

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

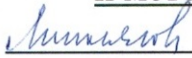
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА

(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Институт/факультет филологический
Кафедра мировой литературы и методики её преподавания
Специальность 050301.65 Русский язык и литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

зав. кафедрой мировой литературы
и методики её преподавания

 С.Г. Липнягова
«25» ноября 2015 г.

Выпускная квалификационная работа

Инфернальный герой в русской прозе последней трети XIX – середины XX в. ("Господа Головлевы" - "Мелкий бес" - "Шатуны")

Выполнил студент

В.В. Ингул

 20.11.2015 г.

(подпись, дата)


Форма обучения

заочная

Научный руководитель

старший преподаватель кафедры мировой литературы

А.Ю. Горбенко

 23.11.2015 г.

(подпись, дата)

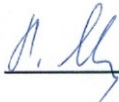
Рецензент

учитель высшей категории,

ст. научный сотрудник

КГАОУ ДПО (ПК) КК ИПКиППРО

Л.А. Малинова

 04.12.2015 г.

(подпись, дата)

Дата защиты

21.12.2015 г.

Оценка

отлично

Красноярск

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. Инфернальный герой эпохи реализма: Иудушка Головлев.....	7
1.1. Роман «Господа Головлевы» в контексте эпохи.....	7
1.2. Средства репрезентации инфернального в образе Иудушки Головлева.....	9
ГЛАВА II. Инфернальный герой в символистском романе: Ардальон Передонов.....	18
2.1. «Мелкий бес» как символистский роман.....	18
2.2. Средства репрезентации инфернального в образе Ардальона Передонова.....	22
ГЛАВА III. Инфернальный герой «метафизического реализма»: Федор Соннов.....	32
3.1. «Шатуны» как первый роман «метафизического реализма».....	32
3.2. Средства репрезентации инфернального в образе Федора Соннова.....	35
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	46
БИБЛИОГРАФИЯ.....	48

Введение

Типология inferнального героя в русской прозе сочетает в себе ряд схожих и последовательных факторов, которые способны демонстрировать хронологическую динамику. В данной работе на примере трех романов выявляются и прослеживаются генетико-типологические связи между главными героями романов Салтыкова-Щедрина, Сологуба и Мамлеева.

Основываясь на анализе приведенных романов, мы делаем предположение, что в данных текстах фигурирует характерный и видоизменяющийся с течением времени inferнальный герой. Inferнальный герой (от латинского *infernus* – «находящийся внизу, адский, хтонический, подземный») – фигура, спроецированная на архетипические образы, олицетворяющие антихристианское (Иуда, сатана, Антихрист) или фольклорное демонологическое (леший, кикимора, домовый и т.п.) начало, несущая деструктивный потенциал (прямо или косвенно реализующийся в убийстве) и имеющая семантику смертности.

Рассматриваемый нами временной отрезок включает в себя почти столетний интервал. Это период радикальных перемен в политической и социальной жизни общества (две революции, Гражданская война, две мировых войны и т.д.), внутри которого отмечается возросший интерес к сверхъестественным феноменам, в том числе, к inferнальным фигурам. Такой значительный интервал позволяет рассмотреть фигуру inferнального героя отечественной прозы в динамическом аспекте.

Мы выделяем следующие инвариантные характеристики inferнального героя. Во-первых, в образах все троих героев отчетливы мифопоэтические проекции на персонажей, олицетворяющих антихристианское начало, а также на персонажей народной демонологии.

Во-вторых, искренняя уверенность в собственной правоте, резко контрастирующая с деструктивными поступками героев. Понятие «правды», «правоты» при этом неизбежно травестируется. Так, например, Иудушка

создает образ искренне верующего, соблюдает церковные обряды, но в то же время является причиной целого ряда «умертвий».

В-третьих, все герои в той или иной мере причастны к совершению убийства. Иудушка делает это косвенно, постепенно губя окружающих себя людей. Н Ларионова пишет по этому поводу: «Предательство, лежащее в основе всех поступков Иудушки, – непреднамеренное, неосознанное, но по силе своего воздействия – смертельное» [Ларионова, 2011: 68].

Передонов совершает уже прямое убийство Володина. Герой доходит до крайней степени помешательства. В нем просыпается деструктивное, готовое на преступление естество. Способ убийства и образ жертвы подкрепляется мифопоэтической нагрузкой, что позволяет рассматривать его ритуальном регистре.

Герой романа «Мелкий Бес» Передонов также искренне верит в свою социальную значимость, ощущает себя борцом за правду, в силу чего якобы порицаем и гоним обществом. В то же время герой находится в измененном состоянии сознания, его регулярно преследует Недотыкомка, а к финалу романа он совершает убийство.

Герой романа «Шатуны» Федор Соннов вообще предстает перед нами в образе некоего «чистильщика», человека потустороннего, который совершает убийства, наделяя их метафизическим смыслом, покушаясь не на тела, а на души своих жертв. Он полностью уверен в своей значимости, в правоте и даже некой высшей миссии.

Федор Соннов производит впечатления психически нездорового человека, маньяка. В образе Федора, в полном соответствии с концепцией метафизического реализма, отсутствует грань между добром и злом, реальным и ирреальным. Так, например, «Район Москвы, где оказался Федор, напоминал своею прелестью подножие ада» [Мамлеев, 2002: 227].

Соннов делит жертв на «раздражающих» и «благословенных», а после убийства начинает их любить, надеется на их заступничество на том свете и считает их своими ангелами-хранителями. Места убийств жертв герой

отождествляет с храмами. Он выступает в роли своеобразного анти-святого, «черного святого», о чем свидетельствует темный венец над его головой в момент особо важного для него убийства: «Черти, внутренние черти, по-прежнему подкатывались к горлу Лидиньки: она чуть сознавала, где находится. Почему-то ей показалось, что на голове у Федора темный венец» [Мамлеев, 2002: 44].

Все герои рассмотренных нами текстов имеют общую семантику смертности, усиливающуюся от романа к роману. Под смертностью мы, вслед за Николаем Поселягиным, понимаем «индивидуальный феноменологический опыт переживания смерти, ретранслируемый в общество, отстраняясь и переопределяясь в вербальных и визуальных культурных кодах» [Поселягин 2014: 3].

Актуальность выбранной темы обусловлена несколькими обстоятельствами. Во-первых, неослабевающим вниманием литературоведения к проблемам мифопоэтики. Во-вторых, недостаточной степенью изученности фигуры inferнального героя в творчестве Ю.В. Мамлеева, который, на наш взгляд, во многом суммирует художественные искания предшествующих художников в этой области. В-третьих, на данный момент отсутствуют работы, в которых интересующий нас аспект рассматривался бы на материале романов М.Е. Салтыкова-Щедрина, Ф.К. Сологуба и Ю.В. Мамлеева.

Целью нашей работы является выявление инвариантных характеристик inferнального героя в русской прозе последней трети XIX – середины XX в.

Данная цель предполагает решение следующих задач:

1. Определить значение термина «инфернальный герой»
2. Выявить мифопоэтические подтексты в образах Порфирия Головлева, Ардальона Передонова, Федора Соннова.
3. Установить типологические и/или генетические связи между вышеуказанными героями.

Объектом исследования являются роман М.Е. Салтыкова-Щедрина

«Господа Головлевы», роман Ф.К. Сологуба «Мелкий бес», роман Ю.В. Мамлеева «Шатуны».

Предмет исследования – феномен инфернального героя в данных произведениях.

Теоретико-методологическую основу работы составили труды Е. М. Мелетинского, В. Н. Топорова и Вяч.Вс. Иванова по мифопоэтике; исследования А.Е. Махова по демонологии.

Практическая значимость работы состоит в возможности применения результатов исследования при разработке элективных курсов для средней школы, кроме того, при разработке университетских спецкурсов, посвященных типологии инфернального героя в русской литературе.

Структура работы подчинена реализации ее целей. Она состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы.

ГЛАВА I. Иудушка Головлева как inferнальный герой

1.1. Роман «Господа Головлевы» во временном контексте

В романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» мы встречаем среди различных довольно реалистичных героев Порфирия Головлева, образ которого наводит нас, при детальном рассмотрении, на мысли о своей сложности и уникальной, отличной от остальных природе. Неоднозначность образа отмечал уже А.М. Жемчужников, который писал Щедрина 28 сентября 1876 года: «Вышла личность необыкновенно типичная – в ней есть замечательно художественное соединение почти смехотворного комизма с глубоким трагизмом. И эти два, по-видимому, противоположные, элемента в нем нераздельны. Хотелось бы продолжать смеяться, да нет, нельзя; даже делается жутко: он – страшен» [Жемчужников, 1959: 78].

Имея в виду хорошо известную трактовку романа, как истории духовно–нравственного вырождения семьи, стоит отметить, что в период его появления в русской литературе подобная тема освещалась довольно широко. За семь лет вышел целый ряд ставших впоследствии классическими романов, посвященных семейной проблематике: «Подросток» (1875) и «Братья Карамазовы» (1880) Ф.М. Достоевского, «Анна Каренина» (1878) Л.Н. Толстого, «Господа Головлевы» (1880) М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Отцы и дети» (1869) И.С. Тургенева. Такая тенденция отчетливо свидетельствует о тематизации этого явления в художественной литературе.

В «Господах Головлевых» конфликт Иудушки с окружающими его героями берет свое начало в семейных проблемах, что видно из самого названия романа. Автор романа писал по этому поводу: «Я обратился к семье, к собственности, к государству и дал понять, что в наличности ничего этого уже нет. Что, стало быть, принципы, во имя которых стесняется свобода, уже не суть принципы даже для тех, которые ими пользуются» [Салтыков-Щедрин, 2010: 32].

Авторская трактовка образа проявляется прежде всего на номинативном уровне. Уменьшительно-ласкательное обращение «Иудушка» выражает тихое, вкрадчивое лицемерие героя. Такое обращение постепенно вытесняет имя героя, замещает его. Собственно и основное средство репрезентации inferнального подтекста в образе Иудушки Головлева - его прозвище. Оно встречается в романе 224 раза, примерно поровну с его настоящим именем. Такая пропорция прямо определяет второе имя героя, его скрытую, темную половину. Собственно, и само слово Иудушка состоит из двух элементов «Иуда» и «душка». Второе образующее полностью характеризует внешнюю суть, первое внутреннюю. Таким образом, присущее персонажу лукавство открывается нам непосредственно через имя. Такое «мягкое» зло, в каком-то смысле вполне присуще духу времени создания романа. Смысл прозвания Иудушка не раз обсуждался в щедриноведении. Согласно Е.Покусаеву: «уменьшительный суффикс “сразу как бы житейски приземляет героя, выводит его из сферы значительных социально-моральных деяний и переносит в иную область, в область будничных отношений и делишек, обыкновенного существования”. Иудушка – это Иуда, “где-то здесь, рядом, под боком у домашних, совершающий каждодневное предательство”» [Покусаев, 1975: 40].

