
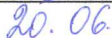


МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ
Кафедра русской литературы

ДОПУЩЕНО К ЗАЩИТЕ В ГЭЖ
И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
ЗАИМСТВОВАНИЯ
Заведующий кафедрой,
д-р филол. наук, профессор
 Н.А. Рогачева
 20.06 2016 г.


МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

ЯЗЫКОВАЯ ИГРА «РАСТЕНИЕ-ЖИВОТНОЕ-ЧЕЛОВЕК» В ПРОЗЕ ФЕДОРА
СОЛОГУБА: К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
ИНОСТРАННЫМИ СТУДЕНТАМИ

45.04.01 Филология

Магистерская программа «Русский язык как иностранный»

Выполнила
студентка 2 курса
очной формы обучения


(Подпись)

Османкина Татьяна
Анатольевна

Руководитель работы
д-р филол. наук,
профессор


(Подпись)

Рогачева Наталья
Александровна

Рецензент
канд. филол. наук, доцент


(Подпись)

Драчева Светлана Олеговна

Тюмень 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ЯЗЫКОВАЯ ИГРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПРЕПОДАВАНИИ РКИ.....	16
1.1. Прозаический текст Федора Сологуба в преподавании РКИ.....	16
1.2. Речевая игра в художественном произведении для занятий по РКИ..	21
1.3. Языковая игра художественного произведения и метод семантического развертывания.....	25
ГЛАВА 2. РАСТИТЕЛЬНЫЙ КОД В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ РОМАНОВ «МЕЛКИЙ БЕС» И «ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА».....	28
2.1. Имена в романе «Мелкий бес» и безымянность в романе «Творимая легенда».....	28
2.2. Ольфакторная аура героев романа «Мелкий бес».....	34
2.3. Саша Пыльников: миф об Адонисе.....	38
2.4. Сюжетные функции растительного кода в романе «Мелкий бес».....	41
2.5. Растительный код в речевой композиции романа «Мелкий бес».....	47
ГЛАВА 3. ЖИВОТНЫЙ КОД В ПРОЗЕ ФЕДОРА СОЛОГУБА.....	50
3.1 Герои-оборотни в романе «Мелкий бес».....	50
3.1.1. Баран Володин.....	50
3.1.2. Медведица.....	54
3.1.3. Ершова.....	56
3.1.4. Княгиня Волчанская.....	57
3.1.5. Кот.....	58
3.1.6. Ворона.....	62
3.2. Недотыкомка: страх метаморфозы.....	63
3.3. Змий-Дракон в романе «Творимая легенда» и рассказах Федора Сологуба.....	64

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	70
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	73
ПРИЛОЖЕНИЕ	81

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. Детальное исследование частных аспектов поэтики программных произведений русского модернизма становится актуальной задачей современной истории литературы [см.: Келдыш, Полонский 2009, 3]. Необходимость прочтения текста сквозь призму заданных в нем символических кодов и апробации методов такого прочтения определяет **теоретико-литературную актуальность** данной работы. Более того, целостное рассмотрение каждого символического кода приближает современного читателя к прошлому, приобщает к миру, уже ставшему историей.

Сегодня читательская аудитория русской литературы не ограничивается носителями языка. Иностранным студентам «в процессе образования приходится не только накапливать словарный запас, усваивать нормы грамматики и стилистики, но и знакомиться с классическими художественными произведениями, которые помогают усваивать язык и знакомят с культурой России» [Исаева 2014, 120]. Формирование коммуникативной, социокультурной и культуроведческой компетенций иностранных студентов на материале художественной литературы является **актуальной** задачей современной филологической науки. «В целях осуществления успешной межкультурной коммуникации становится необходимым в процессе изучения русского языка как иностранного предусмотреть, объяснить, предотвратить неадекватные ассоциации, обусловленные культурно-историческими, социально-психологическими особенностями и своеобразием национальной культуры учащихся и культуры изучаемого языка» [Крючкова 2009, 37]. Использование для этих целей аутентичных текстов в обучении более чем оправдано. Они созданы носителями языка для носителей языка, вызывают множество ассоциаций, на их основе расширяются страноведческие знания, а также знания культурного кода. Актуальным является прочтение текстов художественной литературы в

рамках **лингвострановедения**. Здесь термин употребляется в значении «область методики, связанная с исследованием путей и способов ознакомления иностранных учащихся с современной действительностью, с культурой (в широком понимании) через посредство русского языка и в процессе его изучения и преподавания» [Крючкова 2009, 39].

Но не менее важно при обучении иностранцев «показать отличие языка в повседневной и художественной коммуникации, выйти на разговор о культурной ценности русской литературы как искусства, в основе которого лежит авторский стиль» [Бирюкова 2015, 16]. То есть страноведение в логике данного исследования является далеко не единственной целью использования текстов. Осмысление значения и роли элементов языка в раскрытии идейно-художественного замысла автора, понимание индивидуально-авторской эстетики и направления в целом должны быть неотъемлемой частью работы с художественными произведениями. И здесь лингвострановедческий аспект является уже средством более глубокого понимания читаемого текста. Поэтому истолкование кодов в символистской прозе Федора Сологуба представляется **актуальным для применения в обучении РКИ**.

Иностранным студентам необходимо овладение различными художественными кодами для адекватного понимания произведений русских классиков, что является неотъемлемой частью изучения языка на высоком уровне. У выпускника вуза, который занимался в рамках программы обучения русской литературой, предполагается не только знание определенной суммы точных данных по истории и теории русской литературы, но и высоко развитая способность понимать литературный текст с опорой на приобретенные теоретические знания.

Материал исследования. Федор Сологуб – классик русского символизма. **Материалом** для данного исследования служат, главным образом, романы «Мелкий бес» и «Творимая легенда», а также некоторые

рассказы и новеллы. Одним из наиболее ярких признаков символистского повествования служит использование обиденной жизни в качестве символического языка, с помощью которого художник-модернист создает многомерный образ реальности. При дешифровке текста с помощью символических кодов открываются новые области значений художественных образов и мотивов.

Еще ранние исследователи творчества Федора Сологуба называли его мистиком-пессимистом. Он не принимает этого мира, душа тянется к чему-то далекому и таинственному. Реалистичность мотивировки событий, изображенных в произведениях писателя, – условна. В эстетике символизма все «природное» воспринимается лишь как отражение первоидей. Федор Сологуб творит свои легенды из «куска» реальности. Роман Федора Сологуба «Мелкий бес», по словам его автора, – это «зеркало<...>. Уродливое и прекрасное отражается в нем одинаково точно» [Сологуб 1914, URL]. Долгое время его рассматривали как социально-реалистический роман, но сегодня «Мелкий бес» признан классикой символизма. Так, по наблюдениям Н. В. Барковской, «приемы реалистической образности используются им <Федором Сологубом> только на “верхнем”, предметно-фабульном, непосредственно данном в тексте уровне содержания. Глубинное содержание образов – по-символистски метаисторично» [Барковская 1996, 124]. Безусловно, понимание подобного текста представляет трудность для любого современного читателя и в особенности для носителя иностранного языка. Поэтому включение материала данного исследования в разработки уроков РКИ уместно только в продвинутых группах.

Объект. Рассмотрению подлежат именованья, различные упоминания (с помощью конкретных лексем, намеков, аллюзий, ассоциаций и т. д.) животной и растительной символики, мотивы метаморфозы в прозаических текстах Федора Сологуба.

Предмет. Языковая игра в узком значении трактуется как «определенный тип речевого поведения говорящих, основанный на преднамеренном (сознательном, продуманном) нарушении системных отношений языка, т.е. на деструкции речевой нормы с целью создания неканонических языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деструкции экспрессивное значение и способность вызывать у слушателя/читателя эстетический и, в целом, стилистический эффект» [Стилистический энциклопедический словарь русского языка 2003, 590]. В этом смысле **языковая игра** будет лишь отчасти являться предметом исследования. Это, например, различного рода каламбуры, встречающиеся чаще в речи персонажей, построенные с использованием лексем тематической группы «человек-животное-растение». Далее по отношению к подобным явлениям будет использоваться термин **«речевая игра»**.

Больше интереса представляет широкое понимание термина **«языковая игра»** Л. Витгенштейна [Витгенштейн 2011], согласно которому любой вид деятельности, связанной с языком, – игра. В солипсистской эстетике Федора Сологуба слово первичнее реальности (отсюда, например, название романа «Творимая легенда»); можно наблюдать власть, реальность языка (что сказано, то и есть). В некотором роде это соотносится с тезисом А. Ханзен-Леве: «...основополагающей особенностью символистского художественного мышления и самопонимания является то, что “текст жизни” сам “диктуется” и сотворяется “текстом искусства”» [Ханзен-Леве 1999, 9]. Символическая кодировка в произведениях Федора Сологуба, как и в других текстах, – полноправная **языковая игра**, которая в данном случае представлена художественными образами природы и может быть рассмотрена как способ построения образа героя, как организующее начало системы персонажей; как источник речевой игры; как сюжетообразующий фактор. Такое рассмотрение, подразумевающее плюрализм смыслов, – **предмет** данного исследования.

Разделение на растительный и животный коды в системе персонажей можно назвать достаточно условным, так как нельзя провести четкую границу между одной сущностью героя и другой. Постоянные превращения, оборотничество, переодевания, метаморфозы делают грань между растением-животным-человеком размытой; здесь все не то, чем кажется. Сологубовская модель мира перекликается с идеями немецкого философа И.Г. Гердера: «...в природе нет ничего изолированного, все находится во взаимных переходах и переливах» [цит. по: Гулыга 2001, 40]. Данная концепция реализуется в системе языка природы. Но, в отличие от Гердера, у которого речь идет о развитии, эволюции и невозможности круговых или обратных «переселений душ», кроме как по цепочке растение-животное-человек, Федор Сологуб создает *свою мифологию*, где переходы могут совершаться не только в эволюционном порядке, но и хаотически. Природные коды смешиваются между собой, образуя единое семантическое поле.

Цель работы – установить, каким образом символический язык природы участвует в создании многомерной реальности прозы Федора Сологуба, как с его помощью создается смысловая многоплановость текста. **Практическая цель** работы – выявить оптимальные пути использования сложного художественного текста для формирования коммуникативной, социокультурной и культуроведческой компетенций иностранных студентов.

Для достижения цели в ходе работы решаются следующие **научные, методические и практические задачи**:

- выявить, какие мифопоэтические коды формируют значение природных образов в прозе Федора Сологуба;
- проследить, как традиционное значение мифопоэтических кодов видоизменяется и реализуется в текстах Федора Сологуба.

Для решения этих задач привлекаются источники, хронологически близкие творчеству Федора Сологуба: «Поэтические воззрения славян на природу» А. Н. Афанасьева, «Нечистая, неведомая и крестная сила» С. В.

Максимова, «Цветы в легендах и преданиях» Н. Ф. Золотницкого, а также современные работы по славянской мифологии [Бычков 2008; Бычков 2001; Грушко, Медведев 1995 и др.], этноботанике и флоропозитике [Трефилова 2010; Усачева 2010; Шарафадина, URL и др.].

- выявить системный характер природных образов прозы Федора Сологуба;

- проследить, как с помощью символического языка природы формируется поэтика романов и рассказов.

