

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Символистское и реалистическое начала в поэтике романа
Ф. Сологуба «Мелкий бес»

Исполнитель Корхонен Павел Андреевич
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук
(ученая степень, ученое звание)

Чевтаев Аркадий Александрович
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой



(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«4» июня 2024 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2024

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ СОЗДАНИЯ РОМАНА Ф. СОЛОГУБА "МЕЛКИЙ БЕС"	7
1.1. Развитие реалистической традиции в русской литературе	7
1.2. Литературный контекст конца XIX века	19
Выводы	32
ГЛАВА 2. СИНТЕЗ СИМВОЛИЗМА И РЕАЛИЗМА В СТРУКТУРЕ РОМАНА Ф. СОЛОГУБА «МЕЛКИЙ БЕС»	34
2.1. Система персонажей	34
2.1.1. Городские жители	34
2.1.2. Ближайшее окружение Передонова	41
2.1.3. Сюжетная линия Саши Пыльникова	44
2.2. Событийная структура романа «Мелкий бес»	47
2.2.1. Маскарад	47
2.2.3. Развитие безумия Передонова	50
2.3. Символизм в реализме	55
2.3.1. Город = Ад	55
2.3.2. Передонов = Маленький человек = Мелкий бес	59
Выводы	63
Заключение	64
Список литературы	67

Введение

Творчество Фёдора Сологуба, одного из самых известных писателей и поэтов конца XIX – начала XX веков, неоднократно становилось объектом исследования литературоведов. Среди современников писателя зародился спор, к какому литературному направлению относится его главный роман «Мелкий бес». Его относили то к направлению реализма, считая, что акцент в романе сделан на высмеивании, обличении пороков общества (это утверждал автор в предисловии ко второму изданию «Мелкого беса», Иванов-Разумник Р.В. «Ф. Сологуб» (из сборника «О смысле жизни»)), то к символизму, считая роман представлением мировоззрения автора, показанного через субъективное «Я» Сологуба (Белый А. «Ф. Сологуб», Волошин М.А. «Леонид Андреев и Феодор Сологуб»). И до сих пор не дан ответ на этот вопрос. Символизм и реализм Серебряного века часто становились предметом исследования среди литературоведов. Множество работ было направлено на составление полной хронологии символизма. Среди них самыми заметными являются работы А. Пайман («История русского символизма»), Л.А. Колобаевой («Русский символизм») и А.В. Лаврова («Русские символисты: этюды и разыскания» и «Символисты и другие»). В последние годы появилось немало работ, касающихся изучения самого символизма и его особенностей (В.М. Толмачёв «О границах символизма», В.В. Бычков, «Проблема творчества в эстетике русского символизма», Е.В. Иванова, «Модернизм, символизм и возникновение литературных направлений в русской литературе XX века»). Что касается изучения реализма начала XX века, то выделяются работы, рассматривающие изменения в реализме, В.А. Келдыша («Русский реализм начала XX века») и Н.Е. Титковой («Обновление принципов реализма в русской прозе конца XIX - начала XX века»). При этом ценными являются те работы, в которых просматриваются сочетания реализма и символизма (в том числе модернизма). В работе Келдыша уже было отмечено, как в реалистическое творчество Леонида Андреева проникают черты модернизма. Но и в других работах (В.О. Перцов

«Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века», Е.В. Старикова «Реализм и символизм») также замечаются взаимосвязи реализма и символизма в конце XIX – начале XX веков. Стоит отметить, что сам роман Фёдора Сологуба «Мелкий бес» в этих работах не рассматривался. Он становился предметом исследования в работах, направленных на расширение знаний о прозе символистов, Г.В. Селегень «Прехитрая вязь: (символизм в русской прозе: «Мелкий бес» Фёдора Сологуба)», С.П. Ильева («Русский символистский роман») и Н.В. Барковской («Поэтика символистского романа»), и в работах, подробно изучающих само творчество Фёдора Сологуба, М.М. Павловой («Творческая история романа Фёдора Сологуба «Мелкий бес»»), «Фёдор Сологуб в 1890-е - начале 1900-х годов: жизнь. прозаическое творчество», «Писатель-Инспектор: Фёдор Сологуб и Ф.К. Тетерников»). В последние годы этот роман рассматривается и как роман декадентского направления в литературе (Павлова М.М. «Фёдор Сологуб и его декадентство», Долгенко А.Н. «Жанровые признаки русского декадентского романа»). Одним из немногих литературоведов, которые рассмотрели реалистическое начало в творчестве Сологуба, был В.В. Ерофеев («На грани разрыва: «Мелкий бес» Фёдора Сологуба на фоне русской реалистической традиции»). При этом на данный момент в работах нет единого ответа на вопрос: что лежит в основе романа «Мелкий бес» – символизм или реализм? Таким образом этот аспект требует более внимательного рассмотрения для уточнения и для дальнейшего изучения творчества Фёдора Сологуба.

Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью уяснить специфику соотношения символистских и реалистических принципов художественного изображения мира в поэтике романа Ф. Сологуба. Это позволит понять творческую логику взаимодействия модернистского авторского сознания с сложившейся в XIX столетии литературной практикой реализма и скорректировать представления о смыслах сологубовского романа.

Объект исследования: роман «Мелкий бес» Ф. Сологуба.

Предмет исследования: черты реалистической и символистской прозы, представленные в романе «Мелкий бес» Ф. Сологуба.

Материалом для исследования служит роман Фёдора Сологуба «Мелкий бес», при анализе которого будут даны ответы на представленные выше вопросы

Цель данной работы – определить, как совмещаются в романе Фёдора Сологуба «Мелкий бес» черты реализма и символизма

Для достижения цели, нужно ответить на ряд вопросов, представляющих **задачи** нашей работы:

1. Определить, что является чертами реализма и символизма.
2. Определить, какие черты реализма представлены в романе.
3. Определить, какие черты символизма представлены в романе.
4. Определить, как соединяются реалистические и символистские традиции в романе.

Методологическим основанием работы является применение структурно-семиотического, структурно-типологического и историко-культурного методов изучения художественного текста.

Теоретическая значимость исследования заключается в корректировке представлений о взаимодействии поэтики символизма с реалистическими принципами творчества, обнаруживаемом в русской литературе рубежа XIX–XX веков, а также – в корректировке принципов анализа русской прозы Серебряного века.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его результатов в практике изучения творчества Ф. Сологуба и в процессе подготовки курсов лекций по дисциплинам «История русской литературы первой половины XX века» и «Теория литературных жанров», а также в процессе составления научного комментария к роману Ф. Сологуба «Мелкий бес».

Структура работы. Данная исследовательская работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы. В введении

представлена актуальность, цель, задачи, объект и предмет исследовательской работы.

Глава 1. Историко-литературный контекст создания романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»

Прежде чем проводить анализ романа Фёдора Сологуба «Мелкий бес» считаем необходимым определить, какой путь прошла литература до данного романа и что могло повлиять на автора при создании романа. В первой главе будут рассмотрены два ключевых направления, которые наиболее ярко представлены в романе, - реализм и символизм. Первый параграф затронет само развитие реализма до прихода в литературу Фёдора Сологуба, а второй — эпоху, в которую уже творил Сологуб: реализм конца XIX – начала XX века и формирование символизма.

1.1. Развитие реалистической традиции в русской литературе

Для начала стоит выделить тех авторов, чьё творчество повлияло на развитие реализма и в том числе чьё влияние было оказано на Фёдора Сологуба при написании его романа «Мелкий бес». Среди них: А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, И.А. Гончаров, М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов. Каждый писатель обладал своим особенным стилем, черты которого оказались важными и необходимыми для становления того уровня развития реализма, который был в русской литературе к моменту, когда Фёдор Сологуб начал свою деятельность.

Так как первым в представленном хронологическом списке писателей-реалистов представлен А.С. Пушкин, именно с его реалистической мысли и стоит начать рассмотрение реализма в русской литературе.

Один из видных литературоведов XX-ого века — Г.А. Гуковский — тщательно рассмотрел реалистическое начало А.С. Пушкина в своих работах своеобразной научной трилогии «Очерки по истории русского реализма», а именно в «Пушкин и русские романтики» и «Пушкин и проблемы реалистического стиля». Подводя итоги своей работы во введении к монографии «Реализм Гоголя», он утверждает, что А.С. Пушкин завершил процесс первичного формирования принципов реализма [21, с. 5], и объясняет,

что из себя представляет сформированный А.С. Пушкиным реалистический стиль — «особая система творческого восприятия действительности и творческой активности, направленной на действительность» [21, с. 5]. А.С. Пушкин предстаёт писателем, который сумел впервые отделить реализм, объективно показывающий действительность, от романтизма, представляющего мир через призму восприятия конкретной личностью. Особенности реализма этого писателя особенно чётко представлены в статье Н.Я. Берковского «О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма)». Он видит особый метод Пушкина в том, на что художник направляет своё внимание, а именно на свершение тех или иных событий, а не итог [11, с. 185]. Именно у Пушкина особую роль играет так называемая «документальность» манеры повествования, заключающейся в реалистичной подаче истории и в представлении фактов «в том порядке, в каком они становятся известны рассказчику» [11, с. 137]. Описание быта также является новой для русской литературы 1930-ых годов явлением. И Барковский отмечает то, какую роль играет быт в создании сюжета в повествовании Пушкина: «Быт — простейшее воплощение «судьбы». Быт — Россия в её повседневном виде» [11, с. 146]. В данной фразе заключается один из принципов реализма Пушкина: передать быт правдоподобно и точно, так как именно быт включает в себя всю действительность и именно из быта вырастает личность человека. Здесь намечается то, что впоследствии, в 1940-50-ые годы, утвердится и станет главным признаком реализма. Быт становится определяющим элементом рассмотрения русского реализма 1930-ых годов, так как, по словам того же Берковского, «К самому глубокому содержанию жизни путь для Пушкина лежит через повседневность, через участие в ней» [11, с. 103].

Если вернуться к работе Гуковского, то, сравнивая Пушкина и Гоголя, учёный также неоднократно упоминает особенности великого писателя и раскрывает реализм, заключённый в творчестве А.С. Пушкина. Для более лучшего раскрытия реализма начала XIX века, считаем необходимым

продолжить дальнейшее рассмотрение эпохи, сравнивая реализм предшествующий, в лице А.С. Пушкина, и реализм появившийся, в лице Н.В. Гоголя, так как в таком виде будет более наглядно показаны особенности реализма каждого из этих великих писателей.

Как было указано выше, для Пушкина характерно детальное описание быта. При этом новаторство Пушкина заключается в том, что при всей подробности описания среды, автор ставит на первое место именно человека, его личность. Это особенно заметно в романе в стихах «Евгений Онегин», в котором Пушкин, представляя быт петербургского высшего света и быт провинциальный, подробно раскрывает личности героев: Онегина, Ленского, Татьяны Лариной. Каждый из героев имеет детальное развитие, показано то, как сформирована их личность и какую роль играет в формировании личности среда. Пушкин делает акцент на том, что именно среда формирует человека, создаёт характер. Например, Онегин отдалён от остальных людей, так как видел лицемерие, глупость, бессмысленность жизни высшего света, в котором был вынужден жить, как представитель этой среды. Таким образом среда сформировала его личность, он стал «результатом» влияния на него окружающей действительности. Как отмечает Гуковский: «она, среда, выступает у Пушкина как причина, то есть как подсобный материал» [21, с. 100], на основе чего строится личность и благодаря чему происходят те или иные события в произведении. Это будет развивать в своей поэтике Лермонтов, стремящийся показать через описание среды и через описание внутренних переживаний героя историю формирования личности Григория Печорина в «Герое нашего времени» и объяснить мотивы совершаемых поступков.

Но Гуковский выделяет главное отличие реализма Пушкина от реализма Гоголя. Гоголь «попытался перенести центр тяжести с личности на самое среду» [21, с. 100]. Получается, что, когда А.С. Пушкин считает главным показать личность человека в среде, Н.В. Гоголь решает показать саму среду. Это прослеживается практически во всех произведениях Гоголя. Например,

Маркович в статье “Петербургские повести Н.В. Гоголя (Главы из книги)” отмечает, что для Гоголя характерен лаконизм в описании быта, все элементы жизни его героев от описания жилья до описание повседневных занятий «обрисованы несколькими быстрыми штрихами» [37, с. 290]. Точность и конкретность — то, к чему стремится реализм Гоголя. Но при этом, как отмечает Гуковский, для этого писателя характерен также типологизм. Если быть точнее, то Гуковский выделяет как ещё одну особенность творчества Н.В. Гоголя изображение «личности публики» («конкретный образ единства народа» [21, с. 485]) и «эмоционального портрета» («единая коллективная личность» [с. 260]). Описывая своих героев, описывая среду, в которой они живут (в «Петербургских повестях», «Мёртвых душах»), автор представляет галерею разнообразных лиц, но все они вместе создают единый образ. Обобщая реальность, представляя «эмоциональные портреты», в которых угадываются типы разных людей, он создаёт «личность публики», что, хоть и менее углублённо представляет личности, но ярче и подробнее показывает среду, в которой эти «личности» живут. Здесь будет уместно вновь вспомнить слова Гуковского о том, что Гоголь ставит целью изображения показать среду. Можно даже уточнить ещё одной цитатой Гуковского: «Гоголь окрасил оценивающим колоритом самую объективность, то есть самую картину жизни, представляющую печальной, или смешной, или презренной, или героической» [21, с. 255], что также отличает этого автора от творческого метода Пушкина, который не делает столь ярких акцентов на описании повседневности и быта, какие делает Гоголь.

Важно отметить небольшую деталь для понимания новшеств следующих писателей-реалистов-новаторов. Гуковский отмечает, что оба писателя, при всём реализме их произведений, не до конца отходят от канонов романтизма. Пушкин в большей степени сохраняет в своём творчестве элементы романтизма, Гоголь — в меньшей, но оба всё же обладают элементами романтизма. Эволюцию отдаления авторов от канонов романтизма автор представил в виде трёх взглядов: «Романтик говорил

низменному человек: мечтай о благе. Пушкин укорил низменного человека тем, что он мог бы в других условиях быть лучшим. Гоголь сказал низменному человек: ты прекрасен — в глубине души твоей» [21, с. 103]. Одна из ярчайших черт романтизма: представление об идеале и реальности. Идеал, в мышлении романтиков, недостижим, невозможен в реальности. Но оба автора показывают более реалистичный взгляд — что образная «мечта» возможна в реальности, способна воплотиться. Но препятствием становится та среда, реалистическая среда, которую что Пушкин, что Гоголь стремятся изобразить в своих работах. У Пушкина мечта чаще всего остаётся недостижимой, так как среда становится виновницей невозможности достижения идеала, потому и взгляд автора меньше обращён на среду, а больше — на личность, что характерно для романтизма. Гоголь же в героях своих произведений (в частности «Миргорода», «Петербургских повестей») больше «верит» в своих героев, видит потенциал, видит тот идеал, которого они могут достичь, и уже через личное сочувствие, периодически повлеяющееся в его описания героев (например, в повестях «Старосветские помещики» и «Шинель»), показывает свою веру в то, что герои идеальны внутри. И вот здесь нам стоит обратить внимание на фразу «личное сочувствие», использованное специально для подчёркивания разницы между авторами. Гоголь, как реалист, объективен и подробен, без объективности сложно было бы «объединить» черты людей и создать типы. Но в то же время он неоднократно проявляет своё субъективное отношение к героям, поступкам и т.д., что должно было бы отдалять Гоголя от реализма. При этом Гуковский, например, отмечает, что автор-рассказчик в тексте А.С. Пушкина «Евгений Онегин» не столь значителен и практически не проявляет своего характера: он «лишь наблюдатель и комментатор событий, стоящий рядом с героями и не поглощающих их. Он равен им в качестве такого же объективного лица» [19, с. 143]. Конечно, сложно полностью согласиться с мнением литературоведа, ведь, как справедливо заметил Я.Е. Эльсберг, «в “Евгении Онегине” мы наблюдаем такое вмешательство автора, которого нет у Бальзака и которое чуждо критическому реализму» [55, с. 42]. В то время как

Гуковский настаивал на том, что «Евгений Онегин» - первый роман критического реализма, Эльсберг подметил те элементы, которые сближают этот, казалось бы, реалистический роман с романтизмом, где роль героя-автора всё же играет важную роль и представляет описание действительности и героев менее объективно. У Гоголя же рассказчик больше отдалён и не «вмешивается» в повествование, не высказывает мнения и больше ориентирован на подробное описание действительности, что сближает его с реалистами, но наличие в его произведения субъективной, отдельной от описания быт, оценки, не позволяет назвать его в полной мере реалистом.

