти отсутствует <...> Конечно, к тому, что составляет основные мотивы его поэзии, пришел он не сразу. Но именно того, как и когда сложился Сологуб, мы не знаем. Застаем его сразу сложившимся и таким пребывающим до конца» [7, с. 394, 398].

Благодаря исследованиям и архивным разысканиям последних десятилетий мы уже многое знаем о том, “как и когда” сложился писатель – и эти сведения усложняют картину, нарисованную критиком. Однако при всех возможных оговорках нужно признать, что к середине 1890-х годов, когда Сологуб сходит с редакцией “Северного вестника” (Л. Гуревич, А. Волынский, Н. Минский), публикуя в журнале, формирующем новую модернистскую среду, рассказы, стихи и роман “Тяжёлые сны”, и выпускает первые сборники – “Стихи: Книга первая” (1895) и “Тени: Рассказы и стихи”, – его более или менее неизменная художественная система в основных своих чертах уже вполне сложилась.

Перебравшись в Петербург, Сологуб занял особое место в ряду созидателей “нового искус-

ства". К 1896 году обозначилось разделение на две партии в этом кругу. З. Гиппиус, поддержанная своим мужем Д. Мережковским, А. Волынским, а затем и многими иными литераторами-модернистами, начала ревизию "упаднического" мироощущения с его любованием самоценными "цветами зла", метафизической скукой, культом смерти и утончённой болезненности, индивидуализмом, эгоцентризмом, панэстетизмом [см. 8, с. 235–246]. Писательница формировала программную антитезу декадентства и символизма, где последний противопоставлялся первому как начало, причастное "свету разума", открытое к поиску религиозно-философского синтеза, конструированию новых мистико-метафизических истин. В конце концов этим установкам во многом наследовал русский младосимволизм с его грандиозными утопическими проектами на соловьёвско-неоплатонической подкладке. Но уже у истоков подобного устремления к новому этапу истории русского символизма Сологуб ему откровенно противостоит. Он создаёт вокруг себя узкий круг единомышленников, в который входят поэты Вл. Гиппиус, А. Добролюбов, И. Коневской и критик Ф. Шперк, и пытается отстаивать в правах "чистое декадентство", не претендующее на построение навязчивых религиозных доктрин в духе Мережковских.

В 1896 г. Сологуб пишет программную статью "Не постыдно ли быть декадентом". Она так и не была издана при жизни писателя, но именно здесь развёрнуты его сокровенные представления о глубокой укоренённости упаднического мироощущения в самом духе культуры и опыте человека "конца века": "Большой и трудный путь надо было пройти (и немногими он пройден), чтобы, развивая свои понятия о своем мире, увидел наконец человек невозможность и противоречивость этого мира. И в мире нравственных понятий почувствована была великая неудовлетворенность, и в поэзии условные формы, прекрасные, но уже недостаточные и неточные, пресытили нас. То, что казалось прежде непрерывным и цельным, — и в природе, и в душе человеческой, — при остром анализе потеряло для нас эту непрерывность, распалось на элементы, взаимодействие которых для нас загадочно. В душевной сфере эта потеря цельности, это грозное самораспадение души составляет внутреннюю сторону нашего так называемого декаданса или упадка" [9, с. 155].

Собственно в художественном мире Сологуба лирическое переживание опыта распада закономерно приводит к "созерцанию" той самой "одной точки", о которой писал Л. Шестов. Её формула такова: *Тот просвет в явлении всяком, / Что*

людей пугает мраком, / Я бесстрашно полюбил ("Фимиами", 1921).

В разрешении классического гётевского вопроса о соотношении "поэзии" и "правды" Сологуб пошел совсем иным путем, чем большинство его выдающихся собратьев по символистскому цеху — особенно в 1900-е, в эпоху расцвета движения. Сценарии пресловутого модернистского *жизнетворчества*, при котором реальность и биография публично разыгрываются по законам художественного письма и мифологическим ролям, ему оказываются принципиально чужды. В общении с внешним миром писатель всегда был закрыт, не пускал сторонних в обстоятельства своей жизни. Обстоятельства эти несколько изменились после публикации отдельным изданием "Мелкого беса" (1907) и выхода сборника стихов "Пламенный круг" (1908). К их автору приходит общероссийская слава, какой в литературе с ним могли потягаться разве только М. Горький, Л. Андреев и А. Куприн. Сологуб выходит в отставку, женится, под влиянием супруги Ан. Чеботаревской заводит открытый литературный салон и бывший анахоретский быт меняет на жизнь светского человека. Но грань между замкнутым внутренним "я" и внешним миром даже теперь остается не пресекаемой. Он по-прежнему ощущает свою непонятость критикой и отказывается кого бы то ни было впускать в собственную "биографию", поскольку "биография никому не нужна. Биография писателя должна идти только после основательного внимания критики и публики к сочинениям" [10, с. 240].

Не личность как художественное целое, артефакт, проецирующий себя в творчество, а творчество как единственное свидетельство о сокровенной правде личности — таково кредо "декадента" Сологуба. Но само творчество это оказывается замкнутой вселенной соллипсистского "я" со своей философской основой и устойчивым набором сквозных символических топосов и мифологем, образно разворачивающих тотально пессимистический опыт лирического переживания распри первоначал бытия в их взаимообратимости как *интимную* тему. Не случайно в предисловии к итоговому лирическому сборнику "Пламенный круг" поэт скажет: "Хочу, чтобы интимное стало всемирным". Но по логике "круга" — центрального символа книги — это оказывается возможным именно потому, что "всемирное" стало "интимным".

Миросозерцательную тональность сологубовского творчества уже с молодых лет задавало увлечение буддизмом (подробнее см. 11, с. 275]) и философией Шопенгауэра. Именно им оно объяснено метатемами иллюзорности бытия как "покрывала Майи", его "кажимости" и сущностной

ирреальности. На своей глубине жизнь растекается бредом, оборачивается “тяжёлыми снами”, терзающими Логина, главного героя одноимённого романа. Её лики предстают личинами, здесь всё, что вроде бы *есть*, на самом деле только *кажется*, как в начале романа “Мелкий бес”: “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”.

“Философия Шопенгауэра была разлита в воздухе”, – скажет о 1890-х годах А. Белый [12, с. 10]. Сологуб отдал щедрую дань ниществу, не без оснований снискал себе имя “русского Бодлера”, но всё же определяющее влияние на него оказал именно главный теоретик европейского пессимизма, автор трактата “Мир как воля и представление”. И в русской поэзии рубежа веков Сологуб, вероятно, был наиболее последовательным переводчиком его философии на лирический язык.

Концепция неразумной, слепой и безжалостной Воли как первоосновы мира, оказывающегося лишь нашим представлением, которое в свою очередь порождает бесконечное многообразие быющих друг с другом явлений, дала Сологубу объяснения мучительных противоречий действительности и самой природы зла. Постоянные формулы его поэзии “ложь и зло”, “мир злой и ложный” – это своеобразный поэтический перифраз названия главной книги Шопенгауэра. А сквозные мотивы сочинений Сологуба могут быть прочитаны как вариации учения философа о “ничтожестве и горестях жизни”, которая “как в великом, так и в малом – всеобщее горе, беспрерывный труд, непрестанная сутолока, бесконечная борьба, подневольная работа, связанная с крайним напряжением всех физических и духовных сил”, обрекающие “взаимные отношения людей” на “неправду, крайнюю несправедливость, жесткость и жестокость” [13, с. 366, 599].

“Я” поэта, вобравшее вселенную в себя, вступает в резонанс с шопенгауэровским “миром как представлением” и рождает исповедание образцово “декадентского” эгоизма: *Я – бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах, / Не сотворю себе кумира / Ни на земле, ни в небесах* <...> (1896).

А. Волынский назвал Сологуба “каким-то русским Шопенгауэром, вышедшим из удушливого подвала” [14, с. 192]. В этих словах примечателен намек на прививку “достоевщины” к пессимистическим философам. И действительно, тень парадоксалиста “Записок из подполья” нередко проступает за сологубовской апологией “злого” и опытом его душевного “одомашнивания”. Как в том же романе “Тяжёлые сны”, где Анна говорит:

“Во всякой любви есть эгоизм. Одна ненависть бывает иногда бескорыстна” [15, с. 99]. Или в таких характерных строках: *Сердцем овладевшая злоба застарелая / Шепчет речи знойные, горько справедливые* <...> (1893).

И все же вращение в замкнутом кругу бытийной безысходности – не единственная из возможных поэтических партитур Сологуба. Примечательны порывы освободиться от шопенгауэровских вериг “лжи и зла”, хотя уже и по ту сторону жизни: *Расторгнуть бремя, расторгнуть бремя / Пора пришла. / Земное злое растает бремя, / Как сон, как мгла. / Земное бремя, – пространство, время, – Мгновенный дым, / Земное, злое расторгнем бремя, / И победим!* <...> (“Елисавета, Елисавета...”, 1902).

