



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. АНТИМИР И ДЕКАДАНС.....</b>	<b>7</b>
1.1. Пространство «антимира» (теоретическое наследие М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Б.А. Успенского и др.).....	7
1.2. Русский декаданс в историко-литературной перспективе.....	11
1.3. Роман «Мелкий бес» Ф. Сологуба: замысел и воплощение.....	20
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....</b>	<b>25</b>
<b>ГЛАВА 2. РОМАН Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС» В КОНТЕКСТЕ «АНТИМИРА».....</b>	<b>26</b>
2.1. Архетипические модели в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес».....	26
2.2. «Мелкий бес» и «Повесть о Горе-Злочастии» как типологически схожие тексты.....	51
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....</b>	<b>56</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>57</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>59</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Отсчет русскому литературному «серебряному веку» принято вести с рубежа 1880-1890-х годов. Верхняя его граница более размыта, она доводится вплоть до конца 1920-х гг.

Для серебряного века характерно разнонаправленное движение культурной мысли. Но его доминантой, по мнению большинства исследователей, является выражение системного социального и духовного кризиса, который можно определить как антропологический кризис.

Сущность любой «кризисности» определяется в сравнении с предшествующим этапом развития. В литературе серебряного века с очевидностью выразился кризис христианства (начало которого уходит в предшествующие десятилетия). Доминантами новой картины мира становятся темы «развенчивания всего старого», провозглашения равенства истин добра и зла, нищенского предпочтения дьявола Богу, веры в него как в победителя мелкого, мещанского зла.

В центре нашего внимания декадентский роман Ф.К. Сологуба «Мелкий бес» (1905). Мы ставим задачу реконструировать средствами мотивного анализа декадентскую картину мира. Для данной картины мира характерны культивирование эгоистического, иррационального, мистического, утонченных чувственных, эротических переживаний («освобождения плоти») вплоть до порнографии, внутренних изломов и болезненных, суицидальных состояний.

Адекватное понимание интересующих нас явлений возможно при изучении «целостного текста». Отсюда интерес как к творчеству, так и к биографии писателя. Биографический материал необычайно интересен для понимания художественных построений Ф. Сологуба.

Работа посвящена исследованию романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» и реконструкции «романной картины мира», определению того, насколько она

свойственна для сознания «серебряного века». В общей сложности, при жизни Ф. Сологуба, вышло 10 прижизненных изданий. Также автором была написана инсценировка «Мелкого беса». Помимо этого, пытаюсь добиться динамичности действия, Ф.Сологуб исключает из романа главы, образующие целую сюжетную линию – это приезд в город двух пошлых и самодовольных столичных писателей. Эти главы в текст романа никогда не включались, однако позднее были опубликованы автором отдельно в газете «Речь». Они важны для целостного осмысления романа «Мелкий бес».

Основное внимание нами уделяется проблеме антимира, как художественного пространства, сформированного этикой и эстетикой зла. Антимир это «нижний», «отрицательный» регистр бинарной картины мира русской культуры; «изнаночный мир» (Д.С. Лихачев), имеющий признаки потустороннего пространства по отношению к пространству «обыденному».

Актуальность такого подхода несомненна, поскольку перечитывание классики с позиции новых (антропологических) подходов дает очень интересную культурно-историческую информацию. Хотя о кризисных явлениях в литературе серебряного века пишут все исследователи, специально тема в аспекте антропологии не разрабатывалась. Из работ прямо посвященных кризисной антропологической тематике в литературе серебряного века можно назвать одну. Это диссертация В.В. Виноградовой «Мифопоэтика кризисной антропологии в малой прозе русских декадентов» [Виноградова, 2011].

**Актуальность работы** обусловлена значительно возросшим интересом ученых к изучению сферы ментального в литературе и поискам более точных методов в данной области. По сей день актуальны вопросы национальной самоидентификации, вследствие чего существует необходимость создания целостного обзора репрезентации литературных архетипических образов, а также выявления литературных явлений, сходных типологически и генетически, но отдаленных друг от друга в историческом времени.

**Объектом** исследования являются роман и авторская инсценировка Ф. Сологуба «Мелкий бес», а также (не включенные в роман) главы «Сергей Тургенев и Шарик».

**Предметом** исследования стали романские образы и способы их репрезентации в аспекте принадлежности к пространству «антимира».

**Гипотеза:** роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» полностью принадлежит к пространству «антимира».

**Цель** исследования – выявить и описать мотивы, манифестирующие семантику антимира в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес».

В процессе достижения цели необходимо решить следующий ряд **задач:**

1) рассмотреть понятие «антимир» в работах отечественных исследователей;

2) реконструировать мировоззренческие основы декадентского творчества Ф. Сологуба в романе «Мелкий бес»;

3) описать пространство «антимира» в романе.

К **методам исследования** относятся: метод мотивного анализа, структурно-типологический метод, а также культурно-исторический.

Представленная нами работа связана с попыткой реализовать исследование в больших масштабах. Явления, которые описываются через понятие «антимир», восходят к первобытной и средневековой культуре. При этом они характерны и для Нового времени. Мы рассматриваем их трансформации в культуре «серебряного века». С точки зрения В.В. Кожина, на первый план в историко-литературной науке должны выходить более масштабные понятия, чем понятия об отдельных течениях, школах и группах, а также отдельных эстетических программах или стилевых принципов, т.к. гораздо плодотворнее изучать феномены литературного сознания и бытия (см.: [Кожин, 2003]). По мнению М.М. Дунаева, литературоведам «часто не хватает системного подхода в

оценке разного рода идей и конкретных фактов <...> Не все видят, что в конечном итоге смысл многих явлений раскрывается только в общей системе, в которую они включены. <...> Подводит все та же дробность сознания. По-русски это называется: за деревьями не видеть леса» [Дунаев, 2003].

## ГЛАВА 1. АНТИМИР И ДЕКАДАНС

1.1. Пространство антимира (теоретическое наследие М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Б.А. Успенского и др.)

Тема «антимира» ранее была рассмотрена такими учеными, как Б.А. Успенский, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, В.К. Васильев и др. «Антимир», в частности, можно определить как художественное пространство, сформированное этикой и эстетикой зла. Это «нижний», отрицательный регистр христианской бинарной картины мира русской культуры. «Изнаночный мир всегда плох. Это мир зла» [Лихачев, 2001: 458].

Д.С. Лихачев отмечает тот факт, что «Вселенная делится на мир настоящий, организованный, мир культуры – и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир антикультуры. В первом мире господствует благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором – нищета, голод, пьянство и полная спутанность значений» [Лихачев, 1984: 13].

Для антимира характерно *антиповедение*. Термин «антиповедение» сложился на почве отечественных семиотических исследований, проведенных в 1976-1977 годах Ю.М. Лотманом и Б.А. Успенским. Он использовался для описания языческих ритуалов, которые практиковались на Руси в эпоху существования так называемого двоеверия. Эти ритуалы во многом являлись противопоставленными обрядам христианским [Успенский, 1996]. «При конструировании данного понятия Успенский исходит из традиционных убеждений русского народа эпохи средневековья о перевернутости логических и знаковых связей в "потустороннем", загробном мире: то, что в пределах земного мира представляется истинным, правильным, "правым", вне его должно выглядеть с точностью "до

наоборот". По этой причине антиповедение, создаваемое в "нормальном" мире, зеркально противоположным образом дублирует структуру загробного мира; это именно поведение "наоборот", замена тех или иных норм на их противоположность. Поскольку антиповедение соприкасается с "изнаночным" миром, inferнальностью, магией, общением с умершими или религиозным поучением (юродство), с позицией которого "перевернутым" выступает уже мир посюсторонний, обычный, оно так или иначе, со знаком "плюс" или "минус" несет в себе оттенок сакральности» [Юрков. URL: <https://goo.gl/f2YBwY>].

Антиповедение подразумевает *анти-идеал*, то есть, как правило, коллективное отрицание идеала. Наличие идеала здесь очень важно. По мнению Д.С. Лихачева, «подобно тому как дьявол, по древнерусским представлениям, все время сохраняет свое родство с ангелами и изображается с крыльями, так и в этом антимире постоянно напоминает идеал. При этом антимир противопоставлен не просто обычному миру, как дьявол противостоит не человеку, а Богу и ангелам. В этом изнаночном мире очень важна полнота вывертывания. Перевертывается не одна какая-либо вещь, а все человеческие отношения, все предметы реального мира. Поэтому, строя картину изнаночного мира, авторы обычно заботятся о ее возможно большей ценности и обобщенности» [Лихачев, 2001: 458].

«Антимир» у Д.С. Лихачева и А.М. Панченко в древнерусской культуре тесно связан со «смеховым миром», подробнее это рассмотрено в книге «Смех в древней Руси» (1984). Идея «смехового мира» берет начало из работы М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). В «верхнем» регистре смех либо табуирован («Христос никогда не смеялся» – И.С. Тургенев), либо нейтрален, либо связан с особым подвигом святости – юродством (А.М. Панченко). При этом он носит обличающий характер, указывает на греховность того, кто смеется.



### **В «антимире» смех связан:**

- с «карнавальской культурой» (М.М. Бахтин), но особым – игровым, ритуальным, временным способом;
- с пародией;
- с демоническими персонажами.

К работе над книгой «Смех в древней Руси» под авторством Д.С. Лихачева и А.М. Панченко позднее присоединилась Н.В. Понырко. Авторы рассмотрели тексты древнерусской литературы. В данной работе будут использованы теоретические положения, изложенные в указанной монографии. Под «антиповедением» будет пониматься любое помещение культурно-психологической нормы в отрицательный регистр, то есть ее обращение свою противоположность.

Архетипические / психоаналитические аспекты описания антимира (на материале отечественной литературы) даны в работах В.К. Васильева. «В русской литературе есть единый сюжет, который проходит через весь тысячелетний путь ее развития. Он восходит к архетипическому сюжету о Христе и Антихристе» [Васильев, 2009: 63]. Антихрист является таким же образцом в антимире, как Христос в мире упорядоченном, высшем, сакральном (см.: [Васильев, 2009]). Мы постараемся показать, что архетип «Антихриста» / «демонического» является тексто-, смыслообразующим в романе «Мелкий бес».

Важно отметить, что историко-литературном процессе сюжет-архетип о Христе и Антихристе выполняет именно моделирующую, сюжетообразующую функцию.

Приведем также **основные сюжетные элементы жизнеописания героя-злодея (восходящего к жизнеописанию антихриста):** рождение «от блуда»; злая судьба (трагическая судьба–предопределение: часто герой словно не властен над ней, он не может избавиться от тяготеющего над ним проклятия, греха родителей, а точнее не может сделать выбор, который бы

переменил его жизненный путь). Злое начало проявляется в совершаемых им поступках (убийстве, обольщении, лжи), мотивах гордыни и маски. Злая смерть героя, предстает как «возмездие Божие» [Васильев, 2008: 8.].

Жизнеописание Антихриста является генетически исходным комплексом для сюжета-жизнеописания героя-злодея, когда как жизнеописание Христа – для биографии святого. Если «сюжет» о Христе является каноническим и описан в завершенном виде в Четвероевангелии, то жизнеописания Антихриста в цельном виде никогда не существовало, оно не было описано. Оно было, в частности, реконструировано В.К. Васильевым по источникам: библейским текстам, сочинениям богословов, апокрифической литературе и народным легендам. Сюжет об Антихристе представляет собой антитекст по отношению к сюжету о Христе. [Васильев, 2008: 10]

Таблица 1. Антиномичные мотивы в сюжете о Христе и Антихристе

<b>Сюжет о Христе:</b>	<b>Сюжет об Антихристе:</b>
непорочное зачатие (рождается вне плотского совокупления)	рождение от блудной, греховной, незаконной связи
искупление первородного греха, предоставление человечеству возможности спасения и вечной жизни	соблазнение и приведение к гибели, поддавшихся искусу и последовавших за ним
	захваченность гордыней; человекоубийство: «Гордыня – основная психологическая черта в его образе-характере; обольщение, проповедование лжи (блуда), убийство – основные функции, закрепленные за ним. Его цель – власть» [Васильев, 2008: 11]
	обольститель под маской добродетели
приведение к Истине и указание Пути	отступление от истинного пути, лжепророчество и лжеучительство, так как Антихрист – «дух заблуждения», «его образ коррелирует с образом дьявола, "лжеца и отца лжи"» [Васильев, 2008: 10]
	отвержение всех заповедей Христа
<b>конечная участь:</b> второе рождение, воскресение через мученическую смерть на кресте	<b>конечная участь:</b> гибель

Отношения Христа и Антихриста обуславливаются непримиримым духовным конфликтом, заканчивающимся победой Христа. «Христос и Антихрист воплотили два различных пути на земле. Христос – путь святости

[см.: 1 Петра 1, 16], спасения и истины. Рожденный от блуда Антихрист – путь лжи, заблуждения и гибели. В основе жизнеописаний героя жития и его антагониста (каковым выступает «мучитель») лежит генетически общий архетипический сюжет» [Васильев, 2008: 11-12].

## 1.2. Русский декаданс в историко-литературной перспективе

«С самого начала девяностых годов стали смутно брезжить "темные слухи о каком-то символизме". До подлинного символизма было, впрочем, еще далеко; сперва надлежало пройти бурный и обрывистый путь "декадентства" (тогда еще не различались эти два совершенно различных понятия)» [Иванов-Разумник, 1920: 11]. Порожденный сложной совокупностью идеологических, социальных и психологических факторов культурной и общественной жизни России конца 19-го столетия русский декаданс сложен и неоднозначен по своей природе.

Истоки русское декадентство берет от французской поэзии (от Бодлера и Верлена до Малларме и Рембо, включая Метерлинка и многих других) [Иванов-Разумник, 1920]. «Истоки отечественного декаданса исследователи ищут, имея на то основание, в европейской литературе <...>, также и на собственных российских литературных просторах, ("чистое искусство", Фофанов, Случевский, Минский...). Отцом русского символизма, в котором и берет свое начало декаданс, нередко называют Владимира Соловьева» [Дунаев, 2003]. Декадентство явило собой новую форму поэзии, а новая форма, прежде всего, является показателем нового мировоззрения (см.: [Иванов-Разумник, 1920]). Пессимистическая философия Э. фон Гартмана, агностицизм И. Канта интуитивизм А. Бергсона и индивидуалистические идеи Ф. Ницше и А. Шопенгауэра оказали прямое влияние на формирование основных принципов декадентского мировоззрения. «Декадентство есть вопрос не только формы, но и "идеологии"» [Иванов-Разумник, 1920: 18].