«Мелкий бес» является наиболее изученным романом Федора Сологуба. Исследователи творчества писателя неоднократно обращались к вопросам мифопоэтики этого произведения. Уже первые критики отмечали, что видимый мир в нем скрывает демоническую сущность бытия [Аничков 1907; Горнфельд 1907; Чуковский 1910; Боцяновский 1910; Владимиров, URL и др.]. В современных работах подчеркивается, что сюжет романа представляет собой художественную форму реализации древнейших мифов. Так, по словам Л. Силард, «передоновщина воплощает деградацию мира, его измельчание и падение в добиблейское состояние», весь роман, особенно финал, представляет собой вывернутую наизнанку историю жертвоприношения Авраамом Исаака [Силард 2009, 608]. Особое внимание уделяется роли языка в разворачивании мифологических мотивов [Перемышлев, 1999; Барковская, 2006; Макаренко и др.], а также литературным традициям, лежащим в основе мифопоэтики романа [Пильд, URL; Полонский, 2009 и др.]. Наиболее значимыми для данной работы являются наблюдения О. Дарка, составившего флоропозитические комментарии к одному из изданий «Мелкого беса» [Сологуб 1989, 458–482].

- выявить способы использования текстов Федора Сологуба для лингвострановедческой работы с иностранными студентами; выработать методы обучения иностранцев интерпретации текстов Федора Сологуба;

- адаптировать результаты исследования к использованию их в обучении иностранных студентов (разработка адаптированного текста).

Основным методом исследования служит мифопоэтический анализ текста. «**Мифопоэтика** – это та часть поэтики, которая исследует воссозданную художником целостную мифопоэтическую модель мира и, соответственно, его мифосознание, реализованное в системе символов и других поэтических категорий. Под мифопоэтикой понимается и особый тип мышления. В искусстве мифомышление сказывается, прежде всего, наличием природных знаков и стихий» [Лотман, Минц, Мелетинский 1980, 108].

К. И. Шарафадина называет образный язык природы одним из важнейших символических языков искусства, полагая, что он играет существенную роль не только в художественных, но и в нехудожественных текстах. При этом, как подчеркивает исследователь, в культуре существуют механизмы, которые способствуют преобразованию природных явлений в условные знаки [Шарафадина, URL]. Одним из путей формирования символического смысла растительных и животных образов и мотивов является их проекция на фольклор и литературу.

На рубеже XIX–XX вв. увлечение фольклором было очень распространено. С работами А. Н. Афанасьева, А. Н. Веселовского, А. А. Потебни Федор Сологуб был, безусловно, знаком. По словам А. Ханзен-Леве, символизм создал новый тип «писателя, который уже не мог обойтись без гуманитарной подготовки и должен был иметь университетское филологическое образование» [Ханзен-Леве 1999, 21]. О. Дарк приводит цитату из черновиков Федора Сологуба, где тот помечает, что нужно будет выписать строки из науки о растениях, из описания растений [Сологуб 2002, 44]. Сологуб открыто обращается к фольклорным мотивам: «То не Лихо ль со мною очертится» из стихотворения «Недотыкомка серая...», в романе

«Мелкий бес» встречается глаз-птица («один глаз и два крыла, а больше ничего и нету» [Сологуб 2011, 285]) и так далее.

О. Дарк в комментариях к одному из изданий «Мелкого беса» пишет: «...восприятие растительного мира как одушевленного, живущего отдельной от человека жизнью, недоступной или даже враждебной ему, характерно для символистов 900-х годов» [Дарк 1989, 465]. Ю. М. Лотман в статье «Миф–Имя–Культура» подчеркивает, что «в ряде случаев мифологический текст, переведенный в категорию немифологического сознания, воспринимается как символический» [Лотман 1973, 294], и приводит в пример русских символистов. В традиционной культуре, апелляция к которой становится характерной для символистов 1900-х годов, цветам и травам, животным приписывались таинственные магические силы, способные влиять на жизнь человека.

Другим методом исследования в диссертации служит структурный анализ текста. Частично его использование объясняют уже приведенные слова Ю. М. Лотмана о мифологическом тексте. В той же работе исследователь говорит о том, что это немифологическое сознание есть сознание семиотическое, то есть знаковое. Знаковые системы формируют художественные коды, необходимые для адекватного понимания текста. Художественный код – «язык произведения – некоторая данность, которая существует до создания конкретного текста и одинакова для обоих полюсов коммуникации» (автора – адресанта и читателя – адресата) [Лотман 1970, 11].

Практические задачи, поставленные в диссертации, потребовали привлечения лингвострановедческого анализа художественного текста. Здесь **лингвострановедение** используется в значении «область лингвистики, которая занимается изучением национально-культурной специфики в языковых единицах, исследует элементы семантики, отражающие национальную культуру» [Крючкова 2009, 187].

В качестве конкретной методики используется опытная апробация результатов исследования.

Данный метод является специфичным для **лингвометодики**. В ходе исследования его реализация предполагала проведение уроков РКИ. Для подготовки к занятиям использовалась следующая литература: «Язык и культура. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного: методическое руководство» Е.М. Верещагина, В.Г. Костомарова [Верещагин, Костомаров 1990], «Практическая методика обучения русскому языку как иностранному: учебное пособие для начинающего преподавателя, для студентов-филологов и лингвистов, специализирующихся по РКИ» Л.С. Крючковой [Крючкова 2009], «Художественная литература на занятиях по русскому языку как иностранному в иноязычной среде: между смыслом и языком» А.Б. Бирюковой [Бирюкова 2015], «Обучение интерпретации художественного произведения в рамках преподавания русской литературы на отделениях РКИ» Е.Ю. Хонг [Хонг 2014], «Специфика преподавания новейшей русской литературы иностранным учащимся» И.М. Поповой [Попова 2014] и другие.

Новизна работы определена тем, что природный код не был систематически рассмотрен как самостоятельный язык, формирующий структуру прозы Федора Сологуба. Изучение данных художественных кодов в качестве ключа для понимания текста открывает смыслы, ранее остававшиеся на периферии исследовательских интерпретаций. Поворот данного исследования в русло РКИ также обуславливает **новизну** работы.

При дешифровке текста с помощью определенного кода открываются новые области значений художественных образов и мотивов, что задает **практическую значимость** работы. Ее результаты могут привлекаться для комментирования романа Федора Сологуба в процессе изучения произведения в средней и высшей школе. Кроме того, проведенные наблюдения применимы для анализа мифопоэтического слоя других

произведений русского символизма. Материал исследования может быть также использован для занятий по РКИ следующим образом, в зависимости от целей уроков и уровня подготовки обучающихся:

1. адаптированные прозаические тексты Федора Сологуба непосредственно как языковой материал;
2. как материал для изучения культурологических и лингвострановедческих аспектов РКИ;
3. для тренировки понимания эстетически сложного произведения, дешифровки художественных кодов на чужом языке;
4. в изучении прозы русских символистов-классиков (в данном случае – Федора Сологуба) как самоцель (возможно в качестве факультатива для интересующихся русской классической литературой, в качестве подготовки для поступления на профильные направления, а также для непосредственных занятий с иностранными студентами-филологами).

Структура. Работа состоит из трех глав. Первая посвящена особенностям преподавания языковой игры в художественном произведении на занятиях по РКИ. Вторая и третья – рассмотрению языка природы в прозе Федора Сологуба: одна – растительным кодам, другая – зоологическим.

Апробация исследования проводилась в форме докладов на 8 конференциях: 63-ая студ. науч. конф. (Тюмень, 19.04.2012) – диплом 1 степени; 1-ая студ. науч.-практ. конф. «Множественность интерпретаций: текст и дискурс сквозь призму времен» (Тюмень, 22.11.2012) – диплом 3 степени; 64-ая студ. науч. конф. (Тюмень, 18.04.2013) – диплом 2 степени; 2-ая студенческая научно-практическая конференция «Множественность интерпретаций: слово, текст, дискурс, корпус» (Тюмень, 04.12.2013) – диплом 2 степени; региональный конкурс студенческих научных работ – 2013 (Тюмень, 19.11.2013) – диплом 2 степени; МНСК-2014 (Новосибирск, 14.04.2014) – диплом 3 степени; 65-ая студ. науч. конф. (Тюмень, 17.04.2014) – диплом 1 степени; 5-ая международная науч. конф. «Экология языка на

перекрёстке наук» (Тюмень, 20.11.2014 г.); 3-ая студ. науч.-практ. конф. «Множественность интерпретаций: текст и дискурс сквозь призму времен» (Тюмень, 10.12.2014 г.); 66-ая студ. науч. конф. (Тюмень, 16.04.2015 г.) – диплом 1 степени; 4-ая студ. науч.-практ. конф. «Множественность интерпретаций: язык и литература в 21 веке» (Тюмень, 10.12.2015) – диплом 2 степени. Исследование апробировано в форме **уроков РКИ** у группы иностранных студентов.

Результаты исследования представлены в виде опубликованных **статей**: Османкина Т.А. Растительный код в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Множественность интерпретаций: текст и дискурс сквозь призму времен: мат. 1-ой студ. науч.-практ. конф. ИГН. Тюмень: Вектор Бук, 2012. С. 151–154. Османкина Т.А. Животный код в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Множественность интерпретаций: слово, текст, дискурс, корпус: мат. 2-ой студ. науч.-практ. конф. Тюмень: ИД «Титул», 2013. С. 73–76. Османкина Т.А. Природный код в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Литературоведение: мат. 52-ой международной науч. студ. конф. МНСК-2014. Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т, 2014. С. 47-48. Османкина Т.А. Природный код в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Современная филология: теория и практика: мат. XV международной науч.-практ. конф. М.: Спецкнига, 2014. С. 272-275. Османкина Т.А. Страх метаморфозы (по роману Федора Сологуба «Мелкий бес») // Множественность интерпретаций: текст и дискурс сквозь призму времен: мат. 3-ой студ. науч.-практ. конф. ТюмГУ. Тюмень: OST-пресс, 2015. С. 194-197. Османкина Т.А. Миф об Адонисе в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Экология языка на перекрёстке наук: сборник статей 5-ой международной научной конференции: под ред. д-ра филол. наук, проф. Н.Н. Белозеровой. Тюмень: Вектор Бук, 2015. С. 241-245. Османкина Т.А. Змий-Дракон в романе Федора Сологуба «Творимая легенда» // Слово. Предложение. Текст: анализ языковой культуры: материалы IX международной научно-практической

конференции. 25 декабря 2015 г.: сборник научных трудов. Краснодар, 2015. С. 122-127. А также в виде опубликованного **реферата работы**: Османкина Т.А. Природный код в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Региональный конкурс студенческих научных работ – 2013: сб. рефератов работ дипломантов конкурса. Тюмень: РИЦ ТГАКИиСТ, 2014. С. 70–75.

ГЛАВА 1. ЯЗЫКОВАЯ ИГРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ПРЕПОДАВАНИИ РКИ

1.1. Прозаический текст Федора Сологуба в преподавании РКИ

Многие исследователи изучения русской литературы в системе занятий РКИ склоняются к выбору среди художественных текстов относительно простого материала, а также использованию наиболее эффективных путей для изучения языка часто в ущерб непосредственно эстетической функции искусства, объясняя это тем, что произведения большого объема просто останутся непонятыми иностранцами. Так, Елена Юрьевна Хонг отмечает, что «этапы литературоведческой интерпретации с наибольшей продуктивностью отрабатываются на материале аутентичных текстов малых эпических жанров с сюжетом единого действия и отчетливо выраженной проблематикой. Короткие рассказы, принадлежащие перу классиков XIX–XX веков, наглядно демонстрируют колоссальные изобразительные возможности русского языка и при этом более доступны пониманию иностранцев» [Хонг 2014, 263]. Ирина Михайловна Попова утверждает, что «иностранным магистрантам и аспирантам практически невозможно глубоко понять романский художественный текст, но вполне по силам при помощи преподавателя «самостоятельно» разобраться в идейно-художественном содержании небольших по объему произведений. Поэтому <изучение> русской литературы с иностранными учащимися рационально начать с чтения адаптированных художественных текстов небольшого объема, известных в странах проживания магистрантов-иностранцев авторов. Анализ произведений, как правило, легче воспринимается на жанрово-тематическом уровне. Для ознакомления выбираются те произведения, которые вызывают наибольшую читательскую мотивацию, увеличивающую активность познавательного или даже дискуссионного характера» [Попова 2014, 198].

