

ФЕДОР СОЛОГУБ (1863—1927) — лирик и прозаик
(вариант рефлексированного эстетического волюнтаризма)

"Во мне — ко мне — большая страсть:
В себя гляжу, сужу, да мерю...
О если б сила! Если б власть!
Но я, любя, в себя не верю."

(З. Гишпиус ("Я") от чужого имени)"

Среди русских символистов старшего поколения Федор Сологуб занимает особое место. Подобно Брюсову и Мережковскому он переживает зависимость человека от власти темной, хаотической практики — иррациональной сферы подсознательного (причем для Сологуба, приехавшего в Петербург из провинции, где он провел 10 лет жизни до начала своей литературной карьеры, это — не надвигающаяся угроза, а самая что ни на есть жестокая реальность); он так же не хочет примириться с создавшимся положением, отказаться от волюнтаристского выполнения задачи защиты индивидуума любой ценой, однако, в отличие от них он не считает, что неавтономный человек в праве иметь какие-либо гносеологические или этические амбиции (лирический герой Сологуба лишь в мечте, лишь в мире воображения надеется ощутить себя свободным существом), т.е. не питает никаких иллюзий относительно реальных, жизненных возможностей освобождения индивидуума от этой власти. Если Брюсов и Мережковский, заняв волюнтаристскую позицию, лишь в конце, и скорее в противовес авторскому намерению, показывали в лучших своих произведениях — интеллектуально освещая соз-

давшееся положение — демонизм волюнтаристских устремлений индивидуума, то Сологуб делает это с самого начала с помощью определенного художественного приема, а именно с помощью введения "масок", которые, с одной стороны, не могут быть отождествлены с "я" писателя (поэт "легко сочувствует, радуется и печалится со многими, и охотно облекается в многообразные личины", — пишет Сологуб в предисловии к 5-му тому собрания сочинений 1910 г.)¹, но, с другой стороны, выражают некую сущностную сторону "я", так как — как говорит один из героев Сологуба — "Нельзя надеть на лицо маску, не сочетав своей души с ее душой. Иначе маска сваливается"².

Ощущая демонизм волюнтаристских устремлений своего эстетизирующего человеческого феномен героя, отвергающего всё, что не прекрасно, т.е. по существу не признающего, что сфера бесформенной практики относится к самому человеческому феномену, и в то же время не имея возможности противопоставить этой позиции какую-либо другую, Сологуб "решает" неразрешимую дилемму таким образом, что как бы проецирует на воображаемый экран волюнтаристские усилия индивидуума — его мечты о Красоте — и, отчуждая их от живой, цельной личности, представляет их мертвенными, плоскостными, "теньвыми", т.е. лишенными подлинной жизненной значимости, но в то же время, делая их исключительным предметом художественного изображения, показывает их как бы обладающими значимостью эстетической. Имея в виду эту особенность позиции Сологуба, его можно назвать представителем рефлексированного эстетического волюнтаризма, из которого вытекает и отмеченная И. Анненским парадоксальная особенность

его поэтики, заключающаяся в том, что "непосредственность совершенно чужда его стихам", но в то же время и в том, что он "не умеет и не желает стоять вне своих стихов"³. Хотя сам поэт отнюдь не тот смотрящий на мир "дремотными глазами" демон, не принимающий мира, так как вся жизнь кажется ему "игрой беспечности, а мир "погибельным кругом" и даже спасительница-смерть...] должна представляться фокусом и издевательством в руках дьявола"⁴, - как пишет о нем один из его ранних критиков и как обычно его склонна воспринимать критика и до сих пор, - ему безусловно близок его лирический герой, этот демон безжизненного творчества, который, будучи поэтом, может лишь создавать в своих мечтах либо мир представляющийся ему человеческой, а на самом деле нечеловеческой, совершенной красоты (у Сологуба - это мир тихой "избавительницы Смерти"), либо мир представляющегося ему нечеловеческим, а на самом деле человечески-совершенного безобразия (у Сологуба - это мир "Жизни, бабищи грубой и румяной"). Как лирик он создает искусственный эрзац того идеала, который Гегель в своей эстетике называет действительностью "в ее полной силе и свободе"⁵, так как показывает этот идеал как нечто несуществующее, но как бы претендующее на существование, т.е. призрачное. Как сатирик он создает искусственный эрзац жизни, показывая ее как "нечеловеческое", как чертовщину, дьявольское наваждение, адскую фантазмагорию.

