Образовательное частное учреждение высшего образования
«Московский университет имени А. С. Грибоедова»

На правах рукописи

ДАНИЛИНА ОЛЬГА ВЯЧЕСЛАВОВНА

ПОЭТИКА МЕЖТЕКСТОВОГО ДИАЛОГА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.К. СОЛОГУБА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «МЕЛКИЙ БЕС»)

Специальность 5.9.1. Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель —
доктор филологических наук, профессор
Кихней Любовь Геннадьевна

Москва — 2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ И СПЕЦИФИКА МЕЖТЕКСТОВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА 16

1.1. Феномен «чужого слова» в художественном тексте: основные теоретические подходы 16

1.2. Особенности межтекстового диалога в Серебряном веке 38

Выводы к главе 1 56

ГЛАВА 2. АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНА «МЕЛКИЙ БЕС» КАК МЕХАНИЗМ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ60

2.1. Поэтический автоинтертекст романа: лирические истоки символистской картины мира 60

2.2. Публицистический дискурс в структуре романа: трансформация авторских идей в художественную систему «Мелкого беса» 76

2.3. Прозаический автоинтертекст: мотивно-образные переклички романа с малой и крупной прозой Ф.К. Сологуба 86

Выводы к главе 2 102

Глава 3. МЕЖЛИТЕРАТУРНЫЙ ДИАЛОГ РОМАНА «МЕЛКИЙ БЕС» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ 105

3.1. Русская классическая традиция в художественном мире романа: механизмы переосмысления претекстов 105

3.2. Западноевропейские культурные коды и их функции в поэтике «Мелкого беса» 151

Выводы к главе 3 178

Заключение 183

Список литературы 193

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование исходит из того, что роман Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» следует рассматривать не как сумму разрозненных аллюзий, а как многоуровневую систему межтекстового диалога, в которой взаимодействуют автоинтертекст, русская классическая традиция, западноевропейские претексты, символистская демонология, интермедиальные коды и скрытые формы «чужого слова». Такой ракурс позволяет перевести анализ романа из плоскости отдельных источников влияния в плоскость поэтики и смыслопорождения. В приложенной диссертации уже намечены базовые векторы этого подхода – теоретическая глава о «чужом» и «своем» слове, глава об автоинтертексте и глава о диалоге с отечественной и зарубежной традицией; предлагаемое введение углубляет эти основания, связывая их с современными тенденциями интертекстуальных исследований, включая интермедиальность, культурную память и цифровые методы обнаружения межтекстовых связей.

Актуальность темы определяется несколькими факторами.

Во-первых, устойчивым научным интересом к интертекстуальности как одной из ключевых категорий современной поэтики. За последние десятилетия интертекстуальные исследования сместились от общего тезиса о «мозаичности» текста к более точному описанию уровней, механизмов и функций межтекстовых связей: от цитаты и аллюзии – к архитекстуальности, интермедиальности, культурной памяти и моделям скрытого текстового наследования. Эта эволюция заметна как в теоретических обзорах, так и в цифровой гуманитаристике, где интертекстуальность уже описывается как поле количественного и корпусного анализа, допускающее выявление как явных, так и неявных связей между текстами.

Во-вторых, роман «Мелкий бес» занимает особое место в истории русского модернизма. По наблюдению современных комментаторов, текст задумывался в начале 1890-х годов, дописывался до журнальной публикации

1905 года и был окончательно закреплен отдельным изданием 1907 года; именно эта многолетняя работа над текстом, сопровождавшаяся редакторскими перестройками и смысловыми наслоениями, делает роман особенно продуктивным объектом для интертекстуального анализа. Уже ранняя рецепция колебалась между сатирическим, психологическим, декадентским и философским прочтением романа, что само по себе свидетельствует о полицентрической структуре его смыслов.

В-третьих, в сологубоведении по-прежнему сохраняется исследовательская лакуна: несмотря на наличие работ о частных источниках романа, о демонологии, пушкинских аллюзиях, гофмановском стиле, дионисийском коде, интермедиальности и отдельных автоинтертекстуальных связях, комплексная модель межтекстового диалога «Мелкого беса», объединяющая эти наблюдения в целостную поэтическую систему, остается недостаточно разработанной. В приложенной диссертации этот синтетический ход уже намечен через объединение теоретической, автоинтертекстуальной и сравнительно-исторической перспектив; именно поэтому углубление введения должно не повторять уже известные тезисы, а концептуально собрать их в единую исследовательскую рамку.

Наконец, тема актуальна и методологически: современная филология располагает корпусами и цифровыми инструментами, которые позволяют проверять интуиции близкого чтения на материале больших текстовых массивов. Официальный сайт Национального корпуса русского языка указывает, что корпус включает более 2 млрд токенов и содержит, наряду с основным, поэтический, исторический, параллельный и корпус русской классики, что делает возможным как лексическую верификацию, так и поиск повторяющихся мотивно-образных комплексов. Для исследования Сологуба это особенно важно, поскольку его поэтика строится на повторяемости ключевых слов, автоцитации и варьировании мотивов между жанрами.

История изучения и состояние вопроса. История вопроса складывается в несколько этапов. Современники Сологуба восприняли «Мелкого беса»

прежде всего как событие текущего литературного процесса: роман читался как опыт предельно жесткого изображения провинциальной среды, как роман безумия и как символистский текст о демонизме повседневности. Уже ранняя критика фиксировала двойственность произведения: реалистическую наблюдательность и одновременно модернистскую метафизику. В этот же круг входят первые интерпретации, исходившие из поэтики символизма и личного знакомства с автором. К их числу относятся реакции современников, скрупулезно собранные супругой Ф. Сологуба, Анастасией Николаевной Чеботаревской, и опубликованные в книге «О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки»[1]. В нее входят критические эссе и статьи о романе «Мелкий бес» К. Чуковского[2], З.Н. Гиппиус[3], В.Ф. Боцяновского[4], Е.В. Аничкова[5], Н.Ф. Чужака[6], А.Г. Горнфельда[7], А.А. Измайлова[8], П.С. Владимировой[9]

В советской и позднесоветской традиции интерес к Сологубу был менее непрерывным, но методологически значимым. Внимание исследователей сосредотачивалось на историко-литературном контексте, типологических сопоставлениях, жанровой природе символистской прозы и на комментарии к тексту; именно эта линия подготовила почву для последующих генетических

[1] Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. 356 с.
[2] Чуковский К. Навьи чары мелкого беса // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 35-58.
[3] Гиппиус З. Слезинка Передонова // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 72-79.
[4] Боцяновский В.Ф. О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и проч. // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 142-184.
[5] Аничков Е.В. Мелкий бес. // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 217-222.
[6] Чужак Н.Ф. От Передонова к творимой легенде // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 222-230.
[7] Горнфельд А.Г. Недотыкомка // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 251-261.
[8] Измайлов А.А. Измельчавший русский Мефистофель и передоновщина. – «Мелкий бес» - роман Ф. Сологуба // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 286-296.
[9] Владимирова П.С. Ф. Сологуб и его роман «Мелкий бес» // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 306-319.

и интертекстуальных реконструкций[10]. В советский период к роману «Мелкий бес» обращался, например, А. Белый в книге «Мастерство Гоголя»[11] в контексте генеалогии «маленького человека», в позднесоветский – к роману обращались зарубежные и отечественные литературоведы, например, Д. Герабан[12], В. Ерофеев[13].

Постсоветское сологубоведение заметно интенсифицировалось. Особую роль сыграли исследования М. М. Павловой, реконструировавшие творческую историю «Мелкого беса» и тем самым задавшие генетическую перспективу анализа[14]; работы Т. Венцловы о демонологии русского символизма[15]; статьи Н. В. Мокиной и Б. И. Мокина о функциях «чужого слова» и ницшеанско-дионисийском коде[16]; исследования Н. З. Кольцовой и И. В. Монисовой об интертекстуальности и интермедиальной доминанте романа[17]; статьи В. В. Королевой о гофмановском стиле[18]; диссертация О.Н. Веселовой о мотивах Ф.М. Достоевского в тексте «Тяжелых снов» и «Мелкого беса»[19]; новейшие

[10] См. Дымшиц А.Л. «Мелкий бес» в творчестве Ф. Сологуба. Максим Горький и Федор Сологуб (1932) // РГАЛИ. - Ф. 629. - Оп. 1. - № 1479. - Л. 1-130. Цит. по Филичева В.В. Первое критическое издание Ф. Сологуба: «Мелкий бес» в издательстве «Academia» // Филологический класс. 2024. Т. 29. № 4. С. 16-26.

[11] Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. 324 с.

[12] Герабан Д. К поэтике повествовательной и драматической модели мира в романе и пьесе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Studia Russica II. Budapest, 1979. P. 171-186.

[13] Ерофеев В. На грани разрыва. «Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм // Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов. М.: Советский писатель, 1990. С. 79-100.

[14] Павлова М.М. Писатель-инспектор: Фёдор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М.: НЛО, 2007. 512 с. Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. Мелкий бес / Сост., статья, комментарий М.М. Павловой. СПб.: Наука, 2004. С. 643-883.

[15] Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 32-50.

[16] Мокин Б.И., Мокина Н.В. «Дионисический дух» в интерпретации Ф. Ницше и Ф. Сологуба. // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 393-398.

[17] Кольцова Н.З., Монисова И.В. О специфике интертекстуальности в литературе и кино (на материале экранизации романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»). // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 1 (27). С. 179-184.

[18] Королева В. В. Черты гофмановского стиля в романе Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» // Вестник Костромского государственного университета. 2016. Т. 22, № 5. С. 100-105.

[19] Веселова О.Н. Традиции Ф.М. Достоевского в символистских романах Ф.К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес». Дисс. … к.ф.н. Орел, 2011. 249 с.

наблюдения Л. Г. Кихней и Г. А. Кричевского о пушкинских аллюзиях[20] и другие статьи и исследования, посвященные творчеству Ф.К. Сологуба[21].

Чрезвычайно полезными методически для настоящей работы оказались труды по теории и истории интертекстуальности, явления интертекста, цитатности, «чужого слова», мотивно-образных универсалий. Это программные исследования по интертекстуальности, такие, как работы Р.

[20] Кихней Л.Г., Кричевский Г.А. «Пиковая дама» и «Мелкий бес»: пушкинские аллюзии и их функции в романе Ф. Сологуба. Научный диалог. 2024. № 13(10). С. 252-272.

[21] Боснак Д.В. Художественная антропология Ф.Сологуба: лирика и роман «Мелкий бес». Дисс. … к.ф.н. Нижний Новгород, 2006. 176 с. Горских Н.А. Н. В. Гоголь и Ф. Сологуб: Поэтика вещного мира. Дисс. … к.ф.н. Томск, 2002. 207 с. Зусева В.Б. «Мелкий бес» Ф. Сологуба: роман, драма, фильм // Новый филологический вестник. 2009. Т. 9, № 2. С. 107-115. Долгенко А.Н. Мифизация классического наследия в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Наука. Инновации. Технологии. 2006. № 45. С. 111-120. Дубова М. А., Ларина Н. А. Цветопись как миромоделирующий прием в прозе Ф. Сологуба // Мир науки, культуры, образования. 2024. № 1 (104). С. 555-558. Ерохина Т.И. Провинциальный текст и контекст романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Культурологический журнал. 2012. № 4. С. 2. Лепехин М. П. Из комментариев к «Мелкому бесу» // Федор Сологуб: биография, творчество, интерпретации: материалы IV Международной научной конференции / сост. М.М. Павлова. СПб.: Издательско-полиграфическая компания «Коста», 2010. С. 201-242. Жарков М.А. Специфика нарратора в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Русская литература. 2024. Т. 17, вып. 5. С. 1669-1674. Иванова О. В. Ирония как стилеобразующее начало в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес». Дисс. … к. ф. н. М., 2000. 211 с. Луценко К.В. Риторичность автора и самоопределение персонажей в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (23). В 2-х ч. Ч. I. С. 96-101. Меррилл Д. Федор Сологуб в англоязычных антологиях: 1915-1950 гг. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2022. Т. 27. № 2. С. 257-285. Осипова О. И. Константы малой прозы Ф. Сологуба // Научный диалог. 2021. № 1. С. 152-163. Осипова О. И. Семиотика конфликта в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2014. № 3. С. 27-34. Осипова О. И., Ху Иннань. Осмысление прозы Ф. Сологуба китайской русистикой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17. Вып. 3. С. 809-815. Пироговская М. Парфюмерный код в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Федор Сологуб: биография, творчество, интерпретации: материалы IV Международной научной конференции / сост. М. М. Павлова. СПб.: Издательско-полиграфическая компания «Коста», 2010. С. 354-369. Пустыгина Н. Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова / отв. ред. З. Г. Минц; ред. В. И. Беззубов. Тарту: Изд-во ТГУ, 1989. С. 124-137.

Барта[22], Л. Фидлера[23], Т. ван Дейка[24], Н. Пьеге-Гро[25], Ю. Кристевой[26]. К вопросам интертекста и интертекстуальности обращались также такие отечественные авторы, как И.В. Арнольд[27], Д.Н. Багрецов[28], Л.И. Гришаева[29], Г.В. Денисова[30], С.А. Кибальник[31], Л.Г. Кихней[32], Д.В. Кротова[33], Н.А.

[22] Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: семиотика, поэтика. М.:Прогресс, 1989. – С. 384 – 391.

[23] Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М.: Ad Marginem, 1993. С. 462 – 518.

[24] Dijk van T.A. Text and context Explorations in the semantics and pragmatics of discourse. New York: Longman, 1977. 261 p.; Dijk van T.A. Strategies of Discourse Comprehension. New York: Academic Press, 1983. 418 p.

[25] Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: [пер. с фр.] // общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.

[26] Кристева Ю. Текст романа // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с фр. Г.К. Козикова, Б.П. Нарумова. М.: РОССПЭН, 2004. С. 395-593.

[27] Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. 444 с.

[28] Багрецов Д.Н. Т. Кибиров: творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности. Дисс. … к.ф.н. Екатеринбург, 2005. 207 с.

[29] Гришаева Л.И. Прецедентные феномены как культурные скрепы (к типологии прецедентных феноменов) // Феномен прецедентности и преемственности культур. монография (под общ. ред. Л. И. Гришаевой, М. К. Поповой, В. Т. Титова). Воронеж: Воронежский государственный университет, 2004. С. 15-46.

[30] Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод. М.: Азбуковник, 2003. 297 с.

[31] Кибальник С.А. Рассказ Попрыгунья как криптопародия (Чехов и Флобер) // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2012. С. 320-329.

[32] Кихней Л.Г. К механизму образования интертекстуальных мотивов: мотивный комплекс «волчьей травли» в русской поэзии XX века // Вестник Тверского государственного университета. Серия Филология. 2013. №1. С.46-58.

[33] Кротова Д.В. Модели интерпретации проблемы времени в современном романе: «Лавр» Е.Водолазкина, «Миусская площадь» М. Голубкова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2017, № 4. С. 96-105; Творчество В.Пелевина и традиции модернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017, № 3, часть 3. С. 29-32; Постмодернистское принципы и классическая традиция в поэме Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» // Материалы Международной научно-практической конференции «Русский язык и литература в современном образовательном пространстве: теория и практика». Алматы: Қазақ университеті, 2018. С. 63-68.

Кузьмина[34], В.П. Москвин[35] Н.С. Олизько[36], Н.П. Перфильева[37], Я.В. Солдаткина[38], Н.А. Фатеева[39] и другие. Рядом с этим кругом стоят труды по теории интертекста и поэтике Серебряного века – Т.Н. Васильчиковой[40], С.Д. Титаренко[41], О. Г. Белоусовой[42], А.А. Устиновской[43], - без которых невозможно точно описать сам механизм межтекстового диалога.

Значимыми для нашего исследования стали труды по теории образных и мотивных универсалий, в частности, работы И.В. Силантьева, Ю.Шатина, Е.Ю. Куликовой.[44]

---

[34] Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: монография. М.: КомКнига, 2007. 268 с.

[35] Москвин В.П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М.: Либроком, 2013. 164 с.

[36] Олизько Н.С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса: на материале произведений Дж. Барта: дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2002. 194 с.

[37] Перфильева Н.П. Метатекст в аспекте текстовых категорий. Новосибирск: издательство НГПУ, 2006. 285 с.

[38] Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930-1960-х годов: генезис и основные художественные тенденции. М.: Экон-Информ, 2009. 355 с.

[39] Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007. 280 с.

[40] Васильчикова Т.Н. Теория интертекста в филологии: основные этапы исторического формирования // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. Т. 18. № 1-2. С. 189-196.

[41] Титаренко С.Д. Предсимволизм и русская классическая поэзия XIX в.: проблема интертекстуальности // Вестник Томского государственного университета. 2020. № 456. С. 50-59. Титаренко С.Д. Проблемы взаимодействия интертекстуальности и интермедиальности в мифопоэтике русского символизма (от цитаты в тексте – к медиамифу) // Культура и текст. 2017. № 3 (30). С. 54-73.

[42] Белоусова О.Г. Англоязычные рецепции и аллюзии в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. Дисс. … к.ф.н. М., 2023. 209 с.

[43] Устиновская А.А. Художественные переводы поэтов Серебряного века как форма литературного и межкультурного диалога. Дисс. … д.ф.н. М., 2023. 419 с.

[44] Шатин, Ю.В., Ким, И.Е., Силантьев, И.В. Универсалии текста как теоретическое понятие // Сибирский филологический журнал. 2021. № 4, С. 37-48; Силантьев И.В. Теория мотива и проблемы мотивного анализа». М.: Издательский Дом ЯСК, 2024. 368 с.; Куликова Е.Ю. Сюжетно-мотивные комплексы баллады акмеизма // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2021. Т. 31. № 3. С. 551-563.

Объектом исследования является художественный мир романа Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» в аспекте его межтекстовой организации, а **предметом** — поэтика межтекстового диалога в романе «Мелкий бес».

Цель исследования — выявить и описать продуктивные механизмы межтекстового диалога в «Мелком бесе» как целостной смыслообразующей системы, показать их роль в построении символистской картины мира романа и уточнить место произведения в русской и европейской литературной традиции рубежа XIX–XX веков.

Для достижения этой цели решаются следующие **задачи**:

1) уточнить теоретический объем понятий «межтекстовый диалог», «интертекст», «автоинтертекст», «интермедиальность» и «мезотекст» применительно к прозе Серебряного века;

2) реконструировать историю изучения «Мелкого беса» в русской и зарубежной науке и определить нерешенные вопросы;

3) установить корпус автоинтертекстуальных связей романа с поэзией, публицистикой, рассказами и романной прозой Сологуба;

4) выявить эксплицитные и имплицитные связи текста с отечественной классической литературой, скрытые интертекстуальные связи;

5) определить модель диалога романа с западноевропейской литературой и культурой;

6) описать функции интермедиальных кодов в романе и их связь с символистской мифопоэтикой;

7) проверить часть интертекстуальных гипотез с помощью корпусных и цифровых процедур поиска повторов, лексических аттракторов и параллельных контекстов;

8) показать, как межтекстовый диалог организует образ Передонова, мотив недотыкомки, фабулу безумия и общую аксиологию романа.

Методологическую основу диссертации составляют системно-типологический, сравнительно-исторический, культурно-исторический, интертекстуальный, структурно-семиотический, нарратологический и

герменевтический методы. Их сочетание оправдано самой природой материала: «Мелкий бес» требует одновременно близкого чтения, реконструкции литературного контекста, типологического сопоставления и анализа повторяемых смысловых узлов.

Теоретический круг исследования образуют труды М.М. Бахтина, Ю. Кристевой, Р. Барта, Ж. Женетта, Ю.М. Лотмана, Б.М. Гаспарова, И.П. Смирнова, В.П. Москвина, И.В. Силантьева, С.Д. Титаренко, Е.Ю Куликовой, Л.Г. Кихней, О.И. Осиповой и других современных исследователей интертекстуальности, межкультурного диалога и мотивной организации в дискурсе Серебряного века; именно этот ряд, уже введенный теоретический базис в настоящей диссертации, позволяет связать диалогизм, интертекстуальность, «текст в тексте», интермедиальность, мотивно-образные универсалии и проблему авторской интенции в единой исследовательской логике.

Источниковую базу составляют: роман «Мелкий бес» в основных изданиях; поэтические, прозаические и публицистические тексты Ф. К. Сологуба; тексты русской и зарубежной художественной литературы, выступающие как возможные претексты; критические отклики современников; словари, корпусные и справочные ресурсы.

Научная новизна исследования состоит в том, что роман «Мелкий бес» рассматривается как единая многоуровневая система межтекстового диалога, а не как набор частных заимствований; уточняется роль автоинтертекста как структурообразующего принципа; вводится в последовательное описание связь интертекста с интермедиальностью и символистской демонологией; предлагается формализация типов межтекстовых связей романа – от эксплицитной цитаты до скрытого мезотекстового слоя; наконец, намечается модель сочетания классического филологического анализа с корпусной верификацией интертекстуальных гипотез.

Впервые представлена не просто пошаговая интерпретация «Мелкого беса» как «узла» интертекстуальных связей, но выявлены дополнительные

связи, зашифрованные и скрытые автором при помощи ономастического кода или устойчивого комплекса мотивов.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что она уточняет понятийный аппарат описания межтекстовых процессов применительно к русской прозе Серебряного века. Работа показывает эвристическую ценность разграничения автоинтертекста, интермедиальности, криптотекстовых форм и мезотекстуальных включений, а также демонстрирует, что анализ символистского романа требует одновременного учета историко-литературной конкретности, мотивно-образной динамики и читательской стратегии распознавания культурных кодов. Тем самым диссертация вносит вклад не только в сологубоведение, но и в более широкую область исследований интертекстуальности, поэтики модернизма и литературы рубежа веков.

Научно-практическое значение исследования определяется возможностью использования его результатов в университетских курсах по истории русской литературы конца XIX — начала XX века, в спецкурсах по поэтике, сравнительному литературоведению, интертекстуальному анализу и интермедиальности, а также в дальнейшем комментировании текста романа «Мелкий бес». Кроме того, предложенный подход может быть продуктивно перенесен на изучение иных произведений русского модернизма, где важную роль играют скрытые формы «чужого слова», сложная архитектоника мотивов и многослойная система культурных отсылок.

На защиту выносятся следующие положения.

1. Роман Ф.К. Сологуба «Мелкий бес» организован как полисистемный межтекстовый конструкт, в котором разные типы связей не периферийны, а композиционно и семантически необходимы.

2. Автоинтертекст в романе выполняет герменевтическую функцию ключа, который формирует гипертекстуальные коннотации романного мира Ф.К. Сологуба и показывает генезис рождения его магистральных мотивов и

образов через эпиграф, поэтические самоотсылки, переклички с прозой Сологуба и его публицистикой.

3. Отечественные претексты в романе образуют не простой «фон влияний», а систему смысловых фильтров, через которые кристаллизуются основные миромоделирующие координаты романа. Роман «Мелкий бес» становится точкой бифуркации сквозных мотивов корпуса русской прозы – кластеров маленького человека, женитьбы, карточной игры и гадания, погружения в безумие, маскарада как карнавального пространства.

4. Зарубежные интертексты вводят **роман** в западноевропейское культурное пространство: интермедиальные коды романа связаны с символистским стремлением превратить текст в узел культурных отсылок, которые не только отражают литературную традицию, но и генерируют обращение к архетипам, апробированным в художественном мире «Мелкого беса».

5. Скрытые, криптотекстовые формы отсылки в «Мелком бесе» не сводимы к случайной эрудиции автора, а обладают системной интертекстуальной функцией, выполняя роль фактора фокусирования основных нарративов романа.

Комплексная методология, примененная к достаточно широкой эмпирической базе, позволила решить поставленные в исследовании задачи и сделать ряд научно обоснованных выводов, имеющих **высокую степень достоверности**. Последняя также подтверждается апробацией основных положений и выводов исследования.

Результаты работы апробированы в докладах на 5 международных и межвузовских конференциях в 2023-2026 годах (на XVI, XIX, XX и XXI международных научно-практических конференциях «Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере» (Москва – Пенза, 15-16 ноября, 2023 г.; Москва, 28-29 апреля 2025 г.; Москва, 17–18 ноября 2025 г.; Москва – Пенза,

17–18 апреля 2026 г.); на межвузовская научной конференции молодых ученых (с международным участием) «Грибоедовские чтения — 2024» (Москва, «Московский университет имени А. С. Грибоедова, 23 апреля 2024 г.).

Результаты исследования опубликованы в 6 изданиях, из них: 3 издания входит в перечень ВАК РФ**:**

Перечень ВАК РФ:

1. Данилина О.В. Диалог текстов Ф. Сологуба и Т. Манна: к трансформации одного платоновского архетипа // Казанская наука. 2024. № 11. С. 288-290. (К-2).

2. Данилина О.В. Саша Пыльников и Передонов: феноменология зависти как исток «мелкобесия» в проекции на автоинтертекст Ф. Сологуба. // Мир науки, культуры, образования. 2024. № 5. С. 368-370. (К-2).

3. Кихней Л.Г., Данилина О.В. Эхо Н.В. Гоголя и А.П. Чехова в «Мелком бесе» Федора Сологуба // Филология: научные исследования. 2025, № 1, С. 36-45. (К-2).

Материалы международных конференций (РИНЦ):

4. Данилина О.В. «Три ведьмы»: Гомология сцены предсказания в «Макбете» У. Шекспира и сцены сватовства в «Мелком бесе» Ф. Сологуба как инструмент межтекстового диалога // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере / Материалы XIX Международной научно-практической конференции (Москва, 28-29 апреля 2025 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. М. – Пенза: ПензГТУ, 2025. С. 12-16.

5. Данилина О.В. Образ кота как интертекстуальный символ в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере / Материалы XX Международной научно-практической конференции (Москва, 17–18 ноября 2025 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. – М. – Пенза: ПензГТУ, 2025. С. 28-33.

6. Данилина О.В. Женитьба Бальзаминова и женитьба Передонова: эхо комедий Островского в «Мелком бесе» Ф. Сологуба // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере / Материалы XXI Международной научно-практической конференции (Москва – Пенза, 17–18 апреля 2026 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. – М. – Пенза: ПензГТУ, 2026. С. 57-64.

Структура диссертации логически вытекает из поставленных задач. Первая глава посвящена теоретическому осмыслению «чужого» и «своего» слова и специфике межтекстового диалога в Серебряном веке. Во второй главе анализируется автоинтертекст романа — связи с поэзией, публицистикой, рассказами и романной прозой Сологуба. Третья глава посвящена диалогу «Мелкого беса» с отечественной и зарубежной литературной традицией. Такая композиция позволяет двигаться от теории к частным механизмам и далее — к большому культурному контексту, в котором роман раскрывается как один из ключевых текстов русского модернизма. Тем самым первая глава закономерно открывает исследование: именно она задаёт понятийную сетку, без которой последующий анализ автоинтертекста и внешних претекстов останется описательным, а не объяснительным.

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ И СПЕЦИФИКА МЕЖТЕКСТОВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

1.1. Феномен «чужого слова» в художественном тексте: основные теоретические подходы

Любой литературный текст рождается не «с нуля»: его автор погружен в культуру и семиосферу как родного языка, так и внешней, чужеродной для него культуры в меру своего знакомства с ней, и подвержен влиянию прочитанных им текстов, а также других культурных феноменов – музыкальных произведений, живописи, скульптуры и т.п. В истории литературоведения неоднократно исследовался вопрос об «универсалиях текста», элементарных неделимых частицах-мотивах, которые один автор может заимствовать у другого.

У истоков изучения поиска этих универсалий и их перетекания из одного текста в другой стоял отечественный литературовед А.Н. Веселовский, который, в частности, указывал, что «гениальным поэтическим инстинктом» … является «склонность великих поэтов обрабатывать сюжеты, уже подвергшиеся однажды поэтической переработке. Таков, как известно, прием Шекспира: его драмы построены большею частью на италианских новеллах, а исторические пьесы – на хронике Холиншеда. … Примеров, подобных приведенному, можно подобрать множество»[45]. Фундаментальный труд ученого «Историческая поэтика» положил начало разработке вопросов литературного влияния и заимствований авторами друг у друга элементарных единиц художественного мира – от сюжета и характера персонажа до точечных мотивов и микроэлементов предметного мира.

[45] Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 40.

Как указывает О.Г. Белоусова, применительно к античной, средневековой культуре и отчасти периоду эпохи Возрождения, в целом трудно говорить о заимствованиях – авторы владели античной концепцией мимесиса (подражания), подразумевавшего прямую рекомендацию порождать новые художественные произведения на основе уже известных. Мимесис касался не только художественных произведений, но и риторических речей и подвергался критике в традиции Сократа – Платона – Аристотеля, выступавших за порождение, генезис: «Мимесис был основой творчества, понимаемого не как сотворение чего-либо принципиально нового, но как вариативное повторение, ориентация на достойный образец. … Соответственно, практика порождения текстов планомерно приучает к подражанию и заимствованию чужого слова в свой текст. Через мимесис осуществлялось взаимодействие и взаимовлияние текстов: многие тексты представляли собой многоступенчатый лабиринт из других текстов и отсылок к ним»[46]. Как отмечает Е.В. Лозинская, подражание мыслилось как нормальная практика порождения текстов, и его теоретическое осмысление – достояние значительно более поздней эпохи: «Подражание в «риторическом» смысле слова, т.е. следование поэтом в своем творчестве некоторым значимым (в первую очередь античным) образцам, представляет собой одну из центральных категорий всей ренессансной культуры, значимую не только для искусства слова, но и для политики, этики, прагматики и прочих сторон человеческой деятельности. Хотя и в средневековой культуре опора на традицию и авторитеты играла важную роль, а элементы чужого дискурса свободно использовались при создании нового текста, теоретическое осмысление такой практики началось значительно позже»[47].

[46] Белоусова О.Г. Англоязычные рецепции и аллюзии в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. Дисс. … к.ф.н. М., 2023. С. 18-21.

[47] Лозинская Е.В. Понятие «подражание» в ренессансных теориях поэзии и стиля. // Литературоведческий журнал. М., 2008. № 23. С. 54-76.

А.Н. Веселовский обращался к идее не подражания произведению целиком как таковому, но, скорее, к практике комбинирования мотивов, мозаичного пересобирания текста из имеющихся элементов. Для текстов в этом случае становится актуальным вопрос о «миграции мотивов», «бродячих сюжетах», а также целый пласт вопросов, связанных с подражаниями, стилизациями, имитациями, пародийными текстами и иными вариантами переосмысления «чужого слова».

В рамках настоящего исследования подражание понимаем как имманентную практику порождения текстов, бытовавшую в том или ином виде вплоть до начала XX столетия и предполагавшую либо прямой «ремейк» исходного текста с сохранением ключевых мотивов и элементов сюжета, либо вариант смешанной техники, когда у одного произведения можно выделить целый ряд прототипов-претекстов. Оговорим, что к числу таких претекстов не следует относить единичные отграниченные автором цитаты (случай, когда рассказчик или персонаж цитирует какого-либо автора, точно либо со значимыми искажениями), а также варианты использования цитаты в раме текста (эпиграфы), речь идет именно о глубинном заимствовании и переосмыслении в рамках произведения мотива или комплекса мотивов.

Под стилизацией понимаем в данном случае стратегию целенаправленного и узнаваемого повторения стратегии создания текстов, комплекса приемов и мотивов, характерных для определенного автора либо определенной литературной школы. При этом стилизация, в отличие от пародии, не подразумевает высмеивание или осуждение оригинального произведения, а также гротескную переделку его узнаваемых особенностей. Стилизовать предполагает «придавать (пытаться придать) произведению свойства, характерные для стиля или манеры определенного периода или автора или школы»[48], причем, как справедливо указывает Джозеф Шипли,

[48] Shipley J.T. Dictionary of World Literary Terms, Forms, Technique, Criticism. – Dunfermline: Writer, 1970. // Цит. по Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. // Электронный ресурс http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Tamar/index.php

стилизация может быть и неудачной – главное, чтобы она была, тем не менее, узнаваемой. Имитацию, в отличие от стилизации, следует отнести к конкретному произведению, которое автор «реплики» пытается повторить, в ряде случаев – без каких-либо существенных изменений. Как отмечает К.Ф. Герейханова, «стилизаторы и имитаторы, таким образом, вступают в диалог с автором исходного текста или представителями определенной литературной школы, однако их коммуникативная интенция в этом диалоге рассчитана на идентификацию претекста (либо комплекса приемов) читателем. Необходимо отметить, что, в отличие от других вариантов литературного диалога, которые будут рассмотрены далее, авторы стилизации и имитации не маскируют диалогической природы текста и не предполагают оценочной модальности в отношении текста источника»[49].

К концепту диалога с первоисточником примыкает также перевод, осуществляемый в условиях знакомства целевой аудитории с текстом первоисточника. Аудитория XIX столетия – публика, читающая «толстые журналы» и следящая за развитием литературного процесса, в целом была знакома с многими произведениями на английском, немецком, итальянском, испанском, французском языке, а также зачастую владела древнегреческим и латынью, и перевод в таких условиях превращался в динамический диалог с текстом, вариации на тему, которые в творчестве одного автора могли меняться, представляя различные версии первоисточника. Так, переводные баллады В.А. Жуковского могли представлять собой как близкий к тексту перевод («Ленора»), так и вариации на тему исходного текста, приближающие его к национальному колориту («Людмила», «Светлана»). В XX столетии, после проведения политики ликвидации безграмотности и языкового строительства СССР, концепция перевода существенно поменялась: проект массовых переводов классики, инициированный издательством «Всемирная литература», был рассчитан, в первую очередь, на нового читателя,

[49] Герейханова К.Ф. Интертекстуальные стратегии в сборнике «Нефритовые четки» Бориса Акунина. Дисс. … к.ф.н. М., 2018. С. 19.

гражданина, которого приобщали к лучшим образцам зарубежной культуры, и перевод был его единственным способом познакомиться с текстом. Диалогизм перевода из массового (равного просвещенной целевой аудитории, получившей классическое образование) стал элитарным, приближенным к малому кругу людей, владевших иностранными языками и способных оценить перевод. Этот культурный разрыв породил феномен «перевода-пересказа» - аутентичных советских русскоязычных текстов, созданных «по мотивам» аналогичных зарубежных с более глубокой проработкой персонажей, отдельных сюжетных линий и т.п. К такого рода текстам следует отнести сказку «Золотой ключик» А.Н. Толстого, инспирированную «Пиноккио» Карло Коллоди, цикл «Волшебник Изумрудного города» и последующие книги А. Волкова, прототекстом для которых послужил «Волшебник из страны Оз» Фрэнка Баума и т.д.

В целом, феномен «перевода-пересказа» не нов для отечественной литературы «второго эшелона» - так, В.И. Гиляровский в цикле очерков «Москва и москвичи» описывал так называемый «Собачий зал», в котором небогатые и зачастую сильно пьющие литераторы «перелицовывали» пьесы для театров, рассчитанных на невзыскательную публику: «». В последнем случае речь идет о вполне осознанном плагиате, а не о попытке вступить в диалог с исходником: «И сколько пьес я для него переделал! И как это просто! Возьмешь, это самое, новенькую пьесу, прочитаешь и первое дело даешь ей подходящее название. Например, автор назвал пьесу «В руках», а я сейчас – «В рукавицах», или назовет автор – «Рыболов», а я – «На рыбной ловле». Переменишь название, принимаешься за действующих лиц. Даешь имена, какие только в голову взбредут, только бы на французские походили. Взбрело в голову первое попавшееся слово, и сейчас его на французское. Маленьких персонажей перешиваешь по-своему: итальянца делаешь греком, англичанина – американцем, лакея – горничной… А чтобы пьесу совсем нельзя было узнать, вставишь автомата или попугая. Попугай или автомат на сцене, а нужные слова за него говорят за кулисами. Ну-с, с действующими лицами

покончишь, декорации и обстановку переиначишь. Теперь надо изменять по-своему каждую фразу и перетасовывать явления»[50].

Широкое развитие получила также пародийная традиция, подразумевающая, как указывает Джозеф Шипли, «использование слов, мыслей или стиля какого-либо автора с небольшими изменениями для того, чтобы достичь иных результатов, или в отношении комически несоответствующего им содержания; имитация или преувеличенное использование характерных черт стиля с целью довести их до абсурда»[51]. Фундаментальная особенность пародии – в узнаваемости, для того чтобы ее оценить, необходимо быть знакомым с текстом оригинала. Искусство пародирования затрагивало не только тексты – в новейшие времена были чрезвычайно популярны устные пародии на актеров, политиков, певцов, представляемые в исполнении людей, которые удачно имитировали особенности голоса, манеры речи и пр.

Исследования литературных влияний в XIX – первой половине XX столетия, в сущности, приравнивали влияние к заимствованию с переосмыслением, не рассматривая принципиальный диалогизм этого явления (ср. подробное описание заимствования композиционных и стилистических приемов из Байрона в поэмах Пушкина, выполненное В.М. Жирмунским[52]). Революцию в данном ракурсе исследования произвели труды М.М. Бахтина, который поставил вопрос об имманентной диалогической (более того, полифоничной – полилогичной!) природе любого произведения, не только заимствующего фрагменты из другого текста, но и репрезентирующего внутри текста различные точки зрения: «Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и

[50] Гиляровский В.А. Москва и москвичи. М.: Правда, 1979. 448 с.
[51] Shipley J.T. Dictionary of World Literary Terms, Forms, Technique, Criticism. – Dunfermline: Writer, 1970. // Цит. по Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. // Электронный ресурс http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Tamar/index.php (дата обращения 05.06.2026)
[52] Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978.

композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора. Между этими высказываниями, стилями, языками, кругозорами, повторяем, нет никакой формальной – композиционной и синтаксической – границы; раздел голосов и языков проходит в пределах простого предложения, часто даже одно и то же слово принадлежит одновременно двум языкам, двум кругозорам, скрещивающимся в гибридной конструкции, и, следовательно, имеет два разноречивых смысла, два акцента»[53]. Всякая цитата, рассматриваемая через эту оптику, представляет собой элемент диалога, реплику в диалоге, при помощи которой автор общается не только с автором цитируемого текста, но и со своим читателем. Текст, включающий в себя элементы «чужого слова», превращается в метазнак, «узел» отсылок к определенному смысловому и культурному паттерну.

Идеи М.М. Бахтина оказались гомологичны и созвучны идеям «французской школы» второй половины XX века – школы литературной критики, в которой артикулировалось понятие дискурса как многогранного и многосторонне понимаемого текста. Термин «дискурс» впервые был введен в практику лингвистики американским ученым З. Харрисом, понимавшим под дискурсом «the sentences spoken or written in succession by one or more persons in a single situation» («последовательность предложений, произнесённую (или написанную) одним (или более) человеком в определённой ситуации»)[54]. Ключевым моментом для понимания термина «дискурс» в лингвистике становится погружение текста «в жизнь»: дискурсивная лингвистика декларирует, что, в отличие от традиционной описательной грамматики, или

[53] Бахтин М.М. Слово в романе // Электронный ресурс http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/slov_rom.php

[54] Harris Z. Discourse analysis // Language. 1952. V. 28. № 1. P. 3. Перевод цит. по Горбунова М.В.. К истории возникновения термина «Дискурс» в лингвистической науке // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. 2012. № 27. С. 244-247.

лингвистики структурализма, специалисты в области дискурса рассматривают высказывание вместе «со всем», т.е. толкуют его смысл в зависимости от взаимоотношений между коммуникантами, предшествующими актами общения, присутствием сторонних слушателей и т.д.

Термин «дискурс» широко использует и французская школа критики. В частности, Ролан Барт в работе «Мифологии» указывает: «В дальнейшем мы будем называть речевым произведением, дискурсом, высказыванием и т. п. всякое значимое единство независимо от того, является ли оно словесным или визуальным; фотография будет для нас таким же сообщением, что и газетная статья; любые предметы могут стать сообщением, если они что-либо значат»[55].

Теория Барта и его последователей становится масштабным проектом выявления элементов диалогизма в художественной литературе – Барт становится, фактически, теоретиком интертекста и переплетения заимствований в тексте как его основы, структурной сетки. Представляется, что этот угол зрения неразрывно связан с транспозицией термина «дискурс» из практики лингвистики в практику литературоведения: поскольку для дискурсивного ракурса рассмотрения текста в любом случае необходим диалог, для литературного произведения это становится диалогом между автором и предшествующей ему традицией.

«Со структурной точки зрения, существование денотации и коннотации, двух систем, считающихся раздельными, позволяет тексту функционировать по игровым правилам, когда каждая из этих систем отсылает к другой в соответствии с требованиями той или иной *иллюзии.* Наконец, с идеологической точки зрения, такая игра обеспечивает классическому тексту известную привилегию — привилегию *безгрешности:* первая из двух систем, а именно денотативная, сама к себе оборачивается и сама себя маркирует; не будучи первичным, денотативный смысл прикидывается таковым; под

[55] Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 68.

воздействием подобной иллюзии денотация на поверку оказывается лишь *последней* из возможных коннотаций (той, что не только создает, но и завершает процесс чтения), верховным мифом, позволяющим тексту притворно разыгрывать возвращение к природе языка, к языку как к природе: ведь и вправду, разве нам не хочется верить, что в любой фразе, какие бы смыслы ни высвобождались из нее впоследствии, изначально содержится некое простое, буквальное, безыскусное, *истинное* сообщение, по сравнению с которым все прочее (все, что возникает *позже* и *сверх того*) воспринимается как «литература»?»[56].

Принципиальное представление о диалогичности любого высказывания и паттерне «наследования» мотивов и смыслов привело к формированию обширных исследований интертекста и интертекстуальности – в рамках школы французской критики текст стал пониматься как набор цитат из претекстов, более или менее удачно обыгрываемых автором этого мозаичного набора. Юлия Кристева постулирует, что интертекст присутствует в абсолютно любом тексте: «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста»[57]. Во французской школе разработки интертекста «декларировалась так называемая «смерть автора»: автор понимался как режиссер-компилятор, комбинирующий текст – коллаж из цитат. Эти исследователи исходили из того, что слово в контексте несет в себе память о других словах, и поэтому вся существующая литература – это интертекст. Фактически, в их произведениях представлено понимание «интертекста без берегов» и практика применения понятия «интертекстуальность» распространяется не только на тексты XX века, но и на тексты классической литературы. К примеру, Барт анализирует Бальзака и Стендаля также через призму интертекстуальности»[58]. Понятие

[56] Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 36.
[57] Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. – пер. с фр. Г.К. Косикова // Электронный ресурс http://old.libfl.ru/mimesis/txt/kristeva_bakhtin.pdf
[58] Герейханова К.Ф. Интертекстуальные стратегии в сборнике «Нефритовые четки» Бориса Акунина. Дисс. … к.ф.н. М., 2018. С. 26.

интертекста, на наш взгляд, следует рассматривать как сознательную интенцию создания текста, часто коррелирующую с эстетикой постмодерна, во многих случаях – переосмыслением цитаты, ее встраиванием в новый контекст и т.п.

Идея «смерти автора», подразумевающая тотальное отсутствие в тексте авторского начала, смыкается с деконструктивизмом Мишеля Фуко, который постулировал отсутствие литературы и идеи авторского начала как таковой – если текст представляет собой мозаику из цитат из других текстов, логично, что в таком виде он не релевантен: «Так ли уж нам необходимы такие понятия, как «книга», «произведение» или даже такие общности, как «наука» или «литература»? Надо ли оставаться в плену иллюзий, неплодотворных и безосновных?»[59]. Ролан Барт, суммируя разработки «французской школы», формулирует определение интертекста как сплошное смешение элементов «чужих текстов»: «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык»[60]. С. Зенкин, подводя итоги исследований в русле «французской критики», указывает, что «Революция, происшедшая в европейской культуре в XX веке и породившая, помимо прочего, авангардизм в искусстве и теорию литературы в современном смысле термина, состояла в том, что механистическая модель выдвинулась на ведущее место в культурном сознании. С этим прямо связано и отмеченное Ю.Кристевой изменение «режима воображаемого»: отныне субъект творчества (прежде всего художник, писатель) не считается с авторитетом предсуществующего смысла, встает по отношению к нему на

[59] Фуко М. Единицы дискурса //Археология знания. Пер с фр. Киев: Ника-центр,1996. С. 25.
[60] Барт Р. Смерть автора // Барт Ролан. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. Г.К.Косикова. М., Прогресс, 1989. С. 391.

внеположную позицию, стремится «истребить» его и найти себе точку опоры на внесмысловой почве»[61].

Изучением вопросов интертекста и интертекстуальности на протяжении второй половины XX столетия занимались различные ученые. Б.М. Гаспаров рассматривал внедрение элементов «чужого слова» в свой текст под именем «цитации», указывая на безграничность явления и трудность определения границ цитирования и литературного влияния: «исследователям удавалось обнаружить в анализируемом тексте лишь ограниченное и легко обозримое число подтекстов; в силу этого сохранялась возможность интерпретировать подтексты в качестве одного из структурных смыслообразующих механизмов, встроенных в текст. Однако развитие метода привело к неограниченному разрастанию внетекстового материала, так или иначе, прямо или косвенно отпечатавшегося в анализируемом тексте; границы текста и его смысла все более размывались, растворяясь во все более множественных, уходящих в бесконечность межтекстовых ассоциативных связях»[62]. В трудах Б.М. Гаспарова идея цитации смыкается и с языковой практикой: сам процесс говорения / письма, порождения речи мыслится как непрерывный поток цитирования: «Наша языковая деятельность осуществляется как непрерывный поток «цитации», черпаемой из конгломерата нашей языковой памяти. Разумеется, языковая цитация имеет такой же небуквальный, нетвердый, растекающийся характер, как и сам резервуар памяти, который служит источником этого процесса. Мы все время пытаемся составить вместе различные и разнородные куски нашего языкового опыта так, чтобы сложившееся из них целое вызывало впечатление, более или менее соответствующее тому – никогда до конца нам самим не ясному – движению мысли, которое мы намеревались «выразить». В процессе такого составления

---

[61] Зенкин С. Французская теория: попытка подвести итоги // www.russ.ru/ist_sovr/20000413_zen.html (Дата обращения 07.06.2026)

[62] Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Восточная литература, 1993. С. 280.

