

УДК 821.161.1

Л.В. Гармаш

**МОТИВ КУКЛЫ-АВТОМАТА В РОМАНАХ Ф.К. СОЛОГУБА  
«ТЯЖЕЛЫЕ СНЫ» И «МЕЛКИЙ БЕС»  
(ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)**

Связь творчества русских символистов с романтической традицией на сегодняшний день не вызывает сомнений. Уже младший современник Сологуба, Александр Блок, видел в нем одного из наследников творчества романтиков, воспринявшего их мудрость и способность парить над «туманом несбыточного» [3, с. 79]. С. Венгеров вообще склонен был рассматривать все разнообразие литературы рубежа XIX–XX веков как единое неоромантическое течение [5]. О влиянии романтизма на творчество Сологуба пишут такие авторитетные ученые, как С.Н. Бройтман [4] и З.Г. Минц [11, с. 569]. Из зарубежных авторов необходимо назвать У. Шмида, который выделил в своей диссертации специальный раздел, посвященный влиянию романтизма на творчество русского символиста [19, с. 44-50]. Интерес Ф. Сологуба к литературе немецких романтиков подтверждается его переводами поэзии Новалиса, Рюккерта, драматических произведений Г. фон Клейста. В рамках нашей темы мы рассмотрим, как реализован романтический мотив куклы-автомата в романах Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» в танатологической перспективе.

Популярность мотива куклы-автомата у романтиков Ю.М. Лотман объясняет тем, что «кукла оказалась на скрещении древнего мифа об оживающей статуе и новой мифологии мертвой машинной жизни. Это определило вспышку мифологии куклы в эпоху романтизма» [10, с. 379]. В связи с научно-техническим прогрессом черты этой новой мифологии машины еще более обостряются в творчестве символистов, противопоставивших неполноте и ограниченности научного знания путь творческого постижения действительности. Таким демиургом, проникшим в скрытые от глаз

непосвященного глубины мироздания, по мнению Блока, является Федор Сологуб, знающий «тайну преображения, свершающегося во мгле стихий» [3, с. 81].

К романтическому мотиву куклы-автомата в романах «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» писатель прибегает для того, чтобы подчеркнуть омертвление персонажей, многие из которых напоминают марионеток, кукол, искусно сделанных мастером-демиургом. Они очень похожи на живых людей, а в чем-то даже их превосходят, но всегда остаются какие-то небольшие отличия, которые, при всем видимом совершенстве искусственного механизма, никогда не позволят ему преодолеть тонкую грань, отделяющую мертвое от живого. Ю.М. Лотман, первым обратившийся к изучению феномена куклы как объекта семиотического исследования, убедительно показал, что «мифологические представления об оживании мертвого подобия и превращении живого существа в неподвижный образ универсальны» [10, с. 378].

В художественном мире «Тяжелых снов» большинство действующих лиц противопоставлены главному герою романа как мертвое – живому. Логин хорошо осознает свою непохожесть на других гимназических учителей – «холодных, мертвых людей» [15, с. 26]. Подобными признаками автор наделяет и других персонажей романа, которые относятся к разряду «живых трупов». Таков учитель древних языков Рябов. В его движениях повествователь отмечает скованность, присущую механизму. Отвечая Логину, Рябов «улыбнулся мертвою гримасою, похлопал Логина по колену деревянным движением холодной руки» [15, с. 124]. Все три эпитета в этом предложении – «мертвый», «деревянный» и «холодный» – доказывают, что перед нами мертвец, только притворяющийся человеком. Кроме телесного холода упоминаются и другие признаки, указывающие на то, что Рябов не только умер духовно, но и физически находится на пороге смерти: «длинный, сухой, в синих очках, с желтым лицом и чахоточною грудью <...> Он тихонько покашливал, язвительно улыбался и курил папиросу за папиросою с отчаянною поспешностью, словно от их количества зависело спасение его жизни» [15, с. 123]. Как известно, курение никак не способствует продлению жизни.

Возможно, это ироническое замечание намекает, что вряд ли что-то может его спасти. Кроме того курение, как заметил Т. Венцлова, характеризуя действующих лиц «Мелкого беса», является признаком демонических персонажей [6, с. 83].

