

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

«Книга очарований» Ф.К. Сологуба как тип художественного целого

основная образовательная программа бакалавриата по направлению
подготовки 45.03.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса
Образовательной программы
«Отечественная филология
(Русский язык и литература)»

очной формы обучения
Козлова Елизавета Михайловна

Научный руководитель:
д.ф.н., доц. Титаренко С. Д.

Рецензент:
к.ф.н. Оверина К.С.

Санкт-Петербург

2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА «КНИГИ ОЧАРОВАНИЙ».....	16
1.1 Новеллы и легенды.....	16
1.2 Притчевое начало в новеллах.....	25
1.3 Новелла в творчестве Ф. Сологуба и синкретизм малых жанров.....	31
ГЛАВА II. МОТИВНАЯ СТРУКТУРА «КНИГИ ОЧАРОВАНИЙ».....	41
2.1. Евангельские мотивы.....	41
2.2. Сказка и миф.....	49
2.3 «Книга очарований» как художественное целое.....	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	64
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	67

ВВЕДЕНИЕ

Объектом нашего исследования является малая проза писателя-символиста Ф. Сологуба (1863 - 1927). Материалом будет служить сборник его прозаических произведений «Книга очарований. Новеллы и легенды» (1909). Предмет исследования – жанровая природа книги, система сюжетно-мотивных комплексов, а также ее мифопоэтическая природа, то есть все то, что делает сборник типом единого художественного целого. Цель работы - рассмотреть сборник Ф.К. Сологуба «Книга очарований» как единое художественное целое, объединенное авторским замыслом, проанализировать мифопоэтические принципы, выделить ведущие жанры, образы и мотивы. Актуальность работы определяется как малоизученностью этой книги, так и новаторским характером творчества писателя, что вызывает к его творчеству не угасающий интерес.

При жизни, особенно в начале XX века, Ф. Сологуб много издается: в этот период его печатают такие известные издательства, как «Скорпион», «Гриф», альманах «Шиповник», «Сирин», иллюстраторами его сочинений становятся М.Д. Дурнов, Г.И. Нарбут, М.В. Добужинский. Творческий метод и мироощущение автора, нашедшие воплощение в его творчестве, вызывали бурную полемику современников, в том числе и литературных критиков: это А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, Н. Гумилёв, В.Ходасевич, Ю. Айхенвальд, Л. Шестов, Р. Иванов-Разумник и многие другие. Философско-эстетическая система Сологуба рассматривалась как с эстетической, так и социально-психологической и литературной точки зрения, становясь порой причиной для настоящей дискуссии.

В среде символистов Ф. Сологуб воспринимается уже как один из классических авторов-декадентов: так, М. И. Дикман пишет о нем: «в конце XIX века, когда утрачиваются прежние духовные и нравственные ценности <...> душевная организация перерождается в декадентскую. В лирике Ф. Сологуба обнаруживаются присущие декадентству черты – субъективизм, тягостное переживание усталости, эстетизированная эротика, отвращение к

жизни».¹ Реакция критиков могла быть самой противоречивой – от горячей похвалы до осмеяния и неприятия. Сам писатель также не оставался в стороне от развернувшейся вокруг его творчества литературной полемики.

Так, например, А. Белый акцентирует внимание на творчестве Сологуба, безусловно, положительно оценив его сборник «Истлевающие личины» как мастерски созданную символистскую прозу, называя его лучшей книгой Сологуба, признаком растущего, уверенно развивающегося таланта.² Для Белого творчество Сологуба находится на границе между Гоголем, русским реализмом и символистской новой прозой.

Но не только точностью и гибкостью стиля поражал Сологуб современников. Черты, так искренне восхищавшие поэтов-символистов, некоторых критиков приводили в ужас, а то и становились поводом для едкого сарказма в адрес писателя. Высокая оценка современников-символистов оказывается противоположной категорическому неприятию творчества Сологуба критиками не-символистского толка.

В адрес Фёдора Сологуба в прессе звучат такие громкие эпитеты, как «верный монах Дьявола», его тексты в глазах критиков начинают обладать «коварной смертоносностью». Интересно, что, делая акцент на образе дьявола при оценке творчества писателя, современники предвосхитили возникшую в гораздо более позднем литературоведении классификацию, в которой, согласно своей мотивно-образной системе, символизм Сологуба определялся как символизм «диаволический».³

Обширный резонанс в прессе и критике вызвал сборник Ф. Сологуба «Жало смерти», изданный «Шиповником» в 1904 году. В связи с выходом данного сборника и его темой – темой детской смерти - на Федора Сологуба

¹ Сологуб Ф. К. Стихотворения / вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. М.И. Дикман. Л. 1979. С. 12.

² Белый А. Истлевающие личины — Критическое обозрение. 1907. № 3. Цит. по: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Сост. Ан. Чеботаревской. СПб.: Навьи Чары, 2002. С.76.

³ Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Броммерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха. СПб.: Академический проект, 1999.

обрушивается волна критических статей, в которых автор обвинялся в надуманной, неестественной «тяжести» повествования, неправдоподобии изображаемых типов. Ряд критиков называли писателя «садомазохистом» и «психопатом». Во многом это было обусловлено негативным отношением русской народнической критики к «ядовитому» и вредному декадентству, которое многие к тому же смешивали с символизмом и оценивали отрицательно. Но и индивидуальные особенности писательского стиля Сологуба становились объектом нападок.

Примеры рецензий, посвященных критике произведений Сологуба, приводит М. Павлова: «Резюмируя впечатления о ранних рассказах Сологуба в рецензии на сборник «Жало смерти», А. Измайлов заключал:

«Странная книжка, больная книжка. Записи о больных детях, с бессонницами в десять лет, с собачьей старостью в двенадцать, со странными поражениями умственных и волевых центров, с реализовавшимися бредовыми и маньяческими идеями, с философией уныния, посильной взрослому. Эту философию странно видеть вложенной в умы и уста детей, но поверим на слово беллетристу-патологу. В клинических лекциях ученых психиатров о детской ненормальности найдутся, без сомнения, и не такие разновидности душевных аномалий. Читая Крафт-Эбинга, наталкиваешься на вычурные и капризные человеческого мозга, которых никогда не придумает самая развитая беллетристическая фантазия. В записях течения болезней психически ненормальных детей можно выловить аффекты не чета тем, какие вдохновили Сологуба. Но нужно ли вносить все это в область искусства, есть ли здесь над чем работать художнику, имеют ли эти исключительные, субъективнейшие случаи хоть какой-нибудь характер типичности <...>, — все это большие вопросы».⁴

Именно «Жало смерти» вызвало бурное обсуждение среди критиков, породив массу негативных отзывов.

В свете подобных отзывов в 1903 году журнал «Мир Божий» отказал Ф.К. Сологубу в публикации повести «Жало смерти». Однако это не останавливает писателя, и спустя непродолжительное время, а именно в 1908

⁴Измайлов А. Литературные заметки // Биржевые ведомости. 1-е изд. 1904. № 515. 8 октября. С. 4. Цит. по: Павлова М. М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 17.

и 1909 годах, в свет последовательно выходят еще два сборника прозы: «Книга разлук» и «Книга очарований», а вслед за ними, в 1912 году, логически продолжающая их «Книга стремлений». Здесь характер прозы и круг тем автора несколько меняется. Так, сборник «Книга очарований» Александр Измайлов оценит гораздо более положительно:

«Некоторые наши современные писатели не произвели бы диссонанса, родившись во Франции. <...> Один из таких писателей у нас — Сологуб.

Он только что издал новую книжку своих рассказов, под названием «Книга очарований». Она открывается рядом легенд и новелл, построенных на канве евангельских сказаний и притчей.

Но это истинный продукт века. <...> Новеллы Сологуба чрезвычайно характерны для современного века — не потому, что на их внешности лежит след тех литературных новшеств, какие заявили себя в последнее время и далеко не всегда красивы, но потому, что в их философской подкладке сквозит именно современная душа, современный ум, протестующий против былых идейных предрассудков и преубеждений.

<...> Название «Книги очарований» очень идет ко всему вообще подбору рассказов сборника. Психологическое чудо, «обольщение сердца» каким-нибудь одним влечением, сладостным или горьким, здоровым или болезненным, — вот господствующая тема Сологуба. <...> болезненный излом современной души нашел в нем исключительно колоритного художника. Его болезни мысли — наши болезни. Его протест против оплешивевших душ, вроде Передоновых, против тупой толпы, жаждущей чуда, как хмеля, — наш протест. Его страстное стремление забыться от жуткой прозы в «чарованьи красных вымыслов» — наше стремление. Многое в нем трудно понять, но еще более трудно понять многое в современном веке, который, пожалуй, и у нас, и за морем, лучше ведать психиатру, чем художнику».⁵

Тон обсуждения здесь гораздо более мягок, в отличие от рецензий, написанных несколькими годами ранее, и даже повторяемость ведущих тем, используемых автором, не вызывает нареканий со стороны критика, резко реагировавшего протестом на подобные темы еще несколько лет назад.

«Пик» критических обсуждений малой прозы писателя пришелся как раз на середину 1900-х годов, и «Книга очарований», вышедшая в конце

⁵ Измайлов А. Чарования красных вымыслов. Цит. по: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Сост. Ан. Чеботаревской. СПб.: Навьи Чары, 2002. С. 296-305.

десятилетия, как более поздний сборник, не получила столь широкого резонанса в прессе, однако именно она соответствует общей концепции художественного мира писателя, отражая один и тот же круг тем и принципов.

Таким образом, мы можем видеть, что к концу 1910-х годов споры вокруг произведений Сологуба утихают. Но около десятилетия психопатологический подход к оценке его творчества (во многом, как признают современные исследователи, неоправданный, так как в вопросах психологии и даже педиатрии Сологуб – практикующий педагог – был весьма осведомлен, и при ближайшем рассмотрении сюжетная основа его рассказов не вызывает ощущения недостоверности и надуманности происходящего, в чем его неоднократно упрекали критики) вызывал закономерный протест как у самого писателя, так и у его сторонников, в связи с чем в прессе разворачивается полемика по поводу его творчества. Сологуб отвечал на письма редакторов и критиков, отстаивал свои творческие взгляды, активно поддерживала его в этом супруга Анастасия Чеботаревская.

Писатель активно вел переписку с издателями и редакторами, отвечая на критические замечания, поясняя неточности, неизменно спокойным тоном методично указывая собеседнику на ошибочность его подхода к оценке собственного творчества.

Оценка творчества писателя, разумеется, не могла не ограничиться прижизненной критикой. Литературные исследования прозы автора продолжают до сих пор, порождая множество дискуссионных вопросов, посвященных сюжетным и мотивным комплексам его произведений, влияниям и реминисценциям, которые мы можем найти в них, особенностям «сологубовского» мифологизма. Спорным является также анализ отдельных текстов писателя.

В 1970-е годы творчество Ф. Сологуба оказывается в фокусе внимания как российских, так и зарубежных исследователей. Его творчеству

посвящены работы З. Г. Минц, М.М. Павловой, М. И. Дикман и многих других. Интерес к творческому наследию писателя не угас и в наши дни.

Одним из самых распространенных на сегодня направлений в изучении творчества Ф. Сологуба являются исследования мифопоэтики его прозы. Проблема мифопоэтики – актуальная проблема литературоведения последних десятилетий.

З. Г. Минц утверждает, что русский символизм начинает создавать тексты-мифы уже в конце XIX века, хотя роман-миф как культурный феномен исследователи обычно относят к 20-30 годам XX века⁶.

Как указывает З.Г. Минц, миф тяготеет к циклизации. Так, поэма-миф в символизме заменяется лирическим циклом. Миф вбирает в себя такой эпический жанр, как роман.⁷ Авторские тексты-мифы XX века создаются с опорой на обширный философский, культурный и религиозный контекст.

Неомифологизм XX века базируется на переосмыслении историко-культурных мифов предшествующих столетий. Из архаических мифов авторами XX века создается единая система, на основе которой создается новый авторский миф. Особым языком нового мифа становится символ. Как и для других ранних символистов, для Сологуба архаический миф выступает как культурный код. Исследовательница пишет:

«Если внутри художественного мира романтического произведения миф выступает как выражение, а образ и воззрения автора оказываются его глубинным содержанием, то в «неомифологических» текстах русского символизма, напротив, план выражения задается картинами современной или исторической жизни или историей лирического «я», а план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом. Миф, таким образом, получает функцию «языка», «шифра-кода», проясняющего тайный смысл происходящего»⁸.

⁶ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство–СПБ», 2004. С. 59-96.

⁷ Там же. С. 73.

⁸ Там же. С. 73.

Символизм отдает предпочтение не науке, а искусству как способу постижения мира. Искусство предполагает тайну, находящуюся в центре мира, и главным инструментом постижения этой тайны оказывается для искусства символ – своей многозначностью, многоплановостью он отражает саму структуру мира.

С. С. Аверинцев так определяет символ: «символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа». Но главное, по его мысли, заключается в том, что «всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символ делает акцент на другой стороне той же сути – на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного»⁹. Восприятие символа требует от реципиента активного включения в контекст, понимания и дешифровки символа. При этом в процессе расшифровывания будет задействован не только смысловой потенциал символа, но и ассоциативный ряд, индивидуальное восприятие реципиента. Это особенно значимо для символистского текста, стремящегося посредством символа передать глубинный смысл самой реальности: «В «символах реальности» и в символах искусства, по-видимому, могли зашифровываться не только их бесконечные «соответствия» другим явлениям и образам, но и их собственное прошлое и будущее, их история — «сюжет» их развития»¹⁰.

Следствием мифопоэтического мышления становится попытка экспансии методов познания, изначально принадлежавших чистому искусству, в другие области. Согласно теории Вл. Соловьева, у «всемирного

⁹ Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. К.: Дух і Літера, 2001. С. 155-161.

¹⁰ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство-СПБ», 2004. С. 70.

развития», как и у текста, есть свой «сюжет» и своя система «персонажей».¹¹ Таким образом, любая область познания – философия, литературная критика и т.п. – может реализовываться как художественный объект. Сам процесс познания подчиняется законам художественного, а не логического мышления.

В свете подобных философских утверждений в авторской мифопоэтике Ф. Сологуба искусство доминирует над действительностью. Символистский миф осмысляет реальность при помощи набора «шифров», роль которых играют образы-символы мировой культуры. «Символистский «текст-миф» - это, в частности, «литература о литературе», поэтически осознанная игра разнообразными традициями, прихотливое варьирование заданных ими образов и ситуаций, создающее в итоге образ самой этой традиции. В постоянном вычленении «темы культуры» как одной из основных — еще одно проявление символистского панэстетизма»¹².

Значимые для поэтики Сологуба черты мифа – это, в первую очередь, его общекультурное начало. Миф несет в себе черты общечеловеческой культуры. Не менее значимо такое качество мифа, как порождающее его дологическое сознание, оперирующее магическими функциями. Миф выступает как средство преобразования окружающей действительности, и Сологуб из «мифа-универсума», базирующегося на философии Вл. Соловьева, натурфилософии Шеллинга и Гегеля, создает собственный авторский миф – новую мифопоэтическую модель мира, и раскрывает эту модель в своих произведениях. Автор задействует ряд символов как носителей множества смыслов, predeterminedенных контекстом сюжета. Таким образом, символ здесь обретает черты мифологемы – универсального мифологического сюжета, свернутого знака текста, который имеет отражение в культурах разных народов, того, что К. Г. Юнг называл также

¹¹ Там же. С. 66-69.

¹² Там же. С. 75.