извлекаемые из памяти фрагменты языковой ткани модифицируются, адаптируюсь друг к другу; они подвергаются всевозможным усечениям, наращениям, аналогическим подменам одних компонентов в их составе другими, контаминациям, метатезам; они срастаются друг с другом, растекаются по разным точкам высказывания, редуцируются до едва намеченных, мерцающих намеков»[63]. Это понимание любого порождения речи как воспроизведения уже сказанного/сделанного ранее является своеобразным ответом на альтернативные теории порождения речи (в лингвистическом, а не в литературоведческом смысле изучения вопроса), разрабатываемые в 1950-х гг. В труде 1957 года “Syntactic Structures”[64] Ноам Хомский рассматривал порождение речи как процесс разворачивания высказывания из «первичного ядра», от глубины к поверхности. Под первичным ядром понималась совокупность субъекта и предиката, и возможная вторичность высказывания не рассматривалась как явление – подразумевалось, что носитель языка продуцирует его как непосредственную реакцию на ситуацию, что, в свою очередь, восходит к бихевиоризму Блумфилда: «Язык позволяет одному человеку осуществить реакцию (R), когда другой человек имеет стимул (S). … Разделение труда, а вместе с тем и все функционирование человеческого общества возможны именно благодаря языку»[65]. Этому выводу предшествует подробно рассматриваемый пример Блумфилда про Джека, Джилл и яблоко: Джек и Джилл идут мимо изгороди, видят свисающую ветвь дерева со спелым яблоком, Джилл испытывает голод и при помощи речи индуцирует действие Джека: он забирается на изгородь и срывает для нее яблоко. Высказывание, порожденное в данном случае, по Блумфилду, спонтанно и не в порядке цитации, а как непосредственная живая

[63] Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 7.
[64] Chomsky N. Syntactic Structures. NY: Mouton de Gruyter, 2002.
[65] Блумфилд Л. Язык. Пер. с англ. Е. С. Кубряковой и В. П. Мурат. Коммент. Е. С. Кубряковой. Под. Ред. и с предисл. М. М. Гухман. М.: Прогресс, 1968. С. 36-39.

реакция на ситуацию, позволяет сделать так, что потребности одного человека (голод Джилл) удовлетворяет другой человек (Джек).

В отечественной теории порождения речи, разрабатываемой А.Р. Лурией, Л.С. Выготским, А.Н. Леонтьевым и А.А. Леонтьевым в русле психолингвистики, порождение высказывания также мыслится как непосредственная, живая порождающая сила, а не цитирование ранее сказанного. Параллельно в отечественном литературоведении разрабатывается альтернативная концепция порождения как вопроизведения, бесконечной цитации и смешения фрагментов чужих текстов.

Ю.М. Лотман определяет «текст в тексте» как «специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчёркивается его игровой характер — иронический, пародийный, театрализованный и т.п. смысл. Одновременно подчёркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от нетекста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности. Актуальность границ подчёркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установок на тот или иной код меняется и структура границ»[66]. Термин Ю.М. Лотмана «семиосфера» указывал на множественность смыслов текста и полифункциональность оптики, через которую этот текст может быть прочитан в различных контекстах.

После формулирования понятия интертекстуальности / цитации и введения его в научный терминологический аппарат стали развиваться

[66] Лотман Ю.М. Текст в тексте // Теория образования и обучения. 2014. № 1. С. 39.

различные исследования интертекстов и всевозможных видов интертекстуальности. Так, Жерар Женетт выделял пять видов интертекстуальности: «1) собственно интертекстуальность как соприсутствие в одном тексте двух и более различных текстов (цитата, плагиат, аллюзия и др.); 2) паратекстуальность как отношение текста к своей части (эпиграфу, заглавию, вставной новелле); 3) метатекстуальность как соотношение текста со своими предтекстами; 4) гипертекстуальность как пародийное соотношение текста с профанируемыми им иными текстами; 5) архитекстуальность как жанровые связи текстов»[67]. В.П. Москвин, признавая данную дробную классификацию несколько избыточной, в свою очередь, выделяет несколько видов интертекста: риторический интертекст, который используется намеренно и связан с цитированием, аппликациями, пародиями, травестированиями и подражаниями. Спонтанный интертекст возникает в ситуации взаимодействия оригинала и перевода (в этом случае интертекстуальность неизбежна), оригинального прозаического текста с его стихотворной переделкой и наоборот, старой редакцией текста и его новой редакцией, адаптацией (например, адаптация сказок братьев Гримм, использовавшаяся в СССР и в России для детей, без описания жестоких сцен и насилия, во взаимодействии с оригинальным текстом), аннотацией текста и самим текстом, полным и сокращенным вариантом (публикуемым, к примеру, в хрестоматии). Наконец, криптофорная интертекстуальность, когда автор по той или иной причине стремится замаскировать связи с исходным текстом[68]. Это может быть связано с попыткой замаскировать плагиат (ср. «драматурги из Собачьего зала» В.А. Гиляровского) либо, как нам представляется, с идеей игры с читателем – претекст маскируется с тем, чтобы читатель его нашел.

---

[67] Можейко М.А. Интертекстуальность // Постмодернизм. Энциклопедия. Сост. А.А.Грицанов, М.А.Можейко. // Электронный ресурс http://www.infoliolib.info/philos/postmod/intertext.html

[68] Москвин В.П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М.: URSS, 2013. С. 16.

И.П. Смирнов расширяет границы понятия интертекстуальности, рассматривая включение не только «чужого слова», но и «своего слова»: «слагаемое широкого родового понятия, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе»[69].

В исследованиях Л.Г. Кихней основным критерием определения интертекста и вычленения его границ является идея сознательности заимствования и явно используемой автором отсылки: «Методику изучения *чужого слова* можно свести к следующему алгоритму. *Шаг первый:* поиск тематических, мотивно-образных, сюжетно-композиционных, метрико-ритмических совпадений и перекличек анализируемого текста с текстами предшественников. *Шаг второй:* установление наиболее вероятного источника заимствования *чужого слова* среди нескольких возможных. Неколебимым доказательством заимствования служит факт знакомства автора с текстом-источником. *Шаг третий:* определение формы, способа, семантических дериваций заимствования (перепев, травестия, бурлеск, пародия и пр.), классификация *чужого слова* (цитата, реминисценция, аллюзия, парафраз и пр.). *Шаг четвертый:* обозначение функций интертекстуального образа, мотива, сюжета в авторском тексте»[70]. При этом в ее исследованиях отчетливо указано, что не каждое использование «чужого слова» и «своего слова» из других текстов следует считать именно внедрением интертекста: «целесообразно различать явления *заимствования* и *семиотической гомологии*. В последнем случае о *чужом слове* говорить следует крайне осторожно, поскольку мы имеем дело с принципиально иным

[69] Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). – СПб: СПБГУ, 1993. – С. 11.
[70] Кихней Л.Г. К механизму образования интертекстуальных мотивов: мотивный комплекс «волчьей травли» в русской поэзии XX века // Вестник Тверского государственного университета. Серия Филология. 2013. №1. С.46.

явлением, нежели интертекстуальность, хотя внешне эти феномены похожи. При *семиотической гомологии* мотивные, сюжетные и образные параллели с другими текстами возникают не вследствие заимствования, перенимания чужого, а в результате совпадений. А эти совпадения обусловлены восхождением текстов-предшественников и наличных текстов к некоему общему генетическому наследству – мотивно-сюжетным *матрицам*, укорененным в культуре (литературе, языке, мифологии, фольклоре)»[71].

Т.Н. Васильчикова, всесторонне исследуя вопросы развития теории интертекста и интертекстуальности, подчеркивает нетождественность этих двух понятий: «Интертекстуальность понимается учеными единообразно: как диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, способствующее обнаружению глубинных смыслов исходного художественного текста. Но однозначности в трактовке понятия «интертекст» среди филологов не существует, что говорит о продолжающемся характере процесса формирования теоретических представлений»[72]. Под интертекстом, как она указывает, может пониматься и сам текст с включениями отсылок к претекстам, и соответствующий способ построения текстов, и в целом совокупность всех текстов мира – гипотетически мыслимая Ф. до Соссюром «речевая деятельность», истолкованная уже в трудах его последователей как некая бесконечная совокупность текстов на определенном языке. Переводчик работ Ролана Барта Г.К. Косиков, в свою очередь, ссылаясь на Н. Пьеге-Гро, указывает, что «для теории интертекстуальности сам интертекст – это не собрание «точечных» цитат, отсылок, реминисценций и т.п., но пространство схождения всевозможных цитаций. Цитата, коллаж из цитат и т.п. – лишь частный случай цитации, предметом которой являются не отдельные слова,

[71] Кихней Л.Г. К механизму образования интертекстуальных мотивов: мотивный комплекс «волчьей травли» в русской поэзии XX века // Вестник Тверского государственного университета. Серия Филология. 2013. №1. С.47.

[72] Васильчикова Т.Н. Теория интертекста в филологии: основные этапы исторического формирования // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. Т. 18. № 1-2. С. 189-196.

фразы или пассажи, позаимствованные из чужих текстов, но сами тексты, совокупность которых и образует литературное поле»[73].

Исследование интертекста и интертекстуальности в литературоведении и литературной критике, таким образом, как мы видим, формируется в тесной связи с параллельными лингвистическими теориями постструктурализма. Зарождение теории дискурсивной лингвистики, предполагающей понимание любого высказывания как имманентно диалогического и погруженного в контекст взаимодействия собеседников, спровоцировало формирование дискурсивного подхода в литературоведении, когда всякий текст понимался как диалогическое единство с предшествующими текстами. Параллельно в лингвистике формируется интерес к процессу порождения речи как к чисто синтаксическому процессу (Н. Хомский), так и к психолингвистическому процессу (советская школа психолингвистики), и в обоих случаях порождение высказывания понимается как деятельность, в русле бихевиористского подхода, подразумевающего выделение в любом высказывании целеполагания, образа результата, затем непосредственно порождения высказывания и корректировки полученного результата в случае несовпадения его с задуманным. Понимаемая таким образом деятельность подразумевает порождение высказывания «с нуля», без претекстов.

В литературоведении возникает альтернативная теория, понимающая всякое порождение высказывания как сбор некоей мозаики, переплетение цитат и разнообразных смыслов, которые отсылают к разным ранее созданным текстам. Интертекстуальность при этом может быть понята как интенция автора зашифровать в тексте как можно большее количество претекстов, но в то же время и интенция читателя их найти.

Последний вопрос в целом является дискуссионным в рамках теории изучения интертекста – насколько выявляемые исследователем и читателем

[73] Косиков Г.К. Текст / Интертекст / Интертекстология // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова; пер. с фр. Г.К. Косикова, Б.Н. Нарумова, В.Ю. Лукасик. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. - С. 40.

отсылки к другим текстам являются сознательной интенцией автора. В данном случае имеет смысл ввести градуированную шкалу вариантов включения «чужого слова» - от максимально сознательного до максимально неосознаваемого и объяснимого общим культурным фоном и начитанностью автора (автор имеет определенный культурный багаж, читает русских и зарубежных писателей и ряд включений мотивов и элементов художественного мира может объясняться его воспоминанием, в том числе неосознанным, либо гомологичностью мотивов).

К абсолютно сознательному и эксплицитно указываемому варианту отнесем прямое цитирование – автор вносит в художественное произведение цитату со ссылкой на исходный источник, в большинстве случаев неизменную либо измененную из соображений художественного замысла – к примеру, персонаж может быть представлен как мало образованный, путающий слова в известной цитате и т.п. К частному виду цитирования следует отнести практику внесения в текст эпиграфов – одного или нескольких, которые в качестве рамочного текста направляют восприятие авторского текста, указывают на коммуникативную интенцию и/или вектор прочтения текста. Примером сознательного искажения цитаты может послужить эпизод из повести С.Д. Довлатова «Заповедник», когда экскурсовод цитирует «Памятник» А.С. Пушкина, однако цитата приведена им в редакции «Не зарастет священная тропа», в то время как у Пушкина – «народная тропа». Искажение связано с конструктивной особенностью текстов Довлатова: он никогда не начинал в одном предложении два слова на одну и ту же букву, и для цитаты из Пушкина также не сделал исключения (пушкинское «Не зарастет к нему народная тропа», включающее в себя три слова на букву «н», категорически не вписывалось в довлатовский базовый принцип). Сам Довлатов указывал этот принцип в письме к Науму Сагаловскому: «Я считаю, что каждый прозаик должен надевать какие-то творческие вериги, вводить в свое письмо какой-то дисциплинирующий момент. В поэзии роль таких вериг играет рифма + размер. Это дисциплинирующее начало уберегает поэтов от

многословия и пустоты. У прозы таких рамок нет, их, мне кажется, надо вводить искусственно. Что касается меня, то вот уже лет шесть я пишу таким образом, что все слова во фразе начинаются у меня на разные буквы. Даже предлоги не повторяются. … Даже в цитатах я избегаю двух слов на одну букву в одной фразе. Например, в «Заповеднике» я цитирую Пушкина: «К нему не зарастет народная тропа...». Меня не устраивали «нему» и «народная». И я пошел на то, чтобы поставить: «К нему не зарастет священная тропа...». А затем сделал сноску: «Искаженная цитата. У Пушкина – народная тропа». С предлогом «не» пришлось смириться, ничего не смог придумать»[74]

Эпиграфы в большинстве случаев сопровождаются указанием на текст-источник, если такое указание отсутствует, то цитация несет в себе уже элемент крипто-отсылки: предполагается, что читатель должен сам найти, откуда взят фрагмент, и разгадать авторскую интенцию. Таким образом цитата превращается в квестовый элемент текста: любознательный читатель устанавливает ее источник и узнает об авторском замысле больше, чем равнодушный, который не интересуется генезисом эпиграфа.

В романе Ф.К. Сологуба «Мелкий бес» использован именно второй вариант (подробно рассматриваемый во второй главе настоящего исследования): в качестве эпиграфа использована строка из собственного стихотворения Сологуба, которое, если читатель найдет и прочтет его, становится ключом к пониманию смысла текста, в частности – образа бесовщины и воображаемой Передоновым колдуньи. Эпиграф не подписан, и в период, когда текст публиковался, читатель мог понять коммуникативную интенцию автора только в случае, если он был хорошо знаком с корпусом стихотворений Сологуба, либо в более поздний период тщательно выверенной публикации с обработкой литературоведов и знатоков творчества автора, если читатель обращался к тексту примечаний.

[74] Довлатов С.Д. Письмо Науму Сагаловскому. Цит по Бутенин А. Загадки Сергея Довлатова (К юбилею писателя) // https://www.smtu.ru/ru/viewnews/3888/

Включение фрагмента текста со значимым искажением и без отсылки к претексту, но при этом достаточно узнаваемое, отнесем, вслед за К.Ф. Герейхановой, к варианту парафраза[75]. Парафраз подразумевает переосмысление, иногда сниженное, исходного текста, крупные фрагменты цитирования, в ряде случаев – переработку. Примером может служить коллективный сборник «Три оды парафрастические», изданный в 1743 году, в котором три поэта – В.К. Тредиаковский, М.В. Ломоносов и А.П. Сумароков представили свои варианты переложения 143 псалма.

Еще менее крупные фрагменты с менее отчетливо очерченными границами включаются в рамки текста в качестве реминисценций и аллюзий. Разграничение данных понятий достаточно затруднительно, они практически взаимозаменяемы. Так, И.Р. Аксарова и Т.М. Жаплова разграничивают эти понятия через идею отсылки к конкретному произведению / к корпусу произведений: «Под реминисценцией мы понимаем заимствование отдельных элементов из предшествующих литературных произведений с изменением этих элементов, тогда как аллюзия отсылает читателя к конкретному литературному произведению, а не заимствует из него. Таким образом, аллюзия, в отличие от реминисценции, часто используется как риторическая фигура, которая требует от читателя однозначного понимания и прочтения»[76]. Иными словами, реминисценция поливалентна и имеет множественную оптику прочтения, аллюзия более точечна и однозначна и отсылает к конкретному тексту.

Наконец, на последнем месте по степени эксплицитности проявления стоят приемы, подразумевающие криптотекст, скрытую аллюзию, рассчитанную на поиск читателем, намеки и игру с понимающей аудиторией. Так, применительно к творчеству А.П. Чехова выделяется понятие

[75] Герейханова К.Ф. Интертекстуальные стратегии в сборнике «Нефритовые четки» Бориса Акунина. Дисс. … к.ф.н. М., 2018. С. 41.
[76] Аксарова И.Р., Жаплова Т.М. Аллюзии и реминисценции из комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова в позднем творчестве Ф. М. Достоевского // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. № 8-1. С. 200.

«криптопародии», принципа, который описывает взаимодействие рассказа А.П. Чехова «Душечка» с рассказом Г. Флобера «Простая душа»: «При этом его сарказм и смех направлены не на осмеяние и дискредитацию героини, а на то, чтобы сделать ее более земной и все же хотя бы временами обретающей счастье, благодаря своей пусть и незатейливой, но все же неподдельной способности любить. И в этом можно снова видеть проявление все того же принципа «конструктивного криптопародирования».

Этот принцип в поэтике Чехова, по существу, означает установку в его зрелом творчестве на сознательное «переписывание» чужого произведения не с целью его пародирования, а с целью создания его полемической интерпретации. Отдельные здания своего собственного художественного мира Чехов нередко строит не с самого фундамента, а всего лишь перестраивая уже существующие в литературе здания, созданные известными мастерами»[77]. Тот же самый тип взаимодействия текстов характерен для рассказа А.П. Чехова «Попрыгунья» и романа Флобера «Госпожа Бовари» [78]. Отметим в этом контексте принципиально важное для нашего исследования понятие «пересборки», «перестройки» существующего комплекса мотивов. Как пишет Р.Г. Назимов, «криптопародия Чехова – это форма его любви. Чехов учился у французской литературы, хотя и подшучивал над ней; для него много значили Мюрже, Гюго, Флобер, Золя, Мопассан, хотя он остался холоден к Жюлю Верну и Полю Бурже»[79].

Скрывание источника текста не обязательно объясняется его пародированием или перефразированием. Автор может также иметь энигматическую интенцию – использовать отсылки к тексту «квестового» характера, вступая в игру с читателем, которую читатель может как

---

[77] Кибальник С.А. Гипертексты Флобера у Чехова (к понятию «конструктивной криптопародии») // Литературоведческий журнал. 2021. № 53. С. 111.

[78] Кибальник С.А. Рассказ «Попрыгунья» как криптопародия (Чехов и Флобер) // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2012. С. 320 – 329.

[79] Назиров Р.Г. Пародии Чехова и французская литература // http://www.nevmenandr.net/scientia/nazirov-parody.php

поддерживать, так и не поддерживать. Продуктивным в этом отношении представляется термин «мезотекст», введенный К.Ф. Герейхановой. Исследователь определяет «мезотекст» как «один из видов интертекста в широком понятии, обозначает вхождение чужого слова в наличный текст, однако это не просто реминисценция или аллюзия, но глубоко спрятанная, скрытая, закодированная – по сути дела, чужое слово, превращается в некий семиотический код, который обусловливает другой принцип чтения: разгадывание, расшифровку, аналитический процесс, отличающийся от простого восприятия»[80]. «Мезотекст» - это «второй слой» интертекста, скрытый за явными, очевидными отсылками. В том же тексте А.П. Чехова «Дуэль», понимаемым С.А. Кибальником как образец криптопародии той же «Госпожи Бовари», наряду со скрытыми отсылками к мотивам Флобера, присутствуют эксплицитные отсылки к текстам Л.Н. Толстого: «На этот раз Лаевскому больше всего не понравилась у Надежды Федоровны ее белая, открытая шея и завитушки волос на затылке, и он вспомнил, что Анне Карениной, когда она разлюбила мужа, не нравились прежде всего его уши, и подумал: «Как это верно! Как верно!»[81]. Текст «Анны Карениной» с «Дуэлью» связывают, таким образом, интертекстуальные связи, а тексты «Госпожи Бовари», а также исследуемый в этом отношении С.А. Кибальником роман Ги де Мопассана «Милый друг» - мезотекстовые (мезотекстуальные).

«Второй план» интертекста чрезвычайно актуален для текстов периода Серебряного века, в которых выстраивались сложные, многоступенчатые связи с другими текстами. Как указывает О.Г. Белоусова, «период Серебряного века в отношении «чужого слова» наследовал парадигму XIX столетия: ориентация на сознательный мимесис и освоение образцов взаимодействовали с эксплицитным и имплицитным включением «чужого

[80] Герейханова К.Ф. Интертекстуальные стратегии в сборнике «Нефритовые четки» Бориса Акунина. Дисс. … к.ф.н. М., 2018. С. 50.
[81] Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Сочинения. В 18 т. М.: Наука, 1974-1987. Т. 7. С. 362.

слова» в виде рамочного текста, цитат, реминисценций и аллюзий. Литературные течения символизма и футуризма ориентировались на опыт европейской литературы, акмеизм позиционировал себя как оригинальное течение, при этом декларируя отсылки к произведениям Теофиля Готье, Франсуа Рабле, Уильяма Шекспира»[82].

Рассмотрим далее специфику интертекстуальных связей в произведениях периода Серебряного века.

1.2. Особенности межтекстового диалога в Серебряном веке

Оговорим, что применительно к периоду Серебряного века не будет корректным термин «интертекст» в его бартовском прочтении, когда жонглирование цитатами и отсылками становится едва ли не единственным способом порождения текста. Период «Серебряного века» оказывается на стыке «старого» и «нового» - вариантов литературного влияния, характерных еще для XIX столетия, и игры с чужими текстами, которые начали распространяться уже в начале XX века.

Д.С. Берестовская, тем не менее, отмечает такую черту, как интертекстуальность текстов Серебряного века, понимая под ней «принцип, позволяющий определить место текста («вербального», «визуального», «аудиального» и других) в континууме целостного культурного текста – семиосферы, имеющей знаковую природу»[83]. Рассматривая в контексте «диалога культур» поэму А.А. Блока «Двенадцать», Д.С. Берестовская указывает на ее смысловые и образные связи с «Черным квадратом» Малевича – изображением черного квадрата на белом фоне. «Поэма А. Блока начинается

[82] Белоусова О.Г. Англоязычные рецепции и аллюзии в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. Дисс. … к.ф.н. М., 2023. С. 42.

[83] Берестовская Д.С. Интертекстуальность как принцип формирования художественно-образной системы Серебряного века русской культуры // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3 (28). С 133.

двумя строками, в сущности, символическими образами, также имеющими определённую степень свободы интерпретации:

Чёрный вечер Белый снег...

Эти образные символы эпохи, разделившей мир на чёрное и белое - творения двух великих художников - кисти и слова, живописца и поэта; два текста - «вербальный» и «визуальный», характеризующие не только Время, но и своеобразие тех средств художественного «выражения», принципов воссоздания образов, которые, по мысли А. Лосева, как мы отметили выше, рассматриваются «с точки зрения иного, находящегося извне»[84].

Серебряный век стал периодом интенсивного освоения новых форм и технологий создания текста, и в том числе – новых форм межтекстового диалога. С.Д. Титаренко указывает на мозаичную, комбинаторную стратегию порождения текста как примету модерна, предсимволизма: интертекстуальность как текстопорождающая стратегия зародилась задолго до ее теоретического осмысления: «Интертекстуальность как стратегия текстообразо-вания в переходный период имеет свои особенности. Главным становится не носитель «чужого» слова и не «мнемотехника» цитирования как важнейший принцип интертекстуальности, а возникающий в процессе разрушения целостного текста прием комбинаторики … На основе анализа ранних стихотворений символистов можно показать, что идейно-семантический код в форме тематических и мотивно-образных аллюзий, реминисценций, различного рода цитат и их комбинаций стал не только источником инспирации, отсылающим к традиции, но и обозначил комбинаторность как элемент поэтики»[85]. В качестве примеров исследователь указывает стихотворение В.С. Соловьева «Видение» (1886), отсылающее к «Ангелу» М.Ю. Лермонтова, реминисценции из классической поэзии XIX

[84] Там же. С. 136.

[85] Титаренко С.Д. Предсимволизм и русская классическая поэзия XIX в.: проблема интертекстуальности // Вестник Томского государственного университета. 2020. № 456. С. 51.

века в стихах Минского и Мережковского, подражание Брюсовым Лермонтову, Некрасову, Надсону. В отношении символизма речь идет не только об интертекстуальности, но и об интермедиальности ключевых образов, осмыслявшихся поэтами как непосредственно в творчестве, так и в теоретических исследованиях: «Для интермедиальной поэтики характерны репрезентации интертекста в форме визуального или музыкального образа, мотива или сюжета, формирование полигенетических текстов, находящихся в диалоге с литературной и транскультурной традицией. Поэтому интермедиальность можно рассматривать в контексте интертекстуальных связей как разновидность или составляющую интертекстуальности и на уровне смыслопорождения, и на уровне поэтики, особенно в плане формирования мифогенных текстов русского символизма»[86].

Противопоставляющий себя символизму акмеизм также, в свою очередь, обращается к осмыслению корпуса текстов мировой культуры. «22 февраля 1933 г., выступая в ленинградском Доме печати, Осип Мандельштам назвал акмеизм «тоской по мировой культуре»[87]. А.В. Ламзина, определяя акмеизм через этот вектор, отмечает, что «Акмеизм как литературное течение в качестве одной из программных установок декларировал «тоску по мировой культуре»: корпус произведений автора-акмеиста превращался в «точку сборки» значимых культурных символов. В творчестве акмеистов упоминаются многочисленные топонимы и культуронимы, присутствуют аллюзии к различным реалиям, отражающим совокупность достижений человечества. Эта открытость чужому, позитивное принятие иного опыта сопрягается с другой ключевой идеей акмеизма – сопротивлением материала, созданием произведения «через борьбу», когда слова, подобно твердому материалу или неподатливой глине, выстраиваются в текст через мучительный

[86] Титаренко С.Д. Проблемы взаимодействия интертекстуальности и интермедиальности в мифопоэтике русского символизма (от цитаты в тексте – к медиамифу) // Культура и текст. 2017. № 3 (30). С. 57.
[87] Ариас-Вихиль М. «Тоска по мировой культуре»: Франция Осипа Мандельштама // URL: http://www.independent-academy.net/science/tetradi/18/vixil.html (дата обращения 13.03.2026)

поиск, исправления и редактуру»[88]. Произведения акмеистов, действительно, зачастую представляют собой «узел» аллюзий, «алеф», собирающий в себе значимые отсылки к произведениям мировой культуры. Не случайно основатель и идейный вдохновитель акмеизма Николай Гумилев создает произведения с многочисленными отсылками к библейским сюжетам, мифологии народов мира, переплетая «тоску по мировой культуре» с личными впечатлениями от путешествий и поездок. Поливалентное пространство отсылок в произведениях акмеистов и множественность претекстов воплощаются в так называемом «эоническом времени» произведений акмеистов, представляющем собой слияние различных пространственно-временны́х паттернов: «Эта концепция времени, складывающаяся в онтологической поэтике акмеизма к середине 1910-х годов, коррелирует с христианской теологической концепцией «эона». Эон (в переводе с греческого «век») в христианской философии есть некое свернутое время до сотворения мира, включающее в себя все события мировой истории, предстающие одновременно, в единой синхронической картине. … Иллюстрацией христианского понимания эона может послужить одно из ранних стихотворений Николая Гумилева *Сон Адама*, где в «синхроническом» сновидении первочеловека как бы развернуто время всемирной истории. В то же время, это стихотворение – один из первых акмеистических опытов работы с культурными архетипами в рамках одного художественного текста»[89].

Акмеизм, в отличие от символизма, футуризма и других литературных течений начала XX столетия, возник как самостоятельное, самобытное течение, чье название и способы самоидентификации были придуманы именно русскими поэтами. «Из существовавших в период Серебряного века литературных течений (символизм, футуризм, имажинизм и пр.) только

[88] Ламзина А.В. Англоязычная литература в творческом осмыслении Н. Гумилева и А. Ахматовой: переводы и рецепции. М., 2021. Дисс. … к.ф.н. С. 171.
[89] Кихней Л.Г. Эоническое и апокалиптическое время в поэтике акмеизма // Le temps dans la poetique acmeiste. Lyon, Lyon III-CESAL, 2010. P. 36.

акмеизм отличался отсутствием связи с аналогичными западными течениями. Если у символиста был целый ряд референсов в западной культуре (Верлен, Малларме, Рембо, Бодлер и др.), то у акмеиста точкой опоры являлись отсылки к признанным титанам литературы Возрождения (Шекспиру, Рабле). Значимую роль в развитии позднего акмеизма сыграло и обращение к переводам – Н.С. Гумилев в последние годы жизни сотрудничал с издательством «Всемирная литература», активно участвуя в формировании корпуса классической литературы для нового читателя, гражданина новой страны»[90]. Эта «самобытность» стала сильной стороной акмеизма как поэтического течения – не имея каких-либо ограничений в культурных референсах, он вобрал в себя всю культуру, используя тексты от мифологии до современных ему зарубежных авторов. Сходная комбинаторность, основанная на других идейных и текстопорождающих установках, характерна и для символизма, в рамках которого «поэтами используется тип адресованной и неадресованной читателю интертекстуальности в формах стилизаций, пародий, воспроизведения фрагментов чужих текстов как «своих». Цель подобных приемов – создать олитературенное бытие сознания через попытки «встроиться» в традицию, показать сходство и отличие от классика на основе цитирования. В процессе цитирования происходит формирование семантического поля для дальнейшего означивания «интертекстуальных явлений» и их трансформации. Поэтому интертекстуальность в ранних опытах символистов носит метатекстовой и комбинаторный характер»[91].

Акмеизм, при этом, стал почвой для появления в отечественной литературе XX столетия крупнейшего произведения, собравшего в себе квинтэссенцию отсылок, цитат и аллюзий, огромный объем которых продолжает исследоваться. Это – «Поэма без героя» Анны Ахматовой, текст,

---

[90] Белоусова О.Г. Англоязычные рецепции и аллюзии в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. Дисс. … к.ф.н. М., 2023. С. 179.

[91] Титаренко С.Д. Предсимволизм и русская классическая поэзия XIX в.: проблема интертекстуальности // Вестник Томского государственного университета. 2020. № 456. С. 59.

созданный в период, когда Серебряный век как литературная эпоха закончился, но созданный с многочисленными упоминаниями как его ключевых фигур, так и ключевых текстов. О.Г. Белоусова в своем анализе «английского слоя» «Поэмы без героя» отмечает: «творчество Анны Ахматовой позднего периода («Поэма без героя») представляется финальной точкой развития отношения к «чужому слову» во втором периоде – времени «галактики Гутенберга», начавшемся эпохой Просвещения и закончившемся с появлением постмодернизма. Будучи изолированной от зарубежного литературного процесса, как и многие другие советские писатели Ахматова улавливала его вибрации и чувствовала векторы развития. … Позднее творчество Ахматовой – высшая точка развития синтеза мимесиса и четко очерченного чужого слова, характерного для обширного периода истории мировой литературы»[92].

Акмеисты и символисты при значительном различии творческих и идейных установок оказались, таким образом, удивительно близки в предвосхищении интертекстуальности как основной стратегии порождения текста и в понимании совокупности текстов культуры как хранилища мотивов, образов и идей, к которым автор обращается с целью создания индивидуального, неповторимого прочтения ранее использованных другими авторами мотивов. Слова С.Д. Титаренко о символизме «Поэтика символизма была во многом основана на перекодировании и мифологизации литературной традиции, трансформации образов, сюжетов и мотивов в символы, коды и знаки вербальных текстов, органичных для метаописательного контекста русского символизма. Поэтому интертекстуальность и интермедиальность становятся взаимодействующими и взаимодополняющими принципами поэтики символизма в связи с задачей усиления знаковой природы текста, важной для становления символистской мифопоэтики и в связи с

[92] Белоусова О.Г. Англоязычные рецепции и аллюзии в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. Дисс. … к.ф.н. М., 2023. С. 63.

формированием нового типа рецепции текста как «текста культуры»[93] - в полной мере могут быть отнесены и к акмеизму.

Интертекстуальность, таким образом, становится формой порождения текста, методом работы с фондом цитат, отсылок и образов, которые составляют «текст культуры». Возникает вопрос: насколько такая практика работы с текстом специфична именно для периода Серебряного века, возможно ли говорить об интертекстуальности и интермедиальности в более ранний период – например, применительно к переосмыслению А.С. Пушкиным идей, мотивов и образов Джорджа Байрона?[94] Как отмечает Е.В. Иванова, фундаментальным отличием литературы XIX столетия от литературы XX столетия является отношение к мимесису, понимаемому ею как подражание природе: «Главным достижением русской литературы второй половины XIX в., принесший ей мировую славу, был реализм, искусство миметическое по своей природе. Мимесис – подражание природе, реальности, со времен Аристотеля был объявлен основной задачей литературы … Модернизм, пришедший на смену реализму, выдвинул во главу угла построение новых отношений литературы и реальности, создание искусства антимиметического, не подражающего реальности, а существующего независимо от нее»[95]. Модернизм, при этом, Е.В. Иванова приравнивает к символизму[96]. Акмеизм, возникший как полемическая «реплика», декларировал возвращение к мимесису – внимание к «вещной», «материальной» стороне: «У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще. Звезда Маир, если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты.

[93] Титаренко С.Д. Проблемы взаимодействия интертекстуальности и интермедиальности в мифопоэтике русского символизма (от цитаты в тексте – к медиамифу) // Культура и текст. 2017. № 3 (30). С. 59.
[94] Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978. 423 с.
[95] Иванова Е.В. Модернизм, символизм и возникновение литературных направлений в русской литературе XX в // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. № 4. С. 228.
[96] Там же. С. 235.

Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой. И не только роза, звезда Маир, тройка – хороши, т. е. не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно. После всех «неприятий» мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий»[97]. Ориентация на предметный, вещный мир не отменяет культурной нагруженности его элементов, наоборот, вектор «тоски по мировой культуре» подразумевает, что простые предметы в обиходе людей становятся узлами отсылки к событиям мифов и всемирной истории, точками интермедиального пересечения: «Миф об Одиссее в стихотворении Осипа Мандельштама «Золотистого мёда струя из бутылки текла...» странным образом соединяется с мифом о золотом руне, столь важном для «младших» символистов. Миф непосредственно живёт в современном бытовом мире, как в крымском мире Тавриды проступают черты древней Эллады. А орудиями древней памяти выступают самые простые предметы и атрибуты быта — золотистый мёд, белые колонны, бочки, шалаш, виноградник, сад, прялка, уксус, вино. Предметы, которыми пользовались во все века, хранят в себе память о вечном и вмещают в себя сразу все времена — такие предметы Мандельштам называл «утварью». Потому-то и возможно у Мандельштама соединение разных мифов в единый сюжет, потому в современный быт с чаепитием органически входит древнее и вечное»[98]. О культурном прошлом предметов вещного мира, их символической и мифологической нагруженности говорил и Ф.К. Сологуб в своем выступлении «О символизме»: «Для того, чтобы иметь возможность дать символу сделаться открывающимся вечно окном в бесконечность, образ должен обладать двойной точностью. Он должен и сам быть точным изображением, чтобы не стать образом случайным и праздно измышленным, — за праздными измышлениями никакой глубины не откроешь. Кроме того, образ должен быть

[97] Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // https://gumilev.ru/acmeism/5
[98] Магомедова Д. После символизма: акмеизм // https://polka.academy/materials/938

взят в точном отношении его с другими предметами предметного мира, должен быть поставлен в чертежи мира на своё надлежащее место. Только тогда он будет способствовать выражению наиболее общего миропонимания в данное время. Из этого следует, конечно, что наиболее законной формой символического искусства является реализм, и, действительно, так почти всегда и было»[99].

Ориентация на «чужое слово», продуктивное его использование и переосмысление была не чужда и футуристам, третьему крупному направлению эпохи Серебряного века, заявившему о себе в 1910-х гг. Формально футуристы декларировали отказ от ориентации на классику и чужие культурные тексты: «Пытаясь отразить динамизм современной технократической цивилизации, воспевая прогресс и механизированную жизнь больших городов, футуристы использовали в живописи хаотические комбинации плоскостей и линий, дисгармонию цвета и формы, в литературе - «заумности», насилие над лексикой и синтаксисом. Технический утопизм предполагал финальный и непротиворечивый синтез человека и машины, а соответственно и возникновение новой мифологии.

Призывая перенести внимание и интерес с человека на изображение его материально-технического окружения, представители нового направления отрицали художественное и нравственное наследие, проповедовали разрушение форм и условностей искусства ради слияния его с ускоренным жизненным процессом XX века»[100]. Отрицание наследия, декларируемое как новейший шаг в искусстве, одновременно подразумевает и знакомство с этим наследием – отталкиваясь от него по антонимическому принципу, футуристы так или иначе продолжают с ним взаимодействовать. Однако следует признать, что именно для этого течения в меньшей степени характерна

[99] Сологуб Ф.К. Выступление на «Диспуте о современной литературе» в январе 1914 г. // https://sologub.narod.ru/texts/articles_osimvolisme.htm
[100] Олесина Е.П. Футуризм как эксперимент над временем // Гуманитарное пространство. 2013. Т. 2, № 2. С. 346.

установка на цитатность текста, полемический диалог с традицией и тактику «криптопародии», используемую символистами и акмеистами.

Помимо идейных установок на интертекстуальность и интермедиальность как стратегию порождения авторского текста, расцвет переживало искусство перевода, диалог с классиками зарубежной литературы, нередко выливавшийся в поэтические соревнования, «дуэли» переводчиков одного и того же текста.

Стихотворные «дуэли» возникали и без всякой связи с переводами: так, например, идейное противостояние Валерия Брюсова и Андрея Белого было обусловлено их соперничеством в жизни и перенесением в поэтический текст паттернов магических практик, через которые они прочитывали свои литературные и социальные роли. «Андрей Белый и Валерий Брюсов в 1903-1905 гг. находились в сперва смутном, а потом все более ясно ощущаемом противопоставлении друг другу, своего рода дуэли (которая действительно чуть не закончилась реальной дуэлью). В 1903 г. их отношения более похожи на дружеские: организуется журнал «Весы», редактором которого, фактически, является Брюсов, и он приглашает Белого в качестве одного из ведущих сотрудников. Поэты обмениваются стихотворными посланиями, в которых Белый подчеркивает «магическую» сущность Брюсова, а Брюсов – «пророческую» сущность Белого. Вообще, восприятие Брюсова как «мага», во многом связанное с его увлечением спиритизмом и оккультными науками, было принято в среде символистов. Более того, зная о «светлом», «гармоничном» образе Андрея Белого, Брюсов сознательно ставит себя в оппозицию к нему, как «темного», «защитника тьмы». В дальнейшем это только усиливается»[101]. Оптикой прочтения «дуэли» становится одновременно и христианская, и скандинавская мифология: Андрей Белый позиционирует себя как «светлого», представителя Христа и одновременно

[101] Ларина Н.А. Моделирование мира в прозе символистов: переосмысление реальных событий («Огненный ангел» Валерия Брюсова) // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 3А. С. 249.

скандинавского Бальдера, Брюсов отождествляет себя с богом-трикстером Локи и с дьявольским началом. Итогом нескольких поэтических «реплик» в этом диалоге становится написанный В.Я. Брюсовым роман «Огненный ангел», где в беллетристическом прочтении присутствует осмысление истории любви Андрея Белого, Нины Петровской и самого Брюсова – любовный «треугольник», ставший, в том числе, причиной обмена поэтическими посланиями. В. Шубинский в исследовании «Дуэль как жанр» показывает на многоступенчатую оптику прочтения подобного рода событий: «В житейском плане Борис Николаевич требует от Валерия Яковлевича, позволившего себе повторить грязную сплетню про Дмитрия Сергеевича, объяснений, а Валерий Яковлевич, оскорбившись письмом Бориса Николаевича, предлагает секундантам условиться. В мистическом же плане происходит поединок белого и черного магов»[102].

В исследовании А. Кобринского рассматриваются дуэли как фактические (обмен выстрелами или применение соперниками иного типа оружия), так и литературные[103]. А.А. Устиновская в фундаментальном исследовании «Художественные переводы поэтов Серебряного века как форма литературного и межкультурного диалога» выявляет несколько случаев соперничества поэтов-переводчиков: это, например, переводы Леконта де Лиля Ф. Сологубом и И. Анненским[104], анализ которых указывает на диалог как между переводчиками, так и с текстом оригинала: «В переводах Сологуба и Анненского прослеживается, таким образом, установка на «перепрочтение» текста: воспринимая оригинал, переводчик в то же время творчески перерабатывает его, «перелицовывает» в соответствии со своими

[102] Шубинский В. Дуэль как жанр. Рецензия на книгу Кобринский А. Дуэльные истории Серебряного века: поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб., 2007. // Новое литературное обозрение. 2008. № 3. // https://magazines.gorky.media/nlo/2008/3/duel-kak-zhanr.html

[103] Кобринский А. Дуэльные истории Серебряного века: поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб.: Вита Нова, 2007. 446 с.

[104] Устиновская А.А. Леконт де Лиль в переводах Ф. Сологуба и И. Анненского как литературный диалог // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2021. №3 (70)

представлениями о художественном идеале, а в ряде случаев – меняет авторский замысел, элиминирует образы»[105]. Интереснейший пример в этом отношении представляет и перевод двумя представителями противоположных поэтических течений – символизма и акмеизма – программных стихотворений символистов и парнасцев соответственно[106].

Текст стихотворения в такой «поэтической дуэли» становится точкой пересечения нескольких векторов литературного влияния: оригинального текста, того текста, с которым переведенный текст вступал в полемику, перевода другого переводчика, а также в целом вектора литературных влияний, характерных для определенного литературного течения. Работа над теоретическими установками принципов перевода, начатая еще в конце XIX столетия, получает продолжение в деятельности издательства «Всемирная литература». Этот проект, призванный насытить нового читателя (граждан новой страны, ранее лишенных возможности учиться, в частности – читать) классикой в качественных переводах объединил «около ста переводчиков, писателей, литературоведов, редакторов, готовых участвовать в реализации проекта»[107]. А.В. Ламзина отмечает ориентацию «Всемирной литературы» на взаимодействие с контекстом и погружение в историю текста: «Серия «Всемирная литература» задумывалась как просветительская, знакомящая читателя не только с текстом перевода, но и со всем контекстом создания произведения. Гумилев не только переводил тексты, но и составлял к ним предисловия, разъяснял роль того или иного произведения в литературном процессе – иными словами, переводы, выполняемые в рамках «Всемирной литературы», требовали от переводчика погружения в контекст и более внимательного отношения к произведению. Именно это отношение к тексту

[105] Устиновская А.А. Художественные переводы поэтов Серебряного века как форма литературного и межкультурного диалога. Дисс. … д.ф.н. М., 2021. С. 135.
[106] Устиновская А.А. Художественный перевод как полемическая манифестация программных установок течений Серебряного века (на примере переводов В. Брюсова и Н. Гумилева) // Научный диалог. 2020. № 6. С. 320-332.
[107] Багно Вс. «Оазис, где рокочет лира» (Николай Гумилев – переводчик) // Гумилев Н.С. Переводы. СПб: Издательство Пушкинского Дома, издательство «Вита Нова», 2019. – С. 6.

сподвигло Гумилева к формулированию заповедей переводчика, которые он в дальнейшем пытался соблюдать в своих переводах»[108]. Работа Н.С. Гумилева и других поэтов над переводами в конце 1910-х – начале 1920-х гг. погрузила их в контекст классической и современной зарубежной литературы, и привела к формированию интертекстуальных диалогов с переводом текста «сквозь время», когда существующий вариант перевода классического текста дополнялся и переосмыслялся новым автором. Так, Н.П. Антипьев подробно анализирует взаимодействие перевода «Ромео и Джульетты» Б.Л. Пастернака с оригинальным текстом У. Шекспира, указывая на переосмысление переводчиком ряда ключевых моментов текста[109]. Переводами в первой половине XX века занимались талантливые поэты и прозаики, чьи эстетические принципы вступали в продуктивное взаимодействие с текстом переводимого произведения.

В начале XX столетия, еще до возникновения «Всемирной литературы», перевод часто рассматривался как ученическое упражнение, работа над овладением словом, нечто вроде рисунка гипсовой головы при обучении живописи. Так, в мемуарах Н.Я. Мандельштам указано, что совет «учиться на переводах» был дан молодому Осипу Мандельштаму, но результат эксперимента, впрочем, не увенчался успехом: «В юности он как-то пробовал переводить Малларме – ему посоветовал Анненский: учитесь на переводах. Но ничего из этого не вышло, и О.М. убеждал меня, что Малларме просто шутник. И еще – Гумилев и Георгий Иванов будто дразнили его такой строчкой: «И молодая мать – кормящая сосна», то есть со сна»[110]. К переводам Мандельштам обратился уже в зрелые годы.

Интертекстуальность Серебряного века, таким образом, питалась тремя основными источниками. Это, во-первых, принципы творчества в рядах

---

[108] Ламзина А.В. Англоязычная литература в творческом осмыслении Н. Гумилева и А. Ахматовой: переводы и рецепции. Дисс. … к.ф.н. М., 2021. С. 46.
[109] Антипьев Н.П. Творческая дуэль перевода с подлинником // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2012. № 2s (18). С. 32-42.
[110] Мандельштам Н.Я. Воспоминания. Т. 1. М.: Прозаик, 2021. С. 231.

символистов и акмеистов, которые с несколько различными коммуникативными интенциями призывали обращаться к мировой культуре, творчески перерабатывать и переосмыслять ее знаковые тексты, вести конструктивный диалог с предшественниками, одновременно порождая самобытные тексты. Во-вторых – творческие кружки, объединения и взаимодействия поэтов и прозаиков, которых в период Серебряного века было создано несколько сотен. Каждое такое объединение было площадкой для дискуссий и полемик, выработки новых принципов искусства и рождавшихся в диалоге поэтических экспериментов. Как итог – рождались «тексты-ответы», «текстовые дуэли», изобилующие отсылками как к предыдущим «репликам» в этом диалоге, так и к претекстам-прообразам, например, к мифологии или другим произведениям. К экспериментам такого рода представители Серебряного века относились серьезно (в отличие, к примеру, от «альбомных стихов» XIX века, которые самими их авторами редко рассматривались как подлинное литературное произведение), полемические произведения публиковались и становились достоянием широкой общественности – наряду с историей их создания.

Наконец, третьим важнейшим фактором работы с «чужим словом» стал перевод – эпоха Серебряного века стала чрезвычайно плодотворным периодом работы с текстами зарубежных классиков и современников, а многие авторы на долгие годы нашли в переводе как творческую отдушину, так и средство обеспечить себе существование. Обращения к текстам переводов всегда подразумевают погружение в иноязычную традицию и использование стратегий межтекстового диалога.

По совокупности перечисленных выше факторов Серебряный век становится максимально продуктивным временем зарождения в отечественной литературе стратегий интертекстуальности и интермедиальности, впоследствии прошедших апробацию в новых культурных и социальных реалиях. Неудивительно, что в творчестве многих авторов, как поэтов, так и прозаиков, возникают произведения,

представляющие собой контрапункт интертекстов, встречу множественных влияний в одном – и при этом абсолютно оригинальное произведение, которое и автор, и читатели воспринимают как знаковое. Выше уже упоминалась «Поэма без героя» Анны Ахматовой, существующая во множестве авторских редакций, изобилующая отсылками к претекстам как «первого ряда» - эксплицитно обозначенными в рамочном и в основном тексте – так и «второго» и «третьего» ряда – скрытым и зашифрованным отсылкам, к толкованию которых обращаются литературоведы.