Таким образом мы можем отметить новые черты, введённые Пушкиным и Гоголем в развитие реализма, и можем смело называть их одними из главных представителей русского реализма, но их творческий метод не был до конца сформирован и не может считаться реализмом в чистом виде.

Новый виток в развитие реализма произошёл в 40-50-ые годы под влиянием «натуральной школы». Принципы данного направления развития реализма были сформулированы Белинским в его статьях и были основаны на художественных принципах Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Именно в этой «школе» полностью сформировались принципы реализма, а в период его расцвета в литературу пришли многие представители реализма. Как отмечал Д.В. Чалый в своей работе «Реализм русской литературы (40-е годы XIX века)», метод писателей-реалистов того времени заключался в «проникновении в сущность изображаемого предмета» [54, с. 17], то есть важно не только изобразить реальность, но и «познать» её: «конкретно-чувственная действительность — прежде всего предмет художественного познания, а не только материал для образного воплощения тех или иных идей и настроений» [54, с. 18]. Это продолжает идеи Гоголя и Пушкина, которые стремились изобразить быт, чтобы донести влияние среды на личность человека. Но теперь писатели стали делать больше акцент на изображении реального мира для более лучшего понимания не только среды, но и личности. Изображаемая реальность стала целью изображения.

Здесь стоит вспомнить работу В.М. Марковича “И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы)”. Она интересна не только тем, что представила развитие творческой мысли Тургенева и подчеркнула некоторые особенности его поэтики, но и тем, что в ней особенно точно представлены главные особенности русского реализма, сформировавшиеся к этому времени.

Среди них:

- обилие в тексте романа интерпретаций изображаемого (характеристик, объяснений, оценок)
- чёткое разделение изображения действительности и авторской интерпретации
- демонстративно непоэтическая форма
- аналитизм
- принцип непредсказуемости поведения героев и принцип «незакономерное объяснимо»

Уделим немного внимания каждому из этих принципов, так как каждый из них укрепился в реалистической литературе и в той или иной степени появлялся впоследствии в произведениях других авторов.

Первый признак реалистической литературы — «Обилие в самом тексте романа интерпретаций изображаемого (характеристик, объяснений, оценок)» [36, с. 104]. На внешних и внутренних характеристиках героев строится образ персонажей произведений реализма. Можно вспомнить то, как Гоголь подробно описывает каждого помещика в «Мёртвых душах»: каждый помещик обладает не только внешней характеристикой, но и внутренней, есть чёткие сравнения (Собакевич — медведь, Ноздрёв — собака), герои дают оценки друг другу (в частности, Чичиков, возмущающийся Коробочкой, пренебрежительно относящийся к Плюшкину и т.п.), прошлое некоторых героев объясняется автором прямо (Плюшкин, Чичиков). Этот приём

раскрывается в романах Тургенева (раскрывающего в диалогах истории героев), Достоевского (характеристики героев которого даются через характеристики, высказанные другими героями), Толстого.

Второй признак: «План интерпретации не сливается с планом непосредственного изображения. Это именно два плана, когда частично пересекающиеся, всегда взаимосвязанные, но при всём том ощутимо различные и иерархически неравноценные» [36, с. 104]. Мнение автора, его оценка героев, если и даётся, то предстаёт в отрыве от реалистического изображения действительности. Лирические отступления Гоголя в «Мёртвых душах» тому пример: мысли автора чётко отделены от мысли героев, от изображения действительности. Этот приём также будет активно использоваться Л.Н. Толстым, особенно в более поздних произведениях.

Третий признак — рациональность мысли, демонстративная непоэтичность, «максимально близкая к формам научного, публицистического и обыденно-бытового сознания» стилистика [36, с. 103]. Стремясь разрушить традиционные критерии литературности, реалисты создали свой стиль. Как отмечал Ю.В. Манн в статье «Философия и поэтика «натуральной школы»»: «Трансцендентальная взаимосвязь мира художника и мира действительности, игравшая такую большую роль в романтизме <...> нарочито нарушается. Возникает культ “депоэтизированной” действительности» [35, с. 274]. Реальность и «художественный взгляд», по мнению реалистов, имеют мало общего, потому они намеренно разделены, а чаще сторона «художника» в целом отрицается. Рассказы-очерки И.С. Тургенева и объективные романы И.А. Гончарова могут считаться наиболее удачными примерами, подтверждающими этот признак.

Четвёртый признак – аналитизм, присущий реализму: «Аналитизм, в значительной степени сохранивший свою рационалистическую природу, выступает здесь как конструктивная, смыслообразующая и «завершающая» сила» [36, с. 98]. Второстепенные герои часто представлены просто, схематично (помещики в «Мёртвых душах», характеристика Ольги или

жителей деревни в «Евгении Онегине»), но главные герои представлены в динамике развития: Чичиков и Онегин мыслят, действуют, думают и в какой-то мере развиваются на протяжении романа. Это полностью перешло в систему реализма и развивается и у Гончарова, и у Тургенева, и у Достоевского, и у Толстого. При этом все действия героев автор может не всегда объяснять, но предоставлять всё нужное, чтобы при анализе читатель мог объяснить развитие героя и его поступков: «аналитическое объяснение и аналитическая оценка характера и судьбы героя входит в структуру его образа как элемента решающий» [36, с. 98].

Последний признак — принцип непредсказуемости героев. Именно в нём Маркович видит важнейший признак художественности реализма. Поведение героев кажется странным, непредсказуемым, какие-то поступки кажутся свершившимися «вопреки всему». Но на самом деле вся парадоксальность поведения героев, вся непредсказуемость объяснима. Как было указано выше — автор не объясняет поступки героев, но, как наблюдатель, как рассказчик, стремится показать объективную реальность, подробно описать всё, происходящее с героем, чтобы дать читателю возможность, проанализировав всё представленное, объяснить те «непредсказуемые» поступки и понять, что на самом деле они закономерны. «В парадоксальном откроется закономерное (т.е. в принципе, объяснимое) — такова логика реалистического психологизма середины века» [36, с. 46].

Таким образом мы выделили основные признаки реализма, которые в той или иной мере появляются в творчестве других писателей-реалистов. При этом мы держим в голове, что Пушкин, Гоголь, Лермонтов, хоть и считаются первыми реалистами, всё же не всегда целиком следуют перечисленным выше признакам реализма.

Одним из первых «совершенных» реалистов, в чьём творчестве наиболее заметны данные признаки, был И.А. Гончаров. Как отмечал Г.Н. Пospelов, Гончаров, в отличие от писателей прошлого, объективен, когда показывает быт, героев и всё, что окружает героев. Как было указано ранее, Пушкин и

Гоголь допускали в описании действительности своё мнение, отношение к персонажам, субъективность. Гончаров же в своих романах ставит рассказчика исключительно как наблюдателя и фиксатора событий: «Он отличается объективностью приёмов и тона изображения, неторопливой последовательностью в развитии действия» [46, с. 67]. Он не даёт прямой оценки поступкам персонажей, не ставит целью рассказать читателю психологию поведения героев: читатели всё видят сами и делают свои выводы, исходя из поступков героев и чёткого описания среды. Среда, как и у Пушкина, влияет на формирование личности героев (так, например, Адуев-младший в романе «Обыкновенная история» отходит от своих идей романтизма, всё больше погружаясь в быт столицы, потому в конце романа он так неожиданно резко изменился), но автор не стремится подчеркнуть это (как, например, делал Гоголь при описании изменений, происходящих у Чарткова в повести «Портрет» под влиянием жизни в быте «художника-ремесленника»). Гончаров раскрывает подробнее то, каким именно образом среда меняет характер и поведение человека, но делает это ненавязчиво, максимально отделившись от героев. И этот принцип гончаровского творчества Пospelов называет «принцип осознанного творческого реализма», суть которого в изображении образа мысли и образа действия людей в их зависимости от общества [46, с. 153]. Этот принцип получил более подробное объяснение в другой его работе «Реализм и его разновидности в русской литературе XIX века». Реализм, по его словам, в первую очередь строится на воспроизведении характеров героев в соответствии с их собственными, объективными внутренними закономерностями [45, с. 86]. Среди них он особенно выделяет «типические обстоятельства» — всё то, из чего состоит жизнь героя (среда, социальный характер, уровень жизни общественные отношения в стране, эпоха) и что обуславливает формирование их личности [45, с. 103]. Таким образом жизнь вокруг героя, среда, быт, создают человека, а в произведениях реалистического направления и представлено данное «созидание». Это объединяет в себе и все вышеупомянутые признаки реализма. Таким образом

можно считать, что в 1950-ых годах реализм сформировался как литературное направление и находился в это время в кульминационной своей фазе.

Впоследствии развитие реализма продолжилось в творчестве других писателей, дополняясь деталями, но сохраняя вышеупомянутые признаки, как крепкую основу реалистического стиля. Мы отметим М.Е. Салтыкова-Щедрина, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Как известно, автор «Мелкого беса» жил в годы расцвета творчества этих писателей и был знаком с их произведениями, потому считаем важным остановиться именно на их реалистическом методе. Стоит отметить, что, продолжая линию реализма в литературе, оба автора развивали свои уникальные методы и вносили в направление свои краски. Учитывая их влияние на литературу реализма, можно заметить отголоски некоторых особенностей их художественного мировосприятия и в «Мелком бесе».

В первую очередь выделим творчество Салтыкова-Щедрина. В литературу он пришёл с работой «Губернские очерки», в которых использует приёмы натуральной школы, а впоследствии добавляет новые элементы. Как отметил Ю.В. Манн, анализируя повесть Салтыкова-Щедрина «Противоречия»: «Повесть Щедрина словно стремится изнутри раздвинуть кругозор натуральной школы, открывая в ее главных опорных категориях (действительность, натура человека) более сложное и чреватое непримиримыми “противоречиями” содержание» [35, с. 299]. Главное, что ввёл Салтыков-Щедрин в русскую литературу, что увидел в реальности и раскрыл в своём творчестве — наличие в этой действительности «человека с его эгоизмом», эгоизмом, который является частью природы человека [35, с. 303]. Таким образом он проработал характеры героев реалистической литературы, расширяя понимание действительности и среды, позволяя герою обладать своим уникальным мировоззрением, своими идеалами, и не меняя при этом тон повествования на романтический. Впоследствии эти же элементы продолжил в своих работах Ф.М. Достоевский.

Но прежде чем мы обратимся к творчеству Достоевского (а его, забегая наперёд, стоит рассмотреть подробнее, учитывая его влияние на творчество декадентов), мы вспомним и ещё одно важнейшее лицо в литературе русского реализма. Л.Н. Толстой в годы, когда Фёдор Сологуб только пришёл в литературу, уже был известен как великий писатель, максимально детально описывающий созданный в произведениях мир, стремящийся к подробному анализу своих героев и в этой подробности показывающий свою приверженность реалистическому направлению. Но для нас важно отметить его творческую цель. В статье Евнина эта цель Толстого как писателя определена — «создание *единой, целостной картины* русского общества, русского народа, и *каждый* из мазков этой картины важен, необходим и в этом смысле равноценен всем остальным» (курсив авторский) [23, с. 449]. Принцип, используемый Толстым, характерен и для Сологуба, который детально прорабатывал весь свой представленный в том же романе «Мелкий бес» мир, в котором «каждый из мазков» важен, так как показывает реальность.

Наконец рассмотрим одного из ярчайших представителей русского реализма XIX века. Ф.М. Достоевский к дебюту Фёдор Сологуба был уже известным писателем. Его романы продолжают традиции реализма, но автор вносит свой взгляд в построение сюжета. И, как известно, особенности стиля Достоевского повлияли на формирование декадентства в русской литературе, а, следовательно, и на развитие его главного представителя — Сологуба. В статье «Реализм Достоевского» Ф.И. Евнин отмечает особенность романов великого писателя: «В них окружающая писателя действительность представлена в состоянии внутреннего распада, разложения» [23, с. 410]. В этой работе учёный рассматривает романы Достоевского как новый жанр — роман-трагедия, для которого характерны элементы драматургического искусства: первостепенная важность конфликта, «равноправие» героев, «принцип *субординации* жизненного материала, связанный с *выборочным* показом действительности через самые *острые* и *резкие* его проявления» (курсив авторский) [23, с. 449]. Анализируя внутренний строй романа, Евнин

приходит к выводу, что вся структура его романов тяготеет к структуре трагедии [23, с. 451]. При этом в стиле Достоевского характерно изображение тёмной стороны героев (герой Достоевского становится носителем потаенных, иррациональных влечений и страстей [23, с. 430], которые могут выражаться в довольно извращенных желаниях и чувствах [23, с. 432]) и отсутствие этической оценки поступков этих героев. Учитывая, что развязка его романов часто трагическая [23, с. 439], Достоевский таким образом создаёт уникальный жанр романа-трагедии, который полностью следует реалистическому направлению в литературе, но раскрывает то, чего не было представлено в реалистических романах до него: тёмная сторона души человека.

Подводя итоги первого параграфа, мы можем определить, какие основные особенности произведений позволяют отнести произведение к реалистической традиции. Руководствуясь перечисленными выше признаками, можно понять, насколько сближено творчество Фёдора Сологуба с классическим реализмом, формировавшегося на протяжении 1930-1980-ых годов.

1.2. Литературный контекст конца XIX века

Фёдор Сологуб начал писать свой роман «Мелкий бес» в 1892 году. К этому времени классический реализм был окончательно завершён в творчестве Чехова (по утверждению Горького), а в литературной среде началось развитие символизма, одним из главных представителей которого и является Фёдор Сологуб. Учитывая, что в те годы не было единого восприятия зарождающегося направления, символизма, каждый писатель предлагал в своём творчестве своё видение мира. Поэтому считаем более целесообразным изучать не творчество символистов того времени, а сами идеи символизма, то, что это направление из себя представляет. В том числе важно рассмотреть жизненный путь Фёдора Сологуба и историю создания «Мелкого беса», как пример развивающейся мысли поэта-символиста.

Первым делом, уверены, стоит вновь обратиться к реализму, но уже развивавшемуся во время творчества Сологуба. Как известно, дебют Сологуба состоялся в 1884 г. с выпуском в журнале «Весна» его стихотворения «Лисица и ёж». В 1888 году умирает Всеволод Михайлович Гаршин, но к этому времени он успевает также громко заявить о себе (дебют — 1874 год, рассказ «Четыре дня») своим немногочисленным творчеством и проложить дорогу А.П. Чехову. В 1880 году А.П. Чехов дебютирует с рассказом «Письмо к учёному соседу» в журнале «Стрекоза» и, регулярно печатая свои рассказы, получает большую популярность, становясь лидером реалистического направления конца XIX века.

