

Тузков С.А., Тузкова И.В.

Кировоградський державний педагогічний університет

„АНИМИСТИЧЕСКИЙ” МИФ В ПРОЗЕ Ф.СОЛОГУБА

Ф.Сологуб – один из интереснейших поэтов и прозаиков начала XX века. Ещё при жизни писателя в издательствах “Шиповник” и “Сирин” вышли двенадцатитомные собрания его сочинений: стихи, рассказы, повести, романы, пьесы. Но двадцатитомное собрание не было завершено... Более того, за исключением наиболее известного романа Ф.Сологуба “Мелкий бес”, его прозаические произведения – романы “Тяжёлые сны”, “Заклинательница змей”, диалогия “Слаще яда”, тетралогия “Творимая легенда”, книги повестей и рассказов “Тени”, “Жало смерти”, “Дни печали”, “Недобрая госпожа”, “Земные дети” и др. – не переиздавались более 60-ти лет. Поэтому не удивительно, что у нас в стране Ф.Сологуб больше известен как поэт. Однако его творчество далеко выходит за пределы поэзии: сегодня с уверенностью можно сказать, что проза Ф.Сологуба не менее значительна, чем лирика.

Проза Ф.Сологуба привлекает исследователей прежде всего простотой повествовательного стиля – минимализмом; затем – кругом повторяющихся мотивов: от одиночества, отчаяния, страха перед жизнью и поэтизации смерти до чистоты детской души и мечты о преобразении мира; и наконец – мифологической картиной мира [1;4]. По Ф.Сологубу, истинную сущность человека, свободную от пошлых наслоений жизни, символизирует чистота детской души, – жизнь постепенно омертвляет человека, лишает его надежд и идеалов. Абсолютизация зла реальной действительности приводит Ф.Сологуба сначала к поэтизации смерти, избавляющей человека от тягот земной жизни, а затем – к мечте о творческом преобразении мира, о самоусовершенствовании (“Путь в Дамаск”).

Цель нашей статьи – показать, что прозаические произведения Ф.Сологуба посвящены “солипсической” теме соотношения “я” и “сверх-я”, раскрывающегося в любви, смерти, природе, – и воспринимать их следует как современные мифы, покоящиеся на “анимистическом” понимании мира: действие их часто происходит по ту сторону границы, отделяющей действительность от мечты, в свете которой повседневная жизнь выступает как “злое марево” [7, с.300]. Соответственно, исходной точкой для возникновения и развития художественного конфликта во всех произведениях Ф.Сологуба становится ощущение, что “жизнь есть сплошное мещанство, сплошная передоношница”. По справедливому замечанию Р.Иванова-Разумника, пугающее его мещанство Ф.Сологуб видит везде и во всём. “Тем-то и страшна для Ф.Сологуба жизнь, – отмечает исследователь, – что она – мещанство и передоношница сама по себе, что её делают люди, делает человечество, эта миллионноголовая гидра пошлости” [3, с.44].

Реальная действительность отрицается Ф.Сологубом на всех этапах его творчества. Изменяются лишь предлагаемые им пути спасения для

оказавшихся в ситуации смыслоутраты жизни героев: **блаженное безумие** /“Тени”, 1896/, **одиночество** /“Улыбка”, 1897/, **красота** /“Красота”, 1899/, **смерть** /“Жало смерти”, 1903; “Голодный блеск”, 1907/, **мечта** /“Мудрые девы”, 1908; “Два Готика”, 1908/, **самоусовершенствование** /“Неутомимость”, 1914/ и т.д. Однако следует подчеркнуть, что все эти варианты предлагают им не в какой-то определённой последовательности, а одновременно, хотя в разные периоды творчества тот или иной из них выступает на первый план. Этой особенностью своего мировоззрения Ф.Сологуб резко отличается от большинства других писателей, в том числе и от Л.Андреева, развитие мировоззрения которого может быть условно представлено одной длинной постепенно распутывающейся нитью, в то время как мировоззрение Ф.Сологуба предстаёт в виде целого ряда отдельных нитей, развивающихся одновременно и то переплетающихся, то расходящихся. Поэтому уже в первых его произведениях намечаются мотивы, которые затем, в тот или иной период его творчества, становятся главенствующими.