Почему же та эстетизация действительности, которой предается сологубовский герой-"лирик", демонична? Согласно эстетике Гегеля задача лирического искусства заключается в том, чтобы "обыкновенную жизнь" со всей ее повседневной убогостью,

"непоэтичную и скучную", поднять "в эфирную чистоту подлинного бытия". Разумеется, представление о том, что таким образом можно воистину обрести "саму действительность" или бытие было действительным лишь при условии, если под обретением "самой действительности" понимать метафизическое "осуществление идеи". Там же, где, как это произошло на рубеже веков, вера в метафизическую осуществимость идеи индивидуального совершенства оказалась утраченной из-за ощущения наличия непроницаемой для лично-индивидуальных усилий сферы практики, где индивидуум уже перестал ходить на котурнах и опустился до уровня будней с их слабостью и убогостью ("Где моя сила, где гордость моя? / К низшим склоняюсь кругам бытия", - пишет Сологуб в одном из своих стихотворений)⁶, лирико-героическое "возвышение" вещей приводило лишь к их искусственному приукрашиванию: "поднятые" вещи оказывались не в сфере гегелевского свободного бытия, а в сфере какой-то безжизненной сверхжизни, или иначе говоря, Смерти, которой и поет "гимны" лирический герой Сологуба - его демоническая маска. В мечтах сологубовского героя, если воспользоваться словами Николая Гартмана, "все воистину "поднимается" в мир теней красоты. И там превращается в плоскостное, упрощается, делается прозрачным, возможно приобретает классические черты, но одновременно и становится беднее, бесцветнее, суше и бессильнее, т.е. безжизненное"⁷.

Лирического героя Сологуба, который является не только "современным" лириком, поднимающим всё в мир "теней красоты", но и "современным" сатириком, создающим безжизненно-фантастические картины жизни "ада"-земли, характеризует неприятие, отрицание мира в его непреображенном аспекте. "Условия, собы-

тия, самые процессы жизни кажутся ему[...] неритмичными, хаотичными, чаще докучными, редко красивыми[...] Начиная с людей[...] и кончая ненавистным ему Светилом..., все отвергается, ничто в этом мире "не приемлется им"⁸, — пишет А. Чеботаревская, отождествляя "маску" поэта с его неуловимым "общим обликом", ведь для исследовательницы отвержение мира во имя Красоты "не в узко-эстетическом, — как она пишет, — а в широко раздвинутом понятии социальной гармонии,"⁹ — было близким, и в этом смысле она была одной из тех, кому легко сочувствовал поэт, облакавшийся в многообразные личины. Вот, например, как пишет о своей позиции и о позиции многих современников Сологуба З. Гиппиус: "Мы всему говорим — не хочу, и потому можем продолжать жизнь и в этом мире[...] во имя той сверх-справедливости, существование которой в человеке неоспоримо, природа которой — тайна, и которую, пожалуй, можно назвать Любовью"¹⁰.

Однако, не принимающий мира герой Сологуба всегда ощущает себя почти преступником (ведь он знает, что поведение волюнтариста, отвергающего практику, по существу убивающего свое "тело" — поведение самоубийственное, морально не оправданное), — хотя таким преступником, который "влюблен" в свое преступление, т.е. человеком порочным — душевно изуродованным, "больным" и "злым" (недаром, как это отметил И. Анненский, "злой" и "больной" — любимые определения Сологуба, не только прозаика, но и лирика¹¹). Это ставшее "порочным" стремление поднять жизнь в эфирную чистоту подлинного бытия, так как для этого ее надо убить, запечатлевается у Сологуба во множестве аспектов, из которых мы отметим некоторые.

Аспект имагинационный

Ощущающий свое бессилие быть свободным, самовластным устройте-лем человеческого бытия герой Сологуба, переживающий свою судьбу как плен, как жизнь "за стеной" или "земное заточение", будучи не в силах вынести свою принадлежность к миру массового существования, и мысль о том, что для него пути эмансипации закрыты, создает в мечтах иной мир, становясь творцом индивиду-альных космогонических мифов. Одним из ярких примеров тако-го имагинационного "преображения" мира может служить сологу-бовский цикл "Звезда Маир".

Созданный в мечтах "небывалый" мир абсолютного покоя - воистину "лунный мир", воплощение мечты сына луны, Орфея. Рит-мы стихотворений этого цикла призваны, прежде всего, к тому, чтобы воссоздать совершенство завораживающе-опрозраченного инобытия, хотя в их монотонии и сквозит сладостно-томительное, тихое безумие игры с "теньями", той болезненной, порочной игры, которая запечатлена и в одном из первых принесшем Сологубу из-вестность рассказов "Тени".

Характерно, что цикл "Звезда Маир" включен Сологубом в тот раздел его лучшей книги лирики "Пламенный круг", который носит название "Личины переживаний": творец "лунного мира" - одна из личин, масок поэта, один из аспектов его скрытого ли-ца.

Аспект магический

Чтобы сохранить иллюзию своей независимости от обезличива-ющей практики, от поглощающего всякую индивидуальность массово-

го существования, герой Сологуба обращается к магии, к заговорам, к "Волхованиям" (как называется один из разделов "Пламенного круга"). Так в стихотворении "Поклонюсь тебе я платой многою" за "забвение" истинного положения вещей — власти практики — за "веселие" души, освобожденной от гнета сознания своей зависимости от нее, герой готов заплатить "платой многою" той созданной его больной фантазией мертвой ведьме, которая принесет ему упоительной, смертельной, галлюцинационной отравы — "злого зелия". Для него лучше сам ад, чем та скука и страх, та "злая тишина" "безвременья" (если воспользоваться образами Блока), от которой он готов завять, уподобившись собаке (с таким метемпсихозом мы часто встречаемся и в лирике, и в прозе Сологуба).