Почему мы упоминаем Гаршина? Для того, чтобы определить важное значение В.М. Гаршина и заметить его влияние на Фёдора Сологуба, стоит обратиться к статье Г.А. Бялого «К вопросу о русском реализме конца XIX века». Подробно разбирая реализм конца XIX века, он указывает на главную черту творчества Гаршина: он соединяет в своём творчестве все проблемы своего времени в образе «социального зла». Проблема социального зла представлена у него в двух аспектах: социальный антагонизм, который резко и неожиданно нарушает нормальное течение жизни людей, и социальный антагонизм, который проявляется в быте, в будничном обличьи и который незаметно разрушает жизнь человека [14, с. 6]. Второй аспект можно впоследствии заметить в творчестве Чехова. Ещё одной яркой особенностью Гаршина можно считать способность находить это «зло» в мельчайших деталях: кажется, что всё в мире пропитано той отрицательной энергией, которая незаметно или заметно разрушает жизнь. Если анализировать творчество Гаршина, то можно заметить, что он по своей сути был одним из первых, кто объединил в своём творчестве реализм и символизм. Обобщение в конкретно-социальных очертаниях [14, с. 8] – яркие черты реализма, субъективный тон и лирическая окраска, наличие в образах Гаршина символов и аллегорий [14, с. 7] – становятся элементами не столько романтизма, сколько зарождающегося символизма, одной из особенностей которого было

изображение действительности через субъективное восприятие мира. Таким образом становится понятно упоминание Гаршина. При этом Гаршину принадлежит первичное укрепление краткой формы в литературе русского реализма, которая впоследствии полностью закрепились, завершив развитие реализма, в творчестве Чехова.

Однажды Горький предрёк смерть реализма в лице творческого метода Чехова [18]. И правда — реализм после Чехова уже называли неореализмом, на который повлияли тенденции модернизма. Реализм Чехова же продолжает и завершает развитие классического реализма, который строился на протяжении XIX века. Как отмечают исследователи, реализм Чехова ещё более объективен, автор «не делает различия между значительными и незначительными событиями» [14, с. 29] и активно применяет принцип полного доверия к читателю, «который волен сам, без авторской помощи, извлекать из рассказа ту «мораль», которая вытекает из самой логики жизненных фактов», детально представленных в творчестве писателя [13, с. 155]. Также для творческого стиля Чехова характерна детальная проработка мира, что также сближает его литературные методы с методами Толстого (Андрей Белый, к примеру, отмечал эту черту, говоря, что в Чехове «толстовская отчётливость и лепка образов» [6, с. 435]).

Многие исследователи рассматривали творческий метод Чехова с точки зрения не только формы, но и содержания. Предметом изображения в его произведениях является обыденность простых людей разных профессий и уровня жизни. Их привычная жизнь часто представлена неизменной, не нарушаемой и не меняющейся под действием событий персонаже [24, с. 55-56]. Это повседневность, которую целиком заполнили пошлость и пустота. Горький отмечал, что именно пошлость, бессмысленная и убивающая всё человеческое, присутствующая в реальности, была врагом Чехова [17, с. 19]. Именно её он обличал и высмеивал, старался показать людям всю пустоту их быта, их обыденной жизни. Г.А. Белый, анализируя творчество Чехова, сказал важную фразу, которая во многом можно считать художественным приёмом и

даже принципом Чехова, которым он руководствовался при создании сюжетов своих произведений: «Страшны не внезапные резкие перемены и перевороты в человеческой судьбе: страшна, напротив, жизнь, которая совсем не меняется, в которой ничего не происходит, в которой человек всегда равен себе» [14, с. 22]. А.Белый также указал, что, показывая пошлость окружающей среды, Чехов сотворил свой уникальный методологический приём, с помощью которого сделал свои образы более реальными и чётко выраженными на фоне «нереальной», обесмысливающей реальности [6, с. 435]. Таким образом многие видные учёные отметили особенности реалистического начала в творчестве Чехова. Учитывая акцент на мрачном изображении действительности, на пошлости обыденной жизни, на пустоте и бессмысленности быта своих героев, а следовательно, и реальных людей, можно посчитать, что Чехов продолжает некоторые элементы, заложенные Достоевским и Салтыковым-Щедриным, и что его традицию продолжает Сологуб, изображая бессмысленную, мрачную, пустую и насквозь пошлую жизнь города в романе «Мелкий бес».

Прежде чем перейти всецело к теме развития символизма, стоит выделить фразу, написанную Андреем Белым, видным символистом Серебряного века, в статье “Чехов”: «Истинный символизм совпадает с истинным реализмом. Оба о действительном. Действительность — глубочайший и основной признак жизни. <...> Истинно глубокий художник уже не может быть назван ни символистом, ни реалистом в прежнем смысле» [6, с. 433]. В словах писателя есть большая доля правды. Учитывая, что именно такую характеристику Белый даёт Чехову, он подчёркивает важность его влияния на развитие символизма. По логике Белого: символизм и реализм неотделимы друг от друга, так как оба изображают реальность. Ценно наблюдение, сделанное Н.Е. Титковой в статье “Обновление принципов реализма в русской прозе конца XIX – начала XX века”: «классическая формула критического реализма «среда заела» оказывается слишком примитивной для раскрытия внутреннего мира и мотивов поведения человека, его связей с внешним

миром» [51, с. 4]. Реализм был тесен для мышления и творчества новых писателей и поэтов. Потому в период завершения реализма, начало формироваться следующее направление — символизм, в котором реальность изображается совершенно по-новому.

Но то, как именно она изображается (и, забегая вперёд, какая именно реальность изображается), можно узнать больше только через анализ работ главных авторов философии русского символизма. Учитывая, что для Сологуба наиболее близкими по образу мышления были Мережковский и Гиппиус [43, с. 55], именно на них и их работах мы остановим внимание при анализе символистской литературы. Также мы рассмотрим мышление Андрея Белого, в чьих статьях часто представлены наиболее точные описания черт символизма, как направления литературы. Но прежде чем рассмотреть символизм ближе и определить принципы символизма, стоит обратиться к работе Аврил Пайман “История русского символизма”, в которой детально рассмотрена история формирования, развития символизма в России, представлены основные лица, работы и течения той эпохи. Как минимум, нам стоит обратиться к её хронологии, представленной на страницах 319-345, так как благодаря ней можно наглядно проследить путь становления символизма и путь самих представителей этого направления.

Дадим небольшую справку об эпохе и основных работах. Мотивом для становления нового направления в литературе стал тупик, к которому пришло развитие литературы. Повторяющиеся мотивы и завершение пути у классического реализма привели к кризису, роль творчества в обществе стала менее значимой, некоторые критики (особенно убеждённые в превосходстве критического реализма) были уверены, что искусство не нужно. Главным поэтом 1980-ых, «эпохи безвременья», стал Семён Надсон, чьё творчество очень точно отражало всё, что чувствовало молодое поколение, весь упадок и бессилие, невозможность борьбы из-за отсутствия сплачивающей новой идеи. Мережковский, как близкий друг Надсона и вдохновлённый его порывами и также тонко чувствующий наступивший кризис в литературе, узнаёт больше

о развивающихся в Европе направлениях в искусстве и философии, улавливает идеи и мысли По и Бодлера (в большей части), подмечает то, как зародился и развился модернизм (одним из течений которого является символизм) и, отметив весь творческий упадок, к которому уже пришла Россия, провозглашает новое направление в искусстве — поиск новых путей через понятие символа. Первыми авторами, которые начали показывать новое мышление стали Фёдор Сологуб и Зинаида Гиппиус. Впоследствии список пополнился и другими поэтами, в числе которых были сам Мережковский, Бальмонт, Коневский, Брюсов. Символизм, созданный перечисленными авторами, получил впоследствии другое название — декадентство (от фр. - упадок). Такое «ведущее ответвление» возникло благодаря философии Шопенгауэра, заключающейся в представлении жизни, как вечного страдания, и философии Минского, мэонизме (от греч. - не сущий), заключающегося в сближении с «Ничто» [38]. Вследствие этого мрачная атмосфера стихов, резкость форм, печаль, страх, отрицательное и безжизненное, тема смерти стали ведущими в творчестве писателей и поэтов-символистов. Именно к нему причисляется Фёдор Сологуб.

Для более полной картины отметим также и появление «младосимволистов». Под влиянием философии В.С. Соловьёва, новое поколение символистов — Блок, Вч. Иванов, Андрей Белый — стало развивать новые идеи, сближая свою поэзию с символами уже не смерти, а Бога. К этому же направлению перешёл вождь декадентства Брюсов, отдалившись от позиций Мережковского. При этом молодое поколение также положительно относилось к «создателям символизма», уважало их и осмысляло: «если Гиппиус и Мережковский были главными инициаторами идей, то Сологуба многие считали верховным арбитром в вопросах вкуса и литературной техники» [43, с. 56]. Важно отметить, что впоследствии в этом параграфе будут использоваться цитаты из статей Андрея Белого, который относился к «новому поколению». Но именно то, что он осмыслял прошлое, подчёрпывал из работ уважаемых «старосимволистов» причины возникновения символизма

и его приёмы, позволяют принимать его статьи, как необходимые для понимания той эпохи, в которую творил Сологуб.

Таким образом мы можем выделить троих главных представителей символистского направления в литературе: идеолог направления Д.С. Мережковский, первый «голос смерти» мира символизма З.Н. Гиппиус и главный писатель-декадент Ф. Сологуб. Именно через анализ их работ мы будем искать основные принципы символизма.

Мережковский и Гиппиус были ярчайшей литературной парой своего времени. Как отмечали современники (и сама Гиппиус в своих дневниках и мемуарах), муж и жена были словно неразрывно связаны друг с другом. Обоих воспринимали часто неотрывно, но при этом по-разному: «В Мережковском ценили прорицателя. Гиппиус была собеседницей» [31, с. 9]. Именно благодаря тому, что Гиппиус была общительна, чаще выходила в свет и «беседовала» с поэтами, в то время как Мережковский чаще выражал свои мысли в работах, а ценили его за вклад в философию и в развитие символизма, её литературное творчество некоторые современники считали более интересными и наполненными творческим талантом (например, Вячеслав Иванов). При этом сравнивать этих писателей — гиблое дело. Учиывая их «парность», их литературное влияние на символизм можно считать одинаково важным. В то время как Мережковский формулировал и разъяснял теории нового направления, Гиппиус на примере своего поэтического и прозаического творчества активно выражала эти идеи.

Важной для понимания теории, созданной Мережковским, считается его статья-лекция «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», опубликованная в 1893-ем году. В этой статье, как следует уже из названия, описаны ставшие очень заметными упаднические настроения среди людей его поколения. Автор утверждает, что происходит кризис эпохи: в литературном мире нет единства во взглядах, везде — разъединённость, а следовательно смешанность и простой от непонимания, «куда двигаться». А вместе с разъединённостью нет и таких писателей, которые бы смогли

«объединить народ», повести его за собой. Как подмечает автор: «Пока у России не будет своей литературы, у нее не будет и своего Гёте, представителя народного духа». Под литературой понимается та движущая сила, которая приводит к развитию творческого мышления, к моральному росту человека. Столь широкое распространение тоскливых настроений и однообразия тем Мережковский видит в двух проблемах, которые развили и укрепили кризис культуры: «падение», разложение русского литературного языка, вызванное распространением в критике и сатире разговорного, простого языка, и всё более возрастающим невежеством общественности, и система гонораров, из-за которой часто писатели стремятся заработать больше денег, забыв о предназначении поэтического дара. Таким образом Мережковский точно определил то, на каком уровне находилась литература его времени и в чём причины такого уровня. Описано это для более точного понимания эпохи, чтобы, перечисляя выдвинутые во второй половине статьи новые эстетические позиции, было более точно отмечено, в чём новаторство символизма.

Обращаясь к творчеству Генриха Ибсена, Гюстава Флобера, Шарля Бодлера и Эдгара Аллана По, Мережковский выделяет в своей статье три основных признака «нового искусства»:

- 1) мистическое содержание — мистицизм;
- 2) символы — символизм;
- 3) расширение художественной впечатлительности — импрессионизм.

Анализируя произведения писателей-реалистов (Тургенева, Гончарова, Достоевского, Толстого), он подмечает наличие перечисленных черт «нового искусства»: у кого-то в большей степени, у кого-то в меньшей. В Тургеневе Мережковский видит ярчайшего импрессиониста, в Гончарове (и Гоголе) — талантливого символиста, у которого «каждое его произведение — художественная система образов, под которыми скрыта вдохновенная мысль»; в творчестве Достоевского и Толстого видит множество мистических черт. Завершает же он свою статью анализом творчества Чехова и Гаршина. В Чехове он видит продолжение импрессионизма Тургенева, в Гаршине же

ярчайшего символиста, который первым в своём творчестве стал очень активно «действовать символами».

При этом само понятие символа Мережковский не выдвигает, представляя суть символов исключительно через примеры. Конечно, он подмечает некоторые важные черты, например, он видит в символизме продолжение реализма: «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности». Но в то же время главный посыл статьи: вера в изменения, в то, что современные писатели смогут справиться с «задачей сознательного литературного воплощения свободного божественного идеализма». Основным направлением в своём символизме (а о разных «символизмах» разных авторов мы поговорим позднее) Мережковский выбрал религию и божественное начало. Как отмечал А.В.Лавров: «Мережковский видел в творческом акте форму воплощения глобальной жизнестроительной концепции» [32, с.440], а А.Белый: «...всё превратил Мережковский в ореол вокруг какого-то нового отношения к религии — теургического, в котором безраздельно слиты религия, мистика и поэзия» [3, с. 438]. Таким предстают основные идеи Мережковского, первого философа символизма. Но, прежде чем перейти к «творческой философии» Гиппиус и Сологуба, считаем необходимым рассмотреть само понятие «символа». Для этого наиболее удобны будут статьи упомянутого ранее Андрея Белого, сумевшего наиболее точно пояснить структуру символизма. Но также будут использоваться и работы известных учёных, исследовавших символизм.

Андрей Белый стремится в своих статьях не только пояснить, что есть символ, но и объяснить некоторые черты символизма. Например, продолжая идеи Мережковского, заметившего в произведениях ярчайших писателей-реалистов, он определяет, что романтизм, классицизм, реализм и появившийся в развитии литературы символизм — только способ символизации образами переживаемого содержания сознания в разные эпохи [10, с.202]. Что важно, Белый отмечает то, как формируется сам символ в голове творца. Символ представлен в его работах, как индивидуальный образ переживания,

неразложимое единство процессов чувствования, воления, мышления, характерное для конкретного индивида [7, с. 133]. При этом под символизмом понимается как раз метод символизации этих переживаний путём создания образа [9, с. 199]. Основные принципы символизма Андрей Белый также перечисляет:

- 1) символ всегда отражает действительность;
- 2) символ есть образ, видоизменённый переживанием;
- 3) форма художественного образа неотделима от содержания [8, с. 188].

Если проследить логику Андрея Белого, то становится понятным, как формируется символ. Человек, созерцая, чувствуя, переживая что-либо в жизни, в действительности, создаёт в своём мышлении образ-символ, который включает в себя как часть реальности, так и что-то изнутри человека, объединяет объективное и субъективное. Человек способен познать реальность, создать свой взгляд на неё, сведя все элементы познаваемой действительности внутри себя [2, с. 126]. Таким образом каждый писатель создаёт свой «мир», своё «понимание мира», которое автор пытается донести до других путём преобразования этого своего «понимания» в символы. «Чувством мы живём во многих мирах» [2, с. 126] – в этой фразе заключается особенность мышления символистов. У каждого символиста — своё восприятие мира, каждый — по-своему, через свои индивидуальные символы, показывает этот мир в своём творчестве. Но, как заметила Барковская, «В процесс символизации активно включается читатель: он должен почувствовать смысловую перспективу за предметным значением образов, данных в тексте» [1, с. 24]. То есть не только от автора зависит, насколько символично произведение и насколько понятны образы и переживания, заложенные автором в символы, но и от читателя, который тоже должен обладать символистскими взглядами, чтобы уметь разгадать символы.