Влияние Шопенгауэра может быть и косвенным, и даже внеидеологическим. Так, во многом благодаря знакомству с наследием немецкого мыслителя Сологуб усваивает формы лирико-философической рефлексии. Но приравнивает их к совсем иным мелодиям, проецируя тождество лирического субъекта и мира природы на традицию идеалистической натурфилософии и прокладывая линию преемственности от “поэзии мысли” Баратынского и Тютчева к мандельштамовскому изводу темы “я и таинство жизни”, как она явлена, к примеру, в стихотворении “Дано мне тело – что мне делать с ним”:

Не понимаю, отчего
В природе мертвенной и скучной
Встает какой-то властью чудной
Единой жизни торжество.

Я вижу вечную природу
Под неизбежной властью сил, –
Но кто же в бытие вложил
И вдохновение и свободу?

И в этот краткий срок земной,
Из вещества сложась земного,
Как мог обрести я мысль и слово,
И мир создать себе живой?

Окрест меня все жизнью дышит,
В моей реке шумит волна,
И для меня в полях весна
Благоухания колышет.

Но не понять мне, отчего
В природе мертвенной и скучной
Воссоздается властью чудной
Духовной жизни торжество.
1898

Круг бытийной безысходности и пути освобождения из него – глубинная метатема творчества Сологуба, которая держится на индивидуальной мифологии с постоянно повторяющимся и очень

ограниченным набором соотнесенных друг с другом устойчивых, константных мифологем и сквозных символов. “Метод – бесконечное варьирование тем и мотивов”, – так охарактеризует собственные подходы писатель [16, с. 27].

По Шопенгауэру, освобождение из-под власти слепой Воли дарует лишь творчество, создание фантазийных, художественных миров. И в сологубовской вселенной эту роль возьмут на себя измышленные различные воплощения “творимой легенды”, но прежде всего – пресловутые земля Ойле и звезда Маир, плоды индивидуального модернистского мифотворчества (идиомифы), пунктиром прошивающие все наследие писателя от лирики до романной трилогии “Творимая легенда”: *Звезда Маир сияет надо мною, / Звезда Маир, / И озарен прекрасною звездою / Далекий мир. <...> На Ойле далёкой и прекрасной / Вся любовь и вся душа моя. / На Ойле далёкой и прекрасной / Песней сладкогласной и согласной / Славит всё блаженство бытия <...>* (Цикл “Звезда Маир”, 1898).

Здесь – спасение от бездушного бытия, когда греческая богиня случайности Айса отступает перед “строгой Ананке”, богиней необходимости, постоянной героиней символично-мифологического пантеона Сологуба.

Другой его неприменный насельник – знаменитое “злое солнце”, Солнце-Дракон. Этот авторский образ-миф поэт, создавая теневую декадентскую кулису в утопическом модернистском театре, противопоставляет мажорному пафосу мифопоэтики “солярности” на рубеже веков (“Будем как солнце” К. Бальмонта, “Золото в лазури” А. Белого, “Солнце-сердце” Вяч. Иванова, “Божественная поэма” А. Скрябина и др.): *Змий, царящий над вселенною, / Весь в огне, безумно злой, / Я хвалю тебя смиренною, / Дерзновенною хулой* (1902).

При этом мир Сологуба – трагическое сочленение непримиримых полюсов, где заказан диалектический “синтез” в духе Мережковского и герой разрывается в манихейской равновеликости света и тьмы, благого Творца и “злого демиурга” гностиков:

Два солнца горят в небесах,
Посменно возносятся лики
Благого и злого владыки,
То радость ликует, то страх.
Дракон сожигающий, дикий,
И Гелиос, светом великий, –
Два солнца в моих небесах.

Внимайте зловещему крику, –
Верховный идёт судия.
Венчайте благого владыку,
Сражайтесь с драконом, друзья.
1904

В этом стихотворении выбор в пользу “благого владыки” очевиден. Но между внутренним “я” поэта и внешним миром опять же нет дистанции. Манихейская вселенная предстает лирическим микрокосмом. А потому и объективированное зло “требует” воплощения в субъективных личностях внутреннего опыта, *примерения тьмы к себе*. Здесь – причина этико-тематического “плюрализма” Сологуба, способного и на такие излияния (в которых, впрочем, не стоит недооценивать заряда иронической литературной игры с линией пушкинского “Ариона” и темой “моря житейского” в литургической поэзии): *Когда я в бурном море плавал / И мой корабль пошел ко дну, / Я так воззвал: “Отец мой, Дьявол, / Спаси, помилуй, – я тону <...> / И Дьявол взял меня и бросил / В полустлеившую ладью. / Я там нашел и пару весел, / И серый парус, и скамью <...> / Тебя, отец мой, я прославлю / В укор неправедному дню, / Хулу над миром я восставлю, / И, соблазняя, соблазню* (1902).

Поэтическая семантика Сологуба вообще держится на сквозном законе тождества, взаимности и самоотрицания полюсов. В этом – суть особой модернистской иронии поэта, трагически трансформирующей иронию романтическую. В романе “Творимая легенда” мы встречаем программные слова: “Пришла великая царица Ирония <...> и сняла <...> покровы, один за другим. Обнажилась великая печаль, неизбежная противоречивость всякого мира, роковое тождество совершенных противоположностей” [17, с. 515]. Сологуб развернет эту идею в тезис о сочетании лирического “нет” и иронического “да” в своем художественном мировидении. Младосимволистской софиологии писатель отвечает собственным – ироническим – изводом женского мифа. Заимствуя образы из “Дон Кихота” Сервантеса, он мировые универсалии соотносит с символической парой *Дульцинея – Альдонса*, на которые проецируются многообразные женские персонажи. Казалось бы, эти мифологические архетипы должны отсылать, соответственно, к серафической, светлой, и павшей, темной, ипостасям Души мира, к противопоставлению Афродиты Урании и Афродиты Пандемос у Платона, к паре Ева – Лилит в кабаллистической мифологии и т.п. Однако тут и вступает в права сологубовская “царица Ирония”. Дульцинея и Альдонса неизбежно оказываются не теми, кем кажутся, лик каждой – лишь личина, маска, за которой скрывается её противоположность. Дульцинея в конце концов обращается Альдонсой, и – наоборот. В принципе, эта взаимообратимость – бесконечна. Концепция бытия по Сологубу – тотально иронична, причём на всех

уровнях. Подобно двум мифологемам Женственности, взаимообратимыми и тождественными оказываются любые полюса. Отсюда – множество взаимоотрицающих идей, утверждений, тем, образных решений у писателя. Здесь Сологуб, подобно А. Чехову, И. Анненскому или В. Розанову, приобщается к глубинным интуициям кризисной посттрадиционалистской культуры рубежа столетий, которая открывает для себя картину мира без устойчивого остова классических ценностей, без нравственных и бытийных утешительных амортизаторов. Мира адогматичного, приобщившегося, по слову Л. Шестова, к “апофеозу беспочвенности”, мира после провозглашенной Ницше “смерти великого Пана”, где знание о Творце и реальности, истина и ответы на последние вопросы уже не предстают человеку как изначальная данность, где, будто в “подполье” у Достоевского, “дважды два – пять” и где путь к постижению неэвклидовой геометрии духа лежит через трагико-ироническое осмеяние “идолов” и слишком очевидных “правд”.

Ироническое пронизывает все формы творчества Сологуба, включая и теорию драмы, где устремленность к символистской мистерии-литургии подразумевает взаимообратимость смеха и ужаса, комического и трагедийного. В 1908-м, разрабатывая концепцию “театра одной воли” – собственный вариант модернистской режиссерской “новой драмы”, – писатель показывает, как ирония порождает освободительную игру, расширяющую горизонты познания, и в то же время подводит к стоическому приятию трагической правды о мире, где безусловно лишь царство одной “утешительницы” – Смерти (иронически иной ее лик – Любовь):

“Трагический ужас и шутовской смех с одинаково непреодолимой силой колеблют перед нами ветшающие, но все еще обольстительные завесы нашего мира, такого, казалось, привычного, и вдруг, в зыбкости игры, такого неожиданного, жуткого, поражающего или отвратительного <...>

Или я совсем не знаю, для чего человеку драма, или она для того только, чтобы привести человека ко Мне. Из царства взбалмошной Айсы, из мира странных и смешных случайностей, из области комедии перевести его в царство строгой и утешительной Ананке, в мир необходимости и свободы, в область высокой трагедии. Упразднить соблазны жизни, и вечную увенчать утешительницу, не ложную, ту, которая не обманет <...>

Что же все слова и диалоги? – один вечный ведется диалог, и вопрошающий отвечает сам, и

жаждет ответа. И какие же темы? – только Любовь, только Смерть.

Нет разных людей, – есть только один человек, один только Я во всей вселенной, волящий, действующий, страдающий, горящий на неугасимом огне, и от неистовства ужасной и безобразной жизни спасающийся в прохладных и отрадных объятиях вечной утешительницы – Смерти” [18, с. 179–185].