Закономерно возникает вопрос о целесообразности использования рассмотренного в нашем исследовании материала на занятиях РКИ. Приведенные выше высказывания кажутся справедливыми, но лишь в отношении начальных этапов изучения русского языка как иностранного. В дальнейшем же, учитывая официальные требования четвертого уровня РКИ (уровень носителя языка (Mastery Level) / C2), такая выборка становится неуместной и требуется материал для подготовки студентов к тестированию, на котором они должны продемонстрировать свободное владение русским языком, близкое к уровню носителя языка. Первым же требованием является необходимость «понимать и уметь интерпретировать неадаптированные тексты на любую тематику (включая абстрактно-философские, профессиональной ориентации, публицистические и художественные, а также тексты с подтекстовыми и концептуальными смыслами)» (из Приказа Министерства образования и науки Российской Федерации (Минобрнауки России) от 1 апреля 2014 г. N 255 г. Москва "Об утверждении уровней владения русским языком как иностранным языком и требований к ним"). Конечно, далеко не каждый изучающий РКИ ставит себе целью приблизиться к уровню носителя языка, но на русском языке иностранцами защищаются и кандидатские, и докторские диссертации, в том числе по филологии. В таких случаях необходим материал для адекватного понимания сложного русского модерна и возможность изучения романских текстов.

Занятия по прозаическим текстам Федора Сологуба подразумевают, как указывалось во введении данного исследования, разные типы работы. Исходить необходимо из цели обучения. Стоит согласиться с тем, что если целью является общее владение языком, развитие навыков чтения и устной речи, то имеет место и адаптация произведения, и внимание к острому сюжету, интриге, и использование текста как познавательного, дающего тему для беседы. Можно использовать произведение русского классика как повод для разговора. Так, для одного из уроков в смешанной группе иностранных

студентов, изучающих русский язык, был взят рассказ Федора Сологуба «Прятки». Текст, изначально небольшого объема, адаптирован, сжат и представлен студентам без концовки (см. приложение). В ходе занятия студенты отрабатывают навыки чтения, знакомятся с новой лексикой, расширяют страноведческие знания, то есть текст используется как языковой материал и источник лингвострановедческой информации. Далее идет работа над навыками разговорной речи в форме беседы на заданные рассказом темы: уклад семейной жизни (сравниваем семью начала двадцатого века с современной, русскую – с семьями родных стран обучающихся), игры (какие игры есть на родине иностранных студентов, играют ли там в прятки и так далее). И особо обсуждается тема примет, имеющая дискуссионный характер: помимо обмена информацией о существующих в разных странах приметах и их сравнения, разговор выходит в плоскость «веры-неверия». Студентам предлагается самим додумать окончание рассказа. Затем зачитывается авторский вариант: примета, выдуманная кухаркой, сбывается. Идея сотворения реальности словом, обсуждаемая в связи с концовкой рассказа, может служить первой ступенькой к пониманию символизма и языковой игры в ее широком толковании. Впрочем, на занятии, конечно, не было речи о символических кодировках и символистской эстетике.

Но если целью изучения произведения является понимание идеи и замысла автора, то и форма работы, и подход к выбору материала будут отличаться от начального этапа знакомства с русским языком и русской культурой.

Нельзя забывать, что русская литература – это в первую очередь искусство, а потом уже языковой материал. Иностранец, приступающий к знакомству с ней, должен ставить перед собой конкретную цель – приобщение к культуре изучаемого языка. Русская литература дает возможность прикоснуться к прекрасному, к общечеловеческим духовным ценностям. Поэтому ее изучение на занятиях РКИ не может ограничиваться

стандартным набором предтекстовых и послетекстовых заданий, знакомством с биографией писателя, историческим контекстом и так далее, что не имеет к изучению литературы как искусства никакого отношения.

Адаптировать романские тексты большого объема нет смысла. При адаптации текст теряет главный элемент художественной ценности – авторский стиль, а к чтению романа обучающийся должен, несомненно, подходить подготовленным; целью работы на данном этапе должно стать уже не знакомство с денотативными значениями слов и восприятие сюжета, а понимание оригинального художественного текста, имеющего концептуальные смыслы.

Чешский литературовед Йосеф Догнал подчеркивает важность развивающей задачи уроков РКИ, говоря, что изучение текстов должно быть «не только рациональное, но и эмоционально-подсознательное» [Догнал 2014, 38]. О том же говорит и А.Б. Бирюкова: «...тактика прочтения художественных текстов в студенческой аудитории, опирающаяся на эмоционально-чувственное восприятие языка и ведущая к осмыслению и пониманию смысла текста, позволяет не только удовлетворять основные коммуникативные потребности иностранного студента, изучающего РКИ, но и развивает его творческие возможности, повышает мотивацию к самостоятельному чтению текстов русской классической литературы» [Бирюкова 2015, 20].

Йосеф Догнал отмечает, что «наиболее трудным на таких занятиях оказывается отказ от субъективных интерпретаций, выходящих за интенцию текста, то есть удержание коннотируемого значения текста в рамках интенции текста литературного произведения» [Догнал 2014, 38]. Чтобы интерпретация текста не перешла в область фантазирования, необходимо говорить об эстетике автора, о поэтике художественной модальности, то есть системе индивидуальных средств и приемов, направленных на выражение авторской мысли, сложной, неразветвленной, многозначной. Поэтика

показывает и как организовано произведение, и как от этой внутренней организации перейти к содержанию.

Использование символистских текстов в обучении РКИ подразумевает некоторые сложности. Трудности возникают при прочтении условно реального текста, когда символистский текст ошибочно воспринимается как реалистический.

Но уже на этом первом, поверхностном, реалистическом уровне встречаются проблемы, связанные с несовпадением культурных кодов, что, с одной стороны, усложняет понимание произведения, но, с другой стороны, преодоление подобных трудностей на материале художественных произведений способствует развитию культурологической компетенции иностранных студентов. Здесь можно говорить о лингвострановедческом аспекте изучения русской художественной литературы.

Лингвострановедение может быть и целью, и средством. В первом случае текст литературного произведения является материалом, в котором отыскивается страноведческая информация. Если же целью является сам художественный текст, тогда уже лингвострановедческие знания помогают глубже понять произведение. Лингвострановедение в свою очередь тоже может быть разным: на средних уровнях это будет чаще узнавание фактов истории, культуры, современных реалий страны изучаемого языка, а при более глубоком погружении в язык и культуру художественный текст поможет лучше понять психологию носителей языка.

Для более глубокого проникновения в символистский текст требуется знакомство со славянской мифологией. Оно может строиться на сопоставлении в устной беседе трактовки одних и тех же образов в русской культуре и родной культуре обучающихся. Сложности в изучении конкретно сологубовских текстов заключаются в некотором несовпадении традиционного понимания мифологемы и авторской интерпретации.

Новые смыслы, рождающиеся на стыке разных толкований мифологемы, построенные на таком противоречии, трудны для понимания носителям языка, а при работе с иностранными студентами требуют особого внимания и составляют отдельный аспект изучения уже не литературного, а поэтического языка.

1.2. Речевая игра в художественном произведении для занятий по РКИ

Текст, в том числе и романский, может использоваться для изучения непосредственно языковых игр в узком понимании. Это тем важнее, что данный материал подходит и для средних (B1-B2) уровней владения РКИ. Когда элементарный и базовый уровни освоены, студенту для дальнейшего развития требуется расширение своих возможностей использования языка, свободного с ним обращения. Владение языком предполагает навыки языковых игр. Стоит отметить положение Л. Витгенштейна, что жизнь знаку дает его применение [Витгенштейн 2011]. Применение предполагает реальную жизнь языка, или языковую игру. Лишь изучая язык в динамике, а не в статике, иностранец может приблизиться к уровню носителя языка. Языковая игра имеет деятельностный, творческий характер. Умение распознавать многообразие значений тех или иных понятий дается нелегко, требует навыка, тренировки. Кроме того, условием языковой игры является «обязательное использование <...> такого вида ментальной деятельности, при котором производитель речи апеллирует к презумптивным знаниям получателя» [Стилистический энциклопедический словарь русского языка 2003, 630], а для этого, конечно, необходимо наличие таких фоновых знаний. Языковая игра всегда адресна: она не может состояться без понимания ее адресатом. Поэтому для того, чтобы иностранец смог стать полноценным участником коммуникации, в его обучение необходимо включать материал с языковыми играми. Они имеют ассоциативную природу, что свидетельствует

о высоком уровне понимания иностранцем, владеющим навыками игр, образа мыслей носителей языка.

В прозаических текстах Федора Сологуба встречаются различные приемы речевых игр. Ниже приведены примеры некоторых из них.

Каламбур, основанный на омонимии. Диалог про пятак из романа «Мелкий бес»:

«- Ардальон» Борисыч, а у тебя есть пятак?

- Есть, да тебе не дам, - злобно ответил Передонов.

Рутилов захохотал.

- Коли у тебя есть пятак, так как же ты не свинья! – крикнул он радостно.

Передонов в ужасе схватился за нос.

- Врешь, какой у меня пятак, у меня человечья харя, - бормотал он.

Рутилов хохотал» [Сологуб 2011, 58-59].

Здесь слово *пятак* употребляется в значении «монета» и в значении «круглое рыло». Языковая игра всегда направлена на создание в речевой структуре нового смысла, незнакомого ранее читателю. В данном случае она построена на сопоставлении разных по значению, но одинаковых по написанию и звучанию слов, дающем комический эффект. Чтобы понять его, иностранцу необходимо обладать знанием обоих значений.

Каламбур, основанный на омофонии. Диалог Людмилочки Рутиловой и Саши Пыльникова:

«- Я желаю, - повторил Саша.

- Ты же лаешь? лаешь? вот как! лаешь! – весело дразнила Людмила.

Саша и Людмила весело хохотали» [Сологуб 2011, 207].

Подобные каламбуры, построенные на перерасложении слогов в словах с порождением новых смыслов, являются прекрасным материалом для аудирования, тренируют навык вычленения из потока речи отдельных слов.

Использование бытовой лексики. Варвара в романе «Мелкий бес» заявляет: «Вот теперь бы мне надо по-французски *насобачиться*, а то я по-

французски *ни бе ни ме*» [Сологуб 2011, 298]. Иностранцам для полноценного развития коммуникативных навыков необходимо освоение не только русского литературного языка, но и слов и выражений и разговорного, и даже просторечного стилей. При филологической подготовленности читатель распознает и подтекст этой фразы: собака лает, мекает и бекает все-таки овца. Персонаж как бы совмещает признаки разных животных, но, естественно, не замечает этого.

Метафора языковая. В романе «Творимая легенда» встречается выражение «идут гуськом» [Сологуб 1991, 107] – значит, идут определенным порядком. Языковая метафора отличается своей устойчивостью, она не воспринимается как художественный прием. Такие выражения иностранцу нужно просто запоминать, чтобы понимать речь носителей языка и самому употреблять при случае.

Название известных произведений. В романе «Творимая легенда» встречается, например, название «Сказка о рыбаке и рыбке». Чтобы иностранцу в таких случаях понимать, о чем идет речь, он должен быть знаком с наиболее известными носителям языка произведениями.

Неологизм (окказионализм) с помощью деформации орфографии: пачкули вместо «пачули».

Парафраз: «ветка на дереве зашевелилась, съежилась, почернела, закаркала и полетела вдаль» [Сологуб 2011, 269].