Интересно высказывается на этот счет С.М. Телегин: «Иуда предал Христа по наущению самого сатаны, вошедшего в него. <...> Но Порфиша слишком мелок для такой великой трагедии, и поэтому он – только Иудушка, а не Иуда, мелкий бес, но он и страшен этой своей мелочностью» [Телегин, 1997: 25].

В эпоху реализма, через 20 лет после отмены крепостного права, в период еще относительного крепкого дворянства. В интеллигентном, тактичном свете обрисовывается червоточина, как некий бич того времени, побочный продукт культуры и этикета, произрастающий на фоне ослабления религии.

«Можно сказать, что Салтыков-Щедрин в романе «Господа Головлевы», вскрыв «выморочный» мир изнутри, нанес первый сокрушительный удар по дворянской идиллии, показав подноготную существования самой интимной ячейки общества – семьи. Головлевы, равно как и Карамазовы у Достоевского, далеко не похожи на патриархальных дворян типа Ростовых и Болконских, Обломовых и Кирсановых, населявших «дворянские гнезда» [Проскурина, 2012: 120].

1.2. Средства репрезентации inferнального в образе Иудушки Головлева

Художественный текст романа изобилует различными примерами, проанализировав которые, мы можем определить inferнальную доминанту в характере главного героя. «Когда Иудушка вошел, батюшка торопливо благословил его и еще торопливее отдернул руку, словно боялся, что **кровопивец** укусит ее. Хотел было он поздравить своего духовного сына с новорожденным Владимиром, но подумал, как-то еще отнесется к этому обстоятельству сам Иудушка, и остерегся» [Салтыков-Щедрин, 2014: 244].

«Павел Владимырьч наконец понял, что перед ним не тень, а сам **кровопивец** во плоти» [Салтыков-Щедрин, 2014: 100].

Само слово «кровопивец» употребляется в романе 18 раз. Параллели с вампиром прямо или косвенно сопровождают героя на протяжении всего произведения. Тем самым более красочно характеризую его портрет. В рамках антихристианской доминанты образа Иудушки к нему также применяются такие обращения как: кикимора, домовой, которые являются персонажами народной демонологии: «Говорю честью: уйди, домовой! не то кипятком ошпарю! И чаю мне вашего не надо! ничего не надо! Ишь что вздумали – куском попрекать начали! Уйду я отсюда! вот те Христос, уйду!» [Салтыков-Щедрин, 2014: 264]. Ср.: «Евпраксея Никитишна! а Евпраксея Никитишна! – вызывает пьяненький Прохор с барского крыльца.

– Чего надобно?

– Ключ от чаю пожалуйста, барин чаю просят!

– Подождет... кикимора!» [Салтыков-Щедрин, 2014: 273].

Таким образом, с одной стороны Иудушка проецируется на фигуре евангельского апостола, предателя Христа; с другой же стороны, он уподобляется кикиморе и домовому.

Рассматривая автохарактеристики Головлева, мы можем проследить сильные расхождения. Герой характеризует себя в морально-нравственном ключе исключительно позитивно, в то время как его окружение настроено кардинально противоположным образом. Рассмотрим диалог Иудушки с его братом Павлом:

«– Уйди, кровопивец!

– Вот ты меня бранишь, а я за тебя богу помолюсь. Я ведь знаю, что ты это не от себя, а болезнь в тебе говорит. Я, брат, привык прощать – я всем прощаю. <...>

– Иуда! предатель! мать по миру пустил!» [Салтыков-Щедрин, 2014: 102].

М.И. Назаренко пишет по этому поводу: «как братоубийца, Иудушка, несомненно, приобретает черты Каина, и когда Порфирий целует мертвого брата, этот поцелуй, конечно же, именуется “последним Иудиным лобзанием”. Но параллель между Каином и Иудой (равно как между Авелем и Христом) восходит еще ко II веку и многократно зафиксирована в апокрифах и иконографии» [Назаренко, 2002: 112].

Постепенно inferнальные проекции образа Порфирия Головлева радикализуются. Так, например, «Улитушке думалось, что она спит и в сонном видении сам сатана предстал перед нею и разглагольствует» [Салтыков-Щедрин, 2014: 242]. Подобное сравнение героя с сатаной четко отграничивает его образ от остальных героев романа, подчеркивая его inferнальность. Интересны также и обстоятельства, при которых появляется это сравнение. Речь идет о рождении ребенка, сына Порфирия Владимыча,

от собственной служанки путем прелюбодеяния. Более того, собственный сын был отвергнут Иудушкой. Подобные действия автор решает подкрепить максимально конкретными сравнениями, четко определяя, тем самым, духовную суть произошедшего:

«– На-тко те! Погляди-тко те! – возгласила она торжественным голосом, поднося ребенка к самому лицу Порфирия Владимирыча.

<...> – Нет, нет! боюсь я их... не люблю! ступай... ступай! – лепетал он, выражая всем лицом своим бесконечную гадливость.

– Да вы хоть бы спросили: мальчик или девочка? – увещевала его Улитушка.

– Нет, нет... и незачем... и не мое это дело! Ваши это дела, а я не знаю... Ничего я не знаю, и знать мне не нужно... Уйди от меня, ради Христа! уйди!

Опять сонное видение, и опять сатана... Улитушку даже взорвало» [Салтыков- Щедрин, 2014: 242].

В этом контексте любопытно также многократно отмеченное исследователями романа празднословие Иудушки, осуждаемое с христианской точки зрения. М.М. Дунаев (представляющий позицию радикальной критики художественной литературы с позиций догматического богословия) пишет по этому поводу: «Всю речь Иудушки составляют, кажется, перелицованные цитаты из Писания, богослужебных тестов и церковных поучений. Он шагу не ступит без поминаний имени имени Божьего и крестного знамения» [Дунаев, 2003: 320].

Прозвище Иудушка также прямо указывает на его ключевую черту – лицемерие. «В литературоведении неоднократно разбирался феномен лицемерия и пустословия Иудушки (об этом говорил и сам писатель, подробно размышлявший о различиях Иудушки и Тартюфа). Образ Порфирия явно строится на контрасте двух образов: того, кем является Иудушка, и того, кем он представляется, старается слыть. Но остался незамеченным тот факт, что оба эти образа равно мифологизированы и в

равной степени основаны на библейских образах. Один и тот же поступок, одно и то же слово по-разному интерпретируется Иудушкой и повествователем, но основа для трактовок одна» [Назаренко, 2002: 132].

Однако, лицемерие это не тривиальное в своем исполнении, изящное, талантливое. Вместе с тем, очевиден его подтекст. Художественный и творческий подход к лицемерию и ханжеству, наводят нас на мысли об одаренности натуры Иудушки, которая, возможно, содержала в себе массу талантов, но в связи отсутствия обыкновенной морально-нравственной базы и любви при взрослении, вступает в стадию вырождения.

Порфирий Владимирович был искренен и в своем лицемерии, абсолютно уверенным в своей правоте человеком, вероятно, попросту не осознавая последствий своих поступков. Иудушка пребывал в прострации, имея неадекватную оценку происходящего. «Сознавал ли Иудушка, что это камень, а не хлеб, или не признавал – это вопрос спорный; но, во всяком случае, у него ничего другого не было, и он подавал свой камень, как единственное, что он мог дать» [Салтыков-Щедрин, 2014: 150].

В чем же истоки модели поведения героя, сочетающей внешнюю набожность с нарушением проповедуемых религиозных принципов? Было ли это его личным замыслом, или появилось неосознанно, перенято, унаследовано? Не выступает ли герой в качестве спонтанного медиатора жизненных доктрин, унаследованных от «маменьки»? Можно предположить, что трагизм его личности заложен в детстве, в дисгармонии семейных отношений. Вероятнее всего, проблематика берет свои истоки в образе маменьки, которая поставила во главу угла своей жизни скопидомство. Иудушка–жертва суетных забот матери, которая бессмысленно и непреступно хранит нажитое. Продолжением этой ветви, гротескно выступает сам Иудушка. За внешним благополучием и достатком семьи Головлевых, кроется пустота и отсутствие любви. «В ее глазах дети были одною из тех фаталистических жизненных обстановок, против совокупности, которых она не считала себя вправе протестовать, но которые,

тем не менее, не затрагивали ни одной струны ее внутреннего существа, всецело отдавшегося бесчисленным подробностям жизнестроительства» [Салтыков-Щедрин, 2014: 12].

В обращении к друг другу родители Иудушки не церемонятся, здесь мы встречаем вульгарные прозвища, причем в отношении Арины Петровны некоторые из также носят inferнальный характер: «Муж называл жену “ведьмой” и “чертом”, жена называла мужа – “ветряною мельницей” и “бесструнной балалайкой”. Находясь в таких отношениях, они пользовались совместною жизнью в продолжение с лишком сорока лет, и никогда ни тому, ни другой не приходило в голову, чтобы подобная жизнь заключала в себе что-либо противоестественное» [Салтыков-Щедрин, 2014: 11].

Модель жизненной позиции маменьки была принята сыном и доведена до предела. Такая данность позволяет нам сделать предположение, о действительно искренней и преданной любви сына в своем изначальном состоянии, способном так глубоко воспринять пример и образ родной матери. По сути, встает вопрос об изначальном духовном потенциале Иудушки, не является ли его дальнейшая политика, всецелым и искреннем поглощением маменькиных устоев¹.

Квинтэссенция такого наследственного стяжательства ярко отразилась в эпизоде с Петенькой. Иудушка отказал родному сыну в финансовой помощи, фактически обрекая наследника на гибель. Интересным является также и элемент маменькиного проклятия, которое, по сути, является единственным средством воздействия на героя. Такой эффект прямо указывает нам на религиозно-евангельскую трактовку образа. Назаренко отмечает в своей работе: «В тот момент, когда Иудушка отправляет в Сибирь, а фактически на смерть, своего второго сына, Арина Петровна прокликает его. Маменькино

¹ Любопытно, что актер Иннокентий Смоктуновский, долгое исполнявший роль Иудушки, отмечал в дневнике «цепн[ую] воспроизводимость безнравственности» в семье Головлевых (от матери к сыну), которую он особым образом ощущал, работая над ролью [Егошина, 2004: 67].

проклятие всегда представлялось Иудушке весьма возможным и в сознании его обставлялось так: “гром, свечи потухли, завеса разодралась, тьма покрыла землю, а вверху, среди туч, виднеется разгневанный лик Иеговы, освещенный молниями”. Явно имеется в виду не только материнское, но и Божье проклятие. Все детали эпизода взяты Щедриным из Евангелий, где они связаны со смертью Христа: “От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого. <...> И вот, завеса в храме разодралась на-двое, сверху донизу; и земля потряслась, и камни расселись <...> (Мф. 27:45,51,52). «Но так как ничего подобного не случилось, то значит, что матушка просто сблажила, показалось ей что-нибудь – и больше ничего. Да и не с чего было ей “настоящим образом” проклинать <...>. Иудино предательство совершилось, Христос (снова) распят, но сам Иудушка этого даже не заметил – или не захотел заметить» [Назаренко, 2002: 143].

Имеет место самосознание героями собственных виртуальных миров, в которых они начинают жить и развиваться, поступая и позиционируясь в них по своему усмотрению, в таком виртуальном мире происходит их «духовный» рост. Ослепленный прелестью пути, инфернальный герой превращается в демонического субъекта, выставя себя божеством. Рассмотрим пример из романа «Господа Головлевы»: «Фантазируя таким образом, он незаметно доходил до опьянения; земля исчезала у него из-под ног, за спиной словно вырастали крылья. <...> И, по мере того как росла фантазия, весь воздух кругом него населялся призраками, с которыми он вступал в воображаемую борьбу. Существование его получило такую полноту и независимость, что ему ничего не оставалось желать. Весь мир был у его ног, разумеется, тот немудреный мир, который был доступен его скудному мирозерцанию. <...> Это был своего рода экстаз, ясновидение, нечто подобное тому, что происходит на спиритических сеансах. Ничем не ограничиваемое воображение создает мнимую действительность, которая, вследствие постоянного возбуждения умственных сил, претворяется в конкретную, почти осязаемую. Это – не

вера, не убеждение, а именно умственное распутство, экстаз. Люди обесчеловечиваются; их лица искажаются, глаза горят, язык произносит произвольные речи, тело производит произвольные движения. Порфирий Владимирович был счастлив» [Салтыков-Щедрин, 2014: 276]. Такое поведение, задает вектор для будущего развития inferнального образа и показывает нам зачатки появления некоего анти-святого. Подобная «инаковость» присуща и героям будущих романов рассматриваемых нами.

Однако финал Иудушки был предопределен пробуждением совести в его душе вследствие прозрения. Примечательно, что такое прозрение в сознании Порфирия порождало мысли о самоубийстве, что прямо параллельно судьбе истинного Иуды. «К удивлению, оказывалось, что совесть не вовсе отсутствовала, а только была загнана и как бы позабыта. И вследствие этого утратила ту деятельную чуткость, которая обязательно напоминает человеку о ее существовании. Такие пробуждения одичалой совести бывают необыкновенно мучительны. Лишенная воспитательного ухода, не видя никакого просвета впереди, совесть не дает примирения, не указывает на возможность новой жизни, а только бесконечно и бесплодно терзает. Человек видит себя в каменном мешке, безжалостно отданным в жертву агонии раскаяния, именно одной агонии, без надежды на возврат к жизни. И никакого иного средства утишить эту бесплодную разъедающую боль, кроме шанса воспользоваться минутой мрачной решимости, чтобы разбить голову о камни мешка...» [Салтыков-Щедрин, 2014: 326].

Сюжет романа, по мнению Назаренко, «является реализацией модели, заданной в Библии; но и суд над Христом оказывается, в конце концов, метафорой: он (Иудушка) понял впервые, что в этом сказании идет речь о какой-то неслыханной неправде, совершившей кровавый суд над Истиной...» [Назаренко, 2002: 129]. По сути, происходит перерождение героя. Маркером этого события является полное исчезновение прозвища Иудушка с

дальнейших страниц романа. Молитвы его становятся безмолвными, лишаясь прежнего празднословия.

Акцентируя внимание на раскаянии главного героя, стоит отметить, что в духовном аспекте того времени, подобные перемены, вероятно, были хоть и не очевидны, но в принципе возможны и автор реализует такой финал. Такие замечания наиболее интересны в самом начале нашего исследования и выступают некой отправной точкой для дальней разработки темы. Стоит отметить, что у подобного конца были и другие варианты: «Финал Иудушки разработан сатириком во внутренней полемике с Гончаровым. Последний полагал, что Иудушка сам на себя руки не поднимет, “не удавится никогда”, он будет “делаться все хуже и хуже, и умрет на навозной куче, как выброшенная старая калоша” (письмо к М. Е. Салтыкову-Щедрину от 30 декабря 1876 г.). Вначале у сатирика складывался своего рода гончаровский вариант жизненного конца Иудушки. Автор намеревался завершить роман-хронику главой “У пристани”. Порфирий Головлев женится на Нисочке – дочери изворотливой и хищной помещицы, и находит свою унылую жизненную “пристань” (подобно тому как Обломов закончил свое существование в домике Пшеницыной)» [Покусаев, 1965: 33].

Как мы видим Салтыков-Щедрин все-таки заканчивает роман раскаянием своего героя. Тем самым, реализуя замысел духовного возрождения человека. Подобная концепция схожа с христианской идеей прощения. Однако, раскаяние, сопровождается и скорой кончиной Иудушки. Примечательно то, что труп героя находят, окоченевшим у дороги. К слову могила племянницы Иудушки тоже находилась у дороги, как ровным счетом и все последние пристанища самоубийц. Здесь невольно возникает параллель, рождающая вопрос: не является ли этот эпизод очередной отсылкой к истории Иуды, который терзаясь муками совести, кончает с собой? Такой поворот событий не является выходом с христианской точки зрения. Следовательно, раскаяние не доведено до конца. Однако, inferнальный герой на данной стадии своего развития все же пытается что-

то сделать и в состоянии хоть-что то различать. На дальнейших стадиях развития inferнальных героев ситуация складывается более радикально.

Стоит отметить, что прощание читателя с живым Порфирием Владимычем происходит в метели. В ней он гибнет. Именно метель в русской литературе традиционно (от А.С. Пушкина до В. Сорокина) символизирует загадочность, иррациональность жизни, тернистый путь героев, проложенный сквозь неизвестность².

Порфирий Головлев погружается в метель, что может символизировать путь духовной метаморфозы героя: «На дворе выл ветер и крутилась мартовская мокрая метелица, посылая в глаза целые ливни талого снега. Но Порфирий Владимыч шел по дороге, шагая по лужам, не чувствуя ни снега, ни ветра и только инстинктивно запахивая полы халата» [Салтыков-Щедрин, 2014: 332].

В финале романа автор открывает герою глаза на самого себя: бегство в метельную ночь на могилу маменьки недвусмысленно прочитывается как жест раскаяния, чего не наблюдается у героев следующих интересующих нас произведений. Для них осознание собственных поступков как греховных или деструктивных уже становится невозможным.

Такие черты, как внешняя набожность Иудушки, продолжают логически развиваться в образе Передонова, который сводит ее до уровня формального посещения церковных служб. Скопидомство Иудушки отразилось в маниакальной идее об инспекторском месте и последующем жизнеустройстве Передонова. Лицемерие же, напротив лишилось маски, обнажив изначальную, еще сокрытую в образе Иудушки суть. Рассмотрению этих вопросов и будет посвящена следующая глава.

² Любопытные рассуждения о хронотопе метели на материале произведений А.С. Пушкина и И.С. Шмелева см.: [Дзыга, 2010: 9].

ГЛАВА II. Передонов как inferнальный герой

2.1. «Мелкий бес» как символистский роман

Роман символиста и декадента Федора Сологуба «Мелкий бес» вышел в 1907 году и сделал Сологуба знаменитым. Он устроил всех: либералов и революционеров, консерваторов и мистиков. На какое-то время Сологуб стал более знаменитым, чем Блок. История России со времени «Господ Головлевых» претерпевает первые изменения. Имперский суверенитет страны подвергается воздействию извне. Так остается в прошлом неудавшаяся революция 1905 года. Меж тем в воздухе витает ее рецидив, и это ощущается всеми.

«Мелкий бес», как и личность автора, произведение, по сей день вызывает различные, подчас резко противоположные трактовки. В свете нашей проблематики интересно, что разными мемуаристами регулярно отмечалась некая inferнальность, смертность образа самого Сологуба. М. Волошин, например, говорил о нем следующее: «И когда взглядишься внимательно в его наружность – в этот обнаженный желтоватый лоб, в тонкие очертания носа, восковую бледность кожи, то и в лице его видишь то же мертвенное совершенство. Его лицо красиво той строгой и нежной красотой, которой красивы лица покойников, – успокоенностью и значительностью смерти. Но за этой смертной ясностью в его лице таится страшное: это недобрый покойник. Он из тех, кого не принимает земля, из тех, что выходят иногда из могилы» [Волошин, 1976: 158].

Сологуб был ярким представителем русского декаданса и охотно позиционировал себя в этом направлении. В.И. Анненский-Кривич в своих мемуарах писал: «Я считаю, что у нас было только три последовательных декадента... – сказал как-то Сологуб в разговоре на литературные темы. – Гиппиус, я и – он назвал еще одно имя, не сохранившееся теперь в моей памяти» [Анненский-Кривич, 2001: 250].

Говоря о сюжете романа, мы видим, что главный герой Ардальон Борисович Передонов предстает в роли гимназического учителя, неустанно мечтающего о получении места инспектора. Напомним, что и сам Сологуб 25 лет проработал именно инспектором³, что уже само по себе позволяет говорить об автобиографичности произведения. Как известно, прототипом Передонова послужил некий коллега Сологуба по гимназической работе [Улановская, 1969]. В Великих Луках, где 10 лет трудился писатель, жил и работал учитель по фамилии Страхов. Этот человек сходил с ума на глазах у всех; впоследствии выяснилось, что он совершенно не умел (или утратил способность) писать. Он ставил ничем не обоснованные оценки. Этот эпизод, как и многие другие, нашли место в романе: «Никакой дерзости, а я только правду сказал, что вы в других тетрадках ошибок по пяти прозевали, а у меня все подчеркнули и поставили два, а у меня лучше было написано, чем у тех, кому вы три поставили» [Сологуб, 1988: 77].

После отстранения от дел Страхов, в апогее душевной болезни, метил в священнослужители. Когда книга выходит, автор посылает ее экземпляр в эту самую школу, в стенах которой было почерпнуто многое для работы над романом. В 1912 году в одном из своих интервью Сологуб рассказывал: «Не отрицаю, я отталкивался от живых впечатлений жизни и иногда писал с натуры. Педагогический мир в “Мелком бесе” не выдуман из головы. По крайней мере, для Передонова и для Варвары у меня были оригиналы, даже самая история с письмом – подлинная житейская история, и так же, как в романе, Передонов в жизни тоже кончил сумасшествием. Для многих других подобных персонажей, для Володина и др., я тоже имел подлинники. История гимназиста Сашеньки, принятого за переодетую девочку, – более далека от виденного мною лично, однако о таких превращениях мне приходилось слышать не раз» [Измайлов, 1912: 7].

³ Ср. название книги М. Павловой: «Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников».

Из вышесказанного следует, что мы имеем дело с живым срезом эпохи начала XX века. При этом обращает внимание многократно акцентированное в науке обилие текстуальных переключек финала «Мелкого Беса» с заключительными строками романа Ф.М. Достоевского «Идиот» [см., например: Богомолов, 2010]. Примечательно, что орудие убийства Передонова, также как Рогожина – садовый нож [там же]. Подобные интертекстуальные связи, наглядно демонстрируют нам мотив убийства невинной жертвы, на почве духовного измельчания героя, только в случае с Передоновым имеет место более мелочный контекст. Такие наблюдения ценны в контексте исследования соотношения творчества Сологуба с романами Достоевского, имеют также место быть параллели с романом «Бесы». А. Л. Соболев высказал мнение, согласно которому ключевой текст, представляющий в «Мелком бесе» литературную традицию – это «Бесы» Достоевского. Заглавие романа Сологуба, согласно исследователю, ориентировано на Достоевского и знаменует измельчание «демонического» начала как глубинной характеристики русской действительности. [Соболев, 1992]. Про роман Сологуба, так же как и про романы Достоевского, можно сказать, что им присущ фантастический реализм. И герои Сологуба, и герои Достоевского в какой-то мере демоничны. Так Передонову, как и Свидригайлову, начинают видеться приведения, галлюцинации; герои трансформируются (Рогожин приходит к Ипполиту как приведение, Володин постоянно трансформируется в сознании Передонова в барана).

В каком-то смысле мечта Передонова об инспекторском месте и последующем жизнеустройстве схожа с тягой Порфирия Владимыча к стяжательству. Критик Чулков писал по поводу романа Сологуба: «”Мелкий бес” <...> в конечном итоге оказывается гигантским снарядом, метко брошенным в твердыню мещанской психологии» [Чулков, 1999: 173].

Однако Передонов претерпевает существенные изменения по сравнению с Иудушкой Головлевым. Это уже не тот «набожный», лицемерный, не осознающий своих поступков герой. Передонов гораздо более приземлен, он

отдает отчет своим поступкам и не стесняется их. Герой мельчает, карьерная и материальная составляющая заполняют все его существо. Его душу ныне изводит странное существо Недотыкомка. Оно, по сути, и является Мелким бесом, указывая нам на то, что человек мельчает до такого уровня, на котором не обязательно вмешательство традиционных темных сил, и их обязанности спокойно может выполнить так называемый Мелкий бес. В то время Измайлов писал: «Стоило ли жить десятилетия, болезненно претерпевать всевозможные эволюции, чтобы, начав Онегинскими и Печоринскими, через фазы Чичиковых, Тамариных и Обломовых спуститься до Передонова? Стыдно за Мефистофеля, разменявшегося на медные гроши...» [Измайлов, 1907: 1]; «Это не страшный дух отрицания и сомнения, смущавший Фауста или Ивана Карамазова. О, если бы было хоть подобие этого! Это даже не бес, действующий даже на похоть очей и возбуждающий в человеке сокрушительные порывы грешной страсти. Это не искуситель, шептавший в ухо Раскольникову или Печорину, даже не тот, который создавал по своему образу и подобию Чичикова. Это именно мелкий, куцый, жалкий бес мелкой практичности, мелкой и трусливой злобности, кроличьей похотливости, тупой и бездарный по существу» [Измайлов, 1907: 6].

«Демонизм Сологуба глубокий, но не величественный – своими корнями он пророс душу Сологуба до самых таинственных ее недр. Но как новый культ, это мало и уродливо. Недотыкомка – подкидыш Бабы-яги. Это сатанинство и мефистофельство так же далеки от лермонтовского Демона и гетевского Мефистофеля, как Эльбрус от Валдая и Страсбургский собор от Царевококшайской приходской церкви. Демонизм Сологуба родился даже не в курной избе, а в уездной одноэтажной деревяшке. Он захолустен, слеп, и ему не поклоняются, а его суеверно страшатся» [Пильский, 1908: 4].

Сологуб вводит нового нарицательного персонажа Недотыкомку. Персонаж не имеет прямых аналогий в литературной традиции и в фольклоре, но точно вписывается в систему народных демонологических представлений» [Минц, 2004:89].

2.2. Средства репрезентации инфернального в образе Ардальона Передонова

Ардальон Борисыч Передонов позиционирует как себя носителя правды, чья точка зрения является определенным эталоном. «А в гостиной меж тем Володин утешал хозяйку обещанием достать непременно майский номер “Русской Мысли” и прочесть рассказ господина Чехова. Передонов слушал с выражением явной скуки на лице. Наконец он сказал:

– Я тоже не читал. Я не читаю пустяков. В повестях и романах все глупости пишут» [Сологуб, 1988: 144].

М.М. Дунаев пишет по этому поводу: «Передонов – правда. Правда – как результат дальнейшего логического развития идей критического реализма. Ибо передоновщина– это откровенное утверждение того, к чему когда-то робко и с оговорками пытались прикоснуться художники критического реализма» [Дунаев, 2003: 374]. Такая иллюзорная «правда», присущая всем героям, одновременно являлась их главной слабостью.

Вместо истины – ложь, вместо реальности – бред, та «маленькая, серая, юркая Недотыкомка», которая, быть может, ярче всего воплощает в себе серое и ускользающее от ударов мещанство жизни. Для Передонова она-то и была той ложью, которую он принял за истину; она была для него несомненное и реальнее всей окружающей действительности. «Что такое Передонов? – спрашивали у Сологуба. – Исчадие первобытного хаоса, выродок демонического начала, “ночной души” мира, нечто стихийное, родственное некоторым душам, анатомированным Достоевским? Или проще, продукт среды, отзвуки татарщины, порождение режима, социальных условий, низкой степени культуры?» Сологуб отвечал: «Над “Мелким бесом” я работал десять лет подряд. Работая так долго над одним произведением, очевидно, нельзя удовлетвориться отражением одной какой-нибудь стороны, проведением какой-нибудь частной черты, а дано все, что я видел и чувствовал в жизни. В Передонове, этом глубочайшем подлеце, есть,

несомненно, и все то, что вы перечислили, и многое другое, все элементы, из которых слагается жизнь в многообразных проявлениях...» [Поляков, 1907: 7]. Подобный автокомментарий с определенностью дает понять, что перед нами собирательный образ эпохи создания романа. Стоит отметить, что отношение Передонова к церковным таинствам становится уже прямо потребительским. Собственно и присутствие Бога в герое ставится под сомнение. Подобная тенденция прослеживается и в его окружении. Уже не имеет смысла посещать службы с их прямым назначением. Сам же Передонов и отмечает, формальность церковных таинств, их социальный характер, и общественную функцию, иными словами ходит туда как все, чтобы не вызывать лишних подозрений. «На новой квартире тотчас же отслужили молебен. Необходимо было, по расчетам Передонова, показать, что он – человек верующий. Во время молебна запах ладана⁴, кружа ему голову, вызвал в нем смутное настроение, похожее на молитвенное» [Сологуб, 1988: 127].

У Передонова уже нельзя обнаружить проявлений страха Божьего, однако имеет место быть маниакальный страх (страх быть ограбленным, обманутым, отравленным и т.п.). Отношение героев к Богу в романе Сологуба становится несколько пренебрежительным, уже более отчетливо видны языческие мотивы. Приведем автохарактеристику Людмилы: «Люблю красоту. Язычица я, грешница. Мне бы в древних Афинах родиться. Люблю цветы, духи, яркие одежды, голое тело. 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» [Сологуб, 1988: 244].

Контраст с «Господами Головлевыми» очевиден; о подобных высказываниях в предыдущем романе не могло идти и речи. Стоит отметить, что происхождение Ф.К. Тетерникова (Сологуба) не включало в себя

⁴ Подробнее о мотиве запаха ладана см. ниже.

дворянских корней, что дало ему продуктивный опыт восприятия изнанки светской жизни этого сословия извне, со стороны. Анализируя роман, мы можем заключить, что на его страницах восприятие Бога, как и церковных таинств вносит весьма неоднозначный и поверхностный характер, диалог Людмилы с Сашенькой:

«– Так ты – язычница? – с недоумением спросил Саша.

Людмила весело засмеялась.

– А ты? – спросила она. – Ну вот еще! – ответил Саша уверенно: – я весь катехизис твердо знаю.

Людмила хохотала. Саша, глядя на нее, улыбнулся и спросил:

– Коли ты – язычница, зачем же ты в церковь ходишь?

Людмила перестала смеяться, призадумалась.

– Что ж, – сказала она, – надо же молиться. Помолиться, поплакать, свечку поставить, подать, помянуть. И я люблю все это, свечки, лампадки, ладан, ризы, пение, – если певчие хорошие, – образа, у них оклады, ленты. Да, все это такое прекрасное. И еще люблю... его... знаешь... распятого...

Людмила проговорила последние слова совсем тихо, почти шопотом, покраснела, как виноватая, и опустила глаза.

– Знаешь, приснится иногда, – он на кресте, и на теле кровавые капельки» [Сологуб, 1988: 244].

Из этого примера через некую образность, можно наблюдать взаимодействие язычества и христианства. Людмила через свою развратную сущность, как бы совращает молодого отрока, который, в данном эпизоде является представителем традиционного православия. На страницах книги, Людмила и две ее сестры, вообще характеризуются автором преимущественно в мистическом контексте: «Сестры были молоды, красивы, голоса их звучали звонко и дико – ведьмы на Лысой горе позавидовали бы этому хороводу» [Сологуб, 1988: 144]. «Саша вскочил на ноги. Он был красен и раздосадован. – Русалка! – крикнул он.

А русалка лежала на полу и хохотала» [Сологуб, 1988: 168].

Роман буквально пронизан мифопоэтическими подтекстами. Практически все герои связаны с потусторонними мифологическими персонажами. Т. Венцлова пишет по этому поводу: «Творец Ариманова мира – Передонов (боится ладана); Варвара – ведьма (создана силою “презренных чар”, носит “черта в кармане”); Володин (баран-оборотень, с “рогами” и “копытами”) – кощунственная травестия Доброго Пастыря; Вершина (черные одежды и табачный дым) и Грушина (серый цвет и пыль) – бесы женского пола, близнецовая пара; сестры Рутиловы– русалки, лукавые девы, ведьмы (“ведьмы на Лысой горе”); Саша (“глубокий брюнет. Глубокий, как яма”) – змей-искуситель (сон Людмилы).

К нечистой силе “причастны”: Мурин – от “мюрин”, эфиоп (обозначение беса в древнерусской литературе), Преполовенский– черноволос, Рубовский– прихрамывает, Скучаев – черноволос и черноглаз, Авиновицкий– с черной бородой с синеватым отливом и губами вампира, Верига – выпускает изо рта “струйки дыма” (табак в православной традиции – “чертов ладан”), Мачигин– “пошаливает левою ножкою” и др. Все герои – участники маскарада (ряженые), многие в костюмах иноземцев и инородцев (в русской традиции представляют бесов)» [Венцлова, 2012: 32].

По мнению Л. В. Евдокимовой, «название сологубовского романа, а также особенности поэтики произведения, сюжетообразующими звеньями которого являются “рассыпанные” по страницам “Мелкого беса” фразеологизмы о черте, свидетельствуют о том, что Сологуб ориентировался прежде всего на мелкого беса народных поверий, на черта малых жанров фольклора, следуя особенностям народных верований» [Евдокимова, 1998: 81].

Сам Передонов как квинтэссенция inferнального начала обрисовывается с этой позиции в романе многократно. Он единственный из всех героев романа, кто непосредственно соприкасается с потусторонним. Все чаще одолевает его Недотыкомка. Иногда и просто окружающая среда

мистифицируется в его сознании, так например обычная встреча с котом, приобретает метафизический окрас: «Кот, словно привлеченный криками, вышел из кухни, пробираясь вдоль стен, и сел около Передонова, глядя на него жадными и злыми глазами. Передонов нагнулся, чтобы его поймать. Кот яростно фыркнул, оцарапал руку Передонова, убежал и забился под шкаф. Он выглядывал оттуда, и узкие зеленые зрачки его сверкали. “Точно оборотень”, – пугливо подумал Передонов» [Сологуб, 1988: 119].

Напомним, что образ кота трактовался в различных мифологиях мистически, подчас отчетливо демонизируясь: «В низшей мифологии Кошка выступает как воплощение (или помощник, член свиты) черта, нечистой силы. У индейцев кечуа существует поверье об особом кошачьем дьяволе, злом духе, у которого колдуны заимствуют свою силу. В японской традиции Кот рассматривался как злонамеренное существо, обладающее сверхъестественной силой. В ряде традиций ему приписываются черты вампиризма» [Топоров, 1988: 11; ср.: Махов. 1998].

Сам Сологуб упоминает это животное в одном из своих стихотворений, контекст очевиден и в каком-то смысле напоминает собой зарифмованный приведенный выше фрагмент романа:

Не трогай в темноте
Того, что незнакомо,
Быть может, это - те,
Кому привольно дома.

Кто с ними был хоть раз,
Тот их не станет трогать.
Сверкнет зеленый глаз,
Царапнет быстрый ноготь, –

Прикинется котом
Испуганная нежить.
А что она потом
Затеет? мучить? нежить? [Сологуб, 2002: 202].

Ср. в романе: «Кот дико мяукал, прижимался к стене и вдруг, с громким и резким мяуканьем, шмыгнул меж рук у Передонова и выскочил из горницы.

– Чорт голландский! – сердито обругал его Передонов.

– Чорт и есть, – поддакивала Варвара, – совсем одичал кот, погладить не дается, ровно в него чорт вселился» [Сологуб, 1988: 214].

Мистификация окружающего быта сопровождает Передонова повсеместно, далее эпизод с кулинарной книгой: «– По черной книге я не стану есть! – решительно заявил Передонов, быстро выхватил из рук у Варвары книгу и унес ее в спальню.

Черная книга! Да еще по ней обеды готовить! – думал он со страхом. –

Тогда только недоставало, чтобы ею открыто пытались извести чернокнижием! Необходимо ее уничтожить”» [Сологуб, 1988: 107].

Пример с цветами:

«– Это – лютики, Ардаша, – печально ответил Володин.

Таких цветов, вспомнил Передонов, много в их саду. И какое у них страшное название! Может быть, они ядовиты» [Сологуб, 1988: 153].

Пример с рюмкой:

На лице у Передонова изобразился ужас. Он схватил налитую Володиным рюмку, выплеснул из нее водку на пол и закричал:

– Чур меня, чур, чур, чур! Заговор на заговорщика, злomu языку сохнуть, черному глазу лопнуть. Ему карачун, меня чур-перечур [Сологуб, 1988: 188].

Подобные примеры демонстрируют нам тягу главного героя к inferнальной стороне бытия. Герой как бы притягивает потустороннее везде, где бы он ни появился: «Он думал, что у каждого здесь дома есть свои покойники. И все, кто жил в этих старых домах лет пятьдесят тому назад, все умерли. Некоторых покойников еще он помнил. “Человек умрет, так и дом бы сжечь, – тоскливо думал Передонов, – а то страшно очень”» [Сологуб, 1988: 122].

В продолжении сравнительного ряда мы встречаем отсылки к пушкинской «Пиковой даме», это хорошо демонстрирует пример с ожившими карточными фигурами: «Ночью Передонов бредил. Неясные, страшные ходили бесшумно фигуры, короли, валеты, помахивая своими палицами. Они шептались, старались спрятаться от Передонова и тихонько лезли к нему под подушку.<...>Они шушукались, дразнили Передонова, казали ему языки, корчили перед ним страшные рожи, безобразно растягивали рты. Передонов видел, что они все – маленькие и проказливые, что они его не убьют, а только издеваются над ним, предвещая недоброе.<...>Варвара проснулась и сердито спросила:

– Что ты орешь, Ардальон Борисыч? спать не даешь.

– Пиковая дама все ко мне лезет, в тиковом капоте, – пробормотал Передонов» [Сологуб, 1988: 197].

Помимо этого, текст изобилует конкретными характеристиками мистического толка адресованных к Передонову:

«– Веди Людмилу, – сказал Передонов.

Рутилов отошел от окна.

– Черт очкастый, – проворчал он и пошел к сестрам [Сологуб, 1988: 59].

Или:

– Стучит опять, – сказала Лариса, – уж не за тобой ли, Дарья?

– Вот чорт-то! – выругался Рутилов и побежал к окну» [Сологуб, 1988: 60].

Вся фигура передонова строится как сумма мистических черт, что в совокупности с поступками и мыслями явственно наделяет его образ семантикой inferнального. И если Иудушка не был лишен своеобразного обаяния (под которое часто попадали другие персонажи романа), то образ Передонова лишен каких бы то ни было черт, смягчавших негативность этого образа.

Подобно Салтыкову-Щедрину, Сологуб не обходит стороной резких сравнений, хотя предпочитает делать это более завуалированно, придавая

неожиданности и вместе с тем прямоты: «Нет, я не хочу в попы, – отвечал Передонов, – я ладану боюсь. Меня тошнит от ладана и голова болит» [Сологуб, 1988: 92].

В таком скрытом сравнении автору удается зафиксировать infernalную природу героя и настроить читателя на советуемое восприятие. «Каждения ужасали его, как неведомые чары. “Чего размахался?” – думал он» [Сологуб, 1988: 204]. И далее: «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 мертвенными глазами, как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою» [Сологуб, 1988: 95].

Главный герой является безбожником, и в этом своем безбожии он является неким мостиком, связующим звеном между эпохой символизма и постмодернизма. «Сологуб не только развил то, что было потенциально заложено в критическом реализме, но и обозначил вектор дальнейшего развития: к постмодернизму конца XX столетия. Он – предтеча постмодернизма. Для Сологуба в «передоновщине» – правда бытия, как он видел его. Не исключительный случай, но обобщение бытия видел писатель в своем персонаже: “Нет, милые мои современники, это о вас я писал мой роман о Мелком бесе и жуткой его Недотыкомке, об Ардальоне и Варваре Передоновых... О вас”, – писал автор в предисловии ко второму изданию романа» [Дунаев, 2003: 389].

Средством репрезентации infernalного в данном романе служат также mortalные характеристики героя: «Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь» [Сологуб, 1988: 95]; «Он шел быстро и ровно, однообразно махал руками, бормотал что-то; на лице его, казалось, не было никакого выражения, – как у заведенной куклы, было оно неподвижно, – и только какой-то жадный огонь мертво мерцал в глазах» [Сологуб, 1988: 198]; «Глаза у Передонова стали совсем бессмысленными,

словно они потухали, и казалось иногда, что это – глаза мертвого человека» [Сологуб, 1988: 223]. В рабочих материалах Сологуба имеется запись: «Оригинальный прием. Герои романа иногда вставляют в свои речи слова, показывающие, что они не живые люди, а только фантомы автора. Можно даже для этого написать особый роман под заглавием: Образцовый роман. Основа – помешательство героя» [Павлова, 2007: 289].

«Каждый из персонажей “Мелкого беса” – “фантом” автора, и каждый неуклонно воплощает его замысел, является участником соборного “бесовского действия” (сочинителю также предназначалась одна из дьявольских масок в этой игре). В образах всех героев, без исключения, отмечены черты бесподобия, каждый из них определенным образом соотношен с нечистой силой» [Павлова, 2007: 271].

Роман «Мелкий Бес», на своих страницах пестрит низкими, безбожными образами, само явление жизни подается автором в постылых, серых тонах. Жизнь является чем-то бессмысленным и формальным. Мотив смерти прослеживается все отчетливее. Само отрицание жизни таит в себе утверждение смерти. Передонов, на страницах книги проходит различные стадии помешательства, и концу романа, в нем начинает доминировать, инфернальное, готовое к убийству естество.

Примечательным является то, что образ Володина, т.е. (барана, тонко связан агнцем Божиим). По сути, данное преступление можно рассматривать как жертвоприношение, а не как банальное убийство. «Баран стоял на перекрестке и тупо смотрел на Передонова. Этот баран был так похож на Володина, что Передонов испугался. Он думал, что, может быть, Володин оборачивается бараном, чтобы следить» [Сологуб, 1988: 221]. Это, по сути, жертвоприношение, рассматриваемое уже не в бытовом, а в ритуальном регистре. В пользу этого выступает еще и сам способ убийства Володина. «Володин показался ему страшным, угрожающим. Надо было защищаться. Передонов быстро выхватил нож, бросился на Володина и резнул его по горлу. Кровь хлынула ручьем. Передонов испугался. Нож

выпал из его рук. Володин все блял и старался схватиться руками за горло» [Сологуб, 1988: 284]. Совершая это убийство, Передонов окончательно переступает черту между миром реальным и ирреальным. Интересна эта проснувшаяся тяга героя к убийствам в преддверии преступления: «Глаза его сверкали диким торжеством. Одно только было нехорошо: скверно пахло. Гнил и вонял за обоями заколотый соглядатай. Ужас и торжество сотрясали Передонова: убил врага! Ожесточилось сердце его до конца в этом убийстве. Несовершенное убийство, – но для Передонова оно было что убийство совершенное. Безумный ужас в нем выковал готовность к преступлению, и несознаваемое, темное, таящееся в низших областях душевной жизни представление будущего убийства, томительный зуд к убийству, состояние первобытной озлобленности угнетали его порочную волю» [Сологуб, 1988: 234].

ГЛАВА III. Федор Соннов как инфернальный герой

3.1. «Шатуны» как первый роман «метафизического реализма»

Рассматривая третий роман, мы можем выявить резкие изменения, как в литературном процессе, так и в качестве эволюционирующего героя.

С момента выхода предыдущего рассмотренного нами романа «Мелкий бес» в России произошло немало судьбоносных, переломных событий. Революция все же свершилась, прошли первая и вторая мировые войны. Такие мощные встряски соответственно отразились и на литературном процессе. Общество претерпело ряд серьезных деформаций, как в социальном, так и в духовном аспекте. На дворе возник, неоднозначный и стремительный XX век. По ряду факторов его среда, наиболее благоприятна для эволюции инфернального героя.

Страсть оградить материальный мир от духовного и метафизического явилось продолжением социализма и по сути капитализма, что по большому счету одно и то же, потому как основано на практическом материализме. Собственно и само общество стало более агрессивным. Согласно архивной статистике Российской империи, в середине XIX века, на всей ее огромной территории, в год совершалось только 5-6 убийств, и все они были доказаны царем.

В литературном пространстве появляется новый, яркий, стоящий в числе первых представителей постмодернизма в России писатель – Юрий Мамлеев, которого европейская критика называет «современным Достоевским». Роман «Шатуны», о котором пойдет речь, писался в глубоком подполье в СССР и впервые появился в самиздате в 1966 году.

Писатель считал атеизм, ключевой компонент официальной советской идеологии, духовным преступлением перед человечеством: «Я считаю, что атеизм и материалистическое мировоззрение это просто преступление против человечества. Преступление, прежде всего в духовном смысле, конечно. Но и в этическом. Но это еще страшнее. Это преступление носит глобальный

характер. Оно все человечество заковывает в какую-то тюрьму» [Давыдова, 2008]. Свой творческий метод Ю. Мамлеев определял как «метафизический реализм». «Вы знаете, слово “реализм” здесь очень важно, потому что, вообще говоря, по определению метафизика должна иметь дело именно с реальным, но с реальным не с тем, которое видимо, которое ощущаемо. Собственно говоря, индусы не считали это принципиально реальным. Почему? Потому что все, что находится в этом мире, изменчиво, рано или поздно уничтожается, потом возникает вновь. <...> метафизический реализм имеет дело именно с реализмом, потому что метафизика сама по себе имеет дело с реальным, то, что стоит по ту сторону номинального мира и является той частью такой ослепительной, таинственной реальности, которая проникает в наш мир. С другой стороны, это не какая-то фантастика, не субъективные какие-то измышления, а то, что является как бы отсветом метафизической реальности в наш мир. И способом, благодаря которому можно отразить эту метафизическую реальность в нашем мире, является, кроме таланта, конечно, <...> то есть, способность уже внелогическая, проникать в умопостигаемый мир»⁵ [Мамлеев, 2008].

В этой перспективе любопытно сопоставить авторское понимание метода с автохарактеристикой художественного мировоззрения Ф. Сологуба. В интервью А. Измайлову Сологуб говорил: «Вы спрашиваете, мистик ли я сам, верю ли я сам, например, в те перевоплощения людей в разные образы <...> Я отвечу вам, что по складу своего ума и по особенностям своего образования я гораздо более сторонник точного знания, чем мистик. Но самое мое влечение к точному ведению и мое приятие мира заставляют меня чувствовать под оболочкою скользящих явлений единую, сокрытую реальность, постигаемую только тогда, когда внешний мир со всеми своими предметами приемлется лишь как символ мира непреходящего; внешний же реализм вещей в свете точного ведения сам себя упраздняет, являя мир

⁵ В этой расшифровке видеозаписи мы сохраняем особенности авторского синтаксиса.

материальный миром энергий. <...> Так мне кажется, мне чудится, что есть какая-то тайна в человеческом существовании, которая странно сближает два существа – меня и кого-то еще, независимо от времени, независимо от пространства, и обобщает в психологии совершенно неразделимой» [Измайлов, 1912: 4].

Примечательно также, что подобный синтез реалистической фабулы и прозреваемых (прежде всего – самим автором) за ним метафизических (мистических, символистских и т.д.) интенций была близка и Ф.М. Достоевскому⁶, который, как известно, определял себя «реалистом в высшем смысле».

По сути дела, все рассматриваемые нами романы имеют вполне реалистическую фабулу, не содержащую никаких фантастических элементов.

Мамлеев берет для своих произведений истории из обычной, повседневной жизни. Сюжеты разворачиваются в коммунальных квартирах, на вокзалах, на дачах, в обшарпанных пивных; фактура максимально упрощена и реалистична. И вместе с тем эти истории преобразованы особым творческим методом писателя.

Подобная ситуация прослеживается и двух предыдущих романах. Так, например, Передонова мучает Недотыкомка, о которой нельзя однозначно сказать, является ли она неким трансцендентным существом или продуктом измененного состояния сознания героя. И эта коллизия встроена в рамки обыденной жизни.

В «Шатунах» же главный герой, Федор Соннов, предстает как персонификация абсолютного зла. Вот как сам автор трактует созданный им роман: «Прочтя эту книгу, вы узнаете одну вещь, что человек может быть страшен. Он не обязательно страшен как убийца, потому что люди привыкли убивать, ничего в этом особенного нет. Они убивают животных, убивают

⁶ О семантически значимых переключках финала «Мелкого беса» и романа «Идиот», поддерживающих отмечаемую здесь параллель, речь шла выше.

себя, на войнах, на грабежах и т.д. Он страшен не потому что, он может убивать, хотя главный герой этой книги, формально – убийца. Он страшен, потому что в его душе раскрывается то, что в обычной жизни у человека находится в сонном состоянии, просто он, как бы спит. В это книге рассказывается, что будет с человеком, если некоторые клапаны в его душе раскроются, и хлынет то великое неизвестное, что находится в каждом из нас» [Мамлеев, 2012].

По словам автора, роман получил название «Шатуны» из-за того, что «шатунами» называют медведей, которые не впадают в зимнюю спячку и бродят всю зиму по лесу, в состоянии, похожем на транс. Как говорит сам автор, такие медведи символизируют пограничное психическое состояние: «Американский писатель Джеймс Макконки пишет о нем следующее: “Видение, лежащее здесь в основе, религиозное, и комедия этой книги смертельная по своей серьезности”. Очевидно, имеется в виду, что описание ада всегда поучительно с религиозной точки зрения. Вспомним, Иеронима Босха. Кроме того, изображение духовного кризиса неизбежно ведет к контреакции и осмыслению. Иными словами, происходит глубинный катарсис. Изображение некоторых людей, которые хотят проникнуть в духовные сферы, куда человеку нет доступа, проникнуть в Великое Неизвестное. От этого они сходят с ума, как будто становятся монстрами» [Мамлеев, 2002: 6].

3.2. Средства репрезентации инфернального в образе Федора Соннова

Главный герой «Шатунов» Федор Соннов любопытен прежде всего тем, что у него полностью отсутствует грань между добром и злом, реальным и ирреальным. Он, как и все предыдущие герои, уверен в своей миссии, но инаковость и инферальность этого принимает уже предельные формы: «Это

был грузный мужчина около сорока лет, со странным, уходящим внутрь, тупо-сосредоточенным лицом. Выражение этого огромного, в извилинах и морщинах лица было зверско-отчужденное, погруженное в себя, и тоже направленное на мир. Но направленное только в том смысле, что мира для обладателя этого лица словно не существовало» [Мамлеев, 2002: 9].

Вместе с тем, в отличие от героев двух предыдущих романов, Федор максимально индифферентен к любым материальным ценностям (карьера, богатство и т.п.) присутствие мещанства полностью исключается в данном произведении, писатель намерено обходит его стороной, полностью сосредоточившись на потусторонней форме бытия. Весомая доля описательных моментов включает в себя явление смертности, такие описательно-сопоставительные характеристики, активно используются и в двух предыдущих романах: «Соннов сначала не реагировал на него, но потом вдруг проявил какую-то резкую, мертвую заинтересованность» [Мамлеев, 2002: 12]; «Он был весь еще охвачен прошедшим наслаждением, которое сплелось в нем внутри с застывшим столбом смерти» [Мамлеев, 2002: 47]; «Но смерть и все, что ее окружало, по-прежнему царили в его душе. Вернее, смерть и была его душой» [Мамлеев, 2002: 38].

Автор наделяет Соннова чертами смертности. Уже в моменте зачатия Федора фигурирует насилие на грани убийства (и это становится предметом рефлексии героя): «Только [мать. – В.И.] замахнулась, папаня ей рраз – ногой в живот. Вскочил и подмял под себя. Тут же ее и поимел. От этого зачатия я и родился... Вот от такого зачатия с почти убийством я и произошел...» [Мамлеев, 2002: 15].

Отрицание жизни, как формы бытия, прослеживается часто, причем делается это без каких либо сомнений, естественно, будто бы указывая на истинную природу героя, еще очень многое, являясь странным и запредельным, подается через призму обыденности: «Вскоре Михай целиком исчез из его поля сознания, “дружба” сама собой кончилась, а “человечины” Федор – хоть и мимоходом – не мог выносить» [Мамлеев, 2002: 186].

В семантическом поле образа Федора регулярно возникают более или менее эксплицированные элементы зоологизации. Так, например, «[п]ел он надрывно-животно, выхаркивая слова промеж гнилых зубов» [Мамлеев, 2002: 11]; Федор ступал неслышно, как летучий медведь [Мамлеев, 2002: 230]. «Федор вдруг развалился на траве, как свинья; и было странно видеть его жуткую, полумертвую фигуру, валяющуюся на земле и этим похожую на отмеченную природой обыкновенную свинью» [Мамлеев, 2002: 172]. Для сравнения стоит отметить, что Передонов неоднократно сравнивался со свиньей.

Между главными героями романов «Мелкий бес» и «Шатуны» имеют место различного рода связи. Они будто дают отсылку на предыдущие произведения. Например, плевок в лицо женщине. Передонов и Федор Соннов совершают его по отношению к своим близким людям. Так, Передонов плюет в лицо своей невесте Варваре, а Федор Соннов – своей родной сестре Клавдии. Примечательным является и то, что оба этих действия происходят в момент первой встречи героев с родственницами. Приведем пример из «Мелкого беса»:

«Как всегда при возвращении домой, Передонова охватили недовольство и тоска.

– Плевать я на тебя хочу, – спокойно сказал Передонов.

– Не проплюнешь! – кричала Варвара.

– А вот и проплюну, – сказал Передонов.

Встал и с тупым и равнодушным видом плюнул ей в лицо.

– Свинья – сказала Варвара довольно спокойно, словно плевок освежил ее» [Сологуб, 1988: 37].

Аналогичную ситуацию мы наблюдаем в романе Мамлеева «Шатуны»:

«Федор постучал в тяжелую дверь, в заборе; ее открыли; на пороге стояла женщина.

Она вскрикнула:

– Федя! Федя!

<...>

– Я, я! – ответил Федор и, плюнув женщине в лицо, пошел по дорожке в дом. Женщина как ни в чем не бывало последовала за ним» [Мамлеев, 2002: 21].

Еще одним интертекстуальным «мостиком» между двумя романами является упоминание о Недотыкомке в тексте «Шатунов». Причем, делается это не в образе идиомы, а с полным соответствием присущей ей смысловой нагрузки, в форме генетической связки: «Мысли вились, неопределенные и бессмысленные, сплетаясь с чепухой, и словно уже не принадлежали его собственному великому “я”, которое сузилось и стало как Недотыкомка» [Мамлеев, 2002: 189].

Другим средством репрезентации инфернального является описание переживаний героя, который описывается как медиатор инфернального: «Не до тебя, не до тебя, Клава, – промычал <...> Соннов. – Одни черти последнее время снятся. И будто они *сквозь меня проходят* [курсив наш. – В.И.]» [Мамлеев, 2002: 22].

В фигуре Соннова, живущего в реальном мире, в то же время наблюдается наиболее значительная (по сравнению с героями Салтыкова-Щедрина и Сологуба) концентрация смертности. Мамлеев неоднократно делает акцент на его потусторонность, мертвенности Федора, описывая его как «живого трупа», вурдалака и т.п.: «Федор встал и, изредка мутно поглядывая на Анну, как на пустое, но странное пространство, начал медленно ходить вокруг Барской, сидящей на стуле, как ходит парализованное привидение вокруг куска мяса» [Мамлеев, 2002: 53].

Герой кажется странным даже своим приближенным, которые, по сути, являются подобными Федору «шатунами». Характер главного героя, настолько туманен, что даже близкие люди улавливают в нем мотив потенциального повешения: «Лишь бы не повесился. Для виду, – думала она. – А здесь я его схороню... Деньжищ у меня от отцовских делишек многочисленно...!» [Мамлеев, 2002: 34].

Для Федора характерен странный способ восприятия реальности, окружающий мир ему чужд, восприятие происходит через призму смертности: «Соннов уже давно не относился к солнцу, как к солнцу: оно казалось ему мертвенным, опаляющим, вымершим изнутри существом, совершающим свой ход для других. И ему было приятно греться в этих лучах смерти, впитывать тепло от погибшего для него существа» [Мамлеев, 2002: 126].

На наш взгляд, в этом также проявляется типологическая связь с образом Передонова, обладавшего аналогичным ощущением окружающего мира: «Среди этого томления на улицах и в домах, 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 мертвенными глазами, как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою» [Сологуб, 1988: 95].

Интересным кажется то, что герой любопытным образом «обожествляется»: «два дня Федор прожил около этой площади, окуная свое лицо в канавы и дорожки около домов. Один раз ночью, проснувшись, он дико завыл под окнами одного домика; и жильцам почему-то снились одни ангелы» [Мамлеев, 2002: 122]. Другой пример: Федор Соннов, являясь отшельником, заводит странную дружбу со скопцом Михалычем. Знакомство, традиционно, едва не вытекло в убийство, однако, ощутив «инаковость» представшего перед собой субъекта, Федор остановился. Сам образ скопца также трактуется в inferнальном ключе: «Он был худ, длинен, немного сед, и лик имел благообразно устрашающий, словно молящийся Дьявол» [Мамлеев, 2002: 132]; «Оставшись в живых, скопец, стал обожествлять Федора, между ними завязалась “дружба”» [Мамлеев, 2002: 137]; «К Федору же он чувствовал такое благорасположение за содеянное, что считал его неким богом самим по себе, хотя иногда ласково его журил» [Мамлеев, 2002: 137].

Как уже отмечалось выше, убийства для Федора Соннова были обыденным делом. Размышления о возможном возмездии нехарактерны для этого героя. Если Иудушка Головлев прямо не участвовал в убийстве, являясь косвенной причиной «умертвий», а Передонов совершил единственное убийство, то число жертв Федора Соннова составляет длинный список. Он размышляет следующим образом: «Долго ли мало ли, уж молодым парнем поступил я на спасательную станцию. <...> И дело у них шло большое, широкое. Они людей топили. Нырнут и из воды утопят. Дело свое знали ловко, без задоринки. <...>. Топил я ловко, просто, без размышления. Долю свою папане отсылал, в дом... И привычка меня потом взяла: хоронить, кого я топил. И родные ихние меня чествовали; думали переживающий такой спасатель; а я от угощения не отказывался. Тем более водки...» [Мамлеев, 2002: 18].

В процессе совершаемых убийств герою стал открываться их метафизический подтекст. Некая инфернальная, движимая им идея: «Но потом вот что меня заедать стало: гляжу на покойника и думаю: куда ж человек то делся, а?.. Куда ж человек то делся?! И стало казаться мне, что он в пустоте вокруг покойника витает... А иногда просто ничего не казалось... Но смотреть я стал на покойников этих всегда, словно в пустоту хотел доглядеться... Однажды утопил я мальчика, цыпленка такого; он так уверенно, без боязни, пошел на дно... А в этот же день во сне мне явился: язык кажет и хохочет. Дескать, ты меня, дурак, сивый мерин, утопил, а мне на том свете еще слаще... И таперя ты меня не достанешь... <...> Что ж думаю, я не сурьезным делом занимаюсь, одними шуточками. Словно, козла забиваю. Они то на тот свет – прыг и как ни в чем не бывало... А я думаю: “Убил” ... А может только сон это!?

<...> Попалась мне по дороге девчонка... Удушил ее со зла, и думаю: так приятнее, так приятнее, на глазах видать как человек в пустоту уходит... Чудом мне повезло: не раскрыли убийство. Потом стал осторожней... От спасателей ушел, наглядно хотел убивать. И так меня все тянуло, тянуло,

словно с каждым убийством загадку я разгадываю: кого убиваю, кого?.. Что видать, что не видать?! ...Может я сказку убиваю, а суть ускользает?! ...Ну вот и стал я бродить по свету. Да так и не знаю, что делаю, до кого дотрагиваюсь, с кем говорю... Совсем отупел...» [Мамлеев, 2002: 19].

Убийства становятся его прямым предназначением. В процессе развития Федора как inferнального убийцы сами способы убийства становятся все более необычными. Например, Федор наносит визит своей сестре Клавдии. Ее дома – это некое семейное «гнездо», в котором, помимо нее, доме живет семья Фомичевых – дед Коля, его дочь Лидочка, ее муж Паша Красноруков (оба описаны как чрезвычайно похотливые существа), младшая сестра четырнадцатилетняя Мила и семнадцатилетний брат Петя, питающийся собственными стружьями. Этот дом, отмеченный обилием патологий, производит жуткое впечатление на обычных людей, его воспринимают в мистическом ключе, остерегаются: «Повинуясь инстинкту на непонятное, Алеша еще раз забрел на Сонновский двор, обойдя его с другой стороны. Не забывал шептать что-то библейское» [Мамлеев, 2002: 174]. Именно в этом жилище Федора посещает очередная идея убийства – убийства на новом метафизическом уровне. Он решает овладеть Лидочкой в момент ее смерти: «Попасть надо в точку, попасть, – думал он. – Чтоб охватить душу. Омыть» [Мамлеев, 2002: 43]. Важно, что предсмертное состояние Лидочки сопровождалось странными видениями с отчетливым inferнальным подтекстом: «Червивое, изъеденное дырами пространство окружало ее со всех сторон. А изнутри точно подкатывались к горлу черти» [Мамлеев, 2002: 43]. Федор Соннов, появляющийся перед ней на этом фоне, представляется Лидочке как некий анти-святой: «Черти, внутренние черти, по-прежнему подкатывались к горлу Лидиньки: она чуть сознавала, где находится. Почему-то ей показалось, что на голове у Федора темный венец» [Мамлеев, 2002: 44].

Убивая Лидочку, Федор посягает не на ее тело, но на душу, представая своеобразным «ловцом душ», что неизбежно отсылает нас к евангельскому

тексту. «Федор же думал только об одном: о смерти. Идея так неожиданно охватившая его в подполье была овладеть женщиной в момент ее гибели. Ему казалось, что в это мгновение очищенная душа оголится и он сцепится не с полутрупом, а с самой выходящей, бьющейся душой, и как бы ухватит этот вечно скрывающийся от него грозный призрак. Тот призрак, который всегда ускользал от него, скрываясь по ту сторону жизни, когда он, прежде, просто убивал свои жертвы» [Мамлеев, 2002: 45].

Следуя своему стремлению познать потустороннее, герой постепенно притягивает к себе персонажей со схожими взглядами на мир. В романе они названы «великими людьми», которые под предводительством Анатолия Падова, всецело погружены в вопросы смерти и Абсолюта. Сам Федор позже окрестит их «метафизическими». Соннов являет собой ожившего персонажа их фантазий, «солдата» смерти. Они практикуются на животных, а Федор непосредственно убивает людей. Между «великими людьми» и Федором возникает взаимный интерес. Проследить их внутреннюю близость мы можем по первому разговору с Анной Барской (представительницей «великих людей»):

– Вот уж не ждала. Так значит вас интересуют трупы?!

Федор вдруг остановился и замер; он повернул свою бычью голову прямо к женщине и громко сказал: “Занятно, занятно!”.

– Что занятно?! – воскликнула Барская.

– Не трупом интересуюсь, а жизнью трупа.

<...>

– От некоторых слов у Соннова чуть расширились зрачки. Вдруг Федору захотелось встать и мгновенно прирезать ее. <...>Но что-то в самой Анне останавливало его. Он никогда раньше не встречал человека, который, как он смутно видел, “вхож” в ту область – область смерти – которая единственно интересовала Федора и в которой сама Анна видимо чувствовала себя, как рыба в воде. Они проговорили в том же духе еще около часа.

– Неужели вас действительно так интересует потусторонняя жизнь?! спросила Анна. Может быть впервые за все свое существование Федор улыбнулся. Его лицо расплылось в довольной, утробно-дружелюбной, по своему счастливой, но каменной улыбке. Он вдруг по-детски закивал головой» [Мамлеев, 2002: 56].

Федор целиком идеей убийства как средства установления связи с трансцендентным. Закономерно, что такой герой, существующий вне привычной системе этических координат, совершенно не задумывается о последствиях своих поступков; мотив раскаяния в романе отсутствует. Душевное состояние Соннов, не претерпевает каких-либо метаморфоз (в отличие, скажем, от Порфирия Головлева): с самого начала книги герой сформирован, не претерпевает никакой динамики и четко следует поставленной цели познать наладить связи с трансцендентной реальностью с помощью «метафизических» убийств человеческих душ.

Возможность посмертного возмездия не пугает Федора, соображения о нем герою безразличны:

– Федор Иванович, а вы могли бы убивать? – в лоб, схода спросил Падов. Федор вдруг вздрогнул и захохотал. <...>

– Суета сует все это, – равнодушно среагировал Федор, прожевывая лапшу. Падов тихонько завыл от восторга; но продолжал расспрашивать, хотя Федор, по земной мерке, был явно не адекватен.

– И возмездия не боитесь! – воскликнул Падов, улыбаясь пивку.

– Какое там возмездие, – проурчал Федор. – А если и есть, так что ж из этого?.. жизнь и так возмездие» [Мамлеев, 2002: 147].

Жалость вытеснена в сознании Соннова отмеченным выше замыслом, направленной на уничтожение человека как вида. Емкую характеристику Соннова дает все тот же Падов: «Падов открыл для себя, что для Федора, вероятно, убийство было символом душегубства, душеубийства <...>. Возможно, думал Падов, поскольку это убийство происходило главным образом в духе (хотя и сопровождалось, может быть, “обычным убийством”)

Федор ничего не боялся и не задумывался об эмпирически-послесмертном возмездии; духовное же возмездие – это нечто такое, что включалось даже в теперешнее состояние Федора и которое он не принимал во внимание, настолько потусторонни и непонятны, но внутренне реальны, были его духовные цели, к которым он шел, не фиксируясь на мелочах. <...> Падов <...> трепетно ощущал, что Федор – сам <...> ужас, что пред ним мелки все ужасы послесмертной повседневности, а тем более здешние плачи и возмездия» [Мамлеев, 2002: 149].

Как ни парадоксально с первого взгляда, Соннов, подобно Иудушке и Передонову, уверен в своей правоте и даже некой «святости». Места, где Соннов совершал убийства, описываются как травестирированные «святые места»: «По всей Рассеи были разбросаны Федоровы “святые места”, где на месте убийства Федор воздвигал как бы невидимые храмы, часто молясь там за самого себя. Да и в отсутствии, в дороге ли, в уединении Федор не раз с умилением обращался к убиенным, просил их о помощи, земной или небесной. “Как то они меня там встретят”, – облегченно вздыхал он и их присутствие на том свете было единственной причиной того, что Федор иногда сам порывался на тот свет. Он почему-то считал, что они гарантируют ему личное бессмертие. “Радость великую ты несешь людям, Федя”, – вспомнил он сейчас, добредя до скамейки, слова Ипатьевны. В воздухе или в воображении носились образы убиенных; они становились его ангелами-хранителями» [Мамлеев, 2002: 132].

Пытаясь постигнуть новые формы метафизического убийства, Федор решается на уничтожение всех представителей «метафизических»: «Он совершенно отбросил всякую мысль о внешних последствиях; ему было безразлично, что с ним будет потом – арестуют его или уничтожат; единственное, что интересовало его – это новое, всеохватывающее убийство, последнее свершение, после которого все на земле станет третьесортным и сам он, может быть, уйдет в новую форму бытия; и поэтому все предосторожности, которые он принимал раньше, готовясь к своим прежним,

как ему теперь казалось, “мелким” убийствам, отпадали за ненужностью» [Мамлеев, 2002: 233]. Это должно было стать апофеозом духовного пути Федора, однако реализации замысла помешала милиция. Но даже в момент приговора к расстрелу Федор не испытывает тревоги, напротив, на лице его некое подобие улыбки в предвкушении скорого открытия так долго мучавшей его тайны смерти: «Вел себя Соннов на суде отсутствующе. И смерть свою встретил совершенно спокойно, но однако же с нескрываемым интересом. И, кажется, чуть улыбался, когда шел на казнь» [Мамлеев, 2002: 262]. В определенном смысле смертная казнь Федора стала апогеем его идеи.

Закончив анализ третьего романа «Шатуны». Мы можем проследить путь inferнальной эволюции героя в цепочке рассмотренных произведений.

Итак, образ Федора Соннова, продолжая «инфернальную» линию Иудушки и Передонова, в то же время предельно радикализирует ее. В его случае мы наблюдаем уже не ряд смертей окружающих Головлева родственников, косвенной причиной которых стал он сам. Отличается случай Соннова и от совершенного сошедшим с ума Передоновым в финале убийства Володина (описанного как невинный агнец).

Сам Мамлеев комментирует современный мир, в котором стал возможен такой герой, так: «Окружающий мир вошел в очень тяжелую форму существования, она должна дойти до своего предела, так всегда бывает с циклами. И только когда этот цикл кончится и возможно и начнется новый цикл, который связан с отрицанием предыдущего. Появится правильное отношение к реальности, свет, осознания бессмертия души человека и к этому бессмертию будут направлены все действия человека» [Мамлеев, 2008].

Заключение

Проведя анализ трех произведений, мы можем заключить, что во всех трех случаях имеем дело с романами, главные герои которых могут быть обозначены как «инфернальные». Такие герои несут большую мифопоэтическую «нагрузку», которая вступает в диссонанс с вполне реалистическими фабулами произведений (хотя все три текста написаны представителями разных литературных направлений). Так, мифопоэтические проекции образа Иудушки настолько сильны, что возникает вопрос, кто же такой Порфирий Головлев – вырождающийся помещик или современный вариант евангельского Иуды? В реалистическом романе, через реалистического героя пробивается массивный пласт евангельской и языческой мифопоэтики. Иудушка проецируется на Иуду, Дьявола, персонажей народной демонологии (кикимору, домового).

Сологуб «прячет» символистскую основу своего романа в бытовой, мещанской истории. Появление Недотыкомки можно детерминировать измененным состоянием сознания (галлюцинациями) героя. Однако ключевая сцена романа – финальное убийство Передоновым Володина прочитывается одновременно в двух регистрах: как бытовое, вполне «реалистическое» убийство, и как ритуальное убийство, жертвоприношение агнца. Финал выводит текст за пределы реалистического искусства, подтверждая исследовательскую таксономию: перед нами символический роман.

Герой мамлеевских «Шатунов» Федор Соннов ведет внешне вполне обычную жизнь, хотя посещает собрания сектантов и совершает убийства. Однако прагматика этих убийств не вписывается в рамки реалистического текста: Федор одержим идеей получения власти над душами убиваемых им людей, считая совершаемые убийства благом и для себя, и для жертв – актом освобождения их из земной, бренной жизни в высшую, трансцендентную реальность.

Инфернальный герой, рассмотренный нами на примере реалистического, символистского и постмодернистского романов (разнесенных по времени на почти столетний промежуток) претерпевает историческую динамику. От образа к образу растет степень инфернальности и ослабевает степень реалистичности текста: инфернальность репрезентируется все чаще не через мифопоэтические подтексты, а более «прямо». Вместе с тем инвариантные черты (проекция на антихристианские или народные демонологические персонажи; выраженность инфернальной семантики в заглавии текста, имени/прозвище или характеристиках героя; косвенное или прямое убийства и др.) остаются неизменными.

В качестве перспективы дальнейшего исследования можно наметить расширение ряда инфернальных героев отечественной прозы и анализ их динамики, трансформаций этого инвариантного образа на большем хронологическом отрезке.

Библиография:

1. Анненский-Кривич, 2001 – Анненский-Кривич В. И. Две записи / Публ. А. Л. Соболева // Сологуб Федор. Творимая легенда. Т. М., 1991. С. 248–256.
2. Богомолов, 2010 – Богомолов Н.А. О финале «Мелкого беса» // Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М., 2010. С. 543–544.
3. Венцлова, 2012 – Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Новое литературное обозрение. М., 2012. 624 с.
4. Волошин, 1976 – Волошин М.А. «Федор Сологуб» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974. Л., 1976. С.157–158.
5. Давыдова, 2008 – Давыдова Н. Интервью с писателем Юрием Витальевичем Мамлеевым. Режим доступа: http://moljane.narod.ru/Journal/08_01_mol/08_01_mamleev.html (Дата обращения: 11.12. 2015).
6. Дзыга, 2010 – Дзыга Я.О. Образ метели у А.С. Пушкина и И.С. Шмелева / Язык художественной литературы // Русская речь. 2010. С. 8–14.
7. Дунаев, 2003 – Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX веках. М., 2003. 1056 с.
8. Евдокимова, 1998 – Евдокимова Л.В. Мифопоэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба. Астрахань, 1998. 81с.
9. Егошина, 2004 – Егошина О.Е. Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского. М., 2004. 192 с.
10. Жемчужников, 1959 – Жемчужников А.М. в письме к Щедрину 28 сентября 1876 года // М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике. М., 1959. 585 с.
11. Иванов, Топоров, 1994 – Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Домовой // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 1994. Т. 1. С. 391–392.

12. Иванов, Топоров, 1994а – Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Кикимора // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 1994. Т. 1. С. 648.
13. Измайлов, 1907 – Измайлов А.А. Измельчавший русский Мефистофель и передонощина. «Мелкий бес» – роман Ф. Сологуба // Русское слово. М., 1907. № 167. С. 3-7.
14. Измайлов, 1912 – Измайлов А. А. У Ф. К. Сологуба (Интервью) // Биржевые ведомости. М., 1912. № 13151. С. 5–7.
15. Ларионова, 2011 – Ларионова Н. П. Тема предательства в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» // Вестник Воронежского государственного университета. М., 2011. № 2. С. 68–71.
16. Мамлеев, 2002 – Мамлеев Ю. В. Шатуны : Роман // AdMarginem. Екатеринбург. М., 2002. 268 с.
17. Мамлеев, 2008 – Мамлеев Ю.В. Интервью. Программа Философские чтения. Электронный ресурс. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=Wf617MkaSh4> (Дата обращения: 07.11.2015).
18. Мамлеев, 2012 – Мамлеев Ю.В. Интервью. Творческий вечер Юрия Мамлеева в Союзе литераторов России, состоявшийся в Российском общественно-политическом центре. Электронный ресурс. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=RBwBvn_ON1w (Дата обращения: 07.11.2015).
19. Махов, 1998 – Махов А.Е. Сад демонов: Словарь инфернальной мифологии средневековья и возрождения. М., 1998. 320 с.
20. Мелетинский, 1994 – Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. 136 с.
21. Минц, 2004 – Минц З.Г. Блок и русский символизм // Минц З.Г. Избранные труды: В 3 т. Поэтика русского символизма. Т.3. СПб., С. 59–96.

22. Назаренко, 2002 – Назаренко М.И. Мифопоэтика М. Е. Салтыкова-Щедрина («История одного города», «Господа Головлевы», «Сказки»). Киев., 2002. 83 с.
23. Павлова 2007 – Павлова М. Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тетерников. М., 2007. 512 с.
24. Пильский, 1908 – Пильский П. Федор Сологуб. // Свободная молва. М., 1908. № 2. С. 4-8.
25. Покусаев, 1965 – Покусаев Е.А. Вступительная статья // М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в двадцати томах. Т.1. М., 1965.
26. Покусаев, 1975 – Покусаев В.Е. "Господа Головлевы" М. Е. Салтыкова-Щедрина. М., 1975. 120 с.
27. Поляков, 1907 – Поляков С. У Федора Сологуба // Русское слово. 1907. № 232. С.7-11.
28. Поселягин, 2014 – Поселягин Н. Мортальность: Семиотика феноменология смерти (130) // Новое литературное обозрение. 2014. №6. С. 3 - 5.
29. Проскурина, 2012 – Проскурина Т.Д. Русские писатели XIX века о семье. Белгород., 2012. 260 с.
30. Салтыков-Щедрин, 2010 – Салтыков-Щедрин М. Е. Благонамеренные речи // Книга по требованию. 2010. 512 с.
31. Салтыков-Щедрин, 2014 – Салтыков-Щедрин М. Е. Господа Головлевы: роман, сказки. СПб., 2014. 576 с.
32. Соболев, 1992 – Соболев А.Л. «Мелкий бес»: к генезису названия // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 171–184.
33. Сологуб, 1988 – Сологуб Ф.К. Мелкий бес: Роман / Вступ. Статья В. Келдыша; научная подгот. Текста и коммент. М. Козьменко.// Худож. Лит. М.,1988. 303 с.
34. Сологуб, 2002 – Сологуб Ф.К. Собрание стихотворений в 8-ми т. Т. 1. // Навьи Чары. СПб., 2002. 464 с.

35. Телегин, 1997 – Телегин С.М. «Не так страшен черт, как его малютки» (Миф на страницах романа М.Е.Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы») // Русская словесность.1997. № 5. С. 22–28.
36. Топоров, 1988 – Топоров В.Н. / Кот // Мифы народов мира энциклопедия. Т.2. М., 1988. С.11.
37. Улановская, 1969 – Улановская Б.Ю. О прототипах романа Ф. Сологуба «Мелкий Бес» // Русская литература. 1969. № 3. С. 181–184.
38. Чулков, 1999 – Чулков Г.И. Годы странствий / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. М. В. Михайловой // Эллис Лак. М., 1999. 861 с.