Персонажи романов Сологуба если и способны испытывать какие-либо чувства, то весьма примитивные и ограниченные. В «Мелком бесе» повествователь даже подозревает, что любое чувство главного героя – только производное от каких-либо физических действий. Так, после очередной макабрической пляски «им овладела решимость, почти механическая, – может быть, следствие усиленной мышечной деятельности» [14, с. 33]. По наблюдениям медиков, похожие движения действительно может совершать мертвое тело в результате происходящих в нем электрохимических процессов, в частности, вызывающих рефлекторное сокращение мышц. Здесь, как и в первом романе, автор использует эпитет «механический», характеризуя Передонова. Далее повествователь еще более усиливает впечатление от разрушительной внутренней работы, которая совершается в сознании героя: «его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом» [14, с. 75]. Характеризуя мыслительные процессы героя, автор прибегает к аналогии с искусственным устройством – «аппаратом». Сослуживцы Логина предстают перед читателем как бездушные механизмы, которые ограничены строгими правилами и действуют согласно заданным кем-то вышестоящим инструкциям: «они равнодушно отбывают свою повинность, механически выполняют предписанное, словно куклы усовершенствованного устройства» [15, с. 27].

Мотив куклы в романах Сологуба восходит к образам оживающих кукол и человекоподобных автоматов у европейских романтиков – Гофмана, Андерсена, Кэрролла и др. Романтизм, с присущим ему восприятием мира как органического единства, в котором всё существует в непрерывном безостановочном движении и постоянно меняется, приходит к идее взаимных метаморфоз куклы и человека, подхваченной символистами. В новелле «Автоматы» Гофман совершенно определенно высказывает свое негативное отношение к уподоблению

мертвого механизма живому человеку: «Мне до глубины души противны механические фигуры, эти памятники то ли омертвевшей жизни, то ли ожившей смерти. Они ведь не воспроизводят человека, а издевательски вторят ему <...> Я уверен, что большинство людей разделяют со мной это чувство. При виде таких фигур всем не по себе» [7, с. 188]. Приведенная цитата из гофмановской новеллы очень точно характеризует главного героя «Мелкого беса»: «с неподвижно-красным лицом и с тупыми глазами он казался странно-большою, заведенною в пляс куклою» [14, с. 167].

Признаки механической игрушки указывают на превращение персонажей романов Сологуба из субъектов в объекты, подчиняющиеся воздействию извне. Они становятся куклами в игре неких таинственных сил, о существовании которых они даже не догадываются. Особенно значимым в этом смысле нам представляется комментарий повествователя к поступкам Передонова. Поведение героя часто обусловлено воздействием чужой воли, для которой он лишь забавная кукла, игрушка, с которой можно делать все, что угодно: «многое Передонов случайно делал, как труп, движимый внешними силами, и как будто этим силам нет охоты долго возиться с ним: поиграет одна да и бросит другой» [14, с. 202]. Подобная игра существовала в Испании во времена Ф. Гойи. Великий художник изобразил ее на двух картинах, называвшихся «Эль Пелеле». Четыре девушки подбрасывают на полотне большую тряпичную куклу, стараясь сделать так, чтобы ее движения были похожи на забавный танец. Во втором варианте картины отличия между людьми и куклой становятся практически неразличимы. Написанные в конце XVIII века, картины раскрывают характерную для романтизма тему стирания границ между живым и мертвым. Люди у Гойи больше похожи на марионеток, а движения куклы (пелеле) слишком напоминают человеческую пластику. Иллюзорность человеческой жизни, человек, являющийся всего-навсего игрушкой в руках богини судьбы, – эта излюбленная тема Сологуба выражена в «Эль Пелеле» предельно отчетливо. Еще одной иллюстрацией к роману Сологуба мог бы послужить рисунок Гойи из серии «Капричос», на котором художник «изобразил сатира,

сидящего на шаре, должно быть земном шаре: козлоногий молодчик, дюжий резвый чертяка, развлекается гимнастическими упражнениями <...>, держит он на вытянутой руке человека в парадном мундире, со множеством орденов, на человеке огромный парик, который горит и дымится» [17, с. 433]. Передонов из романа Сологуба напоминает человека в мундире, балансирующего в руке козлоногого сатира, тем более что сам он мечтает о месте инспектора и кичится своим мундиром статского советника. Так играет героем в мире хаоса и случайностей «рассыпающая анекдоты Айса» [14, с. 7].

Мотив человека-марионетки, игрушки в руках судьбы, скрывающей под маской свою сущность, трагедия кажимости мира мучительной нотой звучит и в поэзии Сологуба. Мольбы лирического героя, страдающего от призрачности лживых подобий, остаются безответными:

«Кто рабы и кто владыки?

Кто наёмник? Кто творец?

Покажите, наконец,

Сняв личины, ваши лики» [13, с. 43].