Переоценка ценностей, отказ от «наследства» в девяностых годах – это все следствия крушения теоретического и художественного реализма, это «попытка "строиться в пустыне"» [Иванов-Разумник, 1920: 18]. К Ф. Ницше декадентов в первую очередь привело неверие в человека, «плохо понятое и плохо переваренное "ницшеанство" для многих из "декадентов" было сперва толчком, а затем и исповеданием веры» [Иванов-Разумник, 1920: 18]. Если по утверждению Ф. Ницше «Бог умер», то, по убеждению декадентов, все дозволено. В мировоззрении русского декаданта воплотились и утрата веры, и кризис гуманизма (Н.Л. Лейдерман). Н.А. Бердяев отмечает, что «успех Ницше после его смерти есть великое и страшное оскорбление его страдальческой жизни, надругательство над его мукой. Ницше имел все основания думать, что его почти никто не признает, а его признали почти все, его растаскали по частям, для всех он понадобился, все его идеи вульгаризировались и опошлись. Ницше был великим явлением мирового духа, – от ницшеанства идет дурной запах, явление это пошлет с каждым днем. Толпами стали ходить ницшеанцы, все вдруг захотели сделаться сверхчеловеками, все пыжались, разрываются от самораздувания. Такая демократизация идеи сверхчеловека есть не только *contradictio in adjecto*, но и моральная и эстетическая пошлость. Стадо "сверхчеловеков" ничем, конечно, не будет отличаться от стада баранов, так как неведома ему будет мука сверхчеловеческого одиночества и вся неизбежность исхода в богочеловеческую соборность» [Бердяев, 1990: 77].

Стоит также отметить, что Н.А. Бердяев особенно подчеркивал, что для самого Ницше смерть Бога была великой мукой, а не радостью [Бердяев, 1990: 77], но вот «Соловьеву очень нравится открываемый ницшеанством безграничный нравственно-философский "простор" со всеми его рисками и озарениями. <...> Подобно тому, как у Достоевского искус атеизма представал едва ли не единственным истинным путем к Богу, так и "демонизм" ницшеанского "сверхчеловека" оказывается у Соловьева

оптимальным средством "внутреннего роста" общества по направлению к Богочеловечеству. <...> Проблему и всю идеологию ницшеанства Соловьев понимает очень по-русски, через призму романов Достоевского, – так, как если бы ницшеанство было придумано Раскольниковым или Иваном Карамазовым. <...> Но тут выясняется несколько неожиданная интерпретация хорошего и дурного, добра и зла, истины и заблуждения. Все эти пары смыслов сближены, даже совмещены, граница между ними оказывается неуловимой, а вся семантика ницшеанства оказывается амбивалентной» [Кондаков, Корж, 2000: 178].

Серебряный век стоит на основании христианского кризиса, отраженного в текстах от 1820-х гг. и далее. Он является его продолжением. В связи с этим можно говорить о том, что философско-этический опыт Ф.М. Достоевского имел первостепенное значение для формирования основных координат русского декаданса, так как серебряный век основывается и на открытиях Федора Михайловича. «В Достоевском они видели писателя и мыслителя, который подтверждал и выразил неизбежность или вероятность катастрофы в адекватной художественной форме романа-трагедии. Одновременно важен был сам факт страстных духовных и философских исканий писателя, в чем символисты усматривали его неуничтожимую веру в человека» [Федоров, 2014: 254]. Стремления героев Ф.М. Достоевского к самоопределению в творчестве, их попытки осмыслить современные духовные проблемы, а также вопрос о миссии человека в мире, где царит несправедливость и неблагополучие – все это делало наследие писателя актуальным для серебряного века. «Именно тот факт, что Достоевский с большой силой, болью и пронизательностью изобразил невозможность такого самоопределения, делает его писателем и мыслителем, выразившим "величайший кризис творчества и глубочайший кризис культуры"» [Федоров, 2014: 249]. Именно «Достоевский, который так болел о человеке, о судьбе человека, который сделал человека единственной темой

своего творчества, именно он и вскрывает внутреннюю несостоятельность гуманизма, трагедию гуманизма» [Бердяев 1994: 405–406; цит. по: Федоров, 2014: 249]. Наследие Ф.М. Достоевского было не только востребовано, но и переосмыслено. «Интерес, который в настоящее время с особенною силою возбужден в обществе к Достоевскому, нужно считать явлением в высшей степени важным и характерным. На наших глазах совершается прилив какого-то страстного, беспокойного внимания к Ф.М. Достоевскому. Можно сказать почти с уверенностью, что многие вновь перечитывают теперь его произведения и, перечитывая, понимаю тих по иному, чем прежде, более глубоко, с большей личною, психологическою заинтересованностью» [Волынский, 1909: 24]. В мировоззрении русского декадентства изначально воплотились утрата веры и кризис гуманизма (А.А. Федоров, Н.А. Бердяев и др.). Весьма односторонне и поверхностно восприняв мысль Ф.М. Достоевского о богоподобии человека и окончательно вытеснив Бога из художественно-эстетической картины мира, русские декаденты окончательно утратили и веру в человека. Это неверие в Бога и человека и привело русских декадентов к Ф. Ницше. «Соприкоснувшись с Ницше, русский мыслитель вдруг осознал, что теперь-то ему не просто "все дозволено", но и "все можно" – теоретически и практически. В союзе с Ницше русский мыслитель обретал смелость не столько политическую и социальную (в этом отношении русские радикалы, экстремисты и террористы были безумно смелы задолго до Ницше), но интеллектуальную (философскую и религиозную, этическую и эстетическую, научную и художественную). К любым ценностям и нормам русский ницшеанец отныне относился с исключительным релятивизмом или даже агрессией – как к внешним ограничениям своей свободы, которые нужно во что бы то ни стало преодолеть» [Кондаков, Корж, 2000: 180]. Для русского читателя Ф. Ницше, став частью русской культуры, значил совсем не то, что значил для культуры немецкой и общеевропейской в целом. Для русской культуры Ф. Ницше стал «зеркалом» процессов, происходивших в

России XX века «и неумолимо готовивших русскую революцию, которая потрясла в XX веке весь мир» [Кондаков, Корж, 2000: 186].

Стоит отметить и тот факт, что для декадентов ничего связного собой истина не представляла, так как ранее это понятие было неразрывно связано с понятием «Бога». «Декадентство отрицает истину, как объективную реальность, или признает множество истин, что равносильно отрицанию. Истина навязчива, она насилует и принуждает, не допускает к себе мистификаторского отношения» [Бердяев, 1910: 20]. Недостижимая, но желанная «истина» в декадентском сознании распадалась на тысячи индивидуальных «правд»: «Замкнутость мастеров культуры, гипертрофированный индивидуализм, исповеданный ими, тяжело отозвались и в исторической жизни народа. Равнодушие к единой Истине не могло не развиваться как активное начало в душе и сознании художника-"творца". Истину нельзя выдумать, изобрести, сотворить напряжением собственной воли. К Истине можно лишь приобщиться. Это было понято давно, но это не могло не ущемлять гордыни тех, кто мнил себя демиургом новосоздаваемых миров. Повторение уже известного (пусть даже самой великой истины) в сознании многих представлялось нестерпимой банальностью. "Боязнь банальности – один из главных соблазнов и грехов "серебряного века" и его наследия", – отметил наблюдательный Коржавин. Каждый "творец" вынужден был во избежание банальности изобрести себе свою хотя бы маленькую истину, "истинку", которую непременно выразить оригинальностью художника. Истин становилось слишком много. Возникла необходимость либо молчаливого соглашения принять все это многообразие истин, пусть и противоречащих порою одна другой, либо беспощадной борьбы за ниспровержение всего, что не соответствует твоей фантазии (чем активно занялись футуристы). Первое вело в итоге к релятивистскому размыванию границ между добром и злом, поскольку порождало множество противоречивых критериев истины, второе – к росту нетерпимости,

агрессивности и в конечном результате вновь к отказу от четкого различия добра и зла. Начиналась дешевая игра в истины, при которой особенно ценилась та же интенсивность внутреннего переживания. Это не могло не вести к лихорадочной погоне за эмоциями при полном безразличии к смыслу и целям творимого искусства. Расцветала эстетика безобразного, для которого жизнь всегда дает немало материала, и расслабленная душа художника не имела сил этому противостоять. В результате наступала душевная опустошенность, а все созданное оказывалось лишенным личного, неповторимого, конкретного» [Дунаев, 2003].

Цинизм и нигилизм являются центром данного типа культурной ментальности. За исключением эстетических, никаких реальных ценностей у декадентов нет. Данное явление приводит к эстетизации зла в мировоззрении декадентов. «Декадентство все остается отрицательной оппозицией к признанным ценностям этого мира, к плоскости эмпирического бытия» [Бердяев, 1910: 23]. Ценностный ряд этики русского декаданса представляет собой красоту смерти и увядания, добро в представлении декадентов связано со смертью, а не с жизнью, которая практически всегда воспринимается как зло (М.М. Дунаев, Н.А. Бердяев и др.). Н.А. Бердяев утверждал, что «Бог умер в душе – вот основа новейшего быта. В молодежи, как образованной, так и народной, чувствуется демоническое настроение, в самом плохом, совсем некрасивом, но подлинном смысле этого слова. Это – нигилистическая опустошенность духа, потеря смысла жизни и ценности человеческого лица» [Бердяев, 1910: 59]. Декадентский мир – это мир враждующий с традициями добра, мир не помнящий своего происхождения [Бердяев, 1910: 62]. Декадентам свойственны «анархия духа», ненависть к христианству и нелюбовь к религии в целом; они, соблазненные безумием, отвергают религию спасения [Бердяев, 1910: 76]. Принимая идею смерти как пути к невиданному и конечному наслаждению, декаденты в своем творчестве активно актуализировали мотивы отчаяния и



пессимизма, темы «двойного бытия» и суицида, мистицизм и индивидуализм – все это было свойственно декадансу, пытающемуся довести до предела устремления чувственного искусства. Не найдя в жизни абсолютного и вечного наслаждения, так как удовольствия жизни предельны, декаданс полагает, что только смерть открывает туда путь (Н.А. Бердяев, М.М. Дунаев, Иванов-Разумник и др.). Также М.М. Дунаев отмечал, что «Искусство, порожденное раздробленным сознанием, увлекает человека включением в некую игровую стихию, как будто и привлекательную. Игра вообще нередко включается в наше бытие, но народная мудрость всегда определяла ее жесткие рамки: делу время, потехе час. "Серебряный век" захотел отдать ей все время. В игре всегда таится некая несерьезность, которая может быть перенесена и на отношение к жизни вообще. Незаметно воздействуя на подсознание, искусство может поддерживать в человеке склонность к игровому мышлению. В итоге – мир перестает восприниматься всерьез. И жизнь теряет ценность. И многие творцы "века" принялись воспевать тягу к смерти...» [Дунаев, 2003]. «Серебряный век» отвергал этику, презирал ее и тем самым нарушал равновесие в пользу эстетики. Но усиление эстетического начала привело к ущербности, т.е. к неполноценности выражаемого в нем нравственного содержания. Эстетизм отождествлялся с эмоциональной экспрессией, становился идолом. «Серебряный век» – век расцвета эстетики безобразного [Дунаев, 2003].

Ф. Сологуб в своей статье, посвященной понятию декаданса, пишет: «И в мире нравственных понятий почувствована была великая неудовлетворенность, и в поэзии условные формы, прекрасные, но уже недостаточные и неточные, пресытили нас. То, что казалось прежде непрерывным и цельным, – и в природе, и в душе человеческой, – при остром анализе потеряло для нас эту непрерывность, распалось на элементы, взаимодействие которых для нас загадочно» [Сологуб, 1997: 10]. Продолжая далее свою мысль, он утверждает, что декаданс «это болезнь не к смерти, а к

силе. Это и не упадок, а только нечто вроде временного исхудания быстрорастущего организма» [Сологуб, 1997: 10].

Именно в декадентской литературе человек больше не «прекрасная душа», он уже не является носителем идеального начала, а скорее «больное сознание», которое видит мертвое кладбище не только в мире, но и в своей душе (см.: [Косиков, 1993: 9]). В литературе декаданса происходит синтез отвратительного и прекрасного, мрачного и светлого, низкого и высокого, в результате чего стираются традиционные ценностные ориентиры западной цивилизации.

По мнению К. Палья, декадентский эстетизм утверждает превосходство красоты над всеми другими формами опыта (см.: [Палья, 2006: 389]), а важнейшее первоначало декадентской красоты – это отвращение к порождающей природе (см.: [Палья, 2006: 433]). Е.В. Ермилова в работе «Теория и образный мир русского символизма» отмечает, что «вопрос о декадентстве и эстетизме – один из первостепенных вопросов в истории символизма, пронизывающий собой все более частные проблемы», а декадентство в символизме заключает в себе грех безнадежности и безверия, эстетизма и нигилизма, утверждает приоритет искусства над жизнью, эстетскую игру с «вечными» ценностями (см.: [Ермилова, 1989: 25]). «Декадентское искусство – искусство ритуалов и богоявлений. Его содержание: романтические личины сексуальности, властители, идолопоклонники и жертвы демонической природы. <...> Стиль декадентского искусства – языческое зрелище и языческая похвальба» [Палья, 2006: 375]. «Все, что декадент не может заключить в оправу своей эстетической мысли, все, что он не в состоянии контролировать, вызывает ужас» [Кабанов, 2009: 171].