Основной принцип раннего творчества писателя: смерть – как цель жизни, избавление от её тягот, – с предельной ясностью сформулирован в философской “сказочке” “Пленённая смерть”; здесь же подведён итог эволюции этого принципа от открытого стремления к самоубийству до поэтизации смерти – отождествления её облика с прекрасной Лилит, противопоставленной грубой и ясной Еве-жизни. Всей жизнью, по Ф.Сологубу, управляет тёмная злая воля, стихия бессмысленности, косности, пошлости, жестокости. Абсолютизация зла реальной действительности закономерно приводит к выводу о бессмысленности жизни и к – естественно вытекающему из этого вывода – признанию смерти единственной подлинной ценностью этого мира. Отсюда – апелляция к смерти как к спасительнице, избавляющей человека от тягот и мучений земной жизни, поэтизация смерти. Но, как справедливо отметил Р.Иванов-Разумник, “ответить словом смерть на вопросы о смысле жизни – значит не ответить на них совершенно” [3, с.35]. И надо сказать, что у Ф.Сологуба – и в этом его отличие от многих других декадентствующих символистов, – проблема смерти не подменяет проблему жизни, а ставится в рамках общего вопроса о предназначении человека. С одной стороны, Ф.Сологуб верил, что человек в ином мире, после смерти, проходит ряд превращений по ступеням, восходящим к искомому совершенству, т.е. идеи реинкарнации, метемпсихоза не были чужды миросозерцанию, философским воззрениям писателя; с другой стороны, он не переставал искать оправдания мира с точки зрения солипсизма. Так или иначе, но герои сологубовских произведений 1900-х годов нередко преодолевают искушение смертью, ищут или находят пути примирения с жизнью /“Земле земное”, 1903; “Красногубая гостья”, 1909 и др./.

В солипсической концепции Ф.Сологуба: “всё и во всём – Я, и только Я, и нет иного, и не было, и не будет”, – как отмечает И.Хольтхузен, – “Я” – не утверждающий свою волю, активный исторический субъект, а в шопенгауэровском смысле “свободный от воли субъект познания”, интерес которого направлен на “суть мира” [7, с.296]. Но поскольку над миром господствует воля, которая порождает зло, образ мира у

Ф.Сологуба дуалистичен, – человек находится в центре противоположных сил, борющихся за его душу: “Только Я и не-Я, – Я, Человек, единый и вечный, и не-Я, демоническая сила, враждебная Мне, насколько она выдаёт себя за благоую и потому требует себе поклонения, и помогающая Мне, когда она прельщает меня и соблазняет меня соблазнами земных прельщений...” [6, т.2, с.156] Тема искушения со стороны злых сил, особенно сильно дающая о себе знать в стихотворениях Ф.Сологуба, становится сюжетообразующей в повести “Красногубая гостья” /1909/.

Главный герой повести Николаи Аркадьевич Варгольский попадает под влияние своей новой знакомой Лидии Ротштейн, женщины, мягко говоря, необычной, – чтобы не сказать эксцентричной. Вот как описывает её внешность Виктор, лакей Варгольского: *“Туалет чёрный, парижский, в стиле танагр, очень изящный и дорогой. Духи необыкновенные. Лицо чрезвычайно бледное. Волосы чёрные, причёсаны, как у Клео де Мерод. Губы до невозможности алого цвета, так что даже удивительно смотреть. Притом же невозможно предположить, чтобы употреблена была губная помада”* [5, с.262-263]. Лидия Ротштейн зачаровывает Николая Аркадьевича “обаянием смертной тишины”, постепенно лишая его воли к жизни. И лишь божественное вмешательство Отрока в белом хитоне помогает герою преодолеть искушение смертью.

Обращает на себя внимание композиция повести: в повествование вводятся, – что в принципе не характерно для Ф.Сологуба, – элементы ретроспекции. Первая глава играет роль торжественного зачина, стилизованного под зачин средневековых или романтических баллад: *“Хочу ныне рассказать о том, как спасён был в наши дни некто, хотя и малодостойный, но всё-таки брат наш, спасён от злых чар ночного волхвования словами непорочного Отрока. Тёмной вражьей силе дана бывает власть на дни и часы, – но побеждает всегда Тот, Кто родился, чтобы оправдать жизнь и развенчать смерть”* [5, с.260], – и прямо соотносится с концовкой повести /XVI гл./, предупреждая читателя о решающей роли в судьбе героя непорочного Отрока. Во второй главе описываются изменения, произошедшие в мироощущении Варгольского после нескольких месяцев знакомства с Лидией Ротштейн (по принципу контраста – прежде // теперь): *“П р е ж д е / разрядка наша – С.Т., И.Т./ Николай Аркадьевич любил все прелести весёлой, рассеянной жизни. Он любил светское общество, зрелище, музыку, спорт. Бывал везде, где бывают обыкновенно все. Живо интересовался всем тем, чем все в его кругу интересуются, чем принято интересоваться. Был он молод, независим, богат, в меру окружён, и в меру одинок и свободен, весел, счастлив и здоров. А т е п е р ь вдруг всё это странно и нелепо изменилось. Многокрасочная прелесть жизни потеряла свою над ним власть. Забылась пестрота впечатлений и ощущение разнообразной, весёлой жизни... Всё, что п р е ж д е перед его глазами стояло ярко и живо, т е п е р ь заслонилось бледным, жутко-прекрасным лицом его красногубой гостьи”* [5, с.261], а в III-XII гл. прослеживается история их взаимоотношений на протяжении этих нескольких месяцев, и только начиная с XIII гл. /