Неразличение истинного и ложного приводит к тому, что герои сологубовских романов попадают «в лес без имен и названий» – зазеркалье, как это однажды случилось с Алисой из сказки Л. Кэрролла. В результате это приводит к невозможности самоидентификации героев Сологуба. Комические попытки Передонова постриться «по-испански» и пометить себя буквой «П», чтобы после женитьбы Володин не мог его подменить, являются красноречивым тому подтверждением. Именно романтики впервые обратили на это внимание, пытаясь противостоять разрушительному воздействию куклы-автомата на человека. В этой связи Г. Гримм (G. Grimm) отмечает: «В то время как механики и публика не уставали восхищаться (автоматами), литература оказалась прозорливее. Она вскрывает тайные страхи, которые охватывают человека в присутствии людей-машин, она указывает на опасности, грозящие его душевному состоянию. В первую очередь речь идет о проблеме идентичности. Если автоматы похожи на людей до такой степени, что их можно перепутать, как

может человек распознать своего визави, как он может быть уверен в самом себе?» [18]. Все усилия героя «Мелкого беса» избежать подмены тщетны. Как остроумно заметил Т. Венцлова, эта «знаковая акция» не имеет смысла, так как с буквы «П» начинается имя Володина – Павел [6, с. 61].

Персонажи-куклы в романах Сологуба при столкновении с кем-то, кто хоть немного от них отличается, становятся агрессивными и стремятся избежать любых отклонений от того, что они считают нормой, если же это не удастся, то стараются изгнать неугодного из своей среды или уничтожить его. Понимание этого вынуждает Логина стараться «быть как все, чтобы не раздражать сослуживцев» [15, с. 27], однако ему это не удается. Вторично эта черта Логина отмечается автором в 18 главе, где идет речь о неспособности героя воспринимать гимназистов как бездушные механизмы. В отличие от своих коллег, он не может «смотреть на гимназистов, как на машинки для выкидывания тетрадок с ошибками» [15, с. 122], относится к ним с прязнью, и дети тянутся к нему, что вызывает недовольство у окружающих и становится поводом для распространения злобных сплетен.

В «Мертвом бесе» машинке, продуцирующей механически зарифмованные строки, уподоблен купец Тишков, который не способен высказать ни одной самостоятельной мысли. Его речь состоит из скороговорок, чужих слов, которые персонаж рифмует с маниакальной настойчивостью. Так в романе Сологуба возникает полная противоположность поэту – рифмоплет, действующий «с неуклонностью хитро придуманной машинки-докучалки» [14, с. 75]. Современный читатель сравнил бы результаты его бездумного рифмования с деятельностью искусственного интеллекта, создающего так называемую кибер-поэзию.

В своих произведениях Гофман противопоставил два типа человеческой личности – музыканта и «просто хорошего человека». Разумеется, под музыкантом понимается человек-творец, который, в отличие в обычного бюргера, способен благодаря крыльям поэтической фантазии преодолеть земное притяжение и воспарить в эмпирии. Забавное само по себе рифмоплетство Тишкова демонстрирует

опошление творческого акта, превращая его в пустую форму, лишённую какого-либо содержания – симулякр. Представления романтиков и символистов о поэте-демиурге, творце уникальных художественных миров, сталкиваются с бесконечным потоком механически подобранных слов, извергающихся из запрограммированной машины. Скороговорки Тишкова подобны серому шуму, погребаящему под собой любые попытки понять суть произнесенных слов. Бойкая речь персонажа в сочетании с отчетливыми движениями приводит повествователя к догадке, что «это не живой человек, что он уже умер, или и не жил никогда, и ничего не видит в живом мире и не слышит ничего, кроме звенящих мертво слов» [14, с. 75].

В романе «Тяжелые сны» вид города с живописно разбросанными домами, играющими в реке детьми, красотой природы рождает у главного героя возвышенные чувства. И на этом общем фоне, вызывающем у зрителя иллюзию «жизни мирной и успокоенной», повествователь упоминает о том, что нарушает общее благостное состояние, контрастируя с идиллическим пейзажем, – о людях, изредка встречающихся на улицах города. В их движениях даже на большом расстоянии угадывается некая заданность, кукольная отрывистость, резкость и принужденность: «жесты встречавшихся походили на игру марионеток» [15, с. 57]. Не случайно Логин говорит Клавдии, что любит «бывать здесь не вечером, когда гуляют, <...> а днем, когда никого нет» [15, с. 58], так как он стремится всегда избежать скопления людей, что вводит в роман романтический мотив противопоставления одинокого и непризнанного героя толпе. Это выражено и в характерной для романтиков и символистов пространственной вертикали, возникающей в речи героя, который предпочитает хоть на время освободиться от житейских пустяков, оторваться от рутины бытового прозябания: «подниматься от земли все выше и выше. Это окрыляет душу» [15, с. 58]. Возвышенное и низменное, соответственно, живое и мертвое, противопоставляются здесь буквально, принимая отчетливые пространственные контуры.

