

І. Д. Гажева

Львів

СИМВОЛ У ПРОЗІ РЕАЛІЗМУ ТА СИМВОЛІЗМУ: НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО І АНДРІЯ БЕЛОГО

Статтю присвячено порівнянню функцій і значення мотиву заходу сонця та образу вечірньої зорі у творах Ф.М. Достоевського та Андрія Белого. Будучи універсальним архаїчним мотивом, в художньому творі цей мотив може виступати як статичний, тобто такий, що не впливає на хід подій, або динамічний. Незважаючи на те, що творчість Достоевського зосереджена переважно на антропологічній проблематиці, мотив заходу сонця та пов'язаний з ним образ вогню-світла доречно віднести до ключових динамічних мотивів, що змінюють сюжет. Це принципово відрізняє прозу Ф.М. Достоевського від прози російських символістів, зокрема ранньої прози Андрія Белого, де цей мотив виступає як статичний. Такий статус зазначеного мотиву у Белого обумовлений новим типом художньої модальності й ослабленням сюжетності в новій прозі, а головне, розбіжністю світоглядних установок А. Белого і Ф.М. Достоевського.

Ключові слова: «косі промені сонця, що заходить», символ, мотив, молодший символізм, «нова проза».

Андрій Бєлий є одним із найяскравіших представників символістської прози, тому говорити про символ щодо Белого цілком природно. Творчість Достоевського розвивалася в межах реалістичного напрямку, тож питання про роль символу в його прозі є досить проблемним та дискусійним. Велике значення для його вирішення має той факт, що сам письменник, як відомо, характеризував свій метод як «реалізм у вищому сенсі». Мета статті – виявити функції символу в прозі Ф. Достоевського та А. Белого на прикладі образу призахідного сонця.

Першими, хто почав обговорювати питання про символізм Ф. Достоевського, були власне російські символісти. Саме їм взагалі належать перші серйозні прочитання творів письменника. Це роботи Д. Мережковського [9], самого ж Андрія Белого [1] та, головним чином, В. Іванова [6]. Щодо символізму Достоевського, то цю ідею найбільш глибоко розробляв саме В'ячеслав Іванов [6], який запропонував для визначення методу письменника термін «реалістичний символізм», суть якого полягає у переході від дійсності нижчого плану до дійсності вищого плану, до реальності найреальнішої – «а realibus ad realiora». Присутність «дійсності вищого плану» у творах Достоевського відчувають всі читачі. Попри це, коли іде мова про творчість Достоевського, немає підстав говорити про концепцію «двох світів», яка є фундаментом романтизму та символізму. Адже в Достоевського, як зауважують дослідники [7; 15], немає протиставлення реальностей нижчої та вищої. Так, К. Степанян, зокрема, зазначав: «...наш світ <...> не є нижчим для Достоевського, бо це той світ, “в якому жив Бог, зрима присутність Христа,

явлено одкровення Слова”» [15, с. 50]. Визначення «реалізм у вищому сенсі» отримує у світлі цього дуже важливе значення: «художнє відтворення реального світу в гранично об'ємному фізичному і метафізичному вимірі і зображення особистості в максимально можливій онтологічній глибині» [15, с. 17]. Отже, в центрі художньої картини світу письменника знаходиться людина, «максимально можлива онтологічна глибина» якої може розкритися тільки як зв'язок з Богом, як відчуття присутності Христа у світі. Трагедія героя Достоєвського в тому, що він це відчуття втратив, проте намагається повернути – попри всі перешкоди та спокуси.