«мифологическим архетипом»¹³. Согласно определению З. Г. Минц, аллюзии и реминисценции также несут функцию мифологемы для символистского текста: «В художественной организации «текстов-мифов» цитаты, реминисценции и предельно свернутые знаки текстов — мифологемы становятся одной из главных примет поэтического языка. В них содержатся важные части художественного сообщения, заключенного в тексте».¹⁴ Мифологема у Сологуба — это основа для создания нового замысла. «Становясь <...> обозначениями тех или иных персонажей или ситуаций символистского текста, мифологемы актуализируют потенциально заложенные в них «сюжетные значения и оказываются программой сюжетного поведения героев или развертывания ситуаций «текста-мифа». Одновременно они, как и символы-метафоры, несут в себе и всю полноту «статических» признаков отображаемого ими целостного образа или ситуации»¹⁵.

Мифопоэтическая традиция, создание «нового мифа», как отмечено многими исследователями, было свойственно всей культуре Серебряного века как естественное продолжение традиций европейского символизма. Проявляется эта тенденция и в творчестве Сологуба. Важна писателю и эстетизация изображаемого: «В каждом земном, грубом упоении таинственно явление красоты и восторга»¹⁶. Этот восторг, упоение таинственным и прекрасным стремится запечатлеть автор. Он видит тайну и красоту во всем: в картинах природы как воплощении жизни и в изображении смерти как перехода от «земного, грубого» к вечной красоте небытия. Его творчество, его собственный авторский миф — это воплощение иной реальности.

¹³ Кереньи К., Юнг К.Г. Введение в сущность мифологии // Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Port-Royal, 1996. С. 13.

¹⁴ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство-СПБ», 2004. С. 75.

¹⁵ Там же. С. 75-76.

¹⁶ Сологуб Ф. Искусство наших дней // Сологуб Ф. Творимая легенда. М., СПб.: Навьи чары, 1991. С. 198.

Говоря о мифопоэтическом начале, Д. Е. Максимов¹⁷, например, разделяет миф как «коллективное представление», миф как определенную философско-культурную традицию (христианскую, евангельскую и т.п.) и мифологизированные образы фольклорно-сказочного типа (для Сологуба это ведьмы, русалки, упыри и др.). Также создание мифа возможно за счет переработки комплекса сюжетов из классической и средневековой литературы (например, рыцарские образы). И наконец, создание нового мифа происходит за счет реализации в тексте образов, созданных самим автором («недотыкомка» в «Мелком бесе» и другие образы-символы).

Малая проза Сологуба в современных исследованиях часто объединяется на основе общности отдельных жанров, образов и мотивов. Актуальность данной работы заключается в том, что сборник «Книга очарований» Ф.К. Сологуба не изучался в литературоведении как единое художественное целое на основе рассмотрения его мифопоэтической и жанровой природы. В данном случае мы постараемся рассмотреть сборник малой прозы и те произведения, которые автор сознательно объединил в нем – рассказы, новеллы, притчи. Это близкие по хронологии тексты в той их последовательности, которую определил сам автор. Важно понять, насколько тексты взаимодополняют друг друга и являются частью общего авторского замысла.

Анализируя данный сборник, мы будем использовать метод мотивного анализа, представленный в работах И. В. Силантьева¹⁸, Б.М. Гаспарова¹⁹, А. Ханзен-Леве²⁰, а также принципы культурно-исторического, сравнительно-типологического методов, исторической и теоретической

¹⁷Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 199-239.

¹⁸Силантьев И.В. Поэтика мотива, М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.

¹⁹Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука: Восточная литература, 1994. 304 с.

²⁰Ханзен-Леве А. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб.: Академический проект, 2003. 815 с.

поэтики.²¹ Кроме того, в ходе работы будут использованы методы компаративистики, мифопоэтического и герменевтического анализа, представленные в работах Е.М. Мелетинского²², З.Г. Минц²³, А. Ханзена-Леве²⁴, С.С. Аверинцева²⁵ и др.

Мотивный анализ не подразумевает жесткой иерархии уровней организации текста. Таким образом, мотив является межуровневой единицей, как бы «пронизывающей» весь текст на разных этапах его развития, в итоге же совокупность мотивов создает уникальную поэтику. Мотивы позволяют также говорить, если это необходимо, об аллюзиях к другим текстам или целым системам текстов определенных жанров. А.Н. Веселовский вообще рассматривал мотив как некую событийную формулу.²⁶ Мы же воспользуемся определением, данным Б.М. Гаспаровым: ««...В роли мотива в произведении может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» - событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив,- это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»)»²⁷.

И. В. Силантьев, говоря о мотиве, проводит такую аналогию: «мотив подобен слову, произвольному распаду которого на морфемы также

²¹ Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов. / Автор-составитель Н. Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 1999. 286 с.

²² Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000.

²³ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство-СПБ», 2004

²⁴ Ханзен-Леве А. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб.: Академический проект, 2003. 815 с.

²⁵ Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. М.: Изд-во журнала «Вопросы литературы», 1970. №3. С. 113–143.

²⁶ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. С. 25.

²⁷ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 30–31.

препятствует семантическое единство его значения»²⁸, указывая при этом на событийную функцию мотива. Мы также опирались на теорию лирического цикла, разработанную в современном литературоведении, чтобы понять принципы, определяющие художественное единство книги Сологуба.

Основной задачей данной работы является комплексный анализ сборника, выявление художественного единства его компонентов и, в результате, - осмысление принципа цикличности «Книги очарований», завершенности ее как единого законченного Текста, обладающего собственной поэтикой, общими признаками, жанровым содержанием. Явление циклизации получило широкое распространение во второй половине XIX века, хотя В.И. Тюпа и М.Н. Дарвин в монографии «Циклизация в лирическом творчестве Пушкина»²⁹ отмечают, что данное явление начало формироваться в теории искусства еще в эпоху романтизма. Цикл объединяет несколько самостоятельных художественных произведений в особое художественное единство. Данный вопрос в литературоведении освещался в работах многих исследователей: например, Г. О. Винокура³⁰, В.А. Сапогова³¹, Л. Е. Ляпиной³², М. Д. Магомедовой³³, И. В. Фоменко³⁴ и многих других.

²⁸ *Силантьев И.В.* Поэтика мотива, М.: Языки славянской культуры, 2004. С.17

²⁹ *Дарвин М.Н., Тюпа В.И.* Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск: Наука, 2001.

³⁰ *Винокур Г.О.* Критика поэтического текста. М., 1927.

³¹ *Сапогов В.А.* О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока // *Язык и стиль художественного произведения.* М., 1966.

³² *Ляпина Л.Е.* Проблема целостности лирического цикла // *Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы.* Донецк, 1977.

Ляпина Л.Е. Лирический цикл как художественное единство // *Проблема целостности литературного произведения.* Воронеж, 1976.

³³ *Магомедова Д.М.* О жанровом принципе циклизации «книги стихов» на рубеже XIX – XX вв. // *Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение : материалы междунар. науч. конф.* М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2003.

³⁴ *Фоменко И. В.* Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1992.

Фоменко И.В. Книга стихов: миф или реальность? // *Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение: материалы междунар. науч. конф.* М. : Рос.гос. гуманитар. ун-т, 2003.

Работа состоит из введения, двух глав и заключения. В первой главе рассматривается жанровая специфика вышеуказанного сборника, проводится анализ жанрового состава произведений, их специфики.

Вторая глава посвящена комплексному анализу произведений «Книги очарований». Мотивный, компаративный, герменевтический анализ позволяют сделать некоторые выводы о мифопоэтике данного сборника, о специфике его организации и ее взаимосвязи с общей эстетической концепцией Ф.К. Сологуба.

В результате проведенной работы делается вывод о наличии в текстах книги сквозных мотивов, а также определенного способа организации этих текстов по их жанровой принадлежности и мотивной структуре, что позволяет говорить о «Книге очарований» как о художественном целом.

ГЛАВА I

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА «КНИГИ ОЧАРОВАНИЙ»

§ 1.1 Новеллы и легенды

Структура малых жанров к началу XX столетия подвергается, по словам А.П. Чудакова, «ароморфозу»³⁵. Под ароморфозом исследователь понимает аналогичное происходящим в живой природе процессам усложнение структуры рассматриваемого предмета или явления в ходе эволюции, что позволяет данному явлению или организму развить широкий спектр взаимодействия с внеположенной ему средой. Для исторической поэтики подобный термин означает расширение границ определенного жанра, позволяющее в рамках жанра задействовать новые художественные методы для изображения действительности.

Новый художественный принцип, утверждает Чудаков, возник еще до его активной экспансии в малые формы, но актуализировался и начал проявлять себя к концу XIX века. Суть его заключается в появлении нового сюжетно-композиционного принципа: возникает особая многоплановость внутри коротких прозаических форм, усложняется их структура. Типичность, узнаваемость персонажей и сцен, корни которых лежат в области физиологического очерка, сменяется в ряде случаев ориентацией на внутренний мир героев. Возникает сочетание нескольких изначально различных методов и приемов изображения действительности в рамках одного короткого художественного произведения – и такая ситуация достаточно частотна. Авторы на рубеже веков начинают искать новые методы и подходы к обработке материала, изображению действительности. Не могут подобные изменения не затронуть и новеллу.

В своей работе об исторической поэтике новеллы Е. М. Мелетинский говорит о том, что в роли «предновеллы» в литературе изначально

³⁵ Чудаков А.П. Ароморфоз русского рассказа: к проблеме малых жанров // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М. : ИМЛИ РАН, 2009. С .365-396.

существовали фольклорные формы, такие, например, как анекдот или сказка. «Новеллистическая сказка испытала <...>, - пишет он, - серьезное воздействие сказки волшебной, восходящей в конечном счете к более высокому регистру раннего повествовательного фольклора. Поэтому рядом с шутивными анекдотами находим и более «серьезные» сюжеты, которые принято называть собственно новеллистическими сказками или бытовыми, или реалистическими, или романическими»³⁶.

Однако Вальтер Кошмал, соглашаясь с утверждением Е.М. Мелетинского о влиянии сказки на формирование жанра новеллы, говорит о том, что в отношении русской сказки тезис о «предновелле» не столь оправдан, как в случае с европейской, т.к. русская сказка уже несет в себе в достаточной мере проявленные черты новеллы (как это происходит, например, в случае с бытовой сказкой)³⁷. Например, выраженная дидактическая функция бытовой сказки приближает ее к реалистическому искусству.

Новелла начинает свое формирование как жанр в словесной культуре Ренессанса. Это и автобиографии провансальских трубадуров, и «Декамерон» Бокаччо, и «Гептамерон» Маргариты Наваррской (впрочем, Маргарита Наваррская и позднее Мигель де Сервантес в своих новеллах делают акцент на их дидактической составляющей). В процессе своего развития в европейской культуре жанр новеллы порождает целый набор разновидностей. Это и «фантастическая», и «криминальная» (детективная) новеллы, и новелла психологическая, и многие другие - и даже «гибридные» виды, вроде новеллы-сказки у Э.Т.А. Гофмана или Л. Тика³⁸.

Одним из основополагающих структурных признаков новеллы исследователи считают создание коммуникативной ситуации. Чаще всего

³⁶ Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. С. 9.

³⁷ Кошмал В. Новелла и сказка: событие, случай, случайность. // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. С. 235-237.

³⁸ Полубояринова Л. Н. Новелла // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Тамарченко Н.Д. (ред.). М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 146-147.

новелла - это именно ситуация рассказывания, нарративный аспект играет важную роль в повествовании - нарратор и читатель интегрируются.

В своей работе об исторической поэтике новеллы Е. М. Мелетинский выделяет именно риторическую стилистическую обработку как один из наиболее важных признаков формирования нового жанра. Отмечает исследователь также и влияние фольклорного начала как немаловажный фактор, способствующий формированию новеллы³⁹.

О втором важном аспекте новеллистической структуры говорил еще И. В. Гёте - повествование новеллы концентрируется вокруг конкретного события, преподносящегося как реальное, однако само событие представляет собой нечто выдающееся, нечто «из ряда вон». И, таким образом, событийный ряд новеллы обладает известной четкостью, всегда может быть кратко пересказан.

В русской литературе XIX века новеллистический канон задеиствуется, как правило, в традиционной форме. Хотя сама эта повествовательная форма не всегда позволяет нам говорить о четкой жанровой дифференциации новелла-рассказ (эта дифференциация зачастую отсутствует и во многих исследованиях, посвященных малым жанрам, - обозначенные выше структурные признаки не могут, по очевидным причинам, полностью охватить весь корпус новеллистических текстов). В первой трети XIX столетия начинают возникать вариативные структуры - готическая новелла А. А. Бестужева-Марлинского, В. Ф. Одоевского и других авторов. Более же поздняя символистская новелла включает в себя и новеллу-миф, и новеллу-сказку, и новеллу «по мотивам» текстов самых разных жанровых структур⁴⁰.

³⁹ Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. С. 28-29.

⁴⁰ Бройтман С. Н., Магомедова Д. М., Тамарченко Н. Д. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 18-23.

Русская новелла приобретает черты жанрового синкретизма, по утверждению В. М. Марковича, еще в рамках реализма середины XIX века⁴¹. И если новелла начала века тяготеет больше к описательной очерковой структуре, то постепенно она переходит к структуре сюжетной. В 30-40-е гг. XIX века сюжетная структура начинает включать фантастические мотивы в рамках реализма. Маркович поясняет эту тенденцию на примере «Шинели» Н. В. Гоголя: «Натуральная новелла, несущая типичные черты современной Гоголю прозы, вбирает в себя традиции устного анекдота, романтической повести-сказки, средневековой агиографии, былички, легенды и баллады»⁴². В то время как беллетристический реализм, утверждает В. М. Маркович, тяготеет к замкнутой структуре, классический реализм многомерен, включает в себя разнородные элементы, в нем «рядом с эмпирическим планом мог появиться план мистериальный»⁴³. Для того, чтобы говорить о новелле Сологуба, созданной в начале XX века уже с учетом подобных тенденций в предшествующей литературе, нам важно подчеркнуть ее синкретическое начало.

Т.к. новелла является жанром менее крупным, чем, например, большие романские формы, то произведения сборника «Книга очарований» тяготеют к циклизации и таким образом взаимодополняют друг друга. Как отмечает Е.М. Мелетинский, «новелла не претендует на универсальность, как большие эпические жанры. Изображая отдельные случаи и удивительные события, новелла и даже тяготеющие к ней предновеллистические формы подаются сознательно как своего рода фрагмент, осколок универсальной картины мира, предполагающий наличие многих других фрагментов, дополняющих, усложняющих, обогащающих картину мира. <...> новеллист очень часто

⁴¹ Маркович В. М. О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX века // // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. С. 113-133.

⁴² Маркович В. М. О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX века // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. С. 124.

⁴³ Там же. С. 132.

предлагает некое циклическое собрание новелл, рисующих заведомо разные ситуации и трактующих аналогичные ситуации с разных сторон, по-разному их интерпретирующих <...> Так возникают книги новелл, которые в какой-то мере, точнее на каком-то уровне, могут рассматриваться в качестве замкнутой структуры и как единое произведение»⁴⁴.

Как уже было сказано выше, в «Книгу очарований» входит ряд произведений, жанрово соответствующих определению литературной легенды. Здесь вновь проявляются синкретические черты произведений сборника. Легенда – уникальный жанр, она во многом способствует, благодаря своим специфическим чертам, созданию того эстетико-философского дискурса, в котором разворачиваются события художественного мира Сологуба.