Омертвление распространяется на речь персонажей, что особенно заметно в образе учительницы Ивакиной. Клавдия называет ее язык

«суконным», имея в виду тот мертвый канцелярский язык, невыразительный и сухой, на котором обычно составлялись различные жалобы или прошения, чаще всего так и оставшиеся лежать под сукном. Клавдия критикует в Ивакиной ее следование «установленным образцам», непонимание того, о чем та говорит заученными словами, отчего слова становятся лакированными и прочными, приобретающая почти материальную плотность при полном отсутствии смысла. Речи Ивакиной и Мотовилова звучат практически в унисон и поддерживаются другими персонажами романа, которые пустословием говорящей куклы прикрывают полную неспособность и нежелание что-либо менять.

Особое значение в портрете персонажа и романтики, и символисты уделяют глазам – зеркалу души. В творчестве Гофмана они являются важнейшим поэтическим символом «абсолютного духа», способного заключать в себе как бесконечность горнего мира, так и адские бездны. В глазах Клары из новеллы «Песочный человек», весь сюжет которой строится на борьбе главного героя со стремящимся завладеть его глазами песочником, отражается безоблачное небо, «её взор сиял чудеснейшей небесной гармонией, проникающей в нашу душу, так что в ней все пробуждается и оживает» [8, с. 535]. Таким же сияющим, лучистым, искрящимся взглядом смотрит на главного героя «Тяжелых снов» его возлюбленная Анна Ермолина. Описывая ее глаза, повествователь в основном употребляет эпитеты, связанные со светом, солнцем, огнем. Даже воспоминание о ее доверчивом взгляде, способном глубоко проникать в душу героя, благотворно воздействует на Логина, буквально воскрешая его душу после убийства Мотовилова. Во время его исповеди «состраданием горели кроткие глаза Анны. Логин почувствовал, как радость воскресает в его душе» [15, с. 233]. Антиподом Клары у Гофмана является искусственная кукла Олимпия. Героинь в первую очередь отличают глаза, которые у куклы-автомата были «странно неподвижными и мертвыми» [8, с. 521]. У Сологуба эпитеты «неподвижный» и «мертвый» очень часто употребляются в качестве характеристики не только глаз большинства персонажей его романов, но также они служат для опи-

сания их лиц, жестов, поз, незаметно переходя на предметы, природу и заполняя все окружающее пространство.

Символика глаз занимает значительное место и в творчестве американского романтика Э.А. По, оказавшего неоспоримое влияние на русских символистов. Слепой глаз старика, затянутого пленкой и напоминающий глаз грифа – птицы, питающейся падалью, следовательно, имеющей непосредственное отношение к смерти, – приводит в ужас героя рассказа «Сердце-обличитель», парализует его волю. Ему, как и сологубовскому Передонову, невыносимо чувствовать на себе тяжелый взгляд этого неусыпного наблюдателя, и он пытается избавиться от надзора, совершая убийство «соглядатая». Прозрачна переключка между рассказом По «Черный кот» и котом, пристально следящим за главным героем «Мелкого беса». Это и мотив кошачьих глаз, и связь животного с демоническими силами (ведьмами у По и недотыкомкой у Сологуба), и мотив оборотничества.

В рассказе Л. Андреева «Мысль» фигурируют общие с романами Сологуба мотивы: мотив «Преступления и наказания» определил черты «сверхчеловека» в образах Керженцева и Логина («Тяжелые сны»), а мотивы безумия главного героя и совершенного им убийства друга позволяют сопоставить андреевского героя прежде всего с Передоновым («Мелкий бес»). Примечательно, что в «Мысли» также появляется мотив глаз: «бледные, без огня и энергии» [2, с. 344] глаза жертвы как бы предвещают трагический исход. Переключка рассказа Андреева «Ложь» с романами Сологуба строится на общих мотивах мертвой куклы, противопоставленной живому человеку, и мотиве глаз. Сначала это глаза героини – роковой женщины, которую андреевский герой воспринимает как смертельно опасную демоническую силу. Именно в ее глазах, по мысли героя, скрывается тот «демон лжи и сомнений, который так долго, так жадно пил мою кровь» [2, с. 248]. А после смерти глаза любимой женщины становятся похожи «на глаза восковой куклы – такие же круглые и тусклые, точно покрытые слюдой» [2, с. 248]. Они подобны глазам живых мертвецов Сологуба, например, «буяна с оловянными глазами» из «Тяжелых снов».