Парономазия: лютые лютики.

Поговорка. «Вице-губернатором сделали, так он *из кожи вон лезет*, еще больше отличиться хочет» [Сологуб 1991, 400]. Значение поговорки (очень старается) должно быть выяснено на занятии РКИ.

Трансформация (изменение элемента) прецедентных текстов.
Ирония. Из романа «Творимая легенда»: «Про дом Глафиры Павловны местные патриоты говорили:

- Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!

После собрания здесь пахло водкою и махоркою. Этот дух усердно выводили, открывая окна летом и усиленно топя печки зимою» [Сологуб 1991, 208]. Ирония, выраженная употреблением слов *пахнет* и *дух* с разными оттенками значений, не будет понятна иностранному студенту без знания изначального варианта прецедентного текста и его контекста.

Трансформация (изъятие элемента) текст. Пословица. В романе «Творимая легенда» Жербенев говорит: «Пусть человек смотрит мне прямо в лицо. А эти – в тихом омуте...» [Сологуб 1991, 422]. Пословица «в тихом омуте черти водятся» остается недоговоренной, но смысл понятен всем носителям языка. Изучение пословиц и поговорок должно быть неотъемлемой частью обучения иностранных студентов.

Фразеологизм: «белены объелся».

Данная типология речевой игры опирается на классификацию, которую приводит в своей статье А.В. Павлова [Павлова 2015]. Она отмечает, что предложенная ею предельно дробная классификация представляет интерес лишь в редких случаях, например, при попытке перевода языковой игры. В других же случаях ни автора, ни читателя, по словам исследователя, зачастую не интересуют способ построения речевой игры, а лишь результат, производимый эффект. Но в преподавании РКИ использование типологии речевой игры, основанной на используемых средствах, кажется более чем оправданной, так как важными оказываются именно приемы построения игр для возможности разбора и адекватного понимания их иностранцами.

Предложенные варианты, как и их последующий разбор на более глубоком уровне, являются лишь примерами использования материала исследования на занятиях РКИ.

Итак, тексты Федора Сологуба можно таким образом использовать для изучения различных языковых игр в узком значении, для тренировки их понимания студентами, для получения фоновых знаний, которые включают в себя сведения о стране, о жизни народа - носителя русского языка, его

традициях, обычаях, быте, образе жизни, о национальной психологии русского народа и т.п.

1.3. Языковая игра художественного произведения и метод семантического развертывания

В отличие от речевой игры, более важным, но и более сложным аспектом изучения текстов является языковая игра, где речевая игра становится лишь средством создания авторской художественной концепции. Так, метаморфоза «человек-животное» (Володин-баран) происходит в ходе языковой игры. Роман «Творимая легенда», соответственно своему названию, полностью являет собой новый, сотворенный языком из «куска» реальности мир.

При художественном переосмыслении метафор, устойчивых выражений появляется новый сакральный смысл, который был утрачен при их переходе в ранг общеязыковых. Вполне отчетливо языковая игра проявляет себя в именовании персонажей. В художественном тексте оно может иметь различные смыслы: от аллегии до символической кодировки. Например, Ершиха и княгиня Волчанская из романа «Мелкий бес» (см. гл. 2). В прозе Сологуба встречается парадоксальное употребление мифологемы, использование лексем в значении, радикально отличном от общеязыкового, изменение нормативного бытования слова в языке и др. Все эти приемы имеют эстетическую направленность. Так, по словам Н. Болотновой, «“накапливание” и “укрупнение” семантических признаков разного ранга и уровня обобщения формируют поэтапное смысловое развертывание текста и его смысловую структуру» [Болотнова 2009, 284].

Для обучения иностранцев пониманию подобных явлений предлагается использовать семантическое развертывание как метод. Семантизация – методическая процедура, «имеющая различные формы – от перевода до толкования семантики слова, <направленная> на то, чтобы учащийся усвоил

основное семантическое и грамматическое значение слова» [Крючкова 2009, 41]. Под термином «семантическое развертывание» подразумевается поэтапное «распутывание», как клубка с нитками, завернутого смысла. Когда в тексте встречается игра, например, буквализация языковой метафоры, иностранцу, чтобы понять эту игру в широком смысле, нужно сначала усвоить саму метафору, а только потом работать со смыслами, которые дает ее реализация, обыгрывание в тексте. При этом необходимо, чтобы прямые значения всех входящих в нее слов были заведомо известны.

Таким образом, семантическое развертывание как метод чтения представляет собой следующую схему: денотативная семантизация -> семантизация речевой игры -> семантизация ее авторской реализации в тексте, языковой игры, ее смысла в контексте всей художественной концепции.

Например, в романе «Творимая легенда» встречается своего рода метонимия метафоры: «сплетни русских рептилий» [Сологуб 1991, 1334]. Общеродовым понятием обозначается конкретный вид – змеи, которые, в свою очередь, метафорически указывают на что-то нечистое, злое, коварное: «многоцветною чешуею наряжало скользких и ползущих змей коварства и расчета» [Сологуб 1991, 606-607], «притворно-льстивая улыбка змеилась» [Сологуб 1991, 861], «удушающий, непроглядно-густой дым буро-черною змеею медленно, злобно полз по улице» [Сологуб 1991, 1006], «маркиз зашипел от злости» [Сологуб 1991, 1237], «и сердито зашипела на него» [Сологуб 1991, 1284] и так далее.

Если вернуться к некоторым примерам речевой игры, можно увидеть, как при их дальнейшем разборе будет реализовываться предложенный метод. Например, уже приведенная языковая метафора *идти гуськом* будет реализовываться в романе «Творимая легенда» следующим образом: «идут гуськом – солдат, арестант, солдат, арестант, солдат» [Сологуб 1991, 107]. Наблюдается некоторая буквализация метафоры, возвращение к ее

денотативному значению, семантическая связь с прямым значению слова *гусь*: домашняя птица, которая выращивается зачастую для того, чтобы стать блюдом (например, рождественский гусь, гусь с яблоками), так и арестанты – безвольные, покорные – идут как на убой.

В символистском тексте каламбуры лишь на поверхностном уровне производят комический эффект. На уровне символической кодировки «не смешон эпизод с розыгрышем Рутилова, слова-то, им произнесённые, способны обернуться правдой» [Перемышлев 1999, URL]. Варвара, которая хочет не *научиться*, а *насобачиться*, выявляет мотив озверения человека в прозе Федора Сологуба. Разбор других примеров приведен в соответствующих разделах диссертации.

ГЛАВА 2. РАСТИТЕЛЬНЫЙ КОД В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ РОМАНОВ «МЕЛКИЙ БЕС» И «ТВОРИМАЯ ЛЕГЕНДА»

2.1. Имена в романе «Мелкий бес» и безымянность в романе «Творимая легенда»

В образах романов существенную роль играет подтекст, с помощью которого создается символическая структура персонажа, позволяющая соотносить образ одновременно с бытовым планом художественной реальности и с метафизическим планом бытия. В соответствии с этой структурой персонажи раскрываются как носители событийной, социально-исторической, психологической, мистической функций. Растительный код служит тем языком, с помощью которого автор связывает все эти планы.

Наиболее очевидной формой, позволяющей рассматривать образы героев романа в мифопоэтической перспективе, служит номинация персонажа.

Фамилия Натальи Афанасьевны *Вершиной* вызывает ассоциацию с частями растений: верхки – корешки, что объясняет ее роль в романе. Героиня – вершок, то есть то, что сверху, не суть, а, следовательно, обман. Действительно, мы видим, что в романе она выступает в роли хозяйки сада-западни, о котором будет сказано подробнее в следующей главе. Она хочет женить главного героя Передонова на своей воспитаннице: «Не столько словами, сколько легкими, быстрыми движениями зазывала она Передонова в свой сад» [Сологуб 2011, 9-10]. Она обманывает, заманивает, играет.

Наталья Афанасьевна всегда изображена курящей папироску, дым, которым она постоянно себя окружает, помогает создать образ таинственный, неясный, туманный, за которым что-то прячется. Можно опять отметить обман, игру, которую ведет героиня-вершок. Следует, говоря об этой героине, отметить, что мундштук для ее папироски черешневый, а в

славянском фольклоре встречается устойчивое словосочетание «вишня-черешня», «вишня и черешня практически неразличимы, они обе – женский символ» [Спачиль, URL]. То есть мундштук Вершиной указывает на то, что она также относится к тем персонажам, которых так боится Передонов: в первую очередь, речь идет о том, что он боится женщин как существ, способных его отравить, погубить, обмануть, заманить в ловушку. В большей степени такая функция относится именно к Наталье Афанасьевне Вершиной. Это связано и с другой трактовкой ее фамилии: верша – рыболовная снасть [Венцлова, URL], в которую боится угодить Передонов. Его страх связан и с ведьмовским образом постоянно курящей Вершиной: «В ее фигуре пригрезилось ему что-то зловещее – черная колдунья стояла, распускала чарующий дым, ворожила» [Сологуб 2011, 232].

Семья *Рутиловых* представлена в романе одним братом и четырьмя сестрами, одна из которых замужем. У них, как и у многих персонажей романа, говорящая фамилия: рута — это название желтого цветка (стоит отметить, что желтые цветочки, по ассоциации с лютиками, страшны Передонову), который, согласно поверью, на день Ивана Купала (в других вариантах раз в 20 лет) цветет красным цветом, и тогда с его помощью можно приворожить кого захочешь. Действительно, Рутилов пытается женить Передонова на своих сестрах. И Ардальон Борисыч боится его, упрекает приятеля, что тот его «над дурманом водил, да и одурманил» [Сологуб 2011, 59]. Они же в свою очередь выступают по отношению к Передонову ведьмами, которые, с его точки зрения, наряду с другими женщинами (Варвара, Вершина и др.), хотят его приворожить. Они и «лукавые девы», желающие рассмешить Передонова – «и погубить его» [Сологуб 2011, 266], и неукротимые фурии, чей смех громко и зло отдается у Передонова в ушах, и непосредственно ведьмы с Лысой Горы.

Среди сестер Рутиловых необходимо, конечно, выделить Людмилу, как одну из главных героинь романа. Она сама говорит: «Язычница я, грешница.

Мне бы в древних Афинах родиться» [Сологуб 2011, 322]. И она оставляет Саше Пыльникову после своего ухода «неясное волнение в душе, рождающее сладкую мечту, как волна Афродите» [Сологуб 2011, 203] – наследие древних Афин. «Говорят, есть душа, не знаю, не видела. Да и на что она мне? Пусть умру совсем, как русалка, как тучка под солнцем растаю» [Сологуб 2011, 322]. Русалкой Людмилочку называет и Саша после того, как она его защекотала, ведь, согласно поверью, русалки нападают на людей и щекочут их до смерти. На маскараде она предстает в костюме цыганки. Ей хорошо удается эта роль, она пугает Передонова своим появлением, предлагает погадать ему и опять же тем самым связывается с потусторонним миром.

Марья Осиповна *Грушина* вводится в роман как подруга Варвары, но при этом отношения их не бескорыстные: «И долго жаловалась Варвара, и по всему ее разговору Грушина видела, что у нее еще что-то есть, какая-то просьба, и заранее радовалась заработку» [Сологуб 2011, 43]. Просьба Варвары заключается в том, чтобы Грушина написала поддельное письмо. Марья Осиповна участвует в этом обмане и не просто участвует, а играет самую активную роль, собственно, и осуществляет его.