В средневековой литературе жанр легенды восходил к житийному повествованию и, отчасти, к мистическим рассказам о чудесном и непознанном в жизни человека, о фантастических событиях и волшебных превращениях, произошедших в стародавние времена. В Средневековье легенда постепенно отходила от житийного повествования, объединяясь с народным преданием, притчей. В отличие от мифа, событие, составляющее сюжетную основу легенды, не ритуализировано, и - в отличие от волшебной сказки, речь о которой более подробно пойдет ниже, - подается слушателю или читателю как достоверное. В русской литературе бытовал корпус религиозно-назидательных легенд, повествующих о святых и чудесах. Сборники легенд обладали невероятной популярностью в Средневековой литературе. Легенды активно пересказываются, переводятся, подвергаются литературной обработке. В связи с развитием европейских литератур появляются в Германии, Франции и других странах уже не переводные с латыни, а созданные на национальных языках повествования и поэмы о местных почитаемых святых, о кающихся грешниках, видениях праведников о загробной жизни. Легенда прославляет чудо не только евангельское, но и

⁴⁴ Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М. : Наука, 1990. С. 6.

«современное» читателю – видения благочестивых монахов, чудеса Богородицы, происходящие с современниками, не менее популярны, чем апокрифические повествования о святых давних времен. Отражение рыцарской тематики находит средневековый читатель в легендах о Юдифи или святом Георгии⁴⁵.

Конец XIX ознаменовался смещением классических романских форм на периферию литературной сцены, и на смену им приходят малые формы. Роман начинает меняться, и малые жанры вслед за ним вмещают в себя новые черты. В их числе оказывается на рубеже столетий и жанр легенды⁴⁶.

Легенда способна раскрыть суть метафизических проблем, актуальных для современного читателя. Благодаря своей гибкой вариативной структуре, жанр легенды стал широко востребован в эпоху модернизма. При этом жанр интенсивно модифицируется авторами: так, входит в литературу легенда-апокриф, легенда-сказка, легенда-притча и разнообразные стилизации. При всей своей стилистической вариативности жанр сохраняет все основные структурные признаки - однако в новую эпоху они наполняются новым, актуальным содержанием.

В стилистике притчевых и сказочных легенд выдержаны первые пять текстов сборника: «Претворившая воду в вино», «Мудрые девы», «Страна, где воцарился зверь», «Очарование печали», «Алчущий и жаждущий». Сологуб объединяет в этих произведениях черты легенды и сказки.

По утверждению Е. М. Мелетинского, сказка существовала в литературе на ранних стадиях как «предновелла», а позднее, в XIX веке, художественная сказка интегрируется в жанр новеллы в привычном нам понимании.⁴⁷ Однако В. Кошмал утверждает, что данный тезис для русской сказки не столь оправдан, как для европейской, так как в русской литературе

⁴⁵Кирпичников А. И. Легенда / Брокгауз Ф. А., Эфрон И. А. Энциклопедический словарь. Изд-во «Русское слово», 1996. С. 452-456.

⁴⁶Калениченко О. Н. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX- начала XX вв. : святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла. Автореф. дисс. <...> к.ф.н. Волгоград, 2000.

⁴⁷Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М. : Наука, 1990.

сказка изначально несет в достаточной мере проявленные черты новеллы. Так происходит, в частности, с бытовой сказкой, которая однозначностью дидактической функции близка к реалистическому искусству⁴⁸.

Следует отметить, что автор сам дает подзаголовки своим произведениям, дифференцируя их. Но, разумеется, мы не можем опираться на эти подзаголовки как на строго научную жанровую классификацию. К тому же писатель дает подзаголовки не всем текстам, а только тем из них, которые по своей структуре допускают жанровую вариативность. Так, мы видим у следующих произведений такие подзаголовки: «Претворившая воду в вино» - «легенда» (хотя произведение по жанровым признакам скорее могло бы трактоваться как притча), «Очарование печали» - «сентиментальная новелла», однако текст, как будет подробнее рассмотрено в следующей главе, несет в себе характерные черты литературной сказки, «Алчущий и жаждущий» - в классификации Сологуба «новелла», хотя в ней господствует притчевое начало, как и в первом тексте. «Отравленный сад» - «новелла». Во многих произведениях сборника Сологуб использует характерные для фольклора мотивы-функции ритуала – магию чисел, градации, повторения – сочетая эти мотивы с психологическими, социально-бытовыми чертами повествования. Такое смешение приемов делает однозначную жанровую дифференциацию произведений сборника невозможной.

Произведение «Страна, где воцарился зверь» является стилизацией жанра легенды, подзаголовок не имеет, но в начале повествования дается вступление, в котором повествователь предлагает читателю типичную для готической новеллы историю «обретения» текста, якобы найденного в темном древнем подземелье на полуистлевших листах папируса, добавляя при этом, что сам древний летописец не дает указания на достоверность этого повествования.

⁴⁸ Кошмал В. Новелла и сказка: событие, случай, случайность. // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. С. 235-247.

Творческие принципы Сологуба отражают интерес к темной, невротической стороне человеческой личности, к неким ее пограничным состояниям. Поэтому в соответствии с такой сферой интересов прозаические формы нуждаются скорее в остросюжетности, чем в реалистичности, в совмещении различных жанровых черт, чем к жесткой не вариативной структуре. «Предметом изображения в декадентской новелле является определенный эпизод или случай из жизни человека, нацеленный на статику, — нарочитый прием, который призван с помощью детального описания будничной жизни героя поразить воображение читателя»⁴⁹.

Необходимость создания текстов нового типа побуждает Сологуба создавать новый миф, искать новые возможности для его реализации в своих произведениях. В первую очередь это оказало значительное влияние на романы Сологуба. Так, Е.М. Мелетинский говорит об этой тенденции, характерной в той или иной мере для всей русской литературы начала XX века: «Социально-исторический подход во многом детерминировал структуру романа XIX в., поэтому стремление преодолеть эти рамки или подняться над этим уровнем не могло не нарушить ее решительным образом. Неизбежное при этом увеличение стихийности, неорганизованности эмпирического жизненного материала как материала социального компенсировалось средствами символики, в том числе мифологической. Таким образом, мифологизм стал инструментом структурирования повествования. Кроме того, широко использовались такие элементарные проявления структурности, как простые повторения, которым придавалась внутренняя значимость с помощью техники лейтмотивов. Стихия универсальной повторяемости характерна для архаических, фольклорно-эпических форм литературы, но техника лейтмотивов в романе XX в. непосредственно восходит к музыкальной драме Вагнера, где лейтмотивы

⁴⁹ Виноградова В. В. Декадансная трансформация новеллы в творчестве Ф. Сологуба и М. Арцыбашева // Вестник Новгородского государственного университета. 2009. № 52. С. 24–26.

были уже теснейшим образом связаны с мифологической символикой. <...> оперирование мифическими мотивами в качестве элементов романного сюжета или способов организации повествования не могло быть возвращением к подлинной первобытной мифологии. <...> ...необходимо <...> подчеркнуть такую важнейшую особенность неомифологизма в романе XX в., как его теснейшую, хотя и парадоксальную, связь с неопсихологизмом, т. е. универсальной психологией подсознания, оттеснившей социальную характерологию романа XIX в»⁵⁰.

Малым жанрам начала XX века также свойственна романизация, как называет М. М. Бахтин⁵¹ «освобождение» жанров, по аналогии с романом, от жестких канонических признаков.

Психологизм Сологуба, свойственный всей его прозе, как большим романам, так и малым прозаическим формам, заключается в расстановке акцентов на внутренних переживаниях персонажей.

Таким образом, жанровые особенности малых прозаических форм Сологуба развиваются в соответствии с поставленными автором художественными задачами. Главная из этих задач - раскрыть эстетическую концепцию автора, воспроизвести непрекращающееся противостояние между жизнью и смертью, между бытием по эту и по ту сторону реальности. Причем и бытие, и небытие осмысляются в первую очередь как эстетические категории. Для того, чтобы решить эту художественную задачу, в своей малой прозе Сологуб использует различные прозаические формы, совмещая их жанровые признаки в соответствии с собственным мифопоэтическим видением, что мы можем наблюдать и на примере данного сборника. Новелла Сологуба обладает тенденцией к мифологизации, вобрав черты легенды, мифа, предания, притчи, сказки и новейшей психологической прозы.

⁵⁰Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. С. 256.

⁵¹Бахтин М. М. Эпос и роман. К изучению дисциплины. СПб, Азбука. 2000. С. 425-426.

§ 1.2 Притчевое начало в новелле Сологуба

Притча - одна из малых форм, в Серебряном веке сменяющих большие эпические формы. Притча по объему намного более сжата, в отличие от повести. Она известна читателю, начиная от притчи евангельской. Затем этот жанр получает свое развитие в средневековой агиографии, в древнерусских апокрифах, постепенно вливаясь и в художественную литературу⁵². Аллегоричность данного жанра оказалась как нельзя более актуальна для литературы Серебряного века.

Изначально этот жанр вошел в литературу через переводные церковные произведения, но после, ассимилировавшись в жанровой системе, в XIX веке стал актуален в связи с идеей «пророческого» творчества. Эта же идея не могла не быть подхваченной и усиленной Серебряным веком с его мистическими настроениями.

Притча, согласно утверждению Е. М. Мелетинского, как и анекдот, послужила в дальнейшей европейской литературе формированию такого жанра, как новелла⁵³. Однако утверждать эти источники равнозначными согласны не все исследователи. Так, например, В.И. Тюпа говорит о том, что если традиционный анекдот ассимилируется в новелле полностью, то притча выступает, скорее, как источник ряда сюжетов, к тому же существенно видоизменяющихся⁵⁴. То есть природа анекдота и притчи для средневековой литературы в корне различается. Впрочем, оба эти жанра объединены устной традицией, к которой они восходят. Но если притча изначально соотнесена с текстом сакральным, то анекдот – явление скорее бытовое или политическое – т.е. их культурный контекст изначально различается.

⁵²Тюпа В. И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 381-387.

⁵³Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М. : Наука. 1990. С. 54.

⁵⁴Тюпа В. И. Новелла и аполог // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 14.

В.И. Тюпа много говорит также о «свертывании» сюжета вокруг *pointe* – его концентрации в определенной точке⁵⁵. В идеале эти тексты – анекдот и притча – способны быть «стянуты» до одной емкой фразы: остроты или афоризма. Однако противопоставление притчи и анекдота проходит зачастую на глубинном уровне противопоставления ритуала – карнавалу, игре.

Следует также отметить момент, что притча изначально монологична. Предназначенная донести до потенциального слушателя некую метафизическую истину, она не предполагает дискуссии. Т.е. несмотря на заложенную в ней дидактическую интенцию, присутствие риторических вопросов или восклицаний, здесь подобная интенция не будет служить инструментом диалога с предполагаемым собеседником, а скорее выступит как инструмент для решения заданной повествованием нравственной задачи. Эта черта не заимствуется из притчи классической новеллой, однако во многом окажется значимой для новеллы символистской.⁵⁶

Дидактическое слово притчи – непосредственный «двигатель» динамики сюжета, сюжет и фабула разведены для произведений этого жанра минимально. Это житийно-проповедническое повествование предполагает, к тому же, изображение совершенно иного пространства и времени. Реальность притчи – совершенно иная реальность. Хронотоп притчи – пространство, не допускающее полутонов, категории добра и зла, «черного» и «белого» в нем очень четко дифференцированы, как и в мифологизированном повествовании. Эта черта тоже оказывается важна для модернистских тенденций в литературе начала XX века. Однако задействуется она здесь в другом качестве – «дидактика», с одной стороны, позволяет дифференцировать персонажей, пласты реальности, а с другой, «черное» и «белое» насыщаются новыми смыслами, уже не подразумевающими однозначной интерпретации. Все эти жанровые

⁵⁵Там же. С. 15.

⁵⁶Там же. С. 16.

особенности активно стали в конце XIX – начале XX века использоваться символистами.

Философско-эстетическая концепция творчества Сологуба предполагала (еще согласно философским взглядам А. Шопенгауэра и Ф. Ницше) преобладание в человеке метафизического начала, и это делало притчу подходящим для отражения подобной картины мира жанром. Актуальность притчи - в ее существовании «вне времени». События, некогда происходившие в каких-то почти мифологических временах и странах, оказываются близки и актуальны читателю любого поколения и эпохи.

Притчевое начало обладает само по себе внутренним символическим потенциалом, определенным набором образов, часто это архетипические образы, библейские сюжеты. Концепция символизма предлагала использовать все элементы культурного поля, то есть всё наследие, которым обладало искусство к началу XX века. Поэтому библейские образы и вечные темы преломляются в новых, экспериментальных литературных формах, сохраняя и прежние черты, и приобретая новые.

Образ-символ, на котором изначально строится притча, нагружен множеством культурных коннотаций, отображает метафорически духовные и нравственные проблемы, объясняя их на примере незамысловатых сюжетов, бытовых ситуаций. В сознании современного читателя подобных образов-символов множество – это и Блудный сын, и бесплодная смоковница, и сеятель... Можно предполагать, значимым для символистов оказывался и тот факт, что притча изначально предполагает некое знание, открываемое посвященным. Евангельские толкования утверждают как аксиому, что Христос говорил притчами в первую очередь для избранных, для Своих учеников, перед которыми уже приоткрыта завеса Царствия Небесного. Тайный смысл метафор, произносимых перед большим скоплением народа,

перед учениками раскрывался в непосредственном своем значении.⁵⁷ «Я уже не называю вас рабами, ибо раб не знает, что делает господин его; но Я назвал вас друзьями, потому что сказал вам все, что слышал от Отца Моего» - говорит Христос ученикам незадолго до казни (Ин. 15:15).

Творческий принцип символизма предполагал изменение действительности, преодоление ее. Эта идея нашла отражение в философии Вл. Соловьева и отразилась в творчестве всех представителей раннего символизма, включая и Сологуба. З. Г. Минц поясняет это следующим образом: «Сочетание платонического и пантеистического подхода порождает <...> отношение к земному миру либо как к «тяжелому сну» псевдобытия, «теньям» и «откликам искаженным» истинного мира идей, либо как к знакам тех же сущностей, но исполненным высшего смысла, воплощающим идеи в истории, а потому играющим и собственную великую роль — пути к окончательному синтезу».⁵⁸

Изменение самих творческих концепций неизбежно приводит и к изменению в подходах изображения. Изменяются хронотоп и метод - трансформируются и жанровые формы.

Примером такой трансформации, помимо новелл Сологуба, могут служить новеллы В.Я.Брюсова, в которых основным приемом становится «объективация» мира субъективных переживаний героев, пласты реальности смешиваются, реальное уравнивается с ирреальным в своей значимости для героев (см., например, новеллы «В башне», «Когда я проснулся» и некоторые другие). «Двоемирие» часто подчеркивается рамочными элементами - например, подзаголовками. Тот же прием в «Книге очарований» использует и Сологуб. И, разумеется, на фоне развития тенденций к вариативности новелла Сологуба не могла оставаться строго каноническим жанром.

⁵⁷ Берестовская Л. Е. Библейские притчи в контексте религиозной когнитологии // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. Пятигорск, 2000. №2. С.60-63.

⁵⁸ Минц З. Г. Блок и русский символизм // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство-СПБ», 2004. С. 117.

Двоемирие характерно было для поэтики писателя. За миром реальным – миром, вызывающим зачастую отвращение у его героев – открывался мир чудесного, мистического. Эта вторая реальность не противопоставляется первой, скорее, органично вплетается в нее. Герой может взаимодействовать с потусторонним миром, становиться медиумом. «Другая реальность является идеализированной антитезой действительности. Писатель-символист по преимуществу творит как бы на границе двух разных миров»,⁵⁹ - пишет В. П. Шестаков. Для Сологуба эта реальность, с одной стороны, действительно прекрасна в сравнении с отвратительным серым миром повседневности, но с другой, – принимая героя, она автоматически исключает его из первой реальности, а это возможно только через физическую смерть.