Ирония находит своё образное воплощение и в одном из универсальных символических мотивов индивидуальной мифологии Сологуба – *мотиве качелей*. У него – тот же философический исток, слова Шопенгауэра: “Жизнь качается, подобно маятнику, взад и вперед, между страданием и скукой, которые оба действительно суть ее последние части” [19, с. 324]. И мотив этот семантически расширяется: качели – не только знак ироничной относительности “правого” и “левого”, “верха” и “низа”, но и символ дурной бесконечности ложного движения жизни как дьявольской игры, шутки – чёрта ли, злого ли гностического демиурга, – ловушки-забавы с одним-единственным, кажется, окончательным выходом: *В тени косматой ели, / Над шумною рекой / Качает черт качели / Мохнатою рукой <...> / Взлечу я выше ели, / И лбом о землю трах! / Качай же, черт, качели, / Все выше, выше... ах!* (“Чёртовы качели”, 1907).

Хотя сюжетно и тематически сочинения Сологуба, как правило, завершаются торжеством трагической иронии, в общем философско-эстетическом контексте творчества писателя это – не точка. Потенциально *трагическая* ирония должна преобразиться в иронию *мистическую*, «при которой мировые противоположности не разрешаются, а сохраняются и утверждаются как особого рода <...> реальность непостижимого: “Принята Альдонса как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея”» [20, с. 908]. В мифологии Сологуба такому преображению соответствует перерождение Иронии в Лирику. С этой мифологемой он связывает “совершенное самоутверждение” абсолютного “Я”, конструирующего бесконечное, мир “желанных возможностей”, некое сверхбытие “со святынями, которых нет” [21, с. 164–165]. Их нет в том смысле, что они не даны, а заданы, не актуальны, а потенциальны. Их нет в этом несовершенном мире “зла” и “тоски”, который отвергает Иронию, но в неэвклидовой геометрии инобытия – и здесь Сологуб выступает носителем постклассической картины мира – только они и есть. Там “да” и “нет” сосуществуют, Ирония призвана обратиться Лирикой, трагедия – мистерией, завораживающая красотой Смерть – освобождаю-

шей Любовью, а апология тотального “Я” – его жертвоприношением. Именно в этом – суть сологубовской “творимой легенды”, или концепции “творимого творчества”.

Не случайно в рассказах зрелого Сологуба метасюжетами станут *превращение, преображение и чудотворение* (“Превращения”, 1904, “Страна, где воцарился зверь”, 1906, “Маленький человек”, “Смерть по объявлению”, “Конный стражник”, 1907, “Претворившая воду в вино”, “Снегурочка”, “Алчущий и жаждущий”, 1908 и др.). Те же метасюжеты лежат в основе пьес (“Дар мудрых пчел”, 1906, “Победа смерти”, “Ванька Ключник и Паж Жеан”, 1907 и др.) и трилогии “Творимая легенда” (“Навыи чары”, “Капли крови”, “Дым и пепел”).

В драмах этот сюжетный инвариант воплощается в коллизии преображения трагедии либо комедии в мистерию. И показательно, что практически во всех пьесах этого преображения так и не происходит. Оно оказывается достоянием не героев – те в итоге не способны преодолеть бытийное во имя сверхбытийного, – а “Я” Автора, который выступает одновременно и в роли Рока классической трагедии, и в роли всеведущего демиурга, констатирующего неудачу в деле приближения “зрелища” к единственно должному – “к соборному действию, к мистерии и литургии” [18, с. 182]. Однако само должное от этого не отменяется. “Опять зрелище остается зрелищем и не становится мистерией. Но не хочу оставить своего замысла”, – возглашает Дульцинея под маской Альдонсы в “Прологе” “Победы смерти” [22, с. 23]. Мистерияльное преображение бытия в сверхбытие здесь опять же неизменно предстаёт как потенциальное, а не актуально данное, как не завершаемый *процесс* “сотворения легенды”.

Закономерно, что и главный герой трилогии “Творимая легенда” Триродов, который испытывает разные сценарии “чудесного” преображения мира вокруг (от художественного творчества и педагогических опытов в детской колонии до эксперимента по построению социализма в некоем государстве Островов), в общем не добивается успеха. Автор дистанцируется от своего протагониста, в частности, противопоставляя его – в роли искусителя – Эммануилу Осиповичу Давыдову, который в символической знаковой системе романной трилогии через евангельские аллюзии прозрачно соотносён со Христом (Эммануилом, Сыном Давидовым, воспитанником Иосифа Обручника). Триродов обращается к нему с такими словами: “Знайте, что я никогда не буду с вами, не приму ваших утешительных теорий <...> Я не

верю ни во что из того, о чем вы так красноречиво говорите, прельщая слабых <...> Оставьте меня! <...> Нет чуда. Не было воскресения. Никто не победил смерти. Над косным, безобразным миром восстановить единую волю – подвиг, еще не свершенный” [17, с. 210].

Но этот “христорборческий” извод “творения легенды” у Сологуба оказывается обречённым. Он остаётся в пределах Иронии, которая предопределяет и архитектуру трилогии – сложного игрового пространства, где соединены противоположности: роман постепенно претворяется в метароман (роман о романе), смешиваются “виртуальное” и “реальное” (взаимообратимость России и фантастического Королевства Островов; проживающие жизнь друг друга герои разных сюжетных линий и т.п.), наконец – до неразличимости переплетаются разные стилистические регистры, элементы утонченной модернистской поэтики и массовой бульварной литературы.

* * *

Хотя Сологуб видел в “Творимой легенде” свое центральное произведение крупной формы, в историю русской модернистской прозы он прежде всего вошел как создатель не этой трилогии, а первого “архи-декадентского” [23, с. 170] – по слову критика И.А. Гофштеттера – романа “Тяжёлые сны” и образцового символистского романа-мифа “Мелкий бес”.

На первых читателей “Тяжёлые сны” произвели едва ли не шокирующее впечатление. Редакция журнала “Северный вестник”, где в 1895-м впервые печатался роман, из опасения неприятностей с цензурой подвергла текст основательной правке, вырезав ряд эпизодов. В основном это касалось фрагментов, повествующих о психопатологических процессах в сознании героя, о сладострастных искушениях Эросом запретного. Частично они были восстановлены во втором (1906) и третьем (1909) отдельных книжных изданиях романа.

Поэтика “Тяжёлых снов” удивляла двойственностью стилистической ориентации. Текст о жизни учителя Логина, умного и неординарного человека, среди мещанского болота маленького провинциального городка, казалось, отсылал к традиции русской классической реалистической прозы XIX века. Однако социальный детерминизм и типизация не определяют глубинной структуры романа. Здесь начали кристаллизоваться уже новые принципы письма и новая проблематика, которые будут свойственны дальнейшей прозе писателя. Изображение пошлости провинциаль-

ных нравов на сей раз было лишь средством, а не основной темой. Тему же эту сам Сологуб так определял в письме к редактору “Северного вестника” Л. Гуревич: в центре романа — “современный человек, живущий более книжными и отвлеченными интересами, потерявший старые законы жизни, усталый, развинченный и очень порочный. Логин ищет истины и предчувствует ее, ищет сознательно... Жизнь его и есть вся непрерывно<е> искание истины, на всех путях ищет ее тщетно, потому что истина не покупается трудом, а дается даром и вдруг, как девичья любовь” [24, с. 119].

Перед нами тип “нового человека” конца века, параллельный тому, что представляла в своем сборнике рассказов с нарицательно-символическим названием “Новые люди” (1896) З. Гиппиус. Типичный “восьмидесятник” — человек безвременья, эпохи поблекших тонов, в точке утраты былых этических норм, классических идеалов, в тщетных попытках обрести идеалы новые, мучимый потребностью иных горизонтов и их недостижимостью, болезненный невротик с разорванным сознанием, раненый ницшеанской вестью о сверхчеловеке и собственной нецельностью, гамлетической неспособностью этой вести соответствовать, ищущий, однако, волевого преодоления гамлетизма.

“Сознательная жизнь мучилась, — не было прежнего цельного отношения к миру и людям. Достаточно стало малейшего повода, чтобы внезапно начинал думать и чувствовать по-иному, и тогда казался диким только что оставленный строй мысли и чувства <...> Но чаще огонь сознания горел на мосту, между двумя половинами души, и чувствовалось томление нерешительности. Устой моста шатались и трескали под напором волн жизни, и брезжащий огонь сознания озарял иногда их белопенные верхи и страшное шатание устоев. Иногда этот огонь освещал радостные и полные надежд мысли, но сила жить принадлежала ветхому человеку, который делал дикие дела, метался, как бешеный зверь, перед удивленным сознанием и жаждал мук и самоистязания” [15, с. 136–138], — в этой несобственно-прямой речи (излюбленная повествовательная форма Сологуба-прозаика!) из 13-й главы романа слышится перифраз максим Ницше: “Человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, — канат над пропастью”; “В человеке важно то, что мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он *переход и гибель*” [25, с. 9].