Но несмотря на то, что герою "отрадно" явление мертвой ведьмы, в медлительных, стонущих, почти "воюющих" безударных рифмах стихотворения, в растянутых конечных "ою", "ия", "ие", запечатлевается тоска, от которой герой хочет освободиться и о которой в "Мелком бесе" рассказчик Сологуба — одна из его нарративных масок — изображая стилизованное под шабаш ведьм "веселие" сестер Рутимовых, пытающихся спастись от жизни в неистовом радении, говорит: "О, смертная тоска, оглашающая поля и веси, широкие родные просторы! Тоска, воплощенная в диком галдении, тоска гнусным пламенем пожирающая живое слово, низводящая когда-то живую песню к безумному вою! О, смертная тоска! О, милая, старая, русская песня, или и подлинно ты умрешь?"¹²

Аспект солипсический

Не желающий признать, что практика относится к самой сущности человеческого феномена, герой Сологуба пытается отделить себя от "живой жизни", которая не дает ему забыть об этом, утверждая, что нет ничего, кроме его мысли и воли, кроме единого "Я" художника-творца ("Я все во всем, и нет Иного", — утверждает он в стихотворении "В последнем свете злого дня" из цикла "Единая воля"), который из ничего создает нечто: "доброе" или "злого" Бога, тот или иной мир, "иные", отличные от него самого лишь в той мере, в какой они, как у Шопенгауэра, — его представления:

"Не поклоняюсь я иному,
Ни богу доброму, ни злому,
Но и не спорю тщетно с ним:
Творцу ль сердиться на созданья?
Огню ль в минуту угасанья
Роптать на пепел и на дым?"

Поскольку же творец-художник творит мир по своей воле, он может одним великолепным жестом "пересоздать" его, избавившись от мешающего ему "закопневшего в грехах и злобе" тела, которое, не относясь к миру интеллекта и воли "Я", также является лишь "представлением":

"И смерть бесстрастно я прославлю,
И так же все легко поправлю,
Как создал всё из ничего."

("Венком из руты увенчали")

При этом сологубовские стихотворения, прославляющие "Единую волю" творца-художника, не скрывают того, что солипсизм

является продуктом утомленной печалью, "охладелой" мысли: парадоксальным образом, "великое и сильное" "Единое Я" — это прибежище для всех истомленных, бессильных и безумных —

"В последнем свете злого дня,
В паденьи сил, в затменьи Бога,
Перед тобой моя дорога.
Приди ко мне, люби Меня", —

заклинает человека сологубовский демон безжизненного творчества, творец "таинственного мира", демон "дремотный", усталый, сомнамбулический, относящийся к своей позиции с самоиронией, с глубоким сомнением — некий аналог подпольного человека Достоевского, но уже даже без искры его истерического энтузиазма, питавшегося безумной надеждой на какую-то, хотя бы относительную, оправданность своего подполья.

Аспект артистический

"[...] из всего, что показано на сцене, реальна только сама игра", — пишет в своей эстетике Николай Гартман¹³. Для героя Сологуба, пытающегося отвлечься от "живой жизни", от своего опыта, который говорит ему о том, что он не свободен от практики, созданный им самим чудесный мир легенд, индивидуальных мифов — та "сцена", на которой он разыгрывает разные роли. Игра же — это его "последнее утешение" (название последнего раздела "Пламенного круга"). Но для того, чтобы "уродливую" жизнь превратить в "привлекательную" сцену, Демону Сологуба непременно нужна Смерть как освобождение от власти практики, как избавление от "порочной природы":

" Подруга-смерть, не замедляй,
Разрушь порочную природу,
И мне опять мою свободу
Для созидания отдай.
Настало время чудесам -
Великий труд опять подьемлю,
Я создал небеса и землю,
И снова ясный мир создам."

("Настало время чудесам")

Тот, кто играет на сцене, таким образом, мертвец, выдающий себя за живого, маг, иллюзионист, и его игра - тоже обман, иллюзия, выдаваемая за реальность. Герой Сологуба, несомненно, об этом знает, поэтому и говорит о "чудесах" творчества - "И опять из полной чаши / Я рассею чудеса" -(стихотворение "Я влюблен в мою игру").