Роман Ф.К. Сологуба «Мелкий бес», являющийся предметом настоящего исследования, формирует подобную поливалентную оптику в прозе: в нем присутствуют многочисленные элементы «чужого слова», включающие в себя отсылки как к отечественной, так и к зарубежной литературе, и наряду с явно обозначенными отсылками в нем присутствуют также скрытые, зашифрованные автором. История создания «Мелкого беса» во многом сходна с «Поэмой без героя»: автор создал несколько редакций, постоянно исправлял текст, работая над ним практически до конца жизни. Ф.К. Сологуб, как и А.А. Ахматова, глубоко вникал в течение современного литературного процесса, владел иностранными языками и переводил произведения зарубежных авторов на русский язык, одновременно знакомясь с особенностями их поэтики и литературной практики.

Слои явно обозначаемого интертекста в «Мелком бесе» широко исследованы в отечественном литературоведении. Отметим, в первую очередь, фундаментальный труд М.М. Павловой – примечания к тексту романа, приведенные в издании «Мелкого беса» в серии «Литературные памятники»[111]. В примечаниях зафиксировано более ста произведений, в эксплицитном диалоге с которыми существует «Мелкий бес» - среди них и трагедия У. Шекспира «Гамлет», и повесть А.С. Пушкина «Пиковая дама», и

[111] Сологуб Ф.К. Мелкий бес. СПб: Наука, 2004. 946 с. В дальнейшем все цитаты из текста романа приводятся по этому изданию, и все сноски вида [Сологуб, с. …] отсылают именно к нему.

его же роман в стихах «Евгений Онегин», и большое количество других произведений, отсылками к которым переполнен «Мелкий бес». М.М. Павлова также отмечает элементы автоинтертекста – цитаты из предшествующих текстов самого Сологуба, в которых возникают значимые для автора текста мотивы, переработанные и переосмысленные им на страницах «Мелкого беса». Показаны также изменения различных редакций, в том числе полностью приведена убранная автором из окончательного варианта романа линия двух литераторов, Шарика и Тургенева, чьими глазами в первоначальной редакции читатель должен был смотреть на провинциальную жизнь и чудачества Передонова.

В «Мелком бесе», на наш взгляд, наиболее удачно воплощены художественные установки, продекларированные самим Сологубом в его выступлении на диспуте о современной литературе в 1914 году, когда роман «Мелкий бес» уже был создан и издан. Декларируя погружение в быт и его верное изображение как один из базовых принципов символизма, Сологуб одновременно говорит о множественной оптике прочтения каждого бытового образа: «В этой способности образа к бесконечному его раскрытию только и лежит тайна бесконечного существования высоких произведений искусства. Художественное произведение, до дна истолкованное, до глубины разъяснённое, немедленно умирает; жить дальше ему нечем и незачем. Оно исполнило своё маленькое временное назначение и померкло, погасло. … Если мы возьмём даже сказки, сложенные народом, то и в них мы различим, с одной стороны, выражение наиболее общего миропостижения того народа, которым сказки созданы, с другой стороны — удивительную точность житейских и бытовых подробностей, сплетённых с фантастическими измышлениями»[112].

«Мелкий бес» представляет собой, с одной стороны, точнейшее изображение быта провинциального учителя, его круга общения и обилия

[112] Сологуб Ф.К. Выступление на «Диспуте о современной литературе» в январе 1914 г. // https://sologub.narod.ru/texts/articles_osimvolisme.htm

конкретных подробностей – детали, прекрасно известные Сологубу, который сам работал учителем в провинции и начинал буквально с нищеты. Одновременно эти детали и приметы жизни становятся вехами-отсылками к претексту – так, обезумевшему Передонову кажется, что его повсюду преследуют соглядатаи, они мерещатся ему за обоями, и он покупает шило, чтобы в нужный момент проткнуть этим шилом соглядатая – одновременно обращаясь к претексту.

В «Гамлете» за шпалерой прячется Полоний, которого Гамлет при разговоре с Гертрудой убивает шпагой:

Сейчас придет. Построже с ним, прошу вас.

Скажите, что в поступках он чрезмерен,

Что за него вы приняли немало

Упреков. Я пока молчком за штору.

…

Гертруда. Что ты замыслил? Ты убьешь меня?

Скорей, на помощь!

Полоний *(из-за шпалеры)*. Сюда, скорей, на помощь!

Гамлет. Что, крыса? Спорим на дукат – мертва!

Пронзает шпагой шпалеру и убивает Полония.

Полоний *(из-за шпалеры)*. Увы, я гибну.

Гертруда. Ах, что ты наделал!

Гамлет. Не знаю. Это не король?[113]

Передонову кажется, что за обоями в комнате прячется враг, соглядатай: «Ветер шевелил обои. Они шуршали тихим, зловещим шелестом, и легкие полутени скользили по их пестрым узорам. «Соглядатай прячется там, за этими обоями», — думал Передонов. «Злые люди! — думал он, тоскуя, — недаром они наложили обои на стену так неровно, так плохо, что за них мог влезть и прятаться злодей, изворотливый, плоский и терпеливый. Ведь были и

[113] Вильям Шекспир в переводе Бориса Пастернака. В двух томах. Т. 1. М.: Искусство, 1949. С. 540.

раньше такие примеры» [Сологуб, с. 200]. Более того, Передонов сам вспоминает претекст, однако в его представлении соглядатая закололи не шпагой: «Смутные воспоминания шевельнулись в его голове. Кто-то прятался за обоями, кого-то закололи не то кинжалом, не то шилом. Передонов купил шило. И когда он вернулся домой, обои шевельнулись неровно и тревожно, — соглядатай чуял опасность и хотел бы, может быть, проползти куда-нибудь подальше. Мрак метнулся, прыгнул на потолок и оттуда угрожал и кривлялся» [Сологуб, с. 200]. В примечаниях к роману о явной отсылке к «Гамлету» говорит и М.М. Павлова [Сологуб, с. 801]. Отсылка при этом спародирована, снижена – Гамлет убивает Полония благородным инструментом, шпагой, Передонов же носит с собой орудие сапожников – шило.

Образ воображаемого соглядатая за обоями – точечная интертекстуальная отсылка, которую подсвечивает сам автор – одновременно и включает Передонова в обширный ряд литературных героев, которых окружение объявляет сумасшедшими (Гамлет, Чацкий…) и указывает на его сниженную роль в этом ряду:

Картину раз высматривал сапожник
И в обуви ошибку указал;
Взяв тотчас кисть, исправился художник.
Вот, подбочась, сапожник продолжал:
«Мне кажется, лицо немного криво…
А эта грудь не слишком ли нага?»…
Тут Апеллес прервал нетерпеливо:
«Суди, дружок, не свыше сапога!»[114]

Передонов не способен «судить свыше сапога», и его орудие в борьбе с недоброжелателями – не благородная шпага, а сапожное шило или кухонный нож, которым он в итоге убивает своего друга Володина. Смутные воспоминания о том, что «кто-то прятался за обоями…» указывают на

[114] Пушкин А.С. Сапожник // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 3. Стихотворения 1827-1836. М.: издательство АН СССР, 1957. С. 123.

некоторый культурный багаж Передонова, работающего учителем словесности, но параноидальный страх, в который он постепенно погружается, приводит к тому, что он забывает и кто прятался, и кого убивают, и почему. Гамлет казнит не просто соглядатая, но отцеубийцу, Передонов сражается с вымышленными завистниками, которых видит только он один – что вновь отсылает к уже другому претексту, роману Сервантеса «Дон Кихот» и фрейму сражения с ветряными мельницами, в которых Дон Кихот (также вооружившийся бытовыми предметами вместо благородного оружия) видит страшных великанов.

Во второй и третьей главе настоящего исследования далее будут подробно разобраны интертекстовые и мезотекстовые отсылки в произведении «Мелкий бес», показывающие как явно цитируемые, так и скрыто используемые Сологубом источники. В отношении ранее не выявленных исследователями источников, к которым нет эксплицитно обозначенных отсылок, Сологуб применяет тактику криптопародии, описанную выше на примере А.П. Чехова – это «пересборка» мотивов, зачастую сниженная, пародийная, применяемая как по отношению к отечественной, так и к зарубежной литературе.

Выводы к главе 1

Теоретическое осмысление интертекстуальности и смежных явлений – достояние второй половины XX столетия, когда по вопросу интертекста, межтекстового диалога, цитации и пр. высказывались многочисленные отечественные и зарубежные ученые. Сегодня, когда в прошлом осталась эпоха постмодерна и практика мозаичного построения текста и максимального наполнения его отсылками к другим текстам, можно осмыслить различные практики введения элементов «чужого слова» в свой авторский текст и выделить несколько стадий его встраивания. К «нулевой», «до-интертекстуальной стадии» следует отнести практику мимесиса – подражания

образцам, использования в создании текста канвы более раннего произведения, одного или нескольких. Мимесис понимался также как подражание природе и в этом значении стал одной из особенностей реализма как художественного метода.

Вплоть до начала XX века одним из способов создания литературного произведения было «подражание образцу», использование успешного и популярного у аудитории текста для его «перелицовывания». В современной культуре этот принцип нашел свое воплощение в успешных «ремейках» старых фильмов – обращаясь к сюжету, снятому режиссерами на более раннем этапе развития кинематографа, современный режиссер «аранжирует» его в новейшей стилистике, с более короткими планами и многочисленными спецэффектами. Так возникает новый фильм, но созданный по принципу подражания старому, что и являлось принципом литературы античности, эпохи Средних веков, частично – Возрождения и Просвещения. XIX век принес практику творческого переосмысления мимесиса – подобно тому, как А.С. Пушкин называл «Повести Белкина» «новыми узорами по старой канве», имея в виду, что в небольших прозаических фрагментах он высмеивает и сталкивает с живой реальностью штампы романтических повестей и романов, многие другие писатели также брали за основу «старую канву», но вкладывали в нее «новые узоры». К началу XX столетия в литературном процессе оформились такие практики использования «чужого слова», как прямое цитирование (отдельно представленное в рамочных текстах эпиграфа, но также часто проникающее в текст в функции обозначения круга чтения героя, иронической отсылки и пр.), парафраз, косвенное упоминание в виде реминисценций и аллюзий и, наконец, криптопародия – скрытое переосмысление, где за эксплицитно цитируемыми произведениями «первого слоя» спрятан «второй слой» - образный, мотивный, вещный, отсылающий к «чужому слову» для внимательного читателя.

В период Серебряного века два во многом противостоявших друг другу литературных течения – символизм и акмеизм – сходились в одном:

необходимости творческого переосмысления наследия мировой культуры, продуктивного использования «чужого слова». Для символистов символ понимался как «окно в мир истолкований», связанное с поливалентностью интерпретаций и, в том числе, вариантов связи с другими произведениями мировой литературы и культуры. Для акмеистов осмысление мировой культуры шло через предметный, вещный мир – не случайно в их творчестве так велика доля произведений, посвященных шедеврам архитектуры, работе каменщика, строителя. Две противопоставляющих себя друг другу школы практиковали интертекстуальность, центонность текста до того, как это явление нашло свое теоретическое осмысление. Параллельно в литературном процессе Серебряного века шло интенсивное осмысление стихотворных диалогов, полемик, «дуэлей» - как настоящих, так и вымышленных, осуществленных при помощи стихотворных и прозаических текстов. Эта практика использования произведений как реплик в полемике также порождала многочисленные межтекстовые диалоги – уже не в виде цитирования произведений мировой литературы, но в виде отсылок к текстам своих современников. Наконец, интенсивная практика перевода текстов, начатая в период Серебряного века и продолжавшаяся на протяжении всего XX столетия, также стала способом продуктивного освоения чужого слова и интертекста.

Ф.К. Сологуб, определяя в одном из своих выступлений сущность символизма как литературного явления, указывал на необходимость совмещения символов со скрупулезно точным изображением бытовых подробностей (в порядке полемического ответа упрекам в оторванности от жизни, которые часто раздавались в адрес символистов) и использования символа как контрапункта множественных интерпретаций, в том числе открывающих связи с другими текстами, как явными, так и скрыто присутствующими в поле межтекстового диалога. Роман «Мелкий бес» Ф.К. Сологуба является лучшим образцом понимаемой таким образом

символистской прозы – он изобилует поливалентными отсылками к различным текстам, как явными, так и зашифрованными автором.

ГЛАВА 2. АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНА «МЕЛКИЙ БЕС» КАК МЕХАНИЗМ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ

2.1. Поэтический автоинтертекст романа: лирические истоки символистской картины мира

Роман «Мелкий бес» начинается с проявления автоинтертекста – в качестве эпиграфа автор ставит строчку из собственного стихотворения «Я сжечь ее хотел, колдунью злую…» [Сологуб, с. 11], созданного в 1902 году, в день окончания работы над романом. Полный текст стихотворения гласит:

Я сжечь ее хотел, колдунью злую.
Но у нее нашлись проклятые слова, -
Я увидал ее опять живую,
Вся в пламени и в искрах голова,
И говорит она: «Я не сгорела, -
Восстановил огонь мою красу.
Огнем упитанное тело
Я от костра к волшебству унесу.
Перебегая, гаснет пламя в складках
Моих магических одежд.
Безумен ты! В моих загадках
Ты не найдешь своих надежд»[115].

В стихотворении содержится прямое указание на то, что бесовское, колдовское начало не уничтожено – оно возрождается, становится, наоборот, сильнее и красивее, чем было прежде («восстановил огонь мою красу», «огнем упитанное тело»). Эпиграф, как указывает М.М. Павлова, не публиковался в прижизненных изданиях «Мелкого беса» вплоть до 1913 года[116],

[115] Сологуб Ф. Стихотворения. Ленинград: Советский писатель, 1979. С. 271.
[116] Павлова М.М. Приложения // Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб: Наука, 2004. С. 768.

следовательно, его первоисточником следует считать издание 1923 либо 1926 года, которые публиковались при жизни Ф. Сологуба. К тому моменту уже было написано авторское предисловие к седьмому изданию (1913 года), в котором он сообщает читателю о дальнейшей судьбе Передонова: ее, по указанию Сологуба, следует искать в романе «Творимая легенда», в третьей части «Дым и пепел». В «Дыме и пепле» действительно вскользь упоминается Ардалион Передонов: «...он своего приятеля в пьяном виде зарезал, в сумасшедшем доме сидел, и уж как оттуда выбрался, уму непостижимо. Поступил по протекции в губернское правление и таким аспидом себя показал, что все диву давались. Живо в советники правления выскочил. Крестьян усмирял. … В газетах об его подвигах печатали достаточно. Кое-что и лишнего прибавили, а ему только на руку было. Большое на него внимание обратили. Вице-губернатором сделали, так он из кожи лезет, еще больше отличиться хочет. В губернаторы метит. Далеко пойдет. Сам наш губернатор остерегается. А надо вам сказать, что у нашего губернатора крепкая рука в Петербурге есть. А все-таки Ардальону Борисовичу перечить не решается»[117]. Эта отсылка корреспондирует с эпиграфом: в конце «Мелкого беса» у читателя может создаться ощущение, что Передонов безвозвратно погиб, и после убийства Володина его ожидает либо тюремное заключение, либо сумасшедший дом, однако он возрождается из пепла, подобно птице Феникс, и подобно «колдунье злой» из эпиграфа. Также эпиграф взаимодействует со сценой сжигания недотыкомки на маскараде: «Пока в коридоре травили Гейшу, пламенная Недотыкомка, прыгая по люстрам, смеялась и навязчиво подсказывала Передонову, что надо зажечь спичку и напустить ее, Недотыкомку огненную, но несвободную, на эти тусклые, грязные стены, и тогда, насытясь истреблением, пожрав это здание, где совершаются такие страшные и непонятные дела, она оставит Передонова в покое» [Сологуб, с. 234]. Эпиграф прямо указывает на то, что недотыкомка не сгорит – напротив,

[117] Сологуб Ф. Творимая легенда. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 172.

возродится из огня еще более сильной, чем была, впитает в себя силу огня. Недотыкомка сливается в сознании Передонова с образом обещавшей ему протекцию княгини, которая также не сгорела в огне: «Вы врете про княгиню, - сказал он, - я княгиню жег, да не дожег: отплевалась» [Сологуб, с. 242].

Образ недотыкомки – один из ключевых и загадочных персонажей романа, существо, которое мерещится главному герою, также является отсылкой к поэтическим произведениям Сологуба. В 1899 году – параллельно процессу работы над текстом романа – Ф. Сологуб пишет стихотворение «Недотыкомка серая»:

Недотыкомка серая
Всё вокруг меня вьётся да вертится, —
То не Лихо ль со мною очертится
Во единый погибельный круг?
Недотыкомка серая
Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою, —
Помоги мне, таинственный друг!
Недотыкомку серую
Отгони ты волшебными чарами,
Или наотмашь, что ли, ударами,
Или словом заветным каким.
Недотыкомку серую
Хоть со мной умертви ты, ехидную,
Чтоб она хоть в тоску панихидную
Не ругалась над прахом моим[118].

В тексте романа слово «недотыкомка» встречается ровно 30 раз, образуя следующий корпус контекстов:

[118] Сологуб Ф. Стихотворения. Ленинград: Советский писатель, 1979. С. 268.

«Откуда-то прибежала маленькая тварь неопределенных очертаний – маленькая, серая, юркая недотыкомка» [Сологуб, с. 102]. Это первое появление недотыкомки во время молебна на новой квартире, после переезда и на следующий день после столкновения Передонова с Сашей Пыльниковым. Н.З. Кольцова и И.В. Монисова подчеркивают связь Саши с недотыкомкой, анализируя кинематографическое воплощение романа: «кинематографическими средствами Досталь добивается эффекта размывания границ между «реальностью» и пространством бреда, безумия, — эффекта, которого писатель достигает другими способами, в том числе и с помощью игры слов, привлекающей внимание к фамилии Саши – Пыльников (одно из «воплощений» недотыкомки – клубок пыли). Саша для Передонова – тоже идефикс, некий объект, на котором он так же болезненно сосредоточен, как и на недотыкомке, который «сводит его с ума» своей непроясненностью, недовоплощенностью (неясно, кто это – мальчик или девочка). В романе параллель между недотыкомкой и Сашей актуализируется и благодаря характеристикам юного героя, особенно в сцене маскарада: «Гейша, юркая, сильная, визжала пронзительно, царапалась и кусалась», - то есть Саша описывается в тех же словах, что и «мелкий бес»[119].

После первого появления недотыкомка представляется управляемой, она боится Передонова, скрывается от него:

«Передонов догадался и зачурался шепотом. Недотыкомка зашипела тихо-тихо, сжалась в малый комок и укатилась за дверь.

…

Когда молебен кончился, когда гости разошлись, Передонов долго думал о том, где бы могла скрываться недотыкомка» [Сологуб, с. 102].

[119] Кольцова Н.З., Монисова И.В. Об интермедиальной доминанте романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»: театр или кино? // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2017. № 3. С. 115.

Следующее появление недотыкомки неразрывно связано с Сашей Пыльниковым: он снится Передонову, когда недотыкомка рыскает по его новой квартире:

«Вот под комодом мелькает опять серая недотыкомка – не Варвара ли ее подсвистывает по ночам тихим свистом, похожим на храп?

Гадкий и страшный приснился Передонову сон: пришел Пыльников, стал на пороге, манил и улыбался» [Сологуб, с. 149].

Во время празднования новоселья на новой квартире Передонов снова видит недотыкомку:

«Он ходил хмурясь, а серая недотыкомка бегала под стульями и хихикала» [Сологуб, с. 162].

Далее она преследует Передонова в церкви и по пути из церкви домой: «порою меж клубами ладанного дыма являлась недотыкомка, дымная, синеватая» [Сологуб, с. 172]. По мнению Передонова, это существо пытается добиться, чтобы он покинул обедню раньше времени, и он не поддается, выстаивая службу до конца. После выхода из церкви недотыкомка начинает его преследовать: «В клубах пыли по ветру мелькала иногда серая недотыкомка. Шевелилась ли трава по ветру, а уже Передонову казалось, что серая недотыкомка бегала по ней и кусала ее, насыщаясь» [Сологуб, с. 174]. Впоследствии она появляется на вечеринке у Грушиной, в церкви во время венчания с Варварой, в квартире при посещении молодоженов гостями. Она как будто становится сильнее: когда Передонов пытается бороться с недотыкомкой при помощи клея (распространенный вариант ловушки для крыс), она не приклеивается, а наоборот, делает так, чтобы приклеились все остальные:

«Недотыкомка бегала под стульями и по углам и повизгивала. Она была грязная, вонючая, противная, страшная.

…

Передонов придумал средство: намазал весь пол клеем, чтобы недотыкомка прилипла. Прилипали подошвы у сапог да подолы у Варвариных

платьев, а недотыкомка каталась свободно и визгливо хохотала» [Сологуб, с. 198].

Образ недотыкомки стыкуется с образами игральных карт: максимальная концентрация упоминаний о ней встречается в сценах, когда Передонов вырезает глаза игральным картам, потом отрезает им головы. Когда обезумевший герой пишет доносы на все, что его раздражает, в них фигурируют карты и недотыкомка:

«Передонов, все более погружаясь в свое помешательство, уже стал писать доносы на карточные фигуры, на недотыкомку, на барана, что он, баран, самозванец, выдал себя за Володина, метил на высокую должность поступить, а сам – просто баран; на лесоистребителей…» [Сологуб, с. 215].

Недотыкомка к концу романа становится активной, громкой, разноцветной: «Недотыкомка являлась ему то кровавою, то пламенною, она стонала и ревела, и рев ее ломил голову Передонову нестерпимою болью». После маскарада недотыкомка становится огненной и превращается в пожар: «Огненная недотыкомка юркою змейкою поползла по занавесу, тихонько и радостно взвизгивая» [Сологуб, с. 216]. Перед завершающим роман убийством Володина недотыкомка также является Передонову: «Недотыкомка весь день юлила вокруг Передонова. Не дала заснуть после обеда. Вконец измучила. Когда, уже к вечеру, он начал было засыпать, его разбудила нивесть откуда взявшаяся шальная баба. Курносая, безобразная, она подошла к его постели и забормотала:

- Квасок затереть, пироги свалять, жареное зажарить.

Щеки у нее были темные, а зубы блестели.

- Пошла к черту! – крикнул Передонов.

Курносая баба скрылась, словно ее и не бывало» [Сологуб, с. 242].

Стихотворение Сологуба «Недотыкомка серая», фактически, представляет собой свернутое изложение сюжета романа от первого лица: в тексте недотыкомка действует точно так же, как в романе: юлит, вертится, мучает, сопровождает лирического героя вплоть до самой его смерти. Он в

крике помощи обращается к «таинственному другу», которого просит «помоги мне», «отгони», «недотыкомку … умертви».

В тексте романа слово «друг» встречается крайне редко: фактически, единственный раз Передонов называет «другом» Володина – того самого, которого он в конце убил:

«Вы, Надежда Васильевна, подумайте хорошенько. Что ж так-то с бухты-барахты? Он – хороший человек. Он – мой друг» [Сологуб, с. 125].

Эту мысль усваивает и сам Володин:

«Володин думал и всем с гордостью рассказывал, что Передонов его очень полюбил, - просто жить без него не может.

- Варвара его надула, - говорил Володин, - а он видит, что один я ему верный друг, он ко мне и вяжется» [Сологуб, с. 213].

Перед самым убийством Передонов спрашивает Володина о том же самом:

«Передонов уставился на него мутными глазами и спросил:

- Друг ли ты мне или враг?

- Друг, друг, Ардаша! – отвечал Володин.

- Друг сердечный, таракан запечный, - сказала Варвара» [Сологуб, с. 243].

Фактически, стихотворение «Недотыкомка серая» - «крик души» Передонова, который, запутавшись, просит друга избавить его от недотыкомки, а в итоге, не разобравшись, убивает самого этого друга.

В соответствии с данными Национального корпуса русского языка, первое упоминание слова «недотыкомка» восходит именно к творчеству Сологуба, однако он является не единственным, кто активно использует это слово. Помимо очевидных отсылок к Сологубу в критике и публицистике слово «недотыкомка» используют такие писатели, как:

С.Н. Сергеев-Ценский в произведении «Лесная топь»:

«Вот недотыкомка-девка, вот девка-шалаш… - говорила Фильке»[120].

А.И. Пантелеев в «Республике ШКИД»:

«Пантелеев проводил его взглядом и, хлопнув по плечу Сашку, сказал: Идем, Недотыкомка»[121].

А.М. Федоров в рассказе «Коллега»:

«Ну, ну, хорошо, хорошо. Экий ты, братец, недотыкомка. И так обойдемся»[122].

Андрей Белый в «На рубеже двух столетий»:

«Среди фигур, примелькавшихся в лаборатории, помнилась встрепанная фигурка Крапивина, точно выглядывающая и подглядывающая, с пробиркой в руке, или с книжечкой, в которую, озираясь на нас из-за шкафа, он вносил что-то наспех; и вновь ускользал; как летучая мышка, писал он восьмерки, эволюируя между профессором и меж студентом; не разберешься, бывало, с кем свой, с кем чужой; все пробирку принюхивал, как алкоголик принюхивает рюмку водки, а не кислоты; преученый очкан с покусительством на анекдотик, прошептываемый меж двух шкафов: среди двух реакций: казался какою-то недотыкомкой, с грубоватою прибауткой; такой фамильярный; и вдруг, разобидевшись (был обидчив), свинью подлагал, предлагая студенту приготовить подлейшую вонь»[123].

Отметим, что в критических эссе и размышлениях А. Белого о творчестве Сологуба слово «недотыкомка» встречается чрезвычайно часто. В данном же фрагменте он употребляет его скорее в том смысле, в котором его используют другие писатели: наименование неловкого, неприятного человека.

Ю.В. Трифонов в «Предварительных итогах» также использует слово «недотыкомка» применительно к человеку:

---

[120] Сергеев-Ценский С.Н. Собрание сочинений в 12 т. Т. 1. Роман, повести и рассказы 1902-1909 гг. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 240.
[121] Пантелеев Л., Белых Г. Республика ШКИД. М.: Детская литература, 1988. С. 195.
[122] Федоров А.М. Коллега // URL: http://az.lib.ru/f/fedorow_a_m/text_1910_08_kollega.shtml (дата обращения 12.05.2026)
[123] Белый А. На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. С. 414.

«Вот только странно, что ночью к ней рвался этот недотыкомка Назар»[124].

В целом, беглый анализ употребления слова «недотыкомка» указывает на его исключительную популяризацию Ф. Сологубом и его личное, индивидуальное значение данного слова. Е. Макаренко в статье «Кто же эта недотыкомка? Слово-символ Ф. Сологуба» приводит цитату из Словаря русских народных говоров: «Недотыкомка – то же, что недоруха – обидчивый, чрезмерно щепетильный человек, не терпящий шуток по отношению к себе, недотрога»[125]. Автор предполагает, что Ф. Сологуб узнал это слово в Новгородской области, где работал учителем. Интересно, что слово «недотыкомка» у всех употребляющих его авторов (кроме Сологуба) относится к человеку. В представлении Сологуба же это скорее некое мистическое существо, напоминающее домового, вынесенный в заглавие «Мелкий бес», который тревожит Передонова и преследует его.

Т. Венцлова связывает образ недотыкомки со стихотворением Валерия Брюсова «Демоны пыли», которое, в свою очередь, связано с творчеством М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя и Д.С. Мережковского: «В том же интертекстуальном пространстве следует рассматривать известное стихотворение Сологуба «Недотыкомка», написанное несколько позже «Демонов пыли» (1 октября 1899 года). Недотыкомка есть олицетворение косности и хаотического трепета, бесформенности и серости, распада и праха. Это воплощенное – и недовоплощенное – ничто»[126]. Разбирая далее текст романа «Мелкий бес», Т. Венцлова возводит систему персонажей романа к демонологии Вяч. Иванова, который говорит о разграничении мира Люцифера (демона индивидуализма, ассоциирующегося с возвышенными образами) и

---

[124] Трифонов Ю.В. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. Повести. М.: Художественная литература, 1986. С. 116.

[125] Макаренко Е. Кто же эта недотыкомка? Слово-символ Ф.Сологуба // URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200102005 (дата обращения 13.03.2026)

[126] Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 36.

Аримана (демона «мелочей», воплощенного легионом «мелких бесов»). Мир Аримана, по Венцлове, - это мир «Мелкого беса», где буквально каждый персонаж имеет в себе демонические черты: «Мелкий бес» наиболее полно развертывает миф «демонов пыли», «бесконечно малых величин зла», духов целлюлярности, распада, энтропии; он в крайней и беспощадной форме отображает вселенную, лежащую во зле, — то царство Аримана, контуры которого намечены в изысканиях Иванова. Хотя Иванов в своей демонологии не ссылается на Сологуба, вряд ли можно усомниться в том, что сологубовская модель мира была одним из важных источников его теоретической концепции[127].

Образ недотыкомки, тем самым, встраивается в контекст демонологии символизма и – шире – в целом демонологии мировой литературы, что в итоге позволяет установить интертекстуальные связи романа «Мелкий бес» с подавляющим большинством знаковых произведений – от «Божественной комедии» Данте и «Фауста» Гете до «Бесов» Ф.М. Достоевского. Диалектное слово, наполненное Ф. Сологубом оригинальным и нетипичным значением, является также замаскированным ключом к еще одной важной межтекстовой отсылке, которая будет рассмотрена далее в третьем параграфе настоящей главы.

Элементы автоинтертекста присутствуют также в отражении жизни учителя в гимназии: Сологуб сам работал учителем математики в течение 10 лет (с 1882 по 1892) и хорошо знал жизнь провинциального учебного заведения. В своих первых стихотворных опытах Сологуб описывает жизнь учителя, постоянно подчеркивая значимую для него деталь: он ходит в школу и учительствует без обуви (семья была чрезвычайно бедной, и он фактически в одиночку содержал себя, мать и сестру).

В одном из самых ранних стихотворений Ф. Сологуба «В мечтанья погруженный…» к лирическому герою обращаются «мальчишка

[127] Там же. С. 41.

босоногий»[128], и далее в стихах 1879-1890 постоянно возникает мотив босых ног:

Пошел мне год уже двадцать второй,
И в Кре́стцах я учителем год третий,
А на уроках я еще босой
Сижу в училище, одет как дети.

Просила мать, директор разрешил,
И каждый год вновь пишет разрешенье,
По бедности, и чтобы я служил
Примером скромности и береженья.

Простым я подпоясан ремешком,
В рубашке ситцевой, зимой суконной.
По улицам я в школу босиком
Хожу, храня порядок заведенный[129].

В стихах, описывающих быт учителя, проверку тетрадей, другие рутинные дела, также постоянно упоминаются босые ноги:

Винтик очень малый –
Я в машине той.
К вечеру усталый,
Я сижу босой[130].

Молчу... Очнулся от мечтаний.
Я за столом сижу босой.
И груз безграмотных писаний
Лежит в тетрадках предо мной[131].

[128] Сологуб Ф. Стихотворения. Ленинград: Советский писатель, 1979. С. 77.
[129] Там же. С. 82.
[130] Там же. С. 84.
[131] Там же. С. 86.

Приникни, пыль дорожная,

К моим босым ногам[132].

В глубине зеленой балки

Я люблю идти босой[133].

и т.д.

Отметим, что, несмотря на автобиографичность образа Передонова, упоминаемую самим автором в предисловии ко второму изданию «Мелкого беса» («Одни думают, что автор, будучи очень плохим человеком, пожелал дать свой портрет и изобразил себя во образе учителя Передонова.2 Вследствие своей искренности автор не пожелал ничем себя оправдать и прикрасить и потому размазал свой лик самыми черными красками. Совершил он это удивительное предприятие для того, чтобы взойти на некую Голгофу и там для чего-то пострадать. Получился роман интересный и безопасный» [Сологуб, с. 3]), в романе ни разу не упоминаются ни босые ноги, ни обнаженное тело самого Передонова – он не совпадает с дорогим автору образом бедного учителя, который вынужден вести уроки без обуви из-за того, что у него нет денег.

Помимо очевидного эротизма и тяготения к описанию обнаженного тела (в одном из стихотворений Сологуб упоминает не только свои босые ноги, но и тот факт, что он сам дома моет пол, будучи полностью обнаженным, далее накрывает стол «в одной рубашке»), у мотива босых ног есть второй смысл, связанный с русским фольклором и с критерием выявления «мелкого беса», маскирующегося под обычного человека. Представители нечистой силы (леший и прочие) в быличках и в художественных произведениях выдают себя по тому, что у них какие-то проблемы с анатомией ног. Так, О.К. Ансимова указывает, что у лешего «ноги «вывернуты пятками наружу», благодаря чему

[132] Там же. С. 88.
[133] Там же. С. 90.

он «оставляет перевернутые следы – правый слева, а левый справа»[134]. Хромота в целом приписывается дьяволу как отсылка к библейской легенде о его происхождении: «Важная особенность в его образе – это хромота. По легенде считается, что при падении на землю Люцифер ранил ногу и с тех пор он хром»[135]. Хромает Воланд у Булгакова, у Алена-Рене Лесажа есть роман об Асмодее «Хромой бес», написанный в 1707 году, и одноименный роман Луиса Велеса де Гевары был опубликован в 1641. Хромота, неправильная анатомия ног – признак, традиционно приписываемый дьяволу, а у босого человека ноги отчетливо видны, следовательно, можно с уверенностью утверждать, что он – человек, а не дьявол. Мрачные мысли о бесах в образе гимназистов посещают Передонова, когда его преследует недотыкомка:

«Вертлявые мальчишки-восьмерки дразнили Передонова, - это были оборотни-гимназисты. Они поднимали ноги странным, неживым движением, как ножки у циркуля, но только ноги у них были косматые, с копытцами» [Сологуб, с. 199].

Т. Венцлова, перечисляя демонологию персонажей «Мелкого беса», относит к опознавательным знакам демона такие черты, как предпочтение в одежде черного цвета, выпускание дыма при курении, а также неровность, неодинаковость ног: «Адские коннотации нередко задаются одной-единственной деталью. Так, Преполовенский *черноволос* (с. 92), Рубовский *прихрамывает* (с. 110), Скучаев *черноволос* (с. 132) и *черноглаз* (с. 133), у Авиновицкого служит *черноволосая* девица (с. 142–143), сам Авиновицкий обладает *черной бородой с синеватым отливом* (с. 143) и (вампирическими) *толстыми красными губами* (с. 145), сын его *черноволос* (с. 144), Верига выпускает изо рта струйку *дыма* (с. 152), Кириллов странен и противоречив, как бы *спаян из двух половинок* (с. 159), Миньчуков *черноволос*, с *ярко-*

[134] Ансимова О.К., Голубкова О.В. Духи леса в русских народных верованиях: новое решение лексикографического описания // Гуманитарные науки в Сибири. 2015. Т. 22, № 2. С. 98.
[135] Обидова Д.А. Образ «дьявола-иностранца» в прозе русских писателей первой трети XX века // Вестник науки. 2025. Т. 3, № 5 (86). С. 1145.

красными губами (с. 167), Суровцев – *человек маленький, черный, юркий* (с. 201), Гудаевский *черноволос* (с. 252), Крамаренко – *черныш* (с. 263), Мачигин *пошаливает левою ножкою* (с. 302) и т. д.»[136].

При этом в романе отчетливо прописан и эротизм босых ног, как мужских, так и женских. Этот мотив Сологуб встраивает в описание романа Саши Пыльникова и Людмилы. Людмиле нравятся босоногие мальчики: «Как глупо, что мальчишки не ходят обнаженные! Или хоть босые, как летние уличные мальчишки, на которых Людмила любила смотреть за то, что они ходят босиком, иной раз высоко обнажая ноги» [Сологуб, с. 119]. Далее Людмила соблазняет Сашу, демонстрируя ему босые ноги: «Людмила стащила чулки.

- Беленькие ножки? – спросила она опять, странно и лукаво улыбаясь. – На колени! целуй! - строго сказала она, и победительная жестокость легла на ее лицо.

Саша проворно опустился на колени и поцеловал Людмилины ноги» [Сологуб, с. 204].

В ранней редакции «Мелкого беса» также присутствовала сцена с демонстрацией босых ног в эпизоде сватовства Передонова к сестрам Рутиловым: «Глава о сватовстве Передонова к Рутиловым включает сцену демонстрации босых ног»[137]. Этот эпизод также может быть прочитан как в эротическом контексте, так и через призму «проверки на нечистую силу»: глядя на обнаженные ноги потенциальных невест, жених убеждается в том, что они не являются обманывающими его бесами, демонами.

К концу 1880-х гг. мотив босых ног по-прежнему широко представлен в поэзии Сологуба, но сближается с мотивом скитальчества и христианского смирения:

---

[136] Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 47.

[137] Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб: Наука, 2004. С. 749.

И сзади в рубище смиренном

Тащусь я, бледный и босой[138]

(«Я рано вышел на дорогу…», 1889)

Босоногий персонаж – уже не просто бедный учитель, у которого нет денег на обувь, но скиталец, путник и вместе с тем – смиряющий себя христианин. В «Мелком бесе» мотив босых ног приобретает языческое прочтение: античный эротизм обнаженного тела в описании встреч Саши и Людмилы и отсылка к языческому мотиву ног-копыт в славянских поверьях.

Отсылки к поэтическим произведениям автора, таким образом, неразрывно связаны с демонологией романа, галереей «мелких бесов», к которым относят и Сашу Пыльникова (через этимологию его фамилии, связанной с пылью – воплощением бесов и неизменным атрибутом недотыкомки).

Образы демонов получили продолжение в дальнейшем корпусе творчества Ф. Сологуба – так, комментируя один из самых тяжелых периодов своей жизни, он пишет: «Мелкий бес стережет черные дни и приходит пакостить, - резюмировал происходящее Сологуб в письме к Г. И. Чулкову от 9 июля 1907 года. – Как раз в те дни, когда сестра уже перестала вставать с постели, за 2 недели до смерти, меня внезапно уведомили, что на службе меня не оставят. Как раз в день ее похорон мой преемник требовал, чтобы я сдавал ему поскорее училище. Теперь требует, чтобы я поскорее очищал ему квартиру». В эти дни было написано стихотворение «Чертовы качели»[139]. Лирического героя «Чертовых качелей» окружают бесы, смеющиеся над ним и заставляющие его качаться до самой смерти, при этом постоянно повторяющие одни и те же слова:

Над верхом темной ели

Хохочет голубой:

---

[138] Сологуб Ф. Стихотворения. Ленинград: Советский писатель, 1979. С. 93.

[139] Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Ленинград: Советский писатель, 1979. С. 37.

«Попался на качели,

Качайся, черт с тобой».

В тени косматой ели

Визжат, кружась гурьбой:

«Попался на качели,

Качайся, черт с тобой»[140].

Именно в этот период начинается рост популярности «Мелкого беса»: «Вышедший в 1907 году отдельным изданием его роман «Мелкий бес» в короткое время выдерживает пять переизданий. Инсценировки романа обходят почти всю Россию»[141]. Образ «мелкого беса», демона в совокупности множества бесконечно малых воплощений, «пыли», получает развитие в стихотворениях и становится одним из ключевых в корпусе текстов Ф. Сологуба вообще. С бесовским началом связан и мотив огня, который не может победить «мелкого беса»: в стихотворении, первую строчку которого Сологуб берет для эпиграфа, огонь не справляется с колдуньей, в тексте «Мелкого беса» - с княгиней и с недотыкомкой, а в более позднем продолжении – трилогии «Творимая легенда» - выясняется, что и самому Передонову удалось избежать возмездия.

Ряд микромотивов «Мелкого беса» также отразился в поэзии Ф.К. Сологуба – так, например, к экспериментам И.И. Мечникова в области омоложения (пародийное отражение которых впоследствии появилось в «Собачьем сердце» М.А. Булгакова, в методах лечения, используемых профессором Преображенским для его пациентов), отсылает не только фраза о княгине Волчанской «поросячью молодость себе в жилы пускает», но и стихотворение Ф. Сологуба 1890 года:

Да, эликсир из юных поросят, —

Вот лучший способ для продленья жизни.

---

[140] Сологуб Ф. Стихотворения. Ленинград: Советский писатель, 1979. С. 347.

[141] Дикман М.И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Ленинград: Советский писатель, 1979. С. 57.

Тебя, старик, пусть годы не страшат:
Есть средство верное: под кожу брызни
Поганой жидкостью, и станешь вдруг
Неутомим, как молодой петух,
И выйдешь ты отличною подделкой
Под юношу: хоть тотчас под венец [Сологуб, с. 799].

2.2. Публицистический дискурс в структуре романа: трансформация авторских идей в художественную систему «Мелкого беса»

Помимо отсылок к корпусу своих стихотворений Федор Сологуб через текст «Мелкого беса» вступает в диалог с самим собой – публицистом, интерпретируя высказанные им соображения о сущности русского характера и преодолении его деструктивным качеств. В настоящем исследовании подсветим значимый в этом отношении элемент текста – образ гейши.

Тема гейши возникает в связи с проведением маскарада[142] – гимназист Саша Пыльников по совету своей возлюбленной Людмилы Рутиловой принимает участие в маскараде, нарядившись в костюм гейши. Маскарад предполагает голосование за лучший костюм с помощью билетиков, которые каждый из посетителей отдает обладателю понравившегося наряда. Гейше удается одержать победу над всеми участниками маскарада, что провоцирует вспышку ненависти и массовую драку. Фрейм маскарада тоже представляет собой интертекстуальную отсылку к пространству карнавала как демоническому и «вывернутому наизнанку» миру, в котором, среди прочего, происходит переодевание в представителя другого пола.

[142] Нижеследующий текст об интертекстуальных связях с публикациями Ф.К. Сологуба о гейше вошел в состав статьи Данилина О.В. Саша Пыльников и Передонов: феноменология зависти как исток «мелкобесия» в проекции на автоинтертекст Ф. Сологуба. // Мир науки, культуры, образования. 2024. № 5. С. 368-370.

Идея послать мальчика на маскарад в женском образе возникает из курсирующих по городу и поддерживаемых главным героем романа, Передоновым, слухов, что Саша – девочка, а не мальчик: «В этот же вечер Передонов поспешно обошел всех сослуживцев, от инспектора до помощников классных наставников, и всем рассказывал, что Пыльников – переодетая барышня» [Сологуб, с. 109]. Слух, рожденный из разговоров одноклассников Саши Пыльникова, быстро распространяется по городу, и именно желание выяснить, является ли гимназист мальчиком или девочкой, движет Людмилой Рутиловой, когда она идет познакомится с Сашей. Знакомство с нею провоцирует роман между ней и Пыльниковым, он как бы окончательно утверждает свое мужское начало, и через некоторое время в городе обсуждают уже не тот факт, что Саша – переодетая барышня, а то, что у него роман со средней из сестер Рутиловых.

Взаимоотношения Саши с городскими сплетниками (адресно сконцентрированными в образе Передонова) развиваются как бы по гегелевскому принципу «тезис – антитезис – синтез»: сначала по городу гуляет слух, что Саша – барышня (тезис), он отвечает на это романом с взрослой девушкой, утверждающим его маскулинность (антитезис), и, наконец, приходит к синтезу – ради насмешки над всем городом все же переодевается в женщину – гейшу (синтез). «Обе сестры увлеклись Людмилиною мечтою послать в маскарад Сашу в женском платье, обмануть таким способом весь город и устроить так, чтобы приз дали ему» [Сологуб, с. 221].

Особенного внимания заслуживает тот факт, что для маскарада выбран наряд именно гейши. В тексте упоминается о переодеваниях Саши: Людмила ради забавы переодевает его в свои платья, наряжает афинским рыбаком, причем опять упоминаются обнаженные ноги: «Но лучше нравились ему и ей иные наряды, которые шила сама Людмила: одежда рыбака с голыми ногами, хитон афинского голоногого мальчика». [Сологуб, с. 209]. Однако для маскарада выбран именно костюм гейши, который приходится специально шить, выписывать парик из Петербурга и т.д. [Сологуб, с. 221]. Сами сестры

выбирают для себя национальные костюмы испанки, турчанки и цыганки – то есть наряжаются в представительниц других народов, но не восточных, а южных и западных (относительно России). Невольно возникает вопрос: почему для Пыльникова выбран именно такой экзотический вариант, почему так важно нарядить Сашу именно гейшей? М.М. Павлова видит в этом момента отсылку к известной оперетте Сиднея Джонса «Гейша», которую часто ставили театры начала XX века (в частности, она упоминается у А.П. Чехова в «Даме с собачкой») [Сологуб, с. 805].

Ответ на этот вопрос следует искать в статье Ф. Сологуба, написанной им в процессе работы над текстом романа «Мелкий бес», в 1904 году. Статья называется «Зависть», и в ней автор осуждает укоренившуюся в русском народе зависть, указывая, что в настоящее время объектом этой зависти стали японцы. Статья написана в разгар русско-японской войны, через месяц после крупного сражения при Ляояне, в результате которого русская армия была вынуждена отступить. Сологуб пишет: «Долго, мучительно и бессильно завидовали мы Западной Европе, её широкому просвещению, её гордым правам. Теперь завидуем столь же мучительно, — и неужели столь же бессильно? — японцам: их скороспелой, но очевидной культурности, их подготовленности, их флоту… их гейшам, может быть. У них школы, у них поголовная грамотность, у них бинокли, у них на солдатах одежда с иголочки»[143].

Гейша в тексте Сологуба становится символом зависти – тем, чего нет и не будет в российской действительности. Саша Пыльников, наряжаясь гейшей, концентрирует в себе мотив зависти: его красота, легкость, молодость вызывает зависть Передонова. В статье «Зависть» Сологуб указывает, что современные люди уже начали завидовать собственным детям, опасаясь, что эти дети вырастут более счастливыми и свободными. Это буквально описание взаимодействия Передонова с Сашей Пыльниковым: Передонов во время

[143] Сологуб Ф.К. Зависть. Новости и Биржевая газета. 1904. № 268. 28 сентября.

уроков оскорбляет его, отрицательно реагируя на его привлекательную внешность, используемые им духи и т.д. В дальнейшем супруга Передонова Варвара пишет на Пыльникова донос, описывая его взаимоотношения с Людмилой Рутиловой.

Первоначально Саша Пыльников вызывает зависть только у Передонова, а после победы в маскараде он притягивает зависть всех горожан. Ключевым моментом в его выигрыше снова становится обман, распущенные слухи: «Слух пронесся, что гейшею наряжена Каштанова, актриса, любимая мужскою частью здешнего общества. И потому Саше давали много билетиков» [Сологуб, с. 228]. После присуждения приза зависть приобретает характер массовой истерии: «Началась дикая травля. Веер сломали, вырвали, бросили на пол, топтали. Толпа с гейшею в середине бешено металась по зале, сбивая с ног наблюдателей. Ни Рутиловы, ни старшины не могли пробиться к гейше. Гейша, юркая, сильная, визжала пронзительно, царапалась и кусалась» [Сологуб, с. 231]. После драки Пыльникову удается ретироваться, и его перевоплощение так и остается нераскрытым: «В городе, кишащем сплетнями, в городе, где все обо всех знали, ночное Сашино похождение так и осталось тайною. Надолго, конечно, не навсегда» [Сологуб, с. 235]. Авторская ирония проявляет себя в том, что Сашу первоначально принимали за переодетую девочку, и в образе гейши его также принимают за другую (актрису Каштанову).