Вопрос о смысле человеческой жизни находится в центре идейного мира литературы декаданса. Ответ для декадентов один: в жизни смысла нет; в связи с этим особое внимание уделяется темам убийства и самоубийства, а

вместе с тем и к проблемам преступления и наказания. Трансформация литературного опыта Ф.М. Достоевского на новом материале приобретает мистический характер (о связи мистицизма и декадентства писал Н.А. Бердяев в работе 1910 г. «Духовный кризис интеллигенции») из-за чего убийство или же самоубийство в литературе декадентов чаще всего воспринимается не как преступление, а как плата за духовное освобождение героя [Долгенко, 2005]. Этическую сущность преступление теряет из-за того, что в художественном пространстве декадентской литературы мерилom добра ныне является мыслящий субъект, а не Бог или высшая справедливость как ранее (Н.А. Бердяев, М.М. Дунаев, Иванов-Разумник и др.).

Провозглашение равенства истин добра и зла, вражда с традициями добра, предпочтение дьявола Богу, эстетизация зла, суицидальность – все эти характеристики декадентского мировоззрения полностью подчинены законам антимира. Демонизм (он же = антимир) всегда суицидален. Так как зло должно быть привлекательным, оно пытается скрыться под обольстительной маской красоты, эстетизма.

### 1.3. Роман «Мелкий бес» Ф.К. Сологуба: замысел и воплощение

В 1926 году в разговоре с Е.Я. Данько Ф. Сологуб заметил, что «большому писателю всегда приходится протащить своих героев через себя. И Шекспир протащил через себя Лира, и я, конечно, протащил через себя Передонова» [Данько, 1992: 211]. При осмыслении жизненного и творческого пути автора раскрывается истинное значение данного признания.

Настоящее имя Федора Сологуба (1863–1927) – Федор Кузьмич Тетерников. Родился писатель в Петербурге в семье портного. Его отец, Кузьма (Косьма) Афанасьевич происходил из крепостных и умер от

туберкулеза, когда Федору исполнилось четыре года. Смерть отца стала большим потрясением для Ф. Сологуба. Мать писателя, Татьяна Семеновна была крестьянкой Санкт-Петербургской губернии, а после кончины мужа взяла место прислуги в доме Агаповых, где прошли детство и юность Федора Тетерникова. Семья Ф. Сологуба пребывала в беспросветной нужде под диктатом воли матери. Татьяна Семеновна «при всей своей любви и самоотверженности по отношению к детям была строга и взыскательна до жестокости, наказывала за каждую оплошность, за каждое прегрешение, вольное и невольное: ставила в угол на голые колени, прибегала к розгам – за грубость, за шалости, за опоздание в исполнении поручений, за испачканную одежду...» [Черносвитова, 1997: 230–231]. Своим суровым отношением мать Сологуба стремилась привить ему христианские добродетели (смирение и покорность) и подготовить его к тяжелой жизни простолюдина.

Ф. Сологуб воспитывался в атмосфере унижения и насилия, что оказало большое влияние на его психику. Со временем он утвердился в мысли, что наказание является необходимым для него, а частые и незаслуженные мучения укрепляют его характер и волю к добру; сам Сологуб начал провоцировать мать наказывать его. В итоге все это привело к развитию у писателя садомазохистического комплекса, позднее сказавшегося в его творчестве (см.: [Сологуб, 1996: 328–354]). Мотив угрозы наказания розгами или сечения (как и сама фигура Передонова – «стегальных дел мастера»), постоянно повторяющийся в его произведениях, стал определяющим в его творчестве и был вызван глубокими личными переживаниями. Картины повседневной жизни, свидетелем которых Сологуб стал с раннего возраста, не только не были забыты писателем, но и дали ему достоверное знание среды из которой он вышел. Появление мастеровых всех мастей (горничных, кухарок и прочего городского люда) в его романах и рассказах было связано не только с желанием в полемической форме

продолжить тему «маленького человека», но и со стремлением искоренить собственное прошлое (см.: [Чеботаревская, 1915]).

В годы службы в Великих Луках Ф. Сологубом был задуман «Мелкий бес», «многие образы которого взяты с натуры» [Чеботаревская, 1915: 11]. В 1892 году писатель приступил к работе над рукописью, он обдумывал содержание романа за несколько лет до написания его первых страниц. В 1912 году Ф. Сологуб заявил читателям «Биржевых ведомостей» в интервью с А.А. Измайловым: «Не отрицаю, я отталкивался от живых впечатлений жизни и иногда писал с натуры. Педагогический мир в "Мелком бесе" не выдуман из головы. По крайней мере, для Передонова и для Варвары у меня были оригиналы, даже самая история с письмом – подлинная житейская история, и так же, как в романе, Передонов в жизни тоже кончил сумасшествием. Для многих других подобных персонажей, для Володина и др., я тоже имел подлинники. История гимназиста Сашеньки, принятого за переодетую девочку, – более далека от виденного мною лично, однако, о таких превращениях мне приходилось слышать не раз» [Аякс, 1912: 5–7]. Комментарии автора имеют документальные подтверждения к сюжету «Мелкого беса», так, например, сохранились сведения о лицах, явившихся прототипами главных персонажей романа, в Великолуцком филиале Псковского областного архива (см.: [Улановская, 1969: 181–184]).

В основу повествования легло жизнеописание дворянина Ивана Ивановича Страхова (1853 – 1898), учителя русского языка и словесности реального училища, служившего в Великих Луках с 1882 года (см.: [Сологуб, 1997: 251]). Как и Передонов, Страхов женился на своей бывшей сожительнице, дворянке Софье Абрамовне Сафронович, которую ранее выдавал за сестру. В 1895 году был официально подтвержден медицинским заключением факт его психического расстройства.

Текст романа также содержит прямые отсылки к документам училища за 1890 и 1895 годы (донесения директора или врача о «странностях» в

поведении Страхова). Страхову было свойственно доносительство в целях предотвращения мнимых козней, что являлось основной темой визитов Передонова к влиятельным лицам города (предводителю дворянства Вериге, городскому голове Скучаеву, председателю земской управы Кириллову, прокурору Миньчукову, к жандармскому офицеру Рубовскому). А мотиву мнимой протекции со стороны княгини Волчанской соответствует развивающаяся «мания знакомства с высокопоставленными лицами» у Страхова.

Федор Нилович Хлебников, классный наставник великолукского училища, вспоминает, что не только Передонов с Варварой и Володиным имели свои прототипы, но также и другие персонажи романа «Мелкий бес». Например, Рутилову и его сестрам соответствует семья Пульхеровых, а Грушиной – Дмитриева Прасковья Владимировна; а тот, кому Володин предложил снять фуражку в классе, был предводителем дворянства – помещик Николай Семенович Брянчанинов (см.: [Улановская, 1969: 182]).

Таким образом, замысел основной сюжетной линии романа «Мелкий бес» Сологубом строится на основе реальных лиц и событий (см.: [Сологуб, 1997: 251]). Документальных подтверждений не имеют только два эпизода в романе – это убийство Володина (в действительности своего собутыльника Портнаго Страхов не убивал) и история с Сашей Пыльниковым. Однако примечательно, что, несмотря на то, что автор романа утверждает, что история Саши далека от виденного им лично, в «Канве к биографии» есть запись: «...меня считают переодетой девочкой» [Сологуб, 1997: 251], а также в воспоминаниях соученика Сологуба по городскому училищу и институту И.И. Попова присутствует аналогичное свидетельство: «Это был красивый мальчик, всегда чисто и изящно одетый, с вьющимися белокурыми кудрями, в бархатной курточке с белым широким воротником. Федя Тетерников учился хорошо. Он не принимал участия в наших драках и шалостях, был

застенчив, часто краснел, и мы звали его "девчонкой"» [Попов 1924: 16; цит. по: Павлова, 2004: 785].

В центре внимания писателя оказалась личность великолукского безумца Страхова, с которым Сологуб был знаком лично (см.: [Анненский-Кривич, 1991: 255]). История Страхова послужила импульсом к замыслу романа «Мелкий бес»; изначально он был задуман как роман, повествующий о женитьбе и последующем сумасшествии Страхова. Ф. Сологуб в 1880-е годы как последователь «экспериментального метода», наблюдал и коллекционировал «натуру», он испытывал немалый интерес к психиатрии и психологии, был знаком с трактовками человеческого поведения в духе Р. Крафт-Эбинга и Ч. Ломброзо, а также с теорией среды Ип. Тэна, поэтому с таким конкретным творческим заданием писатель вполне мог бы справиться в рамках натуралистического романа. Тем не менее, первоначальный замысел в процессе его постепенного воплощения и развития видоизменился: Сологуб отошел от конкретных лиц и событий, а социально-обличительный роман о жертве губительного быта провинции воплотился в тексте-мифе о современной жизни и действительности, а также смысле бытия человека [см.: Павлова, 2007].

В 1910 году вышел роман Генриха Манна «Учитель Гнус» (1905) на русском языке, который в переводе приобрел название «Мелкий бес». В.М. Фриче, автор перевода, в примечании писал: «Несомненное сходство, существующее между героем Манна и Передоновым Сологуба, само подсказало заглавие: "Мелкий бес". Сделавшись нарицательным именем, это слово, вместе с тем, стало общественным достоянием, которым каждый может воспользоваться» [Фриче 1910: 51; цит. по: Павлова, 2004: 688]. Таким образом, роман «Мелкий бес» – не просто реальное жизнеописание учителя из русского захолустья, так называемый «слепок с натуры», а это художественный образ широкого обобщающего плана, так как произведение

создавалось на реальном историческом фоне и вобрало в себя самые разнообразные феномены общественной жизни.

У Ф. Сологуба спрашивали: «Что такое Передонов? Исчадие первобытного хаоса, выронок демонического начала, "ночной души" мира, нечто стихийное, родственное некоторым душам, анатомированным Достоевским? Или проще, продукт среды, отзвуки татарщины, порождение режима, социальных условий, низкой степени культуры?» [Поляков 1907; цит. по: Павлова, 2004: 688]. На этот вопрос писатель отвечал: «Над "Мелким бесом" я работал десять лет подряд. Работая так долго над одним произведением, очевидно, нельзя удовлетвориться отражением одной какой-нибудь стороны, проведением какой-нибудь частной черты, а дано все, что я видел и чувствовал в жизни. В Передонове, этом глубочайшем подлице, есть, несомненно, и все то, что вы перечислили, и многое другое, все элементы, из которых слагается жизнь в многообразных проявлениях...» [Поляков 1907; цит. по: Павлова 2004: 688].

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В первой главе настоящей работы была приведена характеристика основных существующих концепций в представлении понятия «антимир». Также была дана характеристика декадентской картины мира. Для «антимира» и декадентского мировоззрения характерно отречение от Бога в пользу дьявола, что приводит к непримиримому конфликту с традициями добра. Декаденты эстетизируют зло и суицидальность. Таким образом было установлено, что декадентская картина мира полностью входит в пространство «антимира» и является одним из его историко-культурных вариантов.



## ГЛАВА 2. РОМАН Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС» В КОНТЕКСТЕ «АНТИМИРА»

### 2.1. Архетипические модели в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес»

«Мелкий бес» – роман, изданный при жизни Ф. Сологуба одиннадцать раз (начало первого журнального издания с июня 1905 г.). Шесть раз с 1907 по 1910 г. выходила книга отдельными изданиями; а общий тираж составил около 15 тыс. экземпляров (см.: [Павлова, 2004: 643–883]). Роман был успешно воспринят публикой (см.: [Павлова, 2004: 807]), что подвигло автора взяться за сочинение драмы «Мелкий бес». В декабре 1908 г. К.Н. Незлобин, режиссер и импресарио, обратился к писателю с предложением поставить пьесу в московском театре.

Истоки сюжета «Мелкого беса» лежат в реальной жизни, о чем сам автор романа неоднократно упоминал в переписке (см.: [Сологуб, 1997: 251]). По мнению, Ф. Сологуба, в провинциальной жизни, где все «обычное становится ужасным, а ужасное – обыкновенным» [цит. по: Павлова, 2004: 648], именно жизнь русского захолустья дала ему богатый материал для написания романа (см.: [Павлова, 2004: 648]). Последующие десять лет после окончания института Ф. Сологуб провел учителем именно в провинции (см.: [Павлова, 2004: 648]).

11 декабря 1883 года он писал из Крестцов своему институтскому наставнику Василию Алексеевичу Латышеву, оказавшему на него немалое влияние: «Учитель в провинции, <...> зачастую обречен на умственное и нравственное одиночество. 2-3 товарища – все его общество, да и оно часто засасывается болотом провинциальной жизни <...>, а вокруг себя он встречает <...> людей с ограниченным умственным кругозором, с неясными, сбивчивыми понятиями о нравственности. <...> Наивная юность ждет

большого, ищет настоящей жизни. *Не внести ли эту жизнь хотя бы в школу? Хотя, конечно, что за жизнь в школе, коли вокруг мертво, – но отчего не попытаться? <...> Среда перетягивает ребенка, и больно иногда смотреть, какие прекрасные задатки гибнут в этой растлевающей обстановке <...>* [цит. по: Павлова, 2004: 648–650]. Попыткой показать какое губительное влияние может оказывать среда стал роман «Мелкий бес». Стоит учитывать, что сам Ф. Сологуб придерживается религиозной, христианской позиции относительно мира и поступков человека, так как воспитывался автор матерью, которая своим суровым обращением «стремилась привить сыну христианские добродетели» (см.: [Павлова, 2004: 644]), а в незавершенной статье «О телесных наказаниях», написанной около 1893 г. Ф. Сологуб писал: *«Христианство, после двухтысячелетней борьбы с мраком людского зверства, со срамом языческих вакханалий, с жестокостью холодного разума, сделавшего святыне скривили орудиями темной силы, все сильнее разливают в массы свой вечно яркий свет. Оно еще остается религией будущего, и оно юношески сильно»* [Сологуб. URL: <https://goo.gl/pM8nb8>].