При всем разнообразии ролей, которые исполняются на "сцене" (мечтатель, волшебник, "Единое Я"-творец, артист и т.п.), герой Сологуба все же всегда играет самого себя, являя в разных личинах глубинную, подземную, неподвижную волю к личному совершенству, неданному ему, недостижимому для него. Это отнюдь не весь "общий облик писателя", но о нем Сологуб, отказавшийся прокомментировать, пояснить свои произведения, сказать ничего не может, сознавая, что он роковым образом обречен своим временем являть настроения застылости и оцепенения. "Нормальный человек все вынесет, кроме неподвижности, и всем пожертвует, от всего отречется, [...] лишь бы не быть обреченным на подземное несказанное бытие Сологуба. А между тем [...], вся его поэзия - неподвижное, хотя и страшно напряженное созерцание одной точки", - пишет один из ранних критиков

Сологуба философ Лев Шестов, сравнивший его поэзию с ответами Пифии, с вечной и мучительной загадкой, отметивший ее дивную музыку, "смысла которой ни Сологубу, ни его читателям разгадать не дано"¹⁴. При этом критик пронизательно замечает, что Сологуб отнюдь не проповедует дремотно-демоническую ментальность, никого не зовет за собой, не хочет, чтобы читатель оправдал или полюбил жизнь его героя, он ее именно являет во всей ее проблематичности. Его лирику в целом можно было бы назвать воспроизведением беспробудно-тяжелого, "сюрреалистического" сна героя-волонтариста (воспользовавшись названием его первого романа "Тяжелые сны" 1896 г.): здесь все происходит во сне-времени, от которого невозможно уйти, некуда уйти, которое обрекает героя на демонизм, не снимая с него при этом моральной ответственности за него:

"Я спал от печали
Тягостным сном.
Чайки кричали
Над моим окном...
Заря возопила:
- Встречай со мной царя.
Я небеса разбудила,
Разбудила, горя. -

И ветер, пылая
Вечной тоской,
Звал меня пролетая
Над моею рекой.
Но в тяжелой печали
Я безрадостно спал.
О веселые дали,
Я вас не видал!"

Волонтаризм поработанного практикой эстета, который хочет защитить индивидуум, неизбежен и демоничен, - как бы говорит поэт своим творчеством, но больше он ничего сказать не может и, подобно гоголевскому художнику, без любви написавшему "Портрет", снова и снова рисует мучающий его призрак, обнажая его призрачность, но в то же время и "оживляя мертвеца", за-

ставляя его "бродить по свету". Так Сологуб исполняет ту задачу защиты индивидуума, за которую берутся старшие символисты волюнтаристского крыла.

Сологуб принадлежит к числу тех художников, творческие искания которых разворачиваются одновременно и успешно и в лирике, и в прозе. Прозаическое наследие Сологуба богато и разнообразно (новеллы, романы, сказки, притчи, драмы и т.д.), но вершины его талант достиг в завоевавшем широкое признание романе "Мелкий бес", над которым он работал 10 лет (1892—1902) и который увидел свет лишь в 1907 году, и в любимой им самим "Творимой легенде" (1914 год).

В статье "Навь чары мелкого беса" ("Навь чары" — подзаголовок романа "Творимая легенда") Корней Чуковский писал: "О, мы все это знаем, — эту тошноту, это головокружение от человеческих лиц, шляпок, речей, походок, — когда идешь по улице, и каждая чужая улыбка — как пощечина, и каждая физиогномия — как карикатура, — и колет, и царапает сердце каждый напояженный ус, — и зачем у Руслан-Звонаревой на носу бородавка? Это мучительней всяких мучений[...]. У Сологуба это чувство всегда: тошнит от человечества, от мира; он как тот тифозный больной, — из чеховского рассказа, — который, когда видит чухонца, думает: "Противный народ эти чухонцы... и греки. Совсем лишний, ни к чему ненужный, противный народ. Занимают только на земном шаре место. К чему они?" Каждая наша нескладница, каждый наш жест — как личное ему оскорбление[...]. Теперь толкуют много о философии Сологуба: г-жа Чеботаревская, Иванов-Разумник, Сергей Городецкий очень дельно излагают его "систему", но

здесь не философия, здесь боль, здесь "сердце в занозах"; здесь тоска, а не система!"¹⁵ В приведенной цитате показатель-но, во-первых, признание современника Сологуба в том, что от-вержение всего мира из-за его (вернее - своей собственной) не поддающейся жизненному устранению деформированности, ему зна-комо (Сологуб, как мы уже указывали, изображает явление, ха-рактерное для своего времени). Во-вторых, показательно, что у Чуковского-художника вызывает отвращение, страх не столько "все ножи, розги, штыки, зуботчины", все "капли крови", кото-рыми полны рассказы и романы Сологуба, сколько "бородавка на носу Руслан-Звонаревой", т.е. прежде всего нарушение норм эс-тетических. Ведь согласно представлениям романтиков, на кото-рые ориентируется Сологуб как на некую, еще недавно действи-тельную, норму, не эстетика исходит из этики, а, наоборот, прав-да по своим возможностям кроется в Красоте, которая ее созда-ет, и эстетическая настроенность души является, таким образом, тем всеобъемлющим даром, который дает человеку природа. "Фи-лософия поэзии вообще начинается с самоценности прекрасного, с того, что оно отделено и должно быть отделено от истины и нравственности"¹⁶, - пишет Ф. Шлегель, к которому присоеди-няется и Вакенродер, считающий чувство прекрасного "одним и тем же для всех небесным лучом, преломляющимся в разных землях тысячами разных цветов"¹⁷, и Новалис, утверждающий, что "поэ-зия - есть всё и вся"¹⁸, а философия является лишь теорией поэзии, показывающей нам, что она (т.е. поэзия) собою пред-ставляет.