кульминационный момент в развитии сюжета: *“Николаю Аркадьевичу вспомнились зелёные, жуткие пламенники неживых глаз его белолицей гостьи с чрезмерно-красными губами. Сердце его вдруг жгло его ужасом и страстной тоскою по шумной, радостной, многоцветной, многообразной жизни”* – [5, с.270] повествование приобретает характер прозрения.

Основная оппозиция произведений Ф.Сологуба “жизнь – смерть” в повести “Красногубая гостья” реализуется через любимые писателем библейские образы: Евы – праматери всех людей на земле и Лилит – первой жены Адама. При первом же чтении повести обращают на себя внимание многократно встречающиеся в тексте авторские описания внешности Лидии Ротштейн, в которых акцент делается на противопоставлении безжизненной бледности её лица (смерть) и чрезмерной алости губ (жизнь): *“Только на бледном лице чрезмерная алость губ была живою”; “... бледноликая, зеленоокая, с чрезмерно яркими, как у вампира, устами, вся холодная, как неживая”; “красноустая гостья с неживыми глазами”; “злойные, жадные губы, только одни живые в холоде её тела”* и т.п. [5, с.263, 267, 268], – в целом постоянно повторяющиеся детали портретных характеристик героини (бледное лицо, холодное тело, неживые зеленоватые глаза, чрезмерно алые губы вампира и т.п.) способствуют созданию вокруг её образа специфической ауры смерти и переводят повествование из реального в мистический план.

Постепенно образ героини повести утрачивает черты реальной женщины Лидии Ротштейн и начинает ассоциироваться у читателя с мифической Лилит, – тем более, что с ней идентифицирует себя и сама героиня: *“Во мне душа Лилит, лунная, холодная душа первой эдемской девы, первой жены Адама...”* [5, с.266], а вслед за ней – герой и автор-повествователь. Характерно, что “земное” имя героини – Лидия Ротштейн – после того, как она впервые называет себя Лилит, употребляется повествователем лишь однажды /XI гл./ Об этом следует сказать особо, поскольку употребление реального или мифического имени героини в художественной структуре повести, безусловно, имеет знаковое, символическое значение и отражает характер восприятия её образа как героем, так и повествователем. Это тем более важно, что повествование в повести, как указывалось выше, носит двуплановый характер: реальный и мистический /мифический/. Соответственно, изменяется и стиль повествования: реальному плану соответствует внешне холодный и лишённый эмоций стиль, который закрепил за сологубовской любовью к человеку определение “милосердная жестокость” [2, т.2, с.257], – повествователь создаёт дистанцию между собой и изображаемым и с педантичной точностью воспроизводит, казалось бы, непостижимые происшествия; мистическому /мифическому/ плану соответствует лирический стиль, – дистанция между повествователем и героями сокращается, вплоть до слияния их в едином восприятии действительности.

Закономерно, что наиболее лирическими являются центральные главы повести /VIII и IX/, в которых Лилит, искушая и зачаровывая Варгольского, рассказывает ему о губительности своей любви. Монологи

Лилит строится по законам поэтической речи: *“Пеленую мечтаний, которые слаще ароматнейших из земных благоуханных отрав, я застилаю безобразный, дикий мир дневного бытия. Многоцветною, яркою пеленую застилаю я этот тусклый мир перед глазами возлюбленных моих. Крепки объятия мои, и сладостны мои лобзания. И у того, кого я люблю, я прошу в награду за безмерность и невозможность моих утешений только малого дара, скудного дара. Только каплю его жаркой крови для моих холодеющих вен, только каплю крови прошу я у того, кого полюбила...”* [5, с.266]. Прежде всего следует отметить, что изменяется ритмический рисунок повествования, которое по своей ритмико-синтаксической структуре начинает напоминать стихотворения в прозе. Речь Лилит струится плавно, её “тихие, золотом звенящие слова”, наполненные “очарованием великой печали и тоски”, усыпляют сознание Николая Аркадьевича, обезволивают его. В монологах Лилит ощущаются напевные интонации. Важную роль в создании экспрессии ритма играют разнообразные повторы, необычные сочетания ярких, контрастных эпитетов, инверсия и т.п. За счёт использования различных стилистических средств Ф.Сологуб добивается необходимого ему лирического эффекта: монологи Лилит приобретают мистический оттенок.