Навколишній світ – світ природи й артефактів – представлений у Достоєвського вельми редуковано. До того ж деякі елементи цього світу часто постають символами. Символічна функція таких образів полягає власне в тому, що вони нагадують людині про присутність Бога у світі, тобто про те, що людина живе саме у тому світі, куди приходив Христос і де він залишив тих, кому сказав: «де двоє чи троє в Ім'я Моє зібрані, там Я серед них» (Мф. 18:20). Один із найяскравіших таких символічних образів у Достоєвського – це образ вечірньої зорі, чи, кажучи його словами, «косые лучи заходящего солнца». Цей образ завжди знаменує різкий перелом у внутрішньому розвитку персонажа і, відповідно, у розвитку сюжету. Вчені звертали увагу на його амбівалентність. До того ж в одних роботах акцент робився на позитивному його сприйнятті, а в інших – на негативному. На наш погляд, природа цієї амбівалентності, логіка зміни емоційних станів, пережитих персонажем при спогляданні заходу сонця, може бути розкрита в контексті ідеї про єдність стихій світла і вогню у біблійній концепції про породження вогню при зіткненні Божественного світла з грішним світом. Особливого значення в цьому сенсі набуває така особливість у зображенні Достоєвським предметів і явищ природного світу, яка отримала назву «інтеріоризація», тобто залученість не до авторського «об'єктивного» мовлення, а до мовлення персонажа, що розповідає про своє сприйняття, зокрема променів призахідного сонця [10, с. 363]. Так, у романі «Злочин і кара» цей образ з'являється вже на початку, коли Раскольников приходиться до старої «для проби» вбивства. *Небольшая комната, в которую прошёл молодой человек, с жёлтыми обоями, геранями и кисейными занавесками на окнах, была в эту минуту ярко освещена заходящим солнцем* [2 (5, с. 9)]. С.І. Фудель писав, що тут «промені були застереженням, докором, благанням, щоб не звершилося безумство» [17, с. 45]. І Раскольников це відчуває. *Сходя по лестнице, он несколько раз даже останавливался, как будто чем-то внезапно поражённый. И наконец, уже на улице, он воскликнул: “О, Боже! Как это всё отвратительно!.. И неужели такой ужас мог прийти мне в голову?..”* Он не знал, куда деться от тоски своей [5 (5, с. 11)]. В іншій ситуації усвідомлення злочинності своєї ідеї також приходиться до Раскольникова під час заходу сонця; пор.: *Господи, – молил он, – покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!* Проходя через мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца... Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар... [5 (5, с. 60)]. С.І. Фудель зазначає, що промені

призахідного сонця були тут для Раскольниково «видінням найблаженнішої для людини свободи – свободи від свого зла» [17, с. 45].

Це пригадування про втрачене блаженство, приурочене до заходу сонця, є архетипним, зокрема, воно відображене в богослужбовій практиці. Як відомо, церковний день починається з вечора, і вечірнє богослужіння пов'язане з початком дня і з початком історії світу. Вечірня, зокрема, побудована як зображення основних віх старозавітньої історії: створення світу, гріхопадіння перших людей, їхньої молитви, що виражає надію на майбутнє спасіння. Перше відкриття Царських врат і кадіння вівтаря знаменує творіння світу, коли Дух Святий обіймав первозданий світ. Далі співається 103-й псалом «Благослови, душе моя, Господа», який прославляє мудрість Творця, явлену в красі світу. Ця частина служби постає як згадування про райське життя перших людей.

Саме як спогад про блаженну країну переживають захід сонця герої Достоєвського. Згадаймо, наприклад, сон Версілова з роману «Підліток»: *Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видал таких. В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу – "Асис и Галатей"; я же называл её всегда "Золотым веком", сам не знаю почему... Эта-то картина мне и приснилась <...> уголок Греческого архипелага <...>, голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдаль, заходящее зовущее солнце – словами не передашь <...> Здесь был земной рай человечества... всё это я как будто ещё видел, когда проснулся и раскрыл глаза, буквально омытые слезами. Помню, что я был рад. Ощущение счастья, мне ещё неизвестного, прошло сквозь сердце моё, даже до боли; это была всечеловеческая любовь. Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоявших на окне цветов, прорывался пучок косых лучей и обливал меня светом...* [5 (8, с. 598)]. Цей фрагмент майже дослівно повторюється в оповіданні «Сон смішної людини», а також у розділі «У Тихона» в «Бісах». Важливо при цьому, що спогад про райське блаженство кожного разу тягне за собою почуття гострої гіркоти від усвідомлення власної негідності та стає імпульсом для покаяння. Найяскравіше ця діалектика щастя-страждання виражена в романі «Біси», де опис райського блаженства, якого Ставрогін зазнав уві сні, змінюється спогадом про Матрьошу і скоєний Ставрогіним злочин. Така зміна душевних станів зрозуміла: повернене уві сні переживання раю, туга за яким завжди живе в душі, звертає внутрішній погляд людини до своєї негідності, що відлучила її від блаженної вітчизни. Характерно, що ця зміна станів корелює і з чином Вечірньої: після співу 103-його Псалма, який відсилає до днів творення світу, Царські врата зачиняються, і молитва відбувається перед ними. Вона починається зі співу молитви «Господи, кличу до Тебе, почуй мене», присвяченого тяжкому становищу людства після гріхопадіння, коли з'явилися хвороби та страждання і людина в покаянні почала шукати втраченої благодаті. Крім того, описана діалектика зміни психологічних станів корелює з амбівалентністю семантики вогню-світла в біблійній традиції. Прояви амбівалентності вогню-світла в Біблії описані в науковій літературі [10].

