

СВОЕОБРАЗИЕ ПРОЗЫ ПОЭТА
НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ РОМАНА Ф. СОЛОГУБА *МЕЛКИЙ БЕС*

Олег Клинг

После праздничной обедни прихожане расходились по домам. Иные останавливались в ограде, за белыми каменными стенами, под старыми липами и кленами, и разговаривались. Все принарядились по-праздничному, смотрели друг на друга приветливо, и казалось, что, в этом городе живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось”.¹

Уже первый абзац, ритмическая фраза *Мелкого беса* убеждает, что роман прочитывается по крайней мере в двух плоскостях. Его действительно можно прочесть – и читают – как традиционный, условно именуемый, реалистический роман, где присутствуют такие обязательные формообразующие моменты как последовательно развиваемый сюжет, главный и второстепенные герои и т. д. Но *Мелкий бес* с первой ритмической фразы прочитывается и как роман, условно именуемый символистским. Думается, однако, что речь должна идти не о реализме либо символизме, а о новом этапе эволюции прозы.

Важнее иной вопрос: чем определяется своеобразие, деформация (с точки зрения поэтики прозы и читателя XIX века), или как мы понимаем сегодня трансформация *Мелкого беса*? Тем, что Сологуб поэт, или тем, что он символист?

Если своеобразие *Мелкого беса* сводить только к тому,

¹ Текст цит-ся по изд.: Федор Сологуб, *Мелкий бес*; Андрей Белый, *Петербург*. Вступительная статья О. А. Клинга, Ставропольское книжное издательство. Ставрополь 1988, с. 14. Далее сноски на это издание даются в тексте статьи в скобках.

что это символистский роман, – это означает поменять причину и следствие местами: не Сологуб шел за открытиями “новой” – символистской – прозы, а именно он предвосхитил их, резко изменив русскую прозу. Этого не могли осуществить – если говорить о прозе – ни Д. Мережковский, ни В. Брюсов, ни З. Гиппиус, исповедовавшие принцип полного отчуждения собственной прозы и собственной поэзии.

Обновить русскую прозу XX века предстояло Андрею Белому. Но если стало расхожим сегодня называть Белого русским Джойсом, то предтечей русского Джойса был Сологуб: многое из того, что стало возможным в *Петербурге*, предвосхищено было в *Мелком бесе*, работа над которым началась в 1892 г., задолго до прозаиков “новой” волны. – М. Горького, Л. Андреева, А. Куприна...

Но вернемся к первой фразе *Мелкого беса*. В свое время Андрей Белый в статье о Пшибышевском (*Пророк безличия*) показал, сколь велико значение первой фразы для понимания своеобразия прозаического произведения. Ощущая “водораздел двух стихий, отделяющих творчество великих писателей XIX столетия от писателей конца века”, Белый на примере анализа первой фразы одного из романов Пшибышевского – “Фальк вскочил окончательно взбешенный. Что там такое?” – продемонстрировал черты новой поэтики: “Описание героя, фабула, место и время действия отодвигаются на второй план; все эти подробности бросаются автором вскользь, нехотя; мы должны их ловить все до одной, чтобы самим воссоздать канву изображаемых действий; между тем эта канва у писателей доброго старого времени выдвигалась на первый план, а потом уж после долгих пояснений автора появлялся герой со своими поступками, встреченный нами, как старый знакомый” (Белый 1911: 4).

Все перечисленное Белым – налицо в первой и последующих фразах *Мелкого беса*. Мы не видим привычного описания внешности главного героя, но зато из второго абзаца узнаем, какими глазами и как смотрит Передонов на окружающий его мир: смотрит он угрюмо, “посматривая маленькими, заплывшими глазами из-за очков в золотой оправе”...

Казалось бы случайное знакомство читателей не с тем, что из себя представляет Передонов, а с тем, как он смотрит на мир, станет у Сологуба глубоко не случайным. Но об этом чуть позже.

Действительно с первой и до последней фразы сологубовский роман можно прочесть и как весьма традиционный, почти устаревший роман-повесть XIX в. – роман с поступательно развивающимся сюжетом – и тогда в нем появится много несуразностей. Собственно так – как еще один роман, живописующий жизнь русской провинции – еще одни губернские очерки – он и был прочитан многими современниками. Но он может быть прочитан и как роман, в котором исчезает бытописательский, реальный план и где исчезает стержень внешнего повествования – и на смену ему приходит иной – эмблематический. И тогда закономерным станет крутое начало романа с описания выхода прихожан из церкви после обедни: столько раз в русской прозе описывалась сама служба – ну хотя бы в пушкинском *Дубровском* (“Крестьяне не могли поместиться в церкви и стояли на паперти и в ограде”), что стремительное, клочковатое воображение писателя начала XX в. как бы не умещается в ограде и устремляется сразу – “за ограду”.² Закономерной становится стилевая избыточность вместо психологической избыточности, присущей прозе второй половины XIX в. (“прихожане оставались” не просто “в ограде”, а “за белыми каменными стенами, под старыми липами и кленами...”). Здесь в силу вступает некий механизм формирования прозы, очень близкой к поэзии... Оттого ритм подчеркивается повторяющимся союзом “и”... Оттого внимание читателя фиксируется не на прямом изображении быта, а на уже отраженном видении окружающего мира – поетому в первой фразе дважды повторяется слово “казалось”. *Мелкий бес* – это и есть тот особый роман, где еле уловимы границы между принимаемой на веру изображаемой действительностью и многократным отражением, отблеском этой изображаемой действительности, где трудно провести грань между авторским голосом и голосом главного героя, видение мира которого деформирует и без того уже деформированную эстетическую реальность, где на глубине “мерцает” не один какой-либо скрытый план, а бездна – по поэтическому принципу – зашифрованных и непредугаданных автором смыслов.

Это та линия нового романного мышления, которая нача-

² Здесь и далее в цитатах из *Мелкого беса* подчеркнуто мною.

лась с *Мелкого беса*, продолжалась в *Петербурге Белого*, в прозе Л. Андреева, в целом ряде других произведений (особенно в *Мастере и Маргарите* Булгакова), завершилась – на некоторое время – в *Докторе Живаго* Пастернака, наиболее символистском – по своей эстетике – романе.

Главной чертой поэтики *Мелкого беса* является уравнивание в правах действительности и эстетической реальности. Искусство – зеркало действительности, но это зеркало влияет на самую действительность. Роман – это сложная система взаимоотражающих зеркал, а наиболее осязаемо это проявляется в изображении природы, точнее взаимоотношений природы и человека. Черта эта доминирует в *Докторе Живаго*, но она центральная и в *Мелком бесе*.

Передонов чувствовал в природе отражения своей тоски, своего страха перед личиной ее враждебности к нему, – той же внутренней и недоступной внешним определениям жизни во всей природе, жизни, которая одна только и создает истинные отношения, глубокие и несомненные между человеком и природой, этой жизни он не чувствовал. Потому-то вся природа казалась ему проникнутой мелкими человеческими чувствами. Слепленный обольщениями личности и отдельного бытия, он не принимал дионисических, стихийных восторгов, ликующих и вопиющих в природе. Он был слеп и жалок, как многие из нас (с. 197).

В литературе начала XX в., не только в литературе, но и в живописи, большое место, как известно, занимала тема зеркала, т. е. отраженной действительности. Нередко зеркало заменяет пруд как символ отраженной действительности. Достаточно вспомнить зеркальную гладь у Борисова-Мусатова, у Л. Бакста, в которой отражается мир, созданный художниками. “Зеркалом, сделанным искусственно”, называл свой роман Сологуб. Тема зеркала присутствует и в тексте романа. Ключевым для нее является эпизод в 24-ой главе. “Зачем тут грязное зеркало, Павлушка? – спросил Передонов и ткнул палкою по направлению к пруду” (с. 206-207). Передонов принимает отражение деревьев в воде за грязное зеркало потому, что его сознание уже давно помрачено – не способно правильно отражать мир. И не случайно Сологуб фиксирует внимание читателей на неспособности сознания Передонова адекватно воспринимать жизнь. Не только пруд, но и весь мир для Передонова подернуты зеленой мутью. В 24-ой главе Передонов, “тупо”, как помечает Сологуб, смо-

трет на пруд, но точно такими же становятся его глаза в 27-ой главе. Сологуб пишет: “Уже Передонов был весь во власти диких представлений. Призраки заслонили от него мир. Глаза его, безумные, тупые, блуждали, не останавливаясь, на предметах, словно ему всегда хотелось заглянуть дальше их, по ту сторону предметного мира, и он искал каких-то просветов” (с. 234). И здесь нельзя не вспомнить, что “угрюмый” взгляд Передонова на мир, проходящий через призму стекол – замутненных – очков в золотой оправе, не случайно выносится как лейтмотив романа уже на первую страницу.

Собственно, трагедия Передонова в его взаимоотношениях с миром – деформация восприятия картин мира:

Передонов, как и все грубые люди, не мог точно оценить мелких явлений он или не замечал их, или преувеличивал их значение. Тогда же, когда он был возбужден ожиданиями и страхами, чувства его служили еще хуже, и мало-помалу вся действительность заволакивалась перед ним дымкою противных и злых иллюзий (с. 207).

Утратив способность отражать мир, Передонов превращается в маску, куклу. “На лице его (Передонова), казалось, не было никакого выражения – как у заведенной куклы, было оно неподвижно, – и только какой-то жадный огонь мертво мерцал в глазах” (с. 183). И далее: “Он все более погружался в мир диких грез. Это отразилось и на его лице. Оно стало неподвижною маскою ужаса” (с. 217). Так Сологуб предвосхищает мотив, который у символистов станет одним из самых излюбленных: ему отдаст дань в том числе и Белый в романе *Петербург*. Точно так же, как и Передонов, Николай Аполлонович, захваченный разрушающей личностью идеей, тоже превращается в маску, в шута.

Утрата живого лика – превращение в маску, выражающую лишь одну мысль, одно чувство или одну идею, показано Пастернаком в романе *Доктор Живаго* как трагедия русского литературного героя XX в. Лара Антипова рассказывает Юрию Живаго о странной перемене в Антипове-Стрельникове:

Точно что-то отвлеченное вошло в этот облик и обесцветило его. Живое человеческое лицо стало олицетворением, принципом, изображением идеи (Пастернак 1988: II, 125).

А началось все у Антипова с разрушения связи с окружающим миром :

Он посмотрел на звезды, словно спрашивая у них совета. Они мерцали, частые и редкие, крупные и мелкие, синие и радужно-переливчатые. Неожиданно их мерцание затмилось... (Пастернак 1988: I, 103).

И у Сологуба кукла, маска выпадает из круговорота в природе, природа оказывается враждебной.

Враждебно все смотрело на него, все веяло угрожающими приметами... Небо хмурилось. Ветер дул навстречу и вздыхал о чем-то. Деревья не хотели давать тени, - всю себе забрали. Зато поднималась пыль длиною полупрозрачно-серою змеею. Солнце с чего-то спряталось за тучи, - подсматривало, что ли? (с. 201).

И тогда Передонов, утративший способность видеть реальный мир, как бы утративший зрение, глаза, произносит, глядя в небо, фразу: “- Глаз-птица пролетела... Один глаз и два крыла, а больше ничего нету” (с. 201). Само это видение сотворено по принципу гоголевского носа. Способность зреть, видеть мир Передонова теперь находится вне его. Но завеса, лишаящая Передонова способности отражать реальный мир, – это и есть смерть. Зеркало и смерть – несовместимы. Не случаен обряд – завешенное зеркало в доме покойника.

Весь роман построен по принципу большого лирического произведения. Как в лирическом стихотворении, все образные средства – семантика формы – подчинены раскрытию семантики смысла, так и в *Мелком бесе* центральная для романа тема зеркала, отражения лежит в основе поэтики: поэтика зеркал высвечивает многие, если не все стороны романа.

Русская проза конца XIX в. разомкнулась с гоголевской традицией поэтической прозы. Она была настолько зажата необходимостью соответствовать действительности, что нужна была смелость, субъективность видения поэта, чтобы отказаться от бремени детерминированности. Сологубовская проза выросла из поэтического дыхания. Как и в лирике, эта проза не столько фиксирует реалии бытия, сколько отражает отраженное сознание. В стихотворении это осуществляется через лирического или субъективированного героя.

Правда, в *Мелком бесе* главенствует авторское повествование, но оно то и дело подчиняется точке зрения на окружающий мир главного героя – Передонова. Передоновское видение мира как бы вытесняет авторское... Получается своего рода *лирический роман* в романе, внутри его. Сологуб воссоздает помраченное сознание героя по поэтическому принципу предельно субъективного видения. Эта некая внутренняя лирическая структура, погруженная в эпическое повествование. По принципу замутненного зеркала и сотворяются видения Передонова: Недотыкомка, Кот, ожившие карты, княгиня, курносая баба – Смерть. Возникает иллюзия, что субъектом создания этих фантастических образов является не автор, а Передонов, Кот – отблеск деформированного Передоновым видения мира. Но вот как органично соединяется авторское и передоновское видение изображаемого в сцене венчания:

Гости крестились, хохотали, кошунствовали...

И тут же:

Среди гостей был один, с рыжими усами, молодой человек, которого даже и не знал Передонова. Необычайно похож на кота. Не их ли это кот обернулся человеком? Недаром этот молодой человек все фыркает - не забыл кошачьих хваток (с. 203).

Заметим, кстати, что одним из источников булгаковского кота Бегемота, вероятно, был кот из *Мелкого беса*, которого Передонов ведет в парикмахерскую. А фраза парикмахера: “Извините, господин, мы эдакими делами не занимаемся! И даже не приходилось видеть бритых котов!” предвосхитила знаменитую булгаковскую фразу: “С котами нельзя!”.

Именно через видение – деформированное, фантастическое – главного героя Передонова вводится в роман цитатный слой произведений Пушкина, Гоголя, Достоевского, Шекспира, Чехова и др.

Нельзя не согласиться с суждением Зары Григорьевны Минц (1979: 28): “Традиция в *Мелком бесе* – это не только художественная модель мира, от которой Сологуб (подобно любому художнику) отказывается, то продолжая, то преодолевая ее. Традиция (в том числе и реалистическая) – это еще

и тема романа, объект художественной “игры”: цитации, парефразирования, полемики, пародии и т. д.”. Но весь этот цитатный слой вводится в легко узнаваемом, но искаженном виде через сознание Передонова. Происходит как бы многократное отражение: деформированное отражение – отражения.

Особое место в ряду литературных пародий занимает проекция Передонова на образ Гамлета: “Смутные воспоминания шевельнулись в его голове. Кто-то прятался за обоями, кого-то закололи не то кинжалом, не то шилом” (с. 219). И хотя Сологуб прибегает к сатирическим приемам в обрисовке облика Передонова, в этой сцене ощутима сологубовская боль за всеобщую инволюцию человека.

То, что *Мелкий бес* вышел из-под пера поэта, обусловило соединение в нем лирического и сатирического начал. Этот прием взятый из Гоголя и особенно из его *Мертвых душ*, проявился затем в *Петербурге* Андрея Белого и в *Мастере и Маргарите* Булгакова. Сатирическая замена кинжала на шило, Полония – на клопа высвечивает трагедию Передонова, которую можно определить словами Белого: теневое сознание, помраченная мозговая игра. Убийство клопа, “несовершенное убийство”, как называет его Сологуб, “было, что убийство совершенное”. “Безумный ужас в нем выковал готовность к преступлению...” пишет Сологуб, возвращаясь снова и снова к теме глаз: “И в разрушении вещей веселился древний демон, дух довременного смешания, дряхлый хаос, между тем как дикие глаза безумного человека отражали ужас, подобный ужасам предсмертных чудовищных мук”.

В книге *Мастерство Гоголя* (М-Л. 1934) Белый показал, как любая деталь, хотя бы однажды появившись в *Мертвых душах* – будь то знаменитое колесо либо лист гербовой бумаги – не исчезает бесследно, а обязательно появляется еще раз. Эта законченность, закругленность – следствие особого строя поэтической прозы. Белый называл это “сюжетом в деталях”. Можно увидеть в *Мелком бесе* пародирование одного из гоголевских приемов, связанных с листом гербовой бумаги, выпрошенным Коробочкой, на котором впоследствии она напишет свою жалобу на Чичикова. У Сологуба – это обертка от кулька с изюмом, которую Передонов забывает выбросить и оставляет в кармане, откуда ее и достанет служанка.

Любит Сологуб и, как их называет Белый, “фигуры повтора”, с помощью которых создается словесный рисунок. Приведу один характерный для стиля Сологуба пример.

Вершина сказала быстро, точно просыпала слова:

- Положите *сахару* в пиво.

Марта пододвинула к Передонову жестянку с *сахаром*, но Передонов досадливо сказал:

- Нет, это - *гадость*, с *сахаром*.

- Что вы, *вкусно*, - однозвучно и быстро уронила Вершина.

- Очень *вкусно*, - сказала Марта.

- *Гадость*, - повторил Передонов и сердито поглядел на *сахар* (с. 19).

И, наконец, стиль *Мелкого беса* вырывается из оков гипернатуралистической, детерминированной прозы и подчиняется иным законам сотворения текста – поэтическим.

Опять была пасмурная погода. Ветер налетал порывами и нес по улице пыльные вихри. Близился вечер, и все освещено было просеянными сквозь облачный туман, печальным, как бы не солнечным светом. Тоскою веяло затишье на улицах, и казалось, что ни к чему возникли эти жалкие здания, безнадежно-обветшалые, робко намекающие на таящуюся в их стенах нищую и скучную жизнь. Люди попадались - и шли они медленно, словно ничто ни к чему их не побуждало, словно едва одолевали они клонящую их к успокоению дремоту. Только дети, вечные, неустанные сосуды божьей радости над землею, были живы и бежали, и играли... (с. 82-83).

Здесь ритм, однако не самодовлеющий, а растворенный в высшей художественной задаче. С помощью союза “и” связываются ритмические фразы, превращающиеся в своего рода прозаические строфы. С помощью этого поэтического строя Сологубу удастся соединить лирическое и сатирическое начала. И, думается, именно то обстоятельство, что Сологуб – поэт, позволило ему одним из первых преодолеть притяжение канонов современной ему прозы. А потом этому было суждено стать символическими канонами. И сегодня трудно судить, было ли это открытием нового или в масштабе эволюции русской литературы на протяжении двух веков – XIX и заканчивающегося XX века – возврат к забытому прежнему.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Белый, А.
1911 Пророк безличия, - В кн.: *Арабески*, Москва 1911.
- Пастернак, Б.
1988 Доктор Живаго, Вильнюс 1988.
- Минц, З.
1979 Творчество А.А. Блока и русская культура XX века, Тарту,
1979.