В-третьих, чрезвычайно показательное сравнение такого видения с видением тифозного больного, продиктованное сознанием абсурдности отвращения к миру, абсурдности, которую не скрывает и сам Сологуб, надевающий маску эстета, но критически относящийся к своему занимающему эстетическую позицию герою-демону, хотя из приведенной цитаты скорее следует, что Чуковский, однозначно приписывая это отвращение самому Сологубу (ср. "У Сологуба это чувство всегда... Он как тот тифозный больной[...]"). склонен не замечать мистификаторства последнего. Однако, тот же Корней Чуковский заметил, что "в его писаниях - вечная, в сущности, схватка Триродова и Передонова... и странно следить, с каким однообразием во всех своих драмах, трагедиях, притчах, новеллах, стихах, рассказах, статьях и сказках, на тысяче арен под тысячью личин, Сологуб изображает все тот же, все тот же турнир, всех тех же непримиримых противников"¹⁹. Корней Чуковский прав: все произведения Сологуба нужно рассматривать как такие, где разворачивается непримиримая борьба между демоном безжизненного творчества эстетом Триродовым⁺ и мелким бесом практики Передоновым, и, прежде всего, так нужно рассматривать роман "Мелкий бес". Но кто же в этом лучшем романе Сологуба может быть отождествлен с Триродовым? Это, несомненно, рассказчик, тот всевидящий, всезнающий и всё отвергающий, по существу

⁺ Образ, символизирующий провозглашенное еще Н. Минским²⁰, которым Сологуб увлекался, как единственно реальное стремление индивидуума - "вечное стремление к несуществующему и несбыточному" и вечное отталкивание от существующего при полном сознании фантастичности своих мечтаний.

призывающий небытие, Нирвану обыватель, которого А. Белый остроумно окрестил "Далай-Ламой из Сапожка"²¹, этот "анти-Передонов", утопическое "я" самого Сологуба"²².

В изображении главного героя рассказчик пристрастен и тенденциозен, и не потому, что такой "натуры" как Передонов не могло быть вокруг него (Сологуб признается, например, что о некоторых еще более страшных вещах, которые он наблюдал в провинции, он никогда и нигде не смел писать, потому что никто не поверил бы, что такое может быть на самом деле), а потому, что он, как заметила З. Гиппиус в статье "Слезинка Передонова", не любит своего "нищего всем" героя, а только "нашел и показыва-ет"²³, отказываясь видеть в нем человека, своего ближнего (правда, З. Гиппиус приписала эту нелюбовь однозначно самому Сологубу, отождествив его с его нарративной маской, таким образом упростив роман, сведя его, собственно говоря, к злему, хотя на уровне фактов достоверному, памфлету).

В характеристике, данной Передонову З. Гиппиус, поражает меткое определение "нищий всем": у Передонова воистину ничего нет, буквально никаких спиритуальных ценностей, определяющих "образ Божий" в человеке, и в этом смысле он — одно сплошное безобразие: "Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь. В предметах его бросались в глаза неисправности и радовали его. Когда он проходил мимо прямостоящего и чистого столба, ему хотелось покривить его или испакостить. Он смеялся от радости, когда при нем что-то пачкали. Чисто вымытых гимназистов он презирал и преследовал[. . .]

Неряхи были для него понятнее. У него не было любимых предметов, как не было любимых людей, - и потому природа могла только в одну сторону действовать на его чувства, только угнетать их[...]. Быть счастливым для него значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, улаживать свою утробу"²⁴.

Но этот абсолютно нищий умом, душой, духом "учитель" Передонов - пародия на мир индивидуализированный, даградированный индивидуум, превратившийся в воинствующую массу в ее физической реальности и метафизической сущности. Как физическая реальность Передонов - "маленький человек", который занимает не свое место, и смутно ощущая это, стремится упрочить свое положение. Не случайно роман показался тогдашнему читателю реалистическим, т.е. рисующим типические характеры в типических обстоятельствах, изображающим с натуралистической дотошностью банальную историю провинциального карьериста и жизнь окружающих его уродов метко, заостренно, доводящим и образы и события до кошмара, нелепости, патологии.

В изображении жизни провинциального города как физической реальности явно ощутима гоголевская сатирическая традиция: рассказчик, высвечивая "выпадение" и искажение элементарных спиритуальных ценностей, являет нам сонм вырожденков, "отцов города" - прокурора Авиновицкого, исправника Минчукова, предводителя дворянства Вериги и т.д., которых посещает Передонов, эта мертвая душа, подобно тому, как у Гоголя Чичиков посещал, постепенно скупая "мертвые души" и становясь их хозяином, омертвевших, вырождающихся помещиков. Но если Гоголь не мог поверить в то, что индивидуальными усилиями остановить запе-