Характерная для старших символистов мифологизация бытия, «мифотворчество», смешение мира эмпирической реальности с пластом глубинного подсознания, не могла не отразиться в творчестве одного из значимых представителей этого течения. Сологуб своей поэтикой предвосхищает широкое распространение подобных тенденций, в связи с чем на него в начале 1900-х обрушивается волна критики. Но к концу десятилетия те же самые литературные критики стремительно меняют мнение, начиная говорить об удивительном соответствии этой тенденции мироощущению читателя. В этом мироощущении крепнет необходимость различения добра и зла, нового их осмысления.

Экзистенциальное восприятие мира, «субъективно-эгоцентрическая, индивидуалистическая интерпретация нравственных ценностей»⁶⁰ становится в сложную переломную эпоху близко сознанию читателя, которое изменяется, как и сама литература. Уходит полемика по поводу

⁵⁹Шестаков В. П. Эрос и культура : философия любви и европейское искусство / М. : Терра : Республика, 1999. С. 397.

⁶⁰Виноградова В. В. Неомифологическая антропология декадентствующего Серебряного века: варианты «декадентов» и «теургов» // Современная филология: материалы Междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). Уфа: Лето, 2011. С. 44-47. URL <https://moluch.ru/conf/phil/archive/23/289/> (дата обращения: 07.04.2018)

«моральности» искусства. Этим можно объяснить и более лояльную реакцию критики на «Книгу очарований», сменяющую острую негативную реакцию на более ранние сборники, о чем говорилось во введении к данной работе. Вспоминая Оскара Уайльда, и критик, и читатель повторяют: «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все... всякое искусство совершенно бесполезно»⁶¹.

В этом «чистом искусстве» органично развиваются новые тенденции. Так, в соответствии с этой традицией литературы символизма как литературы модернистской, стремящейся, как мы уже говорили выше, к обновлению всего арсенала художественных средств, Сологуб в своих произведениях легко соотносит различные планы - план сакрального и план реализации профанного. Однако изображаемая реальность здесь – только ширма, за которой скрыта реальность иная, таинственная и непознанная. Притчевое начало позволяет использовать иносказание, и это способствует раскрытию идеи изображения двухпланового художественного пространства, в котором разворачивается действие текста; притча задает определенную дидактическую интенцию тексту. Притчевое начало также органично контаминируется с другими малыми формами - в случае данного сборника с новеллой и сказкой.

Таким образом, для Сологуба, с одной стороны, обращение к данному жанру есть характерная для символистской поэтики попытка перенести повествование в сферу запредельного, вечного, сакрального, в область вечных идей и тем искусства. Это жизнь, смерть, Бог и дьявол, противостояние бессмертной души человека и тленного мира, стремящегося погубить, обесценить, опошлить это бессмертие. С другой стороны, притча для Сологуба есть один из способов воплощения экзистенциальной идеи – обреченности мира, извечной, предопределенной самим развитием этого мира. Для своего художественного мира писатель становится неким демиургом, его авторское начало – это начало дидактическое, сакральное,

⁶¹Уайльд О. Портрет Дориана Грея. М. : Азбука-Классика, 2005. С. 15.

предопределяющее. Мы говорим не только о смене тем – но об авторском сознании как носителе идеи высшего порядка. Сологуб в своей книге творит мир – и творит его с изначальных уровней, начиная с сакрального предания.

§ 1.3 Новелла в творчестве Сологуба и синкретизм малых жанров.

Продолжая тему предыдущего параграфа, вспомним, что часть своих новелл Сологуб возводит к гораздо более ранним формам, таким, как агиография, легенда, сказка. Вместе с автором читатель как бы проходит эволюцию малого повествовательного жанра. Персонажи раскрываются с различных точек зрения, тексты произведений несут разную по характеру интенцию. В порядке их расположения также прослеживается определенная логика. Известно, что к своим сборникам при выходе их в печать автор относился с большим трепетом, сам подбирал обложки, при сотрудничестве с издательством «Шиповник» принимал деятельное участие и в издании «Книги очарований». ⁶²

В сборник «Книга очарований» входят всего 11 новелл, отобранных и расположенных в определенном порядке в прижизненном издании самим автором. Это следующие произведения: «Претворившая воду в вино», «Мудрые девы», «Страна, где воцарился зверь», «Очарование печали», «Алчущий и жаждущий», «Собака», «Отравленный сад», «Опечаленная невеста», «Прятки», «Улыбка», «Белая мама».

Рассмотрим предлагаемые автором произведения в том порядке, в котором он сам их выстраивает в «Книге очарований». Такое произведение, как «Претворившая воду в вино» дается Сологубом с подзаголовком «Легенда». Здесь мы наблюдаем парафраз библейского сюжета о раннем чуде Христовом – чуде в Кане Галилейской. Однако важно, что чудо здесь творит не только сам Учитель – как и в евангельском сюжете о жизни Христа, он внемлет просьбам матери и распорядителя пира и погружает руки

⁶²Гуральник Е. Н. Прижизненные издания произведений Ф.К. Сологуба в русской книжной культуре конца XIX – начала XX века. М., 2009. С. 110.

в источник, но по уверению некоторых гостей, вода так и остается водой. Но чудо здесь творит одна из подруг Невесты, движимая своей верой. И чудо остается неочевидным для окружающих – претворение воды в вино свершается не на глазах у всех, а как бы для самой девушки, уверовавшей в это; автор не дает однозначного ответа на вопрос, было ли чудо явленным или осталось чем-то сокрытым от людей, однако в финале мы видим героиню преображенной. Люди же считают ее, видевшую чудо, или безумной, или святой, с которой говорил Бог.

В следующей новелле мы видим «вольное переложение» притчи о мудрых девах. Здесь повторяется та же сюжетная ситуация, что и в предыдущей новелле, открывающей сборник.

Перед читателем разворачивается сюжет евангельской притчи Христа о девах, ожидающих жениха. Как и в притче, дев всего десять. Четверо из них терпеливо ожидают пришествия Жениха, а остальные уходят на соседнее пиршество, где и не знают ни о каком Женихе, и дела нет до него - их сердце больше склоняется к земным радостям.

Но с этого момента сологубовский сюжет в корне расходится с евангельским. Жених, столь трепетно ожидаемый мудрыми девами, попросту не появляется. И тогда девы решают поверить в его визит, и эта вера не только преображает их самих, но и дарует «прозрение» одной из неразумных дев, поутру уверовавшей вместе с ними:

«...Сестры, сестры! вот уйдем мы домой и потом станем вспоминать эту ночь. И что же мы вспомним? Мы ждали долго, — и Жених не пришел. Но, сестры, и Неразумные девы, если бы они были с нами в эту ночь, не то ли же самое сохранили бы воспоминание? На что же нам мудрость наша? Неужели мудрость наша над морем случайного бывания не может восставить светлого мира, созданного дерзающею волею нашею? Жениха нет ныне с нами, — потому ли, что он не приходил к нам, потому ли, что, побыв с нами довольно, он ушел от нас?»⁶³

Таким образом, здесь очевиден мотив иллюзорности чуда – преображения женской сущности (души) за счет исступленной веры – веры в

⁶³ Сологуб Ф. Книга разлук. Книга очарований. СПб.: Навьи чары, 2001. С. 117.

чудо, объективных доказательств явленности которого не видят ни герои, ни читатель.

«Страна, где воцарился зверь» - стилизованная легенда, изобилующая рядом живописных мистических подробностей и повествующая о том, как некий царь, выбранный советом города по жребию, охваченный ревностью к своей короне и трону, погрязнув в пороке и разврате, убивает названного брата – его насмерть бичуют плетью. Мотив бичевания связан здесь, с одной стороны, с христианской эстетикой – достаточно вспомнить страдания Христа перед казнью. С другой стороны, это мотив, типичный для собственно сологубовской поэтики с частотной для нее садомазохистской тематикой. Здесь же возникает мотив казни-сожжения – в дальнейшем он будет развиваться в последующих текстах.

Названный брат становится для страдающего народа символом всех невинных жертв тирана, его дух призывают маги в лесах под покровом ночи, дабы восстановить справедливость. Дух убитого начинает являться правителю и доводит его до безумия. Вслед за этим душа последнего настолько изменяется от содеянного, что он теряет человеческий облик и превращается в зверя. Финальная сцена - описание ликующего шествия, когда первосвященники и советники ведут украшенного драгоценностями зверя на цепи по городу, восхваляя грозных богов и своего беспощадного правителя:

«И водили зверя по улицам, на страх трепещущим врагам. Блещающею диадемою увенчана была голова зверя, алмазное ожерелье висело на его шее, яркие яхонты и блистающие изумруды сверкали в рыжей звериной шерсти. Благоуханными цветами нагие девы осыпали путь зверя, — и облит был жаркою кровью его страшный след. Народ повергался ниц перед высоким зверем, и зверь выбирал себе добычу среди покорно-склоненных и, нежные, пожирал тела юношей и дев».⁶⁴

Эта сцена – почти апокалиптическое пророчество, Царство Зверя – Дьявола в евангельском понимании - олицетворяет погрязший во грехе мир,

⁶⁴ Сологуб Ф. Книга разлук. Книга очарований. СПб.: Навьи чары, 2001. С. 121.

обреченный на гибель. В конце повествования летописец упоминает о неясном пророчестве, в котором говорится, что «дева с горящим углем в груди» (или же с горящим сердцем) способна победить зверя, однако читателю не доведется уже узнать, суждено ли этому было исполниться на самом деле, ведь и имя летописца, и название древней страны «поглощено забвением».⁶⁵

«Очарование печали» - произведение, самим автором классифицируемое как «сентиментальная новелла», однако совмещающее в себе черты как литературной, так и фольклорной волшебной сказки. Используется архетипический сюжет – злая мачеха пытается сжить со свету красавицу-падчерицу. Новелла изобилует деталями, отсылающими нас к гофмановским мотивам двойничества, обмена души, значимым и в поэтике самого Сологуба.

Повествование разворачивается в пространстве средневекового рыцарского замка – это сближает текст с литературной легендой. Но оппозиция «злое колдовство-чудесное спасение» здесь приобретает черты специфической мифопоэтики Сологуба, в которой смерть предстает как некая трансформация. Помимо этого стоит отметить мотив смеха как деструктивного, разрушающего начала. Возможно, смех для сологубовских героев является отголоском мрачной сардонической экзальтации – предсмертного состояния жертвы в ранних античных культах.⁶⁶ Недаром с этим мотивом напрямую связан мотив казни – в тексте дан образ «чародея»-кинематографиста, над которым смеются люди. Его наутро сжигают на костре, надо полагать, как колдуна. Казни-сожжения, упоминаемые в предыдущей новелле сборника – о них говорится в «Стране, где воцарился зверь» - снова отражены в повествовании.

⁶⁵ Там же. С. 131.

⁶⁶ *Бородай Ю.М.* Эротика, смерть, табу: трагедия человеческого сознания. М.: Гнозис, Русское феноменологическое общество, 1996. С. 15.

В действиях героев многие действия отсылают нас к области ритуальной магии. Основная задача этих магических манипуляций – внутренняя трансформация, которой в итоге и подвергается героиня. Злая мачеха, обретя красоту, одухотворявшую падчерицу, обнаруживает эту новую составляющую своей души настолько невыносимой, что не может продолжать жить в этом преображенном состоянии и добровольно выбирает смерть. В финале читателя ждет нетипичный поворот: антагонист и протагонист сливаются в одно новое, более совершенное существо, призванное нести миру «очарование печали».

Следующая новелла – «Алчущий и жаждущий» - насыщена разнообразными аллюзиями из Священного Писания, которые более подробно мы сможем рассмотреть в § 2.1 главы II.

Сюжет новеллы в чем-то повторяет ветхозаветный рассказ об исходе евреев из Египта. Благочестивый крестоносец – рыцарь и одновременно посвященный Ромуальд из Турени – ведет свой отставший отряд и мирных горожан через пустыню, подобно пророку Моисею. И как евреи в пустыне, идущие начинают роптать. И, подобно пророку Моисею, благочестивый Ромуальд высекает воду из камня и по мановению его руки является с небес манна. Однако все чудеса его – миражи. Снова, как и в предыдущих сюжетах, евангельское чудо не претворяется в безусловную реальность. Однако часть идущих за благочестивым рыцарем искренне верит – и глотает песок, точно пшено, и пьет воображаемую воду из несуществующего источника. Те, кто уверовал в сотворенное Ромуальдом чудо, остаются в живых и добираются до стен Дамаска. Благочестивый же Ромуальд и половина бывших с ним, но не уверовавших, погибают от голода и жажды в пустыне. Метафизика чуда в этой новелле несет разрушительный, а не созидательный характер. Вера является самообманом – но эта же обманчивая вера в реальности спасает тех, кто не отрекается от нее. Суть вещей и их кажущаяся сущность здесь меняются местами в зависимости от того, что они представляют собой в глазах внимающего.

Эта же дилемма – неразъединимость, взаимопроникновение кажущегося и существующего – отражены в следующей новелле «Собака».

Данное произведение обладает более приближенным к современнику хронотопом – вместо сказочных пустынь, дальних стран и замков читатель попадает вместе с повествователем в швейную мастерскую, где наблюдает серую, унылую реальность глазами главной героини – швеи Александры Ивановны. Александра Ивановна утомлена своей работой, бранится с другой швеей, Танечкой, за то, что та обзывает ее собакой. Точнее, не обзывает даже, а мелодично приговаривает: «Собака вы и есть... У вас и морда собачья... И уши собачьи... И хвост трепаный... Вас хозяйка скоро выгонит, так как вы есть самая злющая собака»⁶⁷. Здесь мы видим скорее не брань, а заговор⁶⁸.

Возвращаясь домой, наша героиня находится в предчувствии чего-то. Встречает в сумерках на дворе бабушку Степаниду, которая говорит, что она – ворона, ей дано предвидение и каркает она обреченным: «тебе, голубушка, тебе». Фольклорно-сказочный мир заклинаний, ведьм, оборотней возникает сначала в разговорах персонажей, а в финале уже не ясно – действительно ли «обреченная» героиня оказывается оборотнем, или же это блажь суеверных мужичков. И не то собака становится женщиной, не то женщина – собакой, не то сами мужики, которые, поддавшись паническому ужасу, принимаются вить, повалившись на траву, тоже оборачиваются в нечто нечеловеческое... Повествователь намеренно не дает читателю зацепок, позволяющих дать однозначные ответы – принять ли на веру мистическую составляющую сюжета или же отказаться от нее в пользу рациональных доводов.

⁶⁷ Сологуб Ф. Книга разлук. Книга очарований. СПб.: Навьи чары, 2001. С. 149.

⁶⁸ «Заговóр (наговóр, слова́, шепта́ние) — «малые» фольклорные тексты, служащие магическим средством для достижения желаемого в лечебных, защитных и других ритуалах. Исполнение заговоров носит сугубо индивидуальный характер. Заговоры отличаются ярким своеобразием семантики, структуры и языка; в жанровом и функциональном отношении ближе всего стоят к заклинаниям и народным молитвам» См.: Толстая С. М. Заговоры // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого; Институт славяноведения РАН. М. : Межд. отношения, 1999. Т. 2: Д (Давать) — К (Крошки). С. 239—244.

Следующее произведение носит в себе одну специфическую черту - в «Отравленном саду» перед читателем обобщенные герои-типы: Студент, Красавица, Старуха, Граф и т.д. Емкие, несколько театрализованные типажи, намеренно лишённые имен. Это не случайная авторская прихоть. Новелла «Отравленный сад» была написана Сологубом по мотивам одноименной пьесы, созданной годом ранее, в 1908-м. Вот что пишет об этом Ю. К. Герасимов: «Отравленный сад» — драма переходная, открывающая (в разных ее редакциях) путь к «репертуарным» пьесам Сологуба («Заложники жизни», «Мечта-победительница» и др.) с их установкой на «синтез» символизма с реализмом и на традиционную сцену. Сологуб писал пьесу по мотивам рассказа Н. Готорна «Ядовитая красота», сохраняя схему отношений главных персонажей (студент, ботаник и его дочь) и образ сада со смертоносными цветами. Но, выражая свои идеи, изменял сюжет Готорна»⁶⁹. В новелле Готорна погибала только героиня и не от яда, а от противоядия, принесенного возлюбленным, тогда как Сологуб позволяет умереть обоим героям, объединенным в любви. Смерть здесь есть высшее проявление единения влюбленных, она позволяет им вырваться из этого мира, в котором все, даже их собственная смертная плоть, противостоит их любви.