На глаза в первую очередь обращает внимание главный герой «Мелкого беса», измученный манией преследования: «лица у фигур ему не нравились: глазастые такие» [14, с. 162]. Когда Передонов начинает подозревать, что в картах прячутся ненавистные соглядатаи, которые постоянно наблюдают за ним, он «остриями ножниц проколол глаза фигурам, чтобы они не подсматривали» [14, с. 162] Мертвенность главного героя «Мелкого беса» также наиболее отчетливо проявляется именно в его лице и глазах: «на лице его, казалось, не было никакого выражения, как у заведенной куклы, было оно неподвижно, и только какой-то жадный огонь мертво мерцал в глазах» [14, с. 168].

В «Тяжелых снах» принадлежность персонажей к миру мертвых маркируется такими признаками, как «пустые глаза» или «глаза сусального золота» [15, с. 195]. Последнее определение означает тупые, мутные, бездушные. Его синоним – оловянные глаза – становится значимой приметой маргинального персонажа, подбивающего толпу к убийству Логина. У него даже нет имени, хотя он несколько раз появляется в разных главах романа, как правило в гуще или даже во главе беснующейся толпы, обезумевшей от страха перед эпидемией холеры. Не желая внять рациональным доводам, большинство городских жителей в панике обвиняет в распространении болезни докторов. Персонажа без имени повествователь несколько раз называет «буяном с оловянными глазами». В словаре М. Фасмера сказано, что слово «буян» происходит от «буй», что значит «дикий, надменный», а также «помешанный» [16, с. 234]. В словаре В. Даля для определения «буйный» существует целый ряд синонимов, причем большая их часть несет разрушительные коннотации – «смелый, храбрый, дерзкий; самонадеянный, кичливый, шумливый; бушующий, беспокойный, забиячливый, бурливый; могучий, одолевающий; склонный к самоуправству, насилию» [9, с. 337]. Заметим, что среди прочих значений слова «буй» имеются также и отсылки к танатологическим корням, а именно: «”погост, пустырь при церкви”, др.-русск. боуи “кладбище”» [16, с. 234]. Оловянные глаза напоминают нам об известной игрушке – оловянном солдатике. Это не единственная особенность персонажа, позволяющая увидеть в нем

черты куклы (игрушки). Об этом свидетельствуют также неуклюжие жесты и кукольные движения глаз персонажа, который пытается наравить толпу на Логина, при этом «нелепо махая руками и закатывая глаза как-то искоса вверх и в сторону» [15, с. 239]. В другой главе повествователь дает довольно подробный портрет логинского антагониста. Это «молодой парень с бледным, злым лицом. Какой-то несурзанный вид. Сбитые набок волосы торчали из-под фуражочки, просаленной насквозь, как ржаной блин; на него она была похожа и формой, и цветом. Губы перекошенные, сухие, синие, тонкие. Глаза тускло-оловянные. Тонкий большой нос казался картонным. Измызганный пиджачишка, рваные штаны, заскоруждые опорки, все неуклюже торчало, как на огородном чучеле» [15, с. 170]. Кроме того, что этот образ не вызывает ни малейшей симпатии, в нем есть примета, намекающая на его принадлежность к миру мертвых – синие губы, а картонный нос и сходство с огородным чучелом опять-таки наводят на мысль, что перед нами искусственное создание, безобразная кукла, которая, как годем в сказке Ахима фон Арнима «Изабелла Египетская», выдает себя за живого человека, не являясь таковым. Несмотря на всю гротескность и несообразность своего облика, пустоту и вздорность его обвинений в адрес Логина, он представляет серьезную опасность для Логина, и, будучи его негативным двойником, стремится уничтожить главного героя «Тяжелых снов». В классической работе Л.А. Абрамяна на широком этнографическом материале доказывается, что двойник человека – его тень, пребывающая по ту сторону бытия [1, с. 178]. Действительно, в «Тяжелых снах» безымянный буян следует тенью за Логиным, несколько раз как бы случайно сталкиваясь с героем, выказывая при этом враждебные намерения. Вероятно, в романе Сологуба тень пытается если не занять место своего двойника, то всячески стремится ему навредить и, в конечном итоге, приобщить героя к потустороннему миру.