Если обратиться к значению фамилии Грушиной, то можно отметить заложенную в ней двойственность: «Груша в духовной культуре славян наделяется как положительными, так и отрицательными свойствами. <...> Считают грушу плохим деревом, под ней собираются самодивы и устраивают трапезы <...>, ведьмы-босоркани встречаются в грушевом саду. <...> В то же время <...> рождественское полено бадняк из груши должно гореть всю ночь, чтобы освещать путь Богородице, когда она придет на ужин» [Усачева 2010, 156]. Груша под своей кожицей может скрывать и кислый плод, и вязкий, и даже горький, и можно говорить о том, что груша символизирует обман. Двойственный характер растения проявляется в поверьях, согласно которым груша дает пристанище ведьмам, но она же и

защищает от ведьм [Трефилова 2010, 220]. Грушина проявляет себя как медиатор между потусторонним и посюсторонним мирами уже в начале романа, предлагая Варваре поворожить.

В онейрокритике груша является типичным эротическим, полным чувственности символом, например, в соннике З. Фрейда говорится, что «груша олицетворяет собой женскую фигуру - желанную и очень обольстительную» [Фрейд 1991, 78]. Действительно, Грушина «разговоры вела по преимуществу нескромные и привязывалась к мужчинам, желая найти себе жениха» [Сологуб 2011, 40]. А на общегородском маскараде она появляется в костюме богини Дианы: «наряд у Грушиной вышел чересчур легок» [Сологуб 2011, 347]. И хотя «все так смело открытое у Грушиной было красиво» [Сологуб 2011, 347], автор прибавляет: «на коже блоши укусы, хватки грубы, слова нестерпимой пошлости <...> поруганная телесная красота» [Сологуб 2011, 347]. Эротический мотив в образе Грушиной «извращенный, пошлый, отвратительный» [Аничков 1907, URL]. На это указывают и слова Варвары, подумавшей, что приятельница хочет «собакой Дианкой вырядиться» [Сологуб 2011, 347], лающей, злой, на которую надо ошейник надеть, с такими же детьми: «обтрепанными, грязными, глупыми и злыми, как ошпаренные собачонки» [Сологуб 2011, 43]. Но Грушина претендует на богиню «растительного и животного мира» [Циркин 2000, 148], что на уровне глубокого подтекста связывает в ее образе разные коды.

Марья Осиповна указывает Варваре новую прислугу, Клавдию. Варвару смущает имя девушки, и, когда Грушина предлагает звать ее «Клавдюшкой», обыгрывает это имя: «Клавдюшка, дюшка» [Сологуб 2011, 41], что поддерживает и Володин: «Дюшка, дюшенька» [Сологуб 2011, 41]. Дюшес – та же груша, но в образе самой прислуги нельзя отметить эротического мотива. Мотив обмана касается ее лишь в попытке Передонова обвинить Клавдюшку в несовершенном воровстве. При этом в самом тексте

романа говорится: «...надо заметить, что дюшками в нашем городе называют свиней» [Сологуб 2011, 41]. Значит, к груше эта прислуга не имеет никакого отношения, и сама возможность соотнести ее с этим плодом является еще одним обманом в романе.

В образе прислуги можно увидеть синкретизм первобытного сознания (эта героиня является самой примитивной – ее появления в романе связаны лишь с жизнью тела), характерного для передоновощины, через призму которой в основном дан мир романа: неразделение растительной и животной сущностей, воплощенных в человеческой оболочке – Клавдюшка то ли груша, то ли свинья. В данном случае присутствие иного кода лежит на поверхности: речевая игра с использованием корней-омонимов (дюшес и дюшка в диалектном значении) – паронимазия.

В романе «Творимая легенда» чаще встречается отсутствие имени. Безымянность символизирует больший, нежели в романе «Мелкий бес», отрыв от реальности, уход в абстрактную мечту. Так, целая группа персонажей – мальчиков-мертвецов из Триродовской колонии овеена мистической тайной: «белый и странный лик» [Сологуб 1991, 40], «кто-то тихий и белый» [Сологуб 1991, 137] – какой-то призрак, намек на человека, который не назван. Деревья, травы, цветы чаще обозначаются лишь своим общеродовым названием: «травы были брошены на пол» [Сологуб 1991, 528], «чародейные тайные травы» [Сологуб 1991, 558], «стонали и трещали деревья» [Сологуб 1991, 554] и т. д. Цветы обыкновенно имеют описание, но не имя: «любуюсь алыми и багряными цветами» [Сологуб 1991, 64], «венки – пестрели красные цветы» [Сологуб 1991, 232], «цветы – скороспелки» [Сологуб 1991, 287], «громадные, желтовато зеленые цветы» [Сологуб 1991, 492], «цветы на столе перед нею пахли слишком багряно и пышно» [Сологуб 1991, 604-605], «кое-где цветы виднелись, - мелкие, белые, пахучие» [Сологуб 1991, 61] и т. д. Стоит здесь отметить еще одно закономерное отличие: если в «Мелком бесе» важным является мотив желтых цветов

(страшные лютики, см. 2.4), то в «Творимой легенде» – чаще будут встречаться белые цветы и вообще белый цвет: белые мальчики, «белые лепестки гигантских маргариток» [Сологуб 1991, 284], «осыпанный белыми, благоуханными цветами» [Сологуб 1991, 921], «сады у каждого дома, как и прежде, цвели бело и ароматно» [Сологуб 1991, 985], «с розовыми мелкими цветками, белые перчатки, белый зонтик, белые цветы у пояса» [Сологуб 1991, 1151]. Желтый – цвет болезни, болезненного состояния мира; белый – цвет чистый, встречается в тексте-попытке выйти за грань этого мира, создать свою легенду. Есть в романе и конкретные названия: например, роза – это самый распространенный цветок, частотность упоминания лишает ее имени, делая синонимом просто цветку. При этом она может, напротив, иметь много смысла для посвященного. Так, Н.Н. Мазур в своей статье «Еще раз о деве-розе» пишет о том, что можно «заплутать в пестрых куцах роз — мистических и эротических, с шипами и без шипов, утренних и вечерних, благоуханных и лишенных аромата, запретных и посещаемых шмелями» [Мазур 2007, 346], а свободно ориентироваться в этом смысловом пространстве позволяет «знание нескольких топосов и микросюжетов» [Мазур 2007, 346]: «Войдем, Веточка» [Сологуб 1991, 137] (от *Елизавета*; ветка – лишенное имени название), «глупые зовут тебя Веточкою, веткою, для мудрого ты – таинственная роза» [Сологуб 1991, 1278] (в имени заложено множество значений, разгадать которые сможет только мудрый). Безымянность касается и общего для многих прозаических произведений Федора Сологуба мотива озверения. Происходит потеря человеком собственной сущности. Он оскотинивается. Мотив скотства является одним из ведущих. В текстах зачастую размытая дифференциация видов животных (неважно, в кого превратился, главное – перестал быть человеком). Встречаются, конечно, такие обороты как Володин – баран, Скобочкина – медведица (роман «Мелкий бес»), но обыкновенно на первый план выступает не конкретное животное, а Зверь. В рассказах наблюдаются людское

озверение, лейтмотив звериного эротизма, превращение человека в зверя (рассказы «В толпе», «Самый сильный», «Отрава» и др.). Люди испытывают звериную тоску, живут как звери (роман «Творимая легенда»).

2.2. Ольфакторная аура героев романа «Мелкий бес»

«Запах – знак предчувствия любви» [Журавлев 2005, 122]. И действительно, ароматы в романе, главным образом, связаны с любовной историей Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова. «Постижение стихийного мира природы, по Сологубу, связано со знанием сложного языка запахов. Обучение Саши этому языку – одна из задач Людмилочки» [Дарк 1989, 471].

Людмила зазывает возлюбленного к себе домой, и каждый его визит ознаменовывается какими-то новыми ароматами, которыми девушка либо наполняет свою комнату, либо обрызгивает Сашу, либо душит сама. Возникает ощущение, что Людмила привораживает мальчика, ведь «немаловажную роль в любовной магии играют и чарующие ароматы. Они исходят от эфирных масел и смол, содержащихся в приворотных зельях, и оказывают влияние через органы обоняния на привораживаемых. Посредством любовного аромата можно возбудить или усилить эротическое чувство. С помощью других ароматов, полученных от тех или иных растений, оказывают наркотическое и стимулирующее воздействие на предмет обожания» [Криничная 2004, 566]. Практически все ароматы у девушки – цветочные, а ведь именно «запахам цветов может придаваться семантика колдовства. Запах цветов вызывает особое состояние у влюбленного, граничащее с утратой ума» [Козубовская 2008, 138].

Подтверждением того, что Людмила действительно занимается приворотом, может служить то, что она сама говорит про себя: «Язычница я, грешница» [Сологуб 2011, 322]. Но, как отмечал еще в раннем отзыве о романе Е.В. Аничков, «она религиозна в язычестве своем, а потому и она, и любовь ее даже святы» [Аничков 1907, URL].

В первый раз Людмила сама отправляется в гости к Саше и берет с собой духи «надушить гимназиста, чтобы он не пахнул своей противной латынью, чернилами да мальчишеством» [Сологуб 2011, 196], для этого она выбирает благоухание розы. Роза является самым популярным цветком для создания букетов, подарков для любимых, самым распространенным символом любви; роза – это «царица цветов, носительница «благовонного, благодатного» мира любви, обладающего языком любви» [Журавлев 2005, 96], то есть, надушив Сашу розовой водой, девушка тем самым вводит его в мир любви.

Использует язычница и сирень, которая цветет весной, в пору любви. Также с сиренью связана примета: если найти цветочек с пятью лепестками, вырвать его и съесть – это к счастью и удаче, можно загадать при этом желание, и оно обязательно вскоре сбудется. То есть аромат сирени не только ассоциируется с любовью и дальше вводит Сашу в чувственный мир, он еще и символизирует удачу, исполнение желаний.

Как уже говорилось, Людмилочка учит Сашу языку запахов, а потому прямо в тексте находится расшифровка значения некоторых ароматов. Например, про ирис, которым душится Людмила, говорится: «плотский и сладострастный» [Сологуб 2011, 209], «запах душный, плотский, раздражающий, навевающий дремоту и лень, насыщенный испарениями медленных вод» [Сологуб 2011, 328]. Людмилочке как язычнице близки плотские утехы, но чистые, красивые, она любит «голое тело», «красоту» [Сологуб 2011, 322]; этот цветок есть указание на натуру девушки, на отношения ее с Сашей.

Подробное описание другого цветка вложено в уста самой героини: «...три духа живут в цикламене: сладкой амброзией пахнет цветок – это для рабочих пчел. <...> Сладкая амброзия, и над нею гудят пчелы, это – его радость. И еще он пахнет нежною ванилью <...> для того, о ком мечтают, и это – его желание, цветок и золотое солнце над ним. И третий его дух, он

пахнет нежным, сладким телом для того, кто любит, и это – его любовь, бедный цветок и полдневный тяжелый зной. Пчела, солнце, зной <...>. Он радуется, нежный и солнечный цикламен, он влечет к желаниям, от которых сладко и стыдно, он волнует кровь. <...> Сладко, и радостно, и больно, и хочется плакать. <...> Вот он какой» [Сологуб 2011, 212-213]. Людмила видит в аромате одного цветка целую палитру чувств, целую жизнь язычницы; она приводит такое красивое объяснение цветка Саше, учит его понимать запахи, хочет, чтобы он понял ее, вставляет в свое описание такие слова, как «понимаешь, мое солнышко» [Сологуб 2011, 212].

Про следующий аромат, который использует Людмилочка, тоже написано в романе: «...запах пряный, сладкий, блудливый охватил ее вкрадчивым соблазном» [Сологуб 2011, 219]. Здесь опять встречается мотив плотской любви, который отмечался при описании ириса.