Как отмечали Ломтев С.В., а также Лотман М.Ю. и Минц З.Г., символы, представленные в произведениях символистов, расширяют вариации трактовки текста, благодаря своей многозначности. Преимущественно

символизм раскрылся в поэзии, но, учитывая, что во второй главе будет анализироваться роман, стоит также выделить то, как учёные, занимавшиеся анализом романов писателей-символистов, увидели символ. В частности, интересно мнение Ильева: «Символом будет не образ, а субъективное авторское представление переживаемого им эстетически феномен» [28, с. 7]. Мнение Колобаевой: «Символ — это образ знаковой природы, условленный в основе. Он мыслится как образ, в котором видимое, конкретное, событийное выступает лишь неким иероглифом, иероглифом лежащей за ним тайны, знаком “иного”» [30, с. 18]. Мнение Барковской: «Каждый из романов, отражая биографически-конкретные ситуации, вбирает также основные мотивы лирики и теорико-публицистических статей автора. В символистском романе окончательно осмысляются возможности поэтики образа-символа» [1, с. 8]. Как можно увидеть, изменение привычной символизму формы с поэтической на прозаическую, не сильно изменил восприятие самого символа: приём «переживания» действительности позволяет также создавать символы и воплощать их в более длинных, а потому и способных лучше раскрыть и уточнить или, напротив, наполнить деталями, произведениях. Наличие множества трактовок в попытке понять «миропонимание автора» также становится чертой символизма, закрепляясь и в прозаическом творчестве.

Вспомним же Зинаиду Гиппиус. Она известна как автор множества прозаических и поэтических произведений. И, как заметила, например, Колобаева Л.А., творчеству Гиппиус, как и творчеству Фёдора Сологуба, характерны тема смерти и закреплённая взаимосвязь между мистикой и действительностью. Как отметил Лавров, Гиппиус считали «альфой и омегой русского декаданса», так как в её творчестве наиболее полно воплощаются все основные принципы «мрачного символизма»: индивидуализм, эгоцентризм, «упадничество», мистичность, уход в мир фантазий, внутренний надлом, отвращение к жизни [31, с. 17-18]. При этом известно, что Гиппиус была главным представителем декадентства только на начальных этапах своего творчества, а позднее пыталась отдалиться от этого течения символизма. Она

видела проблемы декадентства и позднее в статьях «Декаданс и общественность» и «Торжество в честь смерти» сильно критиковала это направление, упрекала писателей-декадантов, которые продолжали «топтаться на месте», сохраняя ведущими чертами символизма мрачные идеи, отсутствие точности в изображении мира и полную расплывчатость образов, обесценивание, стремление к смерти. В общем всё то, за что она считала декадентство бесперспективным течением символизма.

На начальных этапах её можно было считать соратницей Фёдора Сологуба, но, перейдя от декаданса к религиозно-мистическому символизму, они становятся оппонентами. Хотя их «противоположность» была заметна и в первых произведениях. Айрил Пайман отмечала, что у этих авторов было разное отношение к жизни, к смерти, а потому и разный взгляд на символизм и на его выражение. Читая работу Павловой «Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников», мы отмечаем, насколько даже детство Сологуба было хуже, жёстче, трагичнее, чем детство Гиппиус. Начиная с того, что Гиппиус родилась в знатной дворянской семье, в Сологуб — в семье рабочих с тираншей-матерью, заканчивая наказаниями, которых практически не было в детстве у Гиппиус и которые были и очень болезненные в детстве у Сологуба. Потому вера в смерть, погружение в декаданс со стороны Сологуба более искренняя и нет ничего удивительного, что он не отказывался от принципов декадентства даже после громкого скандала и отделения символизма от декадентства. Именно Сологуб собрал вокруг себя всех декадантов, которых осуждали Мережковский и Гиппиус. И нет ничего удивительного в том, что и Гиппиус отдалась от темы «пути к смерти», ведь её символизм нашёл новый путь, в то время как Сологуб не столько остался на уровне «примитивного и бессмысленного декадентства», сколько углубил эту теорию.

Но, даже не смотря на то, что Гиппиус отдалась от этого течения, её раннее творчество не отменяется и всё также имеет свои особенности, создающие восприятие декадентского символизма в русской литературе.

Айрил Пайман часто подчёркивала отличия этих поэтов. Например, Гиппиус видела в смерти разлуку, постоянную и вполне реальную опасность, угрожавшую любимым ею людям и ей самой [43, с. 53], но именно смерть, которую она обдумывала в своих произведениях чаще других тем. Вероятно, это связано с характером самой Зинаиды Гиппиус и её отношением к литературе. Лавров отметил, что по её творческому пути можно узнать обо всех переживаниях, которые заполняли её мысли в течение жизни, так как её лирика — «опыт самораскрытия, исповедальный монолог» [31, с. 6]. Потому становится понятно, что на этапе её вхождения в литературу тема смерти, ощущение лабиринта и тупика были для неё ведущими, чувство страдания, страха перед неизбежной смертью «управляло» ею. Гиппиус смогла воплотить свои переживания в декадентских стихотворениях настолько хорошо, что, даже когда она отделилась от мрачных тем и ушла к теме религиозной, в общественном сознании она осталась главным представителем декадентства. Что нам кажется не столь справедливым.

Мышление Фёдора Сологуба, его глубокая связь с декадентством, вера в правильный путь, который избрал этот писатель для отображения своего символического мира, нам кажется более верным определением истинного декаданса Серебряного века и позволяет называть именно Фёдора Сологуба — Главным представителем декадентства. Для него поэзия, в отличие от Гиппиус, становится убежищем от жестокой и ужасной действительности, становится миром фантазий, который не может иметь ничего общего с реальностью, который борется с самой жизнью [43, с. 49]. Сам Сологуб, исходя из работ Павловой, был человеком скрытным, малообщительным, замкнутым и даже не оставил после своей смерти никаких документов, которые могли бы лучше прояснить его биографию. Учитывая его характер и творческое кредо «Неистошима́я тема — о себе», убедительной кажется мысль, что Сологуб внутри себя переживал всю окружающую его жизнь и исходя из этого создавал произведения, где раскрывал своё мировоззрение и где обличал общество, в котором он проживал. Реалистическое начало,

подчёркивал Андрей Белый («Из глубин реализма Сологуб вычертил формулы своей фантастики <...> он — омега реализма» [5, с . 382]) и Павлова («Все ранние рассказы написаны в реалистической манере (В.Брюсов назвал их “грубо-реалистическими”), их сюжеты нередко восходят к подлинным историям или криминальным происшествиям» [41, с. 15]). Но в то же время, например, Гиппиус считал лирику Сологуба — совершенными с точки зрения символизма [43], а Селегень отметила яркую ноту субъективного мировосприятия, анализируя роман «Мелкий бес» [47]. И роман «Мелкий бес» очень интересен как раз для раскрытия мышления Сологуба, ведь он будто объединяет в себе взгляд реалистический и взгляд символистский. Это заметил, например, В.В. Ерофеев, который в своей статье “На грани разрыва” детально рассмотрел, как Сологуб сохраняет и в то же время рушит все традиции классического русского реалистического романа, как «философия надежды», характерная для реализма, обесценивается, исчезает, как само построение сюжета и иронизирует в духе реализма над представленным в романе миром, и аллюзиями и символами создаёт углубляет взгляды автора на мир [26]. Похожее заметила и Барковская, уловившая двойное восприятие романа: и реалистический образ город и Передонова в нём, и символически представленный образ бредового сознания [1, с. 25]. Анализом романа с обеих этих позиций мы займёмся во второй главе.

Выводы:

Завершая первую главу, подведём итоги. В первом параграфе мы детально рассмотрели развитие реализма в русской литературе, составили основные характеристики писателей, которые, как нам кажется, повлияли на формирование литературной мысли Сологуба, и собрали основные признаки реалистического художественного метода. Во втором параграфе был проведён анализ эпохи, в которую жил Сологуб, составлена характеристика основных символистских идей, формировавшихся в конце XIX века, и проанализированы элементы художественных методов троих

взаимосвязанных видных писателя того времени. На основе полученных данных мы будем проводить анализ романа «Мелкий бес» в следующей главе.

Глава 2. Синтез символизма и реализма в структуре романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»

Вторая глава посвящена анализу романа «Мелкий бес». В трёх параграфах рассмотрены три стороны романа: Система персонажей, Анализ событий и Общий анализ происходящего в романе в совокупности. Первый посвящён анализу жителей города и ближайшего окружения главного героя Передонова и сюжетной линии Саши Пыльникова. Второй посвящён ключевым событиям, происходящим в романе: анализ потенциальных невест Передонова и их попыток его «сосватать», представленный ближе к концу романа маскарад и развитие безумия Передонова. В третьем параграфе, озаглавленном «Символизм в реализме», будет проводиться анализ и обобщение символических деталей, которые наблюдаются в романе и которые получают своё полноценное значение только при объединении всех деталей, появляющихся в сюжете, и при рассмотрении произведения «издалека», в общем виде.

2.1. Система персонажей

Когда дело касается персонажей романа, стоит первым делом разделить их. Учитывая, что главным героем «Мелкого беса» является Ардальон Борисович Передонов, персонажи будут разделены на основании близости этих героев к нему. Таким образом каждый уровень близости представлен у нас в подпунктах параграфа.

2.1.1. Городские жители

Городские жители делятся на три уровня: «главы» города. «элита» и простые жители. Простых жителей в романе представлено очень много и практически все раскрываются позднее, в главах, посвящённых маскараду, потому в этом параграфе мы рассмотрим лишь их малую часть.

«Главных лиц города» в романе пятеро. Передонов навещает их с одной целью (получить защиту со стороны вышестоящих людей от плохих слухов), тем самым повторяя путь Чичикова из «Мёртвых душ» Гоголя. Каждого помещика характеризует не только их внешность и представленный в

авторских характеристиках и в жестах характер, но и их дом и реакция на слова Передонова. Такие портреты, подобные гоголевской галерее, составляют общий портрет верхушки власти в городе.

Очень часто автор даёт понять, каким является человек, через мелкие детали. Например, чтобы показать властность и самолюбие городского главы Скучаева, описывается его мебель, удобная только ему: «...грузный хозяин — ничего, сядет, примет себе место и сидит с удобством» [49, с. 69], а детская неспособность делать что-либо самостоятельно Кириллова — в ненароком оброненной фразе: «Если бы жена не помогала, то я не знаю, как бы справился» [49, с. 88]. При этом автору характерно также использование прямых характеристик, что продолжает традиции реализма. Так, точно и без второго дна, описаны презрительное отношение Скучаева к бедным людям, гневливость и желание обвинять и наказывать Авиновицкого, властность Вериги, беспечность и угодливость Кириллова, ощущение страха, которое вызывает Миньчуков. Через обилие реалистических деталей, через прямые характеристики показана вся «верхушка» власти города.

Если внимательно присмотреться к представленным героям, то становится понятным символизм нахождения именно их на «верхушке властей». Глупый и бесполезный исправник Миньчуков — не может никого наказать. Прокурор Авиновицкий — может только осуждать. Глава города Скучаев — ничего не делает и не может сделать. А предводитель дворянства Верига и председатель уездной земской управы Кириллов слишком зациклены на себе, на поддержании образа, вместо того, чтобы помогать кому-то. Власть не заинтересована в помощи народу, и Сологуб мастерски высмеивает это в «галерее» главных лиц города, подобно тому, как высмеивал Гоголь власти в «Ревизоре» и помещиков в «Мёртвых душах». Стоит отметить, что эта галерея работает также ещё на одну линию: показать сам город. Через этих людей нам показывают и бессилие, и нежелание власть имущих быть властью, направлять или улучшать город. Город, который они представляют, живёт такой же пустой, зацикленной на себе жизнью, как и они, «главы города».

В какой-то мере спасти такое положение может школа. Школа — это кладёзь знаний, место, где воспитывается человек. Но гимназия, в которой работает Передонов и в которой учится молодёжь, показывает, что дети также не спасены от дурного влияния. Главным представителем школы является директор — Николай Власьевич Хрипач. Он на первый взгляд не кажется плохим человеком: «Самая наружность его являла вид добродушия и стойкости», он «правилен и спокоен был он в личных сношениях» [49, с. 106-107]. Но его неидеальность также представлена в деталях. Хрипач — человек сухой и резкий в общении (слова «сухо»/«сухой» наиболее часто в романе используются по отношению именно к его речи), он думает только предписаниями начальства, его жизнь построена на правилах, которые он неукоснительно соблюдает и заставляет соблюдать других. Для директора важно не внутреннее содержание, а «фасад»: считая роль педагога возвышающей, он при этом ставит на первое место репутацию гимназии, а не качество учёбы. Всё, что делает директор гимназии, он делает только для сохранения хорошего отношения к школе и не принимает активных действий, пока не появляются возмущающиеся люди за её пределами. Ему не важны ученики, не столь важно, какие есть учителя, пока это не касается его и его ответственности (то есть репутации гимназии). Хрипач, при всей своей внешней добродетельности заиклен на себе, как и представители «высшей власти» города, потому неудивительно, что гимназия не выполняет своих функций — не возвращает светлые ростки в душах детей. Потому и дети в романе представлены явно не с положительной стороны.

В общей массе можно выделить то, что именно гимназисты ассоциируются со словом «дразнить». Это слово показывает то, как в этом учебном заведении любят высмеивать других людей, напоминая о нормальности травли в пределах гимназии. Суть их школьной травли — в желании повеселиться. Учитывая, что мотив веселья и издевательств характерен для описания всего города, гимназия становится местом, откуда будут выходить сформировавшиеся жители города. Уже в очень детском

возрасте появляются задатки «типичного взрослого жителя городка»: «Несколько товарищей, глупых малышей, толпившихся тут же, засмеялись на слова Передонова. Им тоже весело было дразнить Мишу [Кудрявцева]» [49, с. 62]. Но и в более старших классах появляются гимназисты, которым приятен «хаос»: «Всегда в классе находилось несколько таких, которые рады были случаю произвести беспорядок» [49, с. 110]. Наблюдая за массами гимназистов, можно заметить их явную тёмную сторону, которую автор, хоть прямо не показывает, но раскрывает через ощущение естественности их поведения.

Таким образом из-за нежелания ничего менять со стороны Хрипача, из-за наличия в школе жестоких, некомпетентных преподавателей (садист Передонов, презирающий гимназистов учитель гимнастики, без больших знаний гимназический врач Суровцев, сам Хрипач), из-за прогрессирующей жестокости в среде гимназистов гимназия не становится «светилом науки». Столь подробно описываемая гимназия становится символом «школы жизни»: в ней детей готовят к жизни в бессмысленном и мрачном мире города, в котором доверие к сплетням и травля считаются нормой.

Стоит обратить внимание на элиту города. В то время, как «главные лица» города представляют собой суть системы, «Элита», в нашем понимании, обозначает лучших людей города. Под «лучшими» подразумеваются те, кто уважаем жителями города, имея высокое положение в обществе. Среди них наиболее ярко выделяется Вершина: она богата, к её мнению прислушиваются, её уважают и с ней стараются иметь хорошие отношения. Потому именно её образ можно считать воплощающим элиту города.