В романе «Тяжелые сны» показывается, как процесс омертвения охватывает не только взрослых, но также распространяется и на детей. Во время посещения дома Дубицкого главный герой становится свидетелем страшной сцены «воспитания» детей. До такой муштры

вряд ли додумались бы унтер-офицеры царской армии. Уже при появлении детей Логина удивляет, что они выстаиваются перед отцом по росту, как на военном плацу. Точно так же, по-военному Дубицкий отдает команды, которые дети беспрекословно выполняют: стоят смиренно, кашляют, танцуют, смеются и даже умирают. Одиозный деспотизм щедринского Угрюм-Бурчеева в романе Сологуба становится бытовым явлением, привычным и обыденным. Он проявляется не в государственном масштабе, а в рамках провинциального семейства, которое городские обыватели считают образцовым. Повествователь отмечает присутствие в их лицах одновременно страха и тупости. Отец с гордостью демонстрирует гостю беспрекословное выполнение любых команд, среди которых одной из самых страшных был приказ умереть. Это представление произвело тягостное впечатление на Логина. Звук шуршания за дверью гостиной, который доносится до слуха героя, и комментарий повествователя, объясняющий читателю, что это дети «тихо удалялись в свои норы» [15, с. 63], вызывает ассоциации с некими хтоническими существами, обитающими под землей, такими, как пресмыкающиеся или змеи, особенно учитывая то, что отец заставил детей выползти из комнаты. Своим бесшумным исчезновением они напоминают бестелесных призраков, хотя Дубицкий именно подчеркивает их отменное телесное здоровье, да и повествователь отмечает, что они все были рослыми, упитанными, с румяными лицами. Явно прослеживается контраст между душевной тупостью и покорностью забытых детей их физическим здоровьем – результатом кормления «и гречневой и березовой кашей» [15, с. 63]. Танатологический мотив натуралистического «спектакля умирания» продемонстрирован детьми настолько убедительно, что повествователь дважды называет их трупами. Они также сравнимы с механизмами, которые приводит в движение внешняя пружина. Их марионеточный танец описывается как механическое верчение, напоминающее повороты волчка. Изображением трупов детьми Дубицкого в «Тяжелых снах» дело не ограничивается. Здесь появляется еще один танатологический мотив, весьма редкий у символистов – мотив каннибализма. Торжествующий хозяин с

радостью подтверждает предположение Логина о том, что «так они по вашей команде съедят друг друга», что не только съедят, но «и косточек не оставят» [15, с. 63]. Он является продолжением мотива борьбы за существование, осложненного мотивом безоговорочного подчинения чужой воле. Подобные отношения в семье являются моделью отношений между человеком и государственным аппаратом. Требование полного и беспрекословного подчинения власти императора провозглашалось в «Основных государственных законах Российской империи» вплоть до 1906 года включительно: «Императору Всероссийскому принадлежит Верховная Самодержавная Власть. Повиноваться власти Его не только за страх, но и за совесть сам Бог повелевает» [12]. В XX веке оно стало предметом сатирического изображения отношений между государством и отдельной личностью в антиутопии, а затем в литературе, посвященной критике тоталитаризма.

Мотив механического танца, который исполняют в «Тяжелых снах» дети Дубицкого, получает развитие в следующем романе Сологуба. Персонажи «Мелкого беса» танцуют в саду: «Передонов и Ершова обнялись и пустились в пляс по траве кругом груши. Лицо у Передонова по-прежнему оставалось тупым и не выражало ничего. Механически, как на неживом, прыгали на его носу золотые очки и короткие волосы на его голове. Ершова повизгивала, покрикивала, помахивала руками и вся шаталась» [14]. Круговое движение героев романа ассоциируется со средневековой пляской смерти (фр. *Danse macabre*) – символом бренности человеческого бытия. Начиная с XIV века в западноевропейской живописи было принято изображать этот танец в виде вереницы держащихся за руки персонажей под предводительством смерти либо в виде кружащийся пар или танцующих скелетов. В XIX веке эта тема становится популярной и в музыке, например, к ней обращались Ф. Лист, К. Сен-Санс и, конечно же, в России очень хорошо были известны «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского.

В сцене танца героев «Мелкого беса» превосходно передан иронический гротеск, присущий жанрам *vanitas* – соединение вечно возрождающейся природы (персонажи пляшут в саду вокруг груши) и сниженной трагичности в изображении человека – тупого выражения

лица Передонова, диких выкриков Ершовой. А где же сама смерть, непремный участник макабрического представления? В этой сцене сами персонажи представляют собой два танцующих трупа. В образе главного героя это особенно подчеркнуто – он уподоблен бесчувственному неживому телу, автоматические движения которого напоминают бездушный механизм. В образе Ершовой также уже практически не осталось ничего человеческого, она превратилась в издающее отвратительные звуки, с трудом удерживающее равновесие тело, готовое упасть замертво.