Что же касается финала повести, то он, как нам представляется, несколько двусмысленен: с одной стороны, его можно (следует!) воспринимать как апологию христианства; с другой стороны, такой вариант прочтения не может не вызывать чувства противоречия, поскольку христианство не отвечало мировоззрению Ф.Сологуба. По его мнению, зло существует и может оказывать воздействие на человека, пока он внутренне не освобождён, а в догмах христианства ему виделся элемент несвободы, который может и должен быть преодолен. Примечательно, что в знаменитом споре с Д.Мережковским освобождению через христианство, свободе со Христом Ф.Сологуб противопоставляет освобождение через самоусовершенствование отдельной личности. Так вот, если с этой позиции взглянуть на героя повести “Красногубая гостья”, то образ Отрока в белом хитоне приобретает метафорический оттенок: абстрагируясь от христианского учения и учитывая особое отношение Ф.Сологуба к детям *“Живы дети, только дети... Мы мертвы, давно мертвы...”*, можно предположить, что Христос в контексте XIII главы повести *“Первый же раз, когда он увидел младенца Николая, которого ему надо было назвать своим крестником, он почувствовал нежное умиление к этому слабопопискивающему, красному, сморщенному комочку мяса, завернутому в мягкие, нарядные пелёнки. Глаза малютки ещё не умели останавливаться на здешних предметах – но земная, вновь сотворённая из тёмного земного томления душа, радостно мерцая в них, трепетала жаждою новой жизни...”* [5, с.270] символизирует чистоту детской души, которая одна только – по Ф.Сологубу – позволяет разгадать, познать истинную сущность человека, свободную от пошлых наслоений жизни, – и которая заново пробуждает в герое “Красногубой гостьи” жажду жизни.

Среди разнообразных путей спасения человека от мещанства, от передонощины, которые предлагает Ф.Сологуб, несомненно,

выделяется путь романтический – мечта: пошлой, несправедливой, бессмысленной действительности он противопоставляет идеальный мир, созданный фантазией художника. Этот вымышленный, утешительный, желанный для человека мир был воплощён Ф.Сологубом уже в целом ряде ранних рассказов, вошедших в сборник “Очарование печали”, 1908 /“Мудрые девы”, “Опечаленная невеста”, “Два Готика” и др./, но как основная альтернатива пошлости жизни мечта, творческое преобразование мира выступает в романе Ф.Сологуба “Творимая легенда” / 1914 /и в произведениях 1910-х годов /“Путь в Дамаск”, 1910; “Турандина”, 1912; “Звериный быт”, 1912 и др./.

Любопытно, что оппозиция “реальная действительность – мир мечты” так же, как и оппозиция “жизнь – смерть” в творчестве Ф.Сологуба реализуется через литературно-мифологические образы, но женские типы, образующие символически противопоставленную пару, здесь другие – Альдонса и Дульцинея. Эстетическая позиция Ф.Сологуба, связанная с мотивом преобразования Альдонсы в Дульцинею, предельно ясно выражена в статье “Искусство наших дней” /1915/, – вечным выразителем лирического отношения к миру, по мнению писателя, является Дон-Кихот, который из данной ему в реальном мире Альдонсы творит романтический облик Дульцинеи Тобозской: “Дон-Кихот знал, конечно, что Альдонса – только Альдонса, простая крестьянская девица с вульгарными привычками и узким кругозором ограниченного существа. Но на что же ему Альдонса? И что ему Альдонса? Альдонсы нет. Альдонсы не надо. Альдонса – нелепая случайность, мгновенный и мгновенно изживаемый каприз пьяной Айсы...” [6, т.2, с.196]. И Ф.Сологуб – Дон-Кихот XX века – так же относится к реальной действительности: он полагает, что действительность – нелепая случайность, каприз пьяной Судьбы..., – но чувствуя своё бессилие изменить что-либо в реальном мире, скрывается от вульгарной Альдонсы, “румяной и дебелий бабищи” жизни, за поэтическим обликом Дульцинеи, от передонощины реальной действительности за красотой вымысла.