Но не только ароматы плотских утех используются Людмилой, ведь, с одной стороны, ее отношения с Сашей Пыльниковым чисты, даже возбуждение, возникающее между ними, невинно, а с другой стороны, язычница знает язык цветов во всей его сложности, со всем его разнообразием. Среди описаний цветочных запахов встречается и такой аромат, как *extra-muguet*, что означает «ландыш». В самом тексте о нем говорится: «невинный, кисленький запах» [Сологуб 2011, 318]. Известно, что ландыш – это символ «излияния сердец» [Золотницкий 1994, 65], и это указывает уже не на плотскую любовь, а на любовь возвышенную.

Не только Людмилочке «природная стихия является своими ароматами и запахами» [Дарк 1989, 470-471], она и Передоновым «воспринимается <...> прежде всего через обоняние» [Дарк 1989, 463-464]. Но если язычница «сама часть этой стихии» [Дарк 1989, 470-471], а потому последняя героине «не грозит, не противостоит» [Дарк 1989, 470-471], то для героя «в ароматах цветов и растений» распознаются «самопроявления роковых, подспудных сил природы» [Дарк 1989, 463-464]. Даже сравнив названия растений,

окружающих ту и другого, мы увидим, что возле Передонова «либо зловеще скрежещущие, либо угрожающе шипящие» [Дарк 1989, 470-471]: кокорыш, остро-пестро, мшанка, опопонакс; а возле Людмилочки – «музыкально-благозвучные» [Дарк 1989, 470-471]: корилопсис, цикламен и др.

В парикмахерской, куда Передонов заходит перед венчанием, не оказывается резеды, а потому его обрызгивают опопонаксом, духами из растения, название которого с греческого переводится как «всеисцеляющий». Это «последняя попытка приобщения героя к миру природы» [Дарк 1989, 473], но Передонов уже настолько запуган своим собственным воображением, что в замене одних духов другими он видит не случайное спасение, а очередной заговор против себя. А потому этот «всеисцеляющий» аромат не смог перебить «дурманящего тяжелого запаха» [Дарк 1989, 463-464] ядовитых растений, мотив которого является в романе одним из центральных. Ведь Сологуб подобрал для своего романа растения либо растущие на болотах, которое «ассоциируется с засасывающими, губящими силами природы» [Дарк 1989, 464] (мшанка лежачая, омега и др.), либо ядовитые (белена, кокорыш, молочай и др.).

В обширных комментариях О. Дарка, которые были приведены в работе, не отмечены иные функции запахов. Среди них представляется важным противопоставление естественных и искусственных запахов. Мир Людмилы – это мир духов, ароматов, связанных не столько с природой, сколько с культурой. Единственный герой «Мелкого беса», предпочитающий грубые запахи природы искусственным благовониям, – Передонов. Именно он больше всего любит запах унавоженной земли. В его комнате стоит «духота» и «смрад», поскольку из боязни сквозняков герой запрещает открывать окна. Это, собственно, и есть запах жизни, биологический запах тела. В иерархии персонажей Передонов оказывается у самого основания жизни, не преображенной культурой. Не случайно он обладает исключительной силой «нюха» – свойством, которое сближает его с животными. В финале романа

рядом с героем появляется кот, возвещающий об убийстве: «Передонов оттолкнул Володина. Володин грузно свалился на пол. Он хрипел, двигался ногами и скоро умер. Открытые глаза его стеклятели, уставленные прямо вверх. Кот вышел из соседней горницы, нюхал кровь и злобно мяукал» [Сологуб 2011, 383].

Таким образом, при основной растительной мотивировке в создании образа могут участвовать и иные коды, в данном случае культурные (духи Людмилочки) и животные (зверь Передонов).

Так с помощью ольфакторных признаков в романе противопоставлены герои, представляющие два полюса: цивилизации с ее стремлением все означивать, наполнять символическим смыслом и природы с ее устремлением к биологическим корням человеческого существования.

2.3. Саша Пыльников: миф об Адонисе

Во снах Саша является Людмиле то в виде змея, то в облики лебедя. Это «знойные, африканские сны» [Сологуб 2011, 179], связанные с эротическим мотивом. «В простонародном воображении <змея> является живым олицетворением всего нечистого, возбуждающего смешанное с ужасом отвращение, всего злого, лукавого, вредоносного» [Грушко, Медведев 1995, 121]. «Суеверные люди приписывали змеям силу чар в различных случаях жизни, но более всего верили в любовный приворот с помощью этих чар» [Грушко, Медведев 1995, 123]. Как видно, характеристика змеи имеет негативную коннотацию, но только с точки зрения христианского сознания. Для Людмилочки же, как язычницы, все возбуждающее, все телесное и эротическое – чисто и свято. В отношениях Саши и Людмилы наблюдаются приворотные действия. Героиня использует в своих целях ароматы цветов. Сашиним же орудием становится змея, с помощью чар которой можно произвести любовный приворот. После того как Людмила увидела мальчика во сне в виде змея, она «почувствовала, что

страстно влюблена в Сашу» [Сологуб 2011, 180]. Вообще змея выступает здесь символом эротических отношений героев.

Видит Людмила Сашу во сне и в облики лебедя. Этот образ уже больше соотносится не с эротическим мотивом их отношений, а с Сашиной ролью оборотня в романе, с образом мальчишки, в котором мужское начало еще не явно выражено. Имя «лебедь» употребляется «в народной речи большею частью в женском роде» [Грушко, Медведев 1995, 176]. То есть здесь с помощью животного кода подчеркивается изначальная неразделенность женской и мужской природы. Эту тему усиливает мотив переодевания, тесно связанный в романе с Пыльниковым: он переодетая барышня, яркий участник маскарада, мальчик в маске гейши. При этом имя «лебедь» «означает, собственно: белая, светлая» [Грушко, Медведев 1995, 176]. Значит, в образе мальчика подчеркнут мотив невинности. Действительно, если рассматривать отношения Саши Пыльникова и Людмилы сквозь призму природного кода, то они окажутся совершенно гармоничными. Людмилочка «религиозна в язычестве своем, а потому и она, и любовь ее даже святы» [Аничков 1907, URL].

Античным прообразом любви Людмилы к Саше служит сюжет об Адонисе, божестве «с ярко выраженными растительными функциями» [Мифы народов мира 1991-1992, Т. 1, 46]. Его культ связан, в первую очередь, с садами Адониса: зелень в горшочках, которая быстро распускается и так же быстро вянет. Ритуал включает в себя «вознесение» садов наверх и крах, возвращение низу. Таким образом, Саша осуществляет связь между верхним миром и нижним, в соответствии с культурной традицией: «в концепции Детьена Адонис является «неудачливым медиатором»: ему предстояло выступить участником союза смертного и богини, земного и небесного, низа и верха» [Цивьян 1999, 72]. Сады Адониса приближают «к солнцу, под воздействие его жара, для актуализации заложенных в них потенциалов» [Цивьян 1999, 73], но это кончается увяданием. Так и отношения

молодых людей, начинающиеся как что-то высокое и невинное, стремительно развиваясь и раскрываясь, превращаются в обыкновенную похоть. И в Людмилином и Сашинем мире, созданном как антипод гнусности главного героя, мальчик становится следующим Передоновым: его посещают блудливые мысли, он уже поколачивает и обзывает Людмилу. Их отношения расцвели в своей чистоте, чтобы завять.

Адонис – «возлюбленный богинь, предельно отдаленных друг от друга (Афродита, Персефона), представляющих собой полярные точки в кругу оппозиции *верх/низ*» [Цивьян 1999, 73]. Адонис – «олицетворение любовного соблазна»: «трагическая судьба Адониса – следствие его чрезмерной красоты, соблазнительности, приведшей к тому, что он стал предметом соперничества, игрушкой богинь, олицетворяющих стихийное женское начало. Такое развитие событий произошло для Адониса преждевременно и не только вне, но и в противоречие брачным установлениям, предполагающим как обязательное условие – продолжение рода» [Цивьян 1999, 72]. Адонис, аромат любовного соблазна, умирает в листьях салата и превращается в цветок без запаха; и Пыльников становится пустым местом, соединяя все то, что навязывают ему другие герои.

Адонис – цветок, лишенный запаха; так Саша еще «мальчишка», не имеющий своего определенного начала. Это травянистое растение семейства лютиковых с желтыми цветочками [Цицин 1962, 68] – еще одни страшные для Передонова цветы.

Самого же гимназиста Варвара прямо называет «оборотнем», потому что верит всевозможным слухам, в том числе и рассказам Передонова о том, что ему хотят навредить с помощью этой переодетой барышни. Адониса называют возлюбленным Диониса, что делает его объектом незаконной страсти, каковым Пыльников выступает для Передонова. Его задача – разоблачить обман, доказать, что Саша – девочка. Психологической мотивировкой здесь служит этически недопустимое чувство, которое

испытывает Передонов: свою незаконную страсть он может объяснить только чарами, которые кто-то насылает на него: «Сашино лицо мучило и соблазняло Передонова. Чаровал его проклятый мальчишка своею коварною улыбкою» [Сологуб 2011, 330].

Людмила и Передонов вовлекают Сашу в тот мир, который создается каждым из них. Мир Людмилы очерчивается ароматами. Сам Саша, как античный Адонис, не имеет запаха – он должен стать идеальным носителем тех ароматов-смыслов, которыми его наделяет Людмила. В мире Передонова, границы которого установлены жаждой жертвы, Саше предназначена роль «агнца». Смысл этого мира определяется запахом крови. Так герой оказывается между двумя противоположными устремлениями – к жизни (страсти) и к смерти.

Финал романа не оставляет сомнений, что в этом поединке Людмила Рутилова одерживает победу: ей удастся убедить директора гимназии и тетку Саши Пыльникову, что ничего особенного не происходит, что Саша для нее обычный «гимназистик», «мальчишка». Однако сама обстановка объяснения сначала в саду Рутиловых, а затем в кабинете директора, наполненного голосами Хрипача и Людмилы, свидетельствует об ускользании персонажа из обыденной реальности. Именно «лепет» Людмилы Рутиловой заставляет Хрипача отказаться от поиска какой-либо правды. Саша остается оборотнем, совмещая мужское и женское начало, растительную и животную душу, вид обычного ученика и сущность античного Адониса.

2.4. Сюжетные функции растительного кода в романе

«Мелкий бес»

Действие в романе начинается с того, что главный герой, учитель словесности Передонов, разговаривает со своими приятелями, стоя «под старыми липами и кленами» [Сологуб 2011, 5]. В славянской традиции липа является универсальным оберегом: повсеместно считалось, что в липу не бьет молния, поэтому ее сажали у домов и не боялись скрываться под ней во

время грозы, которая ассоциируется со смертью вообще. Липа – оберег от смерти и оберег от наваждения, так как русские вешали крестики из липы на шею человека, мучимого наваждениями; славяне верили, что у ведьмы липой можно отбить охоту к оборотничеству. Итак, в начале романа Передонов находится под защитой, в том числе и от того наваждения, которое его ожидает, и от оборотничества, мотив которого пройдет по всему роману. Но в то же время рядом с липой находится и другое дерево – клен. У славян он считался одухотворенным деревом, в которое может быть превращен человек по злему колдовству. «Распространен мотив превращения молодого мужчины в клен (ясень) после того, как его прокликает недоброжелатель (чаще всего – мать или жена) [Усачева 2010, URL]. И вот эти клены рядом с Передоновым выступают предвестниками того, что на протяжении всего сюжета романа герой будет бояться смерти именно от жены Варвары. Кстати, нужно отметить, что разговор под липами и кленами ведется как раз о женитьбе, и о женитьбе на Варваре. Клены встречаются и в саду Вершиной, где разговоры также ведутся о женитьбе, в которых можно снова заметить намек на «злую жену».