Посягательство мира куклы-автомата на духовный мир человека в его высшей форме вызывает у читателей романов Сологуба такой же ужас, какой в начале XIX испытывал знаменитый немецкий романтик: «Соединить живого человека с мертвыми фигурами, которые только копируют форму и движения человека <...> В этом для меня заключено что-то тяжкое, зловещее, даже совсем жуткое. <...> Стремление механиков все точнее и точнее копировать и заменять механическими приспособлениями органы человеческого тела, способные производить музыкальные звуки, – это в моих глазах открытая война против принципа духовности» [7, с. 201-202]. К концу XIX века ситуация лишь усугубилась. Образы игрушки, механического музыкального инструмента, паяца, куклы-автомата, маскарада стали визитной карточкой культуры Серебряного века (вспомним драму А. Блока «Балаганчик», его же цикл «Маски», роман З. Гиппиус «Чертова кукла», мотив маскарада и масок, а также образ заводной куклы Аблеухова-старшего в романе А. Белого «Петербург», его же роман «Маски», мотив маскарада в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина», «Поэму без героя» А. Ахматовой, балет И. Стравинского «Петрушка» и этот ряд можно продолжить), заняли полноценное место в произведениях, написанных в жанре антиутопии, и не потеряли своей актуальности в литературе постмодернизма.

### Литература

1. Абрамян Л.А. Об идее двойничества по некоторым этнографическим и фольклорным данным / Л.А. Абрамян // Историко-филологический журнал. – 1977. – № 2. – С. 177-191.

2. Андреев Л.Н. Собр. соч.: в 6 т. – Том 1. Рассказы 1898–1903 / Л.Н. Андреев. – М.: Худож. лит., 1990. – 640 с.
3. Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. / А.А. Блок. – Т. 5. Проза: 1903 – 1917 / А.А. Блок. – М.; Л.: ГИХЛ, 1962. – 799 с.
4. Бройтман С.Н. О Федоре Сологубе. / С.Н. Бройтман // Эл. ресурс <http://philology.ruslibrary.ru/default.asp?trID=32&cfiler=209>
5. Венгеров С.А. Этапы «неоромантического» движения / С.А. Венгеров // Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. С.А. Венгерова. – М.: Республика, 2004. – С. 7-38.
6. Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 624 с.
7. Гофман Э.Т.А. Автомат Э.Т.А. Гофман // // Гофман Э.Т.А. Крейсериана. Новеллы. – М.: Музыка, 1990. – 400 с.
8. Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра вкпе с фрагментами биографии Иоганнеса Крейсера, случайно уцелевшими в макулатурных листах. Повести и рассказы / Э.Т.А. Гофман. – М. Худож. лит., 1967. – 772 с.
9. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / В.И. Даль. – Т.1. – СПб-М.: Изд-во Т-ва М.О. Вольф, 1912. – 1714 стб.
10. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избр. Статьи: в 3 т. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 377-380.
11. Минц З.Г. Блок в полемике с Мережковскими / З.Г. Минц // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Александр Блок и русские писатели. – СПб: ИСКУССТВО-СПБ, 2000. – С. 537-620.
12. Основные государственные законы 1906 года [Электронный ресурс] // – Режим доступа: [http://traditio-ru.org/wiki/Основные\\_государственные\\_законы\\_1906\\_года](http://traditio-ru.org/wiki/Основные_государственные_законы_1906_года).
13. Сологуб Ф.К. Собр. соч.: в 12 т. / Ф.К. Сологуб. – Т.9. – СПб: Шиповник, 1909. – 231 с.
14. Сологуб Ф. Мелкий бес / Ф.К. Сологуб. – СПб.: Наука, 2004. – 891 с.
15. Сологуб Ф. Тяжелые сны: Роман; Рассказы / Ф.К. Сологуб. – Л.: Худож. лит., 1990. – 368 с.
16. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / М. Фасмер. – Т. 1. – М.: Прогресс, 1986. – 562 с.
17. Фейхтвангер Л. Собр. соч.: в 10 т. / Л. Фейхтвангер. – Т. 5. – М.: Худож. лит., 1990. – 527 с.
18. Grimm G. «Elektronische Hirne». Zur literarischen Genese des Androiden (17.01.2005) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.goethezeitportal.de/>.



19. Schmid U. Fedor Sologub: Werk und Kontext. – Basel, Thesis. Bern etc: Peter Lang, 1995. – 371 с.

#### Анотація

##### **Л.В. Гармаш. Мотив ляльки-автомата в романах Ф.К. Сологуба «Важкі сні» і «Дрібний біс» (танатологічний аспект).**