Чатленный им процесс деградации невозможно, если он еще надеялся на силу смеха, на то, что если высмеять погруженного в мелкие, чисто практические интересы и потому забывшего о красоте, истине и добре вырождающегося индивидуума, не унижая, а очищая его в горниле романтической сатиры и иронии, если показать ему в "зеркале" во что он превратился, то он ужаснется и начнет искать путей спасения (как говорит брюсовская героиня Рената - "[...] что если бы обратили мы взор на себя, как в зеркало, и увидели бы свои грехи и свой позор? Ведь всем нам, каждому, надо было бы ужаснуться, и, как оленю от охотника, бежать в монастырскую келью")²⁵, то Сологуб уже не может не видеть, что есть такая степень деградации, при которой индивидуальные усилия становятся безрезультатными, т.е. ощущает границы действительности того закрытого и личностного представления о мире, в круге притяжения которого он сам, подобно Гоголю, еще находится. Ощущая свое бессилие что-то сделать, рассказчик Сологуба может только безлично, бесстрастно "явить" уродливый мир бездуховной практики (отсюда, например, реферативно-нейтральный стиль при оценке такого поведения героев, от которого Гоголь, наверное, закричал бы в тоске). Он вынужден "не любить" своего героя, снять с себя всякую моральную ответственность за него, воспринимать его только как анти-эстетический феномен, как антипод Прекрасного, т.е. как Безобразное. В то же время роман Сологуба показывает как мертвенна, нечеловечна, демонична эта эстетическая позиция рассказчика. Парадоксальным образом "мелкий бес" Передонов и "Демон" Триродов, который в этом романе еще не обрел своего подлинного лица, еще не стал полно-

правным героем, выступая всего лишь как рассказчик, об облике которого мы можем судить только опосредованно, похожи в чем-то очень существенном: "У него не было любимых предметов, как не было любимых людей"²⁶, - говорит о Передонове рассказчик, но то же самое можно сказать и о нем самом. "И все, что пред собой он видел, он презирал или ненавидел", - писал в свое время о своем "Демоне" Лермонтов; сологубовский же демон уже даже не презирает, не ненавидит, а как-то бесстрастно, отчужденно, безлично, мертвенно созерцает.

Опосредованно о "родстве" между рассказчиком и его "героем" свидетельствует и разветвленная система литературных аллюзий и реминисценций, которые, как бы давая парадигму генезиса Передонова, "поднимают" его, тупого и низкого, ставя в связь либо с менее "низким", чем он сам (напр., гоголевский Чичиков, чеховский Беликов, пушкинский Герман), либо, неожиданно, - с несравненно более высоким (лермонтовский Демон), а иногда даже и с возвышенным (шекспировский Гамлет). Функция многочисленных реминисценций и аллюзий, на всех уровнях буквально пронизывающих роман, заключается в том, чтобы включив и Передонова в индивидуализирующийся человеческий феномен, показать тот крайний случай, когда явственно обнажается безумие приверженности к ставшим недейственными представлениям, подсказываемым закрытой и личностной картиной мира: символ этого безумия - Передонов, мечта всей жизни которого стать инспектором училищ, навести "порядок" и показать себя, т.е. соответствовать представлению о достойном гражданине, Передонов, который, как мы узнаем из романа, "тоже стремился к ис-

тине, по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томило его²⁷, странным и зловещим образом "выделяя" из не "томящейся по истине" среды (символ обывательского спокойствия — глупый молодой человек, вечно веселый, бляющий "баран"-Володин, этот новый Авель, антипод беспокойного, вечно мрачного нового Каина — Передонова), превращая его в "лишнего человека", хотя, безусловно, ставшего уже карикатурой на самого себя.

Изображая Передонова, рассказчик, хотя и не навязчиво, но очень последовательно, внушает читателю мысль о том, что его "герой" — не человек (то же самое он делает и с другими персонажами романа: "Вершина — "колдунья злая", Володин — "баран", сестры Рутиловы — молодые "ведьмы" и т.д.), причем эта мысль внушается чаще всего за счет приемов мифологизации всего художественного пространства, времени и персонажей. Однако, парадоксальным образом, именно мифологичность романа препятствует такому внушению, ведь миф о всеобщем, о "космическом", по своей природе, как на это указал Керени²⁸, всегда говорит об искре божественного (или даже о "божественности") в том всеобщем, которое становится предметом мифологизации, как бы нелепы, ужасны, безобразны с точки зрения современного человека ни были некоторые мифологемы (например, мифологемы архаичных мифов). Особенность цитирования мифов⁺ в "Мелком

⁺ Характерное для литературы русского модернизма цитирование мифов имеет целью выявить более общий, более существенный мир, чем мир т. наз. "реальный".

бесе" заключается в том, что многочисленные и самые разные мифы, контаминируясь, причудливо наслаиваясь друг на друга, в конечном итоге как правило выходят в архаику. Так, например, библейский миф о Каине и Авеле становится "историей" о жреце и о жертвоприношении, в которой Каин-Передонов как некий древний шаман (ср. его пляски, заговоры и другие ритуальные "действия") приносит своему богу - древнему Хаосу - в жертву барана: Авеля-Володина (см. сцену убийства: "Передонов быстро выхватил нож, бросился на Володина и резнул его по горлу. Кровь хлынула ручьем...! Прерывистый раздался визг...! Володин...! хрипел, двигался ногами и скоро умер. Открытые глаза его стеклятели, уставленные прямо вверх. Кот вышел из соседней горницы, нюхал кровь и злобно мяукал...")²⁹.