В разговоре под липами один из приятелей Передонова, Рутитов, сравнивает невесту Передонова, Варвару, со стеблем белены. В русской народной культуре бытует такое выражение «белены объелся», что означает «совершил невразумительное действие, граничащее с сумасшествием». Это выражение появилось неслучайно. Если отведать белены, спустя несколько минут возникает спутанность сознания, сильное возбуждение, головокружение, зрительные галлюцинации, охриплость голоса, сухость во рту. Глаза начинают блестеть, зрачки расширяются. Пострадавшему чудятся кошмары, он в страхе мечется в поисках спасения. Затем наступает потеря сознания. Все эти симптомы можно увидеть в поведении Передонова по ходу действия романа. И действительно, основные его страхи так или иначе связаны с образом Варвары: он боится, что она его отравит; боится, что все

вокруг портят ему репутацию, чтобы он не смог стать инспектором после женитьбы на своей сестре.

По мнению Леа Пильда, сад Вершиной, который упоминался выше, «выполняет функцию западни: места, куда заманивают с нечистыми целями» [Пильд, URL]. Это можно увидеть и на уровне растительного кода. Про бузину, которая растет в саду, говорят в народе: «Черт сидит в корнях бузины», то есть бузина – это обиталище всевозможной нечисти. А прячется она за малиной, которая является символом сладкой привольной жизни; за геранью, которая способна избавлять от тоски и поднимать настроение. Как мы уже говорили, в «западне» говорят о женитьбе: Наталья Афанасьевна хочет выдать свою воспитанницу Марту замуж за Передонова. Здесь растут яблони, которые олицетворяют материнское начало, являются символом плодородия. В то же время гладкая, атласная кожица, скрывающая сочный плод, связывается с тайной. В композиции растительного образа мы видим принцип «западни»: растения символизируют обман, мотив которого наряду с мотивом превращения будет проходить через весь роман; также сладость и аромат плода яблони связываются с удовольствием и наслаждением, что тоже может выполнять функцию заманивания в «западню».

Софья Ефимовна Преполовенская решила наказать Варвару за оскорбление. Зная, что та хочет поправиться, она посоветовала невесте Передонова натираться крапивою. «Теперь Преполовенская была уверена, что Варвара по ее указанию будет усердно натираться крапивою и так сама себя накажет» [Сологуб 2011, 36]. И хотя после прикосновения крапивы остаются жгучие, болезненные ощущения, известно, что крапива является «оберегом от ведьм, леших и нечистых духов» [Грушко, Медведев 1995, 170], то есть, сама того не подозревая, Преполовенская оберегла Варвару и от своего проклятия, и от другой нечистой силы. У Варвары все задуманное получается, план с поддельным письмом осуществляется.

В провинциальном городке, где происходит действие романа, есть Самородина-речка. Название ее произошло от того же древнерусского слова «смород», что и название ягодного кустарника. Эта легендарная огненная река, с фонетическими изменениями вошедшая в текст, по общепринятому мнению, высказанному авторитетным исследователем сказок В.Я. Проппом, есть не что иное, как «вход в иное царство», «граница» Яви и Нави [Пропп 1946, 200, 244]. Правда и ложь здесь сходятся, и река эта оказывается центром всех событий в городе, где совершаются обманы, переодевания. Здесь можно отметить принцип двойственности, на котором строится сюжет романа, подобно тому, как на Самородине-речке строится этот маленький провинциальный город.

Город определяет состояние главных персонажей романа. Передонов испытывает все нарастающий суеверный страх. Так, он боится дурмана, говорит Рутилову: «Ты меня сегодня нарочно над дурманом водил, да и одурманил, чтобы с сестрами окрутить» [Сологуб 2011, 59], уверен, что сам Рутилов не одурманен только потому, что знает «средство». Ардальон Борисыч не идет по улице, где эта трава растет, из страха быть «одурманенным». Герою дурман воспринимается как баснословная сонтрава. «Она производит на человека одуряющее действие, от которого он может проспать очень долго», в то же время эта трава «обладает пророческою силой, если на ней заснуть» [Грушко, Медведев 1995, 292]. Но Передонов в страхе видит в дурмане только символ обмана.

И, обходя дурман другой улицей, «по дороге Передонов сорвал несколько шишек от чертополоха и сунул их в карман» [Сологуб 2011, 91]. Конечно, он сорвал чертополох, эту «колючую сорную траву, равно ненавистную всей нечистой силе» [Максимов 1993, 24], в качестве оберега для себя. Также Передонов с помощью чертополоха защищался от кота: «Передонов отыскал репейниковые шишки и снова принялся лепить их в кота» [Сологуб 2011, 264], которого тоже относил к нечистой силе и боялся.

Он хочет защититься от нечистой силы, от страхов, которые его одолевают, обходит одни травы, рвет для себя другие, но в то же время боится ладана, который ставится на одно из первых мест в борьбе с нечистью: считается, что «черти всего больше боятся ладану» [Максимов 1993, 24]. Передонов говорит, что его «тошнит от ладана, и голова болит» [Сологуб 2011, 104], не нравится ему этот запах. Возможно, Передонов не принимает запаха ладана, потому что тот является атрибутом церкви, а герой романа ходит туда лишь для того, чтобы показать себя, как ему кажется, с выгодной стороны. Веры истинной в его душе, конечно, нет, зато суеверия ее заполняют, потому он и рвет чертополох, а ладана боится.

Береза в романе выступает в основном как средство наказания или воспитания детей. «Славяне считали березу главным, мировым деревом, опорой всей земли» [Грушко, Медведев 1995, 71], а Передонов пишет доносы на лесоистребителей за то, что «всю березу вырубил, париться нечем и воспитывать детей трудно» [Сологуб 2011, 337]. Для него «опора мироздания» – это насилие, какое-то разрушение в первую очередь, здесь проявляется его демоническое начало: Передонов испытывает удовольствие, когда детей бьют, он жалуется на них не только для того, чтобы показать себя усердным работником гимназии, но и для того, чтобы их наказали, высекли.

Затем Передонов пишет, что березу-то вырубил, «а осину оставили, а на что нужна осина?» [Сологуб 2011, 337]. Действительно, в славянской мифологии осина – «злое» дерево, его используют в темной магии и обрядах. Листья осины всегда дрожат от страха перед ликом светлых богов. Славяне не сажали осину перед домом, не жгли ее в печах, не засыпали в осиновых рощах, в которых могли обитать злые духи. Передонову не нужна осина, потому что это еще один источник опасности для его уже больного воображения. К тому же осина – символ наказания для взрослых, и значит, для самого героя.

Когда Передонов приходит в кабинет к директору гимназии Александру Михайловичу Вериге, которого сильно боялся, считая, что именно директор портит ему репутацию, он садится так, что между ними оказывается дубовый стол. Как отмечает К. И. Шарафадина, «дуб – это символ силы и мужества» [Шарафадина, URL]. Передонов как бы ставит барьер между собой и враждебным ему человеком, то есть стол и материал, из которого он сделан, являются защитой для героя.

Передонов наделен способностью угадывать скрытые смыслы обыденных вещей, явлений природы, в том числе растений. Так, он спрашивает у Володина, которого подозревает в сговоре с Варварой против него, про название «каких-то желтых цветочков». Тот ответил, что это лютики. «Ардаша» перепугался: и название у цветов страшное; и, «может быть, они (цветы) ядовиты» [Сологуб 2011, 193]. Страшно и то, откуда Володин знает их название: верно, «уж они условились» [Сологуб 2011, 193] с Варварой, чтобы отравить Передонова и Павлушей подменить. Страх вызывает имя, корень которого роднит фитоним с «лютым» (свирепым), с одним из наименований волка, с потусторонним миром, где именно волки пасут проклятые человеческие души. Е. Перемышлев подводит такой итог в своей статье «Эти страшные цветы — лютики»: «Много есть жуткого на земле. Есть смерть, курносая баба, нанимающаяся в кухарки, есть подлости и пошлости. Есть даже невзрачные жёлтенькие цветочки со страшным названием — лютики» [Перемышлев 1999, URL]. Лютики – это символ вообще всего страшного в этом мире, того, чего боится Передонов, а боится он всего: и кота, и осину, и даже желтеньких цветочков. Причем его страхи вызваны не только жизнью как таковой, но и мистическим смыслом, который жизнь скрывает.

2.5. Растительный код в речевой композиции романа «Мелкий бес»

В речи героев часто встречается двойной смысл, и одним из путей формирования такой двусмысленности служит язык растений.

В тексте романа Варвара девять раз произносит фразеологизм «петрушку валять». Из контекста можно сделать вывод, что в устах героини это означает «нести вздор». Возможно, выражение связано с Петрушкой — одним из персонажей русских народных кукольных представлений. «Это кукла балаганная, русский шут, потешник, остряк в красном кафтане и в красном колпаке» [Даль 2000, 130]. Если так, то тогда все объясняется предельно просто: «валять петрушку» – прикидываться шутом, соответственно «нести вздор». Но петрушка может иметь и другое значение – растения. И вот что известно про нее из народных преданий: «в лесу после Троицына дня русалка подбежит и спросит: «Что у тебя в руках: полынь или петрушка?» Если же ответишь: «Петрушка», - то русалка с криком: «Ах ты, моя душка!» - набросится на человека и примется щекотать до тех пор, пока он не упадет бездыханным» [Максимов 1993, 88]. Из этого следует, что петрушка не является оберегом от нечистой силы, а наоборот притягивает ее. Вот и Варвара для Передонова является постоянным источником опасности в его представлении, и, постоянно повторяя свою приговорку про петрушку, она тем самым проговаривает свою функцию в романе.

Язык растений активно участвует в построении каламбурного, игрового повествовательного стиля романа. Важную роль в этом играют не только фонетические созвучия, порождающие двусмысленный тон, но и переклички между значениями одних и тех же образов в разных культурных плоскостях, в разных контекстах.

Как-то между Людмилочкой и Сашей в разговоре про розы случился такой диалог:

«- И розочки любишь? – нежно спросила Людмила, и звонкий ее голос вздрагивал от скрытого смеха.

- Люблю, - быстро ответил Саша.

Людмила захохотала и покраснела.

- Глупый, розочки любишь, да посечь некому, - воскликнула она.

Оба хохотали и краснели» [Сологуб 2011, 213]

Как отмечает Е. Перемышлев, «речь будто бы о цветах, а на самом деле — о боли» [Перемышлев 1999, URL]. То есть здесь два смысла, казалось бы, противоположны, но если мы обратимся к толкованию непосредственно розы как цветка, то увидим, что, по замечанию К. И. Шарафадиной, розовый куст с шипами означает «нет радости без печали» [Шарафадина, URL]. Значит, возможно, этот людмилочкин каламбур является не просто игрой слов, но отражает уже заложенный на уровне «языка цветов» смысл этих «розочек».

Подшучивая над Сашей, играет словами и Ардальон Борисыч:

«- Чем это вы надушились, Пыльников? – спросил Передонов. – Пачкулями, что ли?» [Сологуб 2011, 330]

Опять же наблюдается смешение противоположных понятий: высмеивая нелюбимого гимназиста, учитель, с одной стороны, намекает на «пачули – тропическое растение, которое культивируют для получения эфирного масла» [Пустовойт 1963, 138], то есть на что-то приятное, вкусное, красивое, а с другой, – на что-то «запачканное», то есть грязное, некрасивое. В этом каламбуре опять можно заметить проявление демонического начала Передонова: он хочет разрушить и разрушает все прекрасное, и не только действиями (например, портит обои), но и словами.