Тексту предпослан эпиграф из стихотворения А.С. Пушкина «Анчар»: «Природа жаждущих степей его в день гнева породила». Сологуб делает текст пушкинского стихотворения частью семейной истории Красавицы. Само существование Отравленного сада – месть семьи Красавицы за смерть далекого предка, того самого раба, что погиб, принеся смертоносный яд господину.

Изначально в тексте драмы имелись имена и точная привязка к месту и времени действия. В новелле мы уже не видим ничего подобного – индивидуальность персонажей стирается, они превращены автором в типы, в театральные роли.

⁶⁹Герасимов Ю. К. Драматургия символизма // История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX века. Л.: Наука, 1987. С. 581–592.

Интересно, что после создания новеллы Сологуб через какое-то время снова преобразует ее в драму, и будет работать над ней довольно долгое время, создав еще две редакции.⁷⁰ Как прозаический текст это произведение жанрово неоднозначно, оно совмещает в себе признаки фольклора, легенды, драмы, новеллы.

«Опечаленная невеста» - новелла, сюжет которой повторяет древнегреческий миф об Орфее по принципу «наоборот». Скучающая главная героиня по уговору близких подруг отправляется, облаченная в траур, на похороны неизвестного ей юноши-самоубийцы. «Вживаясь» в роль, она действительно начинает переживать и чувствовать скорбь, которую переживала бы, будучи невестой покойного. На похоронах его близкие передают ей письмо – в нем нет имени адресата, есть только указание, написанное рукой умершего: «Опечаленной невесте». Можно говорить здесь о включении фольклорного мотива появления мертвого жениха, который разворачивается еще в балладах Жуковского.

Помолвка, узнавание жениха происходит уже у гроба, и здесь печаль героини – «творимая печаль» - становится подлинной. Граница между мирами, между двумя человеческими сердцами размывается, древний мифический сюжет развивается на фоне современных декораций.

«Прятки» - рассказ, в чем-то повторяющий проблематику новеллы «Собака». Некое ритуально-магическое начало (дурные приметы, сглаз) становится причиной гибели маленькой Лёлечки. Не воспринимая всерьез слова кухарки, мать девочки со временем начинает верить в некое почти осязаемое злое проклятие. Как и ранее, повествователь дает читателям два объяснения происходящего – острая простуда и сглаз. Помимо этого, важен мотив детской смерти, отраженный в новелле (широко отраженный в раннем сборнике «Жало смерти»). Гибель «маленьких и невинных» для Сологуба –

⁷⁰См. подробнее: Неизданный Федор Сологуб : [Стихи, док., мемуары] / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкин.дом); Под ред. М. М. Павловой, А. В. Лаврова. М. : Новое лит. обозрение, 1997. С. 387.

это своеобразная манифестация безнадежности бытия. Детская смерть – это нарушение естественного порядка вещей, образовавшаяся прерванность поколений и абсолютная безнадежность мира, настолько непереносимая для героини-матери ребенка, что в финале новеллы та сходит с ума. Название рассказа также символично: «"Прятки" — название-символ, определяющее инстинктивное нежелание жить: прячутся от жизни»⁷¹, - пишет по этому поводу Л. Клейман, исследователь ранней прозы Сологуба.

В новелле «Улыбка» перед нами разворачивается биография «маленького человека» Гриши Игумнова. Узнаваемый в русской литературе образ маленького, забитого чиновника, тщетно борющегося с судьбой, к которому Сологуб будет обращаться и в других своих произведениях, здесь приобретает трагическую окраску во многом благодаря детали, которой наделяет Гришу Игумнова автор. Это – жалкая, беспомощная улыбка. Этой улыбкой, как щитом, Игумнов защищается от враждебного внешнего мира, в котором наталкивается всю жизнь только на обман или жестокость. С этой же улыбкой главный герой, потерпев неудачу: он – не приспособленный к жизни мечтатель – бросается с моста.

Новелла вбирает в себя реалистическую традицию изображения «маленького человека», существовавшую в русской литературе 20-30-х годов XIX века. У Сологуба она раскрывается в соответствии с авторским отношением к миру как к средоточию безысходности, гибель героя - пример непримиримости реального мира и того, кто не вписывается в его грубые рамки. Смерть снова одерживает победу над жизнью.

«Белая мама» - новелла, завершающая сборник. Одиноким господин, подумывающий о женитьбе, случайно находит мальчика-сироту и в канун празднования Пасхи забирает его к себе. На фоне остальных произведений этот сюжет мы можем назвать достаточно оптимистическим. Ключевой момент новеллы - противопоставление предельно контрастных образов «белой» и «черной» мамы, то есть умершей матери и злой мачехи маленького

⁷¹ Клейман Л. Ранняя проза Сологуба. Л. : Эрмитаж, 1983. С. 91.

Лёши. Характерная для Сологуба черта – положительные женские образы, как правило, существуют в прошедшем времени, мать дарит жизнь только для того, чтобы покинуть потом свое дитя. Открытый финал позволяет читателю предполагать, что для маленького Лёши времена «черной мамы» миновали уже безвозвратно. В финале рассказа используется христианская символика уже в традиционном для нас понимании: проснувшийся в Светлое Воскресение Лёша находит белое яичко, которое считает подарком умершей мамы, и просит главного героя передать его невесте. Мы видим некую преемственность женского образа, как бы возвращаемого из небытия детской непосредственностью, детской верой в чудо. Надежда на возрождение и обновление внесена в сюжет и самим праздником Пасхи, который, по сути, представляет собой воплощение ключевой доктрины всего христианского вероучения – победы новой, вечной жизни над смертью. Так, в заключительной новелле сборника мы возвращаемся к тематике христианского Чуда, с которой, пусть и совсем в других реалиях, читатель начинал знакомство с «Книгой очарований».

Таким образом, мы можем видеть, что в состав сборника вошли неоднородные по своему жанровому составу произведения, некоторые из которых можно назвать для автора экспериментальными. Новеллы Сологуба включают в себя черты, присущие различным жанрам малой прозы. Однако в рамках сборника есть ряд мотивных и структурных элементов, объединяющих собранные произведения, позволяющих им взаимодополнять друг друга. Эти общие для сборника сюжетно-мотивные комплексы мы рассмотрим подробнее во второй главе данной работы.

ГЛАВА II

МОТИВНАЯ СТРУКТУРА «КНИГИ ОЧАРОВАНИЙ»

§ 2.1 Евангельские мотивы

Евангельская тематика – важная составляющая всего творчества Ф. Сологуба. Евангельские, христианские мотивы насыщают все его творчество, прослеживаются в публицистических работах, часто программных, включенных самим автором в прижизненное собрание сочинений. Например, статьи и трактаты: «Человек человеку – дьявол» (1907), «Я. Книга совершенного самоутверждения» (1907), «Искусство наших дней» (1915), «Мечта Дон Кихота» (1913) и др.

Парафразы евангельских сюжетов отражены и в трех новеллах данного сборника: «Мудрые девы», «Претворившая воду в вино», «Алчущий и жаждущий».

Цитаты и реминисценции занимают важное место в произведениях Сологуба. Они важны для создания новых текстов-мифов, служат их базисом. З. Г. Минц пишет:

«В художественной организации «текстов-мифов» цитаты, реминисценции и предельно свернутые знаки текстов — мифологемы становятся одной из главных примет поэтического языка. В них содержатся важные части художественного сообщения, заключенного в тексте. Художник вводит их в текст поэтически осознанно, то есть с установкой на их опознание читателем («своим читателем»). Образы искусства здесь не только определяют те или иные стороны строения текста, но и становятся его темой. Поэтому, во-первых, автор «текста-мифа» обращается, как правило, к произведениям, заведомо известным читателю: мифам, значительнейшим (для русского символиста) произведениям мировой литературы и т. д. < ... > Позже, когда поэтика цитат войдет в культурное сознание эпохи и начнет формировать «стандарты» читательского ожидания, окажется возможной и игра известностью/неизвестностью цитатного образа, его подлинностью/мнимостью, точностью/нарочитой неточностью воспроизведения «чужого

слова» (например, в творчестве Б. Пастернака) и т. д. Однако первична в истории новейшей русской литературы XX в. именно символистская поэтика цитат»⁷².

Библейские цитаты и образы занимают значительное место в «Книге очарований» Сологуба. Первая новелла – переработанный автором библейский сюжет о мудрых девах. Это одна из притч Иисуса Христа, сюжет которой неоднократно использовался в литературе, живописи, во всем мировом искусстве.

Важно также, что в православном цикле богослужений в первые три дня Страстной Седмицы в храмах звучит песнь⁷³: «Се Жених грядет в полунощи, и блажен раб, его же обрящет бдяща; недостоин же паки, его же обрящет унывающа. Блюди убо, душе моя, не сном отяготися, да не смерти предана будеши, и царствия вне затворишися»⁷⁴. Это знаковый момент – как мы помним, последняя новелла завершается в день празднования Пасхи. Но в начале сборника события притчи разворачиваются в оригинальный авторский сюжет.

Среди имен, которыми называют Иисуса Христа в евангельских текстах, Он зачастую именуется Женихом - согласно догмату каждая христианская душа обручена с ним, обручена Вечности, как невеста обручена с женихом, призвана соединиться с Ним. Этот устойчивый образ неоднократно обыгрывается в текстах Евангелия, в притчах, в более поздних посланиях апостолов. Например, в тексте Второго послания апостола Павла коринфянам: «Ибо я ревную о вас ревностью Божиею; потому что я обручил вас единому мужу, чтобы представить Христу чистою девою» (2 Кор. 11:2).

Обручение здесь предшествует браку. Говоря об обручении души со Христом, апостол ведет речь не о собственно теургии, но о некоем

⁷² Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство–СПБ», 2004. С. 75.

⁷³ Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. М.: ПСТБИ. 2004. С. 57.

⁷⁴ Полный тропарион для клироса и мирян. М.: Лодья, 2003. С. 28.

лиминальном состоянии, предшествующем воссоединению души и Вечности, к которой эта последняя принадлежит.

В своей новелле Сологуб делает акцент на этом состоянии сознания. Если в сюжете притчи неразумные девы – в богословском толковании христиане, имеющие призвание к Царствию Божию, но не имеющие добродетели, – просто не успевают на пир, так как двери дома, где происходит свадебное пиршество (метафорически – врата Царствия Небесного) затворяются перед ними, и Господь отвечает на их мольбы: «Истинно говорю вам: не знаю вас!» (Мф 25:1-13).

«Алчущий и жаждущий» – сложное произведение, соединившее в себе признаки разных по жанровому составу произведений. В нем развивается схоластическая идея – идея веры и ее проявлений в окружающей нас реальности. Идея эта – одна из ключевых для сборника «Книга очарований».

Говоря о мифе и его реализации в человеческом сознании, мы можем вспомнить о том, что античное искусство предполагало разделение изящных искусств на «технэ» - ту художественную или ремесленную деятельность, которой покровительствовал солнечный Аполлон, и «манию» - экстатическую одержимость медиума, прорицателя, поэта, сумеречное искусство, которому покровительствовал Дионис.⁷⁵

Этот подход не лишен логики даже с точки зрения современной психологии и психиатрии. Человеческое сознание, как выяснили ученые, обладает двумя сигнальными системами, одна из которых связана с динамикой рефлексов, другая – с абстрактным миром образов и представлений, со Словом.

Научная «позитивистская» психология начала XX века не поощряет концепцию свободного сознания человека – все сводится к сложным рефлексам. Болезнь же понимается как некая деструкция психики,

⁷⁵ *Антисери Д., Реале Дж.* Западная философия от истоков до наших дней. Античность и Средневековье (1-2) / В переводе и под редакцией С А Мальцевой. СПб. : Пневма, 2003. С. 243.

принимающая форму рефлекса, своеобразная, идеальное представление – слово или Имя – на уровне рефлекса начинает восприниматься как нечто вполне реальное и осязаемое⁷⁶.

Сологуб затрагивает здесь, интуитивно предвосхищая последующие исследования в области психиатрии, именно эту двойственную природу человеческого сознания. Разумеется, на тот момент она не была так глубоко изучена – но базовые представления, возможно, уже имелись в наличии у психиатров и психологов. В новелле Сологуб раскрывает их не столько как психопатолог, сколько как художник.

Само название новеллы отсылает читателя к Священному Писанию. Это практически дословная цитата из «заповедей Блаженств»: «...Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся» (Мф 5:6). Пятая глава евангелия от Матфея содержит одну из Нагорных проповедей, о толковании которой до сих пор ведутся споры среди богословов и переводчиков. Но для Сологуба «блаженство» обладает, несомненно, некой индивидуальной трактовкой, которую он в собственной новелле-притче предлагает читателю.

Итак, в центре сюжета мы сразу видим переплетение двух знаковых сюжетов. В первую очередь, это сюжет исхода евреев из Египта. В ветхозаветном сюжете еврейский народ скитается по пустыне 40 лет, прежде чем попасть в землю обетованную, столь долгий срок сужден им в наказание за их сомнения в Божественном покровительстве. Но здесь вместо евреев мы наблюдаем отряд сбившихся с пути крестоносцев. Образы рыцарей отсылают читателя к средневековому приключенческому роману.

Дополнительный маркер «Средневековья» - эпитафия, взятый из романа Эвелины Варвик: «Иные верили, и спаслись, иные не верили, и погибли, — ранее же всех погиб сам очарователь»⁷⁷. На самом деле Варвик – это старинный замок в Англии, построенный еще в XIX веке Вильгельмом

⁷⁶ *Бородай Ю.М.* Эротика, смерть, табу: трагедия человеческого сознания М.: Гнозис, Русское феноменологическое общество, 1996. С. 34-43.

⁷⁷ *Сологуб Ф.* Книга разлук. Книга очарований. СПб.: Навьи чары, 2001. С. 125.

Завоевателем и, по мнению автора, вероятно, знакомый читателю, осведомленному в истории – или всякому любителю готических новелл и историй о привидениях, которые, согласно преданиям, издавна населяют замок. Леди Эвелина же (а точнее, леди Френсис Эвелин Гревилл, графиня Варвик) – известная своей эксцентричностью и несколькими романами с королевскими особами современница Сологуба, действительно занималась писательской деятельностью, и к тому же проводила спиритические сеансы. К несчастью, история лучше сохранила для нас историю ее любовных романов, нежели романов, ею написанных, и во всей полноте эту аллюзию русскоязычный читатель оценить не в состоянии (если, разумеется, не предпримет на эту тему отдельного литературоведческого исследования). Нас же будет интересовать русскоязычный перевод эпитафии, а в русском варианте он содержит аллюзию: «Верили и спаслись», «не верили и погибли». Воспитанный в духе христианской культуры современник должен был бы увидеть за этой формулировкой совсем другую цитату. А именно: «Вот что значит притча сия: семя есть слово Божие; а упавшее при пути, это суть слушающие, к которым потом приходит диавол и уносит слово из сердца их, чтобы они не уверовали и не спаслись» (Лк 8:12).