Спустя несколько дней после маскарада линия противостояния Саши Пыльникова и Передонова завершается сокрушительной победой Саши: приехавшая в город Сашина тетя знакомится с сестрами Рутиловыми и убеждается в невинности их намерений (что не соответствует действительности). «Скоро уверенная ложь Рутиловых и Сашина была подкреплена страшным событием в доме Передоновых. Оно окончательно убедило горожан в том, что все толки о Саше и о девицах Рутиловых – бред сумасшедшего» [Сологуб, с. 241]. Страшное событие – это совершенное Передоновым в финале романа убийство Володина, которое окончательно

убедило горожан в том, что Передонов – сумасшедший.

Ключевым мотивом во взаимодействии Передонова с Пыльниковым становится мотив зависти. В образе Передонова сгущаются многие деструктивные мотивы, исследователи отмечают его сконцентрированность на разрушении и плотских удовольствиях, а также сосредоточенность на самом себе. «Сологуб постоянно подчеркивает неспособность своего героя чувствовать красоту – природы, искусства, религиозного обряда, красоту человека»[144]. Красота воспринимается главным героем как орудие обольщения, попытка привлечь его, Передонова, внимание и прельстить его. Вероятно, именно подавляемое влечение к Саше, чья физическая красота многократно подчеркивается в тексте, и провоцирует зависть к нему, выливающуюся в дальнейшем в агрессию и ненависть.

Переодевание Саши Пыльникова в гейшу концентрирует в себе два вида зависти: личную (Передонов завидует молодости и красоте Саши, младшая сестра Людмилы Рутиловой, Валерия, завидует, что не ее костюм имеет такой успех и т.д.) и общественную: гейша, сначала вызывавшая восхищение, провоцирует массовую ненависть как из-за своей победы в конкурсе, так и из-за неверного представления о том, кто именно нарядился гейшей.

Фактически, о том же самом Сологуб пишет в статье «Зависть», упоминая о соответствующей черте характера как о глубоко укорененной в русском народе. Зависть проявляет себя через ненависть ко всему красивому, аккуратному, свободному: тому, чем русский человек не обладает. Чтобы преодолеть зависть, необходимо ощутить свою силу: «Зависть – плод слабости и несвободы. Сильные и свободные не завидуют. И потому, если мы хотим вести существование, достойное сильного европейского народа, то нам надо перестать завидовать. Надо понять, что мы сильны. Сильнее всякого

[144] Мокин Б.И., Мокина Н.В. «Дионисический дух» в интерпретации Ф. Ницше и Ф. Сологуба. Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 396.

чиновника»[145]. В статье Сологуб особенно обрушивается на чиновников, являющихся генератором и вдохновителем этой зависти: «Чиновник – плоть от плоти и кость от кости нашей. Да, ведь, и завидует-то кто? Чиновник же»[146].

Образ Передонова, мечтающего стать инспектором и старающегося контролировать гимназистов, фактически развивает постулат написанной Сологубом ранее статьи: в «Мелком бесе» подробно показано, как именно на практике реализует себя зависть, что делает завидующий человек (мечтающий стать чиновником и подчеркивающий в себе «чиновничью» сущность). Передонов по собственной инициативе ходит в дома к гимназистам, отрицательно характеризует их поведение, общаясь с их родителями и семьей, добивается телесного наказания. Сологуб демонстрирует на примере Передонова, как этот навязчивый поиск отрицательного приводит к безумию: сначала герою повсюду мерещатся колдовские чары, его преследует загадочная недотыкомка, он совершает нелогичные действия: хочет побрить своего кота (потому что боится сконцентрированного в его шерсти электричества), прячет в доме ножи и вилки, боясь покушения и т.д. В конце романа он переходит к деструктивным действиям в отношении других: поджигает клуб, где проводился маскарад, так как там ему видится недотыкомка, а затем убивает своего приятеля.

Между тем, слово «зависть» в самом тексте романа встречается лишь единожды, причем Передонов считает, что завидуют ему самому: «Преследование невест, зависть товарищей, более сочиненная им самим, чем действительная, чьи-то подозреваемые им козни - все это делало его жизнь скучною и печальною, как эта погода, которая несколько дней под ряд стояла хмурая и часто разрешалась медленными, скучными, но долгими и холодными дождями» [Сологуб, с. 80]. Передонову кажется, что особенно ему завидует Володин (в итоге им убитый), и он не видит бросающейся в глаза убогости своей жизни. Сологуб постоянно подчеркивает в тексте беспорядок и неуют в

[145] Сологуб Ф.К. Зависть. Новости и Биржевая газета. 1904. № 268. 28 сентября.
[146] Там же.

доме Передонова, его профессиональную слабость: гимназисты и коллеги недовольны им как учителем. Он сам мучительно завидует всем, но в его извращенном, искаженном восприятии мира ему представляется, что это он – объект всеобщей зависти.

Таким образом, в тексте романа Ф.К. Сологуба «Мелкий бес» присутствует элемент автоинтертекста – отсылка к статье Сологуба, созданной им за год до написания романа. Статья называется «Зависть», и именно чувство зависти является ключевым мотивом романа «Мелкий бес»: главный герой романа, Передонов, завидует своим ученикам, знакомым, жителям города и вообще всем. Можно сказать, что образ Передонова буквально вырос из постулатов статьи: в романе убедительно продемонстрировано, как зависть преображается в безумие. В статье о зависти Сологуб пишет о ее возможном преодолении через осознание себя как сильного, а в романе «Мелкий бес» показывает, что случится, если зависть не удастся преодолеть.

При этом эксплицитного объяснения чувства зависти со стороны Передонова в романе нет: слово «зависть» встречается в нем лишь единожды (и речь идет о том, что Передонову, в его представлении, все завидуют), а глагол «завидовать» не употребляется в отношении главного героя вообще. Сологуб зашифровывает чувство зависти, маскирует его от читателя, оставляя подсказку в виде образа гейши: в гейшу на маскараде переодевается герой романа, мальчик Саша Пыльников. Гейша упоминается в статье «Зависть» именно как вызывающая зависть у русского народа (наряду с вооружением японских солдат и их обмундированием). Это, несомненно, связано с неудачами в ходе русско-японской войны, тяжело воспринимавшимися русским сообществом: статья создана в разгар военной кампании, после проигрыша в крупном сражении.

Таким образом, Федор Сологуб в тексте романа «Мелкий бес» вступает не только в диалог с различными классическими текстами русской и зарубежной литературы, античной и христианской мифологией. Не менее важным в контексте прочтения и истолкования романа является его диалог с

самим собой, отсылка к его размышлениям о сущности русского народа и попытка преодолеть отрицательные чувства и черты характера.

К паттерну автоинтертекста, отсылающего к публицистике самого Сологуба, следует также отнести отвергнутые автором в окончательной редакции романа образы писателей Шарика и Сергея Тургенева (Скворцова и Степанова соответственно). В соответствии с первоначальным замыслом, в романе «Мелкий бес» присутствовала комическая пара писателей, посетивших уездный город и собирающихся описать его нравы – история Передонова разыгрывается у них на глазах. Исключенные автором главы с участием Шарика и Тургенева были опубликованы отдельно в 1912 году в журнале «Речь» и выступили своего рода литературным памфлетом – в комических образах писателей современники узнали Максима Горького и Степана Петрова (Скитальца), и главы были восприняты как «пасквиль», т.е. прочитаны через публицистическую оптику. М. Горький в ответ высмеял Ф. Сологуба в сказке о Смертяшкине – писателе, который в стихах постоянно упоминает смерть, и в оформлении своего дома использует кладбищенские мотивы[147].

Ф. Сологуб отрицал изначальное намерение изобразить Горького под видом Шарика. Как указывает М.М. Павлова, из анализа его интервью и частной переписки в 1912 году следует, что «в процессе работы над романом Сологуб абстрагировал персонажи от конкретных лиц, а затем переадресовал их – создал образы, отсылавшие читателей к хорошо известным и пользовавшимся популярностью фигурам»[148]. Анализируя сходство Сологубовского Шарика с Горьким, она указывает: «При создании образа Шарика Сологуб опирался на самое тривиальное представление о Горьком, сложившееся в критике; однако, чтобы выдержать общий сатирический тон

[147] Горький М. Русские сказки (III) // Эвентов М. Русская стихотворная сатира 1908–1917-х годов. Л.: Советский писатель, 1974. С. 147-149.
[148] Павлова М.М. Приложения // Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб: Наука, 2004. С. 724.

повествования, он целенаправленно прибегал к профанации горьковских идей и художественных образов»[149].

Часть романа «Мелкий бес», таким образом, в соответствии с авторским замыслом была преобразована в памфлет и опубликована как публицистическое произведение. Не исключено, что автор принял такое решение на волне растущей популярности «Мелкого беса» и в то же время желая высмеять стереотипного узнаваемого современного писателя. В связи с этим возникает своеобразный «боковой текст» - извлечения из черновиков романа, представленные как отдельные эпизоды, сопровождающие его канву. Опубликованные фрагменты представляют собой как бы мини-роман, автор заново проходит по всем ключевым эпизодам «Мелкого беса», показывая их глазами писателей: они смотрят, как Передонов издевается над своим котом, обсуждают внешность Саши Пыльникова, пытаются сосватать друг другу Грушину и пр.

Публикуя «роман о романе», Ф. Сологуб отсылает к паттерну самоистолкования – как это сделал, например, Н.В. Гоголь, который после прохладного приема «Ревизора» критикой и зрителями написал мини-пьесу «Театральный разъезд после представления новой комедии». Сологуб, публикуя «взгляд со стороны» на Передонова и других, хорошо известных публике, героев «Мелкого беса», показывает один из вариантов оптики прочтения романа, взгляда на Передонова как на новейшего сверхчеловека, которого Шарик и Тургенев хотят сделать героем своего романа.

М.М. Павлова указывает также на параллели с публицистическими произведениями Сологуба, написанными уже после начала работы над «Мелким бесом». Так, отсылка к «Человеку в футляре» А.П. Чехова, интертекстуальные связи с которым подробно проанализированы в следующей главе настоящей работы, параллельна рассуждениям Ф, Сологуба о Чехове в его статье «После катастрофы»: «Опасение «человека в футляре»,

[149] Там же. С. 729.

— как бы чего ни вышло, — не чуждо каждому из нас. И мы боимся, — врагов, да и друзей, чужих и своих, силы и власти, ума и безумия, правды и клеветы, смерти и жизни. Не умеем быгть смелыми, не смеем хотеть, стыдимся самих себя и робко прячемся в раковины обычного строя жизни, тупой, ленивой, вялой. Боимся разбить эти раковины, хотя они хрупки, хотя нам в них неловко и тесно. И когда бледная смерть внезапно станет перед нами, мы забываем всю нашу культурность и звереем. Потому что привыкли к страху»[150]. Вопросы, поднятые Чеховым, волновали Сологуба, что проявлялось как в его художественных произведениях, так и в публицистике.

Сходный параллелизм отмечается и в мотиве садизма учителя по отношению к ученикам. В тексте «Мелкого беса» неоднократно подчеркивается, как Передонову нравилось самому наказывать учеников либо провоцировать наказание со стороны родственников или квартирных хозяев: он лично ходит по квартирам учеников, добиваясь, чтобы тех высекли. Вопросы садизма взрослого по отношению к ребенку были принципиально важны для Сологуба в связи с особенностями его собственной семьи: мать прибегала к телесным наказаниям, даже когда писатель был уже взрослым. В статье «О школьных наказаниях» Сологуб пишет: «Многие любят смотреть, как наказуемые дети плачут; иные не могут даже этого скрыть, и смеются или улыбаются на детские слезы. Приятно для них ощущение власти, еще приятнее — мучить, а лукавый рассудок легко и охотно подыщет оправдание для всякого темного дела»[151]. М.М. Павловой опубликована также статья «О телесных наказаниях», не вышедшая при жизни Ф. Сологуба и поднимающая сходные вопросы[152].

[150] Сологуб Ф. К. После катастрофы // Новости и Биржевая газета. 1904. № 181. 3 июля. С. 2.
[151] Сологуб Ф.К. О школьных наказаниях // Образование. 1902. № 11. Отд. II. С. 69.
[152] Сологуб Ф.К. О телесных наказаниях. Публ. М.М. Павловой // De visu. 1993. № 9 [10]. С. 54

2.3. Прозаический автоинтертекст: мотивно-образные переклички романа с малой и крупной прозой Ф.К. Сологуба

Значительная общность мотивов и элементов предметного мира и сюжета прослеживается между «Мелким бесом» и первым романом Сологуба, «Тяжелые сны». Первый роман Сологуба вышел в 1895 году, и на его родство с более поздним «Мелким бесом» обращал внимание В.Ф. Ходасевич: «По своему внутреннему содержанию «Тяжелые сны» близки к «Мелкому бесу». И там и здесь главный герой – самодовлеющая пошлость. Разница в том, что в «Тяжелых снах» Сологуб лишь заглянул в нее и ужаснулся, а в «Мелком бесе» уже и возненавидел, - быть может, помимо собственной воли. Когда перед ним вставали образы «Тяжелых снов», он видел, как мелкий бес неотступно, словно навязчивый мышиный кошмар, выгрызал душу Логина, как он выгрызет и опустошит душу Нюты. Увидел и стал ненавидеть. Стал преодолевать юркую мерзость, но сделал это всего наполовину»[153].

Общий сюжет «Тяжелых снов» во многом конгруэнтен сюжету «Мелкого беса»: так, главный герой «Тяжелых снов», Логин, как и Передонов, работает учителем в гимназии и испытывает отвращение к своей профессии:

«По утрам в будни Логин всегда бывал в мрачном настроении. Знал: придет в гимназию и встретит холодных, мертвых людей. Они равнодушно отбывают свою повинность, механически выполняют предписанное, словно куклы усовершенствованного устройства»[154].

Далее, по мере развития сюжета Логин узнает, что в городе циркулируют нелепые и абсурдные слухи о нем, он испытывает не до конца самим им осознанное влечение к мальчику, одному из своих учеников, и в сумрачном состоянии сознания, усиленном алкоголем, убивает своего недруга.

---

[153] Ходасевич В.Ф. Федор Сологуб. Тяжелые сны. // Золотое руно. 1906. № 2. С. 130-131.
[154] Сологуб Ф. Собрание сочинений Федора Сологуба. Т. II. СПб: Шиповник, 1910. С. 23.

В «Мелком бесе» слух о том, что гимназист Саша Пыльников – девочка, а не мальчик, пущен вдовой Грушиной, и эту новость живо начинает обсуждать весь город:

«Знаете, нынче поступил в гимназию, прямо в пятый класс, один гимназист, Пыльников, будто бы из Рубани, потому что его тетка в нашем уезде имение купила.

- Ну, знаю, - сказала Варвара, - видела, как же, еще они с теткой приходили, такой смазливенький, на девочку похож и все краснеет.

- Голубушка Варвара Дмитриевна, как же ему не быть похожим на девочку, - ведь это и есть переодетая барышня!» [Сологуб, с. 93]

В «Тяжелых снах» слухи также начинаются с диалога на балу – исправник Вкусов и попечитель училища Мотовилов обсуждают главного героя и утверждают, что он развращает юношей: «Он, знаете ли, и в гимназии положительно вреден. К нему ученики бегают, а он их развращает... У меня сердце не на месте. Вы меня понимаете, вы сами отец, ваш гимназист – мальчик красивый»[155]. Далее показано, что разговор на балу становится ключевым моментом для распространения сплетни о Логине: «В маленьком городе, как наш, быстро расходятся сплетни, и тем быстрее, чем неправдоподобнее и грязнее. Стоило поговорить Мотовилову со Вкусовым наедине на вечере у Кульчицкой, как уже на другой день неожиданная выдумка Мотовилова гуляла по городу, выдавалась за несомненное и ни в ком не встречала возражений»[156].

Сплетня усиливается, когда Логин берет к себе на воспитание из жалости беспризорного юношу Леонида – после этого Логина начинают считать в городе антихристом, распускают слухи о его интимной связи с юношей, сочиняют, что Логин будто бы состоял в связи и со своей матерью, что он с воздушного шара сыплет в воду вибрионы холеры и т.д. Логина, как и Передонова, начинает преследовать вымышленный образ – призрак

[155] Там же. С. 173-174.
[156] Там же. С. 192.

рыжеволосого мальчика: «Румяный, рыжеволосый мальчуган, который привиделся в то несчастное утро, сделался так телесен, что начал отбрасывать тень, когда стоял в лучах солнца. Но стоило подумать об Анне, - и мальчуган исчезал, словно его не было»[157]. В итоге Логин убивает топором Мотовилова, первопричину распускаемых о нем слухов, причем обстоятельства убийства сходны с убийством Володина в «Мелком бесе»: Логин, как и Передонов, пьет, и в состоянии опьянения убивает своего врага. При этом, однако, Логин пьет вместе с городским головой Баглаевым, и уходит убивать, когда собутыльник засыпает. Баглаев же уверен, что Логин также спал, что отводит от него подозрение.

В сущности, «Тяжелые сны» - это «Мелкий бес», оканчивающийся счастливой развязкой для главного героя: если в «Мелком бесе» убийство очевидно, и текст завершается изображением Передонова, сидящего в ступоре возле трупа, то Логину удается избежать обвинения благодаря свидетельству его приятеля Баглаева. Этот момент вводит в два текста мотив связи с двумя романами Ф.М. Достоевского, где также изображено убийство.

Подобно Раскольникову, Логин признается в совершенном своей возлюбленной – Анне Ермолиной: «- Ничто нас не разлучит. Я сердцем приросла к тебе.

- Даже преступление? Кровь? Анна задрожала.

- Ничто не может разлучить нас! -- воскликнула она. – Я бы за тобою пошла на каторгу, я помогла бы тебе нести тайну.

Подняла на Логина глаза; полные слез, они выражали страдание. Слезы катились по ее щекам, и это терзало сердце Логина.

- Нюточка, бедная моя, ты что-нибудь знаешь?

- Я знаю, что тебе тяжело. Открой мне твою тайну: пусть не будет у нас ничего неразделенного.

- Слушай, Нюточка, - я убил Мотовилова»[158].

[157] Там же. С. 382.
[158] Там же. С. 395.

Нюта, как и Соня Мармеладова, принимает Логина вместе с его преступной виной, и концовка «Тяжелых снов» фактически отсылает к «Преступлению и наказанию» без каторги – в конце автор указывает, что Логин был ранен обезумевшей толпой во время разгрома холерного барака (ср. «трихины» у Достоевского), после болезни оправился, и его вместе с возлюбленной ожидает новая жизнь: «- Теперь мы вместе, - радостно сказала она, опуская голову на его подушку. – Я не уйду, но ты не говори, тебе пока вредно, закрой глаза и усни.

Логин покорно закрыл глаза и забылся.

Прошла своим чередом болезнь, - для Логина и Анны началась новая жизнь, обновленные небеса засинели над ними, но что будет с ними и куда придут они?»[159].

В «Мелком бесе» финальная сцена убийства также отсылает к тексту Ф.М. Достоевского – но к «Идиоту», в котором Парфен Рогожин после убийства Настасьи Филипповны впадает в безумное состояние, и сходные эмоции испытывает и узнавший об убийстве князь Мышкин.

В последних строчках «Мелкого беса» читаем: «Передонов безумными глазами смотрел на труп, слушал шопоты за дверью... Тупая тоска томила его. Мыслей не было.

Наконец осмелились, вошли, - Передонов сидел понуро и бормотал что-то несвязное и бессмысленное» [Сологуб, с. 246].

У Достоевского в «Идиоте» Мышкина и Рогожина находят в таком же состоянии:

«По крайней мере, когда, уже после многих часов, отворилась дверь и вошли люди, то они застали убийцу в полном беспамятстве и горячке. Князь сидел подле него неподвижно на подстилке и тихо, каждый раз при взрывах крика или бреда больного, спешил провесть дрожащею рукой по его волосам

[159] Там же. С. 413.

и щекам, как бы лаская и унимая его. Но он уже ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окруживших его людей»[160].

«Тяжелые сны» и «Мелкий бес» вступают, таким образом, в интертекстуальный диалог между собой при посредстве еще одного автора: сцена убийства одного персонажа другим, состояние аффекта – и последствия, развивающиеся по одной из двух возможных версий. Либо это избежание обвинения в убийстве и последующее признание своей возлюбленной (модель «Преступления и наказания»), либо впадение в состояние бреда и аффекта (модель «Идиота»).

Подобная модель интертекстуальной переклички двух текстов «через третий» присутствует не только в связи с Ф.М. Достоевским. Так, в «Тяжелых снах» практически буквально воспроизводится сцена встречи Татьяны с Онегиным с поправкой на то, что роман считается первым декадентским произведением в отечественной литературе, и сцена объяснения проявляющей инициативу женщины и отказавшего ей мужчины значительно более откровенна, чем у Пушкина:

«- Это очень нелепо, что я вас пригласила. И знаете ли зачем? Чтобы сказать: возьмите меня.

…

- Вы безумны, Клавдия Александровна. И что вам из того, если и я заражусь вашим безумством?

…

- Я дал вам добрый совет, но... Если бы вам понадобилась грубая подделка под любовь...»[161]

Пушкинская Татьяна высказывает практически те же самые идеи, однако более завуалированно:

Но так и быть! Судьбу мою

Отныне я тебе вручаю,

[160] Достоевский Ф.М.
[161] Там же, с. 83-84.

Перед тобою слезы лью,

Твоей защиты умоляю...[162]

…

Я жду тебя: единым взором

Надежды сердца оживи

Иль сон тяжелый перерви,

Увы, заслуженным укором![163]

Онегин отвечает, транслируя ту же самую мысль, которую повторяет сологубовский Логин:

Но я не создан для блаженства;

Ему чужда душа моя;

Напрасны ваши совершенства:

Их вовсе недостоин я[164].

…

Мечтам и годам нет возврата;

Не обновлю души моей...

Я вас люблю любовью брата

И, может быть, еще нежней[165].

В «Мелком бесе» Передонов цитирует «Евгения Онегина», общаясь с учениками:

Встает заря во мгле холодной;

На нивах шум работ умолк;

С своей волчихою голодной

Выходит на дорогу волк[166].

Этот отрывок находится в IV главе, которая начинается именно с объяснения Онегина и Татьяны – тем самым автор указывает на имплицитную

[162] Пушкин А.С. Евгений Онегин. М.: Художественная литература, 1974. С. 99.
[163] Там же.
[164] Там же. С. 116.
[165] Там же.
[166] Там же. С. 130.

перекличку с «Тяжелыми снами». Передонов говорит о цитируемом четверостишии именно в духе взаимоотношений мужчины и женщины, указывая на важную для него аллегорию: «Постойте, - сказал Передонов, - это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается.

Волки попарно ходят: волк с волчихою голодной. Волк – сытый, а она – голодная. Жена всегда после мужа должна есть. Жена во всем должна подчиняться мужу» [Сологуб, с. 211].

Ту же самую мысль в беседе с друзьями высказывают и герои «Тяжелых снов»:

«- Хорошо, кто с плетью, худо, кто под плетью, - сказал Логин, - всяк ищет хорошего для себя, а худое оставляет другим. Так и жена.

- Нет, совсем не так. Жена-сосуд скудельный, она слабее, и поэтому ее обязанность – повиноваться мужу»[167].

Фактически, герои Сологуба отсылают к финалу «Евгения Онегина», в котором Татьяна произносит знаменитые слова:

Я вас люблю (к чему лукавить?),

Но я другому отдана;

Я буду век ему верна[168].

Таким образом, два романа одного автора «переговариваются» друг с другом через классический источник – «Евгений Онегин», причем в более ранних «Тяжелых снах» ссылка обозначена имплицитно, через узнаваемую гомогенную сцену объяснения мужчины с женщиной.

Присутствует в «Тяжелых снах» и тема быстрого распространения слухов в маленьком городе, важная и для «Мелкого беса». Эта сцена также восходит к классическому паттерну, демонстрирующему бурное развитие слухов, в «Горе от ума» А.С. Грибоедова. Чацкого объявляют сумасшедшим на балу[169], Логина – тоже:

---

[167] Сологуб Ф. Собрание сочинений Федора Сологуба. Т. II. СПб: Шиповник, 1910. С. 106.
[168] Пушкин А.С. Евгений Онегин. М.: Художественная литература, 1974. С. 180.
[169] Грибоедов А.С. Горе от ума. М.: Наука, 1987. С. 228.

«- Он, знаете ли, и в гимназии положительно вреден. К нему ученики бегают, а он их развращает...

- Развращает? Ах, енондершиш!

- Своею пропагандой.

- А!

Хитрое и пронырливое выражение пробежало по лицу Мотовилова, словно он внезапно придумал что-то очень удачное. Он сказал:

- Да я не поручусь и за то, что он... кто его там знает; живет в стороне, особняком, прислуга внизу, он наверху. У меня сердце не на месте. Вы меня понимаете, вы сами отец, ваш гимназист – мальчик красивый»[170]. Важно, что Мотовилов – инициатор распространения слухов – как и грибоедовская Софья, не сразу понимает, что можно распустить слухи. Грибоедов при помощи ремарки отмечает, что Софья пристально смотрит на «господина N», и ее случайное замечание о том, что Чацкий «не в своем уме»[171] превращается в стартовую точку сплетни.

В «Мелком бесе» сцена бала располагается ближе к концу текста, а момент распространения слухов о том, что Саша Пыльников – девочка, а не мальчик, начинается с диалога Грушиной и Варвары:

«- Голубушка Варвара Дмитриевна, как же ему не быть похожим на девочку, - ведь это и есть переодетая барышня!

- Да что вы! – воскликнула Варвара.

- Нарочно они так придумали, чтобы Ардальона Борисыча подловить, - говорила Грушина, торопясь, размахивая руками и радостно волнуясь оттого, что передает такое важное известие» [Сологуб, с. 93].

В «Тяжелых снах», как и в «Горе от ума», объектом осмысления в слухах становится сам главный герой. В «Мелком бесе» Ардалион Борисович – сам центр распространения слухов, так как именно он всего боится, «чурается», воображает себе то что за ним будут подглядывать карты, то опасается острых

[170] Сологуб Ф. Собрание сочинений Федора Сологуба. Т. II. СПб: Шиповник, 1910. С. 174.
[171] Грибоедов А.С. Горе от ума. М.: Наука, 1987. С. 228.

ножей и вилок и т.д. Это инстинктивно чувствует Грушина, утверждающая, что Саша выдает себя за мальчика, будучи девочкой, не просто так, а именно с тем, чтобы «Ардальона Борисовича подловить».

Помимо описанных диалогов двух романов одного автора через посредство еще одного текста их объединяют и просто общие мотивы. Так, в «Тяжелых снах» упоминается о незаконно живущих вместе персонажах, которые, чтобы скрыть свое сожительство, выдают себя за двоюродных брата и сестру:

«Отец Клавдии умер, когда ей было лет пять. Ее мать сошлась с инженером Палтусовым. Он был женат, и не жил с женою. Кульчицкая выдавала его за двоюродного брата. Так прожили они несколько лет, то в нашем городе, то странствуя по чужим землям»[172].

В начале «Мелкого беса» говорится о родстве Варвары и Передонова, однако когда они обвенчались, выясняется, что по факту родственной связи между ними нет:

«И еще про меня худо говорят. – продолжал Передонов, - что я с Варварой живу. Говорят, что она мне не сестра, а любовница. А она мне, ей-богу, сестра, только дальняя, четвероюродная, на таких можно венчаться. Я с нею и повенчаюсь» [Сологуб, с. 70]. «Венчаться решили в деревне, верстах в шести от города: Варваре неловко было идти под венец в городе после того как прожили столько лет, выдавая себя за родных» [Сологуб, с. 180].

Этот момент коррелирует с биографией самого Сологуба: он в 1908 году начал жить с Анастасией Чеботаревской, однако обвенчался с ней только в 1915[173], при этом эти события произошли уже после написания обоих романов.

Далее, в романе «Тяжелые сны» упоминается ключевой для «Мелкого беса» мотив выбора женихом из многочисленных невест: Передонов, как и

[172] Сологуб Ф. Собрание сочинений Федора Сологуба. Т. II. СПб: Шиповник, 1910. С. 16.
[173] Биография Федора Сологуба // URL: https://ria.ru/20130301/924915839.html (дата обращения 20.03.2026)

друг главного героя Логина, Андозерский, выбирает между несколькими потенциальными невестами:

«- Ведь я, дружище, женюсь скоро, - откровенничал Андозерский.

- На ком? – полюбопытствовал Логин.

- На ком именно, сказать теперь, видишь ли, пока еще трудно.

…

- Сколько же у тебя невест?

- Стой, подожди, расскажу все по порядку. Их, видишь ли, три, то есть настоящих, стоящих внимания, три, - а вообще-то невест здесь непочатый угол. Женим, дружище, ужо и тебя. А теперь выпьем-ка за моих невест!»[174]

Далее в параграфе 3 настоящей главы показано, что мотив выбора невесты женихом связан с многочисленными вариантами реализации нарратива женитьбы в русской классической литературы, что также позволяет отнести его к категории диалога двух текстов «через посредство» третьего – многочисленных текстов, реализующих паттерн «выбора невест».

Роман «Тяжелые сны» выступает своего рода «мостом» межтекстовых диалогов «Мелкого беса» с классикой: общие мотивы двух произведений перекликаются с текстами Пушкина, Достоевского, Гоголя и других авторов. Освещаемая в третьем параграфе настоящей главы гомология основных мотивов «Мелкого беса» с немецкой литературой 1900-х гг. также может быть связана с «Тяжелыми снами»: их перевод на немецкий был осуществлен Александром и Кларой Браунерами сразу после публикации на русском языке[175].

Отметим, что преемственность двух текстов отмечалась критикой практически сразу после роста популярности «Мелкого беса»: так, в 1909 году критик А. Вергежский пишет, комментируя «Тяжелые сны» в связи с «Мелким

[174] Там же. С. 48.

[175] См. ТащинскийА.В. Австрийские переводчики Клара и Александр Браунеры. Опыт реконструкции творческой судьбы // Вопросы литературы. 2020. Сентябрь – октябрь. С. 258-279. Азадовский К.М. Венский акцент: Федор Сологуб и его переводчик // Русская литература. 2020. № 1. С. 122-145.

бесом»: «Между ними существует несомненная преемственность и в мыслях, и в форме. Это две крупные ступени той внутренней лестницы, по которой, то поднимаясь, то опускаясь, движется душа писателя»[176]. М.М. Павлова указывает также на глубокую связь двух произведений с незавершенным трактатом Сологуба «Теория романа», написанным им в 1888 году, и с метациклом Эмиля Золя «Ругон-Маккары»[177], чьи произведения в «Теории романа» Сологуб называет образцовыми. Также в «Мелком бесе» получили развитие некоторые идеи и наброски, сделанные для «Тяжелых снов», но не использованные в тексте[178].

Помимо стихотворений, публицистики и романа «Тяжелые сны», Ф. Сологуб создал до «Мелкого беса» ряд рассказов, которые также содержат в себе наметки мотивов, в дальнейшем развитых в «Мелком бесе». М.М. Павлова упоминает в качестве источников текста «Мелкого беса» ряд рассказов: «Тени» (1894; позднейшее заглавие: «Свет и тени»), «Красота» (1898), «Баранчик» (1899). В каждом из этих произведений содержатся элементы художественной аналогии с текстом романа — в образной системе, структуре, стилистических приемах или же на уровне интерпретации темы. В менее очевидной форме эти аналогии обнаруживаются также в рассказах «Червяк» (1894), «Утешение» (1899), «Жало смерти» (1902), «Милый Паж» (1902)»[179]. Подробно ею разобран рассказ «Красота», где развит мотив любования обнаженным телом, связывающийся с «рутиловским текстом» «Мелкого беса». Героиня «Красоты» Елена, подобно Людмиле Рутиловой, любуется юношей и переживает из-за того, что в современном обществе не принято открыто любоваться наготой.

---

[176] Вергежский А. Тяжелые сны // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Сост. Анаст. Чеботаревская. СПб., 1911. С. 344.
[177] Павлова М.М. Сквозь «Тяжелые сны» к «Мелкому бесу» // Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб: Наука, 2004. С. 659-660.
[178] Там же. С. 662.
[179] Там же. С. 676.

Так, в рассказе «Червяк» (1896) гимназистку Ванду, случайно разбившую любимую чашку квартирного хозяина, пугают тем, что к ней в горло заползет червяк и начнет ее «сосать». От страха девочка начинает чувствовать шевеление воображаемого червяка, вера в которого подогревается комментариями квартирных хозяев, ее соседок и всех гимназисток, осведомленных об этой истории – и в конце рассказа умирает от чахотки: «Ночью Ванда не может уснуть. Червяк угнездился под сердцем и сосет беспрерывно и мучительно. Ванда приподнялась, опираясь локтем на подушку. Одеяло скатилось с ее плеч. В слабом свете предпраздничной лампады слабо белела рубашка Ванды, смуглели ее голые руки, и испуганно горели на бледном лице черные широкие глаза. Боль становилась, казалось Ванде, нестерпимой»[180].

Фактически, в рассказе подробно продемонстрирован механизм психоза, когда случайная мысль (в случае Ванды – навязанная Владимиром Ивановичем) превращается в навязчивую и в конечном итоге доводит героя до нервного истощения. «Недотыкомку» Передонов придумывает себе сам, однако она, подобно Вандиному червяку, разрастается в его сознании, преследует его и губит.

Название рассказа «Червяк» и контекст иррационального страха перед старшими (вышестоящими) отсылает также к чеховской «Смерти чиновника», фамилия главного героя которой – Червяков. У героя Чехова представлен тот же самый механизм доведения себя до исступления и смерти, что у девочки Ванды и Передонова из «Мелкого беса».

Постепенное развитие безумия показано также в рассказе «Тени» («Свет и тени») (1896), где показано медленное погружение мальчика в безумие: увлекаясь демонстрацией при помощи рук теней на стене, гимназист Володя постепенно бросает из-за теней учебу и втягивает в эту забаву свою мать:

[180] Сологуб Ф. Червяк // Сологуб Ф. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. М.: Интелвак, 2000. С. 305.

«Лица их мирны, и грезы их ясны, - их радость безнадежно печальна, и дико радостна их печаль.

В глазах их светится безумие, блаженное безумие.

Над ними опускается ночь»[181].

Еще до начала работы над «Мелким бесом» Сологуб, таким образом, исследует в своих рассказах тему безумия, навязчивых мыслей, постепенного развития сумасшествия из невинно брошенного замечания («Червяк»), детской забавы («Тени»). Это отсылает также к первому описанию постепенного развития безумия в русской литературе – повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего»[182], где автор от первого лица описывает механизм постепенного развития безумия: первоначально рассказчику кажется, что между собой разговаривают две собаки, далее он якобы перехватывает его переписку, из которой узнает, что дочь директора департамента увлечена камер-юнкером, и начинает тяготиться своим низким чином – что в итоге и формирует в его голове мысль, что он – наследник испанской короны. Интересно, что у Сологуба «триггером» безумия всегда выступает какая-то случайно брошенная реплика или воображаемое, несуществующее слово, которое придумывают персонажи и начинают повторять. К «Запискам сумасшедшего», возможно, отсылает желание Передонова «причесаться по-испански» перед свадьбой: автор не упоминает, какого типа прическу герой хотел бы видеть, и парикмахер в тексте также не знает, что нужно Передонову. М.М. Павлова видит в этом мотиве отсылку как к образу «короля испанского», которым вообразил себя Поприщин у Гоголя, так и аллюзию к роману М. де Сервантеса «Дон Кихот» [Сологуб, с. 798].

В рассказе «Земле земное»[183] (1898) для главного героя, Саши Кораблева, таким триггером безумия становится слово «шишига»: он называет

[181] Там же. С. 384.
[182] Гоголь Н.В. Собрание сочинений в семи томах. Т. 3. М.: Художественная литература, 1966. С. 183-204.
[183] Сологуб Ф. Земле земное // Сологуб Ф. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. М.: Интелвак, 2000. С. 459-488.

этим словом сначала вымышленное существо, якобы проживающее в пруду, а затем своего товарища. По словарю В.И. Даля «шишига» определена как «злой кикимора или домовой, нечистая сила, которого обычно поселяют в овине; овинный домовой» либо как «праздный шалопай»[184]. В рассказе после обсуждения шишиги Саша топится в пруду без видимых на то причин: конфликт между мальчиками разрешен, учитель всех простил и история с шишигой как будто бы исчерпана.

Сходное навязчивое слово повторяется в «Тяжелых снах» - герои романа повторяют в разговорах ничего не значащее слово «енондершиш», которое употребляют разные люди. Контексты употребления показывают, что у тех, кто произносит это слово, оно в половине случаев ассоциируется с неким набором французских слов: «мерси с бонжуром, мезанфанты, енондершиш» («спасибо», «добрый день», «мои дети»), «городская голова, енондершиш; шеф де ля виль, как говорят французы» («городская голова»), «сосьете, енондершиш» («общество»), «енондершиш, вольнодумство, … либерте, эгалите, фратерните!» («свобода, равенство, братство»), «Енондершиш, се тре мове» («это очень плохо»). В других случаях слово «енондершиш» употребляется как междометие, и один из героев, исправник Вкусов, поясняет «Это по-студенчески, так студенты в Петербурге говорят».

Таким образом, у «недотыкомки» есть «предшественники» в виде навязчивых слов, преследующих главных героев и приводящих – как в случае Саши Кораблева и Передонова – к постепенному развитию безумия и последующей смерти.

Рассказ Ф. Сологуба «Баранчик» непосредственно соотносится с другой коллизией «Мелкого беса»: главный герой рассказа, мальчик Сенька, играет с сестрой Аниской в «баранчика». Сестра, увидев, как родители режут барана, предлагает брату побыть «баранчиком», и убивает его:

«- Ну, режь скорее, - лепечет Сенька.

[184] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 4. Р – V. М.: Прогресс универс, 1994. С. 1222.

Сам заблеял, таково жалобно, словно баранчик, - сам засмеялся, и сестренку насмешил. И взяла его Аниска за плечи, опрокинула на спину, повалила на землю, - все блеял Сенька.

Полоснула Аниска ножом по Сенькину горлу. Затрепыхался Сенька, захрипел. Кровь, - широкая, красная, - хлынула на его белую рубашонку и на Анискины руки. Кровь была теплая да липкая, Сенька затих.

- Баранчик, баранчик! – закричала Аниска, и засмеялась»[185].

В «Мелком бесе» неоднократно говорится о сходстве убитого Передоновым Володина с бараном:

«Володин склонил голову и произнес дрожащим голосом, как баран проблеял:

- Конечно, я небольшое жалованье получаю, но у меня всегда будет кусок хлебца. Конечно, я в университете не был, но живу, как дай бог всякому, и ничего худого за собой не знаю, а впрочем, кому как угодно судить. А я, что ж, собою доволен.

Он развел руками, наклонил лоб, словно собрался бодаться, и умолк» [Сологуб, с. 122].

Сходство это настолько поразительно, что в итоге Передонов принимает настоящего барана за Володина:

«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. … Баран заблеял, и это было похоже на смех у Володина, резкий, пронзительный неприятный» [Сологуб, с. 154]. Володину снится, что его окружают барашки, на что Передонов реагирует словами «Барану и сны бараньи, важное кушанье – бараний царь» [Сологуб, с. 177], и, наконец, перед самым убийством он также называет Володина «бараном».

[185] Сологуб Ф. Червяк // Сологуб Ф. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. М.: Интелвак, 2000. С. 489.

Помимо характерного для «Мелкого беса» мотива превращения человека в животное с «Баранчиком» связаны и более глубокие мотивы. «Более сложные коннотации текстов можно проследить на ономастическом уровне. Действие в рассказе приурочено к дню пророка Илии, хотя в реальности происходило под Рождество. Празднование дня пророка Илии (покровителя домашних животных — телят, баранов и козлят) складывалось из соединения христианской традиции с языческой (с культом Перуна, за которым закрепилось представление о жертвоприношении). … В «Мелком бесе» богослужения происходят в церкви в честь святого Илии, и, хотя именно эта деталь упоминается в экспозиции лишь косвенно, она, несомненно, имеет символическое значение и отвечает авторскому замыслу: повествование начинается фразой: «После праздничной обедни прихожане расходились по домам», а заканчивается сценой убийства Володина – «бараньего царя» во время «трапезы». Примечательно, что именно в день пророка Илии Передонов не был в церкви, в чем винится перед городским головой, - это обстоятельство указывает на «бессознательный выбор Передоновым языческого варианта мифа»[186].

Тема превращения человека в животное представлена также в рассказе «Белая собака», где героиня, Александра Ивановна, оборачивается белой собакой, а ее собеседница бабушка Степанида – вороной, и в тексте это никак не мотивировано: Александру Ивановну сначала в шутку называют собакой, а потом она действительно превращается в собаку: «За банею лежала в траве большая белая собака и выла. Ее голова, черная на макушке, была поднята к ворожащей в холодном небе луне, задние лапы были странно вытянуты назад, а передние упруго и прямо упирались в землю. В бледно-зеленом и неверном озарении луны она казалась огромною, - такою огромною, каких и не бывает на свете собак, - толстою и жирною. Черное пятно, которое начиналось на ее голове и тянулось неровными извивами вдоль всей спины, казалось женскою

[186] Павлова М.М. Сквозь «Тяжелые сны» к «Мелкому бесу» // Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб: Наука, 2004. С. 678.

распущенною косой. Хвоста не было видно, - должно быть, он был подвернут. Шерсть на теле была такая короткая, что собака издали казалась совсем голою, и кожа ее матово светилась в лунном свете, и похоже было на то, что в траве лежит и воет по-собачьи голая женщина»[187]. Это сближает художественный метод Ф. Сологуба с магическим реализмом: чудеса в его художественном мире происходят как бы «сами собой», без мотивировки и рационализирующего объяснения. Превращение Володина в барана и обратно барана в Володина в контексте «Мелкого беса» никак не рационализируется, кроме потенциального безумия Передонова, через оптику которого он смотрит на весь окружающий его мир. В «Белой собаке» через случайную реплику героиня как бы осознает свою внутреннюю сущность, и действительно превращается в собаку.

Выводы к главе 2

Подводя итоги выявленного в «Мелком бесе» автоинтертекста, следует отметить, что Ф. Сологуб внедряет в текст «Мелкого беса» многочисленные отсылки к своему собственному жизненному опыту и к своим написанным ранее и опубликованным ранее текстам – таким, как стихотворения, публицистика, роман «Тяжелые сны» и рассказы Сологуба. Частое обращение к тематике гимназии, учеников, учителей и пр. связано с биографией самого Сологуба, много лет проработавшего учителем, затем инспектором. Ряд сквозных мотивов, проявляющихся в прозе Ф. Сологуба, получает развитие в его рассказах до того, как автор развивает их в «Мелком бесе»: это мотив оборотничества, превращения человека в животное и обратно, мотив жертвенного убийства, заклания, и мотив постепенно развивающегося в сознании человека безумия, которое он не в состоянии контролировать.

[187] Сологуб Ф. Белая собака // Сологуб Ф. Капли крови. М.: Интерпракс, Центурион, 1992. С. 305.

В контексте тенденций полемик и дискуссий Серебряного века «Мелкий бес» выступал не только как художественное произведение, но как полемическая реплика, и не только в литературных дискуссиях. К литературному процессу и размышлениям Сологуба по этому поводу отсылают исключенные из итоговой редакции романа и опубликованные позднее отдельно образы литераторов Шарика и Тургенева, которые отсылали к образам Скитальца и Горького и были интерпретированы как пасквиль и памфлет (что породило ответное высмеивание Сологуба Горьким в образе литератора-декадента Смертяшкина). Помимо этого, Сологуба как учителя с большим стажем работы чрезвычайно волновал вопрос телесных наказаний в школе и практика их продолжения дома. Телесные наказания являлись одним из краеугольных камней разработанной Вильгельмом фон Гумбольдтом концепции «прусской гимназии», которая была усвоена Российской империей и широко в ней применялась. Идея «прусской гимназии» предполагала большое количество домашних заданий и заданий в классе, систему понятных оценок (чтобы родители и другие родственники хорошо понимали, успешно ли учится ребенок) и телесные наказания как стимул не избегать учебы. Учителя часто злоупотребляли последним инструментом и назначали телесное наказание по самым незначащим поводом, что чрезвычайно волновало Сологуба, в том числе и в силу личного опыта – в его семье сечение розгами практиковалось часто. Наряду с публицистическими высказываниями по этому вопросу, Сологуб заостряет внимание на нем и в художественном произведении.

Отсылки к ранним стихотворениям Сологуба, предшествующим «Мелкому бесу», в изобилии присутствуют в тексте – помимо сквозного для романа мотива босых ног, это также использование образа Недотыкомки и использование в рамочном тексте романа, начиная со второй редакции и во всех последующих строчек из собственного стихотворения.

Также роман «Мелкий бес» во многом схож с первым романом Сологуба «Тяжелые сны», герой которого – также учитель в провинции, погруженный,

фактически, в ту же самую социальную среду, что и Передонов. Герой «Тяжелых снов» Логин подвержен масштабному общественному осуждению (в случае с Передоновым оно скорее вымышленное, но герой «Мелкого беса» в каждом человеке видит потенциального недоброжелателя и злопыхателя) и также совершает убийство, как и Передонов, однако избегает обвинения и начинает новую жизнь. Из авторского предисловия к седьмой редакции «Мелкого беса» становится известно, что и Передонову удалось начать новую жизнь и добиться большого успеха. Логин как герой изображен автором более симпатичным и положительным, чем Передонов – в первом романе Сологуб акцентирует внимание на провинциальной среде и работе в гимназии, во втором, сохраняя канву изображения общества, погружает в эту среду исключительно неприятного героя.

Наконец, продуктивным источником межтекстовых связей «Мелкого беса» становятся рассказы Сологуба, в которых он рассматривает некоторые ключевые для будущего романа мотивы. Так, в целом ряде произведений Сологуб проводит художественное исследование нарастающего безумия – случайно оброненная реплика или попавшаяся в руки книга становится триггером затяжного сумасшествия, постепенного погружения в неадекватное состояние – фактически, то же самое происходит и с Передоновым. Также важным для «Мелкого беса» является мотив оборачивания в животное – в усиливающемся безумии Передонов видит то очеловечивание кота, то превращение своего друга в барана. Герои рассказов Передонова также превращаются в барана (в рамках детской игры), в собаку (в результате колдовства, которого так сильно опасается Передонов). Таким образом, малая проза становится своеобразной «разминкой» автора перед обращением к формату романа.