В другом случае Передонов подшучивает над Мартой, говоря, что она – сосна, имея в виду, что она только что проснулась. В фольклоре считается, что сосна с ее живительной пахучей смолой защищает от сил зла. Это происходит в том эпизоде, когда Марта встречается в романе последний раз и когда становится ясно, что она уже точно не выйдет замуж за Ардальона

Борисыча. То есть, становясь, по словам Передонова, сосной, она защищается от сил зла. Возможно, эти слова и оберегают ее от брака с учителем словесности.

Итак, через повествование, словесную игру растительный код получает ряд функций: он выступает в качестве сюжетной мотивировки, объясняя причины происходящих в романе событий, служит психологической деталью, с помощью которой осмысляются действия персонажей, наконец, язык растений привносит в структуру художественного мира новые измерения – одно и то же событие, суждение героя разворачиваются одновременно в нескольких смысловых планах.

ГЛАВА 3. ЖИВОТНЫЙ КОД В ПРОЗЕ ФЕДОРА СОЛОГУБА

3.1. Герои-оборотни в романе «Мелкий бес»

Так как в структуре романа Ф. Сологуба практически все персонажи в той или иной степени являются оборотнями, необходимо отметить, что в традиционной культуре это трагические фигуры. Чаще всего оборотнем оказывается тот, кого оборачивают, а не тот, кто оборачивает. Так, наши предки верили, что «колдуны, ведьмы и нечистые духи могут превращать людей в различных животных» [Грушко, Медведев 1995, 210] в наказание за те или иные проступки, в том числе и невольные, случайные. То есть оборотни – жертвы, страдающие персонажи.

3.1.1. Баран Володин

Самым ярким представителем группы героев-оборотней, а соответственно и главной жертвой, что отчетливо проявится в финале романа, является Володин. По словам Н. А. Горских, он «обладает самой отчетливой зооморфностью» [Горских 2002, 18]. Нужно добавить, что зооморфную сущность Володина распознает Передонов. Вообще действительность в романе чаще всего (кроме линии любви Людмилочки и Саши) преподносится через восприятие главного героя. Сложно найти четкую границу между голосом повествователя и сознанием Передонова. Но зооморфная характеристика Володина дана именно Ардальоном Борисычем, хотя формально это и не везде выражено. Причем степень такой зооморфности увеличивается от эпизода к эпизоду. Это является частным проявлением общей тенденции романа, который представляется развернутой возрастающей градацией.

Так, в начале повествования говорится только о сходстве Володина с бараном, на которое указывает повествователь: «молодой человек, весь, и лицом, и ухватками, удивительно похожий на барашка: волосы, как у барашка, курчавые, глаза выпуклые и тупые, – все как у веселого барашка, –

глупый молодой человек» [Сологуб 2011, 23]; у него «блеющий, словно бараний, голос» [Сологуб 2011, 23], «бараньи глазки» [Сологуб 2011, 25]; он заливается «блеющим смехом» [Сологуб 2011, 37], «блеющим хохотом» [Сологуб 2011, 38] и прыгает «бараном» [Сологуб 2011, 37]; он «по-бараньи» [Сологуб 2011, 24] наклоняет голову, склоняет «свой крутой лоб» [Сологуб 2011, 41].

О таком сходстве говорит и непосредственно сам Передонов, обращаясь к Володину: «Не лягайся <...> распрыгался, как баран» [Сологуб 2011, 75].

Далее, уже в сознании Передонова, Володин непосредственно превращается в барана: «на своем бараньем лице» [Сологуб 2011, 65], «Володин заблеял» [Сологуб 2011, 67], «наклонил лоб, словно собрался бодаться» [Сологуб 2011, 185], «на своих бараньих, выпуклых глазах» [Сологуб 2011, 193]. Здесь уже возникает неясность, что значат словосочетания «баранье лицо», «бараньи глаза»: то ли герой этими частями тела похож на барана, то ли у него действительно лицо и глаза барана (начинаются превращения). Сила слова, само построение фразы превращает Володина в барана, в оборотня. Грань между сравнением и отождествлением тонкая, неразличимая, теряющаяся. По мере помутнения рассудка Передонова она постепенно совсем исчезает.

Вот Ардальон Борисыч на улице, где он встречает барана: «Баран стоял на перекрестке и тупо смотрел на Передонова. Этот баран был так похож на Володина, что Передонов испугался. Он думал, что, может быть, Володин оборачивается бараном, чтобы следить» [Сологуб 2011, 239]. «И страшно ему стало. «Еще лягаться начнет этот баран», – думал он» [Сологуб 2011, 240]. «Баран заблеял, и это было похоже на смех у Володина, резкий, пронзительный, неприятный» [Сологуб 2011, 240]. И когда Передонов приходит домой, он уже уверен в том, что этот баран и есть Володин. Встретив Володина, Передонов думает: «Успел уже и сюда прибежать»

[Сологуб 2011, 241]. Далее, когда Павлушка смеется, его смех звучит «для Передонова, как бляенье того барана на улице» [Сологуб 2011, 242]. То есть герой уже почти не разделяет для себя конкретного барана и Володина, они слились для него в один образ, хотя пока и остается вводная конструкция «может быть» со значением сомнения в мыслях Передонова.

А вот уже следующая сцена показывает, что теперь в его глазах Володин окончательно стал бараном-оборотнем. «Баран стоял на перекрестке и тупо смотрел на Передонова» [Сологуб 2011, 263]. «Вдруг из-за угла послышался бляющий смех, выдвинулся Володин и подошел здороваться. Передонов смотрел на него мрачно и думал о баране, который сейчас стоял, и вдруг его нет» [Сологуб 2011, 263]. Он думает, что это, «конечно, Володин оборачивается бараном. Недаром же он так похож на барана, и не разобрать, смеется ли он или блеет» [Сологуб 2011, 263]. Передонов уверен (на это указывает и вводное слово «конечно») в том, что Володин баран, и обращается к нему как к барану: «Что лягаешься, Павлушка?» [Сологуб 2011, 263], «Еще боднешь, пожалуй» [Сологуб 2011, 263].

Передонов боится этого барана, как и во всем вокруг, в оборачиваниях Володина он видит какой-то заговор его врагов, какой-то план против него и не замечает того, что он сам и сделал своего приятеля оборотнем. В этом находится отражение солипсических взглядов Федора Сологуба. Передонов – это и есть тот колдун, который заставляет Володина оборачиваться, страдать, превращает его в барана, агнца, жертву для заклятия.

Как-то Володин рассказывает свой сон: «Сижу это я будто на травке, в золотой короне, а передо мною травка, а на травке барашки, все барашки, все барашки, бе-бе-бе. Так вот все барашки ходят, и так головой делают, и все этак бе-бе-бе» [Сологуб 2011, 274]. И он стал изображать, как делали барашки: «прохаживался по комнатам, тряс лбом, выпячивал губы и блял» [Сологуб 2011, 274]. А Передонову этот эпизод был очень кстати. Для него сон Володина – это сильный аргумент в пользу справедливости своих

мыслей об оборотничестве приятеля. Действительно, «барану и сны бараньи, – ворчал Передонов, – важное кушанье – бараний царь» [Сологуб 2011, 275].

Животный код служит показателем не только сумасшествия главного героя, но и является условно объективным двигателем сюжета. С помощью зооморфной метафоры Ф. Сологуб изначально определяет жертвенную роль Володина в романе. Конечно, в русском языке слово «баран» часто служит метафорическим обозначением тупости. И, несомненно, такое понимание символа уместно, учитывая характеристику персонажа. Но, как говорил сам Сологуб, символ – это «окно в бесконечность», и мы не можем остановиться на общеязыковом значении слова. Отметим, что в культуре разных стран баран является жертвенным животным. Л. Силард, как уже отмечалось, связывает образ Володина-барана с библейским сюжетом о жертвоприношении Исаака Авраамом и трактует его как пародийное жертвоприношение «квази-мальчика» [Силард 2009, 608].

Передонов продолжает видеть во всем «вражьи каверзы». И в том, что перед венчанием парикмахер отказался стричь его по-испански, усматривает злостный умысел Володина: «Очевидно, что пока Передонов шел чинно и степенно по улицам, Володин барашком побежал задворками и снюхался с парикмахером» [Сологуб 2011, 283]. Передонову уже все «очевидно»: и то, что Володин баран, и то, что его способность оборачиваться опасна.

Ардальон Борисыч боится своего приятеля, боится его коварных планов, «страшно было выпустить его с глаз – не навредил бы» [Сологуб 2011, 334]. Состояние Передонова близко к помешательству, теперь он постоянно думает о баране Володине: «...иногда Володин мерещился ему: облака плыли по небу, как стадо баранов, и между ними бегал Володин в котелке на голове, с блеющим смехом; в дыме, вылетающем из труб, иногда быстро проносился он же, уродливо кривляясь и прыгая в воздухе» [Сологуб 2011, 334].

Передонов окончательно сходит с ума, он пишет разнообразные доносы, в том числе «на барана, что он, баран, самозванец, выдал себя за Володина, метит на высокую должность поступить, а сам просто баран» [Сологуб 2011, 336]. В голове Передонова уже все спуталось: то ли Володин оборачивается бараном, то ли баран Володиным; то ли имеется в виду баран как просто баран, глупец, то ли баран для заклания, и Передонов уже готовится к жертвоприношению агнца.

В финальной сцене романа герои сидят на кухне, Передонов держит в кармане нож и поправляет Варвару, назвавшую Володина тараканом: «Не таракан, а баран» [Сологуб 2011, 381]. Передонов уже ни в чем не сомневается, да и Володин до последнего, даже слабея и хватаясь за горло, будет блять. Так и умрет: «Передонов быстро выхватил нож, бросился на Володина и резнул его по горлу» [Сологуб 2011, 382], как барана. Принес в жертву. Кому?

Е. Перемышлев утверждает, что эта жертва – «словесам» [Перемышлев 1999, URL]. Стоит добавить, что безумие, которое довело Передонова до убийства, требовало жертвы, и он приносит жертву пошлости, уродству обывательской жизни, а также своему безумию и страху потерянного в большом мире маленького человека.

3.1.2. Медведица

Одной их форм связи реальности и фантазмагии в романе Сологуба служит игра, маскарадность облика и поведения персонажей. Центральное место в структуре сюжета занимает праздник, который «актеры здешнего театра устраивают в общественном собрании» [Сологуб 2011, 344]. Маскарад – это праздник, связанный с переодеваниями. А значит, это событие должно стать кульминацией развития мотивов превращения, подделки, игры. Итак, на маскараде встречаются разные переодетые персонажи и, конечно, герои-оборотни.

Самым ярким представителем героев-оборотней на маскараде является учительница Скобочкина, которая «нарядилась медведицей, то есть попросту накинула на плечи медвежью шкуру, а голову медведя положила на свою, как шлем, сверх обыкновенной полумаски» [Сологуб 2011, 352]. Такое действие можно отнести к оборотничеству, ведь «по народному поверью, превращение в зверя совершается набрасыванием на себя его мохнатой шкуры» [Григорьева 2000, 178]. Ритуальное переодевание обнаруживает ранее не замеченное сходство учительницы с медведицей: все, что было на ней надето, «шло к ее дюжему сложению и зычному голосу» [Сологуб 2011, 352]; «медведица ходила тяжкими шагами и рывкала на весь зал, так что огни в люстрах дрожали» [Сологуб 2011, 352]; она удивляла своей способностью «изображать медвежьи ухватки» [Сологуб 2011, 352].

То, что должно быть игрой, маской, скрывающей истинное лицо, оказывается реальностью, позволяющей увидеть воочию это до поры скрывавшееся лицо. Сходство с медведем заложено в натуре героини. Если медведя не трогать, то он «незлоблив и даже добр по-своему – по-медвежьему» [Грушко, Медведев 1995, 195], и Скобочкина показала себя на маскараде простоватой, как «косолапый