Тут мы сталкиваемся с проблемой генезиса ницшеанского голоса в романе. Активная, “массовая” стадия освоения наследия Ницше в России

начинается с 1898 г., когда выходит перевод “Так говорил Заратустра”, выполненный Ю. Антоновским. Сологубовский же роман был опубликован в “Северном вестнике” на три года ранее. Однако, к примеру, П. Перцов в своих воспоминаниях свидетельствует, что интеллигенты провинциальной Казани говорили о Ницше еще в 1890–1891 гг. [26, с. 7]. Первые развернутые критические обзоры философии автора “Заратустры” в русской печати появились в 1892 г. [см. 27, р. 107–146; 28, р. 201–220; 29; 30, с. 5–43; 31]. Опубликованная тогда статья В.П. Преображенского [32, с. 115–160] вызвала живую реакцию [33, с. 109–114; 34], в том числе со стороны главного народнического гуру Н.К. Михайловского [35, с. 111–128; 36, с. 84–110]. Споры усугублялись резонансом от только что вышедшего в Европе труда М. Нордау “Вырождение” (1892). Соответствующий круг идей и оценок нашел отражение еще в книге Н.М. Минского “При свете совести” (1890) [37]. И уже в 1892-м свежая “мода” на ницшеанского героя дала о себе знать на страницах романа П.Д. Боборыкина “Василий Тёркин”. Эта волна первого интереса к Ницше хронологически совпадает с переездом Сологуба в Петербург, который состоялся в сентябре 1892 г. И молодого писателя она не могла не затронуть. К тому же в редакции “Северного вестника”, с которой автор будущих “Тяжёлых снов” сближается с 1893-го, имя Ницше в это время явно привлекает к себе самое пристальное внимание, что, среди прочего, приведет к публикации в журнале в 1896-м очерка Лу Андреас-Саломе о Ницше [38, с. 225–239] и статьи А. Волынского “Аполлон и Дионис” [39, с. 240–251]. Именно в это время в журнале печатается роман Сологуба, над которым, как отмечает М. Павлова, он продолжает работать вплоть до выхода книги отдельным изданием в 1896 г. [9, с. 117]. Ницшеанские мотивы наиболее явственно звучат именно в тех частях романа, которые, по-видимому, правились на самом последнем этапе работы над текстом, в том числе и в процессе его публикации. Так что есть все основания с доверием отнести к тезису исследователя: “С основными идеями Ницше Сологуб, вероятно, познакомился еще до появления первых переводов его сочинений на русский язык” [40, с. 189]. В любом случае плотность ницшеанской семантики здесь такова, что даже при гиперкритическом подходе к установлению конкретного источника влияния она заставляет усомниться в лишь типологическом схождении Сологуба с германским поэтом-философом.

Модернистская природа романа вообще засвидетельствована его особой интертекстуаль-

ностью: отсылками к культурным знакам *fin de siècle* и полемическим использованием аллюзий, среди прочего, на русскую классику с попутным переписыванием и переосмыслением её мотивов и устоявшихся образов – вплоть до их инверсии, выворачивания наизнанку. Так, в “Тяжёлых снах” чрезвычайно важно наложение ницшеанского и декадентского кодов на сюжеты и элементы поэтики Достоевского. Вариациями на тему “подпольного человека” выглядят постоянные самоаттестации Логина: “Я – дикий, я – злой, я – порочный...”. Но сила нагнетания этого мотива выводит его уже в декадентский регистр, где “подпольный герой” оказывается раздираем “непрерывным злом жизни” – жуткой, уродливой, бесцельной, отвратительной. Его сознание одержимо образами реальности в личинах именно таких качеств – “тяжёлых снов”. Этот морок лишает человека цельности, дробит сознание на множество “я” и погружает его в пограничное сдвинутое состояние между зыбким здоровьем и напористым болезненным бредом, приобщая героя к разным версиям патологического: от извращенного сладострастия и садомазохистских искушений до раздвоения личности, как в той же 13-й главе – композиционном центре сюжета психопатологии Логина, что подчеркнуто и числовой символикой, – где он в пьяном угаре видит на кровати собственный труп и пытается от него избавиться. Один из первых критиков романа назвал этот эпизод “чудным психологическим этюдом, который можно смело поставить наряду с лучшими рассказами Эдгара По, Мопассана и Достоевского” [23, с. 180]. А В.В. Розанов, в свою очередь, подчеркивал: «<...> там, где он <автор “Тяжёлых снов”> касается редких случаев психологии и жизни, именуемых неопытной юностью и недоучившимися своей науке профессорами “извращенностью”, там письмо его приобретает такую силу и глубину, что страницы его романа хочется назвать, в данном направлении и с данным содержанием, первенствующими в нашей литературе» [9, с. 134].

Двойственность героя, конечно, болезненна, но сама болезненность в декадентском каноне осознаётся как свойство новой утончившейся, осложненной красоты, и в этом смысле – ценность. “Двойственность – вот наша современная красота, не банальная красота так называемых цельных и здоровых душ, а красота мерцающих иллюзий, одновременно восторгающая и терзающая”, – утверждал А. Волынский [41, с. 288]. А критик Ф. Шперк в рецензии на “Тяжёлые сны” подчёркивал, что именно этим свойством парадоксально утверждается новая полнота современной

индивидуальности: «Человеческое самосознание, индивидуальное “я”, действительно исчезает в декадентстве, насколько речь идет об одном “я”, об одном цельном и неподвижном средоточии личности; но чувство индивидуальности, как чувство каких-то личных неопределенно-колеблющихся состояний, не только в нем не исчезает, но, напротив, и составляет именно его настоящее содержание» [42].

Для Логина, однако, подобное чувство индивидуальности в совокупности “неопределенно-колеблющихся состояний” – то, что должно преодолеть во имя новой цельности и открытости новым истинам. Этот путь выписан в центральной сюжетной линии *Логин – Анна*. Ему по контрасту соответствует вторая романическая линия: *Палтусов – Клавдия*. Такой параллелизм сюжетных пар станет затем постоянным композиционным приёмом в крупной эпике Сологуба и, в частности, будет повторён в “Мелком бесе”. Любовные коллизии призваны испытать героев на способность пережить внутреннее преобразование и обрести цельность. Перед нами два сценария инициации Эросом. Сценарий “Палтусов – Клавдия” оканчивается поражением, поскольку в их чувствах являет себя любовь-страсть, инфицированная эгоизмом, поверхностной демоничностью и непросветлённостью. Это – негатив линии Логина и Анны, где сама символическая семантика имен указывает на заданные героям роли. Логин, терзаемый неудовлетворённой рассудочностью, призван в конце концов приобщиться к цельности нового Логоса – при помощи “благодати” Анны (актуализируется библейско-еврейская этимология этого имени).

Главные герои воплощают путь Эроса, преодолевающего непросветлённую “животную” природу инстинкта в опыте одухотворения плоти. Но инициация в “цельность” здесь по мифо-мистериальным законам оказывается сопряжённой с пролитием крови, жертвоприношением. Логин убивает топором одного из отцов города, почётного попечителя училища Мотовилова, в котором для героя выразилась вся мерзость и подлость окружающего. Сцена убийства откровенно отсылает к “Преступлению и наказанию” Достоевского, но у Сологуба центральный мотив прецедентного текста оказывается инверсированным, в ценностном отношении полностью переосмысленным. В отличие от Раскольникова, Логин, совершив убийство, перешагивает через кровь. И для него в конце концов этот поступок несёт освобождение от “трупа”, “дьявольского миропорядка” и “ветхого человека” в собственной душе, путь к цельности и приятию новых откровений через жертвенное

заклание себя. Анна подспудно влагает в сознание сметённого героя именно такое понимание содеянного: “Ты убил прошлое, – решительно сказала она, – теперь мы будем вместе ковать будущее, – иначе и заново”. “<...> в себе самом я убил зверя”, – признается Логин [15, с. 343]. В сологубовской модели сверхчеловек Ницше как бы побеждает раскаявшегося студента Достоевского. Показательно, что на вопрос отца о том, как же теперь Логин будет жить “с такою смутю в душе”, Анна отвечает в духе автора “Так говорил Заратустра” с попутной апологией декадентского “очистительного пламени”: “Кто не способен породиться, тот должен умереть. Надо, чтобы его темные мысли сгорели, – в жизни бывает восторг, бывают чудеса. И я должна это сделать. Он увидит, что любовь на ее вершинах сильнее страсти и порока. Мне страшно, но пусть лучше сгорим мы оба” [15, с. 348]. Однако же победа эта в сущности предстает мнимой. В конце концов торжествует – и это более чем характерно для Сологуба – даже не Ницше, а Шопенгауэр. Выход из порочного круга слепой Воли иллюзорного бытия в общем-то заказан. И именно об этом – заключительная фраза романа с ее иронико-пессимистическим дистанцированием автора от позиции героев: “Итак, всё идёт по-старому, как заведено, и только Логин и Анна *думают* (курсив мой – В.П.), что для них началась новая жизнь” [15, с. 358].

* * *

Работа над “Тяжёлыми снами” подготовила Сологуба к созданию своего наиболее прославленного романа – “Мелкий бес” (1902, изд.: 1905 – журнальная версия в “Вопросах жизни”; 1907 – книжное издание).