Таким образом, если иметь в виду вышеуказанную специфику мифа, то превращающееся за счет нарративных приемов мифологизации в космическое мещанство, с его пошлостью и безобразием, неожиданно оказывается включенным в "богочеловеческий" мир, приобщенным к человеческому феномену, хотя, безусловно, это происходит не только без ведома рассказчика, но и в противовес тем намерениям, которые он преследует. Ведь для рассказчика передоновщина существует лишь как всеобщее бесперспективное мещанство, и на физическом, и на метафизическом уровне: на физическом уровне мещанство - это, как мы уже указывали, не признающая им за человеческую массовость, на метафизическом уровне оно есть "Дряхлый хаос", к которому возвращается деградирующая человеческая культура, чтобы в нем потерять себя:

круг замыкается, история кончается, культура, достигнув дряхлого возраста, гибнет, подобно тому, как она будет гибнуть у Шпенглера в "Закате Европы"³⁰. Тот общий миф, который творит здесь рассказчик, показывая как хаос все более и более овладевает миром, как все более и более помрачается сознание главного героя, бросая отблеск сумасшествия на его окружение, и все страшнее и страшнее становится "наш город" - некое локально не ограниченное, "всеобщее" место провинциального существования, ад крошечный, собственно говоря, должен был бы быть назван не мифом, а антимифом, так как это не миф "творения", какими по существу являются космогонические мифы, всегда в конечном итоге говорящие о становлении миропорядка, о культуре, а нечто прямо противоположное: индивидуальный, детерминистический миф разрушения, гибели культуры, ее движения вспять. Рассказчик обращается с мифом произвольно, приспособляя мир к своему видению (массовое, хаотическое = нечеловеческое), давая вариант "черной стилизации мира"³¹, создавая вокруг всех персонажей романа, как это уже было отмечено исследователями³², всё нарастающую мистическую ауру, заполняя пространство между фигурами и предметами всё стужающейся атмосферой дьявольщины. Важную роль в создании этой атмосферы играют животные (кот, баран, вороны), связанные с магическими манипуляциями вещи (карты, кофе, табак), фантастические существа (недотыкомка, глаз-птица, шальная курносая баба-кухарка). Поддержанию этой иллюзии способствует и моноаспектуальность изображения персонажей: каждый из них сведен к одной черте, все они плоскостны, ничто не отмечается внутри сознания, у характеров нет

развития, показаны лишь либо нарастание исходного качества, либо же неожиданные метаморфозы, обычно внешние (напр., связанные с переодеванием).

Аналогичную функцию создания черной стилизации мира и внушения мысли о принадлежности Передонова и его окружения к миру дьявольскому играет и лейтмотивность (напр., повторение мотива сада Вершиной, превращающегося в "магическое пространство") и - шире - постепенно нарастающая, доведенная до "черного марева" поэтизация текста (его ритмизация, соположенность и параллельность частей и т.п.).

Особое место в романе занимает история Людмилы и Саши Пыльниковы, которая, если иметь в виду как она подана рассказчиком, является, как это отметил М. Дрозда, в отличие от черной стилизации мира (Передонов и его круг), попыткой дать стилизацию светлую, внушающую мысль о том, что единственной гарантией возможного спасения для индивидуума может быть отделяющая его от массы мечта, творимая им прекрасная легенда. Интересно, что если при создании "мифа о мещанском бытии"³³ античные и библейские, т.е. культурные, мифы выходили в архаику, что по "заданию" стилизатора должно было говорить о гибели культуры, но в общем смысловом целом романа приобщало феномен бесформенной практики к миру человеческому, то здесь, наоборот, все движется в противоположном направлении: Людмила, одна из четырех молодых "ведьм"-сестер Рутиловых, должна стать в изображении рассказчика античной нимфой, героиней пасторального сюжета о Дафнисе и Хлое. Но если по замыслу рассказчика, стилизующего свою любимицу под свой эстетический идеал, согласно которому

реабилитированная прекрасная и свободная плоть = "святая плоть"⁺; волюнтаристски не считающегося с требованием гуманистической универсальности, возрождение античности – этот новый Ренессанс с его культом индивидуально-прекрасного – должно быть залогом возрождения культуры, то роман в целом разоблачает его иллюзии: не случайно отношения Людмилы с Сашей, начатые в духе свободной эротики, которой отдал дань и другой символист-стилизатор М. Кузмин, граничат с развратом и извращенностью, не случайно они отнюдь не свободны от грубости и вульгарности. В конце романа в сцене с Хрипачом ложь Передонова прямо сопоставляется с полуложью Людмилы и даже намекается, что "различия лишь в эстетизации, в литературно-эстетической сублимации все той же передоновщины"³⁴. И это вынужден сделать со своей любимицей сам занимающий эстетическую позицию рассказчик: он вынужден отнестись к стилизаторскому эстетизму, столь характерному для стиля "модерн", иронически (отметим, однако, что и усталая ирония по отношению к стилизаторскому эстетизму, также является неотъемлемой чертой стиля "модерн", если иметь в виду его лучшие образцы).