Наталья Афанасьевна Вершина. В какой-то мере её можно считать главным лицом города, так как уже её фамилия, не имеющая указанного ударения, может читаться как Вершина — вершина всего города. Она появляется в начале романа, получив первую в романе подробную первоначальную характеристику, она появляется и в конце романа, разрушая правдой жизнь Передонова. Вершина описана реалистически: маленькая,

сухонькая женщина, создающая ореол загадки, говорящая быстро и монотонно, двигается легко, часто курит и почти всегда описывается находящейся в саду. Кажется, что вся её жизнь — созерцание сада, курение, общение и отдых (никаких других сцен её времяпрепровождения нам не показывают). События, которые происходят у неё в жизни, не меняют её взглядов на мир и не развивают её (что характерно почти для всех жителей города). Позиция «из этого может выйти только лишняя огласка и срам» [49, с. 106] является её главной позицией в жизни: она не жалуется и не стремится к огласке того, что происходит с ней, чтобы не было «срама», чтобы всё оставалось в рамках её нормы, чтобы ничто не испортило её авторитета. С каждым появлением автор всё больше раскрывает её внутренний мир, проникает в её сознание подобно авторам классического реализма: она думает, как пристроить Марту, сосватать её с Передоновым, она «великодушно» жертвует ей Мурина, проявляет жестокость, хранит в душе злорадство и, когда недовольна, приоткрывает свою маску спокойствия, показывая «тьму» своей души.

Среди всех персонажей романа именно Вершина обладает в характеристике мистическими элементами, что наполняет её образ символизмом. Рядом с нею упоминаются, характерные для мистицизма слова «дым», «ворожить», «чёрный». К тому она дважды предстаёт мистическим существом для других героев: «совестью» во сне Марты («Она ничего не обещала, но глядела укоризненно, и губы ее двигались с беззвучною угрозой; казалось, что если она скажет слово, то станет страшно» [49, с. 167]) и «колдуньей» в глазах Передонова («В ее фигуре пригрезилось ему что-то зловещее: черная колдунья стояла, распускала чарующий дым, ворожила, Он плюнул, зачурался» [49, с. 151]). Показывая реалистически очень мрачного человека и внешне, и внутренне, Вершина становится символом лицемерия и лживости, она вершина пороков общества, тихое, главенствующее зло, которое обладает мистической властью над жителями города. Такой человек — элита города.

Из простых жителей города мы выделим для анализа только семью Рутиловых, которые тоже имеют наибольшее влияние на жителей города и также предстают символом. Рутиловы: брат и четыре сестры. Брат-Рутилов часто появляется в романе, как приятель Передонова, хотя между ним нет каких-либо близких отношений. В какой-то мере его роль: быть связующим звеном между Передоновым и его сёстрами, с которыми он хочет его сосватать. Это будет рассмотрено ближе во втором параграфе. Рассмотрим сестёр. Впервые их представляют в четвёртой главе. Автор описывает их через точные характеристики: «четыре сестры, все на одно лицо, все похожие на брата, все милостивые, румяные, веселые: замужня Лариса, спокойная, приятная, полная; вертлявая да быстрая Дарья, самая высокая и тонкая из сестер; смешливая Людмила и Валерия, маленькая, нежная, хрупкая на вид» [49, с. 38]. В этих характеристиках показаны и сходства, и различия сестёр. Старшая из сестёр, Лариса, играет наименьшую роль в сюжете и практически не имеет каких-либо характеристик, потому её рассмотрение в рамках нашей работы представляется невозможным. Акцент будет сделан на рассмотрении трёх «главных» сестёр, появляющихся наиболее часто и раскрывающихся наиболее полно. Каждая из них автором описывается в традициях реализма, то есть автор раскрывает внутренний строй героя и описывает внешние проявления характера персонажей.

Старшая сестра Дарья становится «лидером» в группе, объединяющим всех сестёр вокруг излучаемых ею эмоций. В сцене исполнения песен она показывает две стороны своего характера: визгливый голос тоски, а потом и безумное веселье с плясом и прищелкиванием пальцами. В обоих случаях автор использует эпитеты и сравнения, которые наделяют образ Дарьи мотивами смерти: в голосе — «Тоска, воплощенная в диком галдении, тоска, гнусным пламенем пожирающая живое слово, низводящая когда-то живую песню к безумному вою!» [49, с. 117-118], — и в движениях: «...глаза ее, неподвижные на лице, вращались за ее кружением, подобно кругам мертвой луны» [49, с. 118]. Младшая сестра Валерия — самая маленькая и хрупкая. С

ней часто связываются слова «хрупкая» и «слабая» по отношению к внешности и «досада» и «зависть» по отношению к характеру. На протяжении романа она показывает своё лицемерие: изображает, а не искренне выражает эмоции. Автор прямо говорит, что она завидует сёстрам, так как уверена, что из-за своего возраста и хрупкости недополучает внимания и благ, которые получают другие сёстры. Но если Дарья — лидер, которая объединяет сестёр, то Валерия следует за сёстрами, так как они для неё единственный круг, в котором она получает внимание. Так автор, чередуя прямолинейное повествование и детали, показывает двух сестёр и их роль в группе. Людмила — средняя сестра, ей в романе уделяется больше всего внимания со стороны автора и других героев. Описанная как смешливая, весёлая и активная, она обладает скрытым внутренним характером, который, подобно тому, как раскрывается у сестёр, представлен на протяжении истории то точными характеристиками, то деталями. Например, её смех, который часто сопутствует её появлениям, представлен не только с положительной стороны, но и описывается как сплетённый «со сладостными и страстными веселиями» [49, с. 114], а её отношение к красоте не столько эстетическое (как она пытается доказать в словах), сколько плотское — ей нравится тело, трогать его, целовать, ей нравятся телесные увечья. У неё наиболее часто проявляется лицемерие, а различить, когда она искренняя, а когда лжёт почти невозможно: показательной является глава XXXI, в которой Людмила (как и её сёстры) раскрывает своё умение обманывать и оболыщать, и глава XXVI, в которой представлено умение Людмилы добиваться своих целей любыми способами. Людмила, стараясь лицемерно проявлять свою «хорошую сторону», ощущается человеком-картинкой. Она преувеличенно красива и приятна в общении, весела и нарядна, благоухает разнообразными духами. Но за этой картинкой скрывается властный и эгоистичный, бездушный человек.

Все образы сестёр представлены в традициях реализма — аналитичность, подробность, обилие характеристик и деталей, отсутствие отношения к ним автора. Но и они образуют символ. На протяжении романа

сёстры Рутиловы предстают в двух образах.. Первый образ — это картина, игра в «хороших людей», очень правдоподобная ложь: «Сестры переглянулись с видом столь хорошо разыгранного недоумения и возмущения, что и не одна только Екатерина Ивановна была бы обманута» [49, с. 237]. Второй образ — истинный, их любовь к сплетням, эгоизм, лицемерие и жестокость. Их жизнь — праздность.

В отношениях в семье Рутиловых автор воплощает сам город: зная пороки друг друга, они остаются сплочёнными в желании, чтобы об этих пороках не узнали другие. Отношение к слухам, к правде и лжи для сестёр аналогично отношению к ним любого обычного жителя города: изображать, будто пороков в них нет, маскировать намёки весельем и праздностью, «спокойным лицом», но при этом знать и своё зло в душе, и понимать, что и у других это зло есть. Рутиловы — символ «скрываемого порока», характерного для всех жителей. Их поведение, пляски с «смертельно тоскливыми воплями-песнями», ассоциирующиеся с шабашем, и желание навредить, соврать, мечта обмануть весь город создают ассоциации с нечистью, лгущей так естественно, что им верят.

2.1.2. Ближайшее окружение Передонова

Наиболее часто с Передоновым взаимодействуют только Варвара и Володин, потому эти два героя становятся ближайшим окружением Передонова. Их анализ поможет подметить тот символизм, который скрывается за реалистически представленными персонажами.

В начале сюжета Варвару представляют как троюродную сестру Передонова и его потенциальную жену, которая гарантирует удачное будущее для Передонова. Жизненный быт Варвары представлены весьма обособленно, ему не придаётся столь большого значения, сколько её мыслительному процессу и проявляемому характеру. Всё, что она делает в романе: сплетничает, готовит и мечтает о Передонове. Но в её характеристике можно выделить ещё одну черту: стремление подняться выше по статусу. Варвара на протяжении всей истории стремится получить высокий статус: в начале

романа копируя внешность привилегированного класса, а впоследствии и стремясь добиться главной цели, которая, как ей кажется, необходима для высокого статуса — «быть женой» на Передонове. Подробно описанные автором стресс и беспокойство от страха не достичь цели скрываются за маской нахальства. «Нахальная», «наглая», «ухмыляется» — эти слова ставятся рядом с Варварой чаще, чем с другими персонажами, потому мы можем считать её воплощением этих черт (Передонов, сходя с ума, видит в картах нахальные ухмылки именно Варвары). Полученный впоследствии статус «жены Передонова» не меняет её жизни: она ведёт себя нахальнее, но выше по статусу не становится. Варвара Хрипач, представительница элиты даёт Варваре точную характеристику: «Она - жалкая и безнадежно-низменная; с нею никак невозможно быть в равных отношениях. В ней ничто не корреспондирует ее положению» [49, с. 192]. Низменность, абсолютная ничтожность что в поступках, что в характере, что в уме — всё это является жизнью Варвары. В последней главе романа сама Варвара вспомнит поговорку: «Муж да жена — одна сатана» [49, с. 243], что очень точно поясняет её связь с Передоновым. Своей низменностью они похожи, потому в конце концов сошлись, поженились.

Второй герой — Павел Васильевич Володин — молодой человек, учитель ремесла в городском училище. Описывая его, автор неоднократно подмечает его вечно радостное, но глупое поведение такого же низменного человека. Основной эмоцией, которая присуща герою, является обида. Учитывая аналитический принцип реализма, очень вероятно, что обида на мать, описанная в одном из диалогов, сохранилась у него до событий романа и проявлялась уже как обида на всех, кто, как ему кажется, его обижает. Кроме обиды для Володина характерна ведомость. Он почти не имеет своих идей, практически все его поступки мотивированы желаниями других людей. Эгоизм, представленный в редких проявлениях высокого самомнения и частых проявлениях обиды по любому поводу, его глупость, доводящая до зависимости от мнения других и до следования за их идеями, и его

инфантильность, выраженная к постоянным веселье, составляют его личность. Таков реалистический анализ его роли в сюжете.

Что касается символизма, то Володин приобретает на протяжении сюжета символ жертвы: начиная с постоянного сравнения его с бараном (блеять, лягаться; кудрявый, как барашек), который в образе агнца-ягнёнка обычно приносится в жертву Богу, заканчивая развитием его отношений с Передоновым, приводящим его к закономерной смерти. Отсылки на финальную смерть от рук Передонова были ещё в третьей главе романа, когда Володин делает в шутку петлю для владелицы квартиры: «Они [Передонов и Володин] плясали под петлюю, и оба нелепо вскидывали ноги» [49, с. 32]. Танец под петлёй — подписание смертельного приговора, намёк на самоубийство, казнь, смерть, которая ожидает Володина. Володин вызывает у Передонова подозрения, кажется ему вредителем, «оборотнем», желающим заменить его, что, как понятно по характеру и поведению героя, не является правдой. Но такая мотивация сближает двух героев: инфантильность и доверчивость Володина приводит к тому, что Передонов «подходит» ближе к Володину, а тот воспринимает это как развитие дружбы и позволяет себе вести себя нахальнее.

Сцена смерти Володина выполнена натуралистично, описаны и рана, и предсмертное состояние Володина, и сам процесс умирания. Подробностей такой жестокости ранее в романе не наблюдалось, что позволяет выделить эту сцену как одну из ключевых в понимании символического сюжета. Главной деталью данной смерти можно считать наличие «бараньих» слов в сцене: «Володин все блеял и старался схватиться руками за горло» [49, с. 244], «двигался ногами» [49, с. 244] (лягался). Изображая путь Володина, автор подводит к мысли, что это путь не к развитию отношений между ним и Передоновым, а путь к становлению жертвы некой высшей силе, которую чувствует Передонов.

2.1.3. Сюжетная линия Саши Пыльникова

Важным персонажем является Саша Пыльников. Его сюжетная линия идёт параллельно сюжетной линии главного героя Передонова и местами эти сюжетные линии пересекаются, потому стоит проанализировать этого персонажа и его развитие и определить его место в структуре романа.

Саша Пыльников — подросток лет четырнадцати-пятнадцати, недавно приехавший в этот город и начавший учиться в местной гимназии. Автор описывает его как чувствительного, искреннего, скромного, нежного и подчеркнуто невинного, «чистого» мальчика. На протяжении истории он понемногу «развращается». На первый взгляд кажется, что он теряет представленные в начале черты характера, но более точно будет считать, что он добавляет к своему характеру отрицательные черты жителей города.

Автор представляет Сашу часто через диалоги, мысли и объяснения его действий. Например, отвечая на один из вопросов Людмилы, Пыльников называется любимым поэтом Семёна Надсона — поэта, чьему творчеству характерны искренность в выражении чувств, эмоциональность и настрой поэта-романтика. Такая деталь раскрывает не только увлечения, но и характер Саши. А его желание радовать близких для него людей и нежелание вредить проявляются за весь роман настолько часто, что позволяют считать их основными мотивами для действий Саши. Для него характерно соблюдение моральных принципов и искренняя вера в силу морали.

Изменения в характере и поведении Саши начались с появления в его жизни Людмилы. Их отношения являются второй сюжетной линией в романе и, исходя из наших наблюдений, воспринимаются как символ. Саша и Людмила представляют два разных вида любви, которые вызывают сильные, но различные эмоции у героев. Людмилой движет плотское желание завладеть Сашей: ей хочется, чтобы он показал ей своё оголённое тело, чтобы он взаимодействовал с ней физически (поцеловал или ударил). Она проявляет свой эгоизм и жестокость, чтобы добиться своей цели, хотя поначалу ведёт себя хитрее, пытается обольстить, чтобы привязать к себе Сашу. В её

представлении он «чистый лист», который впервые будет испытывать все чувства, которые, как ей кажется, характерны и понятны другим жителям города. Наблюдать за ним и способствовать его приобщению к «миру» — в этом её цель в их отношениях. В поведении же Пыльникова можно проследить зарождающуюся влюблённость. В его любви больше духовных черт, это платоническое чувство, ценится в первую очередь сам человек, его душа. Ради того, чтобы находиться рядом с Людмилой, он готов терпеть все её выходки: и поддразнивания, и щипки, и издевательства, и насилие. Заметно, что разращение Саши происходит не только от провоцирующих действий Людмилы, но и потому, что Саша хочет ей нравиться, соответствовать. В то же время он стыдится своей первой любви. И понемногу начинает меняться: ему всё больше становятся характерны лживость, умение притворяться, лицемерие, желание напакостничать — те черты, которые характерны Людмиле и многим жителям города. Но и своих начальных черт он не лишён: остаётся искренним в выражении эмоций, стыдливым, дорожащим близкими, остаётся верным своим моральным принципам (глава XXXI). Таким образом мы видим, что Саша Пыльников понемногу на протяжении романа становится частью города, но его путь не безвозвратен.