Как и в “Тяжёлых снах”, главный герой здесь – Ардальон Борисович Передонов – учитель в удушливом провинциальном городке. Он так же мучим отсутствием душевного равновесия и ужасом перед предметным миром, так же приобщён пограничью между здоровьем и болезненным бредом. Оба героя испытывают тягу к осквернительству, разрушению, деструкции. Внешний уровень поэтики здесь так же ориентирован на традицию социально-критического реализма русской классики XIX века. Однако в “Мелком бесе” элементы экспериментальной поэтики “Тяжёлых снов” развертывают свой скрытый потенциал преобразования всей художественной структуры текста и выводят её на качественно новый уровень. Перед нами уже не декадентское, *эмбрионально* модернистское сочинение, построенное на утрировании и трансформации ряда приёмов, унаследованных у романтико-реалистической традиции психоло-

гической прозы и осложненных идеями Шопенгауэра и “философии кризиса”. Перед нами – образцово-символистский роман, где окончательно сформирована новая система достаточно зрелого модернистского письма, построенная на семантической полифоничности и многоуровневости. Здесь текст подразумевает возможность, а в идеале и необходимость прочтения на разных смысловых срезах, которые соотносятся друг с другом по принципу символистских “соответствий”, друг друга комментируют, дополняют и разоблачают.

Именно по этой причине в критике и литературоведении соприсутствуют разные параллельные стратегии прочтения этого романа. Он может интерпретироваться и как собственно социально-бытовое разоблачительное произведение [43, р. 15–31; 44], и как феномен, переходный между реализмом и модернизмом [45, с. 140–158], и как образец символистского неомифологизма [46, с. 59–96; 47, с. 87–108], и как развернутый литературный гротеск романтико-модернистской традиции [48, р. 312–323], и как гностическая религиозно-философская аллегория [49, р. 333 – 343], и как полифонический роман в бахтинском понимании термина [50], и как воплощение мифа о Дионисе на фоне концепций Вяч. Иванова [51, р. 30–44; 52, с. 7–22], и как опыт языкового экспериментаторства [53, р. 357–368], и как сочинение о клинической психической патологии (алголагнический роман) [54, с. 328–354], и как металитературный опус [55, с. 45–55], и т.п. Собственно, совокупность всех подобных интерпретаций и окажется адекватной моделью прочтения романа как сложного семиотического целого. Однако их можно интегрировать, и сосредоточившись на анализе центральной мифологемы “мелкого бесовства”.

Заглавие романа отсылает к традиции темы в русской классике от пушкинского стихотворения “Бесы” до “Бесов” Достоевского. Но главный источник здесь – лермонтовская “Сказка для детей” с её строками: “То был ли сам великий Сатана / Иль мелкий бес из самых нечиновных...”. В смысловом целом романа игра с классикой занимает вообще очень важное место. Устойчивые элементы литературной традиции Сологуб воспринимает как необходимый инструмент модернистского мифотворчества. В одном из писем А.А. Измайлову он говорит: «Мне кажется, что такие великие произведения, как “Война и мир”, “Братья Карамазовы” и прочие, должны быть источниками нового творчества, как древние мифы были материалом для трагедии» [56, с. 225]. В “Мелком бесе” прежде всего подвергается деконструкции центральная литературная мифологема русской классики – об-

раз “маленького человека”. Уже в чеховском “Человеке в футляре” он в значительной мере меняет свой знак – и это примета времени. Гоголевская шинель, гуманистический символ теплого защитного кокона несчастного существа в холодном мире, к рубежу веков превратится в беликовский футляр – жутковатый символ, панцирь вырождающегося существа, всячески скрывающегося от царящей вокруг “живой жизни”. Сологубовский Передонов непосредственно соотнесён с Беликовым Чехова – и в “Мелком беса” по законам уже модернистской поэтики доводится до логического конца процесс развенчания “малости” “маленького человека”. Писатель расквитаётся с любимым русским героем и в своём метаописательном по отношению к литературному мифу рассказе “Маленький человек” – посредством буквализации метафоры, заставив своего персонажа, мелкого чиновника Саранина, после приёма вредоносного зелья уменьшиться и исчезнуть в самом прямом смысле. Что же до “Мелкого беса”, то здесь Передонов, травестирующий одновременно русские литературные мифы о “маленьких” и “лишних” людях, – уже напрямую демонический персонаж, внутреннее небытие которого зеркально отражает и нежить внешнего мира.

В интертекстуальном пространстве “Мелкого беса” важно переключение фокуса с Достоевского на Гоголя. Еще А. Белый отметил “поворот к гоголизму” в романе, где «непроизвольно реставрировались “Мертвые души”» [57, с. 294]. И этот факт особо примечателен на фоне сдвигов в восприятии гоголевского наследия “серебряным веком”. Подход Сологуба к построению образа Передонова непосредственно резонирует, скажем, с концепцией Мережковского в критической работе “Гоголь и чёрт” (1906), где с именем классика связывается новое откровение о природе демонического – как воплощения срединности, серости, непримечательности, мелкоты.

Такая трактовка демонического окажется сокровенно близкой мифопоэтике “серебряного века” в целом. И показательно, что именно “Мелкий бес” находится в центре внимания Т. Венцловы, который в своей статье “К демонологии русского символизма” [58, с. 48–81] в качестве смысловой оси риторики “бесовского” в отечественном модерне рассматривает миф “демонов пыли” (так названо известное стихотворение В. Брюсова – В.П.), “бесконечно малых величин зла”, духов целлюлярности, распада, “царства Аримана” манихейских концепций, “энтропии”, репродукции на языке культуры второго закона термодинамики [58, с. 65].

Вся мотивная структура романа построена на деструктивном пародировании и низовом осквернении мифо-эпических и религиозных моделей письма. По меткому замечанию З. Гиппиус, Передонов – человек, “как-то даже не сходящий, а слезающий с ума” [59, с. 75]. И его безумие влечёт за собой тотальную хаотизацию окружающего. Он предстаёт вывернутым наизнанку “культурным героем” и одновременно “демиургом” некоего антикосмоса – мира вселенского пакостничества и порчи (таковы все узловые моменты сюжета: пачканье стен в квартире Передонова в гл. V, вечеринка у Грушиной в гл. XXII, венчание Передонова и Варвары в гл. XXIII и т.д.). Сюжет поиска героем нового места службы и невесты травестирует высокий параллелизм *страны – жены* в традиции мифологического эпоса. Практически все герои романа несут в себе семантику inferнального, соотносясь по функции, символике имени и прочим характеристикам с элементами народной демонологии и евангельскими ролями, которые подвергаются кощунственному перетолкованию. Противопоставив сюжетной линии *Передонов – Варвара* рассказ об “одухотворённом” Эросе в отношениях юного гимназиста Саша и Людмилы, Сологуб в итоге развенчивает утопию спасительной Красоты и первозданности. Она оказывается иллюзией. И Саша, и Людмила также причастны миру лжи и кажимости. Их “любовь” в конце концов предстает транскрипцией передоновщины в псевдовысокий стилистический регистр, масочной спиритуализацией свинства. Вроде бы “серафический” Саша в семантической структуре произведения в итоге выступает “оборотнем”. Сама его фамилия – Пыльников – символически соотносит образ со сквозными для романа коннотациями мелко-бесовского. В результате сюжетная линия эротической утопии преобразуется в символический миф гностического типа о неизбежном поприании и гнусном перерождении Красоты (в непосредственном сопряжении с софиологией русского модернизма) в мире, где передоновское безумие – норма. Как и в “Тяжёлых снах”, сюжетная кода романа сопряжена с обыгрыванием мистериального начала, но с чистой инверсией смыслов. Убийство обезумевшим героем Володина и поджог клуба пародируют искупительную новозаветную Жертву и апокалиптическую весть Откровения Иоанна Богослова, а сцена финального маскарада, обратившегося шабашем бесовских харь – “менад”, на котором едва не был растерзан переодетый в женское платье Саша, гротескно высмеивает младосимволистскую мифологию Диониса.

Новаторством Сологуба, обогатившим поэтику русской модернистской культуры, стала объективация бесовского начала, которым одержимо сознание Передонова, в образе знаменитой Недотыкомки, бесформенного, многовидного, неуловимого, текучего, юркого, связанного опять же с пылью (вспомним фамилию Саши), возникающего из ниоткуда морока-перевёртыша. Это – яркий пример индивидуального мифотворчества писателя, мифологемы-неологизма, созданной на основе новгородского диалектного слова, означающего, по В. Далю, “недотрогу”, и семантической актуализации структуры имён в фольклорной демонологии (анчутка, луканька, окаянка и др.).

Недотыкомка – поименованное явление “мелко-бесовского” энтропийного распада – вошла в общий для всего творчества Сологуба символический мифоряд, получив и поэтическое воплощение, причём в том же году, что и программное для демонологии “серебряного века” стихотворение В. Брюсова “Демоны пыли”: *Недотыкомка серая / Всё вокруг меня вьётся да вертится, – / Тоне Лихоль со мною очертится / Во единый погибельный круг? <...> Недотыкомку серую / Хоть со мной умертви ты, ехидную, / Чтоб она хоть в тоску панихидную / Не ругалась над прахом моим (1899).*

Глубинная ирония сологубовского творческого метода сказалась в том, что именно “мелко-бесовское” и “пыльно-демоническое” позволило писателю создать одну из самых эпических фресок русского символизма, о которой красноречиво высказался К. Чуковский: “Мы и не знали, нам и в голову не приходило, что пошлость может быть так безгрешна, так титанична, так вдохновенна; мы смеялись над нею с Гоголем, мы клеймили ее с Щедриным, мы тосковали над нею с Чеховым – и только Сологуб показал нам ее в Микеланджеловских размерах” [60, с. 3].