Перед читателем снова разворачивается проблема богословского дискурса: вопрос веры и неверия. На фоне средневекового колорита он выглядит особенно рельефно, здесь можно предложить целый пласт ассоциаций: рыцарские монашеские ордена, тамплиеры, легендарные Жак де Моле, Жиль де Ре... Средневековая вера и пламенна, и фанатична, и органична для поэтики Сологуба, мыслящего, скорее, как мистик, нежели как схоласт.

«Мы видим вещи таковыми, каковы они суть; вещи же таковы, какими видит их Бог», - говорит Блаженный Августин⁷⁸. Между христианством первых веков, существовавшим в свете явленного чуда, свидетельства о нем,

⁷⁸ Фокин А. Р. Из истории западного богословия: Блаженный Августин Иппонский // Альфа и Омега. 2000. 2(24). Стр.: 369-392.

и средневековым христианским сознанием есть существенная разница – средневековый христианин уже не является очевидцем чуда, им движет не факт свершившегося на его глазах события, но одна только вера в то, что событие некогда свершилось, вера слову Священного Писания. Вот что пишет об этом сознании М.А. Сабашникова в предисловии к изданию проповедей христианского мистика Мейстера Экхарта: «постепенно, уже у Павла, сущность познания Христа перенесена на внутреннее откровение. Средневековые святые, как Франциск Ассизский, переживают Христа в непосредственном восприятии, в чувстве. <...> Бытие Христа вытекает из сознания своего я»⁷⁹.

Идея здесь реализуется как прозрение, в корне меняющее жизнь человека. Духовное прозрение суть та высокая правда, которая в мистическом смысле преображает реальность. Собственно, на этом базируется логика разворачиваемого сюжета: контраст между верой в чудо и неверием, которое равно смерти. Необычно лишь то, что сам «очарователь» погибает вместе с теми, в ком не нашлось веры. Чужая вера в него при собственном неверии оказывается недостаточной для спасения.

Эта же тема получит развитие в новелле «Претворившая воду в вино». Здесь вновь возникает вопрос о чуде. Сюжет новеллы – неоднократно обыгрываемый Сологубом сюжет о первом чуде Христа на свадьбе в Кане Галилейской. В библейском сюжете в ответ на просьбу матери Иисус говорит: «...что Мне и Тебе, Жено? еще не пришел час Мой» (Ин. 2:4), однако после Мария уговаривает Его помочь нуждающимся, и в этом эпизоде Иисус впервые являет себя миру не как проповедника, но как божественного посланника.

⁷⁹Экхарт М. Духовные проповеди и рассуждения : Репринтное воспроизведение издания 1912 года / пер., вступит.статья и оформл. М. В. Сабашниковой. С.4.

У Сологуба все выглядит иначе. Народ предвосхищает появление Учителя как чудотворца, жаждет чудес. Дева просит Учителя явить ей чудо – однако Учитель отвечает: «У своего сердца проси чудес»⁸⁰.

Сама метафизика чуда неоднозначна. Обратимся к чуть более раннему тексту. Ранее, упоминая о чуде в Кане Галилейской в своей статье 1907 года «Человек человеку дьявол», Сологуб не без иронии обыгрывает интерпретацию евангельского текста. Вот что он пишет:

«Но соблазняя, соблазнял коварный Дьявол. И когда возлюбленный Сын пришел на землю <...> к нему пришел соблазнитель, и сказал:

- Покажем людям много фокусов, и прославимся. Если воскресить мертвого или воду обратить в вино, это будет, - не правда ли? - хорошею рекламою.

И прогнал его Учитель. Но советов его не отверг. Так часто поступают господствующие.

Все доброе происходит от Бога. Но какое маленькое, какое бедное это добро!

Вот, был брак в Кане Галилейской, - но земные реки все еще не текут млеком и медом, и горькая цикута в чаше мудрого, и омегом отравлен жаждущий, - и что же ты, сладостное обетование?

Вот, восстал из могилы четверодневный, смердящий Лазарь, - но не воскрес Мертвый, и хоронят мертвые мертвецов своих, и, звеня цепочками, зыблемое неживыми руками кадило возносит в надмогильном воздухе синий дым сладостного покойникам ладана,- и что же ты, радостная надежда?»⁸¹

Чудо как проявление реальности не интересует Сологуба. Оно бесполезно как нечто неприкрыто явленное. Однако исполнен смысла сам акт претворения. Как мы помним, в поэтике Сологуба мотив творения – один из определяющих. Акт творения в мировоззрении автора оказывается выше творца, выше цели творения. И в данном произведении претворение воды в вино – это некий метафизический обман. Не все гости узнают в преображенной воде вино, и это ставит под сомнение сам фат преображения. Однако сознание героини, жаждущей чуда, генерирует это чудо изнутри себя, а не извне. Привычный сознанию потенциального читателя сюжет у

⁸⁰Сологуб Ф. Книга разлук. Книга очарований. СПб.: Навьи чары, 2001. С. 137.

⁸¹Сологуб Ф. Творимая легенда. Кн. 2. М. : Художественная литература, 1991. С. 156.

Сологуба трансформируется, автор отходит от традиционной интерпретации евангельского эпизода.

Для европейского искусства соотнесенность с христианской культурой была всегда одним из ключевых моментов. К. Г. Юнг в своей работе «Психология и алхимия» напишет в середине XX века о том, что христианские ценности для современного христианина обладают соответствиями, найденными вовне, но не порожденными собственно сознанием⁸². Сологуб же, взяв за основу христианское вероучение, проводит параллели, его герои не ищут внешних соответствий, источником их веры становится их собственное сознание. Не мысля о Боге как теоретики – они мыслят о Нем напрямую, создавая Его.

Австрийский исследователь А. Ханзен-Лёве классифицирует первую волну русского символизма как «диаволический символизм».⁸³ Для старших символистов тема дьявола является доминирующей, сквозь призму изображения дьявола реальность предстает иной, меняются полярности, смещаются акценты. Эта тема является одной из ключевых и для Сологуба. Возникает эстетика пустоты, «вывернутого» мира, в котором акценты добра и зла смещаются, меняются местами. Почему же так важны Сологубу – «диаволическому» символисту – глубокие параллели с культурой христианства? Потому что потустороннее бытие для него, являясь невыразимым, в то же время сам процесс его постижения, попытка заглянуть за эту завесу оказывается разгадкой, ключом к познанию мира. Дело еще и в том, что если одним из основополагающих признаков античности являлась цельность, неизменность человеческой природы, то христианство, изначально предполагавшее трансформацию человеческой сущности, позволяет допускать самые радикальные изменения сознания человека. Достаточно вспомнить архетипический сюжет о кающемся грешнике.

⁸² Юнг К. Г. Психология и алхимия М. : АСТ 2008. С. 164.

⁸³ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 33-35.

Покаяние в христианстве – уже трансформация, переход души человека в иное качество. Сологуб же последовательно раскрывает перед читателем на примере произведений различного характера идею о подобной трансформации, о том, что вера – иррациональная движущая сила сознания – способна преобразить человеческую душу. И уже для преображенной (не для непосвященной) души раскрывается иная реальность.

§ 2.2 Сказка и миф

Жанр сказки, изначально существовавшей, по утверждению Е. Мелетинского, как «предновелла», интегрируется постепенно в новеллу путем общей своего вхождения в художественную литературу. «Анекдотическую и собственно новеллистическую сказку можно рассматривать как две «подсистемы» некоей более общей жанровой системы, как две группы, соотнесенные между собой по принципу дополнительности. Классическая новелла унаследовала традиции фольклорной предновеллы и анекдота как единого целого»⁸⁴.

Из фольклора Сологуб заимствует многие характерные приемы: магию чисел, градации, повторения. Сказка органично разворачивает близкие писателю темы веры, чуда как прямого следствия веры в сверхъестественное. Также фольклорное начало предполагает ритуальную связь человека с его глубинным, бессознательным. Сказка органично включается в поэтику Сологуба. Однако типичные для народной сказки ритуально-магические черты писатель часто совмещает с психологическими и социально-бытовыми чертами повествования.

Г.К. Орлова в статье «Литературная сказка» говорит о том, что сказка в творчестве Сологуба во многом связана с романтической традицией.⁸⁵ Однако эта традиция в авторской интерпретации отличается от

⁸⁴ Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. С. 28-29.

⁸⁵ Орлова Г. К. Литературная сказка // Поэтика русской литературы конца XIX-начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы. Проза, ИМЛИ РАН, М., 2009. С. 521-540.

традиционного романтического двомирия. Переплетение реального и чудесного происходит не в пластах реальности, а в сознании героя. Сказочный мир приобретает некую психологическую - а то и психопатологическую основу.

Игровые мотивы, равно как и мотивы фольклорно-архаического толка, занимают важное место в поэтике литературной сказки начала XX века. В частности и потому, что именно фольклору свойственна ярко выраженная формула народной, фактически архаической ритуальной традиции, в основе которой - словесное творчество (имя как формула, заговор как мера реального воздействия на окружающий мир и т.д.). Например, в новелле «Прятки» рациональные причины гибели девочки - болезнь, диагностированная врачом, - равноценны условно нереальным: сглазу. Одновременно сюжет произведения задеиствует и миф, и социально-бытовые черты повествования. В новелле задеиствованы одновременно и магическая мыслительная форма, и реалистический сюжет.

В некоторых новеллах читатель ощущает влияние европейской литературной сказки. Разумеется, сказки Сологуба не ориентированы при этом на детскую аудиторию. Сам автор определяет их как «новеллы», оставляя сказочную основу как бы в тени, позволяя читателю самому обнаруживать закономерности, свойственные сказочному жанру.

Сказка контаминирована с притчей, заговором, легендой. Сологуб обращается к различным малым жанрам и разным сюжетным основам: от мифологических и евангельских - до фольклорных, не отказываясь при этом от «традиционной» сказочной поэтики.

«Замена мифа сказкой есть смена мыслительной формы сюжетным текстом»⁸⁶, – пишет В. Кошмал. Сологуб же использует как черты мифа, так и сюжетные элементы сказки, включая в произведение также социально-бытовые элементы.

⁸⁶ Кошмал В. Новелла и сказка: событие, случай, случайность. // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. С. 237.

Установка на универсальность проявляется также в ориентации творчества Сологуба на различные мифологические системы, фольклорные и литературные традиции, открытость всевозможным культурным влияниям. Происходит всплеск интереса к фольклору и мифологии, истории и этнографии как отечественной, так и зарубежной на разных этапах развития культуры, однако миф как таковой приобретает иное звучание в литературе «Серебряного века»⁸⁷.

Рассмотрим подробнее в качестве примера новеллу Ф.К. Сологуба «Очарование печали». Обращаясь к тексту новеллы, мы можем видеть, что повествователь дает установку на сказочность описываемого: «Сначала все совсем так же, как и в старой сказке»⁸⁸. Дан подзаголовок «сентиментальная новелла», хотя читателю предоставлен, на первый взгляд, типично сказочный сюжет. В связи с этим хочется выделить следующие мотивы: сказочные и авторские, не привязанные к жанровой специфике произведения, а относящиеся к творческой концепции автора.

Сказочные мотивы вычлняются в первую очередь на уровне фабулы: это основная оппозиция «злая мачеха» - «добрая падчерица». Мотив «мачеха-падчерица» типичен как для европейской сказки, так и для русской народной. Е.М. Мелетинский в своей работе «Поэтика мифа» говорит о том, что мифы и сказки архаических сообществ могут иметь общую морфологическую структуру, состоящую из приобретений и потерь героем определенных социальных или космических ценностей⁸⁹. В данном произведении эта морфологическая структура прослеживается на сюжетном уровне. Свадьба – ожидаемый счастливый финал для положительных героев. Этот финал старается не допустить отрицательная героиня – мачеха, стремящаяся погубить героиню и получить ее красоту.

⁸⁷ Орлова Г. К. Литературная сказка // Поэтика русской литературы конца XIX-начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы. Проза, М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 533.

⁸⁸ Сологуб Ф. Книга разлук. Книга очарований. СПб.: Навьи чары, 2001. С. 166.

⁸⁹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Академический проект; Мир, 2012. С. 151.

Вражда мачехи и падчерицы – архаический сюжет – мачеха здесь выступает в роли сил, препятствующих в фольклорной традиции браку, продолжению рода, т. е. жизнеутверждающему финалу⁹⁰.

Таким образом, данный сказочный мотив функционален – он формирует некий алгоритм действия для каждого героя. Например, злая мачеха пытается погубить падчерицу – принц должен ее спасти. Однако погубить главную героиню оказывается возможно не при помощи ее физического устранения, а путем колдовства, похищения красоты (фактически – души), но в мифологическом сознании мотив похищения души является метафорическим, он сравним со смертью.

Место действия – некое сказочное королевство, рыцарский замок, герои условные – королева, королевна, принц. Все это отсылает нас к традиции средневекового авантюрного романа, оказавшего значительное влияние на европейскую сказку. Обращение к русскому и европейскому фольклору частотны для прозы Сологуба, так как по сути своей сказка глубоко символична.

В продолжение сказочной традиции разрабатываются дальнейшие мотивы: помощь королеве-мачехе оказывает злая служанка. Наличие этого персонажа способствует введению такого сюжетного поворота, как появление духов-помощников. Волшебный помощник – традиционная сказочная роль, без него не обходится ни одна волшебная сказка⁹¹. Так, здесь на помощь королеве приходит злая ведьма, на помощь принцу, скорбящему по возлюбленной, – дух старого дерева. Волшебные помощники, как им и положено, приносят своим героям волшебные предметы – мачеха получает мертвую воду, принц Альберт – живую воду. Сами названия этих предметов уже отсылают читателя к русской народной волшебной сказке.

Однако уже здесь происходит отступление от жанра. Рядом с традиционным для сказки мотивом появления волшебного помощника мы

⁹⁰ *Пропн В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт. 1998. С. 85-86.

⁹¹ *Пропн В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт. 1998. С. 461.

«видим» - со слов повествователя и самих героев - появление неких откровенно потусторонних сил, не названных в тексте напрямую. Например, в реплике ведьмы Хильды мы слышим определение «мудрый и вещий». В финале: «Подстерегающая желанья стояла близко. Взяла она темную душу Марианы и соединила ее с изнемогающею от печали душою Арианы»⁹². Этот образ – мудрого, вещего, неназываемого *нечто* сопутствует героям многих новелл.

Эти мистические силы не соотнесены с конкретными «реалиями» сказки, они скорее мифические и отсылают читателя к более глубокому пласту, к демонологии. Дьявол, незримо присутствующий в мире, но прямо не названный, во многих его произведениях получает метонимические наименования - «мудрый и вещий», «Учитель». Авторская концепция предполагает некий «политеизм» при создании образа той потусторонней силы, которая соотнесена с оппозицией Богу в христианской концепции. Сологуб писал: «Демонические силы, обставшие человека, многообразные принимали на себя личины. Являлись они и стихийными духами, и образами отживших облекались, были демонами местностей, границ, деяний и свойств человеческих»⁹³. И здесь перед нами как раз «авторский» мотив присутствия, действия в мире неких демонических сил – метафизический мотив, который выходит за рамки канона сказочного жанра. Помимо этого, тень – архетипический образ, тень воплощает в себе темную сторону человеческой личности, те страхи и слабости, которые он сам отрицает в себе. Тень как архетипический сюжет – это встреча с собственной беспомощностью, собственным подсознанием⁹⁴. Тёмные силы в произведениях Сологуба всегда появляются из тени.

Отдельно стоит отметить цветопись. Появление нечистой силы в произведениях Сологуба прочно соотносится с упоминанием серого цвета.

⁹²Сологуб Ф. Книга разлук. Книга очарований. СПб.: Навьи чары, 2001. С. 191.

⁹³Сологуб Ф. Творимая легенда. Кн. 2. М. : Художественная литература, 1991. С. 155.