Характерный пример дульцинирования мира в творчестве Ф.Сологуба – рассказ “Турандина” /1912/. Главному герою этого рассказа начинающему юристу Петру Антоновичу Буланину жизнь представляется “скучною прозой, тяжко скованною цепью причин и следствий, тягостным рабством, от которого не спастись человеку” [5, с.326]. Он мечтает о том, чтобы “сказка вошла в его жизнь”, хотя бы на короткое время расстроила размеренный ход предопределённых событий. Его мечта сбывается: он встречает лесную волшебницу Турандину, дочь легендарного короля Турандона, – и хотя жизнь оказывается не приспособленной к принятию сказки /“жизнь, которою жил молодой юрист и все его близкие и родные, трудно мирилась со сказкою. Боролась с нею, ставила ей всяческие ловушки” [5, с.332], она всё-таки даёт сказке место /“Купила сказка место в жизни, – очарованием своим и сокровищами волшебного мешка...” [5, с.334]. И даже несмотря на то, что через несколько лет – когда пришло назначенное время – ушла из жизни сказка /“...услышала Турандина громкий зов: “Турандина, приходи. Турандоне простил тебя”. Ушла Турандина, и не вернулась...” [5, с.335], счастливые годы остались в благодарной памяти человека.

Да и сын Турандины не забыл своей матери: *“Иногда он уходил от людей далеко. Когда он возвращался к людям, на лице его было такое выражение, что жена филолога тихо говорила мужу: “Он был у Турандины”* [5, с.335]. Финал рассказа, несомненно, символичен: по Ф.Сологубу, жизнь постепенно омертвляет человека, лишает его надежд и идеалов, лишает его способности мечтать, – чисты в этом мире только дети, ещё не вкусившие в полной мере его яда.

Наиболее важные мотивы творчества Ф. Сологуба – от одиночества, отчаяния, страха перед жизнью и поэтизации смерти до чистоты детской души и мечты о преобразении мира – переплетаются в повести *“Звериный быт”*. Её сюжет развивается на бытовом (фабульном) и философском (символично-мифологическом) уровнях. Бытовой план раскрывает характер взаимоотношений между членами одной семьи: Алексеем Григорьевичем и его женой Шурочкой, Алексеем Григорьевичем и его сыном Гришей, – событийный ряд связан с получением наследства сыном Алексея Григорьевича и с разворачивающимися вокруг этого интригами, в которые в той или иной мере оказываются втянутыми все герои повести (Кундик-Разноходский, воспитательница Гриши Елена Сергеевна, Татьяна Павловна и др.). В результате повествование на бытовом уровне приобретает признаки детектива: Дмитрий Николаевич подготавливает убийство Гриши, а Алексей Григорьевич пытается спасти сына. Но бытовое, злободневное оказывается лишь поводом для разговора о вечном – основная смысловая нагрузка приходится на философский, символично-мифологический план повествования.

Следует отметить тщательную продуманность архитектоники повести – в её сюжетно-композиционной структуре можно выделить пять частей, каждая из которых включает в себя семь глав:

1 часть (1-7 гл.) – экспозиция: жизнь Алексея Григорьевича до смерти жены;

2 часть (8-14 гл.) – завязка художественного конфликта: интриги вокруг наследства сына Алексея Григорьевича;

3 часть (15-21 гл.) – развитие действия: “маскарад”;

4 часть (22-28 гл.) – кульминация: разговор Алексея Григорьевича с Еленой Сергеевной и Татьяной Павловной;

5 часть (29-35 гл.) – развязка: маски сорваны.

Каждая часть повести представляет собой один логически завершённый эпизод. Между собой они связаны цепью ассоциаций. Повествование ведётся от третьего лица, но в аспекте героя, чьё мировосприятие приближается к авторскому. Непосредственное действие происходит в течение одного дня в доме Алексея Григорьевича (8-14 гл., 25-27 гл., 34-35 гл.) и на квартире Татьяны Павловны (29-33 гл.). Во всех остальных главах повествование носит ретроспективный характер и в какой-то степени проясняет ситуацию смыслоутраты жизни, в которой оказывается Алексей Григорьевич. В третьей – центральной – части повести (15 – 21 гл.) реализуются наиболее значимые для Ф.Сологуба мифологемы: город-Содом, зверь, Лилит, ребёнок и др., – формирующие философский план повествования.

