

МЕЛКИЙ БЕС МЕЖДУ РЕАЛИЗМОМ И СИМВОЛИЗМОМ

Виктор Ерофеев

Я рассматриваю *Мелкий бес*, как пограничное произведение. Этот довольно небольшой по объему роман содержит в своем строении черты внутренней драмы, вызванной его противоречивым отношением к могучей традиции русской прозы XIX века, традиции всемирной значимости и поистине великих мастеров. Впрочем, нужно сразу сказать, момент отчуждения от традиции для автора романа не носил вполне осознанный характер. Напротив, Сологуб скорее чувствовал себя под сенью традиции.

Чтобы выявить художественное своеобразие *Мелкого беса*, напомним о некоторых фундаментальных чертах классического реализма. Выделю преимущественно те из них, которые, формируя “коллективный” образ истины золотого века русской прозы, переосмысляются или оспариваются, пародируются в романе Сологуба. *Мелкий бес* – это напряженный диалог с традицией реализма.

Русская классическая литература исповедует *философию надежды*. Это одна из наиболее важных категорий. Истины без надежды не существует. Русская литература объединена в своей уверенности в том, что будущее должно быть и будет лучше настоящего. Иными словами, она ориентирована на лучшее будущее. Новой жизни должен соответствовать *новый герой*. От Рахметова до Алеши Карамазова – таков диапазон поисков *нового человека*.

Русская реалистическая литература – это литература не только вопросов, но и ответов. Можно даже сказать, что для русской традиции не существует неразрешимых вопросов. В духе философии надежды, чуждой отчаяния и неверия в “пору прекрасную”, любой вопрос можно решить либо с помо-

стью коренной трансформации общественных институций, либо – если берется метафизический план (Достоевский, Толстой) – с помощью обнаружения универсального смысла.

Философия надежды переплетена с понятием общественного прогресса. Справедливо подчеркивается *социальный* характер традиции. Русской литературе свойственно не только критическое отношение к вопиющей социальной действительности (“критический реализм”), но ей же присущи и поиски социального идеала всеобщей справедливости.

Таким образом, истина, которая заключена в традиции едина для всех. Русская литература всегда утверждала монизм истины и плюрализм лишь отклонений от нее. Перефразируя Достоевского, можно сказать, что, если бы истина находилась *вне* народа, русская литература предпочла бы остаться скорее с народом, чем с истиной.

Философско-эстетический принцип триединства: истина-добро-красота принадлежит не только русской традиции, однако, дополняясь тождеством: истина-справедливость, он приобретает в ней особую последовательность и смысл. Из этого триединства следует целый ряд выводов.

Истина немыслима *вне* добра. Русская традиция отличается активной проповедью добра. В ее модели мира зло никогда не торжествует, а если и одерживает некоторые временные победы, то они в конечном счете оказываются фиктивными и несостоятельными. Основная “слабость” зла в том, что оно не самостоятельно, не изначально, а имеет те или иные причины, которые возможно устранить. В отличие от зла, добро самостоятельно и *беспричинно*. В результате зло онтологически бессильно перед добром.

Истина немыслима *вне* красоты. Но красота также немыслима вне истины, то есть красота не может быть самодостаточной. Она направлена на внеэстетические цели (“красота спасет мир”). Связь красоты со злом порождает демоническую красоту. Элементы демонической красоты видны уже в Печорине, но особенно полно выражены в образе Ставрогина. Однако это не подлинная красота, а всего лишь обольстительная “маска”, обман и в конечном счете уродство.

В русской традиции представление о красоте нерасторжимо с целомудренностью. Предпочтение отдается духовной

“платонической” любви перед чувственностью, плотской, физической страстью. Последняя зачастую развенчивается, дискредитируется, пародируется. Я уже не говорю о философии *Крейцеровой сонаты*. Эротика вынесена вообще за грань литературы, но даже “за гранью” она скорее иронична, чем эротична (*Барков, Гавриилиада*, “юнкерские” поэмы Лермонтова). На фоне такой традиции вполне невинный роман Арцыбашева *Санин* мог действительно вызвать скандал.

Наконец, и это, пожалуй, одна из наиболее существенных вещей; истина немыслима *вне* смысла. Иными словами, нелепость, хаотичность, беспорядочность жизни оцениваются в русской литературе как явления случайные, временные, неподлинны, обусловленные конкретными обстоятельствами общественного или психологического порядка. Эти обстоятельства могут и должны быть устранены, и с их устранением жизнь обретает утраченный смысл. Идея того, что человеческая жизнь полна непреходящим смыслом, пронизывает всю русскую литературу и вновь обращает нас к философии надежды.