* * *

Поэтика и стилистика Сологуба вырастают из его общеэстетических представлений. Писатель не оставил нам системных концепций символа и слова, но о принципиально важных для себя началах искусства высказывался ясно. В 1914 г. он выступил на диспуте о современной литературе с “Речью о символизме”, где, в частности, подчёркивал, что поэзия “всегда бывает выражением наиболее общего миропостижения данного времени”, дум, “направленных к мирозданию, к человеку, к обществу”. “Живая жизнь души протекает не только в наблюдении предметов и в приурочивании им имен, – говорит Сологуб, – но и в постоянном стремлении понять их живую связь и поставить все, являющееся нашему созна-

нию, в некоторый всеобщий всемирный чертёж”. При этом “все сложное представляющегося нам мира сводится к возможно меньшему числу общих начал, и каждый предмет постигается в его отношении к наиболее общему, что может быть мыслимо” [61, с. 72].

В этих словах примечательны апология поэтической философичности и указание на сведение разнообразного к общим началам, на конденсированную схематичность лирических смыслов. Отсюда и ключевая значимость понятия “чертёж”. Все эти постулаты будут развернуты в поэтико-стилистической системе Сологуба, где ясность интеллектуального рисунка лирической мысли и почти аллегорическая прозрачность образа сочетаются с нарочитым минимализмом художественных средств и сознательно суженной палитрой приёмов, особенно красноречивыми на фоне декоративной избыточности “усреднённой” поэтики символистов.

Установка на “всемирный чертёж” и представление о символичности как исконном свойстве всякого истинного искусства приводили к редуцированию образного ряда до ограниченного набора универсальных мифологем с устойчивой рационализированной семантикой и потенциалом сюжетного развертывания (те же Дульцинея, Альдонса, Лилит, Змей и проч.). Это сопровождалось стремлением к внешней простоте и пушкинской ясности стиля, что высоко ценили собратья по цеху. Так, Блок отмечал “отсутствие в поэзии Сологуба какой бы то ни было пряности и мишуры, от которых едва ли избавлен хоть один современный поэт” [62, с. 285], а Белый писал: “В поэзии его поражала сухость и лапидарность, отделявшие его от других модернистов” [63, с. 445].

“Сухость” и “лапидарность” составляли художественное задание поэта. Он очень сдержан в употреблении эпитетов. Их число крайне невелико, и они отнюдь не разнообразны, выстраиваясь в две устойчивые антитетичные семантические группы сообразно двоemiрию “злого” и “творимо-легендарного”:

– лукавый, недужный, больной, холодный, томительный, тёмный, скучный...

– нежный, тихий, сладкий, блаженный, лёгкий...

Поэт сознательно подводит под эту черту стиля мирозерцательную подоплёку, объясняя “наклонность повторять” “наиточнейшие” эпитеты тем, что “мир для субъекта необходимо однообразен” [16, с. 52].

Противостоя колористическому неистовству большинства русских символистов – от Бальмон-

та до Белого, зрелый Сологуб сжимает репертуар цветовых эпитетов едва ли не до двух простейших символических оппозиций: *белый / чёрный* и *голубой / серый*.

Подобным лаконизмом мир поэта лишь крепче цементируется и набирает интеллектуальной суггестии, что так восхищало мастера символистского стиля В. Брюсова, утверждавшего: у Сологуба “эпитеты, столь простые с первого взгляда, образуют крепкую и неразрывную систему мысли” [64, с. 111].

В лирике поэта практически нет обычных для общесимволистского стиля риторических фигур и тропов с зыбкими, неустойчивыми, бликующе-подвижными значениями, как нет и сложных изысканных эпитетов. Здесь господствует логистическая четкость. И даже такой навязчивый стилистический атрибут русской символистской поэзии, как преизбыток приставок “без/бес-” и “не-”, у него указывает не на акварельную размытость протестических понятий, а на осязаемое отрицание – как в разговорном языке: “В стране безвыходной бессмысленных томлений...” и т.п.

Рационализм сологубовского стиля подчеркнут и на уровне синтаксиса – благодаря совпадению членений стиха и предложения, – и на уровне макроструктуры текста, во многом ориентированной на систему осязаемых повторов: тематических, лексических, интонационных, звуковых, выстраивающих правильный поэтико-смысловой “чертёж”. Не случайно Г. Чулков писал, что его стихи “напоминают кристаллы по строгости своих линий” [65, с. 61]. То же качество А. Блок назвал “приёмом симметрии” у поэта, подразумевая, что с его помощью передаётся “безобразное и бесформенное” – “*чудовищное жизни*” [1, с. 81].

Собственно феномен эстетической силы Сологуба вырастает на этом глубинном контрасте: прозрачности и минималистской простоты художественных средств для передачи опыта освоения “ужаса бытия”, изображения *страшного* через *простое*.

Та же контрастность распространяется на соотношение разных рядов поэтических приёмов. Так, рифма у Сологуба опять же нарочито проста, зачастую бедна и функционально ослаблена. Использование канонических, стёртых, грамматических рифм он превращает в осязаемое средство фиксации “обыденного”, “безысходного”, “тоскливо-драматичного”. Однако на иных уровнях структуры текста действует обратный закон письма – тенденция к повышенной сложности и многообразию. И тот же Сологуб предстаёт одним из наиболее изощренных в русской поэзии “Серебряного века” мастеров изысканных и разноликих

строфических форм со сложной *рифмовкой*, предопределяющих чрезвычайное композиционное богатство и гибкость поэтической архитектоники. В. Брюсов в свое время обратил внимание на то, что в первом томе собрания сочинений Сологуба на 177 стихотворений использовано свыше 100 различных метров и строф – “отношение, которое вряд ли найдется у кого-либо другого из современных поэтов” [64, с. 108]. Ограничиваясь в основном каноническими двусложниками – ямбом и хореем, – по закону контраста полюсов внешней простоты и глубинной усложненности Сологуб с их помощью развертывает такое многообразие ритмических модуляций, что А. Белый, проведя соответствующие статистические подсчеты, приходит к выводу: лишь у него и Блока из всех “современных русских поэтов” осязаемо “подлинное ритмическое дыхание” [66, с. 382]. Тот же Белый выявляет подчеркнутую связь сологубовской поэтики с “напевностью Фета и Баратынского” [66, с. 342].

Там, где Бальмонт – самый *невучий* поэт эпохи – обходился жонглированием ассонансами и аллитерациями, Сологуб прибегал к изощрённой ритмической вариативности при эвфонической сдержанности, завоёвывая репутацию одного из наиболее *музыкальных* лириков “Серебряного века”. Отсюда – характерное признание Л. Шестова: “Я не знаю среди современных русских поэтов <тех>, чьи стихи были бы ближе к музыке, чем стихи Сологуба. Даже тогда, когда он рассказывает самые ужасные вещи – про палача, про воющую собаку, – стихи его полны таинственной и захватывающей мелодии” [16, с. 56]. “Сологуб познал высшую тайну поэзии – музыку. Не бальмонтовскую музыкальность, но трепет ритма”, – вторит философу И. Эренбург [67, с. 68].

В конце концов музыкальность служит катартической настройкой жестокой лиры Сологуба-поэта, становится инструментом обуздания трагедийности гармонией стиха.

Именно подобное обуздание – трагедии творчеством – и может быть осмыслено как наиболее очевидная, но оттого не менее верная, формула поэтики самого последовательного из русских “декадентов”.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Блок А. Полное собр. соч. и писем. В 20 тт. Т. 7. М., 2003. [Blok, A. *Polnoe sobr. soch. i pisem. V 20 tt. T. 7* [Complete Works and Letters in 20 Vols. Vol. 7]. Moscow, 2003.]