Божественний вогонь і Божественне світло в Біблії інтерпретують як одну і ту ж стихію. Відповідно до біблійної традиції, «нематеріальне Божественне Світло породжує вогонь при зіткненні з матеріальним і грішним світом» [11, с. 168]. Світло є стихією самого Бога. Будучи Його нетварною енергією, світло матеріалізується у вигляді вогню, подібно до того, як сфокусований промінь світла, сам по собі невидимий, пропалює папір [10, с. 175]. Ця діалектика дозволяє пояснити походження пекельного полум'я: Божественне Світло породжує вогонь, наштовхуючись на гріх у матеріальному світі. Отже, пекельний вогонь є не що інше, як реакція грішної душі на Божественне Світло, чуттєвий вираз страждань грішної душі, яку виставлено на Божественне Світло. Саме такого роду страждання відчуває Ставрогін в описаному вище епізоді. У романах «Підліток», «Ідіот», «Брати Карамазови» також знаходимо цей образ, який виконує подібні функції. Спектр емоцій при зіткненні з Божественним світлом є неоднорідним за якістю й інтенсивністю: туга і відраза до себе у Раскольников, коли він замислює злочин, його ж свобода і спокій, коли він зважився відмовитися від «ідеї»; докори сумління та покаєння у Ставрогіна після повноти переживання щастя; озлоблення у Аркадія Долгорукого, що змінюються на розчулення (роман «Підліток»); і нарешті, захоплення і піднесення старця Зосими з роману «Брати Карамазови», пор.: *...благословляю восход солнца ежедневный, и сердце моё по-прежнему поёт ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его...* [5 (9: 328)].

Всі описи косих променів призахідного сонця у Достоевського інтеріоризовані – відповідно до загальної тенденції до інтеріоризації предметного світу в творах письменника. Крім того, важливим є зв'язок розглянутого образу з хронотопом кордону: Матрьоша з'явилася Ставрогіну уві сні на порозі, Раскольников в перший раз споглядає захід сонця на мості та приносить своє покаєння під час заходу сонця на перехресті доріг. Після переживань, маркованих променями призахідного сонця життя героя різко змінюється, як правило, набуваючи вектор руху «угору». Відповідно, змінюється і хід романної дії.

Отже, такі ознаки, як семантична значимість, маркованість, акцентованість, повторюваність, інтеріоризованість, зв'язок з хронотопом кордону, дають підстави для визначення зазначеного символу як стійкого мотиву в творах Достоевського. У світлі теорії Б.М. Томашевського, який протиставляв мотиви статичні, які не впливають на хід подій, і динамічні, що «змінюють ситуацію» [16, с. 185], мотив заходу сонця слід віднести до числа ключових динамічних мотивів. Такий статус вказаного символічного мотиву в прозі Достоевського принципово відрізняє її від прози російських символістів, які вважали себе багато в чому його послідовниками. Розглянемо це на прикладі прози А. Белого. Образ зорі, як ранкової, так і вечірньої, є в нього ключовим, починаючи з дебютної 2-ої симфонії. Однак він виконує в його творах принципово інші функції, ніж в творах Достоевського. Це пов'язане з тим, що проза А. Белого – це проза нового типу. Зазвичай її характеризують як орнаментальну. Одна з головних її особливостей полягає в ослабленні сюжетності. В.П. Руднев характеризував її так: «Стиль стає важливою

рушійною силою роману і поступово замикається з сюжетом <...> стилістичні особливості починають <...> витіснити власне зміст» [13, с. 239]. Ослаблення сюжетності, як правило, проявляється в тому, що цікавий і злободенний сюжет поступається місцем сюжету, заснованому на відтворенні універсальних міфологічних схем.