Итак, все части художественной модели мира, созданной русской литературой, соответствуют друг другу, находятся в *гармоническом* единстве. Очень важна буквально ощутимая в каждой строке проекция в будущее, неудовлетворенность настоящим, требование перемен. В этой неудовлетворенности, в непримиримости по отношению к пороку – источник энергии революционного свойства. Русская литература, в целом, была не только союзницей русского освободительного движения, но и его идейной опорой. Именно поэтому она имела полное право говорить о негативных, нигилистических тенденциях, зловеще возникающих в этом широком движении (*Бесы* Достоевского). Следует сказать еще о том, что русская литература способствовала формированию определенного склада мышления, особого типа национального сознания, устремленного к идеальным образцам и сохраняющего свою актуальность до наших дней.

Художественная модель мира, созданная реалистической традицией, охватывала самые разнообразные пласты бытия, давала ответы на самые существенные вопросы, связанные с общественным национальным, индивидуальным и метафизическим планами. В этой модели, которая, в отличие от других моделей, порою трактуется как зеркало или окно в мир (тем

самым забывается об ее избирательности и о том, что она имеет свои конструктивные особенности и системные характеристики), мы находим самые различные и порою противоположные друг другу точки зрения, споры, до сих пор будоражащие мысль и чувства миллионов читателей. Можно с уверенностью сказать, что русская литература XIX века является одним из наиболее богатых и важных культурных феноменов всей человеческой культуры в целом.

Тем не менее к концу века, в начале 90-х годов, возникает и начинает складываться в определенную группу литературное направление, которое ставит под сомнение некоторые положения, развитые традицией. Оставим в стороне генезис русского символизма и его связь с новейшей французской литературой и немецкой философией того времени. Важно, однако, определить, где проходит линия разрыва с традицией, водораздел направлений. В этом плане следует сказать о том, что отход от традиции знаменуется прежде всего расчленением традиции на живые и мертвые (отжившие, с точки зрения сторонников “нового искусства”, свой век) элементы. Это расчленение не может произойти внутри системы, необходим посторонний взгляд.

Такой посторонний взгляд по отношению к традиции уже характерен для программной статьи Д. Мережковского “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” (1893), в которой автор выделил три основных элемента нового искусства: “мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности”. Однако, отечественная художественная практика той поры лишь отчасти, в символистской поэзии, соответствовала манифесту. Роман находился под влиянием традиции вплоть до *Мелкого беса* (вышел отдельной книгой в 1907 г.). Что же касается первого крупного прозаического произведения Сологуба *Тяжелые сны*, писавшегося в 80-90-е гг., то, хотя он и содержал в себе “внереалистические” элементы (черты натурализма в нем причудливо переплетаются с чертами зарождающегося символизма), этот роман не стал крупной вехой отчуждения от традиции, поскольку в художественном отношении не совсем “состоялся”. Именно в *Мелком бесе* намечилось расчленение традиции на живые и мертвые элементы, соотношение которых и “перевернуло” роман.

Вместе с тем в известном смысле *Мелкий бес* опирается

на реалистическую эстетику. Его связь с художественными системами Гоголя, Достоевского и Чехова несомненна. Влияние Толстого ощущается в самой экспозиции романа. Сологуб противопоставляет видимость – сущности. Видимость такова, что в описываемом городе “живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось”, – предупреждает Сологуб, и читателю *кажется*, что сейчас произойдет аналогичное толстовскому разоблачение видимости, “срывание всех и всяческих масок”.

Если попытаться кратко охарактеризовать содержание романа, то, прочитанный в традиции реалистической литературы, он производит впечатление произведения о нелепости русской провинциальной жизни конца прошлого века. Такое резюме ставит роман в ряд других реалистических произведений (в частности, многих рассказов Чехова). Но при более внимательном анализе романа можно заметить, что такое резюме слишком многословно, в нем встречаются явно факультативные слова, просящиеся за скобки, так что роман о нелепости (русской) (провинциальной) жизни (конца прошлого века), становится романом о “нелепости жизни” вообще, если под жизнью разуместь бытовую каждодневную *земную* реальность. В соответствии с этим трансформируется “миф” о главном герое, Передонове, которого критика порою не прочь поставить в одну шеренгу с Чичиковым, Обломовым, “человеком в футляре” и т. д.

Посмотрим, как происходит эта своеобразная редукция. Отмечу, что показ нелепости, идиотизма какой-либо конкретной формы жизни соответствует традиции и даже является одной из социально-критических ее основ: если такая жизнь нелепа, то, стало быть, надо жить иначе, надо преобразовать жизнь – так проповедует традиция. В каком-то смысле Сологуб соглашается с этой проповедью. Но он не может принять ее целиком.