2. Ханзен-Леве, О.А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб.: Академический проект, 1999. — 512 с. [Hansen-Loeve, O.A. *Russkij simvolizm: sistema poeticheskikh motivov. Rannij simvolizm* [The Russian Symbolism: A System of Poetic Motives. The Early Symbolism]. St. Petersburg, Akademicheskij Proekt Publ., 1999. 512 p.]
3. Ханзен-Леве, О.А. Мифопоэтический символизм. — СПб.: Академический проект, 2003. — 816 с. [Hansen-Loeve, O.A. *Mifopoeticheskij simvolizm* [The Mythic-and-Poetic Symbolism]. St. Petersburg, Akademicheskij Proekt Publ., 2003. 816 p.]
4. Старый энтузиаст (А.Л. Волюнский). Ф. Сологуб // Жизнь искусства. 1923. № 39. [Staryj Entuziast (Volynskiy, A.L.). [F. Sologub] *Zhizn skusstva* [The Art Life]. 1923, N. 39.]
5. Горнфельд А. Фёдор Сологуб // Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. С.А. Венгерова. Т. 2. Ч. 1. М.: Республика, 2004. [Gornfeld, A. [Fyodor Sologub] *Russkaya literatura xx veka (1890 – 1910). Pod red. S.A. Vengerova. T. 2. Ch. 1.* [Russian Literature of the 20th Century (1890 – 1910). Vengerov, S.A. Ed. Vol. 2. Part 1] Moscow, Respublika Publ., 2004.]
6. Шестов Л. Поэзия и проза Ф. Сологуба // О Фёдоре Сологубе. Критика. Статьи. Заметки. М., 1911. [Shestov, L. [Fyodor Sologub's Poetry] *O Fedore Sologube. Kritika. Stati. Zametki* [On Fyodor Sologub. Criticism. Articles. Reviews]. Moscow, 1911.]
7. Ходасевич В. Сологуб // Ходасевич В. Колеблемый треножник. М.: Советский писатель, 1991. [Khodasevich, V. [Sologub] *Khodasevich, V. Koleblemyj trenomnik* [A Swinging Tripod]. Moscow, Sovetskiy Pisatel Publ., 1991.]
8. “Письмо в редакцию” З.Н. Гиппиус, опубликованное в составе статьи: Волюнский А. Литературные заметки (Декадентство и символизм) // Северный вестник. 1896. № 12. [Gippius, Z.N. [“A Letter to the Editor”. Published in the Article of Volynskiy, A. [Literary Reviews (Decadence and Symbolism)] *Severnyj vestnik* [Northern Bulletin]. 1896, N. 12.]
9. Павлова М. Писатель-инспектор. Фёдор Сологуб и Ф.К. Тетерников. М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 512 с. [Pavlova, M. *Pisatel-inspektor. Fedor Sologub i F.K. Teternikov* [A Writer/Inspector. Fyodor Sologub and F.K. Teternikov]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2007. 512 p.]
10. Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред. М. Гофмана. СПб., 1909. [*Kniga o russkikh poetakh poslednego desyatiletiya. Pod red. M. Gofmana* [A Volume on the Russian Poets of the Last Decade. Gofman, M. Ed.]. St. Petersburg, 1909.]
11. Фёдор Сологуб в Вытегре (Записи В.П. Абрамовой-Калицкой) / Вступ. ст., публ. и коммент. К.М. Азадовского // Неизданный Фёдор Сологуб: Стихи. Документы. Мемуары. М., 1997. [[Fyodor Sologub in Vytegra (Abramova-Kalitskaya, V.P. Notes). Intriduction, Publ. and Comments of Azadovskiy, K.M.] *Neizdannyy Fedor Sologub: Stikhi. Dokumenty. Memuary* [The Unpublished Fyodor Sologub: Poems. Documents. Memoirs]. Moscow, 1997.]
12. Памяти Александра Блока. Пг., 1922. [*Pamyati Aleksandra Bloka* [In Memory of Alexander Blok]. Petrograd, 1922.]
13. Шопенгауэр А. Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1903. [Schopenhauer, A. *Poln. sobr. soch. T. 2* [Complete Works. Vol. 2]. Moscow, 1903.]
14. Волюнский А. Книга великого гнева. СПб., 1904. [Volynskiy, A. *Kniga velikogo gneva* [The Book of the Great Wrath]. St. Petersburg, 1904.]
15. Сологуб Ф. Собр. соч. в 6 т. Т. 1. Тяжёлые сны: Роман. Рассказы. М., 2000. [Sologub, F. *Sobr. soch. v 6 t. T. 1. Tyazhelye sny: roman. Rasskazy* [Collected Works in 6 Vols. Vol. 1. Bad Dreams: A Novel. Short Stories]. Moscow, 2000.]
16. Дикман Н.И. Поэтическое творчество Фёдора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Сер. “Новая библиотека поэта”. СПб., 2000. [Dikman, N.I. [Poetic Works of Fyodor Sologub] Sologub, F. *Stikhotvoreniya. Ser. “Novaya biblioteka poeta”* [Poems. “A Poet’s New Library” Series]. St. Petersburg, 2000.]
17. Сологуб Ф. Собр. соч. в 6 т. Т. 4. Творимая легенда: Роман. М., 2002. [Sologub, F. *Sobr. soch. v 6 t. T. 4. Tvorimaya legenda: roman* [Collected Works in 6 Vols. Vol. 4. The Created Legend: A Novel.]. Moscow, 2002.]
18. Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908. [Sologub, F. [The Theatre of One Will] *Teatr. Kniga o novom teatre* [Theatre. Book on the New Theatre]. St. Petersburg, Shipovnik Publ., 1908.]
19. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Пер. А. Фета. СПб.: Изд-во А.Ф. Маркса. 1898. [Schopenhauer, A. *Mir kak volya i predstavlenie. Per. A. Feta* [The World as Will and Representation. Transl. by Foet, A.]. St. Petersburg, Izd-vo A.F. Marksa Publ., 1898.]
20. Бройтман С.Н. Фёдор Сологуб // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. [Brojtmann, S.N. [Fyodor Sologub] *Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh godov). Kn.1* [Russian Literature at the Turn of the Century (The 1890s – the Beginning of the 1920s). Book 1]. Moscow, 2001.]
21. Сологуб Ф. Демоны поэтов // Собр. соч. В 20 т. Т. 10. СПб., 1913. [Sologub, F. [Poets’ Demons] *Sobr. soch. v 20 t. T. 10* [Collected Works in 20 Vols. Vol. 10]. St. Petersburg, 1913.]
22. Сологуб Ф. Собр. соч. Т. VIII. Драматические произведения. СПб., 1911. [Sologub, F. *Sobr. soch. T. VIII. Dramaticheskie proizvedeniya* [Collected Works. Vol. VIII. Dramatic Works]. St. Petersburg, 1911.]
23. Заветный И. [Гофштеттер И.А.] Критические беседы: “Тяжёлые сны” Фёдора Сологуба // Русская