У цьому сенсі Ю.М. Лотман протиставляє сюжетним текстам безсюжетні, або міфологічні, орнаментальні (ставлячи між цими термінами таким чином знак рівності), що не розповідають про новини в світі, а зображують циклічні повтори замкнутого космосу, порядок і непорушність кордонів якого затверджується [8]. Цій циклічності міфологічної картини світу відповідає принцип лейтмотивності, що компенсує ослаблення сюжетно-фабульної зв'язаності і забезпечує організаційну цілісність тексту. Одним з таких лейтмотивів у А. Белого в другій симфонії власне постає мотив зорі, сходу та заходу сонця. У цій симфонії немає традиційного сюжету, побудованого на зіткненні персонажів; немає тут і установки на передачу послідовного перебігу подій, з'єднаних причинним зв'язком. Текст розірваний на шматки, уривки, що складаються з нумерованих «музичних фраз», мотивів, які є простими одиницями сюжету. Симфонія присвячена ідейним пошукам російських символістів. Її «сюжет» відтворює окремі ланки неоміфу В.С. Соловйова про Вічну Жіночність. Персонажі, з одного боку, виступають як носії ідей Соловйова, а з іншого – як символи цих ідей. Так, Казка – символ Вічної жіночності, Сергій Мусатов – символ Спасителя світу. У Достоевського це було неможливо, персонажі там не могли бути символами абстрактних ідей. Цієї важливої теми, до речі, торкався лише К.А. Степанян. Він писав про те, що людина у Достоевського – це істота духовна, а не тілесна. Письменник націлений на те, щоб розгледіти **скрізь** тілесний вигляд людини, її сутнісний Божий образ. Саме тому, підкреслює дослідник, нам завжди видаються невдалими екранізації творів Достоевського, адже герої в них виглядають занадто матеріальними. Символ – це категорія, яку неможливо співвіднести з людиною в її цілісності. Не випадково Св. Отці говорили про символізм лише тілесної природи людини. Бути символом – це певна редуція для людини. К.А. Степанян дуже влучно цитує в зв'язку з цим слова Б.Л. Пастернака: «лишь символ – все брэнное, что в мире сменяется», а образ Божий в людині, душа її як основа її особистості символом бути не може [15, с. 44].

Щодо символу заходу сонця, вечірньої зорі, то цей мотив повторюється у симфонії протягом усього тексту і таким чином компенсує ослаблення сюжету. Він пов'язаний насамперед з центральними персонажами: Мусатовим, героєм багато в чому автобіографічним, та Казкою, і зустрічається найчастіше у другій частині симфонії. Тут описуються збори московських містиків і обговорюються сценарії преображення світу. Фоном, «акомпанементом» і символом цього колективного очікування служить захід сонця, заграва за вікном. Отже, якщо у Достоевського «косі промені призахідного сонця» – це глибоко особисте переживання персонажа і, відповідно, елемент інтеріоризованого ландшафту, то для героїв А. Белого, як і для самих молодших символістів, це переживання колективне, свого роду груповий ритуал культу «зорі». А. Ханзен-Леве

підкреслював, що зоря переживається символістами як стан «підвищеного очікування», який має самостійну цінність і робить появу очікуваного другорядним по відношенню до самого очікування [18, с. 233]. Відповідно, якщо у Достоевського «косі промені» – це знак того, що душі торкнувся Христос, знак Зустрічі, то у символістів – знак очікування, сподівання на зустріч, що, як правило, так і не відбувається. І це зрозуміло, адже Зустріч може відбутися тільки в глибині й тиші усамітнення, а культ зорі у символістів, за визначенням А. Ханзен-Леве, носив характер колективної істерії [18, с. 247].

Найважливіша відмінність, звичайно, полягає в тому, що герой Достоевського зустрічається з Христом, а герой Белого чекає на зустріч з Нею, Вічною жіночністю. Одним із суттєвих моментів культу зорі у молодших символістів є її жіноча персоніфікація і, відповідно, еротичний характер очікування. У Достоевського ж персоніфікація неможлива. Важливо також, що вечірня зоря у Белого, на відміну від Достоевського, не є знаком повороту в духовній біографії персонажа і в розвитку сюжету. Відповідно, якщо у Достоевського косі промені і захід сонця постають як динамічний мотив, то у Белого – як статичний, що не впливає на хід подій, які розвиваються відповідно до певної архетипної схеми. Цей, здавалося б, поодинокий випадок розбіжності у трактуванні одного символічного образу особливо показовий у плані більш глобального неспівпадіння світоглядних позицій і художніх принципів. Хоча самі символісти інтерпретували свою епоху як «подступание Достоевского» [7, с. 237], їхнє ставлення до реальності та проблеми спасіння було принципово іншим. Символісти жили настроями есхатологізму і сподівалися на перетворення світу засобами теургічного мистецтва. Тверезість, самодисципліна і особисте покаяння не входили до арсеналу таких засобів, навпаки, культивувалися екстаз, сп'яніння творчістю. Головні персонажі прози А. Белого є носіями саме такого світогляду. Відсутність уваги до себе, позерство, спрямованість до конфлікту із зовнішнім світом корелюють у прозі А. Белого з антипсихологізм, площинністю його персонажів. Саме тому тут немає й опису переживання заходу сонця з точки зору самого персонажа – як події його внутрішнього життя, як немає в принципі ніяких переживань героїв.