⁹⁴Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ. М. : Ренессанс. 1991. С. 112.

Таким образом, серое подводит нас к мотиву появления нечисти – цвет сразу «маркирует» злое потустороннее существо, нежить. Так, например, дух дерева принцу является в человеческом облике, в образе маленького старичка с веселыми глазами, а вот злая колдунья будто соткана только из сумерек и пыли: при ее описании используется только серый, который, как известно, «окрашивает» в мифопоэтике Сологуба нечистую силу (как серая Недотыкомка в «Мелком бесе»). Цвета печали Арианы также упомянуты отдельно – это красный и черный. Именно в этом сочетании цветов будет видеть мир преображенная похищенной у падчерицы красотой Мариана. Упомянут отдельно и цвет живой воды, которую дух дерева дает принцу – вода была красной (цвет печали – и цвет крови). Таким образом, цвета отдельно репродуцируются в тексте, что дает нам возможность классифицировать их как отдельные мотивы.

В новелле «Отравленный сад» автор также не скупится на «окрашивание» действительности – яркие цвета, цветы, отдельное символическое значение которых создает особую образность.

Возвращаясь к сказочным мотивам в новеллах, отметим мотив колдовства, ворожбы, заговора. В новелле «Прятки» Лёлочка погибает от сглаза, в «Собаке» - бабушка-ворона, как некая Пифия, «накаркала» скорую гибель для главной героини. В таком произведении, как «Очаровании печали» важно троекратное повторение, характерное для народной сказки, в которой число три несет, как правило, сакральное значение. Мариана и Хильда трижды ворожат на Ариану, и трижды терпят поражение, прежде чем принимается поворотное для сюжета решение – убить падчерицу. Это событие – принятие решения о смерти героини другими героями – можно считать «пуантом» новеллы (как уже говорилось выше, поворотной точкой в сюжете) прием, характерный как для жанра новеллы, чем для сказки. А вот троекратные повторения, предшествующие данному событию, напротив, элемент традиционно сказочный. Так, например, мы видим эпизод, в котором королева-мачеха заклинает предметы, чтобы навредить ненавидимой ею

падчерице. Сюжетообразующими являются для данной новеллы, как и для волшебной сказки, диалоги – с окружающим миром, силами природы, духами-помощниками, с которыми герои общаются наравне с «реальными» персонажами.

Еще один типично сказочный мотив – спасение королевы. Чтобы вернуть ее, принц Альберт – в точности как принц из сказки о Белоснежке или королевич Елисей в сказке А.С. Пушкина – спускается в подвал, разбивает гроб и прыскает красавицу живой водой. Затем делает возлюбленной предложение руки и сердца, получает согласие. Но сказочный счастливый финал не разрешает конфликта. Счастливое избавление не возвращает королеве похищенной красоты, напротив, она становится практически безжизненной, механической, как кукла – а злую мачеху внезапно охватывает раскаяние, и она готова вернуть похищенное даже ценой собственной жизни.

Таким образом, в финале новеллы сказочная концепция уступает место романтическим мотивам. Вместо того, чтобы ограничиться традиционным для фольклорной мифопоэтики финалом «свадьбы», Сологуб объединяет несопоставимых в фольклоре героев: антагониста и протагониста. Но если изначально первая героиня зла, вторая – добра и милосердна, а также обладает неким мистическим даром, то в финале они сливаются воедино. «Двойная душа», которую обретает в итоге Ариана – ни что иное, как одна из вариаций мотива двойничества, введенного в литературу западноевропейским романтизмом, в системе которого был осмыслен феномен двойничества в свете концепции романтического двоимирия.

Особенно характерен этот мотив для новеллистики Т. Э. А. Гофмана. В русской литературе мотив двойничества мы находим у Гоголя, Лермонтова, позднее – Булгакова, широко представлен этот мотив и в литературе Серебряного века. Здесь двойничество осмысляется как раскол внутри сознания личности, находящейся в состоянии конфликта с действительностью.

В данной новелле мы видим, что романтическая мечта («очарование печали») здесь выступает как дар, так вожеленный героиней, мечта оказывается настолько несовместима с реальностью, что оказывается невыносимой даже в том полуфантастическом мире, где обитают герои. Этот диссонанс с реальностью, эта раздвоенность вынуждает Мариану совершить самоубийство, чтобы вернуть Ариане утраченную ей частицу себя, но даже смерть не трактуется ею самой как однозначная: «От счастья и от печали умираю»⁹⁵.

Мотив смерти в данной новелле используется в нескольких значениях. Основное значение – смерть выступает как трансформация, которая может объединить разрозненные души (не случайно получить дар очарования для каждой из героинь возможно только через смерть). Это вполне соответствует, с одной стороны, эстетике символистской новеллы Сологуба. А с другой стороны, мы видим в раскрытии мотива смерти направленность на ритуализированную фольклорную схему: смерть трансформирует сознание, меняет личность, умирание проявляется как инициация («Чувствуя в своей груди двойную отныне душу и преобразование зла силою печали, встала Ариана от трупа, в котором уже не было души. И была она еще прекраснее, чем прежде, новою преобразенною красотою. По воле созидающего и разрушающего души вернулась она в мир, — нести ему очарование печали»⁹⁶).

Однако помимо этого важным является упоминание о смерти, точнее даже будет назвать это мотивом казни как доказательство несовершенства и жестокости мира, в котором нет места красоте, чуду: «Фокусник из далекой страны показал волшебство еще невиданное и неслыханное... ..А наутро чародея-кинематографщика сожгли»⁹⁷. Если для главных героев смерть – это трансформация, то у толпы столь сакральное действие вызывает только

⁹⁵Сологуб Ф. Книга разлук. Книга очарований. СПб.: Навьи чары, 2001. С. 190.

⁹⁶Там же. С. 191.

⁹⁷ Там же. С. 178.

глумливый хохот. Смех можно рассматривать как отдельный мотив – он несет в себе, однако, только негативную коннотацию. Смех уродует людей.

Печально-прекрасную Ариану на фоне уродливых хохочущих лиц можно сопоставить со сказочной Несмеяной – но если Несмеяну смех должен спасти, то Ариану он, напротив, погубит, лишив ее красоты. Смех представлен как часть обывательского мира, а истинная красота, одухотворенное очарование - несопоставима с миром.

Смеются дети над незадачливым Гришей Игумновым – глумливый хохот, порождая ответную жалкую улыбку, проходит через всю его жизнь, обрекая в итоге на равнодушие. Не можем ли мы различить в этом смехе толпы, окрашенном столь негативными коннотациями, отголоски древнего сардонического хохота, сотрясающего жертву в момент гибели?⁹⁸

В целом обращение к фольклорной традиции представлялось для Сологуба невероятно обширным полем деятельности: «Если мы возьмем даже сказки, сложенные народом, то и в них мы различим, с одной стороны, выражение наиболее общего миропостижения того народа, которым сказки созданы, с другой стороны — удивительную точность житейских и бытовых подробностей, сплетенных с фантастическими измышлениями. Сказка не является, конечно, механическим изображением жизни, она по произволу комбинирует ее составные элементы, остается искусством, в этом смысле свободным от жизни, но она не обманет того, кто, не углубляясь в ее мифологическое значение, захочет искать только изображения народного быта», - считал сам автор⁹⁹.

Таким образом, на уровне мотивной структуры повествования мы можем проследить трансформацию ритуально-мифологизированной основы изображаемой Сологубом реальности. С помощью фольклорной схемы

⁹⁸ *Бородай Ю.М.* Эротика, смерть, табу: трагедия человеческого сознания. М.: Гнозис, Русское феноменологическое общество, 1996. С. 54.

⁹⁹ *Сологуб Ф. К.* Искусство наших дней // Заветы. 1914. № II, отд. 11.С. 71—77. Представляет собой стенограмму вступительной речи Сологуба на Диспуте о современной литературе. Цит. по: *Сологуб Ф.* Творимая легенда. Кн. 2 /Сост., подгот. текста послесл. Л. Соболева; коммент. А Соболева; худож. А. Семенов. М.: Худож. лит., 1991. С. 171-177.

Сологуб обращается к архаическому ритуалу. В то же время в рамках символистской традиции в произведении герои-протагонисты противопоставлены не столько героям-антагонистам, сколько всему реальному миру, в котором очарование немислимо без печали, а красота способна реализоваться только через смерть. Автор использует фольклорные элементы построения сюжета – но не редуцирует произведение до стилизации под фольклор, а скорее обогащает элементами другого типа, создавая жанровую разновидность новеллы, основанной на принципе синкретизма.

§ 2.3 «Книга очарований» как художественное целое

«Книгу очарований» можно рассматривать как тип художественной целостности, так как она является циклическим единством. К началу XX века цикл активно разрабатывают К. Бальмонт, М. Волошин, В. Брюсов, А. Белый и многие другие авторы. Чаще всего циклизация реализуется в лирике. Она осознается на рубеже веков как новаторский принцип лирического творчества. Каждое отдельное произведение мыслилось как часть единой творческой системы:

«Лирическое творчество каждого поэта впечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе самом произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений; <...> понимание или непонимание действительного поэта зависит от умения или неумения нашего сложить из мозаических или рассыпанных кусочков целого картинку, в которой каждый лирический отрывок связан с другими, как система арок рисует целое готического собора»¹⁰⁰.

Отдельное произведение понимается как часть творческой системы автора, и этот подход применим к творчеству Сологуба как никакой другой. Многие исследователи отмечают тесную связь сюжетов, мотивов и тем с собственными философско-эстетическими взглядами писателя. На примере «Книги очарований» мы можем видеть подтверждение этой теории.

¹⁰⁰Белый А. Стихотворения и поэмы. М.: Библиотека поэта, 1966. С. 551.

Мотив метаморфозы как изменения человеческой природы – сквозной для всего сборника. Изменяя себя путем реализации неких поведенческих стереотипов, герои отказываются от нестерпимого мира, в котором «человек человеку Дьявол», возвращаются к неким изначально управляющим миром законам.

Апокрифическое начало выступает в сборнике как народная, стихийная вера, явленная изнутри, из глубины сердца человека, а не как следствие некоего теоретического догмата.

Сам Ф.К. Сологуб признавал преобладание поэтической реальности над обыденностью, манифестируя это в публичных лекциях об искусстве¹⁰¹. «Творение стало выше творца», – утверждал автор.¹⁰² Однако чистый эстетизм, провозглашающий «искусство для искусства», также чужд ему. В поэтике Сологуба искусство – сила, способная изменить действительность и сознание человека.

Миф в его произведениях присутствует как нечто, определяющее сознание человека, его внутреннюю жизнь. Отсюда – иррациональное в героях, их тяга к Танатосу, стремление и одновременно боязнь нарушить табу, как в «Отравленном саду» или новелле «Прятки». Выход за рамки привычного мира меняет героев, приводит их к активизации деструктивного начала, становящегося причиной гибели. Но начало это, Внутренняя красота души, ее чистота и непорочность несовместима с реальностью, и подсознательно герои стремятся вырваться за ее пределы. У Сологуба для смертного существа выходом из замкнутого пространства реального мира оказывается физическая смерть. Однако смерть – ведущий мотив сборника – лишена негативного значения. Смерть – путь к возрождению и новой жизни,

¹⁰¹ Сологуб Ф. К. Искусство наших дней // Заветы. 1914. № II, отд. 11. С. 71—77. Представляет собой стенограмму вступительной речи Сологуба на Диспуте о современной литературе. Цит. по: Сологуб Ф. Творимая легенда. Кн. 2 /Сост., подгот. текста послесл. Л. Соболева; коммент. А Соболева; худож. А. Семенов. М.: Худож. лит., 1991. С. 171-177.

¹⁰² Сологуб Ф. К. Нетленное племя. // Театр и искусство. 1912. № 51. 16 декабря. Цит. по: Сологуб Ф. Творимая легенда. Кн. 2 /Сост., подгот. текста послесл. Л. Соболева; коммент. А Соболева; худож. А. Семенов. М.: Худож. лит., 1991. С. 165-167.

к единению в любви («Отравленный сад», «Опечаленная невеста»). Внутренний потенциал героев раскрывается не вопреки смерти, а скорее, благодаря ей.

Говоря о танатологических мотивах Сологуба, Р.Л. Красильников пишет: «Сологуб часто совмещает противоположные нарративные инстанции: повествователь резко переходит с «внутренней» точки зрения на «внешнюю» сразу после смерти персонажа. Переход на «внешнюю» точку зрения при повествовании о смерти является выражением естественного инстинкта: так демонстрируется глобальное безразличие окружающей среды (природы, социума) к частной кончине; ведь это - закономерный процесс, для кого-то трагический, а для кого-то повседневный»¹⁰³. Смерть – не трагедия, но закономерное, логичное явление, инструмент перехода. В этом уникальность авторской поэтики. По этой же причине возникает и пасхальная тематика в заключительной новелле сборника.

Трансформация мистических мотивов происходит и в ходе разнообразных жанровых контаминаций. Легенда акцентирует мистическое начало в повествовании. Сказка же раскрывает ритуальное начало через реализацию в сюжете фольклорной схемы, по сути, схемы ритуализированной¹⁰⁴. Миф выступает здесь как бесконечная обобщенность глубоких метафорических образов. Новелла предлагает описание современной действительности, но мифологизированное начало в ней не исчезает, скорее, становится менее очевидным.

В своих исследованиях З.Г. Минц, разворачивая теорию «Единого Текста о мире», говорит о сложной структуре входящих в него мифов.¹⁰⁵ Таким образом, локальные мифы о мире как бы становятся составными

¹⁰³ Красильников Р.Л. Танатологические концовки в рассказах Ф. Сологуба // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. 2010. Вып. 8. С. 122.

¹⁰⁴ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М. : Лабиринт. 2002. С. 55.

¹⁰⁵ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство–СПб», 2004. С. 66-69.

частями единого мифа, нового мифа, объемлющего реальность с древнейших времен до наших дней. Это и происходит в произведениях Сологуба.

Поэтому Сологуб подводит нас к идее непосредственного опыта некоего Божественного прозрения. Но при этом тонко подмечает разницу, учтенную еще Экхартом в далеком XIV веке: если схоластик получает божественное откровение извне, опираясь на тексты Священного Писания, на некий до них бытовавший опыт, то мистик получает то же откровение напрямую, не опираясь на костыли Закона или Догмата, а постигая безусловную реальность единства божественной и человеческой мысли. Именно это происходит с героями сологубовских новелл. Персонажи «Книги очарований» высекают воду из камня, претворяют ее в вино, получают письма с того света и умирают в физическом смысле от любви как состояния метафизического - и все это только благодаря вере, иррациональной и неочевидной, познаваемой изнутри. Метафизическое начало преобладает в сознании героев над действительностью – в этом проявляется особый психологизм, свойственный мифологическому мышлению. «... "Глубинная" психология, т. е. психология подсознания, адресована личности, которая в значительной мере эмансипирована от социальных обстоятельств. Психология специфически индивидуальная трактуется в то же время как универсальная, что позволяет ее интерпретировать в терминах символично-мифологических»¹⁰⁶. Герои Сологуба погружены в особую внутреннюю мифологию, мыслят категориями мифа.

Сборник «Книга очарований» Сологуба основан на определенной мифопоэтической концепции, и эту концепцию автор последовательно реализует на различных уровнях: композиции, сюжета, системе мотивов и образов. Как мы можем судить, малая проза автора в данном сборнике представляет собой тип художественного единства на сюжетно-мотивном уровне, тем самым она отвечает философско-эстетической позиции Сологуба.

¹⁰⁶ Мелетинский Е. М. От мифа к литературе, М. : РГГУ, 2001. С. 130.