Глава 3. МЕЖЛИТЕРАТУРНЫЙ ДИАЛОГ РОМАНА «МЕЛКИЙ БЕС» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

3.1. Русская классическая традиция в художественном мире романа: механизмы переосмысления претекстов

Роман Федора Сологуба «Мелкий бес» носит негласное звание произведения, завершающего классическую русскую литературу. Многочисленные источники интертекста в нем включают в себя «Пиковую даму» А.С. Пушкина[188], другие тексты А.С. Пушкина[189], в частности, «Евгений Онегин»[190], «Бесы» и «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, эксплицитно указанный в тексте «Человек в футляре»[191] и др.

Отсылки к текстам А.С. Пушкина, объединяющие «Мелкого беса» с «Тяжелыми снами», указаны в § 2.3. настоящего исследования. Помимо цитируемого Передоновым на уроках «Евгения Онегина», прослеживаются параллели со «Сказкой о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне лебеди». Это очевидная отсылка в сцене сватовства к трем сестрам Рутиловым, которые сообщают Передонову: «и пусть каждая скажет, чем она мне угождать будет» [Сологуб, с. 38]. У Пушкина три сестры сообщают о том, что они будут делать, если станут женами царя:

---

[188] Кихней Л.Г., Кричевский Г.А. «Пиковая дама» и «Мелкий бес»: пушкинские аллюзии и их функции в романе Ф. Сологуба. Научный диалог. 2024. № 13(10). С. 252-272.
[189] Соболев А. Л. «Мелкий бес»: к генезису заглавия // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана: сб. Ст. Тарту, 1992. С. 171-184. Соболев А. Л. Из комментариев к «Мелкому бесу»: «Пушкинский» урок Передонова // Русская литература. Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом), 1992. № 1. С. 137-160.
[190] Павлова М.М. С «подсказки» Пушкина // Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. «Мелкий бес». Литературные памятники. Российская Академия Наук. Изд. подгот. М.М. Павлова. Санкт-Петербург: Наука, 2004. – С. 705-720.
[191] Соболев А. Федор Сологуб. Мелкий бес. // URL: https://polka.academy/articles/544 (дата обращения 27.01.2025)

«Кабы я была царица, -

Говорит одна девица, -

То на весь крещеный мир

Приготовила б я пир».

«Кабы я была царица, -

Говорит ее сестрица, -

То на весь бы мир одна

Наткала я полотна».

«Кабы я была царица, -

Третья молвила сестрица, -

Я б для батюшки-царя

Родила богатыря»[192].

Царь случайным образом слышит этот разговор и принимает решение выбрать третью сестру. В случае Передонова фразы двух сестер – старшей и младшей – коррелируют с репликами сестер из сказки Пушкина: первая, как и Дарья Рутилова, обещает накормить: «Я вам блины буду превкусные печь, горячие, - только не подавитесь» [Сологуб, с. 40], младшая, Валерия, намекает на плотскую связь: «А я ни за что не скажу, чем вам угожу, - догадывайтесь сами» [Сологуб, с. 41]. Несовпадение связано только со средней сестрой – у Пушкина она обещает «наткать полотна», а у Сологуба – собирать сплетни для своего мужа по всему городу [Сологуб, с. 41]. Интересно, тем не менее, что в тексте романа несколько раз упоминается, что она умеет шить и сама шьет: «Но лучше нравились ему и ей иные наряды, которые шила сама Людмила: одежда рыбака с голыми ногами, хитон афинского голоногого мальчика» [Сологуб, с. 209]; «Валерия и Людмила сшили для себя незамысловатые, но живописные наряды: цыганкою нарядилась Людмила, испанкою – Валерия» [Сологуб, с. 223] – то есть ее образ, в целом, коррелирует с образом пушкинской ткачихи.

[192] Пушкин А.С. Пиковая дама // Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4. Художественная проза.. М.: издательство Академии наук СССР, 1950. С. 420.

В сказке А.С. Пушкина царь невольно подслушивает разговор сестер и принимает решение жениться на одной из них, Передонов же воспроизводит сцену в точности: он стоит около забора («Передонов стоял у самой калитки и смотрел в щель меж калиткою и приворотным столбом» [Сологуб, с. 40]):

Во всё время разговора

Он стоял позадь забора[193].

Далее царь выбирает третью, младшую сестру, и то же самое первоначально делает Передонов: «Веди Валерию, — решительно сказал он» [Сологуб, с. 41]. Далее, однако, сцена сватовства разворачивается не «по Пушкину»: герой трижды меняет свое решение (выбирает затем Людмилу, после нее – Дарью, и в итоге вообще отказывается жениться). Передонов как бы намеревается «поиграть в царя», однако у него не выходит, он недостаточно решителен, чтобы жениться, за что сестры его высмеивают.

Впервые о сходстве с пушкинской сказкой, по наблюдению М.М. Павловой [Сологуб, с. 772], написал А.Е. Редько[194], видящий в гомологии мотивов также параллели с тремя дочерями Короля Лира в одноименной трагедии Шекспира.

Наиболее глубокие интертекстуальные связи в «Мелком бесе» выстроены с «Пиковой дамой» - прежде всего, через мотив карт, но не только. Л.Г. Кихней и Г.А. Кричевский, всесторонне анализируя аллюзии к «Пиковой даме» в тексте «Мелкого беса», указывают, что ««Пиковая Дама» Пушкина – это своеобразный семантический прототип текста Сологуба. То есть Сологуб заимствует не отдельные реминисцентные элементы пушкинской повести, он берет ее прототипическую структуру. Об этом свидетельствует тот факт, что пересечения происходят не в случайных деталях, а в значимых для целого текста структурах: в мистически обыгранной теме карт и карточной

[193] Пушкин А.С. Пиковая дама // Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4. Художественная проза.. М.: издательство Академии наук СССР, 1950. С. 421.
[194] Редько А. Е. Федор Сологуб в бытовых произведениях и в «творимых легендах» // Русское богатство. 1909. № 3 (Март). Отд. II. С. 71.

зависимости центральных персонажей; в связанных с этой зависимостью мотивах сумасшествия протагонистов и их склонности к убийству; в двоении инфернальных женских образов, в нарративе прагматической женитьбы и пр.»[195]. Среди параллельных мотивов авторы упоминают сумасшествие, связанное с картами: у Германна помешательство становится следствием проигрыша в карты, у Передонова, наоборот, одним из симптомов его безумия становятся манипуляции с картами: он выкалывает им глаза, они ему грезятся в фигурах гимназистов и пр. Параллелизм возникает и в мотиве обогащения при помощи графини / княгини – гротескной старухи:

«Княгиня, в представлении Передонова, что ни день дряхлела и становилась ужаснее: желтая, морщинистая, согбенная, клыкастая, злая, - неотступно мерещилась она Передонову.

- Ей двести лет, - говорил Передонов и странно и тоскливо глядел перед собою. – И она хочет, чтобы я опять с нею снюхался. До тех пор и места не хочет дать» [Сологуб, 215].

Покровительница из высшего света отождествляется с образом карточной пиковой дамы – пушкинскому Германну она подмигивает, у Передонова она сгорает и магическим образом возрождается из пепла. В кошмарах к Передонову является пиковая дама в тиковом капоте [Сологуб, 165], что отсылает к оговорке героев во время карточной игры «тиковый пуз» («пиковый туз»). Слово «тиковый» в узусе XIX – XX столетия относится, по данным Национального корпуса русского языка, главным образом, к ткани (упоминаются тиковые халаты, брюки, подушки и перины), но существует и «тиковое дерево» - пиковая дама приходит в «деревянном капоте», в гробу, как и явившаяся Германну после смерти мертвая графиня.

Главный герой «Мелкого беса», Ардалион Передонов, учитель словесности в провинциальной гимназии, патологически одержимый получением инспекторского места, напоминает других значимых

[195] Кихней Л. Г., Кричевский Г.А. «Пиковая дама» и «Мелкий бес»: пушкинские аллюзии и их функции в романе Ф. Сологуба. // Научный диалог. 2024. Т. 13. № 10. С. 255.

литературных персонажей. Как по этому поводу заметила М.М. Павлова, «имя Ардалион происходит от латинского – ardalio – суетливый человек, хлопотун, по другому предположению – праздношатающийся. Основное значение имени позволяет рассматривать героя как еще одну мутацию классического образа «маленького человека»: «инспекторское место» Передонова сродни «шинели» Акакия Башмачкина или «трем картам» пушкинского Германна»[196]. Встраивая Передонова в контекст «маленьких людей», следует учесть не только одержимых одной страстью Башмачкина и Германна, но и нерешительных, не способных на какое-то радикальное действие в своей жизни Подколесина и чеховского Беликова. Передонов как бы смыкает на себе две линии «маленьких людей» отечественной литературы. Первую линию, связывающую Передонова с Германном и Башмачкиным, следует считать деструктивной: эти герои одержимы страстью, неразрывно связанной с материальными благами (купить шинель, выиграть в карты, получить должность инспектора), они косвенно или прямо виновны в смерти других людей или их душевном потрясении (Германн доводит до смерти графиню, Башмачкин после смерти мстит обладателям богатых шинелей, Передонов убивает своего приятеля Володина). Эта линия героев принадлежит миру фантастики – в «Пиковой даме» Германну является привидение старухи, в «Шинели» Акакий Акакиевич сам становится привидением, Передонова преследует загадочная недотыкомка.

В этой перспективе инспекторское место, тайна трех карт и шинель могут быть поняты как различные формы кристаллизации сокровенного желания в русской классической традиции. Однако их сближение не должно скрывать того обстоятельства, что сами эти символы устроены по-разному: они выражают различные способы соотнесения героя с миром, властью,

[196] Павлова М.М. С «подсказки» Пушкина // Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. «Мелкий бес». Литературные памятники. Российская Академия Наук. Изд. подгот. М.М. Павлова. Санкт-Петербург: Наука, 2004. С. 720.

насилием, страхом и чудесным. Иначе говоря, сходство на уровне мотива не отменяет глубинных различий на уровне поэтики и антропологии текста.

Во-первых, хотя Передонов, подобно Германну и Башмачкину, действительно находится во власти сильной страсти, сама природа этой страсти принципиально иная. Если Германном движет напряженная и почти маниакальная установка на обретение богатства, а Башмачкиным – наивная и в известном смысле трогательная мечта о вхождении в более благополучный, упорядоченный и достойный мир, то в случае Передонова социальная амбиция с самого начала неотделима от злобы и насилия. Иными словами, его желание не просто целенаправленно, но и разрушительно по своей внутренней структуре. В этом отношении показательно замечание B.T. Hooyman: “Peredonov’s desire to engage in violent behavior serves the purpose of fighting off his abstract fears using real-world violence”[197] («Агрессивное поведение Передонова является продолжением его борьбы с абстрактными страхами при помощи насилия в реальном мире»).

Во-вторых, Германн и Передонов связаны не только через логику страсти, но и через сюжетную сопричастность к смерти другого человека. Этот момент существенно усиливает дистанцию между ними и Башмачкиным. Графиня умирает, когда Германн, стремясь выведать карточный секрет, угрожает ей пистолетом; как пишет А.С. Пушкин, она «… покатилась навзничь… и осталась недвижима»[198]. Даже если интерпретировать этот эпизод как непреднамеренное доведение до смерти, факт причинной связи между действием Германна и гибелью графини остается неустранимым. Передонов заходит еще дальше: он прямо убивает Павла Володина, увидев в нем не просто раздражающий объект, а экзистенциальную угрозу, которую его

[197] Hooyman B.T. Fyodor Sologub’s The Petty Demon // The Disordered Era: Grotesque Modernism in Russian Literature, 1903—1939. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy under the Executive Committee of the Graduate School of Arts and Sciences. New York: Columbia University, 2023. P. 65-81.
[198] Пушкин А.С. Пиковая дама // Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 6. Художественная проза.. М.: издательство Академии наук СССР, 1957. С. 341.

болезненное сознание конструирует как внешний источник ужаса. Башмачкин, напротив, никого не убивает. Его траектория устроена противоположным образом: он сам гибнет, то ли от «сильной горячки»[199], то ли от глубинного потрясения и утраты, а уже затем возвращается в пространство Петербурга как призрачная фигура. Даже посмертная месть Акакия Акакиевича сохраняет предел: мертвец Башмачкин мстит «одному значительному лицу»[200] за бездействие после ограбления, снимает с него шинель, но не лишает жизни. Тем самым различие между героями приобретает не только психологический, но и нравственный характер.

В-третьих, различно функционируют и образы призрачного, возникающие в «Пиковой даме», «Мелком бесе» и «Шинели». Для Германна и Передонова призраки выступают как силы, враждебные субъекту, подтачивающие его устойчивость и ведущие к распаду. Старуха-графиня, восставшая из гроба, становится орудием возмездия и возвращается к Германну как нечто непреодолимо обвиняющее. В мире Передонова призрачное принимает множественные формы: это и недотыкомка, и соглядатаи, и оживающие карточные фигуры, и «безликое и незримое чудище» [Сологуб, с. 74]. Совокупно эти образы не просто пугают персонажа, но буквально разрушают его психическую целостность, доводя до той степени помрачения, при которой граница между реальным и воображаемым перестает различаться. В случае же Башмачкина схема иная. Он не противостоит призрачному как чуждой ему силе, а сам становится привидением, «чиновника-мертвеца»[201]. Более того, такая трансформация выглядит не случайной эффектной концовкой, а естественным завершением его присутствия в мире, поскольку и при жизни Башмачкин был для окружающих почти невидим, почти неучтен, почти призрачен. Поэтому фраза «И Петербург

[199] Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1966. С. 163.
[200] Там же.
[201] Там же.

остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было»[202] обозначает не только социальную незначительность героя, но и его исходную онтологическую зыбкость.

Мотив оживающих, антропоморфных карт, преследующих главного героя, М.М. Павлова отмечает также в таких претекстах «Мелкого беса», как роман Д.Н. Бегичева «Семейство Холмских. Некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян» (1832), герой которого обвиняет в измене «злодейку» (карточную даму) и рвет карты после неудачной игры, а также повесть Ф. Корфа «Отрывок из жизнеописания Хомкина», герой которой также после карточной игры видит на месте извозчика и лошади – карты [Сологуб, с. 795]. Мотив оживших карт, двигающихся и разговаривающих, представлен также в «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла, опубликованной в 1865 году, по сюжету которой героиня, попав в сказочную страну, взаимодействует с картами, а главным антагонистом является дама червей (Queen of Hearts). В целом, настойчивое обращение к мотиву оживающих карт, заменяющих собой людей, отсылает к общей репрезентативности карточных игр в семиосфере XIX – начала XX века, когда в карты играли практически все представители общества, а выигрыши и проигрыши в карточной игре составляли значительную часть жизни человека.

В-четвертых, различие между тремя персонажами проявляется не только в их поступках и сюжетных функциях, но и в характере художественного мира, к которому каждый из них принадлежит. Германн и Передонов находятся в пространстве фантастического – если понимать, вслед за T. Todorov[203], фантастическое как колебание интерпретации между сверхъестественным и рационально объяснимым. После прочтения «Пиковой дамы» и «Мелкого беса» сохраняется принципиальная неустойчивость толкования: действительно ли графиня вернулась из мира мертвых, или Германн пережил галлюцинаторное видение? Реальна ли недотыкомка как

[202] Там же.
[203] Todorov T. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Points, 2015. 192 p.

инфернальная сила, или она есть лишь проекция распадающегося сознания Передонова? Именно эта неустойчивость и составляет жанровую особенность обоих текстов. Башмачкин, напротив, соотнесен не столько с фантастическим в строгом тодоровском смысле, сколько с пространством магического, где чудесное не нарушает порядок вещей, а существует в нем как его допустимая и органичная составляющая. Поэтому Башмачкин — это «…призрак, гость из каких-то трагических глубин, который ненароком принял личину мелкого чиновника»[204]. По мысли В.В. Набокова, его образ развертывается в особом, искривленном литературном измерении; сходным образом Б.М. Эйхенбаум подчеркивал, что «Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение) – не ничтожный… <…> В этом мире – свои законы, свои пропорции»[205]. Именно поэтому Набоков, отвергая трактовку, согласно которой «Шинель» - «обычная история о привидениях»[206], определяет эту неэвклидову среду как «гоголевский магический хаос»[207]. В интерпретационном плане это означает, что Башмачкин – персонаж магический, тогда как Германн и Передонов располагаются в модусе фантастического, а также, в более широком смысле, в области странного и жуткого, соотносимого с понятием Unheimlich[208].

В-пятых, одержимость карточным секретом как символом манипулятивного обогащения и одержимость инспекторской должностью как символом почти неограниченной власти в локальном провинциальном пространстве приводят к возникновению у Германна и Передонова особой, добавочной субъектности. Иначе говоря, их личность как будто обрастает

[204] Набоков В.В. Николай Гоголь / Пер. с англ. Е. Голышевой // Набоков В.В. Сочинения: Романы. Воспоминания. Рассказы. Стихотворения. Пьесы. Лекции по литературе. Эссе, рецензии. М.: Книжная палата, 2003. С. 1118.
[205] Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Сборник статей. Ленинград: Художественная литература, 1969. С. 323.
[206] Набоков В.В. Николай Гоголь / Пер. с англ. Е. Голышевой // Набоков В.В. Сочинения: Романы. Воспоминания. Рассказы. Стихотворения. Пьесы. Лекции по литературе. Эссе, рецензии. М.: Книжная палата, 2003. С. 1119.
[207] Там же. С. 1120.
[208] Freud S. The Uncanny. London: Penguin Classic, 2003. 240 с.

дополнительным темным слоем, который постепенно подменяет исходное человеческое содержание. Германн, уже наделенный «сильными страстями и огненным воображением»[209], в ходе повествования приобретает иронически демонизированный облик. К фигуре сына обрусевшего немца, который «…расчетлив, вот и всё!»[210], прибавляется нечто большее, чем просто практический ум или холодная воля: «… лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»[211]. Если рассматривать «наполеоновский профиль» Германна как отсылку к XIV строфе II главы романа в стихах «Евгений Онегин»[212], то в нем обнаруживается не только жажда выигрыша, но и воля к власти, допускающая инструментализацию другого человека. Именно в этом контексте особенно значимы строки:

Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно,
Нам чувство дико и смешно[213].

Такая интертекстуальная подсветка позволяет увидеть в Германне не просто азартного игрока, но персонажа, для которого расчет и властолюбие оказываются этически родственными.

В свою очередь, восприятие Передоновым объективной реальности радикально деформировано и фактически замещено системой параноидальных проекций. Недотыкомка, глухая провинциальная среда, оживающие карточные фигуры, зловредный кот, опасные гимназисты, соглядатаи, похожий на барана Володин – все эти элементы формируют не внешний фон, а внутреннюю структуру передоновского сознания. Именно

[209] Пушкин А.С. Пиковая дама // Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 6. Художественная проза.. М.: издательство Академии наук СССР, 1957. С. 331.
[210] Там же. С. 320.
[211] Там же. С. 343.
[212] II глава «Евгения Онегина» была написана в декабре 1823 года, а «Пиковая дама» - осенью 1833 и опубликована во втором номере “Библиотеки для чтения” в 1834 году
[213] Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10 т. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. Москва-Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1950. С. 42.

потому становится понятным наблюдение А. Белого о том, как «…из глубин реализма Сологуб вычертил формулы своей фантастики»[214]. История Передонова, как и история падения Германна, показывает, насколько легко осуществляется переход от человека к чудовищному состоянию. Это не обязательно означает буквальное превращение в фантастическое существо; скорее речь идет об утрате человеческой меры и о торжестве внутреннего нравственного уродства. Поэтому вполне закономерно, что «неведомая сила»[215] влечет Германна в дом графини, а Лиза после рассказа о смерти Анны Федотовны называет его «чудовищем»[216]. Став причиной гибели старухи, Германн, пусть и не в полностью намеренном смысле, все же переходит границу, за которой образ человека становится образом монстра. Передонов проходит аналогичный путь еще радикальнее: он предстает демонической фигурой, «…смотрящим на мир мертвенными глазами» [Сологуб, с. 74].

Окружающий мир при этом предстает враждебным и для Германна, и – в еще большей степени – для Передонова, истощенного манией преследования и убежденного в существовании скрытых злонамеренных сил. Поэтому их чудовищное становление выглядит не случайным отклонением, а логическим итогом избранной траектории. Германн предельно сфокусирован на выигрыше и требует от графини лишь одного – «назначить … эти три верные карты»[217]. Передонов, в свою очередь, как будто ведет непрерывную войну с повседневным злом, однако эта борьба раскрывается не как героическое противостояние, а как последовательная хроника психической и нравственной деградации.

На этом фоне особенно выразительно проявляется отличие Башмачкина. Его субъектность не претерпевает качественного распада. Скрытая и

[214] Белый А. Ф. Сологуб // Приложение к «Мелкому бесу» // Собр. соч. В 6 т. Т. 2. Мелкий бес. Роман. Рассказы. Сказки Статьи. Сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 580.
[215] Пушкин А.С. Пиковая дама // Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 6. Художественная проза. М.: издательство Академии наук СССР, 1957. С. 332.
[216] Там же. С. 345.
[217] Там же. С. 332.

подлинная магическая сущность Акакия Акакиевича остается тождественной самой себе и даже усиливается, когда герой после смерти обретает признаки собственных грабителей – «каких-то людей с усами»[218], наделенных «громовым голосом»[219] и «кулаком, величиною в чиновничью голову»[220]. В финале повести Башмачкин, в сущности, оказывается равен самому себе: при жизни он был призраком униженного существования, после смерти становится призрачным мертвецом, который сам отнимает шинель. Поэтому заключительное описание – «Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте»[221] - не отменяет его исходной природы, а выявляет ее с максимальной ясностью. Если Германн и Передонов движутся по нисходящей линии, утрачивая человеческий облик и завершая путь к карточному секрету и инспекторскому месту безумием, то эволюция Башмачкина носит круговой характер. Не случайно В.В. Набоков описывал динамику гоголевской повести как завершенный цикл чудесного: «…бормотание, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, фантастическая кульминация, бормотание, бормотание и возвращение в хаос, из которого все возникло»[222].

Таким образом, Башмачкин действительно может быть прочитан как своеобразная «лакмусовая бумажка» для Германна и Передонова[223]. Через сопоставление с ним особенно ясно обнаруживается, что внешнее сходство

---

[218] Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1966. С. 156.
[219] Там же.
[220] Там же.
[221] Там же. С. 169.
[222] Набоков В.В. Николай Гоголь / Пер. с англ. Е. Голышевой // Набоков В.В. Сочинения: Романы. Воспоминания. Рассказы. Стихотворения. Пьесы. Лекции по литературе. Эссе, рецензии. М.: Книжная палата, 2003. С. 1120.
[223] Благодарю Л.Г. Кихней и Г.А. Кричевского за обсуждение проблемы интертекстуальных связей романа Сологуба с повестями А.С. Гоголя и Н.В. Гоголя, в процессе которого родились некоторые мысли о специфике образных перекличек этих трех произведений.

мотивов – предмет желания, призрачное вмешательство, переход через границу нормы – скрывает глубинное несовпадение художественных миров и типов субъектности. Германн и Передонов движутся к распаду, виновности и демонизации; Башмачкин же, напротив, существует в логике магического тождества самому себе. Именно это различие и составляет основной аналитический результат предлагаемого сопоставления.

Эта «мистически-деструктивная» линия «маленьких людей» смыкается с другой, «пассивно-инертной», которая объединяет Передонова с главным героем «Женитьбы» Гоголя, а также «Человека в футляре» Чехова. Рассмотрим общие элементы сюжета, системы персонажей и предметного мира «Женитьбы» и «Мелкого беса».

Прежде чем обратиться к анализу обширных интертекстуальных связей «Мелкого беса» с «Женитьбой» Н.В. Гоголя, отметим еще один текст русской литературы начала XIX столетия, в котором присутствуют мотивы, гомологичные роману Сологуба, - это драма М.Ю. Лермонтова «Маскарад». Герои «Маскарада» играют в карты, причем князь Звездич проиграл все, а затем отыгрался благодаря помощи Арбенина, опытного игрока, оставившего карты.

Мотив проигрыша в карты и в бильярд постоянно упоминается в тексте «Мелкого беса»: Сологуб несколько раз указывает, что Передонов проигрывает, «как всегда», а при проигрыше на бильярде звучит сравнение игры со сражением: «Передонов проиграл, как почти всегда. Он плохо играл на билиарде.

Но он сохранял на своем лице невозмутимую угрюмость и расплачивался с неохотою. Мурин громко крикнул:

- Пли!

И прицелился в Передонова кием» [Сологуб, с. 36].

У Лермонтова Арбенин также сравнивает карточную игру с боевыми действиями:

Я рад был случаю, чтоб кровь привесть в волненье,

Тревогою опять наполнить ум и грудь;

Я сел играть – как вы пошли бы на сраженье[224].

После карточной игры герои отправляются в маскарад, который становится отправной точкой зловещих событий. Одна из масок (баронесса) выдает себя за другую (Нину), что в итоге приводит к убийству. Как и у Лермонтова, у Сологуба именно маскарад с его переодеваниями и таинственными превращениями становится триггером безумия: причиной ревности Арбенина и последующего убийства становится неузнаваемость масок, их погружение в карнавальный контекст, когда костюм и скрытое лицо превращают человека не в него, а в какое-то иное существо. Так, Звездич не узнает баронессу, даже после того, как заглянул ей под маску, а Арбенин прямо говорит о том, что под маской пропадает личность человека:

Пусть говорят, а нам какое дело?

Под маской все чины равны,

У маски ни души, ни званья нет, - есть тело.

И если маскою черты утаены,

То маску с чувств снимают смело[225].

Передонов на маскараде не узнает знакомую ему Людмилу Рутилову в маске цыганки, принимая ее за настоящую цыганку, не узнает и ее сестру Валерию, наряженную испанкой. Он, таким образом, как и Арбенин со Звездичем, попадает в некое условное, фантасмагоричное пространство, в котором каждый человек, надев костюм и маску, становится не тождественным себе, и превращается в какую-то иную, зачарованную и неузнаваемую сущность.

Во время совершения убийства Арбенин, как и Передонов, холоден и спокоен:

Смеешься... ты не изверг... нет! в душе твоей

Есть искра доброты... с холодностью такою,

[224] Лермонтов М.Ю. Сочинения. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 137.
[225] Там же. С. 139.

Меня ты не погубишь в цвете дней –

Не отворачивайся так, Евгений,

Не продолжай моих мучений,

Спаси меня, рассей мой страх...[226]

Передонов в конце романа после убийства Володина также описывается как впавший в апатию, граничащую с безумием: «Тупая тоска томила его. Мыслей не было.

Наконец осмелились, вошли, — Передонов сидел понуро и бормотал что-то несвязное и бессмысленное» [Сологуб, с. 242].

О безумии Арбенина говорит доктор в четвертом акте:

Он болен не шутя — и я не сомневаюсь,

Что в этой голове мучений было тьма;

Но если он сойдет с ума,

То я за жизнь его ручаюсь[227].

Комплекс мотивов карточной игры и безумия отсылает к «Пиковой даме», вкупе с фреймом маскарада как карнавала и фантасмагории – также к «Маскараду» М.Ю. Лермонтова. Отметим, что отсылки к поэзии М.Ю. Лермонтова присутствуют и в другом эпизоде «Мелкого беса» - когда в финале произведения директор гимназии беседует с Людмилой Рутиловой, он думает о ней словами из стихотворений и поэм Лермонтова, что отмечено М.М. Павловой [Сологуб, с. 806].

В качестве источника текста «Мелкого беса» в отечественном литературоведении ранее не отрефлексирован текст классической русской литературы, который, как представляется, непосредственно связан с «Мелким бесом» и значительно повлиял на его содержание. Это пьеса Н.В. Гоголя «Женитьба».

[226] Там же. С. 222.
[227] Там же. С. 229.

В первую очередь, привлекает внимание параллелизм ситуаций[228]: главный герой – Подколесин у Гоголя и Передонов у Сологуба – с первых же строк текста собирается жениться, но затягивает вопрос, медлит с окончательным решением. Текст «Женитьбы» начинается с обсуждения брака Передонова, и его бойкий и энергичный товарищ Рутилов предлагает жениться на одной из его сестер: «Место получишь, а там и венчайся, с кем вздумаешь. Вот ты лучше из моих сестер возьми, - три, любую выбирай. Барышни образованные, умные, без лести сказать, не чета Варваре. Она им в подметки не годится» [Сологуб, с. 12]. Текст «Женитьбы» также в начале содержит сцену, где энергичный Кочкарев собирается женить нерешительного Подколесина:

«Кочкарев. Ну, брат, этого дела нельзя откладывать. Едем.

Подколесин. Да ведь я еще ничего. Я так только подумал...

Кочкарев. Пустяки, пустяки! Только не конфузься: я тебя женю так, что и не услышишь. Мы сей же час едем к невесте, и увидишь, как всё вдруг»[229].

В тексте «Женитьбы» на руку Агафьи Тихоновны претендуют пять различных женихов: моряк Балтазар Балтазарович Жевакин, громогласный экзекутор Иван Павлович Яичница, деликатный и субтильный отставной офицер Никанор Иванович Анучкин, главный герой Иван Кузьмич Подколесин и купец Стариков. Сваха Фекла утверждает, что их «человек шесть», но по факту на сцене появляются пятеро.

В тексте «Мелкого беса» объектом притязаний становится герой-мужчина: «Несмотря на своеобразие характера и скромную преподавательскую должность (которая, впрочем, в России 1890-х годов означала довольно значительный гарантированный доход), на его руку и

[228] Нижеследующий текст об интертекстуальных связях романа «Мелкий бес» с пьесой Н.В. Гоголя «Женитьба» вошел в состав статьи Кихней Л.Г., Данилина О.В. Эхо Н.В. Гоголя и А.П. Чехова в «Мелком бесе» Федора Сологуба // Филология: научные исследования. 2025, № 1, С. 36-45.

[229] Гоголь Н.В. Женитьба // Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. Драматические произведения. М.: Художественная литература, 1967. С. 118.

сердце претендуют шесть героинь, описанных по большей части в превосходных тонах»[230]. Это: троюродная сестра Варвара, с которой Передонов сожительствует, три сестры Рутиловы, Марта («Да и не из Рутиловых же барышень вам, жену брать: они – легкомысленные, а вам надо жену степенную. Вот бы взяли мою Марту» [Сологуб, с. 19]), младшая сестра Преполовенской (Геничка) («Преполовенской же хотелось женить Передонова на своей сестре, дебелой поповне» [Сологуб, с. 30]). «Геничка» не появляется в тексте и лишь упоминается в начале, так что фактически невест у Передонова пять, и о шестой упоминается лишь вскользь.

Количество претендентов на главную героиню / главного героя, таким образом, идентично, однако в «Мелком бесе» трое из них являются родными сестрами (что отсылает как к «Трем сестрам» А.П. Чехова, так и в целом к сакральному для отечественной культуры числу «три»). Женихи Агафьи Тихоновны никак не связаны друг с другом, они конкурируют независимо от родственных связей.

В «Женитьбе» присутствует сцена выбора женихов Агафьей Тихоновной, заканчивающаяся тем, что она, сконфузившись, убегает от них:

«Агафья Тихоновна (тихо). Мне стыдно, право стыдно, я уйду, право уйду. Тетушка, посидите за меня.

Фекла. Ах, не делай этого сраму, не уходи; совсем острамишься. Они невесть что подумают.

Агафья Тихоновна (так же). Нет, право уйду. Уйду, уйду! (Убегает.)»[231].

При этом женихи расхваливают себя (о Подколесине говорит Кочкарев), опираясь на свои достоинства и упоминая свою профессию:

[230] Соболев А. Федор Сологуб. Мелкий бес. // URL: https://polka.academy/articles/544 (дата обращения 27.01.2025)
[231] Гоголь Н.В. Женитьба // Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. Драматические произведения. М.: Художественная литература, 1967. С. 137.

«Яичница. А как, сударыня, если бы пришлось вам избрать предмет? Позвольте узнать ваш вкус. Извините, что я так прямо. В какой службе, вы полагаете, быть приличнее мужу?

Жевакин. Хотели ли бы вы, сударыня, иметь мужем человека, знакомого с морскими бурями?

Кочкарев. Нет, нет. Лучший, по моему мнению, муж есть человек, который один почти управляет всем департаментом.

Анучкин. Почему же предубеждение? Зачем вы хотите оказать пренебрежение к человеку, который хотя, конечно, служил в пехотной службе, но умеет, однако ж, ценить обхождение высшего общества»[232].

У Сологуба симметричная сцена присутствует, когда Рутилов предлагает Передонову жениться на одной из своих сестер, и сестры расхваливают себя:

«Дарья сказала:

- Я вам блины буду превкусные печь, горячие, только не подавитесь.

Людмила из-за ее плеча крикнула:

- А я каждое утро буду по городу ходить, все сплетни собирать, а потом вам рассказывать. Превесело.

Между веселыми лицами двух сестер показалось на миг капризное, тонкое Валерочкино лицо, и послышался ее хрупкий голосок:

- А я ни за что не скажу, чем вам угожу, - догадывайтесь сами» [Сологуб, с. 55].

Женихи у Гоголя говорят о себе в третьем лице: «человек, знакомый с морскими бурями» и пр. Сестры Рутиловы говорят от первого лица: «я… блины буду печь», «я … буду по городу ходить». Это отсылает к прототипической для выбора из трех претенденток сцене из «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина, героини которой также говорят о себе в первом лице.

[232] Там же.

Передонов, как и Агафья Тихоновна, приходит смотреть потенциальных невест в компании свахи (ее функцию в произведении Сологуба выполняет Рутилов), не может выбрать из предлагаемых невест, сначала останавливает свой выбор на Валерии, затем на Людмиле, затем на Дарье, в итоге не выбирает никого из сестер и уходит, практически дублируя сцену бегства Агафьи Тихоновны. При выборе невесты присутствует и мотив срочной организации свадьбы: как Кочкарев предлагает Подколесину не откладывая венчаться и готовить свадебный обед, так же и Рутилов предлагает немедленно ехать в церковь и венчаться с одной из его сестер:

«Ее руки дрожали. Ее стали наряжать, - все три сестры хлопотали около нее. Она, как всегда, жеманилась и медлила. Сестры ее торопили. Рутилов неустанно болтал, радостно и возбужденно. Ему нравилось, что все это дело он так ловко устроил.

- А извозчиков ты приготовил? – озабоченно спросила Дарья.

Рутилов отвечал с досадою:

- Да разве можно? Весь город сбежался бы. Варвара бы его за волосы оттащила к себе.

- Так как же мы?

- А так, до площади дойдем попарно, а там и наймем. Очень просто. Сперва ты с невестой, да Лариса с женихом, - да и то не сразу, а то еще увидит кто в городе. А я с Людмилой за Фаластовым заеду, они вдвоем поедут, а я еще Володина прихвачу» [Сологуб, с. 41].

Сцена сватовства у Сологуба перевернута: в тексте Гоголя невеста выбирает женихов, у Сологуба жених – невест. Это согласуется с мотивом травестии как одним из ведущих в романе: Передонов конфликтует с гимназистом Сашей Пыльниковым, эксплицитно обвиняя последнего в том, что он является переодетой барышней. В итоге в конце романа Саша действительно переодевается в барышню – гейшу, превращая псевдо-травестию в реальный акт переодевания.

В «Женитьбе» Н.В. Гоголь высмеивает нерешительного Подколесина, который никак не может решиться жениться, соглашается под давлением общества, но в итоге в последний момент выпрыгивает в окно. Т.Л. Воробьева, анализируя «Женитьбу», отмечает: «В этом абсурдном мире ритуал сватовства напоминал поимку преступника, а сам новоиспеченный жених вел себя как человек, которого ожидало долгое тюремное заключение»[233]. Эти слова в полной мере применимы и к Передонову: хотя последний, в отличие от Подколесина, все-таки заключает брак с Варварой, фактически легализуя многолетнее совместное проживание с ней, тем не менее, он воспринимает этот брак как обузу, заключение. Он боится совместного проживания с Варварой, обвиняет ее в колдовстве, прячет ножи, чтобы она его не зарезала и пр. «С чего-то пришла ему в голову и томила несколько дней мысль, что его зарежут; он боялся всего острого и припрятал ножи да вилки.

«Может быть, - думал он, - они наговорены да нашептаны. Как раз и сам на нож нарежешься».

- Зачем ножи? – сказал он Варваре. – Едят же китайцы палочками.

Целую неделю из-за этого не жарили мяса, довольствовались щами да кашею» [Сологуб, с. 189].

Передонов опасается, что Варвара украдет у него деньги, прячет бумажник, считает, что она насылает на него соглядатаев:

«Дома Передонов постоянно слышал шорохи, непрерывные, докучливые, насмешливые. Он тоскливо говорил Варваре:

- Кто-то там на цыпочках ходит, соглядатаи везде у нас толкутся. Ты, Варька, меня не бережешь» [Сологуб, с. 197].

«Женитьба» - краткая зарисовка из жизни пожелавшего жениться и передумавшего в последний момент Подколесина, «Мелкий бес» представляет собой именно развитие темы, уже с позиции мужчины: жизнь «после женитьбы» превращается в наполненную страхом и ненавистью, официальная

[233] Воробьева Т.Л. «Женитьба» Н. В. Гоголя и развитие русской комедии 1920-х годов. // Вестник Томского государственного университета. 2004. № 282. С. 164.

регистрация брака усугубляет паранойю Передонова, и он видит основного врага в своей законной супруге, которая обманом заставила его жениться, использовав подложное письмо княгини Волчанской, якобы обещавшей протекцию супругу Варвары.

В «Мелком бесе» воспроизводится и еще одна важная особенность «Женитьбы» Н.В. Гоголя: повторы схожих ситуаций, лексических и грамматических конструкций[234]. У Гоголя несколько раз повторяются рассуждения женихов, дважды воспроизводится сцена, когда Кочкарев ведет Подколесина к невесте несмотря на сопротивление последнего. То же видим у Сологуба: прежде всего, в романе дважды повторяется сцена сватовства, и во втором случае уже Передонов выступает в роли свата, представляя своего приятеля Володина барышне Адаменко. Повторяется и мотив спрятанных ножей: первый раз Передонов отбирает острые предметы у Варвары еще до женитьбы, второй раз – после.

Важным для обоих текстов является и мотив карт: Агафья Тихоновна гадает на картах: «Опять, тетушка, дорога! Интересуется какой-то бубновый король, слезы, любовное письмо; с левой стороны трефовый изъявляет большое участье, но какая-то злодейка мешает»[235]. В картах Агафья Тихоновна видит живых людей:

«Арина Пантелеймоновна. А кто бы, ты думала, был трефовый король?

Агафья Тихоновна. Не знаю.

Арина Пантелеймоновна. А я знаю кто.

Агафья Тихоновна. А кто?»[236].

Передонов во время карточной игры точно так же видит в картах людей: «Везде перед глазами у Передонова ходили карточные фигуры, как живые –

[234] Карякина В.Л. Виды и функции повторов в комедии Н. В. Гоголя «Женитьба». // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. № 2-2. Т. 18. С. 178-180.
[235] Гоголь Н.В. Женитьба // Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. Драматические произведения. М.: Художественная литература, 1967. С. 121.
[236] Там же. С. 122.

короли, крали, хлапы. Ходили даже мелкие карты. Это – люди со светлыми пуговицами: гимназисты, городовые. Туз – толстый, с выпяченным пузом, почти одно только пузо. Иногда карты обращались в людей знакомых. Смешивались живые люди и эти странные оборотни» [Сологуб, с. 199]. Герои «Мелкого беса» играют в карты, гадают на картах, очеловечивают карты (обезумевший Передонов в итоге выкалывает им глаза, чтобы карты «не смотрели» на него).

Мотив ожидания свадьбы, ее устройства (и расстройства) и последующего безумия жениха присутствует также в тексте, который сам Сологуб эксплицитно обозначил как источник «Мелкого беса» - в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре». Беликов, герой Чехова, также нерешителен, как и Подколесин: «Нет, женитьба – шаг серьезный, надо сначала взвесить предстоящие обязанности, ответственность... чтобы потом чего не вышло. Это меня так беспокоит, я теперь все ночи не сплю. И, признаться, я боюсь: у нее с братом какой-то странный образ мыслей, рассуждают они как-то, знаете ли, странно, и характер очень бойкий. Женишься, а потом, чего доброго, попадешь в какую-нибудь историю»[237]. Его невесту, как и невесту Передонова, зовут Варварой, Беликов, как и герои Гоголя и Сологуба, откладывает предложение, и в итоге теряет рассудок и умирает – как Передонов.

Повторяющийся в классической русской литературе мотив нерешительности жениха, его неготовности к свадьбе и нежелания осуществить решительный шаг отсылает к важности таинства брака, его сакральному статусу. Подколесин, Беликов и Передонов боятся перемены своего статуса, образования семьи, венчания перед лицом Бога. При этом Подколесин Гоголя и Беликов Чехова – холостяки, что подчеркнуто в тексте произведения, они живут в одиночестве со слугами-мужчинами, и во многом их страшит еще и перемена бытовых аспектов жизни, необходимость

[237] Чехов А.П. Человек в футляре // Чехов А.П. Рассказы. М.: Художественная литература, 1977. С. 264.

совместно проживать с женщиной, корректировать в связи с этим свои бытовые действия и т.д. Передонов же живет совместно с Варварой с самого начала текста, живет во грехе, без венчания, причем она является его троюродной сестрой. Обсуждением этого факта открывается текст «Мелкого беса»: «Да как же ты на Варваре. Дмитриевне женишься? – спросил краснолицый Фаластов: - ведь она же тебе сестра! Разве новый закон вышел, что и на сестрах венчаться можно?» [Сологуб, с. 11]. То есть если Подколесин и Беликов – холостяки, не способные решиться на перемену своего устоявшегося образа жизни, то Передонов Сологуба – грешник, попирающий основы как института брака, так и здравый смысл. В отличие от героев Гоголя и Чехова, он в итоге женится на Варваре, однако женитьба ничего не меняет в его жизни – наоборот, именно после венчания усиливаются параноидальные мотивы, страх перед всем, что его окружает, в итоге приводящий к безумию и смерти. Официальный брак «замыкает», «закольцовывает» Передонова, превращая освященное таинством бракосочетания сожительство в замкнутую тюрьму, выходом из которой становится убийство. Сквозной для отечественной литературы мотив нежелания закоренелого холостяка жениться получает в Серебряном веке новое прочтение – герой женится, но женитьба становится «точкой невозврата», его жизнь ухудшается и завершается трагическим финалом.

Еще один текст, связанный с нарративом неудавшейся свадьбы и нашедший свое отражение в комплексе мотивов «Мелкого беса», - это пьеса А.В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» (первое представление 1855, первая публикация 1856), герой которой, как и Передонов, постоянно проигрывает в карты и грезит о выгодной женитьбе. Кречинский выбирает в качестве своей невесты богатую наследницу Лидочку Муромскую, которую стремится обмануть, выдавая себя не за того, кем является. Наедине с собой Кречинский рассуждает о возможной выгодной партии: «Глупый тур вальса завязывает самое пошлейшее волокитство. Дело ведено лихо: вчера дано слово, и через десять дней я женат! Делаю, что называется, отличную партию.

У меня дом, положение в свете, друзей и поклонников куча... Да что и говорить! *(радостно)* игра-то какая, игра-то! С двумястами тысяч можно выиграть гору золота!.. Можно? Должно! Просто начисто обобрать всю эту сытую братию!»[238]. Кречинский проиграл все деньги, находится в отчаянном положении и готов вернуть себе богатство любыми возможными средствами, в том числе обманом. Это роднит его с Передоновым, который готов пойти на женитьбу на Варваре, ради протекции, но еще больше роднит с самой Варварой, выдумывающей подложное письмо, чтобы добиться от Передонова законного брака. Варвара составляет фальшивые письма от княгини Волчанской, Кречинский обманом добывает у своей невесты булавку с драгоценным камнем, также используя письмо: «Эка дьявольщина! Надо такое письмо написать, чтобы у мертвой жилки дрогнули, чтобы страсть была. Ведь страсть вызывает страсть. Ах, страсть, страсть! где она? *(Усмехается.)* Моя страсть, моя любовь... в истопленной печи дров ищу... хе, хе, хе! А надо, непременно надо... *(Сочиняет письмо, перечитывает, марает, опять пишет.)* Вот работка: даже пот прошиб. *(Отирает лицо и пробегает письмо.)* Гм... м... м... м... Мой тихий ангел... милый... милый сердцу уголок семьи... м.... м... м... нежное созвездие... черт знает, какого вздору!.. черт в ступе... сапоги всмятку, и так далее. *(Запечатывает и надписывает адрес.)*»[239].

Варвара также манипулирует Передоновым при помощи письма: «— Очень просто, — сказала, ухмыляясь, Варвара, — вы напишите письмо, будто бы от княгини, под ее руку, а я покажу Ардальону Борисычу.

— Ой, голубушка, что вы, как это можно! — заговорила Грушина, притворяясь испуганною, — как узнают все это дело, что мне тогда будет?» [Сологуб, с. 35]

---

[238] Сухово-Кобылин А.В. Трилогия. М.:ГИХЛ; Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 59.
[239] Там же. С. 70.

Кречинский, чтобы выманить у невесты булавку и заложить ее, использует образ «внесценического князя», также обращаясь к титулу, который должен произвести впечатление: «Я пишу ей, что вчера был у меня о нем спор с князем Бельским и состоялось о нем большое пари»[240]. Свадьба, тем не менее, срывается, что роднит «Свадьбу Кречинского» с «Женитьбой» Гоголя, где, несмотря на название, брак в итоге так и не заключается.

В интертексте романа присутствует и скрытая отсылка к еще одному произведению русской литературы, связанному с мотивом женитьбы[241]. Ключевое для мотива безумия Передонова слово «недотыкомка» встречается в словаре Даля в редакции И.А. Бодуэна де Куртенэ: «Недору́ха, недору́шка – крупа, крупно смолотая, недомолотая. Говор. рушать крупу, крупорушка. Недотрога, недотыка, кого или что (напр., цветок) нельзя тронуть»[242], «Недотро́га, недоты́ка, недо́тка [недоты́комка *новг.* Оп.] об. недору́ха, незамайка, кого или чего нельзя дотронуться; сердитый, брюзгливый, обидчивый человек; растение нетронь-меня Impatiens noli tangere, из семьи мимоз»[243]. Растение «недотрога» входит в семейство бальзаминовых, что связывает активно используемое Сологубом слово «недотыкомка» с трилогией А.Н. Островского «Праздничный сон – до обеда» (1857), «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» (1861) и «Женитьба Бальзаминова (За чем пойдешь, то и найдешь)» (1861), главным героем которой является Михаил Бальзаминов. Отметим, что и в «бальзаминовской» трилогии сама сцена свадьбы не представлена, однако у героя получается найти себе богатую

[240] Там же, с. 71.
[241] Нижеследующий текст об интертекстуальных связях романа «Мелкий бес» с циклом пьес А.Н. Островского о Бальзаминове вошел в состав статьи Данилина О.В. Женитьба Бальзаминова и женитьба Передонова: эхо комедий Островского в «Мелком бесе» Ф. Сологуба // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере / Материалы XXI Международной научно-практической конференции (Москва – Пенза, 17–18 апреля 2026 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. – М. – Пенза: ПензГТУ, 2026. С. 57-64.
[242] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 2. И – О. М.: Прогресс универс, 1994. С. 1338.
[243] Там же. С. 1341.