Правильное толкование романа не является возможным без освещения представленных в нем двух сюжетных линий. Первая из которых – линия Передонова и Варвары. Вторая – история первой любви Саши и Людмилы. Основной сюжет повествует читателю о Передонове Арнольде Борисовиче, провинциальном учителе, сожительствующем со своей троюродной сестрой Варварой Дмитриевной Малошиной. Он одержим желанием, постепенно перерастающим в навязчивую идею, получить инспекторское место в гимназии. Варвара, охваченная идеей женитьбы на Передонове, пользуется этим и сочиняет фальшивое письмо от лица княгини Волчанской, которая, по заверению Варвары, обещала ей выхлопотать место инспектора для ее мужа. В конечном итоге Варваре удается провести Передонова, который к этому времени окончательно теряет рассудок и повсюду видит недотыкомку, живущую «ему на страх и на погибель» [Сологуб, 2004: 198]. В финале

романа Передонов убивает своего приятеля и собутыльника Володина Павла Васильевича, так как окончательно уверен, что тот желает подменить его собой и сам стать инспектором. Параллельно в романе разворачивается другая сюжетная линия, которая, стоит отметить, не получила должного развития в авторской инсценировке. Эта линия любовная, она связана с Людмилой Рутиловой и с гимназистом Сашей Пыльниковым, которого, по наводке Марьи Осиповны Гругиной, лишенный рассудка Передонов подозревает в том, что он девчонка, желающая развратить всю гимназию. История их первой любви описана в довольно неоднозначных специфических тонах, что дает основания для противоречивых, не всегда сочувственных, толкований<sup>1</sup>. Эти две сюжетные линии, объединяющиеся в кульминационной сцене маскарада, развиваются на фоне гнусной мещанской жизни.

Все события в романе разворачиваются поздней осенью. Передонов пребывает в депрессивном состоянии. Он видит мир грязным, скучным, тоскливым и мертвенным, ему в нем одиноко. Ср.: «тоскливо было на душе у Передонова» [Сологуб, 2004: 89], «...ему стало скучно оттого, что он – один; он надвинул шляпу на лоб, нахмурил светлые брови и торопливо отправился домой по немощеным, пустым улицам, заросшим лежачею мшанкою с белыми цветами, да жерухою, травою, затоптанною в грязи» [Сологуб, 2004: 14], «Теплый воздух, грустный, неподвижный, ласкал и напоминал о невозвратном. Солнце, как больное, тускло горело и багровело на бледном, усталом небе. Сухие листья на темной земле покорные лежали, мертвые» [Сологуб, 2004: 203].

Подавленность, тоскливость и угрюмость, ощущение враждебности, агрессивности окружающего его мира, а также страх перед этим миром – это

---

<sup>1</sup> Например, А.А. Блок в отношении Саши и Людмилы видел «родник нескудеющей чистоты и прелести» [Минц, 2004: 59–96], но большинство исследователей, в том числе М.М. Бахтин, склонялись к оценке этих персонажей как одного из ликов передоновщины и приобщали их к миру Дьявола [Ерофеев, 1990: 79–100], [Венцлова, 1997: 48–81]

все те чувства, свойственные Передонову: «А на земле, в этом темном и враждебном городе, все люди встречались злые, насмешливые. Все смешивалось в общем недоброжелательстве к Передонову, собаки хохотали над ним, люди облаивали его» [Сологуб, 2004: 189].

Исход истории о провинциальном учителе выглядит достаточно мотивированным и обоснованным, а помешательство главного героя логичным и закономерным. Ввиду увлечения Ф. Сологуба психиатрией и психологией (см.: [Павлова, 2004: 687]) признаки психического расстройства, душевного угнетения героя описаны Сологубом практически с медицинской точностью. На пути к окончательному умопомешательству Передоновым движет назойливая идея о получении инспекторского места. Вождевленное место для Передонова является некой возможностью свободы, т.к. сам он оказывается сильно зависимым от чужого мнения, в особенности вышестоящих чинов. Передонов искренне верит, что став начальником он от многого освободится, например, от угнетающего его города, от злых людей живущих в нем, от преследования той же недотыкомки. И таким образом он вырвется из угнетающего его пространства: «Это – нехороший город, – думал Передонов, – и люди здесь злые, скверные; поскорее бы уехать в другой город <...>. Да, начальникам совсем иначе живется на свете» [Сологуб, 2004: 156]. «Передонов со злобою думал, что к какому-нибудь начальнику Недотыкомка не посмела бы забраться» [Сологуб, 2004: 199].

Для декадентского общества начала XX в. был свойственен интерес к самоубийству (в 1906-1914 гг. говорили об «эпидемии самоубийств»). По утверждению Ирины Паперно, «в начале двадцатого века эпидемия самоубийств поразила русскую литературу. Литература полна была героями-самоубийцами, привлекая этим особый интерес общественности» [Паперно, 1999: 127]. В пять раз увеличились показатели по количеству совершаемых попыток суицида. В журналах стали публиковать статьи о самоубийцах, пытаясь выяснить причины случившейся «эпидемии», собирались сведения

личной жизни и т.д. С одной стороны, художественная литература представляла собой лабораторию по изучению суицидальности, с другой – «литературу обвиняли в том, что, изображая самоубийства, она делала их образцом для подражания в жизни, способствуя увеличению самоубийств» [Паперно, 1999: 128]. М. Горький по этой причине выступал против постановок романов Ф.М. Достоевского в театрах Москвы. Без внимания сложившуюся ситуацию не оставил, в частности, К. Чуковский, опубликовавший в 1912 г. статью «Самоубийцы (очерки современной словесности)». Критик обратил внимание на частотность совершаемых самоубийств в современной русской литературе (В.Я. Брюсов, З.Н. Гиппиус, И.А. Бунин, А.М. Горький) и дал ответ на вопрос о причинах, побудивших осмелиться на такой шаг: «Им из-за чего ни стреляться, лишь бы непременно застрелиться: "нет причины – тоже причина", таков у них нынче девиз. Но если беспричинность – причина, то в чем же причина такой беспричинности? Откуда эта страшная мода – убивать себя "просто так"?» [Чуковский, 2012: 562]. Обратившись к трудам известного социолога Э. Дюркгейма, К. Чуковский заключает, что любые мыслимые мотивы (несчастливая любовь, нищета, сумасшествие и т.д.) не могут объяснить сложившейся ситуации. По его мнению, сами самоубийцы не в состоянии в предсмертных письмах внятно изложить причины их ухода из жизни, они не имеют представления о том, что по-настоящему побудило их на такой поступок. Через анализ романа М.П. Арцыбашева «У последней черты» Чуковский приходит к следующему выводу: «не из-за насморка он [современный человек] умирает, а от того, что он и раньше был мертвый – с той самой минуты, как он оторвался от вечного жизнедавца – общества. <...> покуда твое сердце не только твое и руки – не только твои, покуда не я, но мы – твое обычное слово, – ты, как бравый солдат, <...> ничто тебе все демоны самоубийства. Но, если <...> твое проклятое я всюду за тобой, как шпион, – ты уже заранее обреченный, ты самоубийца заранее...» [Чуковский, 2012: 574]. Отрекшись от моральных

ценностей, потеряв чувства общественной значимости и приобретя чувства вседозволенности, сосредоточенности, замкнутость индивида на самом себе вне религии, социума, семьи, человек приходит к осознанию полной бессмысленности своей жизни, впоследствии готов к суициду. «Декадентство ассоциировалось с сексуальной распущенностью, которая, в свою очередь влекла за собой убийства и самоубийства, как в жизни, так и в литературе» [Паперно, 1999: 127]. Декадентство есть вариация антимира, и в этом качестве оно суицидально.

Мертвенность, механичность реакций – одно из характерных свойств Передонова: «Механически, *как на неживом*, прыгали на его носу золотые очки и короткие волосы на его голове» [Сологуб, 2004: 31], «И музыка, едва задев *его мертвенно-грубые чувства*, умерла для него» [Сологуб, 2004: 40]; «И теперь, как всегда, смотрел он на мир *мертвенными глазами*, как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою» [Сологуб, 2004: 74]; «На лице его, казалось, не было никакого выражения, – как у заведенной куклы, было оно неподвижно, – и только какой-то *жадный огонь мертво мерцал* в глазах» [Сологуб, 2004: 167]; «Глаза у Передонова стали совсем бессмысленными, словно *они потухали*, и казалось иногда, что это – *глаза мертвого человека*» [Сологуб, 2004: 189]. Мертвый в душе Передонов, таким образом, стремился к смерти, следуя главной установке декадентской культуры. Главный герой романа не видел другого смысла в жизни, кроме как достижения единственной видимой и значимой для него цели – получения инспекторского места: «"Как же я могу жить, если мне не дают места?" – думал он» [Сологуб, 2004: 201].

Передонов, как отмечает сам автор, «стремился к истине, по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томило его. Он и сам не сознавал, что тоже, как и все люди, стремится к истине, и потому смутно было его беспокойство. *Он не мог найти для себя истины и запутался, и погибал*» [Сологуб, 2004: 200]. Как было отмечено в первой главе настоящей

работы, вытеснив Бога из своей ценностной картины мира, декаденты потеряли представление об истине как таковой, так как ранее это понятие неразрывно было связано с Богом.

Спасительный путь для главного героя закрыт, так как «церковная служба – не в словах и обрядах, а в самом внутреннем движении своем столь близкая такому множеству людей, – Передонову была непонятна, поэтому страшила. Каждения ужасали его, как неведомые чары. "Чего размахался?" – думал он. Одевания священнослужителей казались ему грубыми, досадно-пестрыми тряпками, – и когда он глядел на облаченного священника, он злобился, и хотелось ему изорвать ризы, изломать сосуды. Церковные обряды и таинства представлялись ему злым колдовством, направленным к порабощению простого народа» [Сологуб, 2004: 172]. Яков Аникиевич Скучаев, решив помочь Арнольду Борисовичу продвинуться по службе, предлагал перевестись в другое (духовное) ведомство: «А вам бы в другое ведомство перейти следовало. <...> Хотя бы в духовное, например. Если взять духовный сан, то священник из вас вышел бы серьезный, обстоятельный. Я могу посодействовать» [Сологуб, 2004: 72]. «Нет, я не хочу в попы, – отвечал Передонов, – я ладану боюсь. Меня тошнит от ладана и голова болит» [Сологуб, 2004: 72]. Примечательно, что Передонов не переносит ладана, используемого при богослужении. В фразеологическом словаре русского литературного языка есть такое выражение «как черт от ладана» [Федоров, 2008: 744] означающее сильную боязнь кого-либо или чего-либо. Передонов ладана боится как черт и это сближает его с миром потусторонним, антимиром.

Мотивы богоборчества в романе Ф. Сологуба неразрывно связаны с темами экзистенциальной изоляции, одиночества и богооставленности. Передонов сравнивается то с демоном, то с Каином, образ которого демонологичен. Стоит отметить, что обе эти характеристики в сюжете имеют функциональное значение. Образ Передонова откровенно бесподобен: он

порочен, одинок, озлоблен, постоянно угрюм, он не знает любви («он <...> не любил людей, не думал о них иначе, как только в связи со своими выгодами и удовольствиями» [Сологуб, 2004: 16]). Каждая черта его облика напоминает, что он подобен духу зла: на его «равнодушно-сонном» [Сологуб, 2004: 11] лице постоянно проступает «свирепость» [Сологуб, 2004: 11], он жесток, взгляд у него его «тупой» [Сологуб, 2004: 11], он неряшлив и с растрепанными волосами [Сологуб, 2004: 19]<sup>2</sup>. Автор неоднократно проводит сравнение Передонова со «свиньей» [Сологуб, 2004: 22, 44, 176], – невольно иронизируя и отсылая читателя к евангельской притче о том, как Иисус Христос изгонял бесов в стадо свиней.

В самом начале романа обозначена ситуация выбора. Передонов Арнольд Борисович пытается не прогадать с женой и таким образом оказывается на перепутье, где мечется от одной невесты к другой. Изначально он выбирает свою сожительницу и сестру, Варвару Дмитриевну Малошину, с которой он только из-за того, что «привык к Варваре. Его тянуло к ней, – может быть, вследствие приятной для него привычки издеваться над нею. Другую такую ведь и на заказ бы не найти» [Сологуб, 2004: 45], а также потому, что «выгоднее на Варваре жениться. Ей княгиня протекцию обещала» [Сологуб, 2004: 20]. Выбрать Варвару – это заведомо выбрать губительный путь. В романе «Мелкий бес» Варвара Дмитриевна Малошина всегда предстает перед читателем «неряшливо одетая» [Сологуб, 2004: 20], сама героиня нечистоплотна, а в авторской инсценировке актуализируется смысл, не так явно представленный в романе, что от сожительства с Варварою Передонов опустил: «Теперь *ты со своей Варварою попустился немножко* – бороду не подстригаешь, в мелочной лавочке духи покупаешь, так что они у тебя керосином пахнут, вот пуговица

---

<sup>2</sup> Дмитрий Антонов и Михаил Майзульс в монографии «Анатомия ада. Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии» отмечают, что еретики и грешники «отождествлялись с сатаной при помощи особой причёски» [Антонов, Майзульс, 2013: 68]. Для их причёски было характерно наличие вздыбленных, торчащих во все стороны волос.



одна на ниточке висит. А если хоть чуть подтянешься, тряхнешь стариной, так в нашем городе лучше тебя и жениха не сыскать» [Сологуб, 2004: 269], – говорит Рутитов. «Он человек не глупый. Только *опустился с Варварой. А попадись он хорошей жене в руки...*» [Сологуб, 2004: 273] – замечает Лариса. Житье с Варварой не дает покоя Арнольду Борисовичу, так как жена после женитьбы стала его изводить, да с ума сводить: «Прежде он меня мучил – а теперь я его помучу» [Сологуб, 2004: 319], – злорадствует Варвара. Мнительность – одно из качеств Передонова; в романе его мучают догадки о том, что Варваре выгодно свести своего сожителя с ума. Своей будущей жене Арнольд Борисович говорил: «Я тебя знаю: ты, как только за меня замуж выйдешь, так на меня и донесешь, чтобы от меня отделаться. Будешь пенсию получать, а меня в Петропавловке на мельнице смелют» [Сологуб, 2004: 164]. В авторской инсценировке эти мотивы перестают быть догадками главного героя. «С ума не сойдет – сходить дураку не с чего. Да мне что ж... Пенсию дадут, проживу» [Сологуб, 2004: 322] – эти слова уже говорит сама Варвара Володину. Варвара, охваченная жадностью, сама по себе глупа. Варвара – «злая жена», за образом которой традиционно закреплены мотивы жизнеразрушения и гибели. Архетип «злой жены» был выявлен и описан В.К. Васильевым. Сформировавшийся в библейско-византийской традиции, а затем в русской средневековой литературе, он включает следующие мотивы: «злая жена» – «... блудная, гордая (властолюбивая), злонравная, лживая, ленивая, жадная, глупая <...> ехидна (ненавидящая своих детей...» [Васильев, 2009: 178]. Исследователь отмечает: «Несмотря на то, что типы-характеры, с которыми мы встречаемся на страницах классических произведений XIX века, отличаются необычайной глубиной и сложностью <...>, литература нового времени вполне унаследовала христианские архетипические представления» [Васильев, 2009: 189]. Также одной из главных черт, свойственных архетипу, является абсолютная эгоистичность, гордыня: «злые жены» не задумываются об окружающих их людях,

используют их в собственных целях, что приводит к серьезной проблемной ситуации, максимум – к смерти героя, соединившего свою судьбу со «злой женой». Тело Варвары красиво, но ее красота связана с мотивами блуда, соблазна и искушения. Варвара одурманивает Передонова, чарует его своим телом, которое «было прекрасное, как тело у нежной нимфы, с приставленною к нему, силою каких-то презренных чар, головою увядающей блудницы» [Сологуб, 2004: 51].