Жизнь и смерть взаимно переплетены во времени и пространстве, вера оказывается сильнее объективной реальности, чудо торжествует над обыденностью. Мифические существа, мифические сюжеты проникают в наш мир и обладают в нем едва ли не большей реальностью, чем человеческая жизнь в ее физическом понимании. Человек также способен пересекать подобные границы между мирами, но для этого ему необходима физическая смерть. Однако смерть - только предвосхищение некоей новой, более совершенной реальности, и понять это способен мистик, безумец или ребенок. Маленький Лёша в новелле «Белая мама», как некий медиум, прозревает воскресение, непреходящую сущность жизни иной, метафизической. Для него чудо, к которому все герои «Книги очарований» так устремлены - очевидная часть реальности, ответ потустороннего мира на его желания и надежды. Но потусторонний мир не угнетает, а напротив, многообещающе предлагает сверхсознанию новую, творимую реальность. И над всем этим возвышается автор, художник-демиург, мановением руки и росчерком пера творящий реальность, творящий легенду:

«И так, не надо суда и осуждения, - ибо уже осуждена всякая вина, и приговор исполняется.

Над несовершенными.

Совершенным же исполняются пророчества.

Всякому пророчеству дам Я исполнение, - ибо Я полюбил слово. Скажи, - и исполню»¹⁰⁷.

Таким образом, художественная целостность сборника определяется общностью жанровой природы составляющих его произведений, но главным фактором их объединения мы можем считать единство авторской эстетической позиции в трактовке вопросов бытия, смерти, в изображении мира – реального и мистического, воплощающего в себе новый авторский миф.

¹⁰⁷ Сологуб Ф. К. Я. Книга совершенного самоутверждения. Цит. по: Сологуб Ф. Творимая легенда. Кн. 2. /Сост., подгот. текста, послесл. Л. Соболева; Коммент. А Соболева; Худож. А. Семенов. М.: Худож. лит., 1991. С. 148.

Неомифологизм предполагает видение самой картины мира как одного космического текста – «единый “текст” — “миф о мире”» (данного ли произведения или литературного направления, национальной культуры и т. п.), говоря словами З.Г. Минц. Он «суммирует значения и придает определенную структуру всем входящим в него мифам низших уровней. Однако ни один из “мифов” высших уровней не является общей понятийной схемой входящих в него текстов. Он — не абстрактное понятие, не инвариант, указывающий на общность входящих в него компонентов и отвлекающийся от частного и единичного в них. Каждый текст высшего уровня — это своеобразная полифония, включающая в себя все «мифы о мире» низших уровней во всей специфике каждого из них, но одновременно содержащая в себе также и единые “ключи” для их переосмысления как частей единого целого»¹⁰⁸.

В своих новеллах Сологуб раскрывает разные грани реальности, дает фрагменты разных мифов - античного, христианского, фольклорного начал. И каждый из этих мифов соотносится с единым общим мировым мифом. «Голос автора в символистском “неомифологическом” произведении есть определение места изображаемого в универсальном космогоническом мифе»¹⁰⁹. И этот мифологический мир реален, он является «вторым слоем» нашей действительности, миф проступает сквозь привычные картины социальных, бытовых, личных проблем. Миф растворен в мире, окружающем Сологуба, и эта мифологическая общность объединяет произведения и в рамках сборника, и в рамках всей мифопоэтики писателя.

¹⁰⁸ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство–СПБ», 2004. С. 71-72.

¹⁰⁹ Там же. С. 72.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, проанализировав сборник Ф. Сологуба «Книга очарований. Новеллы и легенды», можно сделать следующие выводы. Фёдор Сологуб и его творчество занимают особенное место в литературе Серебряного века. Автор никогда не отделял свою личность от собственного творчества – так, личную биографию писатель никогда не стремился обнародовать, позволял критикам наделять себя качествами своих героев и не давал однозначных ответов, предоставив читателю возможность найти их самому.

Всё творчество Сологуба было подчинено его собственной мифопоэтической системе. Литература для Сологуба-символиста – божественный экстаз, мания, способность отделять вечное от тленного. Это тленное для него – наш реальный мир. В поэтике Сологуба смерть и увядание – непереносимый признак реального мира. Трагизм тленной, обреченной реальности может быть побежден только символом, объединяющим мир, связующим его в единое целое.

Своей «Книгой очарований», через чары, ворожбу художественного слова Сологуб демонстрирует читателю неизменность определенных тем. Начиная со сказок, легенд и средневековой агиографии, которую Сологуб блестяще стилизует, он развивает идею о неизменности человеческой природы, в которой так неистребимо соседствуют смерть и живая вера. Но вера не может быть формальной, она должна быть живой именно в архаически-евангельском смысле. Для сборника вера выступает как центральный мотив-символ. Человек является носителем мистического начала, способного разрушить его – но лишь для того, чтобы вернуть к собственно изначальной, мистической природе.

В качестве способа познания реальности здесь и выступает миф. Природные, культурные, сакральные объекты в мифе метафоризируются, что и использует Сологуб. Евангельское предание, притча, Слово, обладающее

магической силой, сближает вновь две реальности - метафизическую и физическую.

Сам Сологуб видит для себя тождественными обе полярности сознания. Дьявол и Бог, Добро и Зло - только игра разума, игра автора-демиурга. Его герои - творцы сакрального и одновременно жертвы своего творения. Однако именно в этом творении – победа над смертью, творение окончательной, лучшей жизни – и так в заключительной новелле сборника возникает безусловно положительный образ христианской Пасхи, окончательной победы над смертью. Но одержать эту победу сможет лишь тот, кто отказался от рациональной составляющей во имя мистической. «Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою (ради меня), тот обретет ее» (Мф. 16:25-27) Мифологическое, мистическое сознание – основа художественного метода Сологуба. Даже внешне реалистическое повествование неизменно оказывается только точкой перехода в иную реальность – реальность мифа, постигаемую через мифологему и символ.

Миф реален для писателя – и не менее значим, чем объективная, видимая действительность. Мифологический мир переплетен с обычным миром, растворен в нем. «Для романтика миф растворен в фольклорной фантастике, — для символиста, напротив, фантастика волшебной сказки и всякий вообще мир художественного текста наделяны «онтологическим» бытием и истинностью, то есть приравнены мифу. Не игра «воображения», а еще одна «*natura naturata*» — «третья действительность» культуры во всей ее реальности — вот что такое миф»¹¹⁰ - пишет об этом З. Г. Минц. Сюжеты и мотивы, преломляясь сквозь призму нового авторского мифа, порождают в творчестве Сологуба новые смыслы, новую реальность.

¹¹⁰ *Минц З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство-СПБ», 2004. С. 72.

Андрей Белый незадолго до выхода «Книги очарований» напишет о Сологубе: «<...> И вот постепенно срывает он покров за покровом с очарованных сном; и они пробуждаются к смерти, но им кажется, что действительность наполняется ведовскими силами»¹¹¹. Эти-то ведовские силы и поведут читателя по страницам «Книги очарований», мифологический смысл которой объединен в единое художественное целое, соответствующее художественным принципам автора. Психологическое, метафизическое начало в его новеллах, проявляющееся на реалистическом фоне, позволяет рассматривать внутреннее состояние героев, их трансформации, их проникновение из мира реального в мир мифа. Тексты Сологуба сложны, неоднозначны и многоплановы. Они уводят читателя от реальности познаваемой в реальность создаваемую, в творимый автором мир, особенный «магический символизм». Этот переход несет глубинный смысл: это - поиск пути к изначальному состоянию мира, и мир этот новый авторский миф, создаваемый Сологубом, призван привести к гармонии.

¹¹¹Белый А. Истлевающие личины //Критическое обозрение. 1907. № 3. Цит. по: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Сост. Ан. Чеботаревской. СПб.: Навьи Чары, 2002. С. 123.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. ИСТОЧНИКИ:

1. Сологуб Ф. К. Стихотворения / вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. М. И. Дикман. Л.: Сов. писатель, 1979. 680 с.
2. Сологуб Ф. Книга очарований. СПб.: Шиповник, 1909 г. 195 с.
3. Сологуб Ф. Собрание прозы. Книга разлук. Книга очарований СПб.: Навьи Чары, 2001. 321 с.
4. Сологуб Ф. Творимая легенда. Кн. 2. /Сост., подгот. текста послесл. Л. Соболева; Коммент. А Соболева; Худож. А. Семенов. М.: Худож. лит., 1991. 302 с.
5. Уальд О. Портрет Дориана Грея. М. : Азбука-Классика, 2005. 416 с.
6. Шестаков В. П. Эрос и культура: философия любви и европейское искусство М.: Терра: Республика, 1999. 462 с.

II. ИССЛЕДОВАНИЯ:

7. Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей: В 2 т. Т. 2. М.: Терра-Книжный клуб; Республика, 1998. 304 с.
8. Антисери Д., Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней. Античность и Средневековье (1-2) / В переводе и под редакцией С А Мальцевой / СПб. : Пневма, 2003. 688 с.
9. Бахтин М. М. Эпос и роман. К изучению дисциплины. СПб, Азбука. 2000. 304 с.
10. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
11. Бердяев Н.А. Декадентство и мистический реализм // Духовный кризис интеллигенции: Статьи по общественной и религиозной психологии (1907 1909) / Н.А. Бердяев. СПб.: Азбука - классика, 1999. С. 299 -304.

12. Берестовская Л. Е. Библейские притчи в контексте религиозной когнитологии // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. Пятигорск, 2000. №2. С.60-63.
13. Блок А. А. Творчество Фёдора Сологуба // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л.: Худож. лит. 1962. С. 160-163
14. Бобурова А. А. Сказка и миф: различие и единство // Современные проблемы психологии семьи: феномены, методы, концепции. Вып. 5. СПб.: Изд-во АНО «ИПП», 2011. С. 12-18.
15. Бородай Ю.М. Эротика, смерть, табу: трагедия человеческого сознания М.: Гнозис, Русское феноменологическое общество, 1996. 416 с.
16. Бройтман С. Н., Магомедова Д. М., Тамарченко Н. Д. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 18-33.
17. Виноградова В. В. Декадансная трансформация новеллы в творчестве Ф. Сологуба и М. Арцыбашева // Вестник Новгородского государственного университета. 2009. № 52. С. 24–26.
18. Виноградова В. В. Неомифологическая антропология декадентствующего Серебряного века: варианты «декадентов» и «теургов» // Современная филология: материалы Междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). Уфа: Лето, 2011. С. 44-47. URL <https://moluch.ru/conf/phil/archive/23/289/> (дата обращения: 07.04.2018)
19. Винокур Г.О. Критика поэтического текста. М., Государственная академия художественных наук. 1927. 134 с.
20. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. М.: ПСТБИ. 2004. 253 с.

21. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука: Восточная литература, 1994. 304 с.
22. Герасимов Ю. К. Драматургия символизма // История русской драматургии: Вторая половина XIX — начало XX века. Л.: Наука, 1987. С. 581–592.
23. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л.: Советский писатель, 1971. 223 с.
24. Гуральник Е. Н. Прижизненные издания произведений Ф.К. Сологуба в русской книжной культуре конца XIX – начала XX века, М. 2009. 110 с.
25. Гуревич А. Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. — Тарту, 1977 — Т. VII, вып. 461. С. 56.
26. Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск: Наука, 2001. 293 с.
27. Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии (Умершие неестественной смертью). Пг., 1916. Вып. 1. 312 с.
28. Калениченко О. Н. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX- начала XX вв.: святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла. Автореф. дисс. <...> к.ф.н. Волгоград, 2000. 26 с.
29. Кереньи К., Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Port-Royal, 1996. 382 с.
30. Кирпичников А. И. Легенда / Брокгауз Ф. А., Эфрон И. А. Энциклопедический словарь. Изд-во «Русское слово», 1996. С. 452-456.
31. Клейман Л. Ранняя проза Сологуба. Л. : Эрмитаж, 1983. 198 с.

32. Кошмал В. Новелла и сказка: событие, случай, случайность. // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. С. 224-237.
33. Красильников Р.Л. Танатологические концовки в рассказах Ф. Сологуба // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. 2010. Вып. 8. С. 122-155.
34. Ломтев С. В. Федор Сологуб. // Ломтев С. В. Проза русских символистов, М., 1994 С. 64-81.
35. Лосев А.Ф. Миф - развёрнутое магическое имя. // Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М. : Мысль, 1994. 920 с.
36. Магалашвили А. Р. Философия самоубийства в новеллах Сологуба // Серебряный век. Философско-эстетические и художественные искания. Кемерово, 1996. С. 26.
37. Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 199-239.
38. Максимов С. В. Нечистая, неведомая и Крестная сила. СПб., 1903 - 526 с.
39. Маркович В. М. О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX века // // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. С. 113-137.
40. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. 275 с.
41. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе, М. : РГГУ, 2001. 168 с.
42. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа 3-е изд, репринтное. М.: Наука, 2000. 407 с.
43. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: «Искусство–СПБ», 2004. 478 с.

44. Одоевцева И. В. На берегах Невы: Литературные мемуары/Вступ. статья К. Кедрова; Послесл. А. Сабова. М.: Худож. лит., 1988. 334 с.
45. Орлова Г. К. Литературная сказка // Поэтика русской литературы конца XIX-начала XX века: Динамика жанра. Общие проблемы. Проза, М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 521-540.
46. Осипова О.И. Малая проза Ф. Сологуба: поэтика цикла. М.: Современные исследования социальных проблем, 2012. 22 с.
47. Павлова М. М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 512 с.
48. Полный тропарион для клироса и мирян. М.: Лодья, 2003. 324 с.
49. Полубояринова Л. Н. Новелла // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Тамарченко Н.Д. (ред.). М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 146-147.
50. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М. : Лабиринт. 2002. 336 с.
51. Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
52. Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ /научн. ред. В.М. Лейбин, В.И. Овчаренко, С.А. Ромашко. М., 2004. 534 с.
53. Сапогов В.А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока // Язык и стиль художественного произведения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1966. С. 90-98.
54. Силантьев И.В. Поэтика мотива, М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.

55. Сконечная О. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 256 с.
56. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1996. 333 с.
57. Тхостов А. Ш. Семантика телесности и мифология болезни // Телесность человека: междисциплинарные исследования. М. : Философское общество СССР, 1991. С. 96-107.
58. Тюпа В. И. Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 381-387.
59. Тюпа В. И. Новелла и аполог // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. С. 14-28.
60. Фокин А. Р. Из истории западного богословия: Блаженный Августин Иппонский // Альфа и Омега. 2000. 2(24). Стр.: 369-392.
61. Фоменко И.В. Книга стихов: миф или реальность? // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение : материалы междунар. науч. конф. Москва–Переделкино, 15–17 нояб. 2001 г. М., 2003. С. 64–73.
62. Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1992. 124 с.
63. Фрейд З. Толкование сновидений. Обнинск: Титул, 1992. 448 с.
64. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 511 с.
65. Храповицкая Г. Н. К вопросу о категории характера в системе художественного произведения конца XIX-начала XX века // Категория характера в эстетике и художественном творчестве. М., 1980. С. 62-80.

66. Чудаков А.П. Ароморфоз русского рассказа: к проблеме малых жанров // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 365-396.

67. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 290 с.

68. Юнг К. Г. Психология и алхимия М. : АСТ. 2008. 608 с.

ЭНЦИКЛОПЕДИИ, СЛОВАРИ, СПРАВОЧНИКИ:

1. Брокгауз Ф. А., Эфрон И. А. Энциклопедический словарь в 86 т. Изд-во «Русское слово», 1996. Т. XVII. 585 с.
2. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий /Тамарченко Н.Д. (ред.) М.: Изд-во Кулагиной, 2008. 358 с.
3. Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ.ред. Н. И. Толстого; Институт славяноведения РАН. М. : Межд. отношения, 1999. Т. 2. 697 с.