В центре повествования – Алексей Григорьевич: его жизнь, его

мысли, опасения и надежды. С первых же строк в повествование вводится мотив “рока” (“...среди людских существований бывают такие, которые как бы заранее обречены кем-то недобрым и враждебным человеку на тоску и на печаль бытия” [5, с.364]), – одно из ключевых звеньев в цепи ассоциативных связей: герой изначально выделен из окружающего его мира обывателей, “жалких людей, вся жизнь которых – внешняя и сводится почти к механическому усвоению и повторению того, что делают другие люди их круга” [5, с.385], – на нём лежит печать о б р е ч ё н н о с т и “всегда томиться душою” [5, с.365]. Вместе с тем автор подчёркивает, что не один он подобным образом отмечен судьбою; напротив, он – “один из многих” (с. 365). Эта ремарка повествователя представляет жизненную ситуацию Алексея Григорьевича как типичную для людей, наделённых даром совестливости (совесть – печать обречённости), – в мире Ф.Сологуба господствует воля, которая порождает зло. Пытаясь противостоять ей, Алексей Григорьевич вырабатывает ряд жизненных принципов; один из них – “не делать лишних уступок злу и безобразию грубой жизни” [5, с.367]. Такая позиция способствует отчуждению героя, развивает в нём “комплекс изгоя”: он переходит с одной службы на другую, нигде не задерживаясь надолго...

На некоторое время примиряет Алексея Григорьевича с окружающим миром женитьба на Шурочке (“В Шурочкином нежном и задумчивом лице было что-то, что напоминало лучшие портреты Генсборо...” [5, с.365]), но после её смерти “тягостное умиление жизнью” перерастает в открытый конфликт: “...всё чаще приходило к нему желание переменить жизнь” [5, с.371], истоки которого в абсолютизации героем (читай: автором) зла. Выбор у Алексея Григорьевича небольшой, – по сути, перед ним стоит дилемма: отказаться от жизни или принять её (“...колебался он мужду двумя влияниями, – жены отошедшей, тихой, зовущей к успокоению, – и жены чаемой, зовущей к жизни шумной, торопливой, широкой” [5, с.372]). Между этими полюсами оказывается оппозиция “зверь – ребёнок”: с образом зверя в повести Ф.Сологуба отождествляется тёмная, а с образом ребёнка – светлая сторона жизни. В этом контексте борьба за жизнь ребёнка, в которую вступает герой, на символично-мифологическом уровне повествования прочитывается как борьба между силами Зла и Добра.

Зло в повести Ф.Сологуба ассоциируется с образом города-Содома и царящего в нём зверя (“...в городе наших дней, великолепном Содоме, возрождается древний зверь и хочет властвовать” [5, с.372]). Зверь – вездесущ, его “лик” проступает в разговорах, в поступках, в намерениях людей: “Дыханием Зверя была отравлена вся жизнь” [5, с.396], – он проникает в сердца людей (“Алексею Григорьевичу казалось, что человека здесь нет, что человеческое сердце здесь умерло и что в оболочке человека диким рёвом ревет дикий зверь” [5, с.396]), превращая их в своих “приспешников”, которые “прикрывшись личинами свободомыслия, правдивости и научного исследования, с великой злобой повторяли его нечестивые слова, проклинали Слово и влекли его на Голгофу” [5, с.396]. Тем же, кто не принял в своё сердце Зверя – по Ф. Сологубу – остаётся выбор: идти на “вольную смерть” или,

подобно Алексею Григорьевичу, всю жизнь нести на себе “печать обречённости”.

Образ умершей жены в сознании Алексея Григорьевича ассоциируется с мифической Лилит, которая в трактовке Ф. Сологуба предстаёт не как “злая и порочная.., мать всех злых чародей и ведьм” (традиционная мифологическая трактовка), а как *“услада горьких одиночеств, щедрая подательница нежных мечтаний, сладчайшая утешительница”* [5, с.388]. Раздумья о Лилит и о своей умершей жене (*“в самом своём отречении от жизни хранила она такую дивную власть, преодолеть которую не может никакая земная сила”* [5, с.388]) приводят героя повести к признанию смерти единственно подлинной ценностью этого мира. Здесь в полной мере реализуется любимая мысль Ф.Сологуба об апелляции к смерти как к спасительнице, избавляющей человека от тягот и мучений земной жизни, – мотив поэтизации смерти.

Но отказ от жизни для Алексея Григорьевича означал бы снятие ответственности за судьбу сына (и шире: за судьбу мира, в котором он живёт) – путь для него неприемлемый, так как после смерти жены (а свою жизнь Алексей Григорьевич делит на две части: граница – смерть Шуручки), *“если было счастье в жизни Алексея Григорьевича, то оно было только в жизни его сына, в заботах о нём каждый день”* [5, с.372]. В сыне Алексей Григорьевич видит “радость жизни, неложное оправдание всему, что было, родник великих надежд и неистощённых возможностей”: по Ф. Сологубу, люди очерствели, перестали реагировать на боль друг друга; только дети ещё способны чувствовать, поэтому именно они прежде всего нуждаются в защите, – закономерно, что постоянные мысли о сыне в сознании Алексея Григорьевича преобразуются в idea fix: *“Убережь бы только его от развевающего пасть Зверя!”* [5, с.397].