- беседа. 1896. № 3. [Zavetnyj, I. [Gofstetter, I.A.] [Critic Discussions: "Bad Dreams" of Fyodor Sologub] *Russkaya beseda* [Russian Debate]. 1896, N. 3.]
24. Сологуб Ф. Письма к Л.Я. Гуревич и А.Л. Волынскому / Публ. И.Г. Ямпольского // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1972 год. Л., 1974. [Sologub, F. [Letters to L.Ya. Gurevich and A.L. Volynskiy. Publ. by Yampolskiy, I.G.] *Ezhegodnik rukopisnogo otдела pushkinskogo doma na 1972 god* [The Annual Bulletin of the Manuscript Department of the Pushkin House for the Year 1972]. Leningrad, 1974.]
25. Ницше. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1990. [Nietzsche. *Sochineniya: v 2 t. T. 2* [Works in 2 Vols. Vol. 2]. Moscow, 1990.]
26. Перцов П.П. Литературные воспоминания. М., Л., 1933. [Pertsov, P.P. *Literaturnye vospominaniya* [Literary Memoirs]. Moscow, Leningrad, 1933.]
27. Davies R.D. Nietzsche in Russia, 1892 – 1917: A Preliminary Bibliography // *Germano-Slavica*. № 2. 1976.
28. Davies R.D. Nietzsche in Russia, 1892 – 1917: A Preliminary Bibliography // *Germano-Slavica*. № 3. 1977.
29. Nietzsche in Russia / Ed. B.G. Rosenthal. Princeton, 1986.
30. Данилевский Р.Ю. Русский образ Фридриха Ницше. (Предыстория и начало формирования) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы: Сб. научн. тр. Л., 1991. [Danilevskiy, R.Yu. [A Russian Image of Friedrich Nietzsche. (Its Genesis and Early Development)] *Na rubezhe XIX i XX vekov. Iz istorii mezhdunarodnykh svyazey russkoj literatury. Sb. nauchn. tr.* [At the Turn of the 19th and 20th Centuries. From the History of International Contacts of Russian Literature. Collected Studies]. Leningrad, 1991.]
31. Ключ Э. Ницше в России. Революция морального сознания. СПб.: Академический проект, 1999. 240 с. [Clowes, E. *Nitsshe v Rossii. Revolyutsiya moralnogo soznaniya* [Nietzsche in Russia. A Revolution of Moral Consciouness]. St. Petersburg, Akademicheskij Projekt Publ., 1999. 240 p.]
32. Преображенский В.В. Фридрих Ницше: Критика морали альтруизма // Вопросы философии и психологии. 1892. Кн. 15. [Preobrazhenskiy, V.V. [Friedrich Nietzsche: Critics on the Altruistic Morality] *Voprosy filosofii i psikhologii* [Philosophy and Psychology Studies]. 1892, Book 15.]
33. Лопатин Л.М. Больная искренность // Вопросы философии и психологии. 1893. Кн. 16. [Lopatin, L.M. [Unsound Sincerity] *Voprosy filosofii i psikhologii* [Philosophy and Psychology Studies]. 1893, Book 16.]
34. Грот Н.Я. Нравственные идеалы нашего времени. Фридрих Ницше и Лев Толстой. М., 1893. [Grot, N.Ya. *Nravstvennyye idealy nashego vremeni*. *Fridrikh Nitsshe i Lev Tolstoy* [Ethical Ideals of Our Time. Friedrich Nietzsche and Leo Tolstoy]. Moscow, 1893.]
35. Михайловский Н.К. Литература и жизнь // Русское богатство. 1894. № 11, 2-я пагин. [Mikhajlovskiy, N.K. [Literature and Life] *Russkoe bogatstvo* [The Russian Spiritual Wealth]. 1894, N. 11, the 2nd Pagin.]
36. Михайловский Н.К. Литература и жизнь // Русское богатство. 1894. № 12. [Mikhajlovskiy, N.K. [Literature and Life] *Russkoe bogatstvo* [The Russian Spiritual Wealth]. 1894, N. 12.]
37. Минский Н.М. При свете совести: Мысли и мечты о цели жизни. СПб., 1890. [Minskiy, N.M. *Pri svete sovesti: mysli i mechty o tseli zhizni* [In the Light of Conscience: Some Musings and Dreams about the Purposes of Life]. St. Petersburg, 1890.]
38. Андреас-Саломэ Л. Фридрих Ницше в своих произведениях // Северный вестник. 1896. № 5. [Andreas-Salome, L. [Friedrich Nietzsche in His Works] *Severnyj vestnik* [Northern Bulletin]. 1896, N. 5.]
39. Волынский А. Аполлон и Дионис // Северный вестник. 1896. № 11, 1-я пагин. [Volynskiy, A. [Apollo and Dionysos] *Severnyj vestnik* [Northern Bulletin]. 1896, N. 11, the 1st Pagin.]
40. Павлова М.М. Преамбула к публ.: Сологуб Ф. Афоризмы. Достоинство и мера всех вещей // Неизданный Фёдор Сологуб. М., 1997. [Pavlova, M.M. [Preamble to the Publ.: Sologub, F. Aphorisms. Values and Dimension of Things] *Neizdannyy Fedor Sologub* [The Unpublished Fyodor Sologub]. Moscow, 1997.]
41. Волынский А. Борьба за идеализм. СПб., 1900. [Volynskiy, A. *Borba za idealizm* [A Struggle for Idealism]. St. Petersburg, 1900.]
42. Ш.Ф. [Шперк Фёдор] Таланты последней формации // Новое время. 1896. №7297, 4 июня. [Shperk, Fyodor. [The Talents of the Last Social Order] *Novoe vremya* [New Time]. 1896, N. 7297, the 4th of June.]
43. Mills Judith M. Expanding Critical Contexts: Sologub's "Petty Demon" // *Slavic and East-European Journal*, vol. 28, nr. 1, spring 1984.
44. Greene D. Insidious Intent: An Interpretation of Fedor Sologub's "The Petty Demon", Columbus, Ohio, 1986.
45. Ерофеев В. На грани разрыва ("Мелкий бес" Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции) // Вопросы литературы. 1985. № 2. [Erofeev, V. [On the Verge of Rupture ("The Petty Demon" of F. Sologub Against the Background of the Russian Realistic Tradition)] *Voprosy literatury* [Literature Studies]. 1985, N. 2.]
46. Минц З.Г. О некоторых "неомифологических текстах" в творчестве русских символистов // Она же. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. [Mints, Z.G. [On Some "Neo-Mythological Texts" in the Works of Russian Symbolists] Mints, Z.G. *Poetika russkogo simvolizma* [The Poetic of the Russian Symbolism]. St. Petersburg, 2004.]

47. Евдокимова Л.В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба. Астрахань: Изд-во Астраханского пед. ун-та, 1998. [Evdokimova, L.V. *Mifopoeticheskaya traditsiya v tvorchestve F. Sologuba* [Mythic-and-Poetic Tradition in the Works of F. Sologub]. Astrakhan, Izd-vo Astrakhanskogo Ped. Un-ta Publ., 1998.]
48. Ivanits Linda J. The Grotesque in Fedor Sologub's Novel "The Petty Demon" // Fyodor Sologub, The Petty Demon, Ann Arbor, 1983.
49. Masing-Delic I. Peredonov's Little Tear – Why is it Shed? // Scando-Slavica, 24, 1978.
50. Пантелеи И.В. Традиции Ф.М. Достоевского в романах Фёдора Сологуба. М., 1998. [Panteley, I.V. *Traditsii F.M. Dostoevskogo v romanakh Fedora Sologuba* [F.M. Dostoevskiy Traditions in Fyodor Sologub's Novels]. Moscow, 1998.]
51. Thurston J. Sologub's "Melkij bes" // Slavic and East-European Review, vol. 55, nr. 1, January 1977.
52. Розенталь Ш., Фоули Хелен П. Символический аспект романа Ф. Сологуба "Мелкий бес" // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб., 1993. [Rozental, Sh., Fouly, Helen P. [A Symbolic Aspect of F. Sologub's Novel "The Petty Demon"] *Russkaya literatura XX veka. Issledovaniya amerikanskikh uchenykh* [The Russian Literature of the 20th Century. American Scientists Studies]. St. Petersburg, 1993.]
53. Connolly Julian W. The Medium and the Message: Oral Utterances in "Melkij bes" // Russian Literature, IX-4, 15 May 1981.
54. Павлова М. Из творческой предыстории "Мелкого беса" (Алголагнический роман Фёдора Сологуба) // Анти-мир русской культуры. Язык. Фольклор. Литература. М., 1996. [Pavlova, M. [From the Genesis of "The Petty Demon" (An Algolagnic Novel of Fyodor Sologub)] *Anti-mir russkoj kultury. Yazyk. Folklor. Literatura* [An Anti-World in the Russian Culture. Language. Folklore. Literature]. Moscow, 1996.]
55. Пильд Л. Тургенев и отвергнутая сюжетная линия романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Пильд Л. Тургенев в восприятии русских классиков. Тарту, 1999. [Pild, L. [Turgenev and a Rejected Plotline of F. Sologub's Novel "The Petty Demon"] Pild, L. *Turgenev v vospriyatii russkikh klassikov* [Turgenev as Perceived by the Russian Classical Writers]. Tartu, 1999.]
56. Фёдор Сологуб и Ан. Чеботаревская. Переписка с А.А. Измайловым / Публ. М.М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 год. СПб., 1999. [[Fyodor Sologub and An. Chebotarevskaya Correspondence with A.A. Izmajlov. Publ. by Pavlova. M.M]. *Ezhegodnik rukopisnogo otdela pushkinskogo doma na 1995 god* [The Annual Bulletin of the Manuscript Department of the Pushkin House for the Year 1995]. Leningrad, 1999.]
57. Белый А. Мастерство Гоголя. М., Л., 1934. [Bely, A. *Masterstvo Gogolya* [The Mastery of Gogol]. Moscow, Leningrad, 1934.]
58. Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997. [Venclova, T. *Sobesedniki na piru. Stati o russkoj literature* [On the Feast. Articles Companions at a Russian Literature]. Vilnius, 1997.]
59. Гиппиус З. Слезинка Передонова (То, чего не знает Фёдор Сологуб) // О Фёгоре Сологубе: Критика, статьи и заметки, составлено Анастасией Чеботаревской, Санкт-Петербург, 1911. [Gippius, Z. [Peredonov's Tear-Drop (What is Un Known to Fyodor Sologub)] *O Fedore Sologube: kritika, stati i zametki, sostavleno Anastasiej Chebotarevskoj* [On Fyodor Sologub: Criticism, Articles and Reviews, Compiled by Anastasia Chebotarevskaya], St. Petersburg, 1911.]
60. Чуковский К. Поэт сквознячка (О Фёгоре Сологубе) // Свободные мысли. 1907. № 29. [Chukovskiy, K. [The Poet of a Little Draught (On Fyodor Sologub)] *Svobodnye mysli* [Free Thoughts]. 1907, N. 29.]
61. Сологуб Ф. Речь о символизме // Заветы, 1914, №2. [Sologub, F. [A Speech on Symbolism] *Zavety* [Pledges]. 1914, N. 2.]
62. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.-Л., 1963. [Blok, A. *Sobr. soch.: v 8 t. T. 5* [Collected Works in 8 Vols. Vol. 5]. Moscow, Leningrad, 1963.]
63. Белый А. Начало века. М.-Л., 1933. [Bely, A. *Nachalo veka* [The Turn of the Century]. Moscow, Leningrad, 1933.]
64. Брюсов В. Далекие и близкие. М., 1912. [Bryusov, V. *Dalekie i blizkie* [Those Far and Near]. Moscow, 1912.]
65. Чулков Г. Дымный ладан // Покрывало Изиды. М., 1909. [Chulkov, G. [A Smoky Incense] *Pokryvalo Izidy* [A Veil of Isis]. Moscow, 1909.]
66. Белый А. Символизм. М., 1910. [Bely, A. *Simvolizm* [Symbolism]. m., 1910.]
67. Эренбург И. Портреты современных поэтов. М., 1923. [Erenburg, I. *Portrety sovremennykh poetov* [Modern Poets' Portraits]. Moscow, 1923.]