А. Бєлий створює дивний світ, в якому розмивається, розпорошується матеріальне, тілесне і матеріалізується, втілюється безтілесне (Вічність, Зоря). Однак зближення, взаємопроникнення двох сфер не відбувається: матеріальний світ розвітлюється, готується до остаточного зникнення, а світ вишній залишається недосяжним. Сфери повсякденного, реального, тимчасового і вічного гранично поляризовані. Перша приречена на зникнення. Щодо вищої реальності, то вона моделюється відповідно до певної суб'єктивованої міфологічної схеми. Отже, перед нами доведена до крайності романтична концепція «двох світів» («романтического двомира»). При цьому ближче до 1910-х рр. «скептичне осмислення дійсності у Белого досягає апогею, а шляхи досягнення ідеалу, синтезу практично не зображуються. Єдиною художньою реальністю залишається дійсність, яку він критикує. Декларативно він залишається на позиціях В. Соловйова (тобто вірить в Преображення світу), проте у своєму художньому методі об'єктивно переходить на позиції скепсису й

песимізму» [4, с. 133]. Цим визначається і нове ставлення до заходу сонця, який у романі «Петербург» подається вже виключно в негативному аспекті; пор.: *А над этою зеленоватою синью немилосердный закат и туда и сюда посылал свои отблески: и багрился Троицкий мост; багрился Дворец; там, на выступе в светлобагровом ударе последних лучей... немилосердный закат посылал удар за ударом от самого горизонта... Заката не будет!* [3, с. 115–116].

Отже, скептичне ставлення до дійсності реалізується і в ранній творчості А. Белого, і в більш пізній. Реальність постає приреченою на зникнення, першим етапом якого виступає її розвітління. Таке ставлення до реальності протилежне ставленню до неї Достоевського. Як переконливо показала Т.А. Касаткіна [7, с. 466–473] світ, за Достоевським, не заслуговує на зникнення і не потребує перетворення, бо він пав внаслідок падіння людини і порятунком людини буде врятований, інакше, він буде врятований красою, яку людина, очистившись через покаєння, зможе в ньому розгледіти. Саме через цю принципову розбіжність світоглядів думка деяких дослідників про те, що «саме Достоевський переживає на початку століття друге народження в творчості Андрія Белого» [12, с. 122] видається нам не тільки перебільшенням, але спотворенням сутності тих стосунків, які існують поміж ними. Як писала О.А. Седакова, всі ми живемо в «пост-достоевську епоху» і всі ми «постдостоевські люди». Проте «це не означає бути в полоні Достоевського: це означає бути з ним стосунках, зокрема – в стосунках суперечки» [14, с. 376–377]. Стосунки Белого з Достоевським, гадаємо, мають саме такий характер, причому Белого веде геть від Достоевського – і що далі, тим більше – саме «достоевщина», «дрізготня» (як психологічна, так і художня), дисгармонія, безумство і жах, які наповнюють його останній роман «Москва».