Для Сологуба оказывается важным подчеркнуть близкородственную, незаконную связь Передонова и Варвары. Несмотря на то, что автор преследует цель добиться компактности постановки, события из нескольких превращаются в одно (сюда стоит отнести убийство Володина, которое происходит не на квартире Передонова после маскарада, а во время его проведения, когда Арнольд Борисович поджег здание), другие же – отсутствуют (например, постоянные походы по кабакам и по властям Арнольда Борисовича, а сюжетная линия отношений Людмилы и Сашеньки остается вовсе нераскрытой), мотив порочности их связи остался. В инсценировке слова Фаластова отданы Людмиле: «Ведь она же тебе сестра! Разве новый закон вышел, что и на сестрах венчаться можно?» [Сологуб, 2004: 11]. На это Передонов сердито отвечает, что троюродная, но сам чувствует некоторую незаконность их связи. Троюродных братьев и сестер связывает шестая степень родства, в Церкви такие браки запрещались. Примечательно, что в диалоге со Скучаевым, который есть и в романе и в авторской инсценировке, Передонов врет о степени их родства: «И еще про меня худо говорят – продолжал Передонов, – что я с Варварой живу. Говорят, что она мне не сестра, а любовница. А она мне, ей-богу, сестра, только дальняя, четвероюродная, на таких можно венчаться» [Сологуб, 2004: 70], после того, как Передонов уходит от Скучаева, тот замечает: «Он хочет грех венцом прикрыть» [Сологуб, 2004: 74]. Также интересно, что авторский текст «Венчаться решили в деревне, верстах в шести от города: Варваре

неловко было идти под венец в городе после того, как прожили столько лет, выдавая себя за родных» [Сологуб, 2004: 179–180] в постановке превращается в слова Преполовенской: «Ну, все-таки, знаете, им неловко было. Сколько лет в городе жили, и все она за сестру шла, а тут вдруг венчаться. Никому и говорить не хотели, когда венчаются, даже от шаферов до самой последней минуты в секрете держали» [Сологуб, 2004: 318].

Распивая водку с Володиным и Варварой, Передонов объединяет себя с Ваврварой, будто не замечая различий между ними: «Ну, мы с тобой, Павлуша, будем пить, только вдвоем. И ты, Варвара, пей – вместе выпьем вдвоем. Володин, хихикая, сказал: – *Ежели и Варвара Дмитриевна с нами выпьет, то уж это не вдвоем выходит, а втроем. – Вдвоем, – угрюмо повторил Передонов*» [Сологуб, 2004: 243]. Варвара же подтверждает слова Передонова: «*Муж да жена – одна сатана*, – сказала Варвара и захохотала» [Сологуб, 2004: 243], также их схожесть подтверждается диалогом семейства Хрипач: «Возвращаясь домой, директорша сказала мужу – *Она – жалкая и безнадежно-низменная*; с нею никак невозможно быть в равных отношениях. В ней ничто не корреспондирует ее положению. Хрипач ответил: – *Она вполне корреспондирует мужу. Жду с нетерпением, когда его от нас возьмут*» [Сологуб, 2004: 192].

Полностью коррелируя с бесподобным Передоновым, Варвара оказывается равной ему. Внешняя красота тела у Варвары никак не соотносится с ее внутренними качествами, что в традиционных текстах русской культуры отнесено к сфере негативного, демонического<sup>3</sup>. Таким образом, Варвара – это очередной вариант типа «злой жены».

Произошедшее у Передоновых убийство позволило Ф. Сологубу закончить сюжетную линию отношений Людмилы и Саши (которой в авторской инсценировке почти не уделяется внимания). «Скоро уверенная

---

<sup>3</sup> «Приникни к зеркалу и взглядишь в лицо своё: если красивым окажешься, поступай по своей красоте и не посрами её злыми делами; если же уродлив ты, то недостатки лица добрым делом укрась» [Пчела, 1997].

ложь Рутиловых и Сашина была подкреплена страшным событием в доме Передоновых. Оно окончательно убедило горожан в том, что все толки о Саше и о девицах Рутиловых – бред сумасшедшего» [Сологуб, 2004: 241]. Саша Пыльников – гимназист, ученик Передонова, «Смуглый, стройный, – что особенно было заметно, когда он стоял на коленях спокойно и прямо, как бы под чьим-то строго наблюдающим взором, – с высокою и широкою грудью, он казался Передонову совсем похожим на девочку» [Сологуб, 2004: 97–98]. Передонов, распуская слух Грушиной о том, что Саша – это на самом деле переодетая девчонка, заинтересовал гимназистом Людмилу, любительницу собирать все сплетни в городе. «Людмила, любопытная, всегда старалась все новое увидеть своими глазами. Она зажглась жгучим любопытством к Пыльникову. Конечно, ей надо посмотреть на ряженую плутовку» [Сологуб, 2004: 113]. Убедившись, что Саша никакая не барышня, Людмила рассказала это сестрам: «Глупости! Мальчишка самый настоящий, и пресимпатичный. Глубокий брюнет, глаза блестят, а сам – маленький и невинный» [Сологуб, 2004: 117]. Всю ночь после знакомства с Пыльниковым Людмиле снились знойные сны: «грезилось ей, что лежит она в душно-натопленной горнице и одеяло сползает с нее, и обнажает ее горячее тело, – и вот чешуйчатый, кольчатый змей вполз в ее опочивальню и поднимается, ползет по дереву, по ветвям ее нагих, прекрасных ног...<...> И у змея, и у лебедя наклонилось над Людмилою Сашино лицо, до синевы бледное, с темными загадочно-печальными глазами, – и синевато-черные ресницы, ревниво закрывая их чарующий взор, опускались тяжело, страшно» [Сологуб, 2004: 118–119]. «Утром после всех этих снов Людмила почувствовала, что страстно влюблена в Сашу. Нетерпеливое желание увидеть его охватило Людмилу, – но ей досадно было думать, что она увидит его одетого. Как глупо, что мальчишки не ходят обнаженные!» [Сологуб, 2004: 119]. Людмила соблазнила гимназиста, они «быстро подружились нежною, но беспокойною дружбою. Сама того не замечая, уже Людмила

будила в Саше *преждевременные*, пока еще неясные, стремления да *желания*» [Сологуб, 2004: 136].

В отношениях Саши и Людмилы, если так можно сказать, происходит вульгаризация телесного. Людмила «любила наряжаться и одевалась откровеннее сестер: руки да плечи поголее, юбка покороче, башмаки полегче, чулки потоньше, попрозрачнее, тельного цвета» [Сологуб, 2004: 113], она стремилась оголить и Сашу больше обычного. «Людмила проворно сдернула рукава с его рук, – рубашка опустилась к поясу. Саша почувствовал холод и новый приступ стыда, ясного и беспощадного, кружащего голову. Теперь Саша был открыт до пояса. Людмила крепко держала его за руку и дрожащею рукою похлопывала по его голой спине, заглядывая в его потупленные, странно-мерцающие под синевато-черными ресницами глаза» [Сологуб, 2004: 206]. «Свобода от тела (и стремление к ней) как распад сакрального восприятия – характерная черта <...> XX века», размещая тело где-то внизу ценностной шкалы, достигается свобода лирического субъекта от всего телесного [Живолупова, 2008: 220–221]. В таком случае для антигероя характерно отчуждение от собственной телесности. Здесь стоит отметить слух о Саше, как о переодетой барышне, однако, как выясняется позднее Саша оказывается переодетым мальчишкой в (женский) костюм гейши на маскараде. Что интересно, на маскараде в гимназисте никто не признает юноши, кроме Бенгальского (актера местного театра) перед которым Саша снял свою маску. Бесполость Саши подчеркивается в диалоге писателей Сергея Тургенева и Шарика с директором гимназии, господином Хрипачом и Людмилой. Этот диалог, содержащийся в главах, которые не вошли ни в одно из изданий романа при жизни Ф. Сологуба, оказывается важным для сущностного осмысления Саши, как антигероя. На вопрос Людмилы о том, кем же является Саша, писатель отвечает: «Андрогин! – воскликнул Тургенев и для чего-то поднял глаза к потолку» [Сологуб, 2004: 362]. Развивая ницшеанскую идею сверхчеловека, Тургенев говорит о Саше,

как о продукте совершенном, в котором заключены как мужское и женское начала. Однако идея сверхчеловека как идеала оказывается неподдержанной директором гимназии: «указываемый вами путь, супернатуральный или сверхчеловеческий, есть в сущности *путь антихристианский*, а *первоначальник этого пути, то есть антихрист*» [Сологуб, 2004: 363]. А.А. Блок, увидев в эпизодах «невинных любовных игр» «родник нескуднеющей чистоты и прелести», найденный «в обыденности», оценил как «искажение смысла всего романа» интерпретацию А. Горнфельда, возмущившегося «чудовищным напряжением похоти, которое вложено <...> в рассказ о том, как молодая девушка развращает невинного мальчика» [Блок, 1980: 62]. Изображая отношения Саши и Людмилы, писатель говорил о близости к естеству бытия, к животворным природным инстинктам, как о высшей ценности, так как «языческая античность, с ее культом "наготы и красоты телесной", и есть, по Сологубу, идеальное человеческое состояние – жизнь в согласии с природой и по законам красоты» [Келдыш, 1988: 16]. «Но соприкоснувшись с атмосферой "нашего века", идеальное начало значительно утрачивает в своей чистоте. Справедливо суждение о "двойственном отношении Сологуба к самым ярким и притягательным героям романа" [Минц, 1979: 118]. Здесь "языческие" зовы тела – и прятный душок оборачивающейся "парфюмерной" мещанской красотью. Незрелы нравственные понятия сестер Рутитовых. Частью своего существа и они – в обывательском плену» [Келдыш, 1988: 16]. Лично передоновское таким образом вливается в общие свойства других персонажей.

Людмила в романе предстает как хорошая хозяйка, она девушка образованная, красивая и веселая, она и ее сестры «и старого, и малого своею ласкою прельстят» [Сологуб, 2004: 133]. Миру, созданному ей и Сашей, характерны, как может показаться, юность, невинность и красота, пусть и понятые сообразно вкусам провинциального городка (неспроста А.А. Блок их назвал «заоблачными мещанами, небесными обывателями»). Людмилу

всегда сопровождают чувства легкости, веселости и беззаботности: «Она весело улыбалась, быстро шла к дому Коковкиной и шаловливо помахивала белой сумочкою и белым зонтиком. Теплый осенний день радовал ее, и казалось, что она несет с собою и распространяет вокруг себя свойственный ей дух веселости» [Сологуб, 2004: 129]. Обстановка в комнате Людмилы подобна и ей самой: «В Людмилиной горнице было просторно, весело и светло от двух больших окон в сад, слегка призадернутых легким желтоватым тюлем. Пахло сладко. Все вещи стояли нарядные и светлые» [Сологуб, 2004: 134]. Совсем же иная картина в доме у Передонова: «Он боялся сквозняка, – простудиться можно. Поэтому в квартире всегда было душно и смрадно» [Сологуб, 2004: 45]. Или у Грушиной, которая «жила в собственном домике, довольно неряшливо, с тремя малыми своими ребятишками, обтрепанными, грязными, глупыми и злыми, как ошпаренные собачонки» [Сологуб, 2004: 34].

Созерцая нагое тело Саши, которое по ее представлениям совершенно, и упиваясь его красотой, Людмила следует культу античной, языческой красоты; одевается она откровеннее сестер; описания различных утонченных ароматов подчеркивают ее обостренную чувственность. У Людмилы о красоте исключительно плотские мысли: «Как глупо, что мальчишки не ходят обнаженными! <...> Точно стыдно иметь тело, – думала Людмила, – что даже мальчишки прячут его» [Сологуб, 2004: 119].

Людмила с Сашей создали собственный мир, обособленный от мира внешнего, воспринимаемого Передоновым как враждебный, деструктивный. Уединенные встречи Людмилы с Сашей проходят при закрытых на ключ дверях и опущенных оконных занавесках. Этот мир, будто бы недоступный для мещанской пошлости, подчинен принципу служения телесной красоте. Тем не менее, идеал, постулируемый Людмилой, по сути, является лишь мечтой: «В нашем веке надлежит красоте быть попранной и поруганной» [Сологуб, 2004: 51].

Явное противопоставление сюжетных линий «Передонов – Варвара» и «Людмила – Саша» невозможно из-за глубоко скрытых мотивов родства. Неоднократно исследователи обращали внимание на черты бесовщины, которые присущи как всем сестрам Рутимовым, так и Саше Пыльнику. Например, З.Г. Минц отмечает, что «сестры Рутимовы сопоставляются с ведьмами, их безудержное веселье – с шабашем: "...в миг все четыре сестры закружились в неистовом радении, внезапно объятые шальной пошавою, горляня за Дарьей глупые слова новых да новых частушек Сестры были молоды, красивы, голоса их звучали звонко и дико, – ведьмы на Лысой горе позавидовали бы этому хороводу"» [Минц, 2004: 90]. Тут стоит отметить, что маскараде Людмила со своими сестрами издевается над Передоновым, поощряя его безумные страхи: «Ай, барин мой бриллиантовый, – гадала Людмила, – врагов у тебя много, донесут на тебя, плакать будешь, умрешь под забором» [Сологуб, 2004: 227].