Между тем дилемма, перед которой оказался Алексей Григорьевич: с одной стороны, его притягивает образ покойной жены (отречение от жизни); с другой стороны, в его воображении возникает образ “женщины города” (интерес к жизни), который персонифицируется в образе Татьяны Павловны (*“ни в ком доньше он не встречал такой полноты радостного жизнеощущения”* [5, с.390]), – разрешается сама собою: образ Шурочки (читай: жены, смерти-утешительницы) в сознании героя постепенно уходит в тень, вытесняется, уступая место образу “женщины города” (Татьяны Павловны, жизни). Но если любовь к жене – истинная, *“неизменно господствующая над жизнью и над смертью”* [5, с.388], то любовь к Татьяне Павловне – кажущаяся (*“над холодным равнодушием, стал подниматься определённый образ одной женщины, которую Алексей Григорьевич недавно встретил и которую, как ему казалось, он начинал любить”* [5, с.389]). Поддавшись мечте, иллюзии любви, Алексей Григорьевич не догадывается, что, сделав выбор в пользу Татьяны Павловны, он вступил на ложный путь, который может привести маленького Гришу в приготовленную для него ловушку – “в пасть Зверя”.

По Ф. Сологубу, зло (“зверь”) никогда не действует открыто, скрывая свою истинную сущность под маской добра (*“Из-под таинственной, холодной полумаски”, носимой светом, всё чаще сквозил этот*

отвратительный лик..." [5, с.396]). Вводя в повествование мотив маскарада, традиционно предполагающий некое празднество, веселье, костюмированный бал, а на деле (в мире Ф. Сологуба) представляющий собой ряжение зла в личины добра, писатель моделирует реально существующее жизненное пространство. Олицетворяет это жизненное пространство образ "закутанного города" ("*...так как вокруг нас много безобразных предметов, то уж тогда и на них пришлось бы надевать покровы и маски, чехлы и футляры. Представьте себе вид такого закутанного города*" [5, с.391]) – метафора, знак тотального обмана: "*Правды мы не говорим и сами слушать её не хотим*" [5, с.392].

Жизнь, по Ф. Сологубу, возможна лишь там, где царит зверь. В повести "Звериный быт" он примеряет разные обличья. Мотив маски впервые вводится в повествование при описании внешности Кундик-Разноходского ("*Синие стёкла больших очков были слишком светлы, и это придавало его лицу странное выражение неудачного маскарада*" [5, с.377]), двойная фамилия которого отображает двойственность его натуры, – он пытается усидеть на двух стульях одновременно: подсказывает Дмитрию Николаевичу способ убийства Гриши и тут же раскрывает его планы Алексею Григорьевичу. Впрочем, всё это для него – лишь средство заработать деньги. Судьба мальчика ему безразлична... Алексей Григорьевич видит его насквозь – не случайно, "маскарад" здесь назван неудачным – и ведёт себя с ним соответственно, не скрывая своей антипатии.

Иное дело – Татьяна Павловна. Её роль в затеянной Дмитрием Николаевичем игре ("*Дурак влюблён в меня без памяти...*" [5, с.421]) становится ясной Алексею Григорьевичу только в финале повести. Хотя интуиция (в полусне он наблюдает за превращением её лица в лик зверя: "*Лицо прекрасного зверя, весёлой, хищной кошки явилось на одно мгновение, раскрылся жадный зев, и вдруг нахлынула тьма, в которой ясно сверкнули узкие, зелёные зрачки и погасли*" [5, с.395]) и случай (сцена со служанкой, случайным свидетелем которой он оказался: "*Лицо Татьяны Павловны покраснело пятнами, углы рта неприятно опустились, и она казалась грубой и вульгарной*" [5, с.412]) подсказывают ему, что истинная сущность этой женщины надёжно скрыта под маской, зарождающееся чувство любви мешает ему разглядеть в ней неискренность, притворство, лживость ("*Он опять почувствовал в своём сердце нежную жалость к ней, к этой запутавшейся в лукавых сетях Зверя, но всё-таки, конечно, милой, доброй женщины*" [5, с.413]).

Дмитрий Николаевич – антагонист Алексея Григорьевича, один из тех "*жалких людей, вся жизнь которых – внешняя и сводится почти к механическому усвоению и повторению того, что делают другие люди их круга*" [5, с.385]. Морда зверя проступает из-под маски Дмитрия Николаевича: вынашивая план убийства мальчика, он "*очень ласков с Гришей и чрезвычайно любезен с молодой гувернанткой*" [5, с.399]. Но в ходе повествования создаётся впечатление, что Дмитрий Николаевич – по большому счёту – не интересен автору, поскольку предельно предсказуем, – по крайней мере в нынешней жизни, отравленной "дыханием Зверя".