невесту. «Мелкий бес», содержащий в себе подробное описание свадьбы, как бы «замыкает» этот мотив в русской литературе, развивающийся по нарастающей: Подколесин в последний момент убегает и не женится, Кречинский готов жениться, но ему мешают пришедшие полицейские от ростовщика, выявившего подлог, Бальзаминов женится, но это остается за пределами текста пьесы, и только Передонов женится в тексте, и даже показана жизнь пары после свадьбы (как правило, в сказочном нарративе, таком, как «Золушка», «Спящая красавица», свадьба является кульминацией и завершением истории пары).

Три комедии о Бальзаминове посвящены тематике женитьбы, одной из ключевых для «Мелкого беса». В первой пьесе Миша Бальзаминов пытается посвататься к богатой купеческой дочке Капочке, однако сватовство срывается из-за его бедности и небольшого жалования, во второй – пытается посвататься к вдове Антрыгиной, которая на самом деле любит его сослуживца, Павлина Ивановича, и в третьей – после попытки увезти одну из сестер, Раису Панфиловну Пеженову, в итоге становится женихом вдовы Домны Евстигнеевны Белотеловой, к которой он попадает случайно, перелезая через забор при бегстве из дома Пеженовых. Бальзаминов, как и Передонов, оказывается в центре фрейма «женитьбы», окружен потенциальными невестами, причем параллелизм образов невест Михаила Бальзаминова и Ардалиона Передонова легко прослеживается: сестры (Рутиловы у Сологуба, Пеженовы у Островского), а также в итоге ставшая супругой Передонова Варвара, которая, по словам Рутилова, «в три раза старше» его сестер. Присутствует мотив потенциального увоза невесты: Рутилов предлагает Передонову увезти одну из своих сестер, а Бальзаминов планирует увезти Пеженову:

«Бальзаминов. Я и влюбился в младшую. «Я, говорит, вам помогать буду, потом мы их вместе увезем». Я на него понадеялся, а вот что вышло! Вот, маменька, какое мое счастье-то!

Бальзаминова. Как же ты, Миша, не подумал, куда ты увезешь невесту и на чем? Ведь для этого деньги нужны.

Бальзаминов. Я, маменька, на Лукьян Лукьяныча надеялся.

Бальзаминова. Очень ему нужно путаться в чужие дела! Всякий сам о себе хлопочет.

Бальзаминов. А впрочем, маменька, коли правду сказать, я точно в тумане был; мне все казалось, что коли она меня полюбит и согласится бежать со мной, вдруг сама собой явится коляска; я ее привезу в дом к нам...»[244]

В обоих произведениях сам «жених» не активен: увезти невесту предлагает другой человек, который действует в своих интересах, причем в итоге и у Бальзаминова, и у Передонова свадьба с увозом расстраивается, и женится главный герой на другой женщине.

С выбором невесты и женитьбой в обоих произведениях тесно связан мотив полноты: так, расхваливая первую невесту (Ничкину) в «Праздничный сон – до обеда», сваха говорит: «собой-то уж очень красавица: телом сахар, из себя солидна, во всей полноте; как одевается, две девки насилу застегнут. Даже несколько совестится. Чего же, я говорю, совеститься, коли бог дал. Аккурат пельсик»[245]. В «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» также упоминается женская полнота как положительная черта: «Не скажу чтобы красавица, а пышна уж очень. Так пышна, что нынче мало можно найти таких женщин, вот как!»[246].

У Сологуба отчетливо указано, что Передонова как мужчину привлекает именно полнота, а не худоба: «Известно было, что Передонов отдает предпочтение жирным женщинам, а тощих порицает. Варвару сокрушало, что она тонка и все худеет. Как бы нагулять побольше жиру? – вот в чем была одна из главнейших ее забот. У всех спрашивала она: не знаете ли средства?» [Сологуб, с. 30].

[244] Островский А.Н. Полное собрание сочинений. Т. 2. М.: Искусство, 1974. С. 371.
[245] Там же. С. 124.
[246] Там же. С. 327.

Упоминается у Островского и ключевой для фрейма женитьбы в русской литературе мотив карт: героиня «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» гадает на трефового короля – своего потенциального жениха: «Кабы в самом-то деле захотела бросить Павлина Иваныча, так бы с утра до ночи на трефового короля не гадала. …

Маша (указывая глазами на карты). Не раскинуть ли?

Антрыгина. Кинь!

Маша. На трефового короля прикажете?

Антрыгина (рассеянно). Ну, да.

…

Пионова. А сама плачешь, да вот и трефовый король тут на столе. Значит, ты об нем думаешь»[247].

У Сологуба также присутствует отождествление карт и людей: сначала Передонов выкалывает глаза карточным дамам, валетам и королям, затем ему уже представляется, что его окружают люди-карты: «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» [Сологуб, с. 164].

Также в «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» важную роль играет мотив письма: Бальзаминов привлекает внимание невесты при помощи брошенного ей в окно письма, далее почтальон приносит письмо от Антрыгиной с приглашением к ней и письмо от Устрашимова, который угрожает Бальзаминову:

Матрена. Письмо вот принесли. (Подает.)

Бальзаминова. Кто принес?

Матрена. Должно, что почтальон, одет так, по-военному. Говорит: городская почта.

Бальзаминова. От кого бы это? Я уж и не знаю.

[247] Там же. С. 328 -333.

Матрена. И я не знаю. Да вот что: вы мне дайте письмо-то.

Бальзаминова. Зачем тебе?

Матрена. Я догоню солдата-то да назад ему отдам.

Бальзаминова. Что ты! как можно назад, когда оно к Мише писано»[248].

В «Мелком бесе» Варвара получает письма от княгини – чтобы убедить Передонова жениться на ней, она изготавливает фальшивое письмо, а затем подделывает пересылку из Петербурга второго письма, которое приносит якобы городской почтальон:

«- Почтальон. Надо ему водки дать, - опять письмо принес.

Передонов молча кивнул головою, -- что ж, ему не жалко рюмки водки. Варвара крикнула:

- Почтальон, иди сюда!

Письмоносец вошел в горницу. Он рылся в сумке и притворялся, что ищет письмо. Варвара налила в большую рюмку водки и отрезала кусок пирога. Письмоносец посматривал на ее действия с вожделением» [Сологуб, с. 165].

Таким образом, в «Мелком бесе» задействуется комплекс мотивов, отсылающий к трилогии Островского и связанный с общим для русской классической литературы семиотическим комплексом женитьбы: присутствует мотив выбора из нескольких невест, мотив любви к полным женщинам, письма как ключевого судьбоносного элемента сюжета, гадания на картах на жениха и пр. Это позволяет говорить об общности образов главных героев – Бальзаминова (отсылка к фамилии которого зашифрована в «недотыкомке») и Передонова. Оба стремятся получить богатство и поправить свое финансовое положение за счет связей супруги, оба не проявляют активного желания жениться (как и гоголевский Подколесин), и их скорее «тащат» под венец, у обоих срывается то один, то другой вариант потенциального союза.

[248] Там же. С. 318.

Общность присутствует также в мотиве ухаживания за возможными невестами: Бальзаминов, пытаясь привлечь внимание девушек, прогуливается под их окнами, причем этот мотив повторяется во всех трех пьесах Островского: в «Праздничный сон – до обеда» он прогуливается под окнами Капочки Ничкиной, в «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» - под окнами Антрыгиной, и, наконец, в «За чем пойдешь, то и найдешь» - под окнами сестер Пеженовых. Женится он в итоге, на той женщине, у которой не прохаживался под окнами, а случайно попал к ней во двор, перелезая через забор.

Передонов, выбирая невесту из числа сестер Рутиловых, также стоит под окнами их дома и перекрикивается с сестрами через окно:

«Барышни стали выглядывать из окна к воротам. Дарья приоткрыла окно и крикнула:

- Ардальон Борисыч, а из окошка сказать можно?

Послышался угрюмый голос:

- Нельзя.

Дарья поспешно захлопнула окно» [Сологуб, с. 39].

Наконец, оба героя в итоге женятся и в своем воображении достигают желаемого: Передоновв, получив фальшивое письмо, верит, что ему обещано место инспектора, Бальзаминов находит богатую невесту. Когда у Бальзаминова, наконец, складывается возможность выгодно жениться, он выражает свой восторг пляской:

«Бальзаминов. Маменька, уж вы теперь смотрите за мной, как бы со мной чего не сделалось. Батюшки мои! Батюшки мои! (Прыгает от радости.) Я теперь точно новый человек стал. Маменька, я теперь не Бальзаминов, а кто-нибудь другой!

Красавина. Давай пляску сочиним на радости!

Бальзаминов. Давай! А вы, маменька, говорили, что я сделать ничего не умею! А ты говорила, что я дурак!

…

Бальзаминов (Красавиной). Ну, давай плясать! Становись!»[249]

Когда Передонов получает фальшивое письмо от княгини, в котором ему якобы обещано точное место инспектора, он также выражает свою радость пляской: «- Ура! три инспекторских места, любое можно выбирать. Ура, Варвара, наша взяла!

Он заплясал и закружился по горнице. С неподвижно-красным лицом и с тупыми глазами он казался странно-большою, заведенною в пляс куклою. Варвара ухмылялась и радостно глядела на него. Он крикнул:

- Ну, теперь решено, Варвара, - венчаемся.

Он схватил Варвару за плечи и принялся вертеть ее вокруг стола, топоча ногами.

- Русскую, Варвара! – закричал он.

Варвара подбоченилась и поплыла, Передонов плясал перед нею вприсядку.

Вошел Володин и радостно заблеял:

- Будущий инспектор трепака откалывает!

- Пляши, Павлушка! – закричал Передонов.

Клавдия выглядывала из-за двери. Володин крикнул ей, хохоча и ломаясь:

- Пляши, Клавдюша, и ты! Все вместе. Распотешим будущего инспектора!» [Сологуб, с. 166]

Заметим, что оба автора – и Сологуб, и Островский – называют происходящее именно пляской (ср. «пляска святого Витта», «пляски смерти» и т.д.), а не танцем. Слово «пляска», в отличие от более куртуазного и аккуратного «танца», ассоциируется скорее с безумием, болезненностью, неким разгулом и пр.

В итоге отсылка к трилогии Островского становится достаточно значимым интертекстуальным пластом романа, связывающим «Мелкого беса»

[249] Там же. С. 388.

с семантическим комплексом женитьбы в русской литературе. Примечательно, что Островский дает третьей пьесе, завершающей историю страданий Миши Бальзаминова, двойное название – «За чем пойдешь, то и найдешь» и «Женитьба Бальзаминова», тем самым указывая на смысловые связи с гоголевской «Женитьбой».

Помимо обширных смысловых связей с корпусом отечественной драматургии, следует отметить и связи с малой прозой, в частности, с циклом рассказов М.Е. Салтыкова-Щедрина «Мелочи жизни». В романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» употребляется огромное количестве имен собственных: роман многогероен, персонажей автор называет то по именам, то по фамилиям, что, в результате, ставит вопрос о системном изучении ономастического кода романа и его роли в предметном мире произведения и в выстраивании межтекстового диалога с различными произведениями классической литературы.

Так, среди уменьшительных имен внетекстовых персонажей встречается чрезвычайно редкая для текстов русской классической литературы форма уменьшительного имени от «Евгения» - «Геничка»: «Крапивой натирать – с тела не спадешь. От крапивы-то и моя Геничка такая толстуха» [Сологуб, с. 30]. Имя «Геничка» в литературе XIX века употребляется, по данным НКРЯ, у двух писателей: в произведениях Ю.В. Жадовской «Переписка» 1848 года в написании «Геничка» («Пожалуйста, удаляйте от нее вашу Геничку: дурной пример заразителен…»[250]) и в произведении «В стороне от большого света» (1857) в написании «Генечка» - так называют главную героиню.

Наиболее же известным произведением классической русской литературы, в котором встречается имя «Геничка» / «Генечка», является цикл М.Е. Салтыкова-Щедрина «Мелочи жизни». «Генечкой» зовут героя рассказа «Евгений Люберцев», судьба которого во многом проясняет некоторые моменты жизни главного героя Сологуба.

[250] Национальный корпус русского языка // URL: ruscorpora.ru (Дата обращения 12.03.2026)

Люберцев у Салтыкова-Щедрина – образец успешной карьеры, человек, который легко и быстро сходится с товарищами и продвигается по служебной лестнице. Так, «день его протекал очень просто, без всяких вычур. Все он делал систематически, не торопясь; с вечера расписывал завтрашние шестнадцать часов на клетки, и везде поспевал в свое время. Случались отступления от расписания, но редко, да и то исключительно в форме начальственных приглашений, от которых уклониться было нельзя»[251].

При этом Салтыков-Щедрин высмеивает в образе Люберцева служащих, которые ничего не делают на работе, сидят в присутственном месте, не имея никаких задач и по факту делают карьеру, ни разу ничего не предприняв. К двадцати годам он уже становится столоначальником, к тридцати занимает ответственный пост, при этом огромное значение придает связям: «В настоящее время служебная его карьера настолько определилась, что до него рукой не достать. Он вполне изменил свой взгляд на служебный труд. Оставил при себе только государственную складку, а труд предоставил подчиненным. С утра до вечера он в движении: ездит по влиятельным знакомым, совещается, шушукается, подставляет ножки и всячески ограждает свою карьеру от случайности.

- Связи – вот главное! – говорит он отцу, - а как будет такой-то служебный вопрос решен, за или против, - это для меня безразлично»[252].

В конце рассказа упоминается о том, что Евгений задумывается о семье и планирует женитьбу и не торопясь рассматривает различные кандидатуры девушек.

Судьба Люберцева представляет собой «идеальный вариант» карьеры – такой, какой ее видит герой Сологуба. Передонов из «Мелкого беса» мечтает вырваться из окружающей его рутины, получить более высокую должность благодаря протекции и связям: «С княгиней-то как же? – подумал он. – За теми

[251] Салтыков-Щедрин М.Е. Мелочи жизни. М.: Государственное издательство художественной литературы (ГИХЛ), 1955. С. 107.
[252] Там же. С. 117.

гроши, и протекции нет, а с Варварой в инспекторы попадешь, а потом и директором сделают» [Сологуб, с. 7]. На протяжении всего текста «Мелкого беса» разворачивается история с княгиней, которая то ли поможет, то ли не поможет Передонову занять пост инспектора. В итоге Передонов сходит с ума, вообразив себя уже инспектором, и на этом основании сечет ни в чем не провинившихся мальчиков. Его троюродная сестра, а впоследствии супруга Варвара плетет интригу и составляет фальшивые письма, чтобы доказать, что протекция от княгини действительно существует. Тема «связей», таким образом, и в «Мелком бесе» становится ключевой.

Важным сатирическим моментом в изображении Люберцева у Салтыкова-Щедрина становится его безделье и имитация деятельности на службе. Сологуб изображает жизнь Передонова так же: последний является преподавателем, однако о его работе упоминается вскользь и с отрицательными коннотациями: «Затем в очень добродушном тоне он рассказал, что сегодня урок еще усилил его головную боль, так как случилось, что в соседнем классе был Передонов, и гимназисты там почему-то часто и необычайно громко смеялись. Засмеявшись своим сухим смехом, Хрипач сказал:

- В этом году судьба ко мне немилосердна, три раза в неделю приходится сидеть рядом с классом, где занимается Ардальон Борисыч, и, представьте, постоянно хохот, да еще какой. Казалось бы, Ардальон Борисыч человек не смешливый, а какую постоянно возбуждает веселость!

И, не дав никому сказать что-нибудь на это, Хрипач быстро перешел еще раз к другой теме.

А на уроках у Передонова в последнее время действительно много смеялись, - и не потому, чтобы это ему нравилось. Напротив, детский смех раздражал Передонова. Но он не мог удержаться, чтобы не говорить чего-нибудь лишнего, непристойного: то расскажет глупый анекдот, то примется дразнить кого-нибудь посмирнее. Всегда в классе находилось несколько

таких, которые рады были случаю произвести беспорядок, - и при каждой выходке Передонова подымали неистовый хохот» [Сологуб, с. 110].

Фактически не работая, Передонов грезит успешной карьерой по протекции – иными словами, его воплощенную мечту представляет собой Евгений Люберцев Салтыкова-Щедрина. Отметим, что у Салтыкова-Щедрина в описании «Генечки» важное место занимают его отец и мать: отец наставляет Люберцева, мать подыскивает ему невесту. О родителях Передонова же неизвестно совершенно ничего: в тексте не упоминается ни об отце, ни о матери, он словно сирота.

Подводя итог краткого анализа межтекстового диалога, может отметить, что в тексте имплицитно присутствует образ «идеального Передонова», ключом к которому является используемый автором уникальный диминутив, крайне редко артикулируемый в русской литературе.

Что касается текстов Ю.В. Жадовской, где также героиню зовут Геничкой, то в романе «В стороне от большого света» описывается судьба девушки, которая была влюблена в учителя, но из-за предрассудков и сословных различий так и не вышла за него замуж[253]. Это коррелирует с судьбой внесценической «Генички» в «Мелком бесе»: сестра сватает ее за учителя (Передонова), однако этому браку не суждено состояться.

Межтекстовые связи с произведениями Салтыкова-Щедрина просматриваются также и в ряде реминисценций из «Истории одного города». Как указывает Н.Г. Пустыгина, в тексте «Мелкого беса» встречаются многочисленные параллели с последним градоначальником города Глупова, Угрюм-Бурчеевым: «Сологуб дает явную отсылку к эпизоду из романа Салтыкова-Щедрина «История одного города», где повествуется о работе глуповцев «по рубке города» во время правления градоначальника Угрюм-Бурчеева (послужившего, кстати сказать, одним из источников образа Передонова — ср. хотя бы постоянно сопутствующий Передонову эпитет

[253] Модзалевский Б. Л. Жадовская, Юлия Валериановна // Русский биографический словарь. СПб.: 1916. Т. 7. С. 1-5.

«угрюмый»[254]. Отсылку к тому же произведению М.М. Павлова видит и в постоянном вопросе Передонова «Зачем?», который также часто употреблял Угрюм-Бурчеев [Сологуб, с. 799].

Диминутивы и эпитеты, таким образом, становятся ключевым элементом кластера текстов XIX столетия, к которым отсылает текст «Мелкого беса» и позволяет расширить корпус его интертекстуальных источников.

Помимо диминутивов как инструмента отсылки к другому произведению, несомненно, в качестве такого инструмента используются элементы рамочного текста, заглавия, однозначно отсылающего к роману Ф.М. Достоевского «Бесы». Подробно этот вопрос освещен Б. Улановской в статье «“Бесы” Ф. М. Достоевского и “Мелкий бес” Ф. Сологуба»[255], где она, в частности, указывает: «Из всех инфернальных героев Достоевского Ставрогин выделяется тем, что в нем зло в наивысшей степени произвело свою разрушительную работу и сам он становится источником зла и одновременно его орудием. Передонов, по замыслу Сологуба, также одержим злыми силами (даже в лице своего героя Сологуб, как и Достоевский, подчеркивает некую неподвижность, мертвенность).

Достоевский и Сологуб раскрывают психологические и метафизические основания одержимости и беснования»[256]. Как и у Достоевского, у Сологуба безумие и одержимость распространяются в итоге на весь город, формируется фантасмагорическое, вымышленное пространство, наполненное страхами и тайными желаниями главного героя: «Сюжет «Мелкого беса» вводит читателя в мир интриг, существующих более в воображении Передонова, чем на самом деле. Они тесно связаны в его сознании с представлением об инспекторском

[254] Пустыгина Н. Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Блоковский сборник IX: Памяти Д. Е. Максимова. Ученые записки Тартуского государственного университетата. Тарту, 1989. Вып. 857. С. 131.
[255] Улановская Б. «Бесы» Ф.М. Достоевского и «Мелкий бес" Ф. Сологуба // Достоевский и мировая культура. Под ред. К.А. Степаняна. СПб: Инкомбанк, 1994. С. 141-154.
[256] Там же. С. 144.

месте, которое Передонов отождествляет с устойчивостью своего положения в обществе. На высшем уровне романа душевное расстройство героя символизирует собой анонимную угрозу человеческому существованию перед лицом вездесущего зла»[257]. Улановская упоминает о параллелизме образов «друзей-собутыльников» - Лебядкина и Володина, первый из которых сравнивается с быком, второй – с бараном, обоих зарезали в тексте романа, что отсылает к образу жертвенного животного: и бык, и баран в различных культурах выступают в роли жертвы, и смерть их в ходе жертвоприношения – именно от ножа.

Также сходство двух произведений проявляет себя в позиции хроникера – рассказчика, от лица которого ведется изложение: «Особый интерес представляет проблема взаимоотношения хроникера и героя в романах, которая в определенной степени Достоевским и Сологубом решается одинаково. Очевидна поверхностность хроникерского комментария к происходящим событиям, подчеркнуто их морализаторство, сентенциозность, которые, естественно, не могут дать истинной оценки поступков героев. Такая интерпретация — многофункциональна»[258].

Завершающим галерею литературных источников «Мелкого беса в отечественной литературе следует признать чеховского «Человека в футляре», на которого Сологуб указывает эксплицитно: «— А вы читали «Человек в футляре» Чехова? — спросила она. — Не правда ли, как метко?

Так как с этим вопросом она обратилась к Володину, то он приятно осклабился и спросил:

— Это что же, статья или роман?

— Рассказ, — объяснила Надежда Васильевна.

— Господина Чехова, вы изволили сказать? — осведомился Володин.

— Да, Чехова, — сказала Надежда Васильевна и усмехнулась» [Сологуб, с. 53].

[257] Там же. С. 147.
[258] Там же. С. 151.

Сологуб вступает в открытую игру с читателем, указывая на прямой источник текста. «Человек в футляре» упоминается в первой части романа, примерно после 1/5 общего объема, когда читатель уже знаком с образом Передонова – неприятного, отталкивающего гимназического учителя, который погружен в реалии провинциальной жизни. Сологуб как будто показывает, что он берет за основу образ Чехова («как метко») и развивает его, обыгрывает, показывает разные грани его образа, более глубокие социальные связи и драматургию его жизни. Следует также отметить, что, помимо образа Беликова, в тексте «Мелкого беса» присутствуют отсылки и к другим чеховским текстам – например, к «Дяде Ване» и «Трем сестрам» (в моменте, когда Володин практически цитирует слова чеховских Вершинина и Астрова, упоминая о людях, которые будут жить через 200-300 лет) [Сологуб, с. 840].

Беликов, как и Передонов, переживает по поводу совершенно незначительных вещей: «Всякого рода нарушения, уклонения, отступления от правил приводили его в уныние, хотя, казалось бы, какое ему дело? Если кто из товарищей опаздывал на молебен, или доходили слухи о какой-нибудь проказе гимназистов, или видели классную даму поздно вечером с офицером, то он очень волновался и всё говорил, как бы чего не вышло»[259]. Передонов ведет себя практически так же: «Передонов наклонился к нему и сказал шепотом:

— У вас учительница одна в красной рубашке ходит.

…

— А, как же, как же так! — восклицал шепотом Богданов, — Скобочкина, в красной рубашке, а! Да вы сами видели?

— Видел, — да она, говорят, и в школе так щеголяет. А то и хуже бывает — сарафан наденет, совсем как простая девка ходит.

[259] Чехов А.П. Рассказы. М.: Художественная литература, 1977. С. 260.

— А, скажите! Надо, надо узнать. Так нельзя, нельзя. Уволить за это следует, уволить, — лепетал Богданов. — Она всегда такая была» [Сологуб, с. 65].

В примечаниях к роману, составленных М.М. Павловой, отмечено, что красную рубашку было запрещено носить учителям-мужчинам, но не женщинам, тем более в начальной школе – о красной рубашке Передонов сообщает инспектору народных училищ: «Согласно «Описанию и правилам ношения форменной одежды для гражданских чинов ведомства Министерства народного просвещения», учителя-мужчины обязаны были носить рубашки из белого полотна без полосок. Передонов распространяет это правило на женщину, притом учительницу женской начальной школы» [Сологуб, с. 777].

Помимо этого избыточного внимания к деталям и желания доносить, роднящего Передонова с Беликовым, присутствует также общность мотивов «хождения по квартирам»: Беликов у Чехова имел «странное обыкновение — ходить по нашим квартирам. Придет к учителю, сядет и молчит и как будто что-то высматривает. Посидит, этак, молча, час-другой и уйдет. Это называлось у него «поддерживать добрые отношения с товарищами», и, очевидно, ходить к нам и сидеть было для него тяжело, и ходил он к нам только потому, что считал своею товарищескою обязанностью»[260]. Передонов начинает посещать жителей города, имея в виду будущее повышение в должности: «На всякий случай решился он со вторника начать оправдательные свои посещения к значительным в городе особам. С понедельника нельзя — тяжелый день» [Сологуб, с. 67]. Ему также тяжело наносить эти визиты, он не знает, чем занять время посещения, а посещаемые жители города не вполне понимают, что ему нужно: «Скучаев был весьма польщен тем, что к нему пришли. Он не совсем понимал, для чего это и в чем тут дело, но из политики не показывал и вида, что не понимает» [Сологуб, с. 70]. Передонов и сам не в состоянии сформулировать, что ему нужно – он хочет получить некую не

[260] Чехов А.П. Рассказы. М.: Художественная литература, 1977. С. 260.

оформленную им в отчетливую мысль поддержку, показать, что он «свой». Фактически, он, как и чеховский Беликов, оживляет паттерн «визитов», более характерный для коммуникативной культуры первой половины XIX века, когда нанесение и отдача визитов были обязательной частью самопрезентации в обществе: «Всенепременнейшей обязанностью светского человека были визиты, сопровождавшиеся мелочной регламентацией. Правила хорошего тона подразумевали, что самое удобное для них время – между завтраком и обедом, от 12 до 17 часов»[261]. Несмотря на свою «не-светскость», Передонов об этом знает, и в первый день нанесения визитов при помощи хитрости уходит с работы пораньше: «Во вторник Передонов постарался пораньше вернуться из гимназии. Случай ему помог: последний урок его был в классе, дверь которого выходила в коридор близ того места, где висели часы и бодрствовал трезвонящий в положенные сроки сторож, бравый запасный унтер-офицер. Передонов послал сторожа в учительскую за классным журналом, а сам переставил часы на четверть часа вперед, — никто этого не заметил» [Сологуб, с. 68].

Наконец, в образе Передонова присутствует эксплицитная отсылка к манере Беликова кутаться, застегиваться на все пуговицы и пр., которая и приводит к называнию его «человеком в футляре»: «Передонов, не слушая его, заботливо кутал шею шарфом и застегивал пальто на все пуговицы. Рутилов говорил со смехом:

— Чего ты кутаешься, Ардальон Борисыч? Тепло.

— Здоровье всего дороже, — ответил Передонов» [Сологуб, с. 179].

При явных сходствах следует отметить, тем не менее, значительное различие между Передоновым и Беликовым: чеховский герой, как указывает автор, «держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет! Да что гимназию? Весь город!»[262]. Передонов не может похвастаться подобным

[261] Фетисова Т.А. Л. В. Беловинский. Светское общество // Вестник культурологии. 2015. № 2 (73). С. 156-159.
[262] Чехов А.П. Рассказы. М.: Художественная литература, 1977. С. 260.

влиянием, наоборот, он может только мечтать о подобном и стремиться к такому влиянию на весь город. При этом он, как и Беликов, подвергается насмешкам: на Беликова рисуют карикатуру, которая становится одним из импульсов к его смерти, Передонову кидают камень в окно, бьют его в лицо, разбивая очки, что дополнительно высмеивается: «Незадача тебе на стекло, Ардальон Борисыч, — сказал Рутилов, — то очки разбили, то окно высадили. Это возбудило новый приступ смеха» [Сологуб, с. 164].

Гомология мотивов с «Человеком в футляре» указывает на функцию Передонова как «наследника» типовых сценариев жизни русской литературы и ее героев. Так, с одной стороны, он наследует линию «маленького человека», сошедшего с ума в попытках сделать себе состояние и карьеру – это завершение галереи, начатой А.С. Пушкиным и Н.В. Гоголем, причем продолжение судьбы Передонова, описанное Сологубом в романе «Дым и пепел» указывает на то, что «маленький человек» добился своего, стал влиятельным, как ему всегда и хотелось. Ни пушкинский Германн, ни гоголевский Башмачкин, ни Кречинский у Сухово-Кобылина, ни Бальзаминов у Островского не добились того влияния, о котором мечтали, а Передонов добился, что автор отдельно упоминает в предисловии к роману.

Как пишет Р.В. Иванов-Разумник, «Видеть в «Мелком бесе» сатиру на провинциальную жизнь, видеть в Передонове развитие чеховского человека в футляре – значит, совершенно не понимать внутреннего смысла сологубовского романа. Не одна провинциальная жизнь какого-то захолустного городишки, а вся жизнь в ее целом есть сплошное мещанство, сплошная передоновщина; в этом-то и состоит весь ужас жизни, этим и объясняется страх жизни. Жизнь бессмысленна, бесцельна, жизнь – сплошная передоновщина»[263]. Сам факт того, что слово «передоновщина» было придумано Сологубом (см. предисловие ко второму изданию «Мелкого беса»),

[263] Иванов-Разумник Р.В. Федор Сологуб // О Федоре Сологубе. Критика, статьи, заметки / Сост. А. Чеботаревская. СПб., 1911. С. 16.

отсылает к традиции «обломовщины», «чичиковщины» и др.[264]. Ф.К. Сологуб, таким образом, осознавал многогранную преемственность своего романа, используя соответствующие отсылки сознательно.

В то же время, Передонов «закрывает гештальт» женитьбы в отечественной литературе. Замыкая череду героев, которые размышляют о женитьбе, но так и не женятся (Подколесин, Кречинский, Бальзаминов, Беликов), Передонов все же решается на венчание, представленное в романе как пародийное, высмеиваемое действо. Переход в статус женатого человека не меняет его жизнь, но становится новой ступенькой на пути к его сумасшествию, завершающемуся убийством своего друга.

Еще один типовой фрейм-сценарий русской литературы, который стоит за Передоновым, - это постепенное погружение в безумие, характерное для Евгения в «Медном всаднике» А.С. Пушкина, Германна в «Пиковой даме» А.С. Пушкина, Поприщина в «Записках сумасшедшего» Н.В. Гоголя и т.д. Хроникер бесстрастно фиксирует видения Передонова, не давая им оценки, из-за чего читатель вместе с героем погружается в пучину безумия, становящегося все более и более опасным.

Роман «Мелкий бес», таким образом, становится «точкой сборки» ряда мотивов отечественной литературы, что, в целом, объясняет негласно присваиваемый роману титул «последнего произведения русской классической литературы».

Хронологически «Человек в футляре», написанный в 1898 году, - последний текст отечественной литературы, предшествующий написанию «Мелкого беса», в котором использованы мотивы, развитые и переосмысленные Сологубом. Тем не менее, считаем нужным включить в ряд персонажей, чьи паттерны поведения наследует Передонов, героя пьесы Д.С. Мережковского «Павел I» - императора Павла Петровича. «Драма для чтения» была создана Мережковским в 1908 году, то есть уже после появления

[264] Долгенко А.Н. Мифизация классического наследия в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Наука. Инновации. Технологии. 2006. № 45. С. 111-120.

«Мелкого беса», однако в процессе работы автора над многочисленными редакциями. Возможно, что гомологичность образа Передонова образу императора Павла связана не с литературной интерпретацией, а с историческими фактами – многие гиперболизированные Мережковским черты императора Павла подтверждаются свидетельствами современников и историков.

Прежде всего, Передонова и Павла I объединяет маниакальная страсть к запретам и телесным наказаниям. Драма Мережковского открывается сценой парада на площади перед Михайловским замком, в ходе которого Павел приказывает наказывать за шаги не в ногу, неверный цвет мундира, а фельдфебеля, у которого прическа выполнена не по стандарту, приговаривает к 400 ударам палками:

«Павел. Вместо девяти вершков – семь. Букли выше середины уха. Пудра ссыпалась, войлок торчит. Как же ты с этакой прической во фронт явиться смел, чучело гороховое?

Фельдфебель (заикаясь). П-парикмахер...

Павел. Я тебе покажу, сукин сын, парикмахера! Букли долой! Косу долой! Все долой!

Срывает с фельдфебеля парик и топчет ногами.

Павел. Срам! Срам! Срам! Бить нещадно! Двести... триста... четыреста палок! Генерал Мамаев!»[265].

Передонов на протяжении текста романа неоднократно сам сечет розгами и провоцирует к этому наказанию. Так, он советует высечь гимназиста Владю, обратившего внимание на то, что другим ученикам он не снизил оценки за ошибку, а ему снизил [Сологуб, с. 60], сыновей слесаря Авдеева, вымазавших ворота Вершиной [Сологуб, с. 107], сына нотариуса Гудаевского, который говорит ему: «Вы по городу ходите, дураков обманываете, мальчишек стегаете, диплом получить хотите на стегальных дел мастера»

[265] Мережковский Д.С. Павел I // http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0190.shtml

[Сологуб, с. 147]. Репутация императора Павла I как любителя телесных наказаний связана с возвращением им практики телесных наказаний дворян (что при Екатерине II не практиковалось), а также с введением большого количества запретов, в том числе не имеющих под собой рационального основания: «Из попытки восстановить расшатанное, как ему казалось, матерью самодержавие вытекали многочисленные анекдотические запреты Павла I. Среди них такие, как запрет на фраки, ботинки со шнурками, вальс, на круглые шляпы и многое-многое другое»[266]. Передонов сам страшится запретов и выдумывает их без повода:

«Он не посмел закурить вынутой папиросы, подошел к городовому и робко спросил:

— Господин городовой, здесь можно курить?

Городовой сделал под козырек и почтительно осведомился:

— То есть, ваше высокородие, это насчет чего?

— Папиросочку, — пояснил Передонов, — вот одну папиросочку можно выкурить?

— Насчет этого никакого приказания не было, — уклончиво отвечал городовой.

— Не было? — переспросил Передонов с печалью в голосе.

— Никак нет, не было. Так что господа, которые курят, это не велено останавливать, а чтобы разрешение вышло, об этом не могу знать» [Сологуб, с. 169].

Помимо страсти к телесным наказаниям и запретам, Передонова с Павлом роднит и параноидальный страх перед заговорщиками – в пьесе Мережковского показаны три последних дня жизни императора, когда он небезосновательно подозревает всех вокруг в участии в заговоре против него, не исключая близких людей:

[266] Рыжов В. Жестокий век. Как менялись преступления и наказания от Петра I до Павла I // https://arzamas.academy/materials/794

Павел. Отвечайте же, сударь! Знаете или не знаете, что меня убить хотят?

Пален. Знаю, государь!

Павел. Знаете... и молчите?..

Пален. Ваше величество, я сам во главе заговорщиков...

Павел. Вы?.. вы?.. Что такое?.. (Отступая в ужасе.) Сумасшедший!.

…

Пален. Я полагал, что ваше величество знать изволит более. (Подавая бумагу.) Вот список заговорщиков: их высочества, оба сына ваши, обе невестки, ее величество и почти все командиры полков, министры, сановники...

Павел (читая). Все, все, все!.. За что, Господи?.. Что я им сделал?..

Пален. Я знал, государь, сколь тяжко...

Павел. Ох, тяжко!.. Тяжко!.. Тяжко!.. Уж лучше бы сразу убили!..»[267].

Передонов также повсюду видит желающих убить его и навредить ему, постоянно «чурается», стремясь сделать так, чтобы вымышленные недоброжелатели не навредили ему. С героем пьесы Мережковского – и реальным историческим Павлом I его роднит также постепенное погружение в безумие и долгое ожидание повышения по службе – Павел I смог стать императором только после смерти матери, причем, как и у сологубовского героя, важным шагом к упрочению своего совершеннолетия стала женитьба – принять наследование престолом мог только женатый, то есть уже считающийся взрослым, человек.

В силу выхода пьесы Мережковского уже после первых редакций «Мелкого беса» следует предположить, что речь идет не только о межтекстовом диалоге, но и гомологии мотивов, подобной той, что возникает с произведениями Томаса Манна и Генриха Манна. Политическая обстановка в России 1900-х – 1910-х гг. побуждает к размышлениям о неподходящем

[267] Мережковский Д.С. Павел I // http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0190.shtml

человеке на троне, о его возможном безумии (ср. слухи о слабом характере императора и влиянии на его семью Распутина), о контрасте сына с предыдущим правителем (Александром III в случае Николая II и Екатериной II в случае Павла I), что вынуждает обратиться к образу Павла I. Сологуб погружает персонажа, наделенного рядом черт Павла I, в совершенно нецарственную, не-светскую среду, акцентируя внимание на его безумии и деструктивных намерениях. Такая трактовка образа императора характерна именно для пьесы Мережковского, где Павел изображен черными красками: акцентирована неоправданная жестокость, припадки безумия, абсурдное поведение.

Драма «Павел I» открывает трилогию Мережковского «Царство Зверя», однозначно отсылая к мотивам Апокалипсиса. Как отмечает Н.А. Глинкина, «наблюдение за примерами проявления сквозных мотивов: зверя, темноты, сумасшествия, марионетки, света, просветительства, жертвы – убеждает в мысли о том, что нет четкой закрепленности той или иной группы мотивов за двумя центральными персонажами: Павлом и Александром. Напротив, по мере развития действия очевиден переход закрепленных за Павлом мотивов к Александру, их зеркальное проявление то в одном, то в другом персонаже. Это разрушает исторически закрепленную противопоставленность персонажей и изначально заданную полюсность»[268]. Зверь, облеченный властью, таким образом, - это и Павел I, и отцеубийца Александр I, наследующий этот паттерн. У Сологуба мотив «зверя, облеченного властью», прочитывается на уровне не всей страны, но микромира гимназии, маленького города, учителей и учеников. Мотив убийства в финале инвертирован: в драме убивают самого самодура, в романе убийцей становится Передонов, как бы «опередивший» заговорщиков и «разгадавший» замысел тех, кто желает его уничтожить – при этом среди возможных заговорщиков – самые близкие, в частности, супруга (Варвара).

[268] Глинкина Н.А. Опыт мотивного анализа символистской драмы (на примере драмы Д. Мережковского «Павел I») // Записки Горного института. 2011. Т. 193. С. 164.

Подводя итоги, следует выделить не только обращенные «назад» во времени межтекстовые связи, но и обращенные «вперед»: созданный автором текст вбирал ключевые мотивы не только чужих текстов, написанных ранее, но и тех чужих текстов, которые создавались одновременно с работой Ф.К. Сологуба над новыми редакциями и вступали во взаимодействие с комплексом мотивов «Мелкого беса» постфактум. Гомологию мотивов с «Павлом I» следует считать явлением того же порядка, что и взаимодействие с произведениями Томаса Манна и Генриха Манна, описанное в предыдущем параграфе.

3.2. Западноевропейские культурные коды и их функции в поэтике «Мелкого беса»

Н.В. Мокина отмечает, что произведения, составляющие интертекстуальный слой «Мелкого беса», уже составили «мини-библиотеку мировой литературы (от мифов о Дионисе, в еврипидовском и ницшеанском вариантах, – до произведений русских писателей XIX в.»[269], подробно исследует античные реминисценции в романе[270]. В качестве источников текста упоминается также роман Лонга «Дафнис и Хлоя»[271] - идиллическая сцена свидания Саши Пыльникова и Людмилы Рутиловой отсылает к пасторальным сценам свиданий Дафниса и Хлои и описанию пробуждающегося чувства. Поскольку в статье Н.З. Кольцовой и И.В. Монисовой общность текстов не раскрыта, уделим ей внимание в настоящем исследовании.

Так, Хлоя, впервые увидев обнаженного Дафниса, начинает томиться от чувства, названия которому она сама не знает: «Того, что чувствовала, она не

[269] Мокина Н.В. «Завоевание Плассана» Э. Золя и «Мелкий бес» Ф. Сологуба: к проблеме функций «чужого слова» в символистском романе. // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2019. Т. 19. № 2. С. 198.
[270] Б. И. Мокин, Н. В. Мокина. «Дионисический дух» в интерпретации Ф. Ницше и Ф. Сологуба. // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 393-398.
[271] Кольцова Н.З., Монисова И.В. О специфике интертекстуальности в литературе и кино (на материале экранизации романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»). // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 1 (27). С. 179-184.

сумела бы назвать, бедная девушка, воспитанная в сельской простоте, никогда не слышавшая имени любви. Но душа ее томилась, взоры были рассеяны; часто произносила она имя Дафниса; почти не ела, проводила бессонные ночи и забывала стадо. То смеялась, то плакала»[272]. То же самое испытывает Людмила Рутилова после того, как впервые видит Сашу, при этом, будучи городской барышней, она идентифицирует и может понять свое чувство: «Всю ночь Людмиле снились такие знойные, африканские сны! … Утром после всех этих снов Людмила почувствовала, что страстно влюблена в Сашу. Нетерпеливое желание увидеть его охватило Людмилу, - но ей досадно было думать, что она увидит его одетого. Как глупо, что мальчишки не ходят обнаженные!» [Сологуб, с. 118]. На пасторальные сцены намекает и песня сестры Дарьи, которую она исполняет, когда сестра возвращается домой после первой встречи с Сашей:

Где делось платье, где свирель!
Нагой нагу влечет на мель.
Страх гонит стыд, стыд гонит страх.
Пастушка вопиет в слезах:
Забудь, что видел ты! [Сологуб, с. 116]

Один из снов Людмилы после первой встречи с Сашей также отсылает к образу обнаженного Дафниса, искупавшегося в водах родника: «Потом приснилось ей озеро и жаркий летний вечер, под тяжко надвигающимися грозовыми тучами, - и она лежит на берегу, нагая, с золотым гладким венцом на лбу. Пахло теплою застоявшею водою и тиною, и изнывающею от зноя травою, - а по воде, темной и зловеще спокойной, плыл белый лебедь, сильный, царственно-величавый. Он шумно бил по воде крыльями и, громко шипя, приблизился, обнял ее, - стало темно и жутко...» [Сологуб, с. 118] В лебедя перевоплотился Зевс, чтобы соблазнить царицу Леду, супругу царя

[272] Лонг Дафнис и Хлоя. Пер. с лат. Д. С. Мережковского; вступит. ст., коммент. А. В. Маркова. М.: РИПОЛ классик, 2020. Цит. по URL: https://ino-lit.ru/lit/text/1717/23341/Longos/dafnis-i-hloya.htm (дата обращения 16.03.2026)

Тиндарея. От союза Зевса и Леды родились братья-Диоскуры Кастор и Полидевк, а также сестры Елена Прекрасная и Клитемнестра, причем Кастор и Клитемнестра считаются детьми Тиндарея, а Елена и Полидевк – Зевса.

Далее, при описании любви Дафниса и Хлои Лонг указывает на ее целомудренность: обожая друг друга, юноша и девушка не знают, как утолить свою страсть, и ограничиваются объятиями и поцелуями: «Страсть уже опьяняла их, но не утоляла. Чем сильнее обнимали они друг друга перевившимися руками, тем крепче прижимались губы к губам. В пылу объятий, Дафнис привлек к себе Хлою слишком порывисто, она склонилась на бок и на половину легла, он – за нею, следуя за ее устами, чтобы не потерять поцелуя. Признав в этом то, что видели во сне, они оба долго лежали так, как будто связанные. Но не умея ничего большого, воображая, что это и есть предел любовных радостей, провели в напрасных объятьях главную часть дня»[273].

То же видим у Сологуба в сценах свиданий Людмилы и Саши – они ласкают друг друга обнаженные, однако не заходят дальше, испытывая то, что автор дважды называет «невозможными желаниями»: «Саша лежал и улыбался тихою, неверною улыбкою. Неясное в нем зарождалось желание и сладко томило его. И когда Людмила целовала его колени и стопы, нежные поцелуи возбуждали томные, полусонные мечтания. Хотелось что-то сделать ей, милое или больное, нежное или стыдное, - но что? …

А Людмила томилась и металась у его ног, бледная от невозможных желаний, то пылая, то холодея. Она страстно шептала:

- Я ли не красавица! У меня ли глаза не жгучие! У меня ли не пышные волосы! Ласкай же меня! Приласкай же меня! Сорви с меня запястья, отстегни мое ожерелье!

Саше стало страшно, и невозможные желания мучительно томили его» [Сологуб, с. 211].

[273] Там же.

Сологуб практически буквально воспроизводит эротические сцены из «Дафниса и Хлои», где пастух и пастушка проводят время вместе, но в силу своей невинности не знают о том, что могут делать, и томятся от желаний. В романе Лонга и Дафнис, и Хлоя оказываются потерянными в детстве детьми знатных и богатых людей, и в финале они играют свадьбу, празднуя вместе со своими вновь обретенными родителями. В «Мелком бесе» автор оставляет за пределами текста развитие любви Людмилы и Саши: роман обрывается на сцене убийства Володина Передоновым, и читатель не знает, чем закончилась история двух влюбленных молодых людей. В конце романа упоминается лишь о том, что Людмила ходила к директору гимназии убеждать его, что слухи о развращении ею Пыльникова – это выдумка Передонова, а совершенное вслед за этим убийство только убеждает весь город в том, что Передонов безумен. Любопытно, что из всех героев романа продолжение судьбы в романах Сологуба получил только Передонов, сюжетная линия любви Саши и Людмилы не развита.

Среди классических, узнаваемых читателем произведений в корпус источников «Мелкого беса» следует включить также «Гамлета» Уильяма Шекспира. В отличие от «Дафниса и Хлои», с которыми связана целая линия в романе, с «Гамлетом» текст связывает один точечный, но узнаваемый мотив – спрятанный за обоями / ширмами / шторами соглядатай, которого опасается главный герой (см. об этом выше, в параграфе 1.2.). Кроме «Гамлета», в тексте также проявляется интертекстуальная связь с другой пьесой Шекспира, «Макбетом». По сюжету романа[274], главный герой, Ардалион Борисович Передонов, хочет жениться, и его знакомые и друзья предлагают ему различных девушек в качестве «партии». Его приятель Рутилов предлагает ему

[274] Нижеследующий текст об интертекстуальных связях с драмой «Макбет» вошел в состав статьи Данилина О.В. «Три ведьмы»: Гомология сцены предсказания в «Макбете» У. Шекспира и сцены сватовства в «Мелком бесе» Ф. Сологуба как инструмент межтекстового диалога // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере / Материалы XIX Международной научно-практической конференции (Москва, 28-29 апреля 2025 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. М. – Пенза: ПензГТУ, 2025. С. 12-16.

жениться на одной из своих сестер, и ведет Передонова выбирать, которая из трех девушек ему подходит. Придя к дому Рутилова, Передонов заявляет:

«- Пусть выйдут сейчас же на улицу.

- Ну, ладно, это можно, - согласился Рутилов.

- Все трое, - продолжал Передонов.

- Ну, ладно.

- И пусть каждая скажет, чем она мне угождать будет» [Сологуб, с. 38].

Три девушки последовательно объявляют герою его будущее, как они его видят. Старшая сестра Дарья сообщает:

«Я вам блины буду превкусные печь, горячие, только не подавитесь» [Сологуб, с. 38].

Средняя, Людмила, говорит:

«А я каждое утро буду по городу ходить, все сплетни собирать, а потом вам рассказывать. Превесело» [Сологуб, с. 38].

Младшая, Валерия, предсказывает следующее:

«А я ни за что не скажу, чем вам угожу, - догадывайтесь сами» [Сологуб, с. 38].

Таким образом, в романе присутствует эпизод, в котором три сестры последовательно предсказывают главному герою его будущее, двигаясь от менее желаемого к более желаемому, от частного к общему. Дарья обещает потенциальному супругу вкусную еду, домашний уют, отсылая к частному миру семьи. Людмила предлагает войти в социальный мир, стать человеком, осведомленным обо всех городских сплетнях, а Валерия упоминает о тайных желаниях Передонова: в ожидании сестер около дома он «представлял барышень Рутиловых в самых соблазнительных положениях» [Сологуб, с. 38].

Сцена «тройного предсказания» гомологична сцене из «Макбета» У. Шекспира. Три ведьмы являются Макбету и Банко, и друг к другу они обращаются словом «сестра»:

«Первая ведьма

Где ты была, сестрица?

Вторая ведьма

Мор насылала на свиней.

Третья ведьма

А ты, сестра?

Первая ведьма

Со шкипершей сидела»[275].

Макбет, таким образом, тоже встречает их в компании друга (как и Передонов). Три ведьмы-сестры дают ему три предсказания, также идущие от малого к большому:

«Первая ведьма

Хвала тебе, Макбет, гламисский тан!

Вторая ведьма

Хвала тебе, Макбет, кавдорский тан!

Третья ведьма

Хвала Макбету, королю в грядущем!»[276]

Первая ведьма упоминает о ближайшем будущем, на которое Макбет и так может рассчитывать, вторая – о возможном расширении его полномочий, третья – о том, о чем он не мог и мечтать (стать королем). Таким образом, сцена в «Мелком бесе» выстроена аналогично сцене из «Макбета», а после тройного предсказания будущего Передонов эксплицитно называет сестер Рутиловых «ведьмами», отмечая отсылку: «Мало мне одной ведьмы, на трех разом венчаться!» [Сологуб, с. 37].

Отметим, что слово «ведьма» в тексте «Мелкого беса» встречается всего два раза, и оба раза в отношении сестер Рутиловых. Помимо указанной выше цитаты, слово «ведьмы» упоминается в описании пения сестер: «Сестры были молоды, красивы, голоса их звучали звонко и дико – ведьмы на Лысой горе позавидовали бы этому хороводу» [Сологуб, с. 116]. Передонов достаточно часто использует оскорбительные слова в отношении различных персонажей

[275] Шекспир У. Макбет. пер. Б.Л. Пастернака. М.: Мартин, 2021. С. 14.
[276] Там же. С. 20.

женского пола, но именно слово «ведьма» в его прочтении применяется только по отношению к сестрам Рутиловым.

Помимо параллелизма конкретных сцен, отметим параллелизм развития сюжета в отношении персоналии самого Передонова: как и Макбет, он был переполнен жаждой власти и погрузился в насилие: начал пороть гимназистов, жаловаться на них родителям и, наконец, убил человека (чем и заканчивается роман). В финале романа появляется образ кровавого пятна – ср. знаменитый образ Шекспира о несмываемой крови. Роль подстрекательницы леди Макбет функционально заменяет сестра Передонова Варвара, которая становится своего рода триггером убийства Володина – в начале романа Передонов подозревает их в связи.

Сюжет с предсказанием у Шекспира указывает на момент зарождения зла в достаточно добродетельном и спокойном человеке[277] – до открывшихся перед ним перспектив Макбет был достаточно доблестным полководцем, и именно слова ведьм породили в нем жажду власти. То же можно проследить и в «Мелком бесе»: злое намерение убить Володина просматривается уже в первых строках романа, в которых он появляется: Передонов подозревает его во всем и воображает себе, что Володин хочет его отравить. В первых сценах уже намечается грядущее убийство: в начале Передонов и Володин дразнят белого кота, гладя его против шерсти, в конце – белый кот «вышел из соседней горницы, нюхал кровь и злобно мяукал» [Сологуб, с. 244], в начале Володин рассказывает о ерлах – особом виде кутьи (поминального блюда), в конце он погибает. Сологуб тем самым использует мотивы «Макбета», указывая на генеалогию грядущего зла и «прорастание» зла в человеке под влиянием слов окружающих его людей и сверхъестественных сущностей.

Далее, среди источников интертекстуальных отсылок в тексте называются произведения Гофмана. В статье В.В. Королевой «Черты гофмановского стиля в романе Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» прослежены

[277] Кихней Л.Г., Ламзина А.В. Отрывок «Макбета» У. Шекспира в переводе и истолковании Анны Ахматовой. Научный диалог. 2020. № 9. С. 222-234.

интертекстуальные связи с романом Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры дьявола», а также с новеллами «Принцесса Брамбилла» и «Песочный человек»[278]. Представляется, что, помимо указанных текстов, в «Мелком бесе» присутствуют также интертекстуальные связи с такими сказочными повестями, как «Золотой горшок» и «Крошка Цахес».

В соответствии с сюжетом «Крошки Цахеса», в силу его чудесного дара все хорошее, что сделают в его присутствии другие люди (прочитают стихотворение, исполнят песню и пр.), приписывают ему, и только некоторые персонажи могут видеть его истинную сущность. Подобные отношения выстраиваются у Передонова с Сашей Пыльниковым: Передонов практически до конца романа уверен, что Саша – девочка, хотя никто, кроме него, этого не видит.

В целом, гофмановский мотив сказочного мира, скрывающегося за обыденным и прорывающегося через него, пронизывает весь художественный мир «Мелкого беса». Главный герой проживает в двух мирах, реальном и вымышленном, и в последнем его преследуют ожившие вещи, мистические существа и пр. Как герой «Золотого горшка» Гофмана, Ансельм, Передонов видит то, что скрыто (по его мнению) от глаз других людей, постоянно соприкасается с этим миром, и в итоге полностью погружается в него.

У Ансельма столкновение с мистическим вызывает трепет и удовольствие, ему нравится погружаться в мир Серпентины и Саламандра, и в итоге он испытывает блаженство, полностью уйдя в этот мир – фактически, умерев для реального мира. Передонова же втягивает в себя мир неприятный, вызывающий у него боязнь и отторжение – по выражению В.В. Королевой, он проходит «антипуть»: «В романе «Мелкий бес» не случайно отсутствует предыстория Передонова, он предстает уже как духовно мертвая личность, а затем перед нами развертывается картина антиразвития («антипути»). На это указывает и имя главного героя – Ардалион, что обозначает «нечистым

[278] Королева В. В. Черты гофмановского стиля в романе Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» // Вестник Костромского государственного университета. 2016. Т. 22, № 5. С. 100-105.

творящий, замаранный». Мы наблюдаем процесс деградации человеческого разума, результатом которой становится сумасшествие, проявляющееся в галлюцинациях, мании преследования, навязчивых идеях, что приводит к разрушению и уничтожению им сначала вещей, а затем и к убийству»[279].

Н.В. Мокина указывает также на присутствующие в тексте отсылки к произведению Эмиля Золя «Завоевание Плассана», главный герой которого, Франсуа Муре, также впадает в безумие[280]. Как отмечает исследователь, параллели с текстом Золя поражают: это и родство супругов между собой, и деспотизм по отношению к близким, и склонность к мелким придиркам, и подчеркнутая мрачность и пр. В то же время лейтмотивы текстов отличаются: для Золя важно предпринять натуралистическое исследования постепенно формирующегося безумия, при этом усиливая мотив наследственности: супруги Муре, будучи кузенами, наследуют склонность к безумию от своей общей бабушки. В отношении Передонова этот мотив не актуален: Сологуб в целом ничего не сообщает ни о его родителях, ни о его прошлом. Помимо «Завоевания Плассана», М.М. Павлова выявляет интертекстуальные связи с романом Золя «Тереза Ракен», где герою, совершившему убийство, кажется, что его выдаст свидетель – кот. Сходные параноидальные идеи посещают и Передонова, который боится, что кот донесет на него жандармам [Сологуб, с. 795].

Мотив женитьбы на своей сестре, обозначенный в «Мелком бесе» буквально начиная с первых строк, отсылает к корпусу рассказов Эдгара По. Писатель сам был женат на кузине, и мотив женитьбы на близкой родственнице встречается в ряде его рассказов – так, на кузине женится герой «Элеоноры», герой «Береники», а также мотив болезненной и неразрывной связи брата с родной сестрой присутствует в «Падении дома Ашеров».

---

[279] Там же, с. 101.

[280] Мокина Н.В. «Завоевание Плассана» Э. Золя и «Мелкий бес» Ф. Сологуба: к проблеме функций «чужого слова» в символистском романе. // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2019. Т. 19. № 2. С. 198-203.

У Сологуба мотив женитьбы на сестре «вывернут наизнанку», представлен как антипод и пародия рассказов По. Эдгар По неизменно подчеркивает исключительную утонченность героинь, их фантастическую красоту, невинность и бесхитростность. Так, в «Элеоноре» видим: «Элеонора красой подобна была серафиму, бесхитростна и невинна, как та недолгая жизнь, что провела она среди цветов. Она не скрывала лукаво пламя любви, что охватило ее сердце, и вместе со мной заглянула в его тайники, когда мы бродили вдвоем по долине, беседуя о переменах, недавно свершившихся здесь»[281]. То же видим в «Беренике»: «Береника доводилась мне кузиной, мы росли вместе, под одной крышей. … Ах, как сейчас вижу ее перед собой, как в дни юности, когда она еще не знала ни горя, ни печалей! О, красота несказанная, волшебница! О, сильф в чащах Аргейма. … теперь я трепетал в ее присутствии, бледнел при ее приближении; однако, горюя о том, что она так жалка и безутешна, я напомнил себе, что когда-то она меня любила, и однажды, в недобрый час, заговорил о женитьбе»[282].

Варвара, троюродная сестра Передонова, наоборот, представлена как исключительно хитрое существо: она задумывает комбинацию с поддельным письмом княгини, чтобы женить Передонова на себе; брат подозревает ее в колдовстве, желании его отравить или извести иными способами. Автор описывает ее как стройную и гибкую, однако возбуждающую не возвышенное чувство, а грязные и похотливые мысли: «Она поспешно разделась и, нахально ухмыляясь, показала Передонову свое слегка раскрашенное, стройное, красивое и гибкое тело.

Хотя Варвара шаталась от опьянения и лицо ее во всяком свежем человеке возбудило бы отвращение своим дрябло-похотливым выражением, но тело у нее было прекрасное, как тело у нежной нимфы, с приставленною к нему, силою каких-то презренных чар, головою увядающей блудницы» [Сологуб, с. 51].

[281] По Э.А. Элеонора // По Э.А. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. С. 343.
[282] По Э. Береника // По Э.А. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. С. 66 – 69.

Помимо этого, для Эдгара По в связи с личными обстоятельствами мотив любви к кузине тесно связан с любовью к женщине значительно младше мужчины – когда По женился на своей кузине Вирджинии Клемм, ей было всего 13 лет. Она тяжело болела туберкулезом с 20 лет, и мотив заболевания возлюбленной – двоюродной сестры – повторяется в «Беренике», в «Элеоноре», воспроизводится в «Падении дома Ашеров», где для родной сестры главного героя также характерно впадение в летаргию, упоминающееся и в «Беренике». У Сологуба мотив влечения к сестре и мотив влюбленности в ребенка раздваиваются – Передонов живет со своей троюродной сестрой, на которой в итоге женится (что совпадает с жизненным путем героев «Элеоноры», «Береники» и самого По – все они сначала проживали вместе со своими сестрами, и затем заключали с ними брак), и при этом испытывает болезненную, не признаваемую им самим страсть к мальчику Саше Пыльникову: «Пыльников был веселый, он улыбался и смотрел на Передонова обманчиво-чистыми, черными, бездонными глазами. Сашино лицо мучило и соблазняло Передонова. Чаровал его проклятый мальчишка своею коварною улыбкою» [Сологуб, с. 212] Этот мотив влечения к младшему получил неожиданное продолжение и развитие в новелле Томаса Манна, использующей один из ключевых мотивов «Мелкого беса» и также связанной с «Береникой» По.

Роман Федора Сологуба «Мелкий бес» создавался автором на протяжении 1897 – 1902 гг. и был опубликован в сокращенном варианте в 1905 году[283]. Практически в первые же годы после публикации роман был переведен на немецкий язык, и перевод был опубликован в 1909 году[284]. Спустя три года, в 1912 году, выходит знаменитая новелла Томаса Манна

[283] Нижеследующий текст вошел в состав статьи: Данилина О.В. Диалог текстов Ф. Сологуба и Т. Манна: к трансформации одного платоновского архетипа. // Казанская наука. 2024. № 11. С. 288-290.
[284] Fjodor Sologub Der kleine Dämon. München-Leipzig: Müller, 1909. 327 pp.

«Смерть в Венеции», которая содержит в себе ряд мотивов, заставляющих говорить о гомологическом сходстве и межтекстовом диалоге двух авторов.

Герой «Мелкого беса», Передонов, испытывает тяжелое, болезненное и не совсем верифицируемое им самим влечение к мальчику Саше Пыльникову, и это чувство становится одним из триггеров его душевной болезни. «Передонов посматривал на него, и особенно приятно ему было смотреть, когда Саша стоял на коленях, как наказанный, и смотрел вперед, к сияющим дверям алтарным, с озабоченным и просительным выражением на лице, с мольбою и печалью в черных глазах, осененных длинными, до синевы черными ресницами. Смуглый, стройный, - что особенно было заметно, когда он стоял на коленях спокойно и прямо, как бы под чьим-то строго наблюдающим взором, - с высокою и широкою грудью, он казался Передонову совсем похожим на девочку» [Сологуб, с. 97]. На протяжении всего текста романа Передонов подозревает юношу в том, что он является переодетой девушкой, преследует его, задает ему смущающие мальчика вопросы. Каждый раз в таких сценах автором подчеркивается физическая красота Саши, его внешняя привлекательность.

Основным мотивом «Смерти в Венеции» Томаса Манна также становится красота мальчика Тадзио, которая сводит с ума Густава фон Ашенбаха, главного героя новеллы, и приводит к смерти последнего. При первой встрече Тадзио ошеломляет Ашенбаха именно физической красотой: «С изумлением заметил вдруг Ашенбах, что мальчик поразительно, совершенно красив. Его лицо, бледное и нежное, обрамленное волосами цвета свежего меда, с прямым, правильным носом, прелестным ртом и выражением невинной и божественной серьезности, напоминало греческие изваяния благороднейшей эпохи эллинского искусства; при чистейшем совершенстве формы в нем было еще такое индивидуальное обаяние, что смотрящему на

него казалось, будто нигде, ни в природе, ни в искусстве он до сих пор не встречал ничего подобного»[285].

Мальчику Саше Пыльникову в романе Сологуба – четырнадцать или пятнадцать лет: влюбленная в него девушка Людмила говорит о нем «Самый лучший возраст для мальчиков, - говорила Людмила, - четырнадцать-пятнадцать лет. Еще он ничего не может и не понимает по-настоящему, а уж все предчувствует, решительно все. И нет бороды противной» [Сологуб, с. 142]. Тадзио в новелле Томаса Манна также четырнадцать лет: «Вокруг стола собралась кучка детей и подростков под присмотром воспитательницы или, может быть, компаньонки: три молоденьких девушки, лет пятнадцати, шестнадцати, и мальчик с длинными кудрями, на взгляд, лет четырнадцати»[286]. Сашу Пыльникова, как и Тадзио, постоянно окружают три девушки – три сестры: в романе Сологуба описывается общение юноши с сестрами Рутиловыми. У старших героев – Передонова и Ашенбаха – отмечается такая деталь, как золотые очки: «Гимназический учитель Передонов, стоя в кругу своих приятелей, угрюмо посматривая на них маленькими, заплывшими глазами из-за очков в золотой оправе» [Сологуб, с. 11]. У Манна: «Дужка золотых очков со стеклами без ободков врезалась в переносицу крупного, благородного, изогнутого носа»[287].

У Томаса Манна охватившее Ашенбаха влечение возводится к античному прототексту – диалогу Платона «Федр», в котором Сократ повествует об исключительной физической красоте юноши. В.Л. Дорошенко, анализируя текст «Федра», высказывает гипотезу, что в образе Федра соединены два персонажа – дед и внук, носившие тождественные имена[288], и

[285] Манн Т. Смерть в Венеции. Пер. М. Рудницкого. // Манн Т. Смерть в Венеции. М.: АСТ, 2019. С. 291.
[286] Там же. С. 290.
[287] Там же. С. 237.
[288] Дорошенко В.Л. Федр Платона // URL: https://gladkeeh.livejournal.com/106641.html (Дата обращения 10.03.2026)

герою диалога – 16-17 лет, а Сократу на момент беседы с ним – за пятьдесят, как и манновскому Ашенбаху.

Общим знаменателем «Федра», «Мелкого беса» и «Смерти в Венеции» является панегирик выдающейся физической красоте юноши и наличие в тексте главного персонажа – взрослого мужчины, которого волнует и поражает эта красота. Сократ говорит о божественной природе этого восхищения, Передонов отвергает его, упорно цепляясь за миф о том, что Саша является девочкой. В кульминационной сцене маскарада Саша обыгрывает этот миф, действительно переодеваясь в существо женского пола – он изображает гейшу и получает приз за лучший костюм. Тадзио же даже не подозревает об обуревающих фон Ашенбаха чувствах: главный герой созерцает его красоту издали, восхищается ею, но ни разу даже не разговаривает с юношей. Между тем, любование Тадзио становится причиной смерти фон Ашенбаха: он не покинул Венецию, когда там разразилась эпидемия холеры, так как хотел быть рядом с Тадзио, и в связи с этим заразился холерой и умер.

В тексте «Мелкого беса» красота юноши описывается с отсылкой к античным мотивам, непосредственно к Афинам: «Люблю красоту. Язычница 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, с. 207]. В тексте Манна также упоминаются Афины: «Старый платан неподалеку от стен древних Афин, - то было священно-тенистое, упоенное ароматом цветов прутняка место, где изображения богов и благочестивые приношения славили героев и нимф. … А на лужайке, мягко стлавшейся по склону холма, лежали два человека, укрывшиеся сюда от зноя летнего дня: старик и юноша,

урод и красавец, мудрый и прекрасный»[289]. Диалог «Федр» процитирован в тексте рассказа, и Ашенбах отождествляет себя с Сократом.

Следует отметить, что при этом «Мелкого беса» и «Смерть в Венеции» роднит постоянно подчеркиваемая авторами атмосфера болезненности, нездоровья. В диалоге «Федр» его герои благостны и счастливы, обсуждаемое ими чувство, наоборот, должно не приносить болезни, а избавлять от них: «…неистовство, которое у людей от бога, прекраснее рассудительности, свойства человеческого.

Избавление от болезней, от крайних бедствий, от тяготевшего издревле гнева богов бывало найдено благодаря неистовству, появившемуся откуда-то в некоторых семействах и дававшему прорицания, кому это требовалось»[290].

Атмосфера Венеции у Манна и небольшого городка у Сологуба (город в тексте не обозначен, исследователи отмечают «Город, в котором разворачиваются события «Мелкого беса», ни разу не назван прямо. Вероятно, его типологические черты вобрали опыт десятилетней жизни Сологуба в трех провинциальных городах – Великих Луках, Крестцах и Вытегре»[291]) описана как болезненная, нездоровая – Манн постоянно упоминает о жаре, зное, духоте. У Сологуба в квартире главного героя «всегда было душно и смрадно», у Манна – «Разум туманили и испарения, едкий запах козлов, запах тяжело дышащих тел, испарения гнилостных вод и еще один запах, знакомый: запах ран и страшной болезни»[292].

У Платона метафора болезни используется в положительном отношении: любовь сопоставляется с болезнью по силе своего воздействия на человека. «Мелкий бес» и «Смерть в Венеции» буквально реализуют метафору

---

[289] Манн Т. Смерть в Венеции. Пер. М. Рудницкого. // Манн Т. Смерть в Венеции. М.: АСТ, 2019. С. 345.

[290] Платон. Федр. Пер. Н.А. Егунова. // URL: https://plato.spbu.ru/TEXTS/PLATO/LosevH/0204.htm (Дата обращения 10.03.2026)

[291] Соболев А. Федор Сологуб. Мелкий бес. // URL: https://polka.academy/articles/544 (Дата обращения 10.03.2026)

[292] Манн Т. Смерть в Венеции. Пер. М. Рудницкого. // Манн Т. Смерть в Венеции. М.: АСТ, 2019. С. 298.

любви-болезни: в «Мелком бесе» речь идет о болезни душевной, в «Смерти в Венеции» - о болезни физической. При этом оба героя – и Ашенбах, и Передонов – страдают видениями, галлюцинациями, видят тяжелые сны.

Гомология мотивов не указывает однозначно на знакомство Манна с текстом Сологуба, однако он, по крайней мере, любил и ценил русскую литературу, в том числе современников Сологуба: «Из многих отдельных фактов складывается ясный вывод: Томас Манн хорошо знал, изучал, любил русскую классическую литературу и пронес эту любовь через всю свою творческую жизнь.

В круг русских художников, наиболее дорогих Томасу Манну, входили Толстой, Достоевский, Тургенев, Гоголь, Гончаров, Чехов. Оценил Т. Манн и величие Горького»[293].

Отметим, что и Сологуб мог быть знаком с текстом Манна: он владел немецким языком, переводил с немецкого стихотворения. Так, им был выполнен ряд переводов с немецкого для антологии «Молодая Германия», опубликованной в 1926 году[294]. Правки в текст «Мелкого беса» вносились вплоть до последних дней жизни автора, и некоторые элементы гомологичности со «Смертью в Венеции» могут объясняться и непосредственным знакомством с текстом.

На наш взгляд, можно говорить о межтекстовом диалоге и общности мотивов, возводимых генетически к одному и тому же прототексту – диалогу Платона «Федр». В случае знакомства Манна с переводом Сологуба (которое в свете выявленных параллелей представляется весьма вероятным) можно говорить о переосмыслении мотива любви-болезни и выделении его в отдельный сюжет. У Сологуба линия «Передонов – Пыльников» является одной из тем романа, Манн выделяет ее как отдельную и превращает в сюжет новеллы, герои которой имеют отчетливое сходство с прототипами Сологуба.

[293] Мотылева Т. Томас Манн и Россия. // Вопросы литературы. 1959. № 12. С. 218.
[294] Молодая Германия. Антология современной немецкой поэзии / под ред. Григория Петникова; обл. Д. Митрохина. [Харьков]: Гос. изд. Украины, 1926. 424 с.

Прочтение текста «Мелкого беса» через призму Томаса Манна позволяет ярче подсветить подспудный мотив влечения учителя к ученику и восхищения красотой последнего.

В новелле Манна также присутствует мотив показывания зубов, неразрывно связанный со смертью. Внимательный читатель заметит, что смерть не единожды являлась главному герою на протяжении рассказа. Первым ее вестником стал человек, который выглядел, как странник, и именно он спровоцировал у главного героя приступ тоски по путешествиям.

«Вышел ли он из бронзовых дверей часовни, или неприметно приблизился и поднялся к ней с улицы, осталось невыясненным. Особенно не углубляясь в этот вопрос, Ашенбах скорее склонялся к первому предположению. Среднего роста, тощий, безбородый и очень курносый, этот человек принадлежал к рыжеволосому типу с характерной для него молочно-белой веснушчатой кожей. … И то ли он состроил гримасу, ослепленный заходящим солнцем, то ли его лицу вообще была свойственна некая странность, только губы его казались слишком короткими, оттянутые кверху и книзу до такой степени, что обнажали десны, из которых торчали белые длинные зубы»[295].

Второй встречей с непонятным незнакомцем, который чуть не завез главного героя неизвестно куда, стало столкновение с загадочным гондольером в Венеции: «Это был человек с неприятной, даже свирепой физиономией, одетый в синюю матросскую робу, подпоясанную желтым шарфом, в соломенной шляпе, местами расплетшейся и давно потерявшей форму, но лихо заломленной набекрень. Весь склад его лица, так же как светлые курчавые усы под коротким курносым носом, безусловно не имели в себе ничего итальянского. Несмотря на худобу, казалось бы делающую его непригодным для ремесла гондольера, он весьма энергично орудовал веслом,

[295] Манн Т. Смерть в Венеции. Пер. М. Рудницкого. // Манн Т. Смерть в Венеции. М.: АСТ, 2019. С. 301.

при каждом взмахе напружинивая все тело. Раза два при большом усилии он поджимал губы, обнажая два ряда белых зубов»[296].

Любопытно, что в обоих случаях вестник смерти показывает зубы: словно персонифицированная в образе скелета Смерть скалится путнику. И юный Тадзио, предмет обожания Ашенбаха и непосредственная причина того, что герой остался в Венеции, тоже показывает ему зубы: «Среди них был и Тадзио. Он оказался совсем близко от Ашенбаха, впервые так близко, что тот видел и узнавал его не на расстоянии, как смотрят картину, а почти вплотную, со всеми характерными деталями человеческого облика. Кто-то обратился к Тадзио, он ответил с неописуемо обворожительной улыбкой и, попятившись, с опущенными глазами, тут же вышел на втором этаже. «Красота стыдлива», - решил Ашенбах и стал думать, почему бы, собственно. Меж тем он успел заметить, что зубы у мальчика не совсем хороши, немного неровные, бледные, без белого блеска здоровья, а хрупкие и прозрачные, как при малокровии»[297].

Для европейской культуры характерна персонификация смерти в виде скелета. В живописи существовал жанр «пляски Смерти»: скелет, символизирующий смерть, танцевал то с мужчиной, то с женщиной, то с богатым, то с бедным, то со стариком, то с ребенком. Смерть персонифицировалась в виде скелета, так как на кладбищах часто хоронили без гробов, и при захоронении нового мертвеца в старую могилу часто видели единственное, что осталось от прежнего, - скелет. Зубы – единственная видимая часть скелета у живого человека: показывая зубы, герои Манна показывают, во что со временем превратится каждый живущий на Земле.

Гондольер в новелле – это Харон, помогающий своему «клиенту» перебраться через реку Стикс в подземное царство мертвых. Не случайно он не берет платы «за доставку». Главный герой на интуитивном уровне чувствует эту связь, думая о том, что имеет дело с преступником, который поставил своей целью убить и ограбить богатого путешественника,

[296] Там же. С. 310.
[297] Там же. С. 315.

но мягкое покачивание волн (неумолимого рока) усыпляет его тревоги, и он приезжает на место своей гибели.

Мотив «пляски смерти» чрезвычайно важен для творчества Томаса Манна: в статье «Мотивы “Танца смерти” у Томаса Манна» С. Слепухин подробно описывает изображение «танца смерти» в Любеке, куда Манн приезжал погостить у бабушки: «Маленьких Маннов в дни, когда они гостили у бабушки, никогда не покидало ощущение, что через мгновенье здесь может произойти нечто таинственное, колдовское, ужасное. В старости писатель вспомнит главную достопримечательность этого места — «фреску с изображением плясок смерти, навевающую на зрителя юмористически зловещий ужас». Это он, будучи шестидесятилетним мужчиной, назовет ужас «юмористически зловещим»[298]. Далее С. Слепухин подробно разбирает мотив «танца смерти» в «Смерти в Венеции», рассматривая ее с точки зрения использования в тексте темы танца и музыкальных инструментов, здесь же остановимся на мотиве демонстрации зубов, который характерен как для «Береники» Эдгара По, так и для «Мелкого беса» Сологуба.

В «Беренике» герой испытывает болезненную фиксацию на зубах своей двоюродной сестры Береники – видя ее улыбку, он излишне зацикливается на красоте ее зубов: «Но из разоренного чертога моего сознания все не исчезало и, увы! уже не изгнать его было оттуда, - жуткое белое сияние ее зубов. Ни пятнышка на их глянце, ни единого потускнения на эмали, ни зазубринки по краям – и я забыл все, кроме этой ее мимолетной улыбки, которая осталась в памяти, словно выжженная огнем. Я видел их теперь даже ясней, чем когда смотрел на них. Зубы! зубы!.. вот они, передо мной, и здесь, и там, и всюду, и до того ясно, что дотронуться впору: длинные, узкие, ослепительно белые, в обрамлении бескровных, искривленных мукой губ, как в ту минуту, когда она улыбнулась мне»[299]. Вслед за этим Береника умирает, и ее, вероятнее всего,

[298] Слепухин С. Мотивы “Танца смерти” у Томаса Манна // Иностранная литература. 2013. № 8. С. 235.
[299] По Э. Береника // По Э.А. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. С. 70.

хоронят заживо, так как у автора неоднократно упоминается, что приступы летаргии, характерной для нее, приводили ее в состояние, близкое к смерти. Утром следующего дня главный герой обнаруживает себя в библиотеке и узнает, что изуродовал похороненную заживо сестру, у которой он вырвал все зубы: «Он указал на мою одежду: она была перепачкана свежей землей, заскорузла от крови. Я молчал, а он потихоньку взял меня за руку: вся она была в отметинах человеческих ногтей. Он обратил мое внимание на какой-то предмет, прислоненный к стене. Несколько минут я присматривался: то был заступ. Я закричал, кинулся к столу и схватил шкатулку. Но все никак не мог ее открыть – сила была нужна не та; выскользнув из моих дрожащих рук, она тяжело ударилась оземь и разлетелась вдребезги; из нее со стуком рассыпались зубоврачебные инструменты вперемешку с тридцатью двумя маленькими, словно выточенными из слонового бивня костяшками, раскатившимися по полу врассыпную»[300].

В «Мелком бесе» персонажи Рутилов и Вершина обнажают зубы в улыбке, при этом подчеркивается нездоровье их зубов: «Сомнительно что-то, - сказал Рутилов и засмеялся, показывая гниловатые зубы» [Сологуб, с. 12]. «Вершина рассказала все быстро и однообразно, словно высыпала, - как она всегда говорила, - и разом замолчала, сидела и улыбалась краем рта, и оттого все ее смуглое и сухое лицо пошло в складки, и черноватые от курева зубы слегка приоткрылись» [Сологуб, с. 16]. «Несчастлив в игре – счастлив в любви, - сказал Рутилов, посмеиваясь и показывая гниловатые зубы» [Сологуб, с. 36]. «Вершина курила и криво улыбалась, показывая свои темно-желтые зубы» [Сологуб, с. 168]. Оба эти героя стремятся женить Передонова – Рутилов на одной из своих сестер, Вершина – на своей родственнице Марте. Подобно героям, встречающимся фон Ашенбаху, эти два персонажа выполняют роли провокаторов – появляясь практически на первых страницах романа, они задают тему женитьбы, вводя Передонова в заблуждение и вынуждая его

[300] Там же. С. 72.

отказаться от сестры Варвары (чего он в итоге не делает). Они противостоят Варваре и Грушиной в борьбе за благосклонность главного героя и оскаливают зубы в желании «съесть», присвоить его себе, и одновременно высмеять. Если у По зубы героини становятся средством фиксации внимания героя, а у Манна – предвестником смерти, то у Сологуба речь идет скорее о злобной ухмылке, насмешке, которую Передонов видит и в действиях Рутилова, и в действиях Вершиной. Символично, что оба – и Рутилов, и Вершина – при первом появлении показывают зубы и говорят о том, что Варвара слишком стара для Передонова: Рутилов утверждает, что его сестры «втрое моложе Варвары» [Сологуб, с. 12], Вершина говорит: «Ну, а скажите, она много старше вас? Лет на пятнадцать? Или больше? Ведь ей под пятьдесят?» [Сологуб, с. 20].

В конце романа именно семейство Рутиловых и Вершина способствуют усилению передоновского безумия и кульминации его – убийству. Людмила Рутилова убеждает директора гимназии Хрипача в том, что Передонов безумен: «И журчал, и журчал нежный, быстрый Людмилочкин лепет, и развеивал дымом химерическое здание Передоновской лжи. Только сравнить: безумный, грубый, грязный Передонов – и веселая, светлая, нарядная благоуханная Людмилочка. Говорит ли совершенную Людмила правду, или привирает, это Хрипачу было все равно, но он чувствовал, что не поверить Людмилочке, заспорить с нею, допустить какие-нибудь последствия, хоть бы взыскания с Пыльникова – значило бы попасться впросак и осрамиться на весь учебный округ. Тем более, что это связано с делом Передонова, которого, конечно, признают ненормальным» [Сологуб, с. 240]. Вершина же, непосредственно перед убийством, сообщает Передонову, что вся история с письмом княгини была выдумкой его сестры: «Вы понадеялись на протекцию, но только вы слишком доверчиво поступили. Вас обманули, а вы так легко поверили. Письмо-то написать всякому легко. Вы должны были знать, с кем имеете дело. Ваша супруга – особа неразборчивая» [Сологуб, с. 241]. Интересно, что и Людмила у директора, и Вершина в разговоре с

Передоновым говорят очень неразборчиво, быстро, невнятно, так, что их речь сливается в нечленораздельные звуки.

Еще один мотив, связывающий текст «Мелкого беса» с корпусом рассказов Эдгара По, - это мотив кота и отношения хозяев к нему. Символика котов и кошек в мировой литературе подробно исследована[301] – так, обзорная статья А.А. Ржавитиной «Кот как культурный код: вариативность репрезентаций образа»[302] описывает образы котов и кошек в российской и мировой литературе начиная с фольклорных репрезентаций и заканчивая современной популярностью фото и видео котов в интернет-контенте. М.С. Киселева[303] анализирует фольклорную репрезентацию кота или кошки как духа-хранителя, характерную не только для традиционного, но и для современного фольклора.

Образ кота в литературном прочтении – это, напротив, скорее символ чего-то зловещего. Так, в рассказе Э.А. По «Черный кот»[304] кот обличает главного героя в совершенном убийстве жены: замуровав труп в стену, рассказчик упивался своей безнаказанностью, но крик кота разоблачил его. Более того, именно кот в рассказе является причиной убийства: ненавидевший его герой хотел зарубить животное топором, но жена удержала его руку, и тогда он обрушил свой гнев на нее саму. Черный кот в сюжете рассказа По как бы «возвращается» с того света: герой, будучи одурманен алкоголем, убивает абсолютно черного кота Плутона, а спустя время к нему возвращается

[301] Нижеследующий текст вошел в состав статьи: Данилина О.В. Образ кота как интертекстуальный символ в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере [Текст]: материалы XX Международной научно-практической конференции (Москва – Пенза, 17–18 ноября 2025 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. – Москва – Пенза, 2025. С. 28-33.

[302] Ржавитина А. А. Кот как культурный код: вариативность репрезентаций образа // Вестник культуры и искусств. 2022. № 3 (71). С. 112-121.

[303] Киселёва М. С. Кот/кошка как персонификация семейного духа-хранителя в современном русском фольклоре // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2017. № 3 (16). С. 107-110.

[304] По Э.А. Черный кот. пер. В. Хинкиса // По Э.А. Падение дома Ашеров. М.: Эксмо, 2019. С. 338-345.

практически идентичный черный кот, но с белым пятном на груди. Именно он вторично «приходит с того света», так как оказывается замурован в стену вместе с трупом жены. Кот у Эдгара По становится анти-символом уюта и семейного очага: он неприятен рассказчику и вызывает у него отвращение.

Прочтение образа кота Ф. Сологубом сходно с концепцией Эдгара По: кот вызывает отвращение и неприятие, подвергается мучениям и в итоге становится свидетелем совершенного главным героем убийства.

«Передонов нагнулся и поднял кота. Кот был толстый, белый, некрасивый. Передонов теребил его, - дергал за уши, за хвост, тряс за шею. Володин радостно хохотал и подсказывал Передонову, что еще можно сделать.

- Ардальон Борисыч, дунь ему в глаза! Погладь его против шерсти!

Кот фыркал и старался вырваться, но не смел показать когтей, - за это его жестоко били. Наконец забава Передонову наскучила, и он бросил кота» [Сологуб, с. 23].

Прочтение отношения к коту как зеркала отношения к дому и семье отсылает в романе к традициям русского фольклора. Дом главного героя, Ардалиона Передонова, описывается как неуютный: он снимает квартиру, не имеет собственного дома, при этом отрицательно относится к квартирной хозяйке, специально пачкает и портит мебель, обои и т.д.:

«Потом он снова принялся неистово прыгать вдоль стен, попирая их подошвами и весь сотрясаясь при этом. Визгом его и блеющим хохотом был наполнен весь дом. Белый кот, испуганно прижав уши, выглядывал из спальни и, по-видимому, не знал, куда бы ему бежать» [Сологуб, с. 31].

Как явствует из приведенных примеров, отношение к коту (принадлежащему квартирной хозяйке) является отражением отношения Передонова к дому и к семье. Это отчетливо актуализирует характерную для образа кота символику хранителя дома и хранителя семьи: главный герой не имеет ни своего дома, ни теплой доброжелательной семьи: по сюжету романа, он живет со своей троюродной сестрой Варварой, на которой не женат, и

Варвара плетет интриги, чтобы женить Передонова на себе, а он, в свою очередь, выбирает себе супругу из городских девушек и вдов.

К своей сестре-сожительнице Передонов относится крайне отрицательно: в романе огромное количество сцен ссор, столкновений, он подозревает, что Варвара хочет его отравить, угрожает выгнать ее из дома и т.д. После того, как свадьба Варвары и Передонова все же состоялась, отношение к коту у Передонова ухудшается: вообразив себе, что у кота в шерсти накапливается электричество, Передонов насильно тащит кота к парикмахеру и просит его остричь. Парикмахер отказывает, кот вырывается и убегает [Сологуб, с. 187]. Буквально сразу после этой сцены Передонову мерещится несуществующий кот на заборе:

«Кота и не было, - померещился он Передонову, - кот с широко-зелеными глазами, хитрый, неутомимый враг» [Сологуб, с. 189].

Хранитель дома, хранитель семьи – кот – подвергается оскорблениям, унижениям, в галлюцинациях преследует главного героя. Реакция Передонова на кота – «анти-доброта», «анти-забота», и подобное отношение он переносит на дом и на семью. Передонов ненавидит Варвару, унижает ее, однако в итоге все равно женится именно на ней, хотя среди девушек, которых он рассматривал в качестве потенциальных невест, были и моложе, и красивее, чем его троюродная сестра. Свой дом он также ненавидит и «обижает», фактически перенося на него модель общения с котом: коту он дует в морду, гладит его против шерсти, пытается побрить, в доме – пачкает обои, выливая на них кофе и пиная их грязными подошвами обуви.

Когда в конце романа охваченный безумием Передонов убивает своего приятеля Володина, именно этот белый кот становится первым свидетелем совершившегося убийства:

«Передонов оттолкнул Володина. Володин грузно свалился на пол. Он хрипел, двигался ногами и скоро умер. Открытые глаза его стекленели, уставленные прямо вверх. Кот вышел из соседней горницы, нюхал кровь и злобно мяукал» [Сологуб, с. 244].

Кот, таким образом, в контексте романа «Мелкий бес» символизирует дом, семью, уют – все то, что отсутствует в жизни Передонова. Тем самым Ф. Сологуб отсылает к фольклорному образу кота, воплощенному не только в пословицах и быличках, но и, например, в сказках А.С. Пушкина. А.А. Ржавитина подчеркивает, что положительное восприятие кота в отечественной поэзии задано именно Пушкиным, и при этом в художественной литературе XIX века чаще встречается именно кот (а не кошка). Ф. Сологуб обращается к этой сложившейся литературной традиции в своем романе «Мелкий бес», используя образ кота как маркер психологии героя, его нездорового отношения к традиционным ценностям, дому и семье. Также, в соответствии с наблюдениями А.А. Ржавитиной, в литературе у кота обычно есть имя – Ф. Сологуб не дает коту имени, он фигурирует просто как «кот», обезличенный, нелюбимый зверь, на котором герой срывает свою агрессию (у Эдгара По первый кот имел имя – Плутон – второй кот называется просто «котом», без имени).

Передонов в романе представлен как исключительно неприятный человек, и его отношение к коту подчеркивает его характер, желание унизить слабого, сделать ему больно, а также склонность к вымыслу и галлюцинациям – являющееся Передонову видение кота на заборе.

Появление кота в финальной сцене романа символизирует ослабление Передонова, отсутствие в нем той негативной энергии, которой он переполнен на протяжении всего текста. Обычно белый кот боится Передонова, так как испытывает от него только неприятности, а после убийства Володина – напротив, сам выходит к Передонову, как бы чувствуя, что умер не только зарезанный Володин, но и сам убийца. В последних фразах романа упоминается, что Передонов «сидел понуро и бормотал что-то несвязное и бессмысленное» [Сологуб, с. 244] – он как будто бы выдохся, закончился как человек, и зверь отчетливо это ощущает и сам проявляет к нему агрессию («злобно мяукал»). Эта сцена представляет собой своеобразный «ослабленный вариант» финальной сцены рассказа Эдгара По: у По кот громко кричит и

издает душераздирающие звуки около трупа хозяйки, у Сологуба он только «злобно мяукает», находясь в том же пространстве, в котором пребывают убийца, убитый и свидетели преступления.

Таким образом, использование образа кота в романе «Мелкий бес» представляет собой отсылку к сложившейся литературной традиции, восходящей, в свою очередь, к фольклорному образу кота – хранителя дома и семьи, доброго духа дома. Прослеживается также параллелизм с рассказом Э.А. По «Черный кот»: общая канва взаимодействия с животным (мучения и издевательства – убийство человека в присутствии кота) совпадает, однако отсутствует мотив возвращения кота «с того света», отсылку к которому можно увидеть в явившемся Передонову призрачном, несуществующем коте. В целом, образ кота возникает в романе в ключевые моменты – при экспозиции, после свадьбы и в момент убийства – и становится способом межтекстового диалога с классиком мирового хоррора.

Помимо выделенного выше параллелизма с текстом Томаса Манна «Смерть в Венеции» следует упомянуть и несомненное сходство с романом Генриха Манна, старшего брата Томаса, «Учитель Гнус» (в оригинале – “Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen”), вышедшим буквально одновременно с «Мелким бесом» - в 1905 году. По сюжету романа Манна-старшего, в гимназии преподает профессор Нусс, прозванный Гнусом (в оригинале Raat – Unrat (нем. Мусор, нечистоты)), которого ненавидят все гимназисты за его жестокость и стремление портить им жизнь. Нусс, как и Передонов, не отличается педагогическим талантом, и главной целью своей жизни видит ловлю учеников, называющих его «этим именем»: «Гнус, знавший, что ученики его обманывают и ненавидят, и сам считал их заклятыми врагами, с которыми надо построже «расправляться» и не давать им дойти до конца класса. Проведя всю жизнь в школах, он не умел смотреть на мальчиков и их дела взглядом взрослого, житейски опытного человека. У него отсутствовала перспектива, и сам он был точно школьник, внезапно

облеченный властью и возведенный на кафедру»[305]. Гнус, как и Передонов, не умеет интересно подать материал (в романе упоминается, что на протяжении всего учебного года он изучает с гимназистами один и тот же текст – «Орлеанскую деву» Шиллера), он так же, как и его «коллега», является учителем литературы, слишком сильно интересуется личной жизнью учеников и повсюду видит разврат. В то же время Передонов – человек молодой, о чем свидетельствуют неустанные попытки его женить, а Гнус – старик, на протяжении двадцати пяти лет преподающий в гимназии, так что весь город в определенный момент превратился для него в гимназистов – уже выучившихся или еще обучающихся.

Гомология мотивов учителя, ненавидимого всем городом, преследования им гимназистов и неуклонного желания испортить им жизнь, очевидно, в целом связана с осмыслением периода отрочества в мировой литературе (ср. целый ряд произведений классической русской литературы, где авторы обращаются к времени обучения в гимназии как к тяжелому жизненному периоду и акцентируют внимание на жестокости учителя – «Гимназисты» Н.Г. Гарина-Михайловского (1895), «На переломе» А.И. Куприна (1900)) и художественным отражением роли школьного учителя как наставника, который может не только направлять учеников, но и злоупотреблять своей властью.

У Генриха Манна учитель Гнус в старости отказывается от всех своих прежних идеалов из-за любви к артистке – стремясь уличить ее в развратном влиянии на гимназистов, он в итоге влюбляется в нее сам, и это полностью меняет вектор его жизни – он уходит из гимназии, организует игорный дом и по-прежнему является влиятельным человеком в городе, но уже не через обучение молодежи, а через азартные игры. Герой Сологуба не испытывает столь чистой и всепоглощающей любви, что в итоге приводит его к падению – погружению в безумие и убийству друга.

[305] Манн Г. Учитель Гнус. Пер. Н. Ман. // Манн Г. Учитель Гнус. В маленьком городе. Серьёзная жизнь. М.: Правда, 1990. С. 21.

Таким образом, среди интертекстуальных источников романа «Мелкий бес» в зарубежной литературе следует выделить античные мотивы, романы Э. Золя, новеллы Э.Т.А. Гофмана, рассказы Э.А. По и параллелизм мотивов с творчеством современников Сологуба – немецких писателей Генриха и Томаса Манна. Произведения Эдгара По и братьев Маннов ранее не упоминались в числе интертекстуальных источников «Мелкого беса», и разработку межтекстового диалога с этими авторами следует считать одним из элементов научной новизны настоящего исследования.

Выводы к главе 3

Подводя итоги проведенного исследования интертекстуальных связей романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» с чужими текстами, отметим ряд продуктивных источников сюжета, отдельных мотивов, персонажей и предметного мира романа. Межтекстовый диалог с зарубежной литературой в «Мелком бесе» подробно изучен в отечественном и зарубежном литературоведении литературоведении – так, в качестве источников выделяются и античные мифы и романы («Дафнис и Хлоя» Лонга), и произведения Эмиля Золя и Э.Т.А. Гофмана, и трагедия У. Шекспира «Гамлет». В настоящем исследовании, помимо указанных выше источников, подробно рассмотрены межтекстовые связи с рассказами Эдгара По, выстроенные по принципу искажения, переворачивания (мотив брака с родственницей) и прямого цитирования (мотив взаимодействия хозяина с домашним животным). Также особого внимания заслуживает гомология мотивов «Мелкого беса» с произведениями Генриха Манна и Томаса Манна.

Взаимодействие с текстами зарубежной литературы следует разделить на несколько стадий взаимодействия с «чужим словом». Так, отсылка к «Гамлету» обозначена автором эксплицитно (см. § 1.2.), взаимодействие с текстами Лонга, Золя и Гофмана выявлено за счет обозначения «узла»

мотивов, характерного для соответствующих произведений или комплекса произведений. Относительно Лонга Сологуб нигде не упоминает о Дафнисе и Хлое, однако описание встреч Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова отсылает к этому роману через целый ряд деталей, включающих в том числе и песни, которые исполняет Людмила, и ее сны, в которых возлюбленный предстает в образе выходящего из воды лебедя. Такой же способ взаимодействия с текстами характерен для межтекстового диалога с Золя и Гофманом.

К корпусу произведений Эдгара По отсылает разрозненный комплекс сквозных мотивов, среди которых – мотив брака с двоюродной сестрой, мотив антагонизма с домашним животным (котом) и мотив демонстрации зубов человеком.

В случае диалога со «Смертью в Венеции» Томаса Манна и «Учителем Гнусом» Генриха Манна следует говорить о гомологии мотивов – обращение к претексту «Федра» Платона в случае с Томасом Манном и к «Человеку в футляре» А.П. Чехова в случае Генриха Манна – два автора обращались к культурно значимому фрейму – влечения к юноше в случае «Смерти в Венеции» и учителя-тирана в случае «Учителя Гнуса». Интереснейший случай представляет собой живой диалог текстов, их непосредственное взаимодействие в процессе создания, взаимообогащение в области сквозных мотивов и художественного исследования важнейших паттернов культуры.

В отношении отечественной литературы роман «Мелкий бес» считается последним произведением классической русской литературы, и в тексте в явном или скрытом виде задействовано огромное количество смежных мотивов, цитат и отсылок. Помимо разработанных отечественными литературоведами отсылок к А.С. Пушкину («Пиковая дама», «Евгений Онегин»), Ф.М. Достоевскому («Бесы», «Братья Карамазовы») и А.П. Чехову («Человек в футляре»), в настоящем исследовании впервые подробно рассматривается нарратив женитьбы, отсылающий к одноименной пьесе Н.В. Гоголя, к трилогии А.Н. Островского о Бальзаминове, к пьесе А.В. Сухово-

Кобылина «Свадьба Кречинского» и к другим произведениям. Также в тексте «Мелкого беса» выявлены отсылки к произведениям М.Ю. Лермонтова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Ю.В. Жадовской через использование фрейма маскарада и уникального диминутива, и гомологичность мотивов с драмой для чтения Д.С. Мережковского «Павел I».

Применительно к отечественной литературе можно говорить также о градуированности отсылок к «чужому слову». В тексте присутствуют эксплицитные упоминания произведений – например, «Евгения Онегина» и «Человека в футляре». Представлены также точечные аллюзии и отсылки – например, к рассказам М.Е. Салтыкова-Щедрина. Интереснейшим случаем является «закрытие гештальта» сквозных мотивов отечественной литературы «Мелким бесом», и важнейшее место в этой парадигме занимает мотив выгодной женитьбы, артикулируемый в русской литературе со времен «Бедной Лизы» и «Горя от ума». Высшей точкой выражения этого мотива становится «Женитьба» Гоголя, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина и трилогия Островского о Бальзаминове. Ни в одном из этих произведений герой не женится непосредственно в тексте – свадьба либо расстраивается в последний момент, либо остается в затекстовом пространстве, а на сцене представлена только подготовка к ней. Передонов – первый герой отечественной литературы, который после долгих колебаний, то согласия, то отказа в итоге все же женится из соображений развития своей карьеры и открывает для себя страницу «жизни после брака» (которая представляет собой не абсолютно новый мир, но ту же самую жизнь, как она и была до брака). Мотив выгодной женитьбы смыкается с другим сквозным мотивом – «маленьким человеком», пытающимся поправить свое социальное и материальное положение при помощи не только женитьбы, но и, к примеру, игры в карты, что связывает «Мелкого беса» и с «Пиковой дамой» А.С. Пушкина, и со «Свадьбой Кречинского» Сухово-Кобылина, и с целым корпусом произведений, в том числе произведениями-мемуарами, где описывается важность игры в карты для русского общества XIX – начала XX

столетия. Карты преследуют Передонова и становятся одной из составляющих его нарастающего безумия.

Третьим сквозным мотивом, наряду с мотивом выгодной женитьбы и карточной игры, становится мотив маскарада – кульминации «Мелкого беса», когда наиболее ярко проявляет себя безумие Передонова, и он пытается при помощи огня уничтожить преследующую его Недотыкомку. Мотив маскарада как искажающего действительность пространства представлен в одноименной драме М.Ю. Лермонтова, в соответствии с сюжетом которой герои утрачивают свою идентичность, и главный герой, Арбенин, оказывается во власти безумия и убивает из ревности свою супругу.

Наконец, мотив нарастающего безумия, проявляющегося в галлюцинировании, параноидальном бреде, склонности к телесным наказаниям и абсурдным запретам отсылает к образу исторической личности – императора Павла I, чья фигура интересовала писателей на рубеже веков – переломное время начала XX века вызывало в памяти другие эпохи смены исторической и социальной парадигмы. Взаимодействие двух текстов – романа Ф.К. Сологуба «Мелкий бес» и драмы для чтения Д.С. Мережковского «Павел I», как представляется, объясняется такой же гомологией мотивов, как и в случае с текстами Томаса и Генриха Манна – воспоминание о спорной и неоднозначной фигуре императора, отсылающего к комплексу мотивов «зверя, облеченного властью».

Подводя итоги, следует отметить, что «Мелкий бес» выступает в функции «текста-контрапункта», «текста-сборки» для совокупности мотивов отечественной литературы, при этом Сологуб в соответствии со своей авторской трактовкой символизма и роли символа в нем наполняет текст точечными отсылками, открывающими «окно» в совокупность различных текстов, среди которых, в том числе, многие значимые произведения зарубежной литературы. Автор был глубоко погружен в контекст отечественной и мировой культуры и задумывал роман как поливалентный, многогранный текст, созданный по мозаичному принципу.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что поставленная цель в целом достигнута, а заявленные во введении задачи решены в той мере, в какой это позволяет избранный материал, методологическая рамка и масштаб диссертационного исследования. В ходе работы роман Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» был рассмотрен как целостная многоуровневая система межтекстового диалога, в которой взаимодействуют автоинтертекст, отечественная классическая традиция, западноевропейские претексты, интермедиальные коды, символистская демонология и скрытые формы «чужого слова». Такой подход дал возможность выйти за пределы описания отдельных заимствований и перейти к анализу поэтики смыслообразования, где межтекстовые связи выступают не сопутствующим явлением, а одним из основополагающих механизмов организации художественного мира произведения.

Интертекстуальность как принцип и способ порождения текста подлежала теоретическому осмыслению во второй половине XX столетия, в рамках постструктурализма как научной школы и постмодернизма как литературного течения. Однако само явление использования «чужого слова» внутри авторского текста имеет долгую историю, практически идентичную истории литературы как таковой.

Первоначально включение чужого слова в свой текст мыслилось как продуктивное использование идей из некоего закрытого корпуса – каждый автор понимал себя как сборщик своеобразного урожая, плодами которого мог пользоваться любой человек, и он сам, в свою очередь, черпал идеи из этой сокровищницы мировой культуры. Для античности и Средних веков характерна так называемая открытая текстовая традиция, не знавшая понятия плагиата, имевшая при этом несколько различный характер в дохристианскую и христианскую эпоху европейской истории. Для Древней Греции и Древнего Рима была характерна тактика продуктивной ориентации на образцы – автор

текста, желающий написать нечто новое, был обязан ориентироваться на прежнее, использовать лучшее и в рамках канона привносить свое. Новое литературное произведение воспринималось в парадигме соревнования, агона – подобно традиции соревновательного красноречия, ставшей основой политической системы афинской демократии и римской республики, автор литературного произведения также порождал текст в рамках фрейма соревнования с другим автором, стремился изложить ту же историю лучше, ярче, поэтичнее и интереснее.

Средние века, принесшие в паттерн работы с текстом теоцентризм и подразумевавшие первоочередность религиозно-ориентированного текста и второочередность остальных текстов, породили открытую текстовую традицию, начатую в поздней античности в Александрийской и Пергамской библиотеке. Практика скрупулезного изучения текстов и сравнения их вариантов породила как художественные, так и полемически ориентированные тексты-центоны, когда большую часть объема текста составляли фрагменты чужих цитат, с которыми в случае полемики автор спорил. Уничтожение части библиотечных фондов античности привело к тому, что некоторые тексты знакомы сегодняшнему читателю только по ссылкам и отсылкам других авторов – использованные цитаты настолько объемны и употребляются в таком количестве, что из них, фактически, можно собрать цельный текст.

Традиция художественной литературы античности, Средних веков и Возрождения предполагала продуктивное подражание лучшим образцам, при этом период Средних веков, для которого была характерна изолированность и недоступность библиотек как явления, сделал открытую текстовую традицию достоянием немногочисленной «элиты» - фактически, образованных монахов и священников, которые имели доступ к книгам. Массовое чтение литературы осложнялось тем фактом, что книги существовали в ограниченном количестве экземпляров, многие – в единственном, что автоматически сужало круг читателей и, соответственно, приводило к тому, что с определенным текстом

были знакомы немногие, и оценить мозаичность и центонность текста-деривата были способны также немногие.

Революцию в «чужом слове» произвело изобретение книгопечатания: практика массового тиражирования текстов привела к тому, что сформировался концепт плагиата, понимание «воровства» текста и информации, потенциальное осуждение тех, кто занимается плагиатом – и параллельно – небывалые масштабы плагиата и редупликации произведений, когда в силу широкого распространения печатного слова с произведением могли ознакомиться в том числе и недобросовестные авторы, присваивавшие себе текст произведения с минимальными изменениями. Параллельно появились полемические способы использования «чужого слова» - формирование журнальной словесности как явления и так называемых «толстых журналов» в XIX столетии породило первичную практику взаимодействия с чужими текстами как полемического диалога, использования текста как орудия в публичной дискуссии о принципах литературы и о разнообразных способах применения различных эстетических приемов.

Помимо этого, культура развития книгопечатания и массовое распространение напечатанной литературы, к которой можно было обратиться в любой момент (публичные библиотеки, частные библиотеки с большим количеством книг), породила культуру цитат, выписок из книг, конспектирования и прочей техники работы с «чужим словом». В художественной литературе, вслед за научной, стали появляться цитаты с четко очерченными границами, ссылками на первоисточник, которые по факту являлись приглашениями к погружению в мир чтения – так, отмечая, какие книги читает главный герой, автор приглашает читателя погрузиться в его мир. Цитата становится своеобразным «окном» во внешний мир, при этом авторы начинают интегрировать в текст игру с читателем – скрытые, искаженные цитаты, ориентированные на «своих» - начитанных, знакомых с претекстами. Стали возникать первые эксперименты с «двойным смыслом»

текстов – цитатный слой «чужого слова» стал формировать отдельный, самостоятельный пласт смысла текста, доступный немногим, в том числе утрачивающий свою актуальность со временем. Особенно заметным это становится в случае произведений классической литературы XIX столетия, авторы которой часто прибегают к имплицитным отсылкам к широко известным в их время произведениям авторов «второго ряда», которые мало знакомы читателю XX и XXI столетия.

XIX век, таким образом, становится переломным в процессе перехода от мимесиса к интертексту: в конце столетия цитируемость текстов приобрела массовые масштабы в силу нескольких факторов. Прежде всего, сам период Серебряного века был временем исключительного культурного расцвета: высокая концентрация талантливых людей, литераторов, которые вступали в продуктивные творческие дискуссии, общались и обменивались идеями, что повышало уровень цитатности их текстов.

Принципиально важным результатом работы стало уточнение теоретического статуса межтекстового диалога применительно к прозе Серебряного века. В первой главе показано, что для понимания художественной логики «Мелкого беса» недостаточно ограничиться узким пониманием интертекстуальности как совокупности цитат, реминисценций и аллюзий. Более продуктивным оказалось рассмотрение широкого спектра форм включения «чужого слова» - от подражания и стилизации до парафраза, реминисценции, аллюзии, криптотекста и мезотекста. Это позволило, с одной стороны, вписать роман Сологуба в широкий историко-литературный контекст, а с другой — выявить специфику символистской прозы, в которой точная бытовая деталь и многозначный символ существуют не раздельно, а в постоянном взаимодействии. Тем самым была подтверждена исходная гипотеза о том, что межтекстовый диалог в «Мелком бесе» реализуется как полисистемный художественный принцип.

Существенным итогом исследования стало и то, что роман был осмыслен в связи с поэтикой Серебряного века как эпохи интенсивного

культурного самоосмысления. В диссертации показано, что символизм и акмеизм, несмотря на декларативную полемику, сходились в признании продуктивности творческого освоения мировой культуры, а сама литература рубежа веков вырабатывала особую установку на цитатность, полемичность, интермедиальность и множественность смысловых перспектив. В этом контексте «Мелкий бес» предстает как один из наиболее показательных текстов эпохи: он соединяет скрупулезно точное изображение провинциального быта с постоянным раскрытием дополнительных смысловых горизонтов, возникающих благодаря работе с культурной памятью. Следовательно, роман должен быть прочитан не только как социально-психологическое или сатирическое произведение, но и как сложный символистский текст, интегрирующий обширное поле литературных отсылок.

Во второй главе было установлено, что автоинтертекст в «Мелком бесе» выполняет не вспомогательную, а структурообразующую и герменевтическую функцию. Прежде всего это относится к рамочному устройству романа: эпиграф из собственного стихотворения Сологуба задает ключ к интерпретации образов бесовского, колдовского и неуничтожимого начала. Далее анализ показал, что поэтические тексты Сологуба содержат мотивные и образные комплексы, получающие в романе более развернутое художественное воплощение. Особенно показательны в этом отношении образ недотыкомки и мотив босых ног, которые выводят роман одновременно к авторской поэтической системе, к символистской демонологии и к фольклорно-мифологическим кодам. Одновременно было выявлено, что публицистические выступления Сологуба, в частности размышления о зависти и о школьных наказаниях, получают в «Мелком бесе» художественное переосмысление: идеи, сформулированные в публицистике, оказываются не повторенными буквально, а претворенными в сюжет, систему персонажей и мотивную ткань романа.

Не менее значимым оказалось сопоставление «Мелкого беса» с романом «Тяжелые сны» и с рассказами Сологуба. Это сравнение позволило увидеть в «Мелком бесе» не изолированный текст, а итог определенной внутренней эволюции автора. В более ранней прозе уже намечаются мотивы нарастающего безумия, оборотничества, жертвенного убийства, деформации повседневности и враждебности окружающей среды; в «Мелком бесе» эти линии получают наиболее цельную, художественно концентрированную и идейно острую форму. Тем самым авторский роман 1900-х годов был прочитан как точка сборки собственных предшествующих текстов Сологуба, а автоинтертекст – как способ не только повторения, но и переорганизации собственного художественного опыта.

Третья глава дала возможность реконструировать многоуровневый диалог романа с зарубежной и отечественной литературной традицией. В отношении западноевропейского контекста было показано, что «Мелкий бес» вступает в различные формы взаимодействия с «Гамлетом» Шекспира, романом Лонга «Дафнис и Хлоя», произведениями Э. Т. А. Гофмана, Эмиля Золя, рассказами Эдгара По, а также – на уровне гомологии мотивов и культурных фреймов – с произведениями Томаса Манна и Генриха Манна. Значимо, что эти связи не сводятся к прямому указанию на источник: в одних случаях речь идет об эксплицитной аллюзии, в других — о мотивном узле, в третьих — о типологическом совпадении, раскрывающем сходный способ художественного исследования культурно значимых ситуаций и психологических состояний. Таким образом, западноевропейский слой романа был осмыслен как активный смысловой ресурс, а не как пассивный фонд литературных влияний.

Столь же продуктивным оказался анализ отечественных претекстов. Помимо хорошо известных перекличек с Пушкиным, Достоевским и Чеховым, диссертация позволила подробнее описать связи романа с Гоголем, Островским, Сухово-Кобылиным, Лермонтовым, Салтыковым-Щедриным, Ю. В. Жадовской и Д. С. Мережковским. Особенно важным здесь

представляется выявление нескольких сквозных нарративно-мотивных комплексов. Первый из них связан с сюжетом выгодной женитьбы, проходящим через русскую литературу XIX века и достигающим в «Мелком бесе» особой завершенности: Передонов становится тем персонажем, который наконец осуществляет брак, прежде остававшийся в ряде текстов в зоне намерения, подготовки или срыва. Второй комплекс образуют карточная игра и связанные с нею модели социального продвижения, риска и иллюзорной надежды. Третий – мотив маскарада как пространства искаженной идентичности, психологической дестабилизации и перехода к катастрофе. Наконец, в линии нарастающего безумия, абсурдных запретов и жестоких дисциплинарных импульсов обнаруживается смысловая гомология с фигурой Павла I и с соответствующим историко-литературным комплексом. В совокупности эти наблюдения подтверждают, что русские претексты в романе организованы как действующая система интерпретационных координат.

В результате проведенного анализа было установлено, что межтекстовый диалог в «Мелком бесе» выполняет по меньшей мере четыре ключевые функции. Во-первых, он обеспечивает семантическое уплотнение текста: отдельные сцены, мотивы и предметные детали получают дополнительную глубину за счет связи с предшествующей традицией. Во-вторых, он структурирует аксиологическое пространство романа, позволяя обнаружить, как моделируются пошлость, демонизм, зависть, распад личности и деградация социального мира. В-третьих, межтекстовые связи формируют особый тип рецепции, рассчитанный на активного, «вчитывающегося» читателя, способного распознавать культурные коды и включаться в процесс расшифровки текста. В-четвертых, они организуют саму фигуру Передонова, который оказывается не только индивидуальным персонажем, но и своеобразной точкой пересечения целого ряда литературных и культурных моделей – от «маленького человека» и учителя-тирана до героя маскарада, одержимого, ревнивца и носителя разрушительной власти.

К числу основных оригинальных научных результатов и вкладов диссертационного исследования относятся следующие результаты:

1. Роман «Мелкий бес» последовательно описан как единая многоуровневая система межтекстового диалога, а не как совокупность частных аллюзий и разрозненных заимствований.

2. Уточнена роль автоинтертекста как одного из центральных механизмов смыслообразования в романе, прежде всего, через эпиграф, поэтические самоотсылки, публицистический слой и переклички с «Тяжелыми снами» и малой прозой Сологуба.

3. Предложено более дифференцированное рассмотрение типов межтекстовых связей – от прямой цитаты и аллюзии до скрытого мезотекстового слоя и мотивной гомологии.

4. Выявлено, что русские и зарубежные претексты функционируют в романе как система смысловых фильтров, через которые моделируются мотивы безумия, демонизма, выгодной женитьбы, карточной игры и маскарада.

5. Показана связь интертекста с интермедиальностью и символистской демонологией, что позволяет точнее описать специфику именно символистской прозы, а не только интертекстуальности как таковой.

6. Намечена продуктивная модель сочетания классического филологического анализа с элементами корпусной и цифровой верификации интертекстуальных наблюдений.

Вместе с тем проведенное исследование имеет и свои ограничения, которые не снижают его значимости, а очерчивают границы применимости сделанных выводов. Во-первых, работа сосредоточена главным образом на одном произведении – романе «Мелкий бес», хотя сама диссертация убедительно показывает необходимость дальнейшего расширения наблюдений на более широкий корпус прозаических и драматических текстов Сологуба. Во-вторых, часть интертекстуальных связей, особенно скрытых и криптотекстовых, по самой природе материала остается вероятностной и

требует дальнейшей проверки на более широком корпусе источников. В-третьих, корпусная и цифровая верификация гипотез в настоящей работе намечена как продуктивное направление, но может быть еще более последовательно развита в специальных последующих исследованиях. В-четвертых, интермедиальный и рецептивный аспекты романа, хотя и включены в общую исследовательскую рамку, сохраняют значительный потенциал для углубления.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы представляются особенно широкими. Наиболее продуктивными направлениями могут стать следующие:

1. Создание расширенной карты автоинтертекста Сологуба с учетом не только поэзии, публицистики, рассказов и романов, но и критических откликов современников, редакторских вариантов и эпистолярного наследия.

2. Последовательная корпусная проверка редких лексем, повторяющихся мотивов и распределенных образных комплексов в «Мелком бесе» и в смежных текстах русской и европейской традиции.

3. Специальное исследование интермедиальной структуры романа, включая музыкальные, визуальные, театральные и карнавальные коды.

4. Изучение рецепции «Мелкого беса» в русской и зарубежной критике XX–XXI веков как особой формы вторичного межтекстового диалога.

5. Сопоставительный анализ «Мелкого беса» с другими романами русского модернизма, где мотив безумия сочетается с повышенной цитатностью и символической перегруженностью быта.

6. Реконструкция семантики образа недотыкомки в контексте символистской демонологии, фольклорных представлений и авторской мифопоэтики Сологуба.

7. Выявление транснациональных траекторий романа — от переводческой судьбы и европейской рецепции до типологических сопоставлений с текстами позднего модернизма.

8. Разработка методики разграничения интертекстуальности и семиотической гомологии применительно к сложным случаям скрытого межтекстового взаимодействия.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что роман Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» предстает в результате исследования как один из ключевых текстов русского модернизма именно потому, что в нем межтекстовый диалог становится внутренним законом художественной организации. Смысл романа рождается не на уровне отдельных заимствований, а в пространстве напряженного взаимодействия «своего» и «чужого» слова, бытовой достоверности и символической многозначности, авторской мифопоэтики и общеевропейской культурной памяти. Тем самым диссертация не только уточняет место «Мелкого беса» в истории литературы, но и показывает, что его поэтика требует чтения, способного удерживать одновременно историческую конкретность, мотивную динамику и глубинную многослойность текста. Именно в этой перспективе роман Сологуба раскрывается как художественная система высокой сложности, сохраняющая интерпретационную продуктивность и в современном филологическом знании.

Список литературы

Источники

1. Вильям Шекспир в переводе Бориса Пастернака. В двух томах. Т. 1. М.: Искусство, 1949. 608 с.
2. Гиляровский В.А. Москва и москвичи. М.: Правда, 1979. 448 с.
3. Гоголь Н.В. Женитьба // Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. Драматические произведения. М.: Художественная литература, 1967. С.107- 169.
4. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1966. 352 с.
5. Достоевский Ф.М. Идиот. Ленинград: Лениздат, 1987. 640 с.
6. Лонг Дафнис и Хлоя. Пер. с лат. Д. С. Мережковского; вступит. ст., коммент. А. В. Маркова. М.: РИПОЛ классик, 2020. 218 с.
7. Манн Г. Учитель Гнус. В маленьком городе. Серьёзная жизнь. М.: Правда, 1990. 752 с.
8. Манн Т. Смерть в Венеции. Пер. М. Рудницкого. // Манн Т. Смерть в Венеции. М.: АСТ, 2019. С. 237-347.
9. Пантелеев Л., Белых Г. Республика ШКИД. М.: Детская литература, 1988. 272 с.
10. По Э.А. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. 800 с.
11. Пушкин А.С. Евгений Онегин. М.: Художественная литература, 1974. 324 с.
12. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 3. Стихотворения 1827-1836. М.: издательство АН СССР, 1957. 558 с.
13. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. Москва-Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1950. 638 с.

14. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 6. Художественная проза. М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. 839 с.
15. Салтыков-Щедрин М.Е. Мелочи жизни. М.: Государственное издательство художественной литературы (ГИХЛ), 1955. 356 с.
16. Сергеев-Ценский С.Н. Собрание сочинений в 12 т. Т. 1. Роман, повести и рассказы 1902-1909 гг. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955.
17. Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб: Наука, 2004. 890 с.
18. Сологуб Ф. Творимая легенда. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. 496 с.
19. Сухово-Кобылин А.В. Трилогия. М.:ГИХЛ; Государственное издательство художественной литературы, 1959. 308 с.
20. Трифонов Ю.В. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. Повести. М.: Художественная литература, 1986. 495 с.
21. Федоров А.М. Коллега // URL: http://az.lib.ru/f/fedorow_a_m/text_1910_08_kollega.shtml (дата обращения 12.03.2026)
22. Чехов А.П. Рассказы. М.: Художественная литература, 1977. 368 с.
23. Чехов А.П. Человек в футляре // Чехов А.П. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1981. С. 65-70.
24. Шекспир У. Макбет. пер. Б.Л. Пастернака. М.: Мартин, 2021. 144 с.
25. Fjodor Sologub Der kleine Dämon. München-Leipzig: Müller, 1909. 327 pp.

Труды по теории и истории литературы

26. Автономова Н.С. Бахтин и Лотман: на подступах к открытой структуре… // Вестник культурологии, 2008, № 1. С. 123-142.
27. Азадовский К.М. Венский акцент: Федор Сологуб и его переводчик // Русская литература. 2020. № 1. С. 122-145

28. Аксарова И.Р., Жаплова Т.М. Аллюзии и реминисценции из комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова в позднем творчестве Ф. М. Достоевского // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. № 8-1. С. 199-203.
29. Аничков Е.В. Мелкий бес. // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 217-222.
30. Ансимова О.К., Голубкова О.В. Духи леса в русских народных верованиях: новое решение лексикографического описания // Гуманитарные науки в Сибири. 2015. Т. 22, № 2. С. 94-99.
31. Антипьев Н.П. Творческая дуэль перевода с подлинником // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2012. № 2s (18). С. 32-42.
32. Ариас-Вихиль М. «Тоска по мировой культуре»: Франция Осипа Мандельштама // URL: http://www.independent-academy.net/science/tetradi/18/vixil.html (Дата обращения 24.10.2022)
33. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. 444 с.
34. Багрецов Д.Н. Т. Кибиров: творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности. Дисс. … к.ф.н. Екатеринбург, 2005. 207 с.
35. Баева Н.А. Интертекстуальность в романном творчестве Чарльза Диккенса. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. 143 с.
36. Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 230 с.
37. Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика. Пер. с фр. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
38. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384-391.
39. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 262 с.

40. Белоусова О.Г. Англоязычные рецепции и аллюзии в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. Дисс. … к.ф.н. М., 2023. 209 с.
41. Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. 324 с.
42. Белый А. На рубеже двух столетий. М.: Художественная литература, 1989. 543 с.
43. Белый А. Ф. Сологуб // Приложение к «Мелкому бесу» // Собр. соч. В 6 т. Т. 2. Мелкий бес. Роман. Рассказы. Сказки Статьи. Сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 586-597.
44. Берестовская Д.С. Интертекстуальность как принцип формирования художественно-образной системы Серебряного века русской культуры // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3 (28). С 132-140.
45. Богуславская С.М. Диалог в трудах М.М. Бахтина. // Вестник Оренбургского государственного университета. 2011. № 7. С. 17-23.
46. Боснак Д.В. Художественная антропология Ф.Сологуба: лирика и роман «Мелкий бес». Дисс. … к.ф.н. Нижний Новгород, 2006. 176 с.
47. Боцяновский В.Ф. О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и проч. // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 142-184.
48. Васильчикова Т.Н. Теория интертекста в филологии: основные этапы исторического формирования // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. Т. 18. № 1-2. С. 189-196.
49. Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 32-50.
50. Веселова О.Н. Традиции Ф.М. Достоевского в символистских романах Ф.К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес». Дисс. … к.ф.н. Орел, 2011. 249 с.

51. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 648 с.
52. Владимирова П.С. Ф. Сологуб и его роман «Мелкий бес» // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 306-319.
53. Воробьева Т.Л. «Женитьба» Н. В. Гоголя и развитие русской комедии 1920-х годов. // Вестник Томского государственного университета. 2004. № 282. С. 163-169.
54. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. М.: Нов. лит. обозрение, 1996. 351 с.
55. Герабан Д. К поэтике повествовательной и драматической модели мира в романе и пьесе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Studia Russica II. Budapest, 1979. P. 171-186.
56. Герейханова К.Ф. Интертекстуальные стратегии в сборнике «Нефритовые четки» Бориса Акунина. Дисс. … к.ф.н. М., 2018. 200 с.
57. Гиппиус З. Слезинка Передонова // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 72-79.
58. Глинкина Н.А. Опыт мотивного анализа символистской драмы (на примере драмы Д. Мережковского «Павел I») // Записки Горного института. 2011. Т. 193. С. 161-164.
59. Горнфельд А.Г. Недотыкомка // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 251-261.
60. Горских Н.А. Н. В. Гоголь и Ф. Сологуб: Поэтика вещного мира. Дисс. … к.ф.н. Томск, 2002. 207 с.
61. Гришаева Л.И. Прецедентные феномены как культурные скрепы (к типологии прецедентных феноменов): монография (под общ. ред. Л. И. Гришаевой, М. К. Поповой, В. Т. Титова). Воронеж: Воронежский государственный университет, 2004. 156 с.

62. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Сочинения: В 3 т. Т. 3. Письма о русской поэзии. М.: Художественная литература, 1991. С. 86-89.
63. Данилина О.В. Женитьба Бальзаминова и женитьба Передонова: эхо комедий Островского в «Мелком бесе» Ф. Сологуба // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере / Материалы XXI Международной научно-практической конференции (Москва – Пенза, 17–18 апреля 2026 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. М. – Пенза: ПензГТУ, 2026. С. 57-64.
64. Данилина О.В. «Три ведьмы»: Гомология сцены предсказания в «Макбете» У. Шекспира и сцены сватовства в «Мелком бесе» Ф. Сологуба как инструмент межтекстового диалога // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере / Материалы XIX Международной научно-практической конференции (Москва, 28-29 апреля 2025 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. М. – Пенза: ПензГТУ, 2025. С. 12-16.
65. Данилина О.В. Диалог текстов Ф. Сологуба и Т. Манна: к трансформации одного платоновского архетипа // Казанская наука. 2024. № 11. С. 288-290.
66. Данилина О.В. Образ кота как интертекстуальный символ в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере / Материалы XX Международной научно-практической конференции (Москва, 17–18 ноября 2025 г.) / отв. ред. Д.Н. Жаткин, Т.С. Круглова. – М. – Пенза: ПензГТУ, 2025. С. 28-33.
67. Данилина О.В. Саша Пыльников и Передонов: феноменология зависти как исток «мелкобесия» в проекции на автоинтертекст Ф. Сологуба. // Мир науки, культуры, образования. 2024. № 5. С. 368-370.

68. Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод. М.: Азбуковник, 2003. 297 с.
69. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. – под ред. А.В. Рябушкина, В.Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
70. Долгенко А.Н. Мифизация классического наследия в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Наука. Инновации. Технологии. 2006. № 45. С. 111-120.
71. Дорошенко В.Л. Федр Платона // URL: https://gladkeeh.livejournal.com/106641.html (дата обращения 17.03.2026)
72. Дубова М. А., Ларина Н. А. Цветопись как миромоделирующий прием в прозе Ф. Сологуба // Мир науки, культуры, образования. 2024. № 1 (104). С. 555-558.
73. Дубова О.Б. Мимесис и пойэсис: Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества. М.: Памятники исторической мысли, 2001. 271 с.
74. Дымшиц А.Л. «Мелкий бес» в творчестве Ф. Сологуба. Максим Горький и Федор Сологуб (1932) // РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. № 1479. Л. 1-130.
75. Дьяконов Г.В. Концепция диалога М.М. Бахтина – основа экзистенциально-онтологической психологии // Соціальна психологія, № 5 (19), 2006. С. 45.
76. Ерофеев В. На грани разрыва. «Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм // Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов. М.: Советский писатель, 1990. С. 79-100.
77. Ерохина Т.И. Провинциальный текст и контекст романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Культурологический журнал. 2012. № 4. С. 2.
78. Жарков М.А. Специфика нарратора в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Русская литература. 2024. Т. 17, вып. 5. С. 1669-1674.
79. Западов В.А. Функции цитат в художественной системе «Горя от ума» // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции / Отв. ред. С. А. Фомичев. Л.: Наука, 1977. С. 61-72.

80. Зусева В.Б. «Мелкий бес» Ф. Сологуба: роман, драма, фильм // Новый филологический вестник. 2009. Т. 9, № 2. С. 107-115.
81. Иванова Е.В. Модернизм, символизм и возникновение литературных направлений в русской литературе XX в // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. № 4. С. 226-241.
82. Иванова О. В. Ирония как стилеобразующее начало в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес». Дисс. … к. ф. н. М., 2000. 211 с.
83. Измайлов А.А. Измельчавший русский Мефистофель и передоновщина. – «Мелкий бес» - роман Ф. Сологуба // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 286-296.
84. Илунина А.А. Интертекстуальность и ее идейно-художественные функции в романах Роберта Ная «Фальстаф», «Странствие «Судьбы»», «Г-жа Шекспир: полное собрание сочинений» и «Покойный г-н Шекспир»: автореф. дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 2007. 22 с.
85. Ильин И.П. От текстового анализа к наслаждению текстом // Российский литературоведческий журнал, 1996, № 7. С. 133-153.
86. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 255 с.
87. Карякина В.Л. Виды и функции повторов в комедии Н. В. Гоголя «Женитьба». // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. № 2-2. Т. 18. С. 178-180.
88. Кибальник С.А. Гипертексты Флобера у Чехова (к понятию «конструктивной криптопародии») // Литературоведческий журнал. 2021. № 53. С. 100-111.
89. Кибальник С.А. Рассказ Попрыгунья как криптопародия (Чехов и Флобер) // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2012. С. 320-329.
90. Кихней Л.Г. К механизму образования интертекстуальных мотивов: мотивный комплекс «волчьей травли» в русской поэзии XX века //

Вестник Тверского государственного университета. Серия Филология. 2013. №1. С.46-58.

91. Кихней Л.Г. Эоническое и апокалиптическое время в поэтике акмеизма // Le temps dans la poetique acmeiste. Lyon, Lyon III-CESAL, 2010. P. 29-59.
92. Кихней Л.Г., Данилина О.В. Эхо Н.В. Гоголя и А.П. Чехова в «Мелком бесе» Федора Сологуба // Филология: научные исследования. 2025, № 1, С. 36-45.
93. Кихней Л.Г., Кричевский Г.А. «Пиковая дама» и «Мелкий бес»: пушкинские аллюзии и их функции в романе Ф. Сологуба. Научный диалог. 2024. № 13(10). С. 252-272.
94. Кихней Л.Г., Ламзина А.В. Отрывок «Макбета» У. Шекспира в переводе и истолковании Анны Ахматовой. Научный диалог. 2020. № 9. С. 222-234.
95. Кобринский А. Дуэльные истории Серебряного века: поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб.: Вита Нова, 2007. 446 с.
96. Коваленко А.Г. История подлинная и мнимая в зеркале современной русской прозы // Русский язык и русская культура. Разнообразие теорий и практик. Current Issues in the study and Teaching of Russian Langauge and Culture. Вашингтон, ACTR Publications, 2007. P. 127-137.
97. Коваленко А.Г. О структуре художественного конфликта // Вестник РУДН. Серия «Литературоведение, журналистика». 2003-2004. № 7-8. С. 5-14.
98. Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского ун-та, 2000. 294 с.
99. Кольцова Н.З., Монисова И.В. О специфике интертекстуальности в литературе и кино (на материале экранизации романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»). // Вестник Брянского государственного университета. 2016. № 1 (27). С. 179-184.

100. Кольцова Н.З., Монисова И.В. Об интермедиальной доминанте романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»: театр или кино? // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2017. № 3. С. 106-118.

101. Королева В. В. Черты гофмановского стиля в романе Ф. К. Сологуба «Мелкий бес» // Вестник Костромского государственного университета. 2016. Т. 22, № 5. С. 100-105.

102. Косиков Г.К. Текст / Интертекст / Интертекстология // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова; пер. с фр. Г.К. Косикова, Б.Н. Нарумова, В.Ю. Лукасик. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 8 – 43.

103. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. – пер. с фр. Г.К. Косикова, Б.П. Нарумова. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 326 с.

104. Кристева Ю. Текст романа // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с фр. Г.К. Козикова, Б.П. Нарумова. М.: РОССПЭН, 2004. С. 395-593.

105. Кротова Д.В. Модели интерпретации проблемы времени в современном романе: «Лавр» Е. Водолазкина, «Миусская площадь» М.Голубкова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2017, № 4. С. 96-105.

106. Кротова Д.В. Постмодернистское принципы и классическая традиция в поэме Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» // Материалы Международной научно-практической конференции «Русский язык и литература в современном образовательном пространстве: теория и практика». Алматы: Қазақ университеті, 2018. С. 63-68.

107. Кротова Д.В. Творчество В. Пелевина и традиции модернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017, № 3, часть 3. С. 29-32.

108. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции

поэтического языка: монография. М.: КомКнига, 2007. 268 с.

109. Куликова Е.Ю. Сюжетно-мотивные комплексы баллады акмеизма // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2021. Т. 31. № 3. С. 551-563.

110. Лавров А.В., Гречишкин С.С. Символисты вблизи. Очерки и публикации. СПб, 2004. 398 с.

111. Ламзина А.В. Англоязычная литература в творческом осмыслении Н. Гумилева и А. Ахматовой: переводы и рецепции. М., 2021. Дисс. … к.ф.н. 200 с.

112. Лейман А.Р. Интертекстуальность и взаимодействие жанров в романах Адольфа Мушга: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2008. 24 с.

113. Леонтьев А.А. Интертекст в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2001. 17 с.

114. Лепехин М. П. Из комментариев к «Мелкому бесу» // Федор Сологуб: биография, творчество, интерпретации: материалы IV Международной научной конференции / сост. М.М. Павлова. СПб.: Издательско-полиграфическая компания «Коста», 2010. С. 201-242.

115. Липовецкий М.Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-х-2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 848 с.

116. Лозинская Е.В. Понятие «подражание» в ренессансных теориях поэзии и стиля // Литературоведческий журнал. М., 2008. № 23. С. 54-76.

117. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. М.: Яз. рус. культуры, 1999. 447 с.

118. Луценко К.В. Риторичность автора и самоопределение персонажей в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (23). В 2-х ч. Ч. I. С. 96-101.

119. Макаренко Е. Кто же эта недотыкомка? Слово-символ Ф.Сологуба // URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200102005 (дата обращения 16.03.2026)

120. Меррилл Д. Федор Сологуб в англоязычных антологиях: 1915-1950 гг. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2022. Т. 27. № 2. С. 257-285.

121. Минц З. Г. Функции реминисценций в поэтике Ал. Блока // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 365. Тарту: ТГУ, 1973. С. 387-417.

122. Модзалевский Б. Л. Жадовская, Юлия Валериановна // Русский биографический словарь. СПб.: 1916. Т. 7. С. 1-5.

123. Можейко М.А. Интертекстуальность // Постмодернизм. Энциклопедия. Сост. А.А.Грицанов, М.А.Можейко. // URL: http://www.infoliolib.info/philos/postmod/intertext.html (дата обращения 15.03.2026)

124. Мокин Б. И., Мокина Н. В. «Дионисический дух» в интерпретации Ф. Ницше и Ф. Сологуба. Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2016. Т. 16, вып. 4. С. 393-398.

125. Мокина Н.В. «Завоевание Плассана» Э. Золя и «Мелкий бес» Ф. Сологуба: к проблеме функций «чужого слова» в символистском романе. Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2019. Т. 19. № 2. С. 198-203.

126. Мокина Н.В. Дантовские мотивы в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2020. Т. 20. № 2. С. 201-206.

127. Москвин В.П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М.: Либроком, 2013. 164 с.

128. Мотылева Т. Томас Манн и Россия. // Вопросы литературы. 1959. № 12. С. 217-221.

129. Набоков В.В. Николай Гоголь / Пер. с англ. Е. Голышевой // Набоков В.В. Сочинения: Романы. Воспоминания. Рассказы. Стихотворения. Пьесы. Лекции по литературе. Эссе, рецензии. М.: Книжная палата, 2003. С. 1117-1178.

130. Национальный корпус русского языка // URL: ruscorpora.ru (дата обращения 12.03.2026)

131. Обидова Д.А. Образ «дьявола-иностранца» в прозе русских писателей первой трети XX века // Вестник науки. 2025. Т. 3, № 5 (86). С. 1143-1149.

132. Олесина Е.П. Футуризм как эксперимент над временем // Гуманитарное пространство. 2013. Т. 2, № 2. С. 345-354.

133. Олизько Н.С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса: на материале произведений Дж. Барта: дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2002. 194 с.

134. Олизько Н.С. Интертекстуальный анализ художественного произведения. Челябинск: Энциклопедия, 2008. 164 с.

135. Осипова О. И. Константы малой прозы Ф. Сологуба // Научный диалог. 2021. № 1. С. 152-163.

136. Осипова О. И. Семиотика конфликта в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2014. № 3. С. 27-34.

137. Осипова О. И., Ху Иннань. Осмысление прозы Ф. Сологуба китайской русистикой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17. Вып. 3. С. 809-815.

138. Павлова М.М. Писатель-инспектор: Фёдор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М.: НЛО, 2007. 512 с. Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. Мелкий бес / Сост., статья, комментарий М.М. Павловой. СПб.: Наука, 2004. С. 643-883.

139. Павлова М.М. С «подсказки» Пушкина // Павлова М.М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. «Мелкий бес».

Литературные памятники. Российская Академия Наук. Изд. подгот. М.М. Павлова. Санкт-Петербург: Наука, 2004. С. 705-720.

140. Перфильева Н.П. Метатекст в аспекте текстовых категорий. Новосибирск: издательство НГПУ, 2006. 285 с.

141. Петрова Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования (на материале англо-американских коротких рассказов): Автореф. дис. … докт. филол. наук. Волгоград, 2005. 31 с.

142. Пироговская М. Парфюмерный код в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Федор Сологуб: биография, творчество, интерпретации: материалы IV Международной научной конференции / сост. М. М. Павлова. СПб.: Издательско-полиграфическая компания «Коста», 2010. С. 354-369.

143. Платон. Федр. Пер. Н.А. Егунова. // URL: https://plato.spbu.ru/TEXTS/PLATO/LosevH/0204.htm (дата обращения 17.03.2026)

144. Протопопова Д.А. Шекспировские цитаты и аллюзии в романе Джеймса Джойса «Улисс». Дисс. … к.ф.н. М., 2008. 190 с.

145. Пустыгина Н. Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова / отв. ред. З. Г. Минц; ред. В. И. Беззубов. Тарту: Изд-во ТГУ, 1989. С. 124-137.

146. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.

147. Радь Э.А. Память творчества русских писателей: мифопоэтика, интертекстуальность, межтекстовые связи. Уфа: Гилем, 2010. 199 с.

148. Силантьев И.В. Сюжет и смысл. М.: Языки славянской культуры, 2018. 144 с.

149. Силантьев И.В. Теория мотива и проблемы мотивного анализа». М.: Издательский Дом ЯСК, 2024. 368 с.

150. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб: Невский простор, 2011. 416 с.
151. Слепухин С. Мотивы «Танца смерти» у Томаса Манна // Иностранная литература. 2013. № 8. С. 233-264.
152. Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб: СПБГУ, 1995. 193 с.
153. Смирнов Ю.А. Интертекстуальное поле поэзии М. Сеспеля. Чебоксары: Изд-во ЧувГУ, 2010. 51 с.
154. Соболев А. Л. «Мелкий бес»: к генезису заглавия // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана: сб. Ст. Тарту, 1992. С. 171-184.
155. Соболев А. Л. Из комментариев к «Мелкому бесу»: «Пушкинский» урок Передонова // Русская литература. Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом), 1992. № 1. С. 137–160.
156. Соболев А. Федор Сологуб. Мелкий бес. // URL: https://polka.academy/articles/544 (дата обращения 27.01.2025)
157. Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930-1960-х годов: генезис и основные художественные тенденции. М.: Экон-Информ, 2009. 355 с.
158. Сологуб Ф.К. Зависть. Новости и Биржевая газета. 1904. № 268. 28 сентября.
159. Тащинский А.В. Австрийские переводчики Клара и Александр Браунеры. Опыт реконструкции творческой судьбы // Вопросы литературы. 2020. Сентябрь – октябрь. С. 258-279.
160. Темиршина О.Р., Белоусова О.Г., Афанасьева О.В. Ономастические коды «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой как скрытая интертекстуальная адресация // Litera. № 12. 2021. С. 48-56.
161. Тименчик Р. Д. Чужое слово у Ахматовой // Русская речь. 1989. №3. С. 33-36.

162. Титаренко С.Д. Предсимволизм и русская классическая поэзия XIX в.: проблема интертекстуальности // Вестник Томского государственного университета. 2020. № 456. С. 50-59.

163. Титаренко С.Д. Проблемы взаимодействия интертекстуальности и интермедиальности в мифопоэтике русского символизма (от цитаты в тексте – к медиамифу) // Культура и текст. 2017. № 3 (30). С. 54-73.

164. Толстых О.А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А.С. Байетт и Д. Лоджа): Автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 24 с.

165. Троицкая А.Н. Интертекстуальный хронотоп готического романа (на материале англоязычных произведений): Автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2008. 18 с.

166. Устиновская А.А. Леконт де Лиль в переводах Ф. Сологуба и И. Анненского как литературный диалог // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2021. №3 (70)

167. Устиновская А.А. Художественные переводы поэтов Серебряного века как форма литературного и межкультурного диалога. Дисс. … д.ф.н. М., 2023. 419 с.

168. Устиновская А.А. Художественный перевод как полемическая манифестация программных установок течений Серебряного века (на примере переводов В. Брюсова и Н. Гумилева) // Научный диалог. 2020. № 6. С. 320-332.

169. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007. 280 с.

170. Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М.: Ad Marginem, 1993. С. 462-518.

171. Филичева В.В. Первое критическое издание Ф. Сологуба: «Мелкий бес» в издательстве «Academia» // Филологический класс. 2024. Т. 29. № 4. С. 16-26.

172. Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. 356 с.

173. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учеб. пособие. М.: ЛИБРОКОМ, 2009. 284 с.

174. Чужак Н.Ф. От Передонова к творимой легенде // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 222-230.

175. Чуковский К. Навьи чары мелкого беса // Чеботаревская А.Н. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб: Шиповник, 1911. С. 35-58.

176. Шатин, Ю.В., Ким, И.Е., Силантьев, И.В. Универсалии текста как теоретическое понятие // Сибирский филологический журнал. 2021. № 4, С. 37-48.

177. Шубинский В. Дуэль как жанр. Рецензия на книгу Кобринский А. Дуэльные истории Серебряного века: поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб., 2007. // Новое литературное обозрение. 2008. № 3. // URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2008/3/duel-kak-zhanr.html (дата обращения 16.03.2026)

178. Эвентов М. Русская стихотворная сатира 1908-1917-х годов. Л.: Советский писатель, 1974. 736 с.

179. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Сборник статей. Ленинград: Художественная литература, 1969. С. 306-327.

180. Dijk van T.A. Text and context Explorations in the semantics and pragmatics of discourse. New York: Longman, 1977. 261 p.; Dijk van T.A.

Strategies of Discourse Comprehension. New York: Academic Press, 1983. 418 p.

181. Freud S. The Uncanny. London: Penguin Classic, 2003. 240 c.

182. Todorov T. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Points, 2015. 192 p.