Образ *femme fatale* является одним из главных для Серебряного века и декадентского общества. А. Ханзен-Леве подробно описал характерные черты «роковой женщины», которые мы обнаруживаем также в описании Людмилы Рутимовой. «В декадентстве *femme fatale* часто оказывается вампиром <...> Дьяволическая возлюбленная предстает в образе вампира или женщины-вамп» [Ханзен-Леве, 1999: 237]. Назвать Людмилу вампиром в буквальном смысле слова нельзя, однако в текстах русских поэтов-символистов возлюбленная часто представлялась как женщина, отнимавшая силы и жизнь, в том числе через вампиризм, высасывание крови и жизненных сил. Ф. Сологуб в стихотворении «Бесславно жизнь моя течет» пишет: «Бесславно жизнь моя течет, // Слабеют мощные когда-то силы, // Мне больно, словно кровь мою сосет // Вампир свирепый. Близок сон могилы!» [Сологуб, 2012: 229]. Ср. отрывок из рассказа «Красногубая гостья»: «Он думал иногда, что она не человек, а вампир, сосущий его кровь,



что она его погубит, что надо ему оградиться от нее» [Сологуб. URL: <https://goo.gl/YvRSGp>].

. Также тема вампиризма присутствует в творчестве А.А. Блока («Я ее победил наконец!», «Песнь Ада» др.), К.Д. Бальмонта («Слепец», «Лесной пожар»), В.Я. Брюсова («Дон-Жуан», «Мучительный дар» и др.). Людмила «высасывает» силы из Саши: «Пряное благоухание веяло от Людмилы, опьяняло Сашу и *обессиливало его*» [Сологуб, 2004: 205]. Следующий признак диаволизма Ханзен-Леве определяет как «не-забвение»: «...образно говоря, он [диаволист] курсирует между страной воспоминания и рекой забвения» [Ханзен-Леве, 1999: 286], диаволист мучает героя воспоминаниями. Саша каждый раз находится в крайнем возбуждении, ожидая прихода Людмилы: «Саша был один дома. Людмила вспомнилась ему и его голые плечи под ее жаркими взорами. "И чего она хочет?" – подумал он. И вдруг багряно покраснел, и *больно-больно забилося сердце*. Буйная веселость охватила его» [Сологуб, 2004: 208], «На другой день с утра Саше весело было думать, что его пригласили. Дома он с нетерпением ждал обеда. После обеда, весь красный от смущения, попросил у Коковкиной позволения уйти до семи часов к Рутиловым. Коковкина удивилась, но отпустила. Саша побежал веселый, тщательно причесавшись и даже припомадившись. Он радовался и слегка волновался, как пред чем-то и значительным, и милым. И ему приятно было думать, что вот он придет, поцелует Людмилину руку и она его поцелует в лоб, – и потом, когда он будет уходить, опять такие же поцелуи. Сладостно мечталась ему Людмила бела, нежная рука» [Сологуб, 2004: 133–134]. Отличительной чертой «*femme fatale*» также является ее амбивалентность: «В высшем соединении эстетически-эротического с духовно-религиозным трансцендируется все земное; в эротически-мистическом зените слияния сплавляются воедино любовь (то есть витальное начало) и смерть...» [Ханзен-Леве, 1999: 330]. Образ «падшей женщины» находит отражение в

мифологии подводного мира через образ русалки. На одной из встреч, проходящей у Людмилы дома, Саша и сам Ф. Сологуб характеризуют Людмилу следующим образом: «*Русалка!* – крикнул он. *А русалка* лежала на полу и хохотала» [Сологуб, 2004: 140], как русалку характеризует себя и Людмила: «*Пусть умру* совсем, *как русалка*, как тучка под солнцем растаю» [Сологуб, 2004: 207]. Кроме того, напомним, что Саша осознает пагубное влияние Людмилы на него, ему стыдно от того, какие желания зарождает она в нем: «Сашины щеки горели. Сладостно было и стыдно. Неясные мечты рождались» [Сологуб, 2004: 133], «И от этого ему *стыдно стало ходить к Людмиле*, но и сильнее тянуло пойти: смешанные, *жгучие чувства стыда и влечения* волновали его и туманно-страстными видениями наполняли его воображение» [Сологуб, 2004: 165]; «Саша был очарован Людмилой, но что-то мешало ему говорить о ней с Коковкиной. Словно стыдился. И уже *стал* иногда *бояться ее приходов*» [Сологуб, 2004: 202]. Однако именно ее внешняя красота, ее телесность одурманивает, очаровывает героя: «Упасть бы, словно невзначай, к ее ногам, – мечтал он, – стащить бы ее башмак, поцеловать бы нежную ногу» [Сологуб, 2004: 203]. По мнению Ханзен-Леве, диаволический образ соединяет в себе Эрос и Танатос, таким образом разрушая жизнь влюбленного. Н.В. Живолупова в своей работе «Любовь в художественной системе исповеди антигероя» считает, что «Женская любовь – это та "живая жизнь", которая убийственна <...>. Таким образом, в этой центральной сюжетной ситуации парадоксально сближаются мотивы любви и смерти» [Живолупова, 2008: 219]. Любовь Саши и Людмилы превращается в духовное самоубийство. Для диаволической женщины жизнь предстает как игра, для нее характерно «снятие и релятивация всех серьезных (морально-этических) ценностей в рамках оппозиции игра/серьезность и снятие самой этой оппозиции <...> перед лицом "религиозной эстетики" – все в жизни одновременно и игра и серьезность» [Ханзен-Леве, 1999: 331]. Так Людмила играет с Сашей из-за его «неистраченных возможностей»: «Людмила все с

тою же удивительною улыбкою задумчиво и медленно ответила: – Какой он красавец! И сколько в нем есть неистраченных возможностей! – Ну, это дешево стоит, – решительно сказала Дарья. – Это у всех мальчишек есть. – Нет, не дешево, – с досадою ответила Людмила. – Есть поганые. – А он чистый? – спросила Валерия; так пренебрежительно протянула "чистый". – Много ты понимаешь! – крикнула Людмила, но сейчас же опять заговорила тихо и мечтательно: – он невинный. – Еще бы! – насмешливо сказала Дарья. – Самый лучший возраст для мальчиков, – говорила Людмила, – четырнадцать-пятнадцать лет. Еще он ничего не может и не понимает настоящего, а уж все предчувствует, решительно все. И нет бороды противной» [Сологуб, 2004: 142].

Ханзен-Леве обращает внимание на то, что «...для *fin de siècle* характерно обратное: женщина здесь, демонизируется, стилизуется под садистическую *femme fatale*, а мужчина обречен на исполнение мазохистической роли» [Ханзен-Леве, 1999: 343]. Понятие «мазохизм» в буквальном смысле, который вкладывали декаденты, применимо и по отношению к Саше, осознающему разрушительное начало Людмилы и вопреки здравому смыслу продолжающего тянуться к ней: «Обманешь, обманешь! – закричала Людмила, проворно захлопнула коробку и ударила Сашу по пальцам» [Сологуб, 2004: 137]; «Людмила вдруг вспыхнула, да так, что слезинки блеснули на глазах, ударила Сашу по щеке <...> Он не рассердился на удар, – совсем был очарован Людмилою» [Сологуб, 2004: 138].

Поведение героини больше подходит под описание архетипа «злой жены»; в Людмиле, как и в Варваре, легко угадываются основные черты данного архетипа. Обе девушки представлены красивыми, привлекающими к себе внимание молодыми особами. Такая манящая внешность при отсутствии положительных внутренних качеств есть первый признак рассматриваемого архетипа: мужчина влюбляется в героиню, обманутый ее обликом, однако,

даже осознав, что их отношения не закончатся благополучно, он не может отказаться от нее из-за «опутавшей», «околдовавшей» его красоты. Герои, связывающие свою судьбу со «злыми женами», не контролируют себя, не могут избавиться от губительной страсти.

Однако и сам Саша не лучше своей соблазнительницы. Скромный, не способный сказать дурного слова, он, как и Передонов, оказывается бесподобен. Варвара называет Сашу Пыльникова «оборотнем» [Сологуб, 2004: 94]. Библейский змей-искуситель из сна Людмила – еще одна параллель к образу Саши, в конечном счете, характеризующая его как самого Дьявола.

Тождественность Саши с Передоновым подчеркнута в сходстве обеих сюжетных линий. В частности, им присущ мотив инцеста. Передонов Варвару выдает за свою сестру, тогда как все в городе знают об их реальных отношениях. Например, Вершина в разговоре с Передоновым «с легкой заминкой на слове "сестрица"» [Сологуб, 2004: 17] замечает: «Ваша... сестрица уж слишком пылкая особа» [Сологуб, 2004: 17]. А гимназист Саша Пыльников неясно мечтает, чтобы его сестрой была Людмила: «Как она нежно целует! – мечтательно вспоминал Саша. – Точно милая сестрица» [Сологуб, 2004: 133]. И тут же: «Если бы она была сестрою! – разнеженно мечтал Саша, – и можно было бы прийти к ней, обнять, сказать ласковое слово» [Сологуб, 2004: 133]. Передонов и Саша Пыльников также сближаются в том, что со временем Саша начинает обращаться с Людмилой грубо, примерно таким же образом, как Передонов с Варварой: «Уже он частенько называл ее Людмилкой, дурищею, ослицею силоамскою, поколачивал ее» [Сологуб, 2004: 220].

Итак, между двумя парами персонажей (Передонов – Варвара, Людмила – Саша Пыльников) есть сходство. Однако Ф. Сологуб предпочитает его не эксплицировать. Образ Передонова является главным источником и воплощением зла. Отношения между этими героями этически

несовершенны, но понятие красоты, важное для декадентского романа, в них воплощается в полной мере – зло должно быть привлекательным.

Роман не только не содержит мотива духовного роста кого-либо из героев, он наполнен мотивами деградации. Передонова и Варвару невозможно поставить на место Саше и Людмиле, так как по замечанию самого Сологуба «вязко было то болото, куда залез Передонов, и никакими чарами не удавалось перебултыхнуть его в другое» [Сологуб, 2004: 57], в тоже время Саша и Людмила имеют все возможности оказаться на месте Передоновых. Так в сологубовском тексте перед читателем предстает картина падения в бездну без какой-либо возможности духовного воскресения, покаяния и просветления. Если у Передонова это падение является окончательным, то перед Сашей предстает долгий путь, характеризующийся неоднозначно с моральной стороны. Таким образом линия Передонова завершается в духе декадентского романа вполне предсказуемо и однозначно – его безумием и убийством, а сюжетная линия, связанная с Сашей Пыльниковым, не получает окончательного разрешения на страницах романа.

Мотив обмана, свойственный для антимира, в полной мере реализуется в романе на сюжетном уровне. Варвара подделывает письмо от княгини, чтобы женить на себе Передонова. Сологуб сравнивает героя с персонажем басни И.А. Крылова «Лжец», провалившегося из-за своей чрезмерной лжи в воду, когда он шел по волшебному мосту. Передонов тоже неустанно врет и потому страшится переходить через мост [Сологуб, 2004: 195]. Людмила морочит директора гимназии и Екатерину Ивановну Пыльникову («Сестры переглянулись с видом столь хорошо разыгранного недоумения и возмущения, что и не одна только Екатерина Ивановна была бы обманута» [Сологуб, 2004: 237], «Плавно, с неотразимою убедительностью неправды, полился на Хрипача ее полуживой рассказ об отношениях к Саше Пыльникову» [Сологуб, 2004: 239]), недотыкомка обманывает («следит за

ним [Передоновым], *обманывает*, смеется» [Сологуб, 2004: 198]), Саша лжет Передонову («Пыльников был веселый, он улыбался, и смотрел на Передонова *обманчиво-чистыми*, бездонными глазами» [Сологуб, 2004: 212]).

Подведем некоторые промежуточные итоги. В результате анализа произведения в общей сложности было выявлено 57 психологем для 21 персонажа в романе. Примечательно, что только 1 из них связана с нейтральными коннотациями и 8 – с положительными.