Финал повести “Звериный быт” допускает разночтения Судьба ребенка (читай: судьба человечества) в пределах замкнутого, бытового пространства реального мира, ограниченного пределами города-Содома, предрешена: здесь всецело правит Зверь. Но реальному миру Ф. Сологуб, как обычно, противопоставляет мир иллюзорный, – мифологическое пространство, разомкнутое в бесконечность (Концовка повести – иррациональный порыв Алексея Григорьевича: “Бежать, бежать за океаны или за горы” [5, с.421]). Мечта Ф. Сологуба о спасении ребёнка кому-то покажется утопической: “от буйного распутства неустойчивой жизни к тихому союзу любви и смерти, – милый путь в Дамаск...” [5, с.422]. Но для того, кто, как и сам Ф. Сологуб, не чужд идеям реинкарнации, метемпсихоза, мечта о спасении ребёнка (“Путь в Дамаск”) – метафора самоусовершенствования: душа воспитывается, изживая зло! Может быть, именно такова основная идея всего творчества Ф. Сологуба.

Итак, по Ф.Сологубу, истинную сущность человека, свободную от пошлых наслоений жизни, символизирует чистота детской души, – жизнь постепенно омертвляет человека, лишает его надежд и идеалов. Абсолютизация зла реальной действительности приводит Ф.Сологуба сначала к поэтизации смерти, избавляющей человека от тягот земной жизни, а затем – к мечте о творческом преображении мира, о самоусовершенствовании. Дуалистичность мира в прозе Ф.Сологуба обозначена посредством оппозиций “жизнь – смерть”, “действительность – мечта”, которые реализуются через литературно-мифологические образы – соответственно, Евы и Лилит, Альдонсы и Дульсиней: мистерия Ф.Сологуба – превращение Альдонсы в Дульсиню, яви в фантазию, – он воспевает не солнечную Еву – жизнь, а лунную Лилит – смерть. В произведениях Ф.Сологуба умирают только наделённые даром совестливости, не утратившие способности смотреть вверх, в бесконечность: это – “милосердная жестокость” сологубовской любви к человеку, медленно, мучительно, от воплощения к воплощению, движущегося по пути самоусовершенствования (душа воспитывается, изживая зло!); приспособившиеся к миру пошлости и цинизма – румяные, дебелие, удовлетворённые, конечные – в его произведениях не умирают, не могут умереть: их Ф.Сологуб казнит жизнью. “Анимистический” миф Ф.Сологуба в образно-символической форме воплощается во многих произведениях писателя, в том числе в его лучших повестях – “Красногубая гостья” и “Звериный быт” – которые представляют собой одну из разновидностей активно разрабатываемого русским символизмом текста-мифа

1. *Гаврикова И.Ю.* Картина мира в малой прозе А.Белого и Ф.Сологуба: Дис. ... к.ф.н.–Днепропетровск, 1992.
2. *Замятин Е.* Фёдор Сологуб // Замятин Е. Избранные произведения: В 2-х т. – М., 1990.
3. *Иванов-Разумник Р.* О смысле жизни. Фёдор Сологуб, Леонид Андреев, Лев Шестов. – СПб, 1908.
4. *Моисеева О.П.* Жанровые особенности романа Ф.Сологуба „Творимая легенда”: Дис..... к ф.н. – Одесса, 2000.

5. Сологуб Ф. Капли крови. Избранная проза. – М., 1992.
6. Сологуб Ф. Творимая легенда. – М., 1991.
7. Хольтхузен И. Фёдор Сологуб // История русской литературы XX века: Серебряный век. – М., 1995.

Summary

S.Tuzkov and I.Tuzkova's article "Animistic myth in F.Sologub's prose" is devoted to the genre structure of the novellas "Red-lipped Visitor" and "Mode of Life of a Beast" which are a variety of the text-myth being actively worked out by the Russian symbolism. It is marked that mythological picture of the world in F.Sologub's prose is being created by means of oppositions "life-death", "reality-dream" that are being realized through literary-mythological characters. The absolutisation of the evil of the reality leads F.Sologub to the poetisation of the death and to the dream about the creative transformation of the world, about self-perfection.

Стаття надійшла до редколегії 24.05.2004

© С.А. ТУЗКОВ, И.В. ТУЗКОВА, 2004