Автор романа не приемлет той жизни, о которой повествует. На этом настаивали революционно настроенные писатели-современники (в частности, Горький и Блок, отмечавшие общественную ценность романа и образа Передонова), это особенно видно в главах, которые в композиционном отношении почти повторяют прием *Мертвых душ* (посещение героем разных лиц с одной целью). Передонов обходит влиятельных особ города. В описании этих визитов, в рассужде-

ниях и манерах “отцов города” собрано множество признаков локального времени. Ведутся разговоры о воспитательном значении смертной казни, книге некоей г-жи Штевен, роли дворянства в обществе и т. д. Если суммировать оценки повествователя и принять во внимание его саркастически-иронический тон, то повествователь выходит достаточно “прогрессивной” фигурой. Вместе с тем, по сути дела, это безнадежный, бесперспективный “прогрессизм”.

Социальные изменения, желанные автору, приобретают утопический характер, причиной чему является мысль о неизменности “низкой” человеческой природы. Слова Передонова о будущей жизни пародируют чеховские мечты: “Ты думаешь, через двести или триста лет люди будут работать?... Нет, люди сами работать не будут... на все машины будут: повертел ручкой, как аристон, и готово. Да и вертеть долго скучно”. Собеседник Передонова, Володин, радостно подхватывает эти слова, но грустит о том, что “нас тогда уже не будет”. “– Это тебя не будет, а я доживу” возражает Передонов. “– Дай вам бог, – весело проползать”. Вся эта сцена – профанация “философии надежды”. Пелена нелепости заслоняет собою радужные мечты.

Декорации провинциального города, рассадника сплетен, слухов, клеветы и дикости, имеют важное, но вовсе не принципиальное значение. В романе нет противопоставления “нашего города” иной форме существования, в частности, столичной жизни, столь яркого в *Трех сестрах* (кстати, любопытно отметить, что у Сологуба тоже три сестры). В чеховской пьесе провинция корчится от собственной нелепости, зато столичная далекая жизнь обретает некий загадочный смысл. Вопрос не в том, что Чехов разделяет мнение своих героинь относительно столицы, а в том, что у чеховских сестер сохраняется, пусть иллюзорное, но достаточно отчетливое и играющее роль метафоры “философии надежды” противопоставление “подлинного” (принимающего образ столичной жизни) существования – “неподлинному”, “данного” – “идеальному”, к которому направлены помысли. У Сологуба для героев не сохраняется подобного напряжения. Мир столицы, где живет мифическая княгиня, от которой зависит место инспектора для Передонова и куда сам герой едет для встречи с ней, не носит характер противовеса (ср. также *Госпожу Бовари*, где поездка Эммы не то чтобы в

Париж, но даже в Руан оказывается праздником!). Столица оказывается призрачной, ирреальной, *никакой*. Можно сказать, что нет разницы, существует она или не существует. Людмила выписывает из Петербурга духи, но она к столице также равнодушна. Итак, город ничему не противопоставлен. Поэтому все, что творится в нем, получает значение *нормы*. Сравнить не с чем. Володин с Передоновым, правда, навоят разговор о своих родных местах, но он немедленно превращается в бессмысленный спор. Лишенный “малой родины”, больше того, биографии (читатель лишь вскользь узнает о семье и прошлом Передонова), герой, наравне с другими персонажами, живет в городе, который воплощает собой обобщенную бытовую декорацию жизни, то есть становится символом реального мира. Таким образом, из романа изгоняется, если так можно выразиться, *пространственная* (а не только временная, обращенная к будущему) надежда.

И еще об одном уничтожении надежды. В каком-то плане *Мелкий бес* можно рассматривать как роман о надежде Передонова, благодаря помощи Варвары, получить место инспектора. Хотя все мысли Передонова крутятся вокруг желанного места, его надежды равны нулю с самого начала. Ясно, что Варвара не способна добиться места для Передонова, но она добивается выхода за него замуж, расстравляя эти надежды (посредством подложных писем к княгине). В результате роман о надежде превращается в роман о гнусном надувательстве. Надежда становится как бы тождественной обману.

В отличие от провинциальной среды, значение национального аспекта не столь однозначно. Роман богат национальной спецификой. Действие разворачивается в атмосфере, которая порождена веками национальной истории. Взаимоотношения между сословиями, людьми, их привычки, обряды, суеверия, наконец, язык – все это отмечено “местным колоритом” и “русский дух” романа не спутаешь ни с чем. В *Мелком бесе* Сологуб создал свой образ России, образ нелестный. Образ кондовой, тяжелой, неподвижной страны. В какой-то степени можно говорить о карикатуре. Образ России, созданный Сологубом, – это образ страны, у которой нет будущего, потому что в ней, по Сологубу, нет сил, способных к творческой деятельности. Автор сам употребил в предисловии к роману понятие “передоновщина”, которое

по аналогии с “обломовщиной” способно приобрести значение национального мифа. Но этот миф гораздо мрачнее не только “милой”, облюбованной отечественным сознанием “обломовщины”, но и выводка гоголевских “мертвых душ”, ибо в поэме дан светлый образ России, преодолевающей наваждение (“птица-тройка”). У Сологуба опять-таки нет противопоставления “данного” – “идеальному”. Его образ России тождествен самому себе. И если в гоголевской поэме души мертвы и неподвижны, то у Сологуба, вместо некрополя, царство безумия. В нем верховодит недотыкомка. Она неистребима.

В этом отношении локальное время (90-е годы) не имеет решающего значения. Роман несет черты не какого-то определенного времени, а *безвременщины*, понятия, характерного для различных периодов русской истории. В романе *безвременщина* торжествует над временем. Можно даже сказать, что согласно концепции романа, *безвременщина* – это константа национальной истории.

Говоря о социальных истоках “передоновщины”, можно также указать на то, что сологубовское решение этой проблемы отличается от традиционной критики реакционного мракобесия. Здесь перед нами параллель в лице “человека в футляре”. Беликов порожден общественной несвободой. Достаточно рассеяться страху, отменить бюрократические порядки и авторитарный произвол, как Беликов исчезнет сам по себе, растворится в воздухе. Недаром рассказ заканчивается призывом слушателя: “...Нет, больше жить так невозможно!”. Как известно, в романе Сологуба обсуждается чеховский рассказ. Собственно это несостоявшаяся беседа. Если в *Бедных людях* Девушкин читал гоголевскую *Шинель* и был оскорблен ею лично, то Передонов (равно как и Володин) не только не читал *Человека в футляре*, но даже не слышал о самом “господине Чехове”.

Рассказ появился в период работы Сологуба над романом. Он не мог ни откликнуться на этот рассказ, герой которого оказался коллегой Передонова. Пройти мимо рассказа – значило молчаливо признать тематическое влияние Чехова. Сологуб выбирает другой путь: он “абсорбирует” рассказ, включает его в свое произведение с тем, чтобы преодолеть зависимость от него. Он даже указывает в диалоге номер “Русской мысли”, в котором появился рассказ (кстати,

указан неверный номер), однако не вступает в его обсуждение. Единственное суждение о рассказе принадлежит эмансипированной девице Адаменко: “Не правда ли, как метко?” Таким образом, в глазах Адаменко и ее младшего брата Передонов оказывается “двойником” Беликова.

Впрочем, это весьма сомнительный двойник. Передонов гораздо более укоренен в бытии, нежели Беликов – фигура социальная, а не онтологическая. Передонова нельзя отменить декретом или реформой народного образования. Он так же, как Беликов, целиком и полностью стоит на стороне “порядка”, и его так же волнует вопрос “как бы чего не вышло?”, но это лишь один из моментов его фанаберии. В сущности, его бредовые честолюбивые помысли, жажда власти и желание *наслаждаться* ею несвойственны Беликову: тот пугает и сам пугается и в конечном счете умирает как *жертва* всеобъемлющего страха. Он скорее инструмент произвола, исполнитель не своей воли, нежели сознательный тиран и деспот. Передонов, в отличие от него, – жестокий *наслажденец*, его садистические страсти подчинены не социальному, а “карамазовскому” (имеется в виду старик Карамазов) началу.

Общественные корни “передоновщины” двояки. Они определены не только реакционным режимом, но и либеральным прошлым Передонова. Изображая его неверующим человеком, для которого обряды и таинства церкви – “злое колдовство”, направленное “к порабощению простого народа”, Сологуб солидаризируется с Достоевским, с его критикой либерального сознания, которое, будучи лишенным метафизической основы, приобретает разрушительный, нигилистический характер, как показал автор *Бесов* (перекличка между названиями обоих романов получает идеологическое значение). Передонов впитал в себя утилитаристские идеи шестидесятичестия: “...Всяким духам предпочитал он запах унавоженного поля, полезный, по его мнению, для здоровья”. Но этот утилитаризм со временем разложился, так как не имел под собой никакой почвы. В результате “мысль о труде наводила на Передонова тоску и страх”. Передонов – носитель либерально-интеллигентских “мифов”, над которыми иронизирует Сологуб. “В каждом городе, – считает Передонов, – есть тайный жандармский унтер-офицер. Он в штатском, иногда служит, или торгует, или там еще что делает, а ночью, когда

все спят, наденет голубой мундир и шасть к жандармскому офицеру”. Передонов числит себя “тайным (политическим - В. Е.) преступником”, воображает, что “еще со студенческих лет стоит под полицейским надзором”. Напротив, в противовес либеральной традиции, образ самого жандармского подполковника Рубовского создан без особенной антипатии. Он “был скромн и молчалив, как могила, и никому не делал ненужных неприятностей”. Сологуб даже подчеркивает, что Рубовский “любим в обществе”, хотя отмечает и тот факт, что иные из бредовых доносов Передонова подполковник “оставлял, на случай чего”.

Итак, Сологуб *делит* социальную ответственность за безумие Передонова (хотя это безумие невозможно объяснить одними социальными причинами) между мракобесным режимом, с одной стороны, и либерально-нигилистической идеологией – с другой. Такое разделение ответственности, по сути дела, ведет к выводу о том, что “все виноваты” и, стало быть, пласт социальной жизни вообще – ложь и порча. Его следует не изменять, а преодолевать, бежать от “неподлинности”. Ложность и противоречивость “прогрессивных” устремлений воплощены в образе эмансипированной Адаменко: приветствуя “Человека в футляре” и возмущаясь Беликовым, она вместе с тем придумывает изысканные, “просвещенные” наказания для своего младшего брата.

Тема нелепости вещного мира особенно ярко выражена всеобъемлющим мотивом человеческой глупости. Сологуб создает свой собственный “город Глупов”. Слово “глупый” – одно из наиболее часто встречающихся в романе. Оно характеризует значительное количество персонажей и явлений. Приведу ряд примеров: помещик Мурин “с глупой наружностью”, “инспектор народных училищ, Сергей Потапович Богданов, старик с коричневым глупым лицом”; Володин, – “глупый молодой человек”; дети Грушиной – “глупые и злые”; городской голова Скучаев “казался... просто глуповатым стариком”; у исправника Миньчукова лицо “вожделяющее, усердное и глупое”; идя свататься, Передонов и Володин имели “торжественный и более обыкновенного глупый вид”; сестры Рутиловы распевают “глупые слова частушек” и т. д. По отношению к самому Передонову повествователь постоянно использует еще более решительные определения “тупой” и “угрюмый”. Сологубовский город поистине славен своим

идиотизмом; при этом, его обитатели еще больше глупеют, веря всяким небылицам, так как “боятся” прослыть глупыми. Нагромождение глупости производит впечатление ее неискоренимости.

Неудивительно, что в этой бакханалии глупости Передонова с большим трудом и неохотой признают сумасшедшим. Его помешательство уже чувствуется на первых страницах, однако требуется финальное преступление, чтобы оно было признано очевидным. В мире, где царствует глупость, сумасшествие становится *нормой*. Передонова так и воспринимают герои романа – как нормального члена общества: с ним водят дружбу, ходят в гости, выпивают, играют на бильярде, более того, он – завидный жених, за него идет глухая борьба разных женщин. О Передонове-женихе свидетельствует гротескная сцена его сватавства к трем сестрам Рутиловым попеременно, причем даже Людмила, которой в романе отведено место наиболее очевидной антагонистки Передонова, воспринимает его сватавство, хотя и с хохотом, однако как достаточно возможный акт. Иногда окружающим видно, что с Передоновым творится что-то неладное, но они относят его поведение на счет чудачества. “Нормальность” Передонова – это та самая гротескная основа, на которой строится роман. Разгадать душевную болезнь Передонова, обособить, изолировать его – значит положить конец наваждению “перекрыть” русло романа, однако наваждение продолжается, роман – длится.

В *Мелком бесе* ощутимо влияние гоголевской и чеховской традиций. Сам подход к героям, их трактовка “двоится”, приобретая то гоголевские, то чеховские (отмеченные также и опытом Достоевского) черты. “Двойственность” и зыбкость мира в романе достигаются в известной мере благодаря тому, что персонажи не являются ни мертвыми душами гоголевской поэмы (где единственно *живой* душой оказывается повествователь) ни живыми душами рассказов Чехова, где тонкое психологическое письмо способствует созданию образа полноценного, полнокровного человека. В чеховских рассказах почти недопустимы натяжки, так как они приходят в противоречие с психологической сущностью повествования. Не случайно, скажем, история намечающегося романа между Варенькой – “Афродитой” и Беликовым – “Иудом” показалась некоторой части современников Чехова неправ-

воподобной.¹ С другой стороны нас вовсе не смущает то обстоятельство, что Чичикова путают с Наполеоном. В системе гоголевской фантастической прозы такой гротеск совершенно уместен. Вопрос о том, насколько гоголевского героя можно считать человеком, проблематичен. Второй том *Мертвых душ* был априорно обречен на неудачу вследствие поэтики первого тома: в царстве масок живые люди разорвали бы самую фактуру поэмы масок.

Сологуб же намеренно идет на подобный разрыв, вводя в роман совершенно живые (психологические) образы Людмилы, Саши Пыльниковы, его тетки, хозяйки Саши и др. Что же касается иных героев, то чиновники, Володин, сам Передонов остаются как бы на полдороге между чеховскими и гоголевскими персонажами. Эти полуживые-полумертвые души, своего рода *недолюди* (недооформленные, как и сама *недотыкомка*), с затемненным сознанием, как у Гоголя, но с некоторой способностью к осмысленному поведению как у Чехова. Это промежуточное положение, порождающее межеумков, качественно изменяет семантику романа, так что она оказывается неоднозначной “двойственной”. В персонажах *Мелкого беса* есть внутреннее несоответствие, они напоминают *кентавров*, и их “двойственность” особенно наглядно подчеркнута в образе Варвары: тело нимфы и порочное лицо пьяницы и сладострастницы.

Соединение несоединимого (во всяком случае, с точки зрения реалистической традиции) создает впечатление абсурда и нелепости. Такого впечатления не производят гоголевские герои (порожденные сатирической гиперболизацией какой-нибудь одной стороны человеческого характера). Они тождественны самим себе. В их мире не может быть трагедии. Когда прокурор со страха перед разоблачением умирает, его смерть весьма условна; он уже мертв, с самого начала, и сцена смерти производит скорее комический эффект. Диаметральным противоположным примером является смерть Ивана Ильича. Это смерть *человека*. Что же касается Сологуба, то насильственная смерть Володина оказывается как бы посередине: он изначально сакральная жертва (баран, агнец), но

¹ См. об этом А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах*, т. 10 Москва 1977, с. 375.

в то же время этот “кентавр” имеет и человеческие черты. Опять-таки двоящееся впечатление.

Призрачный, полуживой-полумертвый мир сологубовского романа соответствует находившимся в процессе становления философско-эстетическим основам символистской прозы (в полной мере выявившимся в романе А. Белого *Петербург*). В этом призрачном мире жизнь изменить невозможно. Из нее лишь можно совершить бегство в иной план реальности.

Таким бегством в романе становится любовная связь между Людмилой и гимназистом Пыльниковым. При анализе этого пласта романа следует вновь вернуться к традиции русской литературы, подчеркивающей равенство людей перед истиной. Между тем бегство, которое предлагает Сологуб, предназначено для избранных и, по сути дела, является запретным. Более того, эта запретность и составляет, по Сологубу, его “сладость”. Это элитарное решение проблемы, чуждое демократическим принципам традиции вообще, и Достоевскому с его критикой идеи человекобожия в частности.

Важно отметить роль повествователя в истории отношений Людмилы и Саши. Это явно заинтересованное лицо. В сценах любовных шалостей повествователь, словно сам становясь персонажем романа, принимает роль соглядатая, “жадно” подсматривающего сцены раздевания и передевания Саши растлительницей “Людмилочкой”, утверждающей, что “самый лучший возраст для мальчиков... четырнадцать-пятнадцать лет”.

Представим себе “традиционного” повествователя. Как бы он поступил? Он бы нашел гневные слова для обсуждения Людмилы и оплакал бы бедную соvrащенную “жертву”. Не таков сологубовский повествователь, который то приходит в умиление и подсюсюкивает, то стыдится своего умиления и прячется за словами о веселости и невинности забав, однако запутывается в словах и в конечном счете выдает свои чувства. Повествователь настолько увлечен растлением юного “травести”, что буквально теряет голову: Людмила оказывается лишь “дамой-ширмой” для прикрытия гомосексуальных страстей. Такого нецеломудренного повествователя не знала дотоле русская литература, совершенно однозначно относившаяся всегда к противоестественным страстям (впрочем, она и вовсе избегала описывать их, за исклю-

чением Достоевского: “Исповедь Ставрогина”).

Нарушены не только законы приличия, но также и собственно литературные законы. Нарушение дистанции ведет к тому, что эротическая ситуация перестает быть развернутой метафорой (метафора бегства от пошлой жизни), а обретает черты прямолинейно выраженного сладострастия.

Акцент делается на запретности страсти и на том, что лишь запретная страсть способна принести истинное наслаждение. Вместе с тем эротизм в *Мелком бесе* обладает “освободительной” функцией призывает к наслаждению и отражает близкую Д. Мережковскому мысль об “освящении плоти”, о “третьем завете”, призванном объединить христианскую мораль с язычеством (язычница Людмила стыдливо признается в своей любви к “распятому”). Проповедь эротизма носит некоторый пропагандистский характер, хотя обращена не к широкой публике, а к “своим”, посвященным. Но “освобождение” невозможно, и в сцене с директором гимназии Хрипачем Людмила вынуждена скрывать истинную суть отношений с Сашей. Ни Хрипач, ни тетка Саши, встревоженная сплетнями, ее не поймут. Разрыв между языческой моралью Людмилы, которой сочувствует повествователь, и общепринятыми нормами поведения (позиция Хрипача) достаточно велик для того, чтобы попытаться его сократить за счет чистосердечных признаний. Приходится прибегать ко лжи.

Подобная атмосфера лжи фатальна, она существует во многих романах “для посвященных”. Ее можно найти и в произведениях А. Жида и Д. Лоуренса, и в известном набоковском романе, герой которого вступает в “фиктивный брак” с матерью Лолиты, чтобы скрыть свое порочное увлечение двенадцатилетней дочерью. В этом смысле у *Мелкого беса* и *Лолиты* возникает “зеркальная” симметрия: взрослая Людмила и гимназист Пыльников: опытный сладострастный Гумперт Гумперт и американская школьница.

Правда в *Лолите* эротика последовательно выступает, несмотря на откровенность ряда сцен, в функции метафоры. Отвергая моралистические расшифровки романа, Набоков стоит на позициях не эротического, а эстетического наслаждения: “Роман, – пишет он в послесловии к *Лолите* – существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением”.

Но самая исповедь наслажденчества (эротического или эстетического) находится в противоречии с традицией русской литературы, которая хотя и готова была допустить эпикурейские, гедонические элементы (прежде всего благодаря Пушкину), однако все-таки чуралась их и выводила на периферию в то время, как проповедовала непримиримость к наслажденчеству (Гоголь, Достоевский и особенно поздний Толстой), утверждала идеал жертвенности и служения сверхиндивидуальным (общественным и метафизическим) ценностям.

Эротическая тематика *Мелкого беса* довольно необычная для нашего читателя, – это критерий направленного “сдвига” в сторону от традиции, и, вместе с тем, разветвленная система, далеко не ограничивающаяся отношениями Людмилы и Саши. На первой же странице романа возникает мотив инцеста: Передонов и Варвара (“Да как же ты на Варваре Дмитриевне женишься? – спросил краснолицый Фаластов: – ведь она же тебе сестра! Разве новый закон вышел, что и на сестрах венчаться можно?”), который звучит и далее, не подтвержденный, но и не опровергнутый.

Мысли Передонова о княгине окрашены геронтофилией (“Чуть тепленькая, трупцем попахивает, – представлял себе Передонов и замирал от дикого сладострастия”). Интересно письмо Передонова, направленное княгине. Геронтофилия используется как предлог для пародии, связанной на этот раз не с преодолением традиции, но со становящимся символизмом. Сологуб иронизирует над символистской “любовью”: “Я люблю вас, потому что вы – холодная и далекая... Я хочу иметь любовницу холодную и далекую. Приезжайте и соответствуйте”. В этом повторе любимых символистских определений “холодная и далекая”, неожиданном противостоянии княгини – Варваре, которая “потеет”, и в пародийном снижении: “соответствуйте” – видно отношение автора к новым штампам символизма.

Садистическими комплексами пронизаны отношения Людмилы и Саши: “Хотелось что-то сделать ей, милое или больное, нежное или стыдное – но что? Целовать ей ноги? Или бить ее, долго, сильно, длинными гибкими ветвями?” В снах Людмилы достойный “ответ”: “Она сидела высоко, и нагие отроки перед нею поочередно бичевали друг друга. И когда положили на стол Сашу... и бичевали его, а он звонко

смеялся и плакал, – она хохотала”). До Сологуба в русской литературе садизм был социально-психологический мотивирован. Пользуясь своей властью и ненаказуемостью, “сильные” издевались над “униженными и оскорбленными”. Сологуб “превратил” садизм из социального порока в человеческую страсть. Она имеет множество оттенков. Говоря о причинах влечения Передонова к Варваре, Сологуб отмечает: “Его тянуло к ней, – может быть, вследствие приятной для него привычки издеваться над нею”. В романе многочисленны сцены издевательств, но особенно омерзительной персоной выглядит жена нотариуса Гудаевского, получающая чувственное удовольствие от порки собственного сына.

Вообще следует сказать о том, что Сологуб не “пожалел” своих героинь. Он создал целую галерею отвратительнейших женских образов: Варвара, Грушина (поддельщица писем и интригантка, чье тело покрыто блошиными укусами), пышная хозяйка Передоновых Ершова, с которой Передонов пляшет дикий танец во дворе, Адаменко, Гудаевская, сводница Вершина, Преповенская. Вместо преклонения перед русской женщиной, которое свойственно традиции, Сологуб изобразил своих женщин пьяными, бесстыдными, похотливыми, лживыми, злобными, кокетливыми дурами. На фоне традиции Сологуба можно было бы назвать женоненавистником, если бы его мужские персонажи не были столь же гадки.

Среди образов “нечистой силы”, созданной русской литературой, сологубовская недотыкомка занимает особое место. Отечественного читателя не удивишь ведьмами, оборотнями и призраками. От *Гробовщика* и сказок Пушкина, *Вия* Гоголя до черта из *Братьев Карамазовых* и *Черного монаха* Чехова в русской литературе встречается немало “нечисти”.

Однако “нечисть” носит либо фольклорный характер (*Вий*), либо является элементом гротескной сатиры (*Бобок*). Еще более распространена “нечисть” в функции *объясняющей* галлюцинации. Как черт Ивана Карамазова, так и черный монах Коврина помогают авторам “высветлить” героя изнутри, заставить говорить “неосознанное”. Таким образом, “нечисть” – это прием, дающий возможность писателю сказать о герое полную правду, но самое существование “нечисти” не имеет объективного значения. Через черного монаха мы лучше познаем Коврина (размеры его тщеславия), но через Коврина не виден черный монах. Недотыкомка гораздо более

объективный образ. Передонов скорее лишь медиум, способный в силу своего болезненного состояния увидеть ее, но это не означает, что болезненное состояние Передонова породило недотыкомку. Недотыкомка не столько свидетельствует о безумии Передонова, сколько о хаотической природе вешного мира. Она – символ этого хаоса и как таковой принадлежит миру, а не Передонову. Недотыкомка угрожает всем без исключения, и не случайно, что ее существование продолжено за рамки не только психического состояния Передонова, но и самого романа, и мы обнаруживаем ее “двойника” в известном стихотворении Сологуба, где она терзает самого автора. Объективизация недотыкомки и делает ее “фигурой” исключительной в русской литературе.

В *Мелком бесе* Сологуб не претворяет жизнь в “сладостную легенду”, но находит ей художественное соответствие в основном в грубой и бедной языковой фактуре, лишенной метафоричности, в нарочитой монотонности пейзажных и портретных характеристик. Скупость и лаконичность *Мелкого беса* позволили Белому сделать весьма любопытное замечание о том, что в романе “гоголизм” Сологуба имеет тенденцию преобразиться в “пушкинизм”. Белый находил в стиле *Мелкого беса* выдержанность “квази-пушкинской прозы”.

Роман строится на нескольких многократно повторяющихся определениях. Я уже отмечал роль слова “глупый”. Нагромождению глупости соответствует в романе обилие веселья. В романе много смеются, хохочут, хихикают, короче веселятся как могут. Даже жандармский полковник и тот с “веселыми” глазами. Но это веселье производит гнетущее впечатление, и его апофеозом становится бал-маскарад, едва не стоивший Пыльникову жизни. Это бессмысленное, нелепое веселье чревато катастрофой.

Но, может быть, повествователь оказывается той фигурой, которая преодолевает описываемый хаос? Отметим, что повествователь *многолик*, причем его лики с трудом совмещаются или не совмещаются вовсе. Он грубо ироничен и прямолинеен в оценке городского общества, порою остроумен и саркастичен (“Классный наставник – молодой человек до того либеральный, что не мог называть кота Васью, а говорил: кот Василий”), порою угрюм. Его сравнения бывают чересчур контрастны (“Только сравнить: безумный, грубый,

грязный Передонов – и веселая, светлая, нарядная, благоухающая Людмилочка”). О его “наслажденческой” роли уже было сказано, но любопытно, что в своих оценках Передонова как “ходячего трупа”, “нелепого совмещения неверия в живого Бога и Христа его с верою в колдовство” повествователь близок позиции ортодоксального христианина. В своих лирических отступлениях и комментариях, особенно во второй части романа, повествователь выражает себя как идеолог символизма, причем в таких случаях его речь нередко становится столь высокопарна, что невольно закрадывается мысль: Надсон был любимым поэтом не только Саши Пылникова. “... Воистину, – патетически восклицает повествователь, – в нашем веке надлежит красоте быть попоранной и поруганной”. Не менее патетически он пишет о детях как о “вечных неустанных сосудах божьей радости”, однако реальные образы детей в романе мало соответствуют “неустанным сосудам”. “Уже и на них налегла косность... на их внезапно “тупеющие лица”.

Состоящий из разных осколков, повествователь *Мелкого беса* сам воплощает собою хаос и в известной степени соответствует роману о вещном мире как мире хаоса. В этом его отличие от повествователя реалистической традиции, который, каким бы нейтральным он ни казался (повествователь Чехова) являет собой некую целостную фигуру, в своем сознании противостоит хаосу и открывает путь к надежде. Категория “надежды” в *Мелком бесе* заменена категорией неизбывной *тоски*.

Сочинение Сологуба, разумеется, контрастно в сравнении, напиме, с рассказами Чехова, в рамках классической традиции образчиками художественного совершенства. Но с точки зрения эстетики, имманентной *Мелкому бесу*, роман о несовершенстве мира и должен быть *несовершенным*. Я не говорю, что это вполне осознанный автором феномен. Однако налицо связь с эстетической позднейшего модернизма; эта связь не случайна, в исторической перспективе она обладала символическим характером, ставит роман на грань разрыва с богатой, щедро самовыразившейся традицией, предвещающая новые явления литературы XX века.