Таблица 2. Статистический подсчет психологем

Психологемы	Персонаж																				Кол-во персонажей с психологемой	
	1	2	3	4			8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21		
				5	6	7																
Озлобленность, грубость, гневливость, злонравие, свирепость, жестокость	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+				+	16	
Лукавость, притворство, коварство	+	+	+	+	+	+	+					+				+	+		+		+	12
Черты демонического, принадлежность и к миру зла	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+									+		11
Сладострастие, блудливость	+	+	+	+	+	+						+										7
Телесная красота	+	+	+	+	+	+						+										7
Угрюмость, тоскливость, хмурость, сердитость	+		+		+				+									+	+			6
Алчность, жадность, корыстолюбие	+	+							+		+	+					+					6
Трусость, боязливость, пугливость	+	+	+						+		+									+		6
Нечистоплотность, неряшливость	+	+										+		+			+				+	6
Гордость, самохвальство, высокомерие, самолюбие,	+	+		+	+	+			+													6

<b>властолюбие</b>																				
<b>Неправоверие, богохульство, неверие в Бога.</b>	+	+		+	+	+		+												6
<b>Любопытность</b>	+	+		+	+	+		+												6
<b>Насмешливость</b>		+		+	+	+							+						+	6
<b>Веселость</b>			+	+	+	+	+													6
<b>Глупость, тугоумие</b>	+	+		+				+										+		5
<b>Дикость, безумность</b>	+							+										+	+	5
<b>Бражничество (и любовь к азартным играм)</b>	+	+						+					+					+		5
<b>Любовь к сплетням, тяга к клевете, обману (стремление нажаловаться)</b>	+	+		+	+	+														5
<b>Губительность( враждебность)</b>				+	+	+												+	+	5
<b>Пренебрежительно сть</b>				+				+	+	+								+		5
<b>Потеря человеческого облика</b>	+	+	+					+												4
<b>Наглость, дерзость</b>		+								+	+	+								4
<b>Чистоплотность, опрятность</b>			+	+	+	+														4
<b>Хорошая хозяйка</b>				+	+	+			+											4
<b>Человекоугодие</b>	+	+													+					3
<b>Завистливость</b>	+	+		+																3
<b>Ум</b>				+	+	+														3
<b>Легкомысленность</b>				+	+	+														3
<b>Поверхностная любовь</b>				+	+	+														3
<b>Уродливость</b>		+								+									+	3
<b>Леность</b>	+									+										2
<b>Гнусность, низменность, ничтожность</b>	+	+																		2
<b>Нечуткость</b>	+							+												2
<b>Доверчивость, неразборчивость</b>	+							+												2

Жертва злой силы	+		+																		2	
Любовь к сладкому	+		+																			2
Нежность					+	+																2
Хрупкость, слабость (болезненность)						+			+													2
Суетливость								+		+												2
Мертвенность, механичность	+																					1
Тяга к смерти	+																					1
Равнодушие, черствость, безразличие	+																					1
Человеконенавистничество	+																					1
Мнительность	+																					1
Бесстыжесть	+																					1
Потеря истинного пути	+																					1
Скромность, стыдливость						+																1
Трудолюбивость								+														1
Капризность								+														1
Степенность																+						1
Набожность																+						1
Обидчивость											+											1
Молчаливость																						1
Огненность																						1
Безликость																						1
Прозорливость																						1
Многовидность																						1
Кривость											+											1
Характеристика	1	2	3	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21		
	<i>Персонаж</i>																					
Общее кол-во психологем у персонажа	3	2	1	1	2	1	5	1	4	7	1	2	4	3	3	6	3	1	6	9		
	2	1	4	9	3	8		8	4	7	0	2	4	3	3	6	3	1	6	9		
<b>В колонке «Персонажи» цифрами отмечены следующие герои романа:</b> <b>1 – Передонов; 2 – Варвара; 3 – Саша Пыльников; 4 – Сестры Рутиловы; 5 – Людмила; 6 – Валерия; 7 – Дарья; 8 – Рутилов; 9 – Володин; 10 – Вершина; 11 – Марта; 12 – Грушина; 13 – Черепин; 14 – Ершова; 15 – Преполовенская; 16 – Преполовенский; 17 – Мурин; 18 – Скучаев; 19 – Авиновицкий; 20 – Кот; 21 – недотыкомка</b>																						

Таким образом, мы видим, что на первые позиции по частотности занимают следующие психологеми:



1) Озлобленность, грубость, гневливость, злонравие, свирепость, жестокость – присуще 16 персонажам;

2) Лукавость, притворство, коварство – характерно для 12 персонажей;

3) Черты демонического, принадлежности к миру зла – принадлежат 11 персонажам.

Из 57 психологем 32 (все негативные) отмечены у Передонова. Это позволяет сделать выводы, что негативные черты (свойственные не только главному герою) сконцентрированы до предела именно в его образе.

Роман глазами «одного героя» – так можно определить «Мелкий бес». Внутренняя реальность Передонова, построенная на его личных переживаниях и восприятии, затмевает реальность мира предметного, бытового. Преимущественно через внутренне состояние героя, его взгляд на окружающую его действительность, читатель воспринимает мир, создаваемый Ф. Сологубом.

Черты бесподобия универсальны в рассматриваемом романном мире. К злой, нечистой силе относятся в той или иной степени все без исключения герои. Передонов боится ладана, сравнивается с демоном; Варвара, созданная силою «презренных чар» [Сологуб, 2004: 51], носит «черта в кармане» [Сологуб, 2004: 103]; сестры Рутиловы сравниваются с лукавыми девами, фуриями, ведьмами [Сологуб, 2004: 44] («ведьмы на Лысой горе» [Сологуб, 2004: 118]); Саша «глубокий брюнет. Глубокий, как яма» [Сологуб, 2004: 115], сравнивается с антихристом, подобен змею-искусителю во сне Людмилы; Володин не только подобен барану, но и характеризуется как оборотень, с «рогами» и «копытами»; Вершина носит черные одежды<sup>4</sup> и неустанно испускает табачный дым<sup>5</sup>, «Она не могла жить без табачного дыма

---

<sup>4</sup> В «Стихах о Прекрасной Даме» А.А. Блока образ *femme fatale*, или «роковой женщины», часто связан с тёмным цветом, сумраком, храмом, церковью («Бегут неверные дневные тени...», «Religio», «Будет день, словно миг веселья...», «В городе колокол бился...», «Вхожу я в тёмные храмы...» и т.д.).

<sup>5</sup> В православной традиции табак – «чёртов ладан».

перед ее носом» [Сологуб, 2004: 16]; Грушина в складках своего платья прячет чертей и т. д.

Таким образом, поэтика романа «Мелкий бес» представляет собой вариант художественного пространства «антимира».

## 2.2. «Мелкий бес» и «Повесть о Горе-Злочастии» как типологически схожие тексты

Роман «Мелкий бес» – «произведение сложное при кажущейся простоте, которая проявляется и в самой манере» [Келдыш, 1988: 4]. «"Мелкий бес" – одно из тех первых на русской почве крупных сочинений, которые возвращали – хотя и со значительными потерями – к художественным открытиям Достоевского, не понятым очень многими современниками писателя» [Келдыш, 1988: 17]. Александр Николаевич Долгенко в своей диссертационной работе «Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX-XX веков» утверждает, что самым названием Ф.К. Сологуб отсылает своего читателя к художественному наследию Ф.М. Достоевского (в том числе к его роману «Бесы») [Долгенко, 2005]. Ольга Николаевна Веселова отмечает, что «В ряду литературных предшественников Передонова, помимо прочих, выделяется Николай Ставрогин (герой романа "Бесы"). О близости этих персонажей свидетельствуют многие детали: от боязни Передонова за свое мнимое либерально-нигилистическое прошлое до сладострастно-садистских желаний, галлюцинаций, а также некоторых моментов, сближающих сцены маскарада в "Мелком бесе" и "праздника" в "Бесах"» [Веселова, 2011: 17]. Эта преемственность подчеркнута своим вниманием к темным сторонам мира и человека, но в тоже время Ф.К. Сологубом выражено его нежелание, присущее декадентскому мировоззрению, искать в человеке что-либо светлое.

Однако сюжет «Мелкого беса» генетически восходит к более ранним текстам. Встреча Передонова с недотыкомкой типологически схожа с сюжетом «Повести о Горе-Злочастии», который повествует о молодце, нарушившем родительские заветы, основанные на христианских заповедях, вступившем на ложный путь и таким образом оказавшимся жертвой злой судьбы. Доброго молодца сводит с ума Горе-Злочастие, Передонова же преследует и доводит до сумасшествия недотыкомка: «Одно странное обстоятельство смутило его. Откуда-то прибежала маленькая тварь неопределенных очертаний – маленькая, серая, юркая недотыкомка. Она посмеивалась и дрожала и вертелась вокруг Передонова. Когда же он протягивал к ней руку, она быстро ускользала, убегала за дверь или под шкаф, а через минуту появлялась снова, и дрожала, и дразнилась – серая, безликая, юркая» [Сологуб, 2004: 102] и «во всем чары да кудеса мерещились Передонову, галлюцинации его ужасали, исторгая из его груди безумный вой и визги. Недотыкомка являлась ему то кровавою, то пламенной, она стонала и ревела, и рев ее ломил голову Передонову нестерпимую болью. Кот вырастал до страшных размеров, стучал сапогами и прикидывался рыжим рослым усачом» [Сологуб, 2004: 216]. По замечанию Антонова и Майзульса «Огонь – важнейшая визуальная "примета" преисподней: он часто служит фоном изображения» [Антонов, Майзульс, 2013: 24], а кроваво-красный и огненный цвета всегда связаны с демоническими образами. В таком случае становится понятным, почему недотыкомка огненная. Семантика огня, как чего-то враждебного, функционально закреплена в романе Ф. Сологуба. Например, кот Передонова в одночасье становится рыжим, как мальчик, который по совету знахарки, должен был отнести в отместку шляпу Арнольду Борисовичу: «И она еще долго *ворожила* над шляпою и, получив от Ершовой щедрые дары, велела ей отдать шляпу *рыжему парню*, чтоб он отнес шляпу Передонову, отдал ее первому, кого встретит, а сам бежал бы без оглядки» [Сологуб, 2004: 162]. Недотыкомка, как и Горе-Злочастие

выполняют функцию демона-искусителя: «Порою меж клубами ладанного дыма являлась недотыкомка, дымная, синеватая; глазки блестели огоньками, она с легким звяканьем носилась иногда по воздуху, но недолго, а все больше каталась в ногах у прихожан, издевалась над Передоновым и навязчиво мучила. *Она, конечно, хотела напугать Передонова, чтобы он ушел из церкви до конца обедни. Но он понимал ее коварный замысел и не поддавался*» [Сологуб, 2004: 172]. Горе-Злочастье говорит: «Не хвались ты, молодец, своим счастьем, // не хвастай своим богатством, – // бывали люди у меня, Горя, // и мудряя тебя и досужае, – // и я их, Горе, перемудрило: // учинися им злочастье великое: // до смерти со мною боролися, // во злом злочастии позорилися – // не могли у меня, Горя, уехати – // а сами они во гроб вселилися, // от меня накрепко они землю накрылися, // босоты и наготы они избыли, // и я от них, Горе, миновалось, // а Злочастье на их в могиле осталось. // Еще возгряло, я. Горе, к иным привязалось, // а мне, Горю и Злочастию, не в пустеже жити – // хочу я, Горе, в людех жить // и батагом меня не выгонить, // а гнездо мое и вотчина во бражниках!» [Повесть о Горе и Зорчастии, как Горе-Злочастье довело молотца во иноческий чин, 1984: 11–12]. Передонов же устремился к единственной видимой цели в жизни – накоплению богатства и получению инспекторского места. Передонов с «маленькими, заплывшими глазами *из-за очков в золотой оправе*» [Сологуб, 2004: 11], стремясь всем показать свой достаток, говорит о том, что кольца он хочет «настоящие золотые» [Сологуб, 2004: 177], он готов даже отступить от обычая: он хочет «вместо обручальных колец заказать обручальные браслеты, – это и дороже, и важнее» [Сологуб, 2004: 177]. На свадьбу Передонов взял себе двух шаферов вместо одного. Вторым был Фаластов: «У него очки золотые, важнее с ним, – сказал Передонов» [Сологуб, 2004: 180]. Ни одного подходящего момента не упускал герой, чтобы похвастать своим состоянием: «Хотя часы служили ему давно, но он и теперь, как всегда при людях, с удовольствием глянул на их большие

золотые крышки» [Сологуб, 2004: 14]. Недотыкомка «враждебна Передонову и прикатилась именно для него, а что раньше никогда и нигде не было ее. Сделали ее – и наговорили. И вот живет она, ему на страх и на погибель, волшебная, многовидная, следит за ним, обманывает, смеется: то по полу катается, то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли на улице, и везде ползет и бежит за Передоновым, – измаяла, истомила его зыбкою своею пляскою. Хоть бы кто-нибудь избавил, словом каким или ударом наотмашь. Да нет здесь друзей, никто не придет спасать, надо самому исхитриться, пока не погубила его ехидная» [Сологуб, 2004: 198]. Эта способность недотыкомки обращаться в любой предмет аналогична обращению Горя-Злочастия то в ястреба, то в белого кречета: «"Ты стой, не ушел, добрый молодец, // не на час я к тебе. Горе злочастное, привязалось! // хошь до смерти с тобою помучуся! // не одно я Горе – еще сродники, // а вся родня наша добрая, // все мы гладкие, умилные! // А кто в семью к нам примешается – // ино тот между нами замучится! // такова у нас участь и лутчая! // Хоть кинся во птицы воздушныя, // хотя в синее море ты пойдешь рыбою, // а я с тобою пойду под руку под правую!" // Полетел молодец ясным соколом, – // А Горе за ним белым кречатом; // молодец полетел сизым голубем, – // а Горе за ним серым ястребом; // молодец пошел в поле серым волком, // а Горе за ним з борзыми вежлецы; // молодец стал в поле ковыль трава, // а Горе пришло с косою вострою; // да еще Злочастие над молотцем насмехался: // "быть тебе, травонка, посеченой, // лежать тебе, травонка, посеченой, // и буйны ветры быть тебе развеяной! " // Пошел молодец в море рыбою, // а Горе за ним с щастыми неводами – // еще Горе злочастное насмеялося: // "быть тебе, рыбонке, у бережку уловленной, // быть тебе да и съеденой, // умереть будет напрасною смертию!"» [Повесть о Горе и Зорчастии, как Горе-Злочастие довело молотца во иноческий чин, 1984: 15–16]. По мнению Д.С. Лихачева, «Молодец представлен в повести жертвой своей собственной судьбы. И эта судьба молодца, персонифицированная как

Горе Злочастье, – центральный, поразительно сильный образ повести. <...> Его судьба – Горе Злочастье – возникает как порождение его боязливого воображения». Мнительность, подозрительность свойственные Передонову, его постоянно охватывает чувство страха: «Может быть, они ядовиты. Вот, возьмет их *Варвара*, нарвет целый пук, заварит вместо чаю, да и *отравит его*» [Сологуб, 2004: 126–127], – думает Передонов. Примечательно, что в авторской инсценировке его мысли становятся словами карт, оживших в его воображении подобно недотыкомке, порожденной его больным сознанием: «чаю не пей – *отравит*» [Сологуб, 2004: 298]. Эти слова созвучны со словами Горя-Злочастья, явившегося молодцу во сне, дабы пробудить в нем страшные подозрения: «Откажи ты, молодец, невесте своей любимой – // быть тебе *от невесты истравлену*, // еще быть тебе *от тое жены удавлену*» [Повесть о Горе и Зорчасти, как Горе-Злочастиедовело молотца во иноческий чин, 1984: 12]. По замечанию Д.С. Лихачева, «когда человек не может справиться в самом себе с каким-то овладевшим им пороком, страстью, даже чертой характера, <...> тогда именно возникает представление о каком-то "привязавшемся", "неотвязном" существе – чуждом и одновременно "нечуждом" этому человеку. Это несчастье человека, его судьба, – непременно злая судьба, рок, доля, двойник человека. Этот двойник преследует человека, отражает его мысли, при этом недобрые мысли, губительные для него» [Лихачев, 1984: 98–99]. Передонов, являясь антигероем, порождает губительную для него недотыкомку. «Между двойником несчастного человека и этим последним устанавливаются отношения родства и одновременно отчужденности, отстраненности. Двойник губит человека и вместе с тем "искренне" желает ему «успокоения» – в могиле ли, в монастыре ли, в тюрьме или в доме для умалишенных» [Лихачев, 1984: 99]. Таким образом, сумасшествие Передонова строится не только по законам декадентского романа, но и полностью подчинено всей русской литературной традиции.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Во второй главе настоящей работы было выявлено, что Роман Ф. Сологуба полностью входит в пространство антимира. Действительность в романе представлена как сонм зла, порока и пошлости, как ирреальный кошмар и дьявольский замысел. Разлад Передонова с миром действительным является проекцией внутреннего разлада личности. Победы добра над злом в романе не может быть обнаружено, так как понятие «добра» полностью исключено из описываемого Сологубом пространства. Сюжет романа подчинен архетипическим моделям; исход жизнеописания главного героя – сумасшествие – предсказуем. Также было выявлено, что роман «Мелкий бес», в частности, строится по сюжетной схеме типологически схожей со схемой древнерусской «Повести о Горе-Злочастии».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При сопоставлении ценностных ориентиров в пространстве антимира и декадентского мировоззрения было выявлено, что данные модели идентичны между собой. Под привлекательной маской, за которой скрывается герой, несущий «новое слово», в антимире скрывается провозглашение равенства истин добра и зла, вражда с традициями добра, предпочтение дьявола Богу, эстетизация зла и суицидальность.