Бібліографічні посилання

1. Белый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой / Андрей Белый. – М. : Мусагет, 1911. – 46 с.
2. Белый А. Симфонии / Андрей Белый. – Л. : Худож. лит., 1991, – 528 с.
3. Белый А. Собрание сочинений. Петербург: Роман в 8 гл. с прологом и эпилогом / Андрей Белый. – М. : Республика, 1994. – 464 с.
4. Григорьева Е. Федор Сологуб в мифе Андрея Белого / Е. Григорьева // Блоковский сборник XV. – Тарту : Изд-во Тартус. гос. ун-та, 2000. – С. 108–149.
5. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. / Ф.М. Достоевский. – Л. : Наука, 1986–1996.
6. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия / Вячеслав Иванов // Иванов В.И. Родное и вселенское / Вячеслав Иванович Иванов. – М. : Республика, 1994. – С. 282–311.
7. Касаткина Т.А. Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского / Т.А. Касаткина. – М. : ИМЛИ РАН, 2015. – 528 с.
8. Лотман Ю.М. О мифологическом коде сюжетных текстов / Ю.М. Лотман // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1973. – С. 86–90.
9. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский / Отв. ред. А.Л. Гришунин; изд. подг. Е.А. Андрущенко. Науч. изд. – М. : Наука, 2000. – 589 с.
10. Мочульский К.В. Достоевский. Жизнь и творчество / К.В. Мочульский // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М. : Республика, 1995. – 606 с.
11. Охоцимский А.Д. Огонь в Библии / А.Д. Охоцимский // Огонь и свет в сакральном пространстве. Материалы Международного симпозиума. – М. : Индрик, 2011. – С.168–190.

12. Подопригора М.Г. Ф.М. Достоевский в творческом сознании Андрея Белого : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М.Г. Подопригора. – Ставрополь, 2000. – 183 с.
13. Руднев В. Словарь культуры XX в. / В. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – С. 239–240.
14. Седакова О.А. «Неудавшаяся эпифания»: два христианских романа, «Идиот» и «Доктор Живаго» // Седакова О.А. Четыре тома. – Том III. Poetica. – М : Русский Фонд Содействия. Образованию и Науке, 2010. – С. 376–393.
15. Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского / К.А. Степанян. – СПб. : Крига, 2010. – 400 с.
16. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М. : Аспект-Пресс, 1996. – 333 с.
17. Фудель С.И. Собр. Соч.: В 3 т. / С.И. Фудель. – Т. 3: Наследство Достоевского. Славянофильство и Церковь. Оптинское издание аскетической литературы и семейство Киреевских. Начало познания Церкви. – М. : Русский путь, 2005. – С. 5–176.
18. Ханзен-Лёве А.А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / А.А. Ханзен-Лёве. – СПб : Академический проект, 2003. – 816 с.

Надійшла до редколегії 18 квітня 2019 р.

Гажева И.Д. Символ в прозе реализма и символизма: на материале произведений Ф. Достоевского и Андрея Белого.

Статья посвящена сопоставлению функций и значения мотива заката и образа лучей заходящего солнца в произведениях Ф.М. Достоевского и Андрея Белого. Будучи универсальным архаическим мотивом, в художественном произведении он может выступать как статический, не влияющий на ход событий, или динамический. Несмотря на то, что творчество Достоевского сосредоточено преимущественно на антропологической проблематике, мотив заката и связанный с ним образ огня-света следует отнести к ключевым динамическим мотивам, изменяющим сюжет. Это принципиально отличает прозу Ф.М. Достоевского от последующей прозы русских символистов, в частности ранней прозы Андрея Белого, где этот мотив выступает в качестве статического. Такой статус указанного мотива у Белого обусловлен новым типом художественной модальности и ослаблением сюжетности в новой прозе, а главное, разностью мировоззренческих установок А. Белого и Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: *«косые лучи заходящего солнца», символ, мотив, младосимволизм, «новая проза».*

Gazheva I.D. A Symbol in the Realistic and Symbolistic Prose: on the Material of Fyodor Dostoyevsky's and Andrei Bely's Works.

This article is dedicated to the comparison of the meaning and functions of the motif of sunset and the rays of the setting sun in the works of F.M. Dostoyevsky and Andrei Bely. As it represents a universal archaic motif, in a literary piece, this motif can be either static, not affecting the course of action, or dynamic. Despite the fact that the works of Dostoyevsky are mostly centered on anthropological themes, the motif of sunset and the closely-related image of “fire-light” should be considered as a key dynamic motif, which changes the plot. This fact makes the prose of F.M. Dostoyevsky fundamentally different from the later prose of Russian symbolists and the early works of Andrei Bely in particular, where this motif is represented in a static state. Such a status of the aforementioned motif in Bely’s works reflects a new type of artistic modality, the weakening of plot-centric positions in the new prose, and, primarily, the difference in the worldviews of A. Bely and Dostoyevsky.

Keywords: *“the slanting rays of the setting sun,” symbol, motif, the second generation of Russian symbolists, “the new prose.”*