"Всякая поэзия хочет быть лирикою, хочет сказать здешнему, случайному миру нет, и из элементов познаваемого выстроить мир иной, со святынями, "которых нет"...] Но всякая истинная поэзия кончает ирониею]." – писал Сологуб в статье "Демо-

⁺ Заметим, что то же самое Людмила хочет сделать со своим любимцем, Сашей, когда она наряжает его, опрыскивает духами, любит его по-гречески женственной красотой и молодостью.

ны поэтов"³⁵, и эту же мысль он повторяет почти дословно в начале написанной позже "Творимой легенды" – своего самого "иронического" романа. Что же понимает Сологуб под иронией? "Снимая покров за покровом, личину за личинкой, ирония открывает за покрывами и личинами вечно-двойственный, вечно противоречивый, всегда и навеки искаженный лик. За ангельским сладкогласием поэтов, за образами их золотого сна обличает она сонмище уродливых демонов"³⁶ (подчеркнуто нами. – Н.С.). Воплощением такого "золотого сна" поэта, за "сладкогласием" которого встают "сонмища уродливых демонов", является роман "Творимая легенда", остроумно названный К. Чуковским "музеем прежних переживаний"³⁷ героя сологубовской лирики (заметим, что гораздо более осязаемое в этом романе Сологуба отвердевание, фетишизирование, обескровливание уже и в лирике представленных как сомнабулические, "дремотные", неподвижные, переживаний лирического героя – прием подчеркнуто иронический).

Как и в романе "Мелкий бес", в "Творимой легенде" представлен процесс рождения индивидуального мифа, но если в первом случае рождался "миф о мещанском бытии", то здесь мы имеем дело с мифом о жизни художника. Поэтому во главу угла в этом романе поставлена орфическая аллюзия, которая, будучи как бы скрытой пружиной действия, предопределяет всю архитектонику "Творимой легенды".

Образ героя "Творимой легенды" – эстета и поэта Триродова, чье видение мира воплощается и иронически разоблачается в романе, создан так, как будто в судьбе этого персонажа оживают пессимистические и мистические идеи древней Греции, песси-

мистические потому, что согласно этим идеям оторванные от единства роковой виной самоутверждения, дифференциации, души людей - этих падших Демонов - скитаются по миру в бесчисленных рождениях ("Я уже был и юношей и девой, / И кустом, и птицею, и немой рыбою в море", - говорит Эмпедокл)³⁸, обреченные на томление и скорбь (ср. в романе Сологуба разные и по месту и по времени мучительные "существования" главных героев. в разных обличьях, мотивирующие причудливо-фантастическое построение романа). Но представления орфиков предполагали и таинственную мистическую возможность искупления вины, мистериальных очищений. По мере постепенного очищения души ее удел на земле становится все выше и завиднее, и, под конец, как говорит Эмпедокл, очищающиеся "становятся[.] прорицателями, поэтами, врачами и вождями среди смертных людей[.]"³⁹ (ср. с образом Триродова, который предстает в романе как маг, поэт, ученый и общественный деятель, становясь в конце концов королем), причем долгий срок испытания сокращается для тех, кто три раза подряд избрал жизнь истинной мудрости и святости (отсюда - возможное объяснение символики имени Триродова), они, по словам, Пиндара, в которых звучат отголоски орфических влияний, "направляются по пути Зевса к чертогу Хроноса, где дуновения океана веют вокруг острова блаженных"⁴⁰ (в романе Триродов, как бы с честью пройдя через все испытания, которые уготовила ему жизнь, отправляется на своем воздухоплавательном корабле-оранжерее на "блаженные" "Соединенные острова").

В представлениях орфиков, несмотря на их пессимизм, главное - это пафос очищения, усмирения природных сил песней и ас-

кезой: униженная, иссохшая, жаждущая душа, преодолев все трудности и ужасные испытания воистину приобщалась к миру божественному (как говорит Эмпедокл, очищающиеся в конце концов "вырастают в богов, величайших по чести, разделяя жилище и трапезу с другими бессмертными"⁴¹). В романе же Сологуба все это только "творимая легенда", утопия, созданная болезненным воображением современного поэта, который хотя бы в мечтаниях, хотя бы во сне хочет ощутить себя свободным от власти практики, сохраняющим моральную чистоту, благородство, мудрость во всех ситуациях. Но даже и это ему не дано: в его "сне" мечта и действительность - красивое и безобразное, живое и мертвое, высокое и мелочное, реальное и фантастичное, здоровое и болезненное, чистое и порочное - переплетаются, как это обычно бывает во сне, самым причудливым, самым невероятным, и по существу уродливым, образом, свидетельствуя о невозможности эстетического преобразования мира, ухода от практики, о крахе закрытой и личностной картины мира.