При изучении сологубовских текстов (роман и авторской инсценировки «Мелкий Бес», а также не включенных в роман глав «Сергей Тургенев и Шарик»), была обнаружена полная принадлежность романа к пространству антимира. При привлечении древнерусской «Повести о Горе-Злочастии» была выявлена их сюжетно-типологическая схожесть. Данный факт подтверждает, что «в русской литературе есть единый сюжет, который проходит через весь тысячелетний путь ее развития» [Васильев, 2009: 63].

Мир «Мелкого беса» переполнен сценами и эпизодами, повествующими о клевете, распускании сплетен и доносительстве героев, мотивы пошлости и разврата неразрывно связаны со всеми персонажами; гнусность, пакостничество и хамство – неотъемлемая черта многих из них. Все это постепенно сгущает психологическую атмосферу романа как способствующую подавлению духовной жизни героев. Персонажи давно умерли духовно. Косвенно это выражено размышлениями главного героя: «Он думал, что у каждого здесь дома есть свои покойники. И все, кто жил в этих старых домах лет пятьдесят назад, все умерли. Некоторых, пожалуй, еще он помнил. Человек умрет, так и дом бы сжечь, <...> – а то страшно» [Сологуб, 2004: 98]. Действительность в романе представлена как зло, порок и пошлости, как ирреальный кошмар и дьявольский замысел. Разлад Передонова с миром является проекцией внутреннего разлада личности.



Так таковой победы добра над злом в романе не обнаружено, так как понятие «добра» полностью исключено из описываемого Сологубом пространства. Однако сюжет романа полностью подчинен архетипическим моделям; исход главного героя ожидаем – это завершение «злой судьбы», т. е. сумасшествие.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анненский-Кривич В.И. Две записи / Публ. А. Л. Соболева П Сологуб Федор. Творимая легенда. М.: Художественная литература, 1991. Т. II. С. 255.
2. Антонов Д, Майзульс М. Анатомия ада. Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М.: Форум; Неолит, 2014. 240 с.
3. Аякс [Измайлов А.А.]. У Ф.К. Сологуба (Интервью) // Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. 1912. № 13151. 19 сент. С. 5–7.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Эксмо, 2014. 704 с.
5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. 543 с.
6. Бахтин М.М. Язык в художественной литературе // Собр. соч.: В 7 т. М.: Художественная литература, 1997. Т. 5. С.287
7. Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции. СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1910. 304 с.
8. Бердяев Н.А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре: философы русского послеоктябрьского зарубежья. М.:Наука, 1990. С. 77.
9. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2-х томах. М.: Искусство, 1994, Т. 1. 542 с.
10. Блок А.А. О литературе / сост. Беднякова Т.Н. М.: Художественная литература, 1980. 350 с.
11. Васильев В.К. Сюжетная типология жанра жития в русской литературе XI-XVI веков: автореф... дис. канд. филол. наук: 10.01.01. Томск: ТГУ, 2008. 26 с.

12. Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы XI-XX веков. Архетипы русской культуры. От Средневековья к Новому времени. Красноярск: ИПК СФУ, 2009. 260 с.
13. Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру: статьи о русской литературе. Вильнюс: Baltos lankos, 1997. С. 48–81.
14. Веселова О.Н. Традиции Ф.М. Достоевского в символистских романах Ф.К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес»: автореф... дис. канд. филол. наук: 10.01.01. Орел: ОГУ им. И.С. Тургенева, 2011. 22 с.
15. Виноградова В.В. Мифопоэтика кризисной антропологии в малой прозе русских декадентов: автореф... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 [Электронный ресурс]. Волгоград: ВГСПУ, 2011. 10 с. URL: [http://vgpu.org/sites/default/files/disfiles/avtoreferat\\_vinogradova\\_v.v..rtf](http://vgpu.org/sites/default/files/disfiles/avtoreferat_vinogradova_v.v..rtf) (дата обращения: 13.09.2016)
16. Волынский А.Л. Ф.М. Достоевский. Критические статьи. СПб.: Общественная польза, 1909. 367 с.
17. Герабан Д. К поэтике повествовательной и драматической модели мира в романе и пьесе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Studia Russica II. Будапешт, 1979. С. 171–186.
18. Данько Е.Я. Воспоминания о Федоре Сологубе. Стихотворения / Вступ. статья, публ. и коммент. М. М. Павловой // Лица. Биографический альманах. СПб. Феникс, 1992. Вып. 1. С. 206–211.
19. Долгенко А.Н. Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX-XX веков: автореф. дис ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Волгоград: ВГПУ, 2005. 40 с.
20. Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII-XX веках [Электронный ресурс]. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. 1056 с. URL:

<https://www.mpda.ru/data/268/629/1234/Vera%20v%20gornile%20smneniy.pdf>

(дата обращения: 13.04.2017)

21. Евдокимова Л.В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба: автореф... дис. канд. филол. наук: 10.01.01. Волгоград: ВГПУ, 1996. 29 с.

22. Ерофеев В. На грани разрыва. «Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. М.: Советский писатель, 1990. С. 79–100.

23. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. 76 с.

24. Живолупова Н.В. Любовь в художественной системе исповеди антигероя // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. 2008. №4. С. 217–222.

25. Иванов-Разумник Р.В. Русская литература XX века (1890– 1915 гг.). Пг.: Колос, 1920. 38 с.

26. Кабанов А.А. Образ андрогина в декадентском искусстве // Знание. Понимание. Умение. Серия: Искусство. Искусствоведение. 2009. № 3. С. 246–250.

27. Келдыш В.А. Вступительная статья о «Мелком бесе». М.: Художественная литература, 1988. 303 с.

28. Кожин В.В. Классицизм, модернизм и авангардизм в XX в. // Теоретико-литературные итоги XX века: сб. статей / под ред. Ю.Б. Борева. М., 2003. Т. 2: Художественный текст и контекст культуры. С. 5–25.

29. Компаньон А. Демон теории: литература и здравый смысл. / пер. с фр. С.Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашников, 2001. 336 с.

30. Кондаков И.В., Корж Ю.В. Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. 2000. № 6. С. 176–186.

31. Косиков Г.К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль Сартр. Бодлер / сост. Г.К. Косиков. М: Высшая школа, 1993. С. 5–40.
32. Лихачев Д.С. Древнерусский смех // Бахтин М.М.: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. М.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. Т. 1. С. 448–467.
33. Лихачев Д.С. Жизнь человека в представлении неизвестного автора XVII века // Повесть о Горе-Злочастии / отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1984. С. 89–105.
34. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
35. Манн Г. Полн. собр. соч. / пер. В.М. Фриче. М.: Современные проблемы, 1910. Т. 4. С. 51.
36. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III / отв. ред. З.Г. Минц. Тарту: Тартуский государственный университет, 1979. С. 76–120
37. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 59–96.
38. Павлова М.М. Из творческой предыстории «Мелкого беса». (Алголагнический роман Федора Сологуба) // Анти-мир русской культуры. Язык. Фольклор. Литература. М.: Ладомир, 1996. С. 328–354.
39. Павлова М.М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников. М.: НЛО, 2007. 512 с. [Электронный ресурс]. URL:

[http://www.fsologub.ru/o-sologube/pavlova\\_pisatel-inspektor-7.html](http://www.fsologub.ru/o-sologube/pavlova_pisatel-inspektor-7.html) (дата обращения: 14.04.2017).

40. Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. Мелкий бес / сост., статья, комментарий М.М. Павловой. СПб.: Наука, 2004. С. 643–883.

41. Палья К. Декадентское искусство // Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: Изд-во урал. ун-та, 2006. С. 624–643.

42. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 256 с.

43. Поляков С. У Федора Сологуба. II Русское слово. 1907. № 232. 10 окт.

44. Попов И.И. Минувшее и пережитое. Воспоминания за 50 лет. М.: Колос, 1924. С. 16.

45. Повесть о Горе и Зорчастии, как Горе-Злочастиедовело молотца во иноческий чин // Повесть о Горе-Злочастии / отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1984. С. 5–16.

46. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.

47. Пчела [Электронный ресурс] // Библиотека литературы Древней Руси / под. ред. Д.С. Лихачева. СПб.: Наука, 1997. Т. 5. URL: <http://lib2.pushkinskiydom.ru/tabid-4968> (дата обращения: 10.06.2016).

48. Силантьев И.В. Сюжетологические исследования [Электронный ресурс] / Российская академия наук. Сибирское отделение. Институт филологии. URL: <http://www.rumvi.com/products/ebook/preview.html> (дата обращения: 14.03.2016).

49. Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии [Электронный ресурс]. Новосибирск: ИДМИ, 1999. 104 с. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/silantiev1.htm> (дата обращения: 14.03.2016).

50. Сологуб Ф. Заклинательница змей: романы, рассказы. М.: Terra, 1997. 735 с.
51. Сологуб Ф. Канва к биографии // Неизданный Федор Сологуб. Стихи. Документы. Мемуары. М.: НЛЮ, 1997. С. 251.
52. Сологуб Ф. Красногубая гостья. [Электронный ресурс] URL: <https://goo.gl/YvRSGp> (дата обращения: 19.05.2017).
53. Сологуб Ф. Мелкий бес. Драма в пяти действиях (шести картинах) // Сологуб Ф.К. Мелкий бес / под. ред. М.М. Павловой. СПб.: Наука, 2004. С. 247–348.
54. Сологуб Ф. Мелкий бес. Роман // Сологуб Ф.К. Мелкий бес / под. ред. М.М. Павловой. СПб.: Наука, 2004. С. 11–244.
55. Сологуб Ф. О телесных наказаниях. [Электронный ресурс] URL: <https://goo.gl/pM8nb8> (дата обращения: 19.05.2017).
56. Сологуб Ф. Полное собрание стихотворений и поэм в 3-х томах. СПб.: Наука, 2012. Т.1. 1205 с.
57. Сологуб Ф. Сергей Тургенев и Шарик. Ненапечатанные эпизоды из романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес / под. ред. М.М. Павловой. СПб.: Наука, 2004. С. 349–365.
58. Сологуб Ф. Творимая легенда. М.: Художественная литература, 1997. Кн. II. С. 214–219.
59. Сологуб Ф. Фрагменты, не вошедшие в газетную публикацию «Сергей Тургенев и Шарик. Ненапечатанные эпизоды из романа "Мелкий бес"» // Сологуб Ф.К. Мелкий бес / под. ред. М.М. Павловой. СПб.: Наука, 2004. С. 366–373.
60. Сологуб Ф. Цикл «Из Дневника» (Неизданные стихотворения) / Публ. М.М. Павловой и Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб.: Академический проект, 1993. С. 109–159
61. Улановская Б.Ю. О прототипах романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» и Русская литература. 1969. № 3. С. 181–184.

62. Успенский Б.А. Антиповедение в культуре древней Руси // Избранные труды. Семиотика истории. М.: Школа «Языки русской культуры», 1994 Т.1. С. 320–332.
63. Успенский Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси / Б.А. Успенский // Избранные труды. Семиотика истории. Семиотика культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т.1. 608 с.
64. Федоров А.А. «Серебряный век», кризис гуманизма, Наследие Ф.М. Достоевского и русский символизм // Российский гуманитарный журнал. Серия: Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. 2014. Т.3. №. 4. С. 246–254.
65. Фразеологический словарь русского литературного языка. М.: Астрель: АСТ, 2008. 828 с.
66. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
67. Чеботаревская Ан.Н. Федор Сологуб: Биографический очерк и Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. проф. С.А. Венгерова. М.: Мир, 1915. Т. 2. Ч. 1. С. 9.
68. Черносвитова О.Н. Материалы к биографии Федора Сологуба / Вступ. статья, публ. и коммент. М.М. Павловой // Неизданный Федор Сологуб. М.: НЛЮ, 1997. С. 230–231.
69. Чуковский К.И. Самоубийцы // Чуковский К.И. Собрание сочинений в 15 т. Т. 7. М.: ФТМ, 2012. С. 561–574.
70. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
71. Юрков С.Е. «Антиповедение»: опыт синергетической интерпретации [Электронный ресурс]. URL: <https://goo.gl/f2YBwY> (дата обращения: 23.04.2016)



Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации  
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой РЯЛиРК  
И.В. Евсева  
2017 г.



БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ПРОСТРАНСТВО АНТИМИРА В РОМАНЕ  
Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»**

Выпускник



О.В. Кожина

Научный руководитель



канд. филол. наук В.К. Васильев

Нормоконтролер



Н.П. Булахова

Красноярск 2017