Что мы имеем в виду? Финал романа позволяет нам считать, что Саша не был «развращён» до конца и имеет шанс «деразвратиться». Этому предположению дают основания событие, которое произошло во время события маскарада, и поведение Саши после него. Травля, которую испытал Саша, открыла ему глаза на тьму города, к которому он приобщался под влиянием Людмилы. Благодаря введению в роман актёра Бенгальского Саше открывается «путь спасения». Образ Бенгальского нелицемерно идеализирован в то время, как положительные качества других героев чаще всего представлены ложными. Качества Бенгальского автор не изображает с отрицательной стороны: честный, искренний, сильный по характеру, верный своему слову и придерживается справедливости. Как часть города, он тоже видит всю злобу и жестокость других людей, но при этом он сохранил в себе

положительные черты. Учитывая, что положительными чертами в романе выделены только изолированные от города люди и участники местного театра, мы можем сделать вывод, что искусство также, как изолирование, помогает сохранить душу. Исходя из сказанного Саше намёка Бенгальского на свой собственный опыт: «Сам был мальчишкой, штуки выкидывал» [49, с. 234] — мы можем сделать вывод, что Бенгальский проходил подобный опыт, который пережил на маскараде Саша. Их взаимосвязь также заметна при сравнении: оба героя не лишены положительных качеств, выиграли в конкурсе костюмов и показывают актёрский талант. Так представлен путь сохранения души. Учитывая, что после этой встречи, Саша Пыльников больше ни разу не взаимодействовал с Рутиловыми и другими жителями города в рамках романа, а сюжетная линия была оборвана отсутствием наказания за появление негативных черт и домашним арестом, «запретом взаимодействовать с Рутиловыми», можно утверждать, что автор намеренно поставил точку в начавшемся и развивающемся развороте героя.

Так путь Саши Пыльникова становится символом разрушения «чистой души», которое происходит из-за пагубного влияния атмосферы города и его жителей. Сам герой же становится символом чистой души, которая пытается сохранить в себе свет, какими бы притягательными не были тёмные желания окружающего мира.

Подводя итоги первого параграфа, мы определяем главную черту характеристик героев в романе. Реализм, с которым описаны все персонажи — от схематичных портретов элиты и глав города до более подробных главных героев, представляет жителей города наиболее полно. Автор использует приёмы реализма, чтобы в одних случаях дать характеристику персонажам, в других — описать переживания персонажей. При этом, какой бы реалистичной ни была форма изображения, сами образы героев через возникающие ассоциации и мелкие детали, данные через эпитеты, наполняются символизмом. Герои становятся воплощениями чего-либо, что присуще городу: Вершина — лицемерие, Рутиловы — лживость, Варвара —

низменность, Володин — глупость и ведомость, Пыльников — тонущая во мраке чистота. Из всех представленных героев вырисовывается «портрет» самого города. Таким образом автор совмещает реалистические и символистские традиции в изображении героев города, в изображении самого города.

2.2. Событийная структура романа «Мелкий бес»

Роман «Мелкий бес» насыщен событиями, каждое из которых влияет на восприятие романа. Считаем необходимым рассмотреть два важных сюжетных фрагмента, в которых ярко проявляются как черты реализма, так и черты символизма. Пункт 2.1. будет посвящён кульминационному событию романа — маскараду. В пункте 2.2. проведён анализ безумия, которое развивается у Передонова на протяжении романа.

2.2.1. Маскарад

Кульминация романа — маскарад, который проводит местный театр для обычных жителей города. Учитывая важность этого события и то, что автор уделил этому одному вечеру три главы (XXVIII, XXIX, XXX), стоит рассмотреть, что представлено в этом событии.

Первое, что стоит отметить — отсутствие на маскараде «элиты» города. «Главы города» представляют жюри, но каких-либо жителей уровня «элиты» на маскараде нет. Основная масса — простые жители города, что позволяет раскрыть в данном пункте и сам народ.

Важно, что автор выделяет причину, по которой городские жители решили пойти на маскарад: распушенные слухи о ценных призах для победителей в конкурсе костюмов. Но, даже после официальной информации о не ценности призов, жители всё равно соглашаются участвовать, чтобы получить даже такой приз: «...какой ни будь приз, а получить его лестно» [49, с. 220]. Значительно большая часть жителей — активно создаёт костюмы, ведомые слухами. Слухи — мотивируют на действия, что очень точно показал автор.

Главной особенностью и противоречием маскарада является двойственность сути. С одной стороны — все герои скрывают свои личности за масками. С другой — все костюмы подобраны под характеры своих создателей. Варвара, нарядившаяся кухаркою, раскрывает свою сущность простой, неприметной домохозяйки. Грушина в опошлённом образе Дианы — отражение натуры Грушиной, которая часто говорит на эротичные темы в неуместное время и у которой нет каких-либо идеалов. По костюмам персонажей можно многое судить о их личности в целом, но при этом среди участников маскарада есть и те, чьи имена не называются, что в то же время подтверждает анонимность участников. Изображая, играя, жители города получают возможность открыто, хоть и в шутку, обманывать друг друга, что позволяет им не бояться осуждения и показывать себя такими, какие они есть на самом деле.

Всё внимание жителей города направлено на костюмы друг друга. Участники конкурса выбирают лучший, по их мнению, костюм. Автор много внимания уделяет претендентам на победу — тем персонажам, чьи костюмы собрали наибольшее количество «билетиков». На примере Скобочкиной и Гудаевской раскрывается отсутствие сдерживающих норм морали: никто не пытается прервать кражи билетиков для голосования. Беззаконие — одна из черт проводимого мероприятия. Запрещённый приём использует и Грушина, чей откровенный наряд позволил ей получить большое количество билетов, но излишне эротичный костюм, получивший «успех скандала», также служит целью прятать в нём украденные сласти и персики. По тому, по каким критериям отдаются билеты можно понять массовый характер, менталитет города: пошлость — Грушина, тщеславное сочувствие — Скобочкина, насилие — Гудаевская. На их фоне выделяется пришедший в костюме германца актёр театра Бенгальский, который получает свои билеты под таким предлогом: «Уж если приз не мне достанется, то пусть лучше актеру (или актрисе). А то, если из наших, хвастовством замучат» [49, с. 225]. Жители города ценят талант человека, нарекая его лучшим из них, но при этом

основной мотив — не дать шанса победить кому-либо из знакомых, зависть. Лицемерие по отношению к соседям — одна из проявившихся на маскараде черт жителей города. По той же причине — наличию актёру под маской — отдаются многие билеты гейше-Саше, которого перепутали с актрисой Каштановой. Таким образом жители города собственноручно определили, что лучшие среди них — актёры театра. Мы замечаем символизм, скрытый в данном конкурсе: лучший — не только по костюмам, но и по моральным качествам. Бенгальский спасёт Сашу от растерзания толпой, Каштанова осталась дома с тяжело больным сыном. Скрывающийся под маской Саша, хоть, обманывая всех жителей города, воплощает инверсию со слухами о «барышне Пыльниковой», остаётся при этом самым «чистым» благодаря сохранившимся положительным чертам личности (пункт 1.3.).

Здесь стоит остановиться на сцене с подсчётом голосов и с итогом маскарада — нападением на гейшу. Как было отмечено, жители города самостоятельно определяли, кто из участников маскарада (т.е. из жителей города) самый лучший. Но нежелание официально подтверждать лучших среди них и зависть развивают недовольство и злобу в толпе. Для жителей не важно, кто победил и почему, важно — что они проиграли. Накопившийся за это время гнев народ обрушил на второго победителя — Сашу-гейшу. То, с какой звериной прытью и жестокостью жители города разрывают костюм Саши и пытаются ему навредить, показывает истинную натуру города. Обида, уязвлённое самолюбие, желание поиздеваться, навредить. В финале маскарада жители словно срывают маски, показывая, какие же злые и жестокие люди они всё время были и как трудно было для них притворяться. Как было отмечено в начале пункта, возможность скрыть свою личность даёт жителям возможность быть «искренними» в совершении отрицательных действий.

В подробной, реалистично представленной сцене издевательств над Бенгальским и Пыльниковым можно заметить и символический смысл. Жители, выбравшие лучших среди себе подобных, глумятся над тем идеалом, который они увидели. Не умея соответствовать, у них остаётся только одна

цель — разрушить, чтобы не чувствовать своей невозможности достичь этого идеала. Саша, пытающийся отбиться от «тёмных», ужасных людей, борется с «тьмой» самого города, которая, как описано в пункте 1.3., пыталась захватить душу Пыльников: то, что после маскарада, мальчик спокойно уснул дома, а затем больше ни разу не взаимодействовал с городом, показывает, что он спасся от силы влияния города. Бенгальский, спасший Сашу, стал хранителем, той поддержкой, которая нужна была Саше, чтобы «победить» город. Оба победителя в конкурсе костюмов возвышаются над другими, потому были поруганы (повторяя вслед за словами автора: «...воистину в нашем веке надлежит красоте быть попранной и поруганной» [49, с. 51]), но не были побеждены тёмной сущностью обитателей этого города.

Таким образом маскарад становится не только реалистически представленным глобальным событием в романе, но и символом обличения пороков городских жителей. Борьба тьмы и света, представленная аллюзиями через образы пришедших на маскарад простых людей и образы победителей конкурса, которые были поруганы этими людьми, воплощена здесь в роли символа, который заметен только при подробном анализе всего происходящего и лишь немного улавливается при чтении.

2.2.2. Развитие безумия Передонова

Ардальон Борисович Передонов — главный герой романа «Мелкий бес». И одна из ключевых линий романа — описание постепенного погружения Передонова в пучину безумия.

Эпитеты, которые чаще всего приписываются Передонову: «угрюмый», «вялый», «подозрительный», «сердитый», «сумрачный». Они точно описывают характер главного героя. Автор неоднократно представляет события, в которых Передонов кому-то пакостит, старается сделать плохо. Причина вредительства состоит в желании, с одной стороны, самоутвердиться за счёт других, стать выше по статусу, и, с другой стороны, получить наслаждение от страданий: он описан как садист и не раз проявляет эту черту. Передонов открыто выражает свою радость от причинения зла другим.

Главной чертой, характерной для Ардальона Борисовича можно считать подозрительность. Он проявляет её ещё с первой главы — в неуверенности в достоверности слов Рутилова. И с развитием сюжета эта черта в нём усугубляется.

С прогрессированием безумия герой теряет одну из важных черт, проявляемых в начале произведения, — желание казаться лучше, чем он есть. Это перекликается с поведением Варвары, которая тоже, являясь низменной, старалась изображать из себя достойного восхищения человека. Стоит отметить, что с развитием сюжета это желание, развивающееся всё больше у Варвары, у Передонова сходит на нет: ему становится безразлично, что о нём думают другие, он замыкается на своих страх и боится уже осуждения не столько общества, сколько тех образов, которые закрепились в его голове.

Поворотным моментом в истории Ардальона Борисовича становится глава XII: в ней происходят четыре события, которые начинают процесс его безумия. Во-первых, живая встреча Передонова и Пыльников. Проявившиеся садистские желания ещё в церкви побудили Передонова посетить Сашу в тот же день и выяснить правду о его половой принадлежности. Стоит отметить, что здесь впервые Передонов что-то делает, чтобы узнать «правду», подтвердить идею, в которую он верит. Неудача сподвигла его в дальнейшем распространить слух, воплощающий его идею, чтобы, как мы считаем, таким образом сделать свою «идею» правдой для города. Но главным является сам факт неудачного подтверждения правды, который мог стать точкой отсчёта для развития безумия. Второй важный момент — переезд в новую квартиру. Факт их переезда в новый дом, где герои уже не выплёскивали своё негатив на помещении, как делали в старой квартире, ознаменовал начало новой жизни и с тем начало развития безумия Передонова. Третье — впервые возникшие к Передонова мысли о смерти. Всё его душевное состояние описано в этой главе очень подробно: «...вся действительность заволакивалась перед ним дымкою противных и злых иллюзий» [49, с. 97], «Казалось Передонову, что кто-то выслеживает его и крадет за ним. Тоскливо стало ему» [49, с. 98], «...он был

возбужден ожиданиями и страхами, чувства его служили ему еще хуже» [49, с. 97]. На фоне столь мрачных душевных переживаний Передонов начинает размышлять о враждебных ему жителях города и вспоминать о погибших знакомых. Это вызвало в нём страх перед покойниками, что в свою очередь показало его страх перед темой смерти и смертью вообще. Это разовьётся впоследствии в идею об убийстве. Четвёртый и ключевой момент главы — первое появление недотыкомки. Представленная в новом доме как «маленькая тварь неопределенных очертаний» [49, с. 102], «серая, безликая, юркая» [49, с. 102] нечисть, недотыкомка становится символом безумия и выбивается на фоне реалистического изображения города своей связью с мистикой. Передонов не относится к ней, как к чему-то чужеродному для восприятия им окружающего мира: думает о ней, как о части дома, о домовом и даже пытается взаимодействовать с ней — протягивал к ней руку, пытался найти её среди одежды. Уничтожение платья Варвары становится первым моментом, когда на вредительство его провоцирует безумие. Недотыкомка будет неоднократно проявляться на протяжении романа, всё чаще влияя на поведение Ардальона Борисовича и продавливая под себя волю главного героя. По нашим предположениям все четыре момента, произошедшие подряд, повлияли на Передонова и развили в нём зарождающиеся бредовые мысли, что мы считаем точкой отсчёта, с которой началось разрушение личности Передонова.

После этого мы можем отметить снижение умственной активности главного героя (слова «тупо» и «угрюмо» всё чаще появляется в описании поведения героя) и повышении физической активности (активнее пишет доносы, позволяет безумию портить предметы), его речь становится спутаннее и превращается в бормотание, смех вообще исчезает из его речи. Отсутствие смеха является наиболее явным признаком исчезновения старой личности героя: он отдаляется от веселящегося и смеющегося города, перестаёт быть его частью, он не способен обрадоваться даже месту инспектора (за всю сцену он ни разу не улыбнулся, не обрадовался, не засмеялся — только описания

механических действий, активные движения). Передонов уходит в себя и своё безумие, оставаясь внешне частью «физического мира» города, его жителем.

Стоит отметить одну особенность в мышлении Ардальона Борисовича, которая активно проявляется в его поведении на протяжении романа. Он видит настоящие несовершенства города и говорит о них чаще других героев (например, его слух о порочной связи между Людмилой и Сашой, хоть и в преувеличенном масштабе, но является правдой). Погружение в безумие позволяет Передонову больше ощутить мрак города, в котором он живёт. За подозрениями и доносами скрывается чувство опасности, исходящее от жителей и которое по-настоящему в них есть). Автор описывает мотивы поведения Передонова так: «Да, ведь и Передонов стремился к истине, по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томило его. Он и сам не сознавал, что тоже, как и все люди, стремится к истине, и потому смутно было его беспокойство. Он не мог найти для себя истины и запутался, и погибал» [49, с. 200]. В этом описании со стороны автора представлен главный конфликт безумия главного героя: чувствуя истину, а именно кошмарность мира, в котором он живёт, его тьму и ужас, он не может доказать это, не может убедиться в том, что это — правда, потому он сходит с ума. Как однажды сказала Людмила: «...только в безумии счастье и мудрость. <...> Они так знают. Им сразу дано: только взглянет, и уже все ему открыто...» [49, с. 210]. В безумии, убивающем душу Передонова, скрывается пронизательность, способность видеть изнанку этого кажущегося обычным, реалистически представленном городе, видеть тот филиал ада, в котором живёт сам Передонов, и что он не может признать в силу своего эгоистичного и высокомерного характера и непоследовательного хода мыслей. Спутанность мыслей перемешивала в его тяжёлом воображении все малые подозрения, развивая их до огромных масштабов. Развивающийся страх Передонова убивает его душу и подводит к закономерному финалу.

Финалом развития безумия становится убийство Володина. Учитывая стремление Передонова к истине, решение Вершиной рассказать правду об

обмане с письмами княгини становится для главного героя крайне болезненным: «Тяжкие, темные мысли ворочались в мозгу Передонова. Он понимал одно, что его обманули» [49, с. 242]. Ощущение обмана развило спящую мысль Передонова о смерти, об убийстве и переросло в чувство мести. На протяжении всего романа Ардальон Борисович подозревает Володина в том, что тот оборотень и хочет его заменить. Чувствуя в нём большую угрозу, Передонов в последней главе задумывает его убить. Учитывая проявляющиеся на протяжении романа мотивы «жертвы» у Володина, его смерть была неминуема. Все очевидные намёки с неприкрытым злорадством и уверенностью были проигнорированы как подбрасывающей масла в огонь безумию мужа Варварой, так и беспечным, по глупости доверчивым Володиным. Последние слова Володина: «Околпачили тебя, Ардаша» [49, с. 244] — прямое подтверждение обмана, сказанные врагом. Его убийство резкое, неожиданное. Но именно смерть Володина, прямая встреча с покойником окончательно убивает душу Передонова. Связь с реальностью пропадает, герой закрывается в себе: «Передонов безумными глазами смотрел на труп, слушал шепоты за дверью... Тупая тоска томила его. Мыслей не было» [49, с. 244]. В итоге он полностью исчезает как личность: «Передонов сидел понуро и бормотал что-то несвязное и бессмысленное» [49, с. 244]. Таким образом жизнь главного героя также обрывается — он больше не может быть частью того мрачного мира, в котором он живёт.

Постепенное «открытие глаз» на символическую реальность, прямое столкновение с правдой, убивает Передонова. Вся история погружения Ардальона Борисовича в безумие становится символом его познания реальности. Отдаление от привычных лицемерия и садизма в сторону сумасшествия, встреч с безумной недотыкомкой и мудрого безумия приводят героя к точке невозврата — неспособности героя быть жителем города-ада.

2.3. Символизм в реализме

Всё представленное в предыдущих параграфах позволяет нам провести подробный анализ основных образов романа. Как было отмечено, практически всё, представленное в произведении, описано и изображено через призму реализма. Но при рассмотрении картины не только в отдельных деталях, но и в совокупности, при улавливании аллюзий, скрывающихся в тексте, можно увидеть «второе дно» романа — символический мир Фёдора Сологуба. Таким образом в третьем параграфе мы проанализируем тот символизм, который скрывается в реализме романа.

2.3.1. Город = Ад

Город в романе играет не менее важную роль, чем все представленные персонажи. Автор намеренно редко изображает дома жителей города, делая больший акцент на личностях этих жителей. Именно на характеристиках героев, на их действиях, проявляющихся в поведении и диалогах качествах раскрывается город.

Как было сказано в первой главе данной работы, Гоголь изображал реальность через обобщения. В «Мёртвых душах» он создаёт групповой портрет народа. Сходства помещиков в «Мёртвых душах» позволяет их обобщить до уровня всей России, различия же помещиков дополняют этот образ России, наполняя его деталями. Аналогичный приём «группового портрета» использует Фёдор Сологуб в изображении города. Каждый житель — уникален, его быт наполнен своими деталями. Но всех объединяют ужасные черты, проявляющиеся на всех уровнях.

В городе есть иерархия: старшины, элита, простые жители. И каждый старается следовать своему статусу. Старшины выполняют работу по управлению городу. Элитные жители воплощают вершины моральных качеств жителей города. Простые жители живут обычной жизнью в городе. Все три уровня объединяются схожими качествами: жизнь всех жителей направлена на развлечения, получение удовольствия, лишена цели, бессмысленна. Нежелание следовать нормам морали и жестокость скрываются

за лицемерием. В столь ярком групповом портрете жителей города проявляется сам Город, его лицемерная сущность, которая позволяет увидеть тот особый символизм, который автор закладывает в него. Нужно только посмотреть под маску лицемерия, выставленного за реализм.

Автор воплощён в тексте в виде рассказчика. Он стремится быть объективным в изображении действительности, точно объяснять поступки героев и выдавать их подробную характеристику. Подчёркивается неизменность почти всех героев. Это же отмечается неизменным тоном повествования — рассказчик также не меняется и описывает все ужасы города со спокойствием и объективностью. Учитывая неоднократное использование выражения «наш город»/«в нашем городе» при описании быта жителей, рассказчик представлен как часть Города, наравне с другими жителями. Если точнее, рассказчик — проводник читателя в мир романа, в Город. Под Городом понимается реальность за пределами книги, та, которую писатели-реалисты описывали в эпоху расцвета реализма. И в то же время автор преподносит эту реальность через призму собственного символизма: изображает мир через созданные им символы, воплощая в Городе своё видение реальности. Город — отдельный мир, который отражает автор в романе (об этом он писал во втором предисловии к «Мелкому бесу»). Объективность, используемая рассказчиком, представляет объективность в рамках символического мира автора, потому, например, проявляющаяся демоническая сущность жителей города только подразумевается, не сказана напрямую, а за весь роман не будет ни одного упоминания Ада или Бесов, хотя название произведения наталкивает на такие ассоциации. Реализм переплетается с символизмом уже за счёт того, как изображается реальность, как в реализме проявляются черты символизма.

В попытке определить «символическую реальность» можно определить главную черту жителей этого города — желание казаться нормальными. Нормой для них становится соблюдение приличий и простых правил. Ходить в церковь, прямо никого не ругать, не быть излишне прямолинейным, великодушно помогать — создавать картинку хорошего человека. Так делают

все жители города, кроме изолированной от всех Коковкиной, которая сама по себе является той «нормой», которой подражают все жители. Показательно это «лицемерие» представлено в романе на примере отношения жителей города к церкви. Передонову кажется необходимым ходить в церковь для безопасности, чтобы не выделяться на фоне других жителей: он преувеличенно крестится, изображает верующего, но не понимает смысла религиозных обрядов. Учитывая, что размышления Передонова развиваются на фоне «омудряющего безумия», он замечает странности, свойственные церковному поведению в городе: жители города ходят в церковь неосмысленно, стараясь, как рабы, только соблюдать условности. Это же подчёркнуто в описании гимназистов, в словах Людмилы Рутиловой («надо же молиться. Помолиться, поплакать, свечку поставить, подать, помянуть» [49, с. 208]), в мыслях Володина («сходил в праздник в церковь, помолился - и прав, нагрешил, покаялся - и опять прав» [49, с. 184]), в отношении Варвары и Грушиной к венчанию. За весь роман не показали ни одного истинно верующего человека, который бы с уважением относился к церкви и ходил в неё с искренним желанием. Следовательно автор показывает отсутствие в городе таких людей, отношение жителей к церкви как к формальности, которую нужно соблюдать для сохранения «лица».

Чтобы сохранить «лицо» и не нагрубить прямолинейностью, в Городе главной «правдой» становятся сплетни. Нет ни одного героя, который бы не был связан со сплетнями — их либо слышат, либо распространяют. Сплетни — главный информатор для жителей города и их главное развлечение. Из-за того, что никто не может определить, насколько «новости», рассказанные через сплетни, достоверны, жители города им верят и мотивируются к действиям. Автор часто это подчёркивает, например, в описании маскарада и гимназии. Город и сплетни связаны: новые сплетни питают деятельность Города, Город же распространяет и создаёт новые сплетни. Этот замкнутый круг не позволяет жителям города выйти из системы, так как теснота взаимосвязи сплетен и жителей становятся основной жизни Города.

Чем больше мы анализируем Город, тем более демоническим он становится. Если вспомнить сюжетную линию Саши Пыльникова, то можно отчётливо увидеть, как Город влияет на новых жителей — делает их хуже, вреднее. Влияние Людмилы приводит к тому, что самый «невинный» герой становится почти таким же лживым, лицемерным, грубым, в тайне делающим «плохое», какой является Людмила и остальные жители города. Влияние Города приводит к тому, что новый житель в нём становится таким же пустым и жестоким, как и другие жители города. В этом — тёмное, адское, демоническое влияние Города на людей: каждый попавший в него будет развращаться, если не изолируется от него.

Маскарад — событие, которое раскрывает тьму Города (пункт 2.1.). Именно здесь наиболее точно и остро представлена сущность жителей: их лицемерие, их жестокость, их эгоизм. То, что переживает Саша во время конкурса костюмов, становится символом глумления сил тьмы над светом. А сам маскарад представлен как праздник лжи, праздник нечисти, который Передонов, как человек, видящий правду, прекращает сжиганием места, позволяя недотыкомке, «мелкому бесу», демонической сущности будто адским огнём уничтожить то, что так нервирует главного героя.

Стремясь изобразить своё видение реальности через реалистический стиль, создаёт демонический образ Города, который отражает реальный мир. Люди в нём абсолютно неисправимы и не обладают никакими положительными качествами. Лицемерие, пошлость, бесцельность, вредительство, злоба — такое существование превращает Город в филиал ада, в котором нет места ни добродетели, ни какому-либо свету. Используя приём аллюзий, активно употребляя сравнения и эпитеты, автор создаёт маленькие символы, совокупность которых создаёт один большой символ Ада на Земле. «Реальная» реальность изображена автором в негативных красках, не столь объективно, как кажется на первый взгляд, но достаточно точно, чтобы увидеть в этом символе мрачного Города мир обычных людей.

2.3.2. Передонов = Маленький человек = Мелкий бес

Последнее, что мы рассмотрим в нашей исследовательской работе, это образ Ардальона Борисовича Передонова, как персонажа, находящегося на периферии реализма и символизма.

Как было рассмотрено в пункте 2.3. данной работы, Передонов представлен в романе угрюмым человеком, который отличается жёсткостью, подозрительностью и тревожностью. После неожиданной встречи с недотыкомкой, существом между реальным для главного героя миром и мистическим, Передонов начинает постепенно сходить с ума, погружаться в безумие и в то же время всё больше видеть истинную сторону Города и его жителей. Но почему таким героем становится именно Передонов?

Пытаясь найти ответ на данный вопрос, мы обратили внимание на место Передонова в системе персонажей и заметили его существенное отличие от других героев: он изолирован, находясь среди людей. Пытаясь понять, почему Передонов настолько отчуждён от остальных жителей города, даже несмотря на то, что он полноправный член общества и взаимодействует почти со всеми основными персонажами, мы обратились к традициям русского реализма и определили тип литературного героя, к которому его можно отнести: «тип маленького человека». В структуре персонажа можно заметить черты героев трёх ярких произведений: Поприщина из «Записок сумасшедшего» и Башмачкина из «Шинели» Гоголя и Беликова из «Человека в футляре» Чехова. Рассмотрим проявившиеся сходства Передонова с героями перечисленных произведений.

Передонов напоминает гоголевских героев-«маленьких людей» из перечисленных выше произведений. «Записки сумасшедшего» является одним из первых произведений в русской литературе, в котором последовательно показано становление безумного сознания. И Поприщин, и Передонов начинают видеть реальность более странной, абсурдной и при этом смиряются с такой нереалистичной реальностью: Поприщин не сомневается в том, что собаки умеют говорить и писать письма, Передонов верит в то, что

карты живые, а княгиня Волчанская пришла к нему в огне камина. При существенной разнице в том, как протекают их заболевания (Поприщин создаёт новую реальность, в которой находит для себя новое место, и меняет своё сознание и восприятие себя, а Передонов начинает видеть другую реальность, обратную сторону окружающего мира, и пытается сохранить своё сознание, не меняя его), причина безумия у них схожая — поиск нового места в мире, в котором их не воспринимают всерьёз. Поприщин — маленький человек, который не может добиться своей цели (ответной любви от возлюбленной Софи) из-за статуса в обществе. Передонов — маленький человек, который не может добиться своей цели (получить инспекторское место) из-за лживости окружающего мира.

Желание достичь своей цели, несмотря на свой уровень маленького человека, характерно и для другого героя произведений Гоголя — Акакия Акакиевича Башмачкина из повести «Шинель». Жизнь Башмачкина с появлением мечты о шинели становится зацикленной на исполнении этой мечты — получить шинель. Утрата шинели отнимает у Башмачкина смысл жизни и доводит до смерти. У Передонова заветной мечтой становится получение высокой должности, которую ему обещает Волчанская. Он также принимает активные действия для достижения цели, но, живя в мире, в котором ложь является нормой, Ардальон Борисович ощущает себя обманутым: развивается его безумие. Он одержим своим желанием так же, как одержим Башмачкини, и отсутствие исполнения желания делает его несчастным: «...как же я могу жить, если мне не дадут места» [49, с. 228]. Финал, в котором раскрывается, что его мечта не исполнится, ломает Передонова и доводит до душевной смерти. Теперь мы можем утверждать, что Передонов относится к типу маленького человека в русской литературе.

Второй упоминаемый нами автор — Чехов. Его рассказ «Человек в футляре» вспоминает Надежда Адаменко: «Не правда ли, как метко?» [49, с. 53]. В этой фразе скрывается не только ассоциация Адаменко насчёт Передонова, но и авторская подсказка. Между сюжетами «Человека в

футляре» и «Мелкого беса» есть большое количество соответствий: 1) главные герои — учителя; Беликов — греческого языка, Передонов — русского языка; 2) оба героя закрыты и мрачны; 3) оба мнительны; жизненная установка Беликова — «как бы чего не вышло», Передонова — «все хотят мне навредить»; 4) потенциальной парой главного героя становится женщина по имени Варвара; 5) город заражается мнительностью героя; Беликов — весь город, Передонов — самых слабых по духу; 6) с героем происходят ситуации, из-за которых жители города над ним смеются; Беликова — сбрасывают с лестницы, Передонова — обманывают с письмом; 7) жители города недолюбливают и не воспринимают всерьёз героя; 8) оба героя недовольны городом и хотят его изменить, чтобы всё было — как они хотят; Беликов — чтобы в городе стало безопаснее, а все следовали нормам, Передонов — чтобы в городе не было ничего, что его раздражает или кажется лишним; 9) героя страшит жизнь; 10) пережив потрясение, герой умирает; Беликов — физически и упокоившись, Передонов — морально и «потеряв разум». Учитывая все параллели, сравнение Надежды более чем уместно. Главным отличием между героями двух произведений является то, что у героев разные цели. Беликов не стремится к власти, хоть и имеет её над городом: он живёт в своём «футляре» и требует от других нахождения в таких же «футляре». В то время как Передонов жаждет власти, жаждет подняться выше по карьерной лестнице, чтобы получить уважение, чтобы перестать быть «маленьким человеком». Маленький человек у Чехова принимает свою роль, в то время как у Сологуба — нет.

Как мы помним, Варвара также является «низким», маленьким человеком в истории. Она не принимается обществом, потому стремится заслужить одобрение и стать выше по статусу. Уровень «маленького человека» не устраивает ни её, ни её мужа. В романе к Передонову относятся с пренебрежением и даже неприязнью, но многие женщины стремятся выйти за него замуж. Это связано со слабостью Передонова — он удобен для издевательств, так как не способен на настоящие злодеяния, а его попытки

быть по-настоящему равным остальным жителям по вредительству кажутся лишь забавой для других. В том факте, что он слабее и меньше других жителей города даже по характеру, проявлен факт его принадлежности к типу маленького человека. Что бы Передонов ни делал, он не получает ни уважения, ни искреннего восхищения — ничего, что бы повышало в его глазах его статус. Он мнит себя заслуживающим более высокого уровня, а несоответствие, которое он ощущает, контактируя с другими жителями, расстраивает его самого. Он — маленький человек по всем своим качествам и не способен стать выше. И такую же роль он занимает в иерархии символического мира: мелкий бес.

Для более точного разъяснения высказанной теории нам стоит обратиться к образу недотыкомки. Учитывая эпитеты, применяемые к недотыкомке, она также создаёт ассоциации с Передоновым. Нелюбовь Ардальона Борисовича к чистоте представлена в недотыкомке — грязной, пыльной, вонючей, противной. Мрачность самого героя отражена в полном отсутствии личности у недотыкомки: маленькая и серая, безликая и многовидная. Её скорость, юркость, постоянное мельтешение и движение мешают жить Передонову. Всё, ею деланное, направлено на пустое раздраживание, пакостничество, что характерно самому герою. Недотыкомка — это не только отражение безумия, которое поглощает героя, не только волшебная нечисть, открывшая глаза герою на реальность; она — двойник Передонова. Мелкий бес, который не может сам ничего сделать, но может влиять: Ардальон Борисович покоряется её желанию сжечь клуб, где проходил маскарад, а её постоянное нахождение рядом напрягало его, провоцируя финальное убийство. Она сопутствует Передонову во всех его масштабных по уровню вреда поступках. Она отражает желание героя быть выше, перестать быть мелким бесом. И вслед за ней, за е желанием, и сам Передонов начинает делать то, что может сделать его «больше».

На протяжении всего романа Передонов соответствовал уровню мелкого беса на фоне злодеяний совершаемых остальными героями. Весь адский город,

в котором жители — разноуровневые демоны, довлеет над Передоновым и его «мелкобесостью», которую он не способен преодолеть из-за внутренних страхов, «футлярности», вечных подозрений и неспособности сделать что-то без предусмотрительного анализа. И только когда он сходит с ума, подчиняется мелкому бесу недотыкомки, когда перестаёт думать о возможных вредных для него последствиях, он обретает ту свободу, необходимую для возвышения. Занимая нижайшую ступень в иерархии бесов Города, Передонов не кажется опасным. Когда он убивает Володина он не только теряет окончательно рассудок, он также и, наконец, совершает действие, которое поднимает его выше, обращает внимание всех на «мелкого беса», «маленького человека». И, как становится понятно из концовки, Ардальон Борисович всё-таки не смог стать выше, ведь эта минута возвышения его напугала, как пугали и до появления недотыкомки любые мысли о том, что бы сделать что-то выходящее за рамки «футляра».

Выводы:

Обобщая всё проанализированное во второй главе, мы можем отметить главную особенность Фёдора Сологуба, как писателя. Он смог показать реальность посредством незаметно созданного символа Города-Ада и раскрыть типичную для реалистической литературы проблему маленького человека через символ Мелкого беса, почти не отходя по форме от правил классического реализма. Соединяя реалистические описания и характеристики с символичностью образов, автор создаёт произведение на границе между реализмом и символизмом, что позволяет отнести «Мелкого беса» как к литературе реализма, так и к литературе символизма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная дипломная работа решает вопрос о наличии реалистического и символистского начала в романе «Мелкий бес» видного писателя-декадента второй половины XIX – начала XX века Фёдора Сологуба.

Для ответа на вопрос «Какие черты включает в себя реализм?» был проведён работ известных литературоведов, посвящённых изучению истории и сути классического реализма XIX века. Исходя из работ мы определили, что реализм, зародившийся в произведениях Пушкина и Гоголя, прошёл через развитие Гончаровым, Толстым, Достоевским, Гаршиным и пришёл к своему концептуальному завершению в творчестве Чехова. Выводом и ответом на ключевой вопрос стало утверждение, что основными чертами реализма является обилие авторских характеристик, стремление автора к объективности в описаниях и точности в донесении мотивов персонажей, акцент на аналитическом восприятии романа, когда многие поступки объясняются через тщательный анализ читателем всего, что представляет автор.

Второй параграф первой главы рассматривает в большей степени развитие зарождающегося символизма. Для ответа на вопрос «Какие черты включает в себя символизм?» акцент в работе был сделан на том, как строится символизм у конкретных писателей, в частности писателей-декадентов, в творчестве которых раскрываются основные принципы символизма. Таким образом мы пришли к выводу, что главным принципом символизма является создание собственной субъективной реальности, которая индивидуальна для каждого автора и которую автор имеет право представлять в своих работах любых удобным ему способом.

Для дальнейшего продвижения в исследовательской работе и для решения задачи «Как проявляются реалистические и символистские традиции в романе?» мы обратились к тексту романа Фёдора Сологуба «Мелкий бес». В исследованиях литературоведов данного автора часто относят либо к направлению реализма, либо к направлению символизма, что создаёт противоречивое отношение к роману и не позволяет дать ему точное

определение. Для определения направления, к которому относится роман автора «Мелкий бес», была проведена подробная аналитическая работа, в которой последовательно рассмотрены следующие элементы структуры произведения: система персонажей, основные события, наличие символизма и реализма в данном романе. Подводя итоги, мы пришли к выводу, что Фёдор Сологуб в своём романе следует принципам реализма для описания всего происходящего в романе — от характеристик места, персонажей, событий до описания внутреннего, мыслительного и чувственного, строя героев. В то же время автор развивает символистскую традицию представления в работе субъективного восприятия мира, которая проявляется в виде созданных автором символов, понять которые можно через аллюзии и ассоциации, появляющиеся благодаря точно подобранным автором эпитетам и сравнениям.

Таким образом роман Фёдора Сологуба «Мелкий бес» воспринимается нами как произведение, находящееся на стыке между реализмом и символизмом. Автор использует приёмы двух направлений в равной степени, что позволяет отнести этот роман как к одному, так и к другому направлению, но ни в коем случае не исключительно к одному из них.

Учитывая, что в литературоведческой среде характерно восприятие романа как только реалистического или как только символистского, данная работа расширяет восприятие романа, доказывая существование взаимосвязи реализма и символизма в литературе второй половины XIX века, что может поспособствовать литературоведом, изучающим русский символизм, реализм Серебряного века, творчество декадентов и творчество Фёдора Сологуба. Расширяя рамки реализма и символизма, допуская возможность переплетений принципов этих направлений, мы хотим донести, что попытки заключить те или иные произведения (в данной работе — роман «Мелкий бес» Сологуба) в рамки одного направления не позволяют воспринимать данные произведения в полном объёме их внутреннего строя и может помешать восприятию литературоведами личности и образа мысли автора.

В дальнейшем работа может быть продолжена. Предписанный объём дипломной работы не позволяет предоставить более подробный и аргументированный анализ романа «Мелкий бес», потому появляется возможность тщательного рассмотрения отдельных элементов произведения для раскрытия мысли автора и расширения того символического мира, который был замечен в нашей работе. К тому же можно продолжить рассмотрение двунаправленности не только в этом произведении, но и в произведениях других писателей, приписываемых только к одному из направлений, что способствует развитию современного литературоведения.

Библиография

1. Барковская, Н.В. Поэтика символистского романа : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра фил. наук : 10.01.01 / Барковская Нина Владимировна ; УрГУ – Екатеринбург, 1996 – С. 42
2. Белый, А. Кризис сознания и Генрик Ибсен / А. Белый // Собрание сочинений. Т. 8: Арабески; Луг зеленый. – М.: Республика, 2012 – С. 126-162.
3. Белый, А. Мережковский / А. Белый // Собрание сочинений. Т. 8: Арабески; Луг зеленый. – М.: Республика, 2012 – С. 437-445.
4. Белый, А. Не мир, но меч / А. Белый // Собрание сочинений. Т. 8: Арабески; Луг зеленый. – М.: Республика, 2012. – С. 325-328.
5. Белый, А. Ф. Сологуб / А. Белый // Собрание сочинений. Т. 8: Арабески; Луг зеленый. – М.: Республика, 2012. – С. 445-457
6. Белый, А. Чехов / А. Белый // Собрание сочинений. Т. 8: Арабески; Луг зеленый. – М.: Республика, 2012 – С. 431-436.
7. Белый, А. Эмблематика смысла / А. Белый // Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х томах. Т. 1. – М.: Искусство, 1994. – С. 54-143.
8. Белый, А. I. Символизм / А. Белый // Собрание сочинений. Т. 8: Арабески; Луг зеленый. – М.: Республика, 2012 – С. 186-191.
9. Белый, А. II. Об итогах развития нового русского искусства / А. Белый // Собрание сочинений. Т. 8: Арабески; Луг зеленый. – М.: Республика, 2012 – С. 197-202.
10. Белый, А. IV. Детская свистулька / А. Белый // Собрание сочинений. Т. 8 : Арабески ; Луг зеленый. – М.: Республика, 2012 – С. 202-206.
11. Берковский, Н.Я. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. – М., Ленинград: Гослитиздат. [Ленингр. Отд-ние], 1960. – С. 94-207.

- 12.Бычков, В.В. Проблема творчества в эстетике русского символизма // Вестник славянских культур : Науч. и лит.-худож. альм. / Гос. акад. слав. культуры. Т. 48. – 2018 – С. 235-249.
- 13.Бялый, Г.А. Заметки о художественной манере А.П.Чехова // Русский реализм конца XIX века. – Ленинград: Изд-во Ленингр. Ун-та им. А. А. Жданова, 1973 – С. 140-168.
- 14.Бялый, Г.А. К вопросу о русском реализме конца XIX века // Русский реализм конца XIX века. – Ленинград : Изд-во Ленингр. Ун-та им. А. А. Жданова, 1973 – С. 3-30.
- 15.Гиппиус, З.Н. Декаданс и общественность // Собрание сочинений. Т. 7. Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899-1916 / З.Н. Гиппиус. – М.: Русская книга, 2003. – С. 132-140.
- 16.Гиппиус, З.Н. Торжество в честь смерти // Критика русского символизма. Т. 1. / Сост. Богомолов Н.А. – М.: Олимп, АСТ, 2002. – С. 203-211.
- 17.Горький, М. Литературно-критические статьи. – М.: Гослитиздат, 1937. – 700 с.
- 18.Горький, М. Письмо 99 (Чехову) // Собр. соч. в 30 томах, т. 28. / М. Горький. – М.: ГИХЛ, 1953. – С. 113.
- 19.Гуковский, Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля: Монография. – М.: Гослитиздат, 1948. – 435 с.
- 20.Гуковский, Г.А. Пушкин и русские романтики: Монография. – М.: Художественная литература, 1965. – 355 с.
- 21.Гуковский, Г.А. Реализм Гоголя: Монография. – М., Ленинград: Гослитиздат. [Ленингр. Отд-ние], 1959. – 531 с.
- 22.Долгенко, А.Н. Жанровые признаки русского декадентского романа // Известия Волгоградского государственного педагогического университета – 2005. – №3 – С. 85-89.
- 23.Евнин, Ф.И. Реализм Достоевского // Проблемы типологии русского реализма. – М.: Наука, 1969. – С. 408-454.

- 24.Елизарова, М.Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века: Монография. – М.: Гослитиздат, 1958. – 200 с.
- 25.Ерофеев, В.В. На грани разрыва: «Мелкий бес» Фёдора Сологуба на фоне русской реалистической традиции // Вопросы литературы – 1985. – №2. – С. 140-158.
- 26.Ерофеев, В.В. Тревожные уроки «Мелкого беса» // Сологуб Ф. Мелкий бес. Роман. Рассказы / Сост., вступ. ст. В. В. Ерофеева. – М.: Правда, 1989 – С. 3-16.
- 27.Иванова, Е.В. Модернизм, символизм и возникновение литературных направлений в русской литературе XX века // Вестник славянских культур: Науч. и лит.-худож. альм. / Гос. акад. слав. культуры. Т. 48. – 2019. – С. 226-236.
- 28.Ильев, С.П. Русский символистский роман: Аспекты поэтики. – Киев: Лыбидь, 1991. – 168 с.
- 29.Келдыш, В.А. Русский реализм начала XX века / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1975. – 280 с.
- 30.Колобаева, П.А. Русский символизм: Монография – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 294 с.
- 31.Лавров, А.В. З.Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Лавров, А.В. Русские символисты: этюды и разыскания. – М.: Прогресс-Плеяда, 2007. – С. 5-59.
- 32.Лавров, А.В. История как мистерия. Египетская диалогия Д.С. Мережковского // Лавров, А.В. Русские символисты: этюды и разыскания – М.: Прогресс-Плеяда, 2007. – С. 440-454.
- 33.Лавров А.В. Символисты вблизи : Очерки и публикации / Лавров А.В., Гречишкин С.С. – СПб: Скифия, Талас, 2004 – 400 с.
- 34.Лавров, А.В. Символисты и другие : статьи. Разыскания. Публикации – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 768 с.
- 35.Манн, Ю.В. Философия и поэтика “натуральной школы” // Проблемы типологии русского реализма. – М.: Наука, 1969. – С. 241-305.

- 36.Маркович, В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы). – Ленинград: Издательство ЛГУ им. А.А.Жданова, 1982. – 208 с.
- 37.Маркович, В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя (Главы из книги) / Гоголь Н.В. Петербургские повести. – СПб : Азбука, Азбука-Аттикус, 2024, 416 с. – с. 285-381.
- 38.Минский, Н.М. При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни. – СПб: Семеновск. типо-лит. (И. Ефрона), 1890. – 261 с.
- 39.Павлова, М.М. Писатель-Инспектор: Фёдор Сологуб и Ф.К. Тетерников. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 510 с.
- 40.Павлова, М.М. Творческая история романа Фёдора Сологуба «Мелкий бес» : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. фил. наук : 10.01.01 / Павлова Маргарита Михайловна. – Санкт-Петербург, 1996. – 17 с.
- 41.Павлова, М.М. Фёдор Сологуб в 1890-е - начале 1900-х годов: жизнь. Прозаическое творчество : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д.филол.н. : спец. 10.01.01 / Павлова Маргарита Михайловна ; Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) Рос. акад. наук. – Санкт-Петербург, 2005. – 35 с.
- 42.Павлова, М.М. Фёдор Сологуб и его декадентство (По поводу статьи “Не постыдно ли быть декадентом?”) // Toronto Slavic Quarterly [сайт]. – 2004. – URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/pavlova07.shtml> (дата обращения: 28.05.2024)
- 43.Пайман, А. История русского символизма / А. Пайман. – М.: Изд-во Республика. – 1998. – 413 с.
- 44.Перцов, В.О. Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века // Вопросы литературы. – 1961. – №2. – С. 50-69
- 45.Поспелов, Г.Н. Реализм и его разновидности в русской литературе XIX века // Проблемы типологии русского реализма. – М.: Наука, 1969. – С. 81-122.
- 46.Поспелов, Г.Н. Эпоха расцвета критического реализма. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1958. – 251 с.

47. Селегень, Г.В. Прехитрая вязь: (символизм в русской прозе: «Мелкий бес» Фёдора Сологуба) – Washington: Изд-ние Рус. кн. дела в США, 1968 – 223 с.
48. Сологуб, Ф. К.. Предисловие автора ко второму изданию // Мелкий бес / Ф. К. Сологуб. – 3-е изд. – СПб: Шиповник, 1908. – С. 5-6
49. Сологуб, Ф. К. Мелкий бес / Федор Сологуб ; изд. подгот. М. М. Павлова – СПб: Наука, 2004. – 890 с.
50. Старикова, Е.В. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе. В 3 т. Т. 3: Своеобразие критического реализма конца XIX – начала XX века ; Возникновение социалистического реализма / [авторы: У. Фохт, Л. Опульская, М. Соколова и др. ; отв. ред. П.А. Николаев]. – 1974. – С. 165-246
51. Титкова, Н.Е. Обновление принципов реализма в русской прозе конца XIX – начала XX века // История русской литературы конца XIX – начала XX века. Часть 2. Реализм : учеб.-метод. пособие / Титкова Н.Е.; АГПИ им. А.П. Гайдара – Арзамас: АГПИ, 2007. – С. 3-8
52. Толмачёв, В.М. О границах символизма // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета – 2004. – №3. – С. 247-267
53. Хренов Н.А. Искусство в ситуации смены циклов : Междисциплинар. аспекты исслед. худож. культуры в переход. процессах – Москва: Наука, 2002. – 467 с.
54. Чалый, Д.В. Реализм русской литературы (40-е годы XIX века) – Киев: Наукова думка, 1964. – 284 с.
55. Эльсберг, Я.Е. Основные этапы развития русского реализма. – М.: Гос. изд-во художественной лит., 1961. – 172 с.