У статті аналізується мотив ляльки-автомата на матеріалі двох романів Ф.К. Сологуба – «Важкі сні» і «Дрібний біс». Встановлено зв'язок цього мотиву з традицією романтизму. Проводяться паралелі між романами Сологуба та творами Гофмана, По, Салтыкова-Щедрина, Андрєєва. Виявлено загальні риси мотиву ляльки-автомата і танатологічних мотивів. Вводячи у свої твори мотив ляльки-автомата, Ф.К. Сологуб підкреслює омертвіння більшості персонажів романів. Вони часто нагадують маріонеток, що здатні рухатися лише під впливом таємничої зовнішньої сили і ніби знаходяться під владою злого деміурга. Визначено ознаки, які вказують на належність персонажів роману до світу мертвих: механічні неприродні рухи, відповідні портретні риси. У портреті персонажів особливу увагу приділено мотиву очей. У романах Сологуба продемонстровані руйнівні властивості штучного механічного світу. Виявляється, він здатний поширювати свій негативний вплив на сфери, які, здавалося, були для нього недоступні – мистецтво і дитинство. Встановлені зв'язки між мотивом ляльки-автомата і спорідненими мотивами, що співвідносяться з темою смерті, – середньовічним танцем смерті (Danse macabre) і жанром vanitas. Образи іграшки, механічного музичного інструменту, паяца, маріонетки, ляльки-автомата, маскараду є невід'ємною частиною культури Срібного століття. Вони зайняли повноправне місце у творах, написаних в жанрі антиутопії, і не втратили своєї актуальності в літературі постмодернізму.

**Ключові слова:** мотив ляльки-автомата, механізм, танатологічний мотив, dance macabre.

#### Аннотация

##### **Л.В. Гармаш. Мотив куклы-автомата в романах Ф.К. Сологуба «Тяжелые сны» и «Мелкий бес» (танатологический аспект).**

В статье анализируется мотив куклы-автомата на материале двух романов Ф.К. Сологуба – «Тяжелые сны» и «Мелкий бес». Установлена связь этого мотива с традициями романтизма. Проводятся параллели между романами Сологуба и произведениями Гофмана, По, Салтыкова-Щедрина,

Андреева. Выявлены общие черты мотива куклы-автомата и танатологических мотивов. Мотив куклы-автомата в произведениях Ф.К. Сологуба подчеркивает омертвление большинства персонажей его романов. Они зачастую напоминают марионеток, приводимых в движение таинственной внешней силой, и как будто находятся во власти злого деміурга. Определены признаки, которые указывают на принадлежность персонажей романа к миру мертвых: механические неестественные движения, соответствующие портретные черты. В портрете персонажей особое внимание уделено мотиву глаз. В романах Сологуба продемонстрированы разрушительные свойства искусственного механического мира. Оказывается, он способен распространить свое негативное влияние на сферы, которые, казалось, были для него недоступны – искусство и детство. Установлены связи между мотивом куклы-автомата и родственными мотивами, соотносящимися с темой смерти, – средневековой пляской смерти (Danse macabre) и жанром vanitas. Образы игрушки, механического музыкального инструмента, паяца, марионетки, куклы-автомата, маскарада являются неотъемлемой частью культуры Серебряного века. Они заняли полноправное место в произведениях, написанных в жанре антиутопии, и не потеряли своей актуальности в литературе постмодернизма.

**Ключевые слова:** мотив куклы-автомата, механизм, танатологический мотив, dance macabre.

#### Summary

##### **L.V. Garmash. The automaton motif in Fyodor Sologub's novels «Heavy Dreams» and «The Petty Demon» (the thanatological aspect).**

The article examines the automaton motif on the material of two Sologub's novels – «Bad Dreams» and «The Petty Demon». The connection of this motif with the tradition of romanticism is established. Parallels between Sologub's novels and the works of Hoffman, Poe, Saltykov-Shchedrin, Andreev are drawn. The common features of the automaton motif and thanatological motifs are identified. The automaton motif in Sologub's works emphasizes the mortification almost all characters in his novels. They often resemble puppets driven the mysterious external force and it seems that they are in the hands of the evil demiurge. The characteristics that indicate that the characters of the novel belong to the world of the dead: the mechanical unnatural movements, the congruent portrait features are defined. Special attention is given to the eye motif as the main feature in the character's portrait. In Sologub's novels the destructive properties of the artificial

mechanical world, which is able to spread its influence into areas that seemed unavailable for the external invasion – the arts and childhood – are demonstrated. Links between the automaton motif and related motifs correlated with the theme of death – the medieval Dance of Death (Danse macabre) and the genre of vanitas are established. Images of the toy, the mechanical musical instrument, the jester, the marionette, the automaton, the masquerade are the essential part of the Silver Age in Russian culture. They took the appropriate place in the works written in the genre of dystopia, and has not lost their relevance in the literature of postmodernism.

**Key words:** automaton motif, machine, thanatological motif, dance macabre.

---

*Інформація про автора*

**Гармаш Людмила Вікторівна:** ORCID: 0000-0002-8638-3860; кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Блюхера, 2, м. Харків, 61168, Україна