

## ГЁТЕ И РУССКИЙ РОМАН 1910–1930 годов

Сложная игра, которую ведёт Фёдор Сологуб в «Творимой легенде» с романом И. В. Гёте «Годы странствий Вильгельма Мейстера», рассматривается в статье в контексте русского символистского и постсимволистского романа первой трети XX века.

*Ключевые слова:* Гёте, педагогическая утопия, масонский роман, аллегория, символ, Ф. Сологуб.

Вначале хотелось бы оговорить даты, фигурирующие в названии этой статьи, нацеленной на хотя бы частичное уяснение роли творений Гёте, в первую очередь — его «зрелой» прозы<sup>1</sup>, в истории русского символистского и постсимволистского романа, представленного произведениями, созданными на протяжении 1910–1930-х годов, в нашем случае — с 1909 года по 1940-й: от «Творимой легенды» Фёдора Сологуба<sup>2</sup> до «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова.

Оба романа, сходство которых уже привлекло внимание критики [13], могут трактоваться как тексты, венчающие особую жанровую линию развития русского романа, которую мы бы обозначили как русский «масонский» роман, используя этот термин в значении, близком тому, в котором его использует М. Вайскопф в трудах о классике жанра — Гоголе [4].

Однако корни этого жанра уходят в более чем давние времена: первые образцы новоевропейского философско-аллегорического романа странствий,

---

\* Светлана Ильинична Пискунова — доктор филологических наук, профессор; claraluz@inbox.ru

<sup>1</sup> Тема «Страдания молодого Вертера» и русский роман — предмет особого исследования, сориентированного прежде всего на русскую литературу первой половины XIX столетия (см., например, вертеровский сюжет в «Обломове» Гончарова).

<sup>2</sup> Первоначально будущая «Творимая легенда» выходила отдельными частями в альманахе «Шиповник» с 1907 по 1909 год и представляла собой трёхчастный роман «Навыи чары» («Творимая легенда», «Капли крови», «Королева Ортруда»). Эти тексты, дополненные романом «Дым и пепел», увидевшим свет в двух выпусках сборника «Земля» в 1912–1913 гг., в существенно переработанном и перестроенном виде, собранные также в три части, именуемые «Капли крови», «Королева Ортруда», «Дым и пепел», под общим названием «Творимая легенда» были опубликованы в составе Собрания сочинений Сологуба в 1914 г. Далее «Творимая легенда» цитируется по двухтомнику, подготовленному Л. И. Соболевым с опорой на это издание [11].

такие как «Странствия Персилеса и Сихизмунды» (1617) М. де Сервантеса<sup>1</sup>, в свою очередь, создавались с ориентацией на позднегреческий роман II–IV веков, прежде всего на Гелиодора и Ахилла Татия, а также на те образцы средневекового рыцарского романа (romance), в которых шла речь о поисках юным рыцарем (Ланселотом) своего высшего предназначения, о приобщении человека к тайне бессмертия, хранимой кругом избранников, частично совпадающим с обречённым на гибель братством рыцарей Круглого стола (романы о св. Граале). В XVII–XVIII веках — в эпоху Барокко и в литературе Просвещения — этот тип фантазийного повествования (fantasy), подержанный сложившимся в эпоху Возрождения «мифом о человеке» (Л. М. Баткин), неоплатоническим культом Красоты (Блага и Добра) и воплощённый в сюжете испытания героя или пары героев (разлучённых любовников, отца и сына, наставника и ученика) на пути к поставленной цели, вступил в контакт с возникшей почти одновременно (в середине XVI в.) «пикареской» (т. н. плутовским романом), в которой генеральная тема жанра — антивоспитание героя-пикаро — трансформировалась и в свою противоположность — демонстрацию способности человека противостоять своей греховной природе и превратностям фортуны («Диалог о беседе собак» Сервантеса, «Маркос де Обрегон» Висенте Эспинеля), «Симплиций Симплициссимус» Г.-Я.-К. Гримельсгаузена) — наглядное тому свидетельство. В процессе синтеза этих двух, выделенных ещё М. М. Бахтиным линий развития новоевропейского романа и сложился «роман воспитания» — классический жанр немецкой (хотя и не её одной)<sup>2</sup> литературы. Философско-этической основой «романа воспитания» стало представление о человеке как о творении Господнем, лишённом бессмертия и благодати вследствие изгнания его предков из рая, но способном своими усилиями и трудом способствовать возвращению на землю Золотого века и восстановлению своего изначального «идеального» образа.

В сохранившихся фрагментах книги М. М. Бахтина о Гёте, опубликованных под условным названием «Время и пространство в романах Гёте», учёный противопоставляет реалистический «роман воспитания» Гёте средневековому роману, в котором-де «потустороннее и фантастическое восполняло бедную реальность, объединяло и закругляло в единое целое клочки реальности. Потустороннее дезорганизовывало и обескровливало эту наличную реальность... Потустороннее будущее, оторванное от горизонтальной земного пространства и времени, воспринималось как потусторонняя вертикаль к реальному потоку времени, обескровливая реальное будущее и земное пространство как арену этого реального будущего, придавая всему символическое значение, обесценивая и отбрасывая всё то, что не поддавалось символическому осмысливанию» [1а, 224]. Нельзя избавиться от ощущения, что бахтинская оценка средневекового романа нацелена не столько на этот роман, сколько на символизм, прежде всего на «символизм идеалистиче-

<sup>1</sup> На эту тему мной был сделан доклад «Сервантес и масонский роман» на конференции «Сервантес и мировая культура» (Литературный институт, ноябрь 2016).

<sup>2</sup> Жанр, идеологически связанный с протестантской этикой (Свифт и Дефо в Англии), с французским — антикатолически настроенным Просвещением (Вольтер, Руссо, Дидро), реформаторскими течениями в католицизме, начиная с эразмизма XVI века и заканчивая католическим возрождением XX столетия (Г. К. Честертон, Г. Грин).

ский» (в трактовке Вяч. Иванова). Она сама — и это один из характерных бахтинских парадоксов — иносказательна, аллегорична. Как аллегоричны метажанр мениппея (вот уж где мир выстроен по потусторонней вертикали!) или комический эпос о Гаргантюа и Пантагрюэле, который сам Рабле представлял читателю следующим образом: «А случалось ли вам видеть собаку, нашедшую мозговую кость?.. По примеру вышеупомянутой собаки вам надлежит быть мудрыми, дабы унюхать, почуять и оценить эти превосходные, эти лакомые книги... После прилежного чтения и долгих размышлений вам надлежит разгрызть кость и высосать оттуда мозговую субстанцию, то есть то, что я разумею под этим пифагорейским символом...» [9, 42–43].

Именно эта установка пронизывает романы Гёте о Вильгельме Мейстере, воплощаясь в «Годах странствий...» в «пифагорейском символе» ларца, найденного Феликсом в глубине горной пещеры. Роман Гёте — Бахтин вынужден сделать существенную оговорку — «всё ещё включает в себя символические и утопические элементы». А также аллегорические (добавим мы от себя) — и не только «элементы», но и развёрнутые повествовательные конструкции.

Конечно, Гёте-теоретик и Гёте-романист по поводу аллегории имели противоположные мнения. Начиная с 1797 года Гёте настойчиво противопоставлял аллегории символ, всякий раз не в пользу первой. А параллельно — создавал романы, **нарративная** целостность которых может быть смоделирована лишь на базе **аллегорического** модуса воссоздания действительности, парадоксального сочетания **мимесиса** и **иносказания**. Отсюда — два повествовательных плана гётевского «романа воспитания» — иносказательно-аллегорический (путь по жизни Мейстера и его друзей) и миметический («реалистический», по определению Бахтина), в котором протекает жизнь героев большинства «вставных» новелл и новелл «пристроенных» (воспользуемся образом Сервантеса), за исключением эмблематической истории нового Святого семейства, выступающей как знаковая заставка романа — классический пример фигуративной образности в том значении слова «фигура», которое обосновал Э. Ауэрбах [15].

И. Н. Лагутина [см. её исследование прозы Гёте: 7], подчиняющая свой анализ прозы Гёте гётевской теории «символа», его методу воссоздания прафеноменов и отвергающая — вместе с Гёте — аллегорический модус повествования, не случайно готова вообще вывести «Годы странствий Вильгельма Мейстера» из собственно романной традиции: ведь символ как таковой, как вещь-знак, как осколок вечности, случайно ввергнутый в поток времени, не может быть основой для построения развёрнутого романного сюжета [8]. Иное дело — аллегория, о которой младший современник Гёте, создатель современной теории мифа Ф. Кройцер (именно — через «о») не без основания писал: «Различие между двумя формами следует усматривать в моментальности, которой лишена аллегория. В символе идея раскрывается мгновенно и целиком, воздействует на все струны нашей души. Это луч, который вырывается из тёмных глубин сущего и мыслящего и прямо падает нам в глаза, пронизывая всё наше существо. Аллегория побуждает нас внимательно следовать за ходом мысли, скрытой в образе. Там мгновенная целостность. Здесь последовательность моментов. По этой причине к аллегории, а не к символу относится миф, которому как нельзя более соответствует постепенно

развёртывающаяся эпопея и который стремится сконденсироваться в символе лишь в теомифии...»<sup>1</sup>.

Как нам представляется, сформулированная Кройцером доромантическая (до-гётевская) концепция аллегории, возрождённая в XX веке Г. К. Честертоном и К. С. Льюисом, В. Беньямином и Х. Л. Борхесом, Г.-Й. Гадамером и А. Флетчером, для понимания жанра «масонского» романа имеет первостепенное значение.

Недооценка этого аспекта поздних творений Гёте и обусловила скептическое отношение к ним русской критической мысли середины — конца XIX века. «К этому времени (к середине 1850-х гг. — С. П.) равнодушное или отрицательное отношение к “Вильгельму Мейстеру” (имеются в виду и “Годы ученичества...”, и “Годы странствий...” — С. П.) становится у русских читателей едва ли не всеобщим», — отмечал В. М. Жирмунский, приводя, в частности, следующий отзыв А. Дружинина на оставшийся незаконченным перевод «Годов ученичества...», предпринятый Ап. Григорьевым (1852): «...Сколько ни хлопочут толкователи, но негерманская публика никак не уживётся с этим морем мистицизма и аллегорий, с этими признаниями прекрасных душ, с этими событиями, происходящими не на земле, а где-то вне места и времени, не в человеческой среде, а в каком-то странном мире грёз предрассветных...» [6, 382–383]. Рассуждение А. В. Дружинина не только подтверждает, что первые русские читатели Гёте прекрасно понимали аллегорическую природу его романических повествований, но и отвечает на вопрос, почему Гёте-романист (да и Гёте — создатель второй части «Фауста») нашёл в русской культуре времён расцвета классического реалистического романа столь прохладный приём. Она же объясняет, чем «декадента» Сологуба могли привлечь «странные» «Годы странствий...», полный русский перевод которых был опубликован в собрании сочинений Гёте под ред. Гербеля в 1876 г. Если сравнить отзывы русских критиков о «Мейстере» и отклики современников на «Творимую легенду», то претензии, предъявляемые к обоим произведениям, совпадают почти дословно.

Благожелательные оценки трилогии Сологуба появились значительно позднее — в конце XX века. Одна из них принадлежит С. Н. Бройтману, отмечающему, что «Легенда» — «...неканонический и утончённый метароман с неуловимой зыблемостью и неопределённостью “соответствий”», в котором «параллельными и проницаемыми друг для друга оказываются художественная и внехудожественная реальности», а герои «догадываются, что они не живые люди, а персонажи» [3, 920–921]. При этом учёный отмечает, что у Ф. Сологуба «утончённый метароман» сосуществует то ли с «бульварным чтивом», то ли с чтивом «демократическим».

<sup>1</sup> Цит. по: [12, 251] (у Тодорова Кройцер назван Крейцером). «Подведение под решающую категорию времени — привнесение её в эту область семиотики было большим романтическим прозрением этих мыслителей», — комментирует труды Кройцера, Герреса и Зольгера (видимо, по хронологической «партиципации» причисленных к романтикам) В. Беньямин в классическом труде «Происхождение немецкой барочной драмы» [2, 171]. Привлечение категории времени, по мысли философа. «позволяет установить соотношение символа и аллегории с достаточной глубиной и выразить его формулой» [Там же].

Действительно: в «Творимой легенде» причудливо соседствуют самые разные, казалось бы, несовместимые жанровые традиции: столь популярная в символистской культуре литературная сказка и политический памфлет, «научная» фантастика в духе Г. Уэллса и гимны Красоте, стилизованные под Оскара Уайльда, «босаяцкая» новелла, имитирующая раннего Горького, и готический «роман тайн», утопия и эротическое шаманство, напоминающие о «Кубке метелей» Андрея Белого (опубликованного в 1909 г., во время растянутой во времени публикации первой версии «Творимой легенды»). Но главный «чужой» текст, которым продиктован и сюжет трилогии (прежде всего её первой и третьей частей) тщательно (скорее всего, бессознательно) замаскирован писателем. В «Легенде» фигурируют имена Уайльда и «Уэльса», Горького и «школьных» русских классиков... **Но нет имени Гёте.** Хотя именно «Годы странствий Вильгельма Мейстера», и — в меньшей степени — «Ученические годы Вильгельма Мейстера» — наиболее вероятный претекст трилогии.

Конечно, общий историко-космический фон, на котором разворачивается сюжет последнего романа Гёте о Мейстере, и сюжет «Творимой легенды» кардинально отличны: у Гёте — мирная крестьянско-бюргерская жизнь гор и долин, обитатели которых (коли у них есть работа) заняты созидательным трудом; у Сологуба — революционные потрясения («Пётр стал рассказывать о рабочих волнениях, о подготовлявшихся забастовках»), утверждая, что «идёт духовный босаяк, который ко всему свирепо-равнодушен, который неисправимо дик, озлоблен и пьян на несколько поколений вперёд» — [11, 1, 27–28]. «Годы странствий Вильгельма Мейстера» пронизывает вера Гёте (выраженная и во второй части «Фауста») в общественный, «свободный и целесообразный» [5, 386] созидательный труд, в то время как Елисавета говорит о «свободном единении» людей лишь в контексте Апокалипсиса: «Я знаю, что мы, люди, на земле всегда будем слабы, бедны, одиноки, но когда мы пройдем через очищающее пламя великого костра, нам откроется новая земля и новое небо, — и в великом и свободном единении мы утвердим нашу последнюю свободу» [11, 1, 31].

Устами Монтана-Ярно, друга-наставника Вильгельма, он заявляет, что людям «нет нужды... удаляться за пределы нашей солнечной системы, — довольно не оставаться праздными» [Там же]. Для Триродова же и Елисаветы «землей обетованной» оказывается не просто Луна, куда можно долететь на сконструированном Триродовым межпланетном корабле-шаре, а достижимая лишь при помощи магического перемещения-сна, воспетая поэтом Сологубом планета Ойле, земля, освещённая «сладким, голубым светом» «дивной» звезды Маир («Всё в этом мире было созвучно и стройно. Люди были, как боги, и не знали кумиров...») [11, 2, 27].

Есть и другие примеры мировоззренческих (и сюжетных) расхождений Гёте и Сологуба — автора «Легенды», но совпадений — и фабульных, и тематических, а главное, жанрово-композиционных — между гётевской дилогией и трилогией Сологуба не меньше, если не больше. Причём они легко выявляются даже на уровне микроповествования.

Так, хронотопическим центром романов Гёте и «Творимой легенды» является таинственное обиталище (или ряд обиталищ) некой посюсторонней,

но обладающей сверхчеловеческим могуществом **благой** силы, которая оказывается конкурентом христианского Бога и православной церкви у Сологуба и традиционных религий у Гёте. В «Ученических годах...» это — Общество **Башни**, именуемое в «Годах странствий...» Обществом Отрекающихся, незримый глава которого является посвящённым в обличье **Троих**: с таинственными «Троими», а также с их посланниками встречается обязанный по обету менять местопребывание каждые три дня Вильгельм Мейстер, оказывающийся то в одном, то в другом поместье или замке. У Сологуба — и это очень в его духе! — тайное общество заменено героем-одиночкой **Триродовым**, живущим в поместье-крепости, окружённом белой стеной и увенчанном двумя высокими **башнями**. К усадьбе ведёт потайной **подземный ход**, по которому Елисавету и её сестру Елену проводит в поместье Триродова его сын **мальчик** Кирша. Дом Триродова — хранилище знаков мировой цивилизации и культуры. «Много интересных вещей видели сёстры в доме, — предметы искусства и культа, — вещи, говорящие о далёких странах и о веках седой древности, — гравюры странного и волнующего характера, — многоцветные камни, бирюза, жемчуг, — кумиры, безобразные, смешные и ужасные, — изображения Божественного Отрока, — как многие его рисовали...» [11, 1, 24]. В четвёртой главе первой книги «Годов странствий...» (а роман Гёте, состоящий из трёх книг, также является своеобразной трилогией) Вильгельм и его сын Феликс держат путь к поместью некоего «крупного землевладельца, о чьём богатстве и чьих странностях им... много рассказывали» [5, 38–39]. Герои проникают в поместье через **подземный ход**, по которому их берётся провести **мальчишка** Фиц. Стены барского дома, в котором оказываются Вильгельм и Феликс, увешаны географическими картами и изображениями различных примечательных городов и ландшафтов, являя собой земной шар в миниатюре<sup>1</sup>. Проход через подземный туннель — в обоих случаях начало пути, который проходят посвящаемые: у Сологуба — две сестры, у Гёте — отец и сын. Впрочем, у Триродова тоже есть уже упоминавшийся сын, не раз предстающий в роли возницы, дублируя тем самым повелителя коней — наездника Феликса. В свою очередь, Елисавета, переодевающаяся мальчиком, явно напоминает любимый образ Гёте — андрогина Миньон.

В поместье Триродова центральное место занимает сад<sup>2</sup>, а центром этого центра является фантастическая оранжерея — точнее, замаскированный под оранжерею летательный аппарат. Создатель «Творимой легенды», простодушно описывающий «техническое» устройство аппарата, в который превращается оранжерея, этакий Ноев ковчег, на борту которого спасаются жертвы разгрома революции 1905 года в финале трилогии, вместе со своим героем искренне любит «Уэльса» (равно как и Жюль Верна). Но в летательный аппарат было бы легче превратить что-то другое, однако Сологубу была нужна именно оранжерея... Оранжерея в саду. Образ-символ, смысл которого — его аллегорическое развёртывание — можно понять только в

<sup>1</sup> Интерьер дома Триродова стилизован и под Залу Прошедшего из «Годов учения Вильгельма Мейстера».

<sup>2</sup> «Сёстры шли... и любовались садом, его деревьями, лужайками, прудами, островками, тихо-журчащими фонтанами, многоцветною радостью цветущих куртин...» [11, 1, 23].

контексте зависимости «Творимой легенды» от текста-предшественника, от образа сада — доминантного символа всей прозы Гёте [см. о нём: 5].

В «Годах странствий...» цветущим миром-садом является сад Плодородия, окружающий поместье дядюшки жены Вильгельма Натали, и вся Педагогическая провинция, въехав в которую, Вильгельм и Феликс видят мальчиков и юношей, готовящихся «снимать богатый урожай, а то и справлять весёлый праздник жатвы» [5, 132]. При этом «приезжий не мог не обратить внимания на благозвучный **напев**, который, чем дальше продвигались они вглубь страны, тем громче звучал им навстречу» [Там же]. Сад Триродова также отдан в распоряжение работающих в нём и одновременно играющих, резвящихся, поющих детей-колонистов: «Сёстры быстро шли по извилистой тропинке в ту сторону, откуда сильнее звучали детские голоса... Потом всё это многообразие звуков стянулось и растворилось в звонком и сладком **пениии**» [11, 1, 11].

Особая знаковая роль одежды (у Сологуба — также и отсутствие оной), трудовое воспитание, стремление развивать в ребёнке природные задатки (с акцентом на их окультуривание у Гёте), отсутствие каких-либо следов авторитаризма и насилия в процессе формирования свободной личности (при том, что свобода для автора «Мейстера» предполагает осознание своего места в порядке бытия) — эти и другие воспитательные принципы Гёте с неизбежными коррективами воссозданы в романе Сологуба. Правда, педагогическая утопия превращается в трилогии Сологуба в рассказ о черносотенном погроме, об уничтожении усадьбы Триродова озверевшей толпой, поджигающей поместье. Но Триродов и его близкие спасаются, чтобы начать всё сначала на Соединённых Островах, где — при всех недостатках тамошнего правления — педагогические идеи Триродова уже воплощены в жизнь. Сологуб и верит, и не верит (и эта двойственность присутствует во всём) в конечную (в том числе и за пределами скучной земной жизни или жизни одного поколения)<sup>1</sup> осуществимость утопии, что, казалось бы, отличает его от Гёте (впрочем, и гётевский оптимизм не всегда однозначно оптимистичен). И всё же Гёте верит в человека и в его способность приблизиться к своему идеальному («божественному») прообразу. В системе мировоззрения Сологуба этот идеал — вовсе не идеален, то есть не платоничен: он — сплошь телесен и помещён в природе, в первобытном детском рае, и утрачивается в процессе окультуривания, загоняющем зверя, живущего в человеке, в подполье бессознательного. Русский «роман воспитания» вновь (как и в «Мелком бесе») превращается в «роман антивоспитания» во всей двусмысленности этого слова: «антивоспитанием» является вся система русского школьного образования<sup>2</sup>, но «антивоспитанием» — по отношению к традиционному воспитанию — оказывается и вся сологубовская педагогика «обнажённого тела».

Разительнее всего механизм сближения/отталкивания двух художественных миров — Гёте и Сологуба — обнаруживает себя в подходе каждого из писателей к гамлетической контраверзе — быть или не быть — к теме смерти и теме бессмертия, друг без друга не мыслимых. Смерть в романах

<sup>1</sup> «Вы, рождённые после нас, созидайте!» — этим призывом открывается «Королева Ортруда».

<sup>2</sup> Многие страницы трилогии — сатира, обличающая систему воспитания и образования, насаждаемую в русских гимназиях и училищах.

Гёте — даже если это смерть ребёнка — Миньон, прекрасного мальчика Адольфа — естественна, но не безысходна. Она есть и — её нет. Для Гёте бытие едино. И оно всё — реальность, всё — явь и всё — жизнь. Погибающая красота претворяется в красоту мироздания. Взрослый, прошедший ученичество Мейстер открывает для себя истину: «Кто жил, в ничто не обратится! / Повсюду вечность шевелится / Причастный бытию блажен...» Смерть — как частность — входит в порядок бессмертного бытия. Человек не может противостоять ей как закону природы, но в пределах своих, человеческих возможностей может ей сопротивляться. (Так, Вильгельм, потерявший утонувшего в реке друга, решает стать врачом-хирургом, чтобы научиться делать кровопускание, а в остальном полагается на «волю Божью».) Человек может обрести бессмертие, совместившись с целым мироздания.

Именно «волю Божью» и отказывается признавать Триродов, присваивающий себе власть и убивать (правда, её он использует единожды, и то «условно», превратив приговорённого товарищами к смерти предателя Дмитрия Матова в кристалл<sup>1</sup>, из коего тот в любой момент может быть освобождён по воле мага), и воскрешать умерших. Но магия Триродова отнюдь не устраняет смерть из жизни, а лишь на время стирает границу, разделяющую две иллюзорно разделённые области бытия. Триродов (а вместе с ним его создатель) живут одновременно в мире живых и мире мёртвых, соединённых «навьей тропой», в мире яви и в мире сна, в фантазии и в реальности, неслиянных, но и нераздельных.

Наконец, по-своему схожи, но и противопоставлены авторы-творцы двух художественных миров. Поэт, герой стихотворения «Завет», помещённого в «Годы странствий...» после второй книги, — тот, «кто создаёт, толпе незримый, / своею волей мир родимый...», чувствует себя причастным к благодати, к жизни во всех её проявлениях. Он — не одинок и создаёт «мир родимый», неотделимый от жизни как таковой, чтобы свой дар «доверить братьям» [5, 272].

Метатекстуальная игра Сологуба, Поэт-Демург, словами которого открывается трилогия Сологуба («Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт» [11, 1, 7]), — игра в плоскостном измерении. Прямое авторское присутствие в повествовании (каждая из частей трилогии открывается авторскими обращениями к читателю и к «миру») у Сологуба никак не скорректировано демонстрацией **ограниченности авторского кругозора**, неправомочности автора целиком и полностью распоряжаться течением общей жизни и жизнями сотворённых его воображением героев. Создатель «Творимой легенды» — всевластный хозяин в творимом им на глазах читателя мире, и догадка Триродова о своей иллюзорной, вымышленной сущности, на которой С. Н. Бройтман и основывает концепцию «Творимой легенды» как романа, выходящего за собственные пределы, лишь подтверждает демиургический статус Автора.

Главный герой «Легенды» — «маг» Триродов — также всемогущ и ведёт себя как всеильный Творец, повелитель мёртвых, не подвластный никаким богам, тем более христианскому Богу «воскресшему» (его вызов, брошенный при встрече в лицо «князю Эммануилу Осиповичу Давидову», — тому

<sup>1</sup> О роли мотива камня/кристалла у Гёте см.: [5, 207 и сл.].



доказательство): Сологуб «задал» Триродову «особый статус, характерный скорее не для героя, а для автора обычного романа», — справедливо отмечает Бройтман, опровергая тем самым триродовскую мысль о том, что он и другие персонажи — всего лишь чей-то вымысел...

Так кто же Триродов: сон автора или сам автор?

И то, и другое — но в иерархическом соподчинении: Автор-Демидур Сологуб возвышается над сотворённым им миром со всеми его обитателями, включая Триродова, равно как Триродов, свергнувший бремя авторитета «Эммануила Осиповича Давидова», властвует над Елисаветой, над сыном Киршой, над «тихими мальчиками»-зомби, живущими в его поместье, а «тихие мальчики» — посвящённые — возвышены над обыкновенными, живыми, посетителями усадьбы Триродова... Всё это — различные уровни «объективации» Мировой воли, главной героини всего творчества Сологуба.

Однако, признав аллегорико-дидактическое начало поздних романов Гёте, можем оценить «Годы странствий...» как роман, соединивший в себе черты аллегорического эпоса (в том числе и аллегорической прозы и поэзии XVII–XVIII вв.) со свободной прозой Стерна<sup>1</sup> и стоящего за Стерном Сервантеса: ведь именно из Первой части «Дон Кихота» Гёте заимствовал композиционную идею — совместить основную сюжетную линию — странствие героя с так называемыми «вставными» историями.

Странствие-испытание идеи, которой одержим герой, или самого героя превращается в путь его самопознания и познания окружающего мира, путь, приводящий личность к обретению себя в границах предустановленного целого, расположенного, однако, целиком и полностью в границах земного мира.

В «Творимой легенде» имеет место не романтическое противопоставление мира мечты и мира реальности, но их аллегорическое (метафорическое) отождествление под знаком гностического отождествления Добра и Зла, создание двусоставной конструкции, в которой означающее и означаемое с лёгкостью меняются местами<sup>2</sup>. Перед нами — мир двойников и героев-диаволистов<sup>3</sup>: именно они, по мысли А. Флетчера [16], являются классическими героями аллегорического повествования, расцвет которого пришёлся на первые века Нового времени — на эпоху Барокко и век Просвещения, к которым Сологуб-прозаик явно тяготел. Тому доказательство — не только его внимательнейшее прочтение символично-аллегорических романов Гёте, но и его блестящий перевод пародийно-аллегорического «Кандида», и стилизация на прозу Карамзина. Будучи прямой противоположностью классическому реалистическому роману XIX века, «символистский» роман

<sup>1</sup> Неслучайно именно Стерн является предметом восхищённых размышлений Макарии — символического смыслового центра романа.

<sup>2</sup> «В отличие от мифопоэтического символизма с его амбивалентностью танатоса и Эроса... — отмечает А. Ханзен-Леве, — в диаволике эстетизма смерть и красота тождественны, и вообще, каждый элемент поэтического мира эстетизма одновременно означает свою противоположность» [14, 46].

<sup>3</sup> Сатанизм Триродова вполне выявляется в сцене его встречи с «князем Давидовым». Мотив служения Люциферу не раз возникает в связи с образами Елисаветы и Ортруды. О диаволизме «старших» символистов, и Сологуба в первую очередь, см.: [12].

в лице Сологуба — и не его одного! — возвращается не только к «роману» раннего Нового времени, но и к «масонскому» аллегорическому роману, представителем коего в «Творимой легенде» выступает великолепнейший маркиз Телятников. Да и все так называемые «символистские» **романы** (и «повести») в своём большинстве — это **романы-аллегии**, что убедительно показано Леной Силард (такой цели перед собой не ставившей) на примере исторических романов В. Брюсова [см.: 10а], что явно просматривается и в предлагаемом ею «герметическом» прочтении романа «Петербург» [см.: 10б], хотя аллегорические интерпретации и «Дон Кихота», и «Петербурга», и того же «Улисса» Джойса, в своих границах вполне правомерные, не учитывают мощного пародийного подтекста и иронического контекста<sup>1</sup> этих романов и антироманов одновременно.

Но очевиднее всего аллегорическое начало проявилось в творчестве символистов «первого» поколения (в «диаволическом символизме», по Ханзен-Леве [5]), а также у тех, кто пришёл символистам на смену, — у так называемых «новых реалистов», обратившихся к одной из древнейших жанровых разновидностей аллегорического дискурса — утопии/антиутопии, а также к его новейшим разновидностям — «научной» фантастике и детективу [7]. И у всех у них — и у Евг. Замятина, и у А. Н. Толстого, и у М. С. Шагинян, не говоря уже об Андрее Платонове и М. А. Булгакове, можно найти немало отголосков из трилогии Сологуба, буквально растворившейся в капиллярах русской прозы XX столетия.

Божественный Отрок, чей образ поразил Елисавету во время её первого посещения дома Триродова, в романе «Мы» превратится в бога вечного становления Мефи, зелёная планета Ойле станет у А. Н. Толстого высохшим Марсом, Триродов раздвоится в Мастере и Воланде, королева Ортруда и Елисавета, напротив, сольются в образе Маргариты, бал мертвецов в поместье Триродова превратится в бал у Воланда<sup>2</sup>.

Выходя за пределы заявленной темы, можно было бы вспомнить и о возрождении прежде всего **сугубо эстетического** опыта «масонского» романа в русской прозе второй половины XX и в особенности начала XXI века (романы братьев Стругацких, А. Шарова, Д. Быкова, В. Пелевина и многих других).

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1а. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
- 1б. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 2. М.: Русские словари, 2000.
2. *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М.: АГРАФ, 2002.
3. *Бройтман С. Н.* Фёдор Сологуб // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2000.
4. *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М.: Радикс, 1993.
5. *Гёте И.-В.* Собрание сочинений. Т. 8. М.: Художественная литература, 1979.
6. *Жирмунский В. М.* Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1982. С. 382–383.
7. *Лагутина И.* Символическая реальность Гёте. М.: Наследие, 2000.

<sup>1</sup> Если, конечно, иронию не отождествлять с аллегорией.

<sup>2</sup> Мотив обнажения — наиболее заметная нить, связующая образы трёх служительниц Светозарного.

8. Пискунова С. И. Символистский роман: между мимесисом и аллегорией // От Пушкина до «Пушкинского Дома». Очерки исторической поэтики русского романа. М.: Языки славянской культуры, 2013.
9. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Художественная литература, 1966.
- 10а. Силард Лена. Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1984.
- 10б. Силард Лена. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002.
11. Сологуб Ф. Творимая легенда. Т. 1–2. М.: Художественная литература, 1991.
12. Тодоров Ц. Теория символа. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998.
13. Токарев Д. В. Михаил Булгаков и Фёдор Сологуб // Русская литература. 2005. № 3.
14. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.
15. Auerbach E. Figura, Neue Dantestudien. Istanbul, 1944.
16. Fletcher A. Allegory. The Theory of a Symbolic Mode, London, 1982.

#### REFERENCES

- 1а. *Bahtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva* [Esthetics of verbal art]. М.: Iskusstvo, 1979.
- 1б. *Bahtin M. M. Sobranie sochinenij. T. 2.* [Complete works. Vol. 2]. М.: Russkie slovari, 2000.
2. *Ben 'yamin V. Proiskhozhdenie nemeckoj barochnoj dramy* [The Origin of German Tragic Drama]. М.: AGRAF, 2002.
3. *Brojtmán S. N. Fyodor Sologub* [Fyodor Sologub] // *Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-h godov). Kniga 1. IMLI RAN. M., Nasledie.* 2000.
4. *Vajskopf M. Syuzhet Gogolya. Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [The Gogol's plot. Morphology. Ideology. Context.]. М.: Radiks, 1993.
5. *Gyote I.-V. Sobranie sochinenij. T. 8.* [Complete works. Vol. 8]. М.: Hudozhestvennaya literatura, 1979.
6. *Zhirmunskij V. M. Gyote v russkoj literature* [Goethe in Russian literature]. Л.: Nauka, 1982.. S. 382-383,
7. *Lagutina I. Simvolicheskaya real'nost' Gyote* [Goethe's symbolic reality]. М.: Nasledie, 2000.
8. *Piskunova S.I. Simvolistskij roman: mezhdru mimesisom i allegoriej* [Symbolist novel: between mimesis and allegory] // *Piskunova S.I. Ot Pushkina do «Pushkinskogo Doma».* Ocherki istoricheskoy poetiki russkogo romana. М.: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2013.
9. *Rable F. Gargantuya i Pantagryuel'* [Gargantua and Pantagruel]. М.: Hudozhestvennaya literatura, 1966.
- 10а. *Silard L. Poetika simvolistskogo romana konca XIX - nachala XX vnka* ( V.Bryusov, F.Sologub, A.Belyj) [Poetics of the symbolist novel in the late XIX century and in the early XX century (V. Bryusov, F. Sologub, A. Bely)]. // *Problemy poetiki russkogo realizma XIX veka.* Л.: Izd-vo Leningradskogo un-ta, 1984.
- 10б. *Silard L. Germetizm i germenevtika* [Hermeticism and hermeneutics]. Sankt-Peterburg. Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2002.
11. *Sologub F. Tvorimaya legenda. T. 1-2.* [Created legend. Vol. 1-2]. М., Hudozhestvennaya literatura, 1991
12. *Todorov C. Teoriya simvola* [Theories of the Symbol]. М., Dom intellektual'noj knigi, Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1998

13. *Tokarev D. V.* Mihail Bulgakov i Fyodor Sologub [Mikhail Bulgakov and Fyodor Sologub] // Russkaya literatura, 2005, № 3.
14. *Hanzen-Leve A.* Russkij simbolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Rannij simbolizm [Russian symbolism. System of poetic motives. Early symbolism]. Sankt-Peterburg. Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij proekt», 1999.
15. *Auerbach E.* Figura, Neue Dantestudien. Istanbul, 1944.
16. *Fletcher A.* Allegory. The Theory of a Symbolic Mode, London, 1982