

Луценко Ксения Валерьевна

**РИТОРИЧНОСТЬ АВТОРА И САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ Ф. СОЛОГУБА "МЕЛКИЙ БЕС"**

Статья посвящена вопросу о влиянии риторической художественной интенции Ф. Сологуба на строение системы персонажей романа "Мелкий бес". Содержательное движение романа рассматривается в единстве событийного и символично-экзистенциального сюжета. В работе доказано, что художественность Сологуба восходит от статики риторичности через символику мифологизированного характера к возможности самоопределения персонажей, которое оказывается значимо в аспекте своей нереализованности.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2013/5-1/23.html](http://www.gramota.net/materials/2/2013/5-1/23.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (23): в 2-х ч. Ч. I. С. 96-101. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2013/5-1/](http://www.gramota.net/materials/2/2013/5-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

7. Мадариага С. де. Англичане, французы, испанцы / пер. с англ. А. В. Говорунова; науч. ред. Э. В. Соколов. СПб.: Наука, 2003. 243 с.
8. Самохина Т. С. «Они и мы. Америка, Англия, Россия». Сравнительный анализ культур и коммуникативного поведения: пособие по межкультурной коммуникации. М.: Прометей, 2008. 184 с.
9. Фокс К. Наблюдая за англичанами. Скрытые правила поведения. М.: Рипол Классик, 2008. 512 с.
10. Lodge D. *Nice Work*. N. Y.: Penguin Group, 1989. 194 p.

**MORAL-VALUE GUIDELINES AS DETERMINANTS  
OF ENGLISH COMMUNICATIVE BEHAVIOUR SELF-IDENTIFICATION TRAITS DURING  
INFORMATION PERIOD OF SOCIETY DEVELOPMENT**

**Lomteva Tat'yana Nikolaevna**, Doctor in Pedagogy, Professor  
**Abelyan Violetta Ayakazovna**  
*North Caucasian Federal University*  
*viola2013@rambler.ru*

The authors analyze the corpus of units expressing the ethos features of verbal behaviour in the English linguistic culture, emphasize those means that characterize the traits of the English national character and allow revealing the English originality phenomenon during the period of globalization processes in information society, and distinguish the moral-value determinants of speech behavior patterns uniqueness.

*Key words and phrases:* globalization; tribalization; self-identity; English originality; ethos features of verbal behaviour.

УДК 82.09

**Филологические науки**

*Статья посвящена вопросу о влиянии риторической художественной интенции Ф. Сологуба на строение системы персонажей романа «Мелкий бес». Содержательное движение романа рассматривается в единстве событийного и символично-экзистенциального сюжета. В работе доказано, что художественность Сологуба восходит от статичности риторичности через символику мифологизированного характера к возможности самоопределения персонажей, которое оказывается значимо в аспекте своей нереализованности.*

*Ключевые слова и фразы:* Сологуб; система персонажей; мотив; риторичность; самоопределение.

**Луценко Ксения Валерьевна**  
*Южный федеральный университет*  
*luzenkoksena@yandex.ru*

**РИТОРИЧНОСТЬ АВТОРА И САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ПЕРСОНАЖЕЙ  
В РОМАНЕ Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»<sup>©</sup>**

Литературная позиция Ф. Сологуба как автора «Мелкого беса» столь необычна для писателя-декадента, что стала предметом многочисленных споров, начатых сразу после выхода первого издания романа. Несомненно, Сологуб в большой степени риторичен: он настойчиво воплощает в «Мелком бесе» своё миропонимание, которое сформировано ранее и предшествует тексту (о чём недвусмысленно свидетельствуют предисловия и автоцитатный эпиграф). Догматичность авторской интенции отражается в поэтике произведения, в частности, в характере отдельного персонажа и в строении системы персонажей. Авторски-символистское торжествует в особом культурно-мифологическом измерении романа на двух уровнях. С одной стороны (и на данный факт уже не раз указывали различные исследователи), основой для мифологизации становится быт – социально-нравственно-психологическое в персонаже редуцируется. С другой стороны, достоверность образов разрушается в символическом тематическом нисхождении в линии Передонова и в попытке экзистенциального восхождения в линии Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова. При помощи аналитического рассмотрения системы персонажей в сюжетно-тематическом развитии мы проследим, как производящая мифологическое пространство интенция автора определяет самостоятельные пути персонажей.

В целостных образах персонажей динамически сопрягаются два содержательных движения: поведение персонажа обнаруживает конкретно-практическую реальность; а комплекс экзистенциальных мотивов, связанных с самоопределением персонажа как с «экзистенциально значимым процессом выявления и утверждения человеком индивидуальной жизненной позиции, основанной на определенных идеологических взглядах и самопознании» [5, с. 167], обнаруживает экзистенциально-метафизическую реальность персонажей.

Как уже отмечалось в исследовательской литературе, внешняя сюжетная динамика в «Мелком бесе» сведена к минимуму [1, с. 306; 4, с. 432]. Две событийные линии сюжета о борьбе Передонова за место инспектора (выбор невесты и оправдательные визиты) и сюжет о любви Людмилы и Саши становятся канвой для развития объединяющего их основного сюжета – символически-экзистенциального.

Экспозицией символически-экзистенциального сюжета можно считать уже первый абзац романа, в котором появляется важная для мироощущения Сологуба тема кажимости, шопенгауэровского «покрывало Майи» (подробнее о гносеологическом аспекте романа см. статью Н. Г. Пустыгиной [14]): «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» [15, с. 25]. «Покрывало Майи» образуют взаимоотношения персонажей, которые строятся на соблюдении предложенных правил игры, что поддерживает, по замечанию Р. Кайуа, реальность самого игрового мира [7, с. 35-36]. Забегая вперед, заметим, что в данном случае поддерживается реальность мира *как таковая*.

Экспозицией событийного сюжета является следующий далее разговор Передонова с приятелями – искание Передоновым места инспектора связывается с мотивом женитьбы: «Сама княгиня Волчанская обещала Варе, уж это наверно. Как только, говорит, выйдете за него замуж, так я ему сейчас же и выхлопочу место инспектора» [15, с. 25]. Начиная развитие сюжетная линия о выборе невесты даёт достаточно полное представление о высоком положении Передонова в городском социуме. Рутитов пытается сосватать Передонову любую из своих сестер, а Вершина хочет выдать за него замуж Марту. Слова Передонова «я на всякой могу, на какой захочу» [Там же, с. 26] повторяются в речи Рутитова и Вершиной, подтверждаются желанием Преполовской выдать за него сестру, а затем в IV главе на событийном уровне воплощаются поведением барышень Рутитовых – все они поочередно наряжаются под венец. Для окружающих Передонов – очень обеспеченный (получает достаточно, золотые часы, золотые очки), «хороший молодой человек» [Там же, с. 35], «красавец и молодец» [Там же, с. 48]. Как потом узнаем, он кандидат университета, ещё и обладатель высокого чина статского советника. Но в несобственно-прямой речи всеведущего автора-повествователя одновременно настойчиво подчёркивается антигетичная нравственно-психологическая низость Передонова: он «не любил людей, не думал о них иначе, как только в связи со своими выгодами и удовольствиями», «медленны и тупы были его восприятия» [Там же, с. 31] и т.д. Догматичная авторская оценка подтверждается поступками персонажа: он плюёт на Варвару, пачкает обои, пляшет на пародийном отплевании хозяйки квартиры. Данные эпизоды (гл. II-III) также связывают динамическими мотивами отождествления Передонова с Варварой, Володиным и Преполовской – они все наравне участвуют в пакостях. Впервые выявляются статические символические мотивы отождествления, по отдельности уже не раз оказывавшиеся в центре внимания исследователей [2; 3; 6; 11; 12; 14]: скотства («свинья» Передонов, «морда» у Варвары, «баран» Володин, «дюшка» Клавдия), мертвенности/косности/механистичности (пока лишь по отношению к Передонову), глупости, лжи, смеха, ведьмовства («ворожба» Вершиной), пыли (праха/грязи/серости).

Родственность практически всех персонажей на символическом уровне и двойничество на уровне системы персонажей подчёркивают два инварианта мотива семьи. Во-первых, многие персонажи – это возможные супруги («одна сатана», по меткому замечанию Варвары): «невесты» – Варвара, Марта, Ганя Преполовская, барышни Рутитовы, Вершина, Грушина; «женихи» – Передонов, Черепнин, Володин. Во-вторых, это братья и сестры: Варвара и Передонов, Марта и Владя, Рутитов и четыре его сестры.

Как антигетичные по отношению ко всеобщему двойничеству появляются тема детства и мотив босых ног (мальчика Владя). Но свойственная мотиву яркая символически-мифологическая окраска (дионисийская природность и христианская кротость, ср. с реализацией мотива в «Юлиане Отступнике» Д. С. Мережковского) на первом этапе сюжетно-тематического единства ещё не раскрыта.

В эпизоде смотрин барышень Рутитовых наиболее чётко проявляются мотивы поведения Передонова, связанные с торжествующей телесностью. Основные мотивы, которыми он руководствуется при выборе жены, – стремление к власти (место инспектора или приданое), похоть (сладкие мечтания о молоденькой и «жирненькой»), страх («донесет»). Мотив ворожбы нагнетается – колдуном для Передонова становится уже Рутитов: «очаровал», «одурманил». На наш взгляд, налицо прямая сюжетная соотнесенность: чем больше сознание Передонова акцентируется на стремлении к власти, чем, соответственно, настойчивее реализуется мотив торжествующей телесности, тем активнее в повествовательную ткань вплетаются мотивы колдовства и страха – примитивизированный позитивистско-нищенский мотивный комплекс восполняется комплексом иррационально-хтонического.

Эпизод ужина у Передонова (гл. V) полнее выявляет общие мотивы во взаимоотношениях персонажей: «петрушку валяют», напиваются, ведут нескромные разговоры, разделяют мнимые страхи, пакостят, обманывают все – и хозяйка, и гости. Немаловажно, что по сравнению с аналогичными эпизодами во II и III главах число персонажей, вовлеченных в бесчинство, увеличилось. Однако уже заметно усиление отдельных мотивов отождествления в поведении Передонова: так, он со страхом обрывает сплетню Грушиной о «Жанчике» (видимо, своём высоком начальстве [9, с. 225-235]).

В символично-экзистенциальном сюжете особенно важным является второй фрагмент V главы – сцена в спальне Варвары и Передонова. Образ Варвары приобретает неожиданную двойственность: «тело у нее было прекрасное, как тело у нежной нимфы, с приставленною к нему, силою каких-то презренных чар, головою увядающей блудницы» [15, с. 69]. Но восхитительное тело – лишь источник низкого соблазна, эстетическое и этическое оказываются неравнозначны, красота попорана и поругана. Данный эпизод – узловый, он делает значимой в риторическом замысле автора тему красоты, которая на рубеже XIX-XX веков приобрела особое религиозно-философское звучание.

Дальнейшее развитие повествования представляет собой подключение к сформировавшимся оппозициям двойников новых персонажей и соотнесение по новым признакам. Это как расширение круга знакомых Передонова, так и социальный срез городского общества по вертикали, данный в сюжетной линии об оправдательных визитах. Так, в связи с мнимой невестой Володина интеллигентной Надеждой Адаменко впервые вводится тема

насилия – она наказывает брата [Там же, с. 71], сразу же тема развивается в связи с Передоновым, Мартой и Вершиной – наказывают Владю [Там же, с. 81]. Также немаловажно, что в ходе сюжетного развития в отношении Передонова нарастает мотив негативной активности: на событийном уровне это выражается в начинающихся доносах (первый – инспектору народных училищ Богданову) и насилии по отношению к ученикам. Оба мотива связаны со всё нарастающим стремлением Передонова к власти, диалектически соотнесённым со страхом.

Усиление присутствия автора-повествователя и влияния авторской риторичности на интерпретацию мира произведения особенно заметно в главе IX. Символическое значение мотива мертвенности как мотива отождествления раскрывается недвусмысленно и однозначно соотносится со всем населением города, вместе с тем обнаруживается антагонистичное начало – актуализируется уже прозвучавшая в романе тема детства: «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, – но уже и на них налегла косность, и какое-то безликое и незримое чудище, угнездясь за их плечами, заглядывало порою глазами, полными угроз, на их внезапно тупеющие лица» [Там же, с. 95]. На этом фоне также проясняется и приобретает явные демонические коннотации образ Передонова: «...под этим отчуждением с неба, по нечистой и бессильной земле, шел Передонов и томился неясными страхами, – и не было для него утешения в возвышенном и отрады в земном, – потому что и теперь, как всегда, смотрел он на мир мертвыми глазами, как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою» [Там же].

По нашему мнению, именно с момента вербализации мотива демонизма в тексте начинается активная восходящая мифологизация пространства произведения. Данному факту в исследовательской литературе почти не уделяется внимания, а между тем он представляется нам весьма важным. После указанного пика риторичности, который является ещё одним узлом символически-экзистенциального сюжета и реализуется в сфере прямого авторского слова, статические оценочные мотивы вновь проявляются в соотнесении с различными персонажами. Но теперь они приобретают всё более интенсивный характер, становится заметнее процесс художественного обобщения в ходе мифологизации повседневности: мотив скотства соотнесен со всем городом (в словах Авиновицкого), ведьмовство распространяется (черная книга Варвары, гадания Грушиной, «дымный» двойник Вершиной Верига), мертвенность – тоже (у Кириллова вместо души «неживая, но сноровистая суетилка» [Там же, с. 108]). Примечательно, что Кириллов с женой, которые ведут свою интригу по поводу инспекторского места, по мотивам поведения становятся европеизированными двойниками пары Передонова и Варвары. Интересно отметить, что Т. Венцлова обнаруживает «адские коннотации» также в деталях портрета всех персонажей, посещаемых Передоновым, и связывает эту сюжетную линию с хождением по кругам ада [2, с. 47].

Именно в сюжетной линии оправдательных визитов, на наш взгляд, начинается постепенное «размывание» (Колобаева) сюжетно-действенной структуры, характеризующей образ Передонова. В развернувшемся символически-экзистенциальном сюжете акцент постепенно переносится с внешнего на игры сознания главного героя. Передонов, замыкаясь на собственном стремлении к власти, отчуждается от окружающей действительности. Традиционные причинно-следственные связи реальности разрушаются, меняются места («Он ли донесет, на него ли донесут, – было неясно...» [15, с. 100]), действия Передонова в мире внешнем окончательно теряют социально-психологическую обусловленность. Как отмечает Колобаева, «“Мелкобесовская” суть главного героя, потребность делать пакости ближнему, выражается... в пародии на поступки. Передонов (учитель гимназии!) норовит изюм украсть, чтобы на кухарку свалить...» [8, с. 102]. Погружаемый переживанием честолюбивых устремлений в мир собственной мертвой демонической души, Передонов перестает поддерживать референтную иллюзию мира социального. На наш взгляд, к описанию ситуации Передонова как нельзя больше подходят слова Р. Кайуа: «Просто, перестав играть по правилам, он вернулся к природному состоянию и вновь сделал возможными любые бесчинства, хитрости и запрещенные приемы, исключить которые по общему согласию как раз и было задачей конвенций» [7, с. 36]. Лишь уточним, что в мире «Мелкого беса» «бесчинства» разрешены, пока они сокрыты под «покрывалом Майи» позитивной реальности. Поэтому общественные правила игры, поддерживающие видимость благополучия и доброжелательности, настолько условны, что социум даже не сразу выявляет их нарушение: безумие Передонова продолжительное время другими снисходительно характеризуется как «петрушку валяет» или «чудит». По справедливому замечанию М. Павловой, «...“нормальность” Передонова претворяется в символ разрушительной сущности всего человеческого бытия» [12, с. 274].

Как ни странно, пущенный Грушиной слух о переодетой барышне Пыльниковой вполне вписывается в городское игровое пространство – Варвара, Передонов, а затем, по их наущению, многие учителя и все учительские жены... верят грушинской выдумке. Засомневался даже рациональный бюрократ Хрипач. Так у Передонова появляется ещё одна «невеста» – и именно с посещением Передоновым всенощной в гимназической церкви (гл. XII) – он отправился взглянуть на «переодетую девчонку» – начинается вторая, основной этап сюжетно-тематического единства. Переломный характер XII главы для композиции произведения отмечает, ссылаясь на работу Линды Иванитс, Т. Венцлова, однако данный факт трактуется им в совершенно ином ключе: Саша и недотыкомка в его рассмотрении сводятся к одному инварианту, а потому важным становится сам факт их одновременного появления в романе и влияния на последующую организацию произведения [2, с. 51]. Нас же данный момент повествования интересует с точки зрения сочетания риторического движения автора и нравственно-детерминированных движений персонажей. Внешняя событийная линия на данном этапе ещё более ослаблена, символически-экзистенциальный сюжет развивается на основе динамики внутренней – неуклонного усиления риторически-событийного аспекта. В авторски-мифологизированном

мире осуществляются два противоположных движения: нисходящее в случае с Передоновым (саморазрушение личности) и восходящее в случае Людмилы и Саши (попытка самоопределения).

Сознание Передонова, отрываясь от видимости регламентированных правилами социальных игр, постепенно погружается в хтоническое состояние, когда чуждая, опасная, непонятная реальность мифологизируется. Просвеченное через измененное состояние Передонова истинное небытие и по принципу любого мифа обретает «максимально интенсивную и в величайшей степени напряженную реальность» [10, с. 24]. Если кот изначально получает свойства оборотня лишь по метафоре, то явившаяся во время молебна на новой квартире недотыкомка реальна сама по себе: «Откуда-то прибежала маленькая тварь неопределенных очертаний – маленькая, серая, юркая недотыкомка. <...> ...она быстро ускользала, убежала за дверь или под шкаф, а через минуту появлялась снова, и дрожала, и дразнилась – серая, безликая, юркая» [15, с. 126]. Мотивы серости и безликости, а затем и мотив пыли (грязи), смеха, дыма и зла связывают недотыкомку с многочисленными персонажами-двойниками, населяющими город. Явление недотыкомки принадлежит риторически-событийному аспекту произведения и является первой кульминацией символически-экзистенциального сюжета.

Дальнейшее развитие данного сюжета связано с разрушением личности Передонова. Его погружение в хаос напрямую соотносено с увеличивающейся силой недотыкомки. Чем дальше Передонов уходит не только от общественных конвенциональных запретов (на садизм, убийство, прелюбодеяние), но также и от запретов естественных (на некрофилию), тем чаще является ему недотыкомка и тем труднее становится её изгнать.

В той же XII главе, с которой начинается тематическое нисхождение Передонова, берёт своё начало и сюжетная линия взаимоотношений Людмилы Рутиловой и Саши Пыльниковой. По нашему мнению, именно в линии Людмилы и Саши происходит преодоление авторской риторичности, персонажи получают возможность самоопределения, которая оказывается значима в аспекте своей неполноты и нереализованности. Сфера прямого авторского слова приходит в идеологический конфликт с символическими мотивами отождествления, вписывающими Людмилу и Сашу в систему персонажей как очередных двойников, и именно на столкновении данных двух аспектов риторичности персонажи получают свободу самоопределения.

Примечательно, что взаимоотношения Людмилы и Саши начинаются именно благодаря распущенным Передоновым слухам – Людмила идёт взглянуть на «ряженую плутовку». И Людмила, и Саша – персонажи принципиально двойственные, антиномичные и одновременно родственные Передонову и его двойникам. Так, хотя в поведении Людмилы сказывается дионисийская витальность (она активна, смеётся «со сладостными и страстными веселениями» [Там же, с. 139]), с ней связан символический мотив босых ног, но она – всё же горожанка, которая была готова стать женой Передонова. Мотив невесты с Людмилой соотносится и в сцене первого знакомства с Сашей (глава XIV): когда сконфуженный ею Саша выбегает из комнаты, Людмила без всякого перехода просит Коковкину сосватать ей жениха, и далее идёт описание Саши. Несомненно, данный эпизод свидетельствует о подразумеваемой попытке соблазнения: любовного на событийном плане, метафизического (включение в парадигму городских «родственников») на символическом уровне. Однако двойственность Людмилы не позволяет ей соблазнять Сашу с передоновским тупым безразличием: отсюда появляется мотив вины: «...глаза становились у нее шаловливыми, виноватыми, и взор их убежал от собеседников», «...и смотрела на Сашу, виновато краснея, ласковыми глазами» [Там же, с. 140]. Не случайно непосредственно следующий эпизод романа подтверждает «демонические» коннотации сестер Рутиловых вообще и Людмилы в частности – они ещё теснее связываются с остальными персонажами символическими мотивами отождествления. Это не только мотив смеха (Людмила практически постоянно хочет), но и настойчиво сопровождающий Дарью мотив мертвенности, пляски и ведьмовства: «...все четыре сестры закружились в неистовом радении... <...> Сестры были молоды, красивы, голоса их звучали звонко и дико, – ведьмы на Лысой горе позавидовали бы этому хороводу» [Там же, с. 144].

И сны, снящиеся Людмиле после этого радения, имеют также двойственную символическую трактовку. В первых двух снах «“соответственность” библейского Змия-искусителя и Зевса-лебедя одновременно раскрывает и сущность отношений Людмилы – Саши, и “соответственность” ветхозаветного, античного и солугубовского мифов» [11, с. 76]. В третьем сне (бичевание отроков) уже с Людмилой связан мотив насилия и «смеха самозабвения и смерти» [15, с. 145] – во сне Людмилы реализуется передоновская интенция выпороть Сашу. Таким образом, страстная влюбленность, которую Людмила ощутила по пробуждении, в основе своей имеет переживание мистериально-эротического характера, окрашенного в передоновско-садистские тона. Мотив босых ног здесь получает исключительно дионисийско-телесную интерпретацию, без подключения духовно-христианской семантики.

И для Саши на данном этапе отношений Людмила – больше «милая сестрица» (ср. с явной параллелью: взаимоотношения брата и сестры Адаменко), чем возлюбленная: «Если бы она была сестрою! <...> ...можно было бы... Звать ее: Людмилочка, миленькая! Или еще каким-нибудь, совсем особенным именем, – Буба или Стрекоза» [Там же, с. 161]. Однако Сашу уже томят неясные «сладкие мечты», которые подогреваются парфюмерной ворожкой Людмилы [13, с. 358]. Для Людмилы главная прелесть их связи – игра «русалки», «невинные по необходимости возбуждения» [15, с. 168]. Однако обостренное переживание красоты плоти как божественной (Людмила *вдруг* целует руки Саши [Там же, с. 169]) выводит их взаимоотношения на новый уровень. Именно в этот момент у персонажей появляется возможность самоопределения. Переживания Людмилы приобретают психологическую глубину, она существует на грани между собственной жестокой демоничностью и любовью невинной, между возможным и желаемым, между соблазном и тоской.

Этим предчувствием выхода за пределы демонического круга сюжетная линия о Людмиле и Саше обрывается антиномичной по своему содержательному движению линией Передонова. В его мире всё статично, ситуации повторяются: наказываются всё новые ученики (Антоша Гудаевский); появляются новые

женихи (Мурин и Виткевич); ворожат новые ведьмы (эпизод с наколдованной шляпой Передонова); действуют передоновские доносы (Богданов распекает Мачигина за кокарду); устраиваются вечеринки с игрой, водкой и непристойными разговорами (и круг присутствующих вновь, уже третий раз, расширяется!); приходит второе поддельное письмо. И грань между дурной повторяемостью реальности и овеществленным бредом впадающего в безумие Передонова становится столь же зыбкой и дрожащей, как недотыкомка. Развязка сюжета событийного – свадьба Передонова и Варвары – оказывается вторична по отношению к развязке сюжета символически-экзистенциального.

В сознании и поступках Передонова все символические соотносительные мотивы, характеризующие персонажей-двойников и связывающие их в единое безликое целое, доводятся до логического конца. Карты оживают, отменяя условность всеобщей игры; похоть извращается вплоть до некрофилии; колдовство становится всеильным, демоны (глаз-птица) и оборотни множатся, насилие доходит до убийства соглядата за обоями; ложь теряет всякие черты правдоподобия.

И вновь по контрасту возобновляется сюжетная линия любви Людмилы и Саши. Но в их взаимоотношениях актуализируется телесно-эротическая составляющая, сопровождающаяся мотивом насилия. В мотиве босых ног окончательно закрепляется исключительно дионисийская коннотация [Там же, с. 240], свидания становятся всё откровеннее, но таинство плоти без таинства духа придает любви Людмилы и Саши характер неполноценности. Людмила подчеркивает языческую основу своего переживания красоты: «Говорят, есть душа, не знаю, не видела. Да и на что она мне? Пусть умру совсем, как русалка, как тучка под солнцем растаю. Я тело люблю, сильное, ловкое, голое, которое может наслаждаться» [Там же, с. 243]. Даже любовь Людмилы к Распятому носит скорее эстетически-телесный характер. «Синтеза» плоти и духа не происходит, односторонне-эротический характер любви не дает реализоваться возможности самоопределения, об этом явно свидетельствуют кульминация и развязка символически-экзистенциального сюжета – обращение к дионисийскому мифологизму поглощает восходящую экзистенциальную тенденцию.

Несомненно, большой эпизод маскарада (главы XXIX-XXX) – кульминация символически-экзистенциального сюжета и одновременно последнее яркое проявление авторской риторичности. Именно в данном эпизоде окончательно доказывается невозможность реалистической (безумие) мотивировки поведения Передонова. На маскараде парадоксальным образом сбрасываются маски кажимости, сквозь игровые правила общественного договора обнажается сама суть взаимоотношений, а сквозь реалистические очертания отчетливо проступает тотальный демонизм. Всех персонажей друг с другом и с Передоновым связывают всё те же сквозные статические мотивы отождествления – скотства, лжи, похоти, жадности, тупости, зависти. Но в эпизоде маскарада все эти статические мотивы в своей совокупности выливаются в поступок: разъяренная, окончательно потерявшая всё человеческое толпа едва не растерзывает получившую главный приз гейшу. И совершенное Передоновым позже убийство Володина по сути лишь дублирует произошедшее на маскараде: символический поступок, характеризующий агрессивную активность метафизического небытия, уже совершен.

А развязкой символически-экзистенциального сюжета становится демонстрация, что эстетическое переживание аморальной Красоты, любовь, имеющая односторонне-эротический характер, не способны преодолеть метафизическую мертвенность мира. На событийном уровне это воплощается в следующих после маскарада (глава XXXI) «оправдательных» визитах и ложью барышни Рутиловой и гимназиста Пыльникова. Они мимикрируют, приспосабливаются к передоновскому миру. На уровне реалистическом – это создание иллюзии благопристойности, которая требуется игровыми правилами общества; на уровне риторическом – это обезличивание, отказ от самоопределения и, как следствие, истинного бытия.

Таким образом, риторичность Сологуба в романе «Мелкий бес» может быть выявлена на двух уровнях: в сфере действия прямого авторского слова и в сфере формирования системы персонажей посредством статических символических мотивов. Мировосприятие автора диктует композиционное построение произведения, а также соотношение событийного и символически-метафизического сюжета. Складывается лишь видимость взаимоотношений, характеры практически всех персонажей лишены развития, а сюжетные коллизии выполняют функцию развертывания изначально определенной целостности – символически сама их статичность. Поэтому персонажи друг с другом соотношены сквозными мотивами, имеющими явный символически-оценочный характер, в ходе развертывания которых все персонажи романа символически сводятся сначала к фигуре Передонова, а затем к его мифологизированному двойнику недотыкомке. Художественность Сологуба восходит от статики риторичности через символику мифологизированного характера к возможности самоопределения персонажей. Но самоопределение персонажей оказывается значимым именно в аспекте своей нереализованности. Несмотря на данные модернистские тенденции, само решение проблемы остается по-декадентски негативным: в мире «Мелкого беса» нет целостной сильной личности, способной прорваться к истинному бытию.

#### *Список литературы*

1. Бахтин М. М. Сологуб // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 2000. Т. 2. Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Л. Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы. 799 с.
2. Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру: литературоведческие работы. М.: НЛО, 2012. 624 с.
3. Горских Н. А. Н. В. Гоголь и Ф. Сологуб: поэтика вещного мира: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. Томск, 2002. 21 с.
4. Григорьев А. Л. Символизм // История русской литературы: в 4 т. / ред. К. Д. Муратова. Л.: Наука, 1980-1983. Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881-1917). С. 419-479.
5. Зотов С. Н. Эстетически-художественное пространство и антропологический смысл литературы // Литература в контексте современности: мат. II Междунар. науч. конф.: в 2 ч. / ред. Т. Н. Маркова. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2005. С. 166-168.

6. Ильев С. П. Русский символистский роман. Киев: Лыбидь, 1991. 172 с.
7. Кайуа Роже. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры. М.: ОГИ, 2007. 304 с.
8. Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Издательство МГУ, 2000. 296 с.
9. Лепехин М. П. Из комментариев к «Мелкому бесу» // Федор Сологуб: биография, творчество, интерпретации: материалы IV Международной научной конференции / сост. М. М. Павлова. СПб.: Издательско-полиграфическая компания «Коста», 2010. С. 201-242.
10. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Изд-во политической литературы, 1991. 525 с.
11. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство – СПб, 2004. 480 с.
12. Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М.: НЛО, 2007. 512 с.
13. Пироговская М. Парфюмерный код в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Федор Сологуб: биография, творчество, интерпретации: материалы IV Международной научной конференции / сост. М. М. Павлова. СПб.: Издательско-полиграфическая компания «Коста», 2010. С. 354-369.
14. Пустыгина Н. Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова / отв. ред. З. Г. Минц; ред. В. И. Беззубов. Тарту: Изд-во ТГУ, 1989. С. 124-137.
15. Сологуб Ф. К. Мелкий бес: роман / вступ. статья В. Келдыша; науч. подгот. текста и коммент. М. Козьменко. М.: Худож. лит., 1988. 303 с.

#### AUTHOR'S RHETORICAL CHARACTER AND PERSONAGES' SELF-DETERMINATION IN NOVEL "THE LITTLE DEMON" BY F. SOLOGUB

Lutsenko Kseniya Valer'evna  
South Federal University  
luzenkoksena@yandex.ru

The author discusses the influence of F. Sologub's rhetorical artistic intention on the structure of personages system in the novel "The Little Demon", considers the novel content progression in the unity of eventful and symbolic-existential plot, and proves that Sologub's artistic character dates from the statics of rhetorical character through the symbolism of mythological character to the possibility of personages' self-determination, which is significant in the aspect of its unrealizedness.

*Key words and phrases:* Sologub; system of personages; motif; rhetorical character; self-determination.

УДК 82.0

#### Филологические науки

*На материале одного из знаковых произведений своего времени – рассказа Э. Г. Казакевича «При свете дня» – выявляется и анализируется стратегия преодоления героики как основного типа художественности, определявшего поэтику военной прозы 1940-1950-х гг. В качестве ключевых рассматриваются два аспекта нарративной структуры произведения: сюжетный (организация событийного плана текста) и композиционный (организация идеологической сферы произведения). Оригинальность художественных решений, предложенных Казакевичем, определяется как прозаизация героического. Эта стратегия создавала условия для критико-аналитического отношения к самосознанию человека, прошедшего войну и стремящегося понять ее нравственные итоги.*

*Ключевые слова и фразы:* военная эпика; канон; нарративная модель; героика; стратегия дегероизации; сюжет; ситуация; событие; герой; композиция; идеология; автор; повествователь; рассказчик.

Максимов Владимир Владимирович, к. филол. н., доцент  
Национальный исследовательский Томский политехнический университет  
v\_v\_maksimov@rambler.ru

#### «ПРИ СВЕТЕ ДНЯ» Э. Г. КАЗАКЕВИЧА: СТРАТЕГИЯ ДЕГЕРОИЗАЦИИ ВОЕННОЙ ЭПИКИ®

В контексте отечественного литературоведения мысль о том, что основу классического (канонического) произведения, принадлежащего к военно-эпической традиции, образует героика, является теоретически обоснованной [1; 6; 9] и доказанной на большом историко-литературном материале [4; 5; 11].

Поэтика неклассической (неканонической) военной прозы, стремительно формирующаяся в контексте Нового и Новейшего времени, начиная с пушкинской «Капитанской дочки», лишена такой отчетливой осмысленности и нуждается в методологической постановке и решении целого ряда теоретических проблем. Главной из них становится выявление, описание и определение стратегий дегероизации художественной действительности. В реальном контексте историко-литературного процесса таких стратегий обнаруживается