

О ПРОЗЕ СОЛОГУБА В СВЕТЕ РУССКОЙ  
КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ*Всеволод Келдыш*

**Е**ще в 1907 г. Александр Блок, оценивая в одной из статей современную ему литературную ситуацию, оспорил характерное “стремление быть принципиально враждебным какому-либо направлению...” (Блок 1962: 5, 223-224). В научной литературе далеко не всегда следовали этому плодотворному подходу. В ней заметно выразилась двоякого рода крайность в изучении художественного опыта “серебряного века”. Одна крайность – исключительная ориентация на реализм и неприятие модернистских течений; другая – утверждение лишь за модернизмом исключительного права представлять истинно художественное сознание нового времени. Между тем одной из самых важных ныне задач наших исследований должна стать, на мой взгляд, основательная разработка противостоящего крайностям и еще далеко не уясненного понятия о сложной целостности, собирательном опыте русской литературы рубежа XIX-XX столетий. Понятие это, разумеется, не исключает серьезных литературных оппозиций, не размывает границ направлений, а имеет в виду лишь значительно более осложненное представление об их взаимодействии, включающем, естественно, и отношение к традициям.

С этой точки зрения хочется высказать несколько соображений о прозе Ф. К. Сологуба. “Кто имеет большее право на название декадента...?” – писал о нем известный критик А. Г. Горнфельд (1915: 2, 15-16). И однако уже реакция современников на главное сочинение Сологуба, роман *Мелкий бес* (1902), осложняла эту устойчивую репутацию. Ряд критиков увидел в нем прежде всего социально злободневный смысл,

приобщающий произведение к традициям отечественного реализма. Другие критики (и среди них Р. В. Иванов-Разумник, Анастасия Чеботаревская, жена писателя) решительно не согласились с “историко-гражданственной” (по слову Чеботаревской) точкой зрения, отстаивая взгляд на это сочинение как целиком надбытное, метафизическое, символично-философское.<sup>1</sup> Характерно, что подобный разброс мнений сохраняется по сей день. В современной научной литературе мы встречаемся и с версией о *Мелком бесе*, созданном на путях реализма и средствами реализма, и, с другой стороны, утверждениями, что в романе Сологуба нет ни типических характеров, ни социальных категорий. При этом признаются уроки реалистической прозы – но главным образом в сфере стиля. Это, действительно, видно невооруженным глазом и вполне согласуется с таким, например, высказыванием самого писателя: “наиболее законной формой символического искусства является реализм...” (“Заветы” 1914, № 2, с. 74.). Новое искусство, возникавшее на философско-метафизической основе, заявляет о своей приверженности к традиционным формам образности. Подобное категорическое суждение было возможным, пожалуй, именно на русской почве. Ибо к концу века только в России реалистическая традиция сохраняла такое сильное воздействие. Но приверженность к ней не ограничивалась “формой”.

Упомянутый спор вокруг Сологуба имел касательство, по существу, не только к автору *Мелкого беса*, но к феномену русской символистской прозы в целом – романной прежде всего. “*A realibus ad realiora*” (по известной формуле Вячеслава Иванова) – общий путь новой литературы, которому следовал и символистский роман.<sup>2</sup> Вместе с тем в прозе, в отличие от поэзии, особенно велик удельный вес “*realia*” – эмпирической действительности, что сказывалось и на особо сложном контактировании двух начал. Именно с этим во многом связана диалектика традиционного и нового в интересующих нас явлениях. Она давала знать о себе в определенной двойственности, свойственной русской символистской прозе на всех уровнях текста. “У Сологуба... двойственность обнаружи-

---

<sup>1</sup> О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. СПб. 1911, с. 16, 331.

<sup>2</sup> См., например, Силард 1984.

вается везде...”, – заметил М. М. Бахтин (1983: 230). Эта проблема выдвинута и в книге Кэролы Ханссон *Fedor Sologub as a Short-Story Writer*, вышедшей в Стокгольме в 1975 г. Автор книги целиком сосредоточена на “expression-plane” и лишь бегло касается “content-plane”, однако верно констатируя прямую зависимость между ними.

Характер отношений Сологуба с традицией особенно красноречив в этом числе. В его прозе обильные образные ассоциации из прошлой литературы метафорически обновлены, мифотворчески истолкованы и в то же время сохраняют достаточно тесную смысловую связь со своим, часто реалистическим – первоисточником. Я не собираюсь конкретно рассматривать здесь эту сторону, принимая во внимание, что творческий опыт автора *Мелкого беса* в общем контексте “неомифологии” русских символистов углубленно исследован в работе З. Г. Минц (дополненной позднее отдельными наблюдениями других авторов). Отмечу лишь одно из важных общих положений этой работы, особенно существенных для нашей темы – о сложной соотнесенности “неомифологизма” русского символистского искусства с литературным наследием XIX столетия. И истекающего отсюда в *Мелком бесе* “принципиально двойственного” изображения реальности, обращенного – в плане наследования – одновременно и к реалистической, и к романтической традиции. Правда, З. Г. Минц (1979: 106) ограничивает значение первой традиции, полагая, что в образах Сологуба “нет ничего, специфического *только* (курсив мой - В. К.) для реалистической эстетики (например, отражения концепции “среда-человек”...). У меня несколько иной взгляд на это. Считаю, что двойственность повествования в *Мелком бесе* в основном связана именно со следами присутствия специфической для реализма проблемы “среда-человек”, иначе говоря – социально-детерминистской концепции. Речь идет о соприкосновении детерминистской и индетерминистской метафизической концепций бытия, противостояние которых и образует основную мирозерцательную границу между литературами реализма и символизма. Однако в русской символистской прозе эта граница не становится китайской стеной.

Не становится благодаря – во многом – той неоднозначной функции, которую выполняет здесь столь осязаемый

пласт жизненной эмпирии. Автор-символист не приемлет вокруг лежащую реальность в качестве последней инстанции существования, но и не отталкивает ее от себя, а, напротив, парадоксально поверяет ею свои метафизические обобщения. В том смысле, что она, эта реальность, служит своего рода доказательством “от противного” авторских выводов. Новая мысль символистского романа в целом противится идее исторически детерминированного человека, лежащей в основе романа реалистического. Но поскольку это противление происходит как бы на “территории” самого реалистического романа, в его тематическом и – нередко – образном материале, автор частично выпускает джина из бутылки. В результате конкретно жизненный план повествования, значение которого должно было быть понижено, порою приобретает некую самоценность, известную независимость от конечных авторских намерений, точнее – полувисимость.

Это взаимодействие двух качеств мысли и самая “механика” перехода одного в другое ясно видны в прозе Сологуба – не только романной, но и новеллистической. В последней, пожалуй, даже нагляднее. Перед нами здесь нередко – “обнажение приема”. Причем иногда – одного и того же приема, очень нехитрого. Известно тяготение Сологуба к постоянству, порой монотонному, внешне простых решений – образных, тематических, лексических. Вот некоторые примеры.

Мальчик увлекается теньными картинками, забрасывая занятия в гимназии (рассказ *Свет и тени*, 1894). Но оказывается, что тени – не просто тени, те, что на стене, а символ всей жизни – “бессмысленного мелькания теней, сливающихся в густеющих сумерках”. Хозяин дома пугает постоялицу, девочку-гимназистку, разбившую его любимую чашку: “Вот погоди... заползет тебе червяк в глотку” (рассказ *Червяк*, 1896); брошенное в бытовом разговоре словечко становится зловещим лейтмотивом повествования – червь в душе, съедающий вместе с душой и тело. Любимая игра мамы с маленькой дочкой – прятки (рассказ *Прятки*, 1898). Старуха-кухарка говорит, что это – плохая примета: “Прячется, прячется, да и спрячется... в сырую могилу...”. Девочка умирает.

В упомянутых и многих других рассказах разных лет – однотипная структура. Самые обыденные обстоятельства, с

которых неизменно начинается повествование и которые, казалось, не сулят ничего чрезвычайного, оборачиваются фатально мрачной всеобщностью. Нередко одинаков и прием, посредством которого повышается смысловой уровень повествования – от бытового к бытийному. Это – реализация метафоры. (На значение того же приема в известном рассказе *Белая собака* указано в книге Ханссон).

Нечто подобное – в *Мелком бесе*, но в значительно более сложном осмыслении. Чрезвычайное и здесь возникает на почве гнетущей заурядности. Главный герой поначалу почти целиком вписан в свое приземленное социально-типичное бытовое окружение. Но постепенно он выпадает из общего ряда. Житейское объяснение тому – умопомешательство Передонова. Однако его болезнь – по существу; та же реализованная метафора в духе малой прозы Сологуба, символический аналог до крайней, абсурдной степени отчужденного сознания.

Но этот феномен – передоновщина – представлен здесь в нескольких смысловых измерениях. В первом измерении, самом явном и традиционном, он – порождение кошмара российской мещанской провинции, усугубленного общественной реакцией 80-х годов. Второе измерение обращено уже не только к русскому, но и всему современному миру, судьбам современного человека в их отношении ко временам минувшим. В *Мелком бесе* – перед нами метаморфоза хорошо известного отечественной и европейской литературе жизненного типа. “Стоило ли жить десятилетия, болезненно претерпевать всевозможные эволюции, чтобы, начав Онегинскими и Печоринскими... спуститься до Передонова?” – заметил тогда же критик А. А. Измайлов (1911: 288). У истоков нового века роман Сологуба по-своему отзываясь на “прототипические” характеры, формировал представление о трагикомедии индивидуализма в истории нашего времени, воспринятое и развитое позднейшим литературным движением.

Оба этих измерения историчны. Оба они – в русле воздействия не только изобразительных средств, но и романного мышления реалистической классики. В итоговом же, последнем измерении “историческая” передоновщина возведена к метафизической всеобщности. Авторский замысел последователен. Но в объективной образной логике произведения

сохраняется несогласие между смысловыми уровнями, точнее – между элементами детерминистского воззрения и метафизической концепцией, хотя последняя главенствует и по мере развития действия все больше себя утверждает, видоизменяя и самый тип повествования. Вместе с нарастанием метафизического подтекста в главном образе, появлением зловещей “недотыкомки”, воцарением ситуации абсурда усиливаются черты фантастической реальности, условно-символистское начало.

Причастность к традиции сохраняется и на этом образно-смысловом уровне. Речь идет, конечно, о том особенно близком символистам направлении в классическом русском реализме, которое еще Д. Н. Овсяннико-Куликовский характеризовал как литературу эксперимента, в отличие от литературы наблюдения, и которое Ф. М. Достоевский – применительно к своему творчеству – назвал “фантастическим реализмом”. Связи эти постоянно отмечаются. Можно напомнить только, что если крупнейших художников, принадлежащих этому направлению, Ф. М. Достоевского и Н. В. Гоголя, критика рубежа веков не раз противопоставляла друг другу, то для творческой практики символистов, прежде всего Сологуба и Андрея Белого (и не только их, а и “неореалистов” 10-х годов, например, раннего Е. И. Замятина), опыт Гоголя и Достоевского был несравненно важен именно в сопряжении. Сопряжении субстанциального содержания и особой экспрессивной поэтики.

Именно так у Сологуба: демонстративное присутствие Гоголя вместе с, пожалуй, более глубинным воздействием Достоевского, весьма отчетливым уже в первом романе *Тяжелые сны*. Хорошо известно, что художественные представления Достоевского не были поняты значительной частью его современников, сетовавших на неадекватность мира писателя (якобы замкнутого лишь в сфере психических аномалий) окружающей реальности, на необычную экспрессию, “чрезвычайность” его сочинений, нарушавших законы творчества. Отвечая оппонентам, писатель утверждал, что его “исключительное”, и есть “самая сущность действительного” (Достоевский 1986: 29/1, 19). Показательно, что много позже в том же самом упрекали автора *Мелкого беса* даже иные доброжелательные к нему критики – в том, что он “дал патологический наклон” своему герою, отняв у него тем

самым “огромную долю... значительности и типичности... Страшный в своей реальной несомненности тип приблизился к “исключительному случаю”...” (Измайлов 1911: 294-295). Между тем Сологуб следовал именно Достоевскому, его экспрессивному “методу”. *Мелкий бес* – одно из тех первых на русской почве крупных сочинений, которые приобщили – пусть и со значительными потерями – к открытиям Достоевского, предсказавшим поэтику грядущего века, поэтику сдвига и деформации.

Вместе с тем проза Сологуба была движением дальше к метафизическому видению и символическому языку. Мысль об отчужденной человеческой сущности, столь близкая Достоевскому, соприкасалась у автора *Мелкого беса* с экзистенциалистской философией его соотечественника и современника Льва Шестова и приобретала характерный трагикомический, трагифарсовый облик, предвещая литературу абсурда. Именно у истоков линии, идущей от Кафки к искусству абсурда, и находится Сологубова проза (в ряде своих образцов). Ее место – на пути от “фанстастического реализма” отечественной классики к литературе авангарда.

Это срединное положение, своего рода наведение мостов между двумя литературными полюсами хорошо видно в рассказе *Маленький человек* (1905). Л. Силард (1984: 274) проницательно заметила, что под сологубовой прозаической “миниатюрой” *Согнутые ноги* (1912) или другими маленькими рассказами из цикла *Превращения...* – будь они написаны по-немецки – вполне могло бы стоять имя Кафки”. Рассказ *Маленький человек*, тоже повествующий о “превращении”, не входит в этот цикл, но, пожалуй, – это один из самых “кафкианских” рассказов писателя.

Кратко - о его фабуле. Чиновник миниатюрного телосложения Саранин, женившись на дородной, массивной особе купеческого звания, испытывает на людях смущение и ищет выхода. Некий армянин снабжает его снадобьем, способном чудодейственно уменьшить объемы его супруги. Но по юмористической случайности принимает снадобье сам Саранин и с той поры начинает катастрофически умяться. Следует служебный и семейный крах. Саранина увольняют из департамента, заподозрив в его метаморфозе чуть ли не государственное преступление. А затем жена помещает его в витрину фешенебельного магазина одежды “в видах” живой

рекламы изделий фирмы. Саранин “все меньше” и там, пока не превратился в пылинку и не исчез. Повествование опять строится на близком Сологубу приеме реализованной метафоры: за трагикомическими приключениями человека маленького роста возникает символическая и истинно трагическая тема человеческого умаления.

В рассказе неоспоримы заветы поэтики “фантастического реализма” (фантазмагория, обрастающая бытовой плотью; жутковато нереальные и – вместе – жутковато подлинные превращения, происходящие с героем). Так же очевидно присутствие автора *Шинели* и *Носа* (кстати, на параллель *Носа* и *Маленького человека* обратил в свое время внимание Борис Садовской) вместе с автором *Двойника* и в содержательном плане рассказа, подхватывающего, начиная уже с заглавия, хрестоматийную в русской литературе тему “маленького человека”. Прямое упоминание об Акакии Акакиевиче Башмачкине, герое *Шинели*, лишний раз подтверждает это. Приблизительно одинаковую функцию выполняют мотив шинели (у Гоголя) и мотив снадобья (у Сологуба). И там, и здесь – кажущееся исполнение заветной мечты (“Саранин сиял радостью”) и последующее ее крушение. В конце рассказа словно подводится итог традиционной теме. Вконец униженный Саранин писал жалобы, ходатайства – но тщетно: “Маленькие людишки могут говорить, но их писк не слышен людям больших размеров”. Снова – игра знакомым приемом.

Однако герой Сологуба не исчерпан своим, хоть и столь явным, социально-психологическим прототипом. В метафизическом измерении рассказа всякий человек – маленький. И не возникает ли в концовке произведения (герой исчезает, ставши “крохотным, как пылинка”, в “туче пляшущих в солнечном луче пылинок”) иронически гротесково поданный мотив растворения отдельной воли в мировой воле в духе близкого Сологубу Шопенгауэра? В известной статье *Далай-лама из Сапожка* (1908) Белый “манипулировал” образами этого рассказа (пылинка, армянин-колдун), дабы подтвердить свое представление о доморощенном буддизме Сологуба.

Так или иначе, но в художественном мире писателя сколь угодно широкие обобщения постоянно извлекаются из жизни “маленьких” людей. Можно думать, что перед нами – и своеобразно воспринятые уроки чеховского творчества, небывало расширившего понятие об обычной, частной жизни как

средоточии самых сложных вопросов существования. Это не противоречит тому, что сказано раньше об уроках Достоевского с его пафосом “исключительности”. В том-то и дело, что у Сологуба достаточно редки “исключительные” характеры, протагонисты в смысле литературной традиции, но очень часты “исключительные” состояния, которые, однако, предстают в рядовом сознании и укладе жизни. Здесь опять – своего рода синтез традиций.

В свою очередь, эта трансформированная традиция предвещала литературные явления, по-своему наследовавшие Сологубу. И для них характерна метафизическая мысль, извлекаемая из подчеркнуто рядового бытия, ориентированная на “маленького человека”.

Сходством отмечены и отдельные решения, приемы. Для пьес Ионеско, например, чрезвычайно показательно следующее построение: исходное – дотошно обыкновенное – житейское состояние по мере развития действия становится ирреальным. Сам драматург формировал свой принцип: “по моему убеждению, необычное проистекает только из прозы нашей каждодневной жизни, когда она переходит свои границы” (Ionesco 1961: 147). Это очень напоминает о Сологубе, о *Мелком бесе*.

Или – фантастические превращения, происходящие с субъектом действия. Мотив зловещей метаморфозы, приводящей к полному отчуждению от мира, связывает *Маленького человека* со знаменитым рассказом Кафки *Превращение*. Еще более тематически тесная связь – с рассказом Сологуба *Белая собака*. В пределах настоящего литературного ряда образуется цепочка произведений, объединенных общим мотивом: *Нос* Гоголя, названные рассказы Сологуба и рассказ Кафки, *Носорог* Ионеско.

Или – прием реализации метафоры. У Ионеско, например, он становится одним из основных и принимает особенно демонстративные, нарочито броские формы. В супружеской спальне появляется труп. Он чудовищно растет, заполняет все пространство квартиры, от него почти невозможно избавиться (пьеса *Амедей, или Как от него избавиться*). Труп – метафора душевного омертвления героев пьесы. В знаменитом *Носороге* “оносороживание” обывателя – метафора человеческого озверения.

Но есть и различия в отношениях между “обыденным” и “фантастическим” у Сологуба и его “наследников”. В их произведениях “жизнеподобные”, так сказать, сцены заключают в себе некоторый парадокс: чем вещественнее и осязаемее изображенный художником мир, тем большее недоверие должен он внушить. Ибо основательность, устойчивость, плотность окружающей реальности – в конечном счете лишь кажимость, обманчивый знак призрачного бытия. Подобное воззрение явственно и у Сологуба с его буддийско-шопенгауэровскими пристрастиями. И однако эмпирическая реальность в его произведениях обладает все-таки большей степенью самодостаточности.

Эту разницу можно видеть на примере одного характерного мотива. В *Шинели* Гоголя, в *Маленьком человеке* Сологуба, в *Процессе* Кафки возникает ситуация – человек на государственной службе перед лицом закона. Уже в *Шинели* на всем, что касается закона, его институтов, его служителей – печать не только сословного бездушия, чванства и высокомерия, но и алогичности. Вспомним распекания “значительным лицом” бедного Акакия Акакиевича и других подчиненных. В подобных же эпизодах из рассказа *Маленький человек* бессмысленность нарастает. Узнав об “умалении” роста Саранина, о снадобье полученном им от армянина, директор департамента обвиняет Саранина в “агитации армянского сепаратизма”, направленном к “умалению русской государственности”. Сологуб явно идет дальше по пути нагнетания абсурда, не устрояя, однако, и его социально-психологической мотивировки.

В романе Кафки мотивировкам уже нет места. Первая же фраза – “Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К.” – задает тон всему повествованию, на протяжении которого мы так ничего и не узнаем о причинах насилия над человеком, становящимся жертвой системы. Постоянные рассуждения персонажей на сей счет намеренно запутывают дело. В этом отсутствии объяснений – черта мирозозерцания, которому они противопоставлены, поскольку абсурд – метафизическая тайна. Состояние отчуждения под бременем системы воссоздано с захватывающей пронзительностью и психологической глубиной, но в принципиально надпричинном освещении. Ибо нет никаких “загадок”, как говорит Ионеско, “которые следует решать”, нет “отношений причины и следствия”, а есть

“лишь неразрешимое неизвестное”.<sup>3</sup>

В этом смысле любопытно и одно неожиданное замечание Кафки. “Удивительно, – сказал он, – как Горький воспроизводит черты характера человека, не высказывая при этом ни малейшего суждения. Мне бы хотелось как-нибудь прочитать его записи о Ленине” (Janouch 1968: 134). Можно подумать, что речь идет лишь о новой художественной манере, сменяющей традиционно “растолковывающее” повествование. На самом деле, есть основания увидеть здесь и нечто большее: поиски способа, который помог бы адекватно выразить категорический отказ от суждений “по поводу” вообще, в основе коего – черта мировидения.

Совсем по-другому характерен Сологуб-прозаик со свойственным ему нередко стремлением, достаточно традиционным и даже несколько старомодным, к откровенному авторскому вмешательству в свой текст, что сообщает повествованию дидактическую окраску, немислимую для Кафки. И здесь также – не только дань стиливой манере, но и дань “объясняющей”, детерминистской мысли предшественников. Иные авторские отступления в *Мелком бесе* вносят в текст как раз то понятие о “причинах и следствии”, которое отклоняли преемники (например, о трагедии современного человека по причине индивидуалистического ослепления “обольщениями отдельного бытия”, или о поругании красоты в “нашем веке” как следствии разрыва человека с природою и др.).

Говоря о преемственности творчества Сологуба и представляемых им других литературных явлений, я ограничил свою тему реалистическим наследием, оставя за порогом романтическую традицию, которая, разумеется, первоначально важна в произведениях этого писателя и о которой по отношению к нему неоднократно шла речь. Давно возникший термин “неоромантизм” в применении к русскому символистскому движению имеет право на существование. Но в контексте нашего разговора уместно было бы и другое определение – “постреализм”, в отличие от классического романтизма как явления предреалистического искусства.

---

<sup>3</sup> Цит. по кн.: А. Михеева, *Когда по сцене ходят носороги...* Москва 1967, с. 82.

Я ни в коем случае не предлагаю ввести в научный обиход новую дефиницию, а употребляю это обозначение как условное и рабочее, которое позволяет, однако, уточнить некоторые бытующие представления. Обращаясь к взаимоотношениям между классическим романтизмом и реализмом, исследователи постоянно склонны искать генетические связи между ними, линии соприкосновений. В случае же с модернистским неоромантизмом преобладает противоположная, центробежная, тенденция отторжения его путей от путей реализма. А между тем новое искусство – в повествовательных жанрах прежде всего и особенно на русской почве – воспринимало романтическое наследие через посредство реализма. Именно посредником, основным медиумом, а не просто одной в ряду других, представала в данном случае реалистическая традиция, что и объясняет некоторые коренные особенности интересующего нас явления.

В свою очередь, позднейшее авангардистское искусство отзывалось на реалистическую традицию и через посредство модернизма начала века, значительно больше трансформируя ее, хотя и не освобождаясь от нее до конца. Достаточно сложная диалектика связей внутри этого литературного ряда нуждается в дальнейшем изучении. И творчество Сологуба позволяет в нее проникать.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Бахтин, М. М.  
1983      Запись лекции М. М. Бахтина об Андрее Белом и Ф. Сологубе. Публ. С. Бочарова, комм. Л. Силард. — *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 29 (1983).
- Блок, А. А.  
1962      Собрание сочинений в 8-ми тт. (5 том). Москва-Ленинград 1962.
- Горнфельд, Г.  
1915      Федор Сологуб. — В кн.: Русская литература XX века, под ред. С. Венгерова. Москва 1915, т. 2.

- Достоевский, Ф. М.  
1986 Полное собрание сочинений в 30-ти тт. (т. 29,1). Ленинград 1986.
- Измайлов, А. А.  
1911 О Федоре Сологубе. СПб 1911.
- Ionesco, E.  
1961 The Starting Point. — In: Playwrights on Playwriting. New York 1961.
- Janouch, G.  
1968 Gespräche mit Kafka. Frankfurt am Main 1968.
- Minc, Z. G.  
1979 О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов. — В кн.: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III, Тарту 1979.
- Силард, Л.  
1984 Поэтика символистского романа конца XIX- начала XX в. — В кн.: Проблемы поэтики русского реализма XIX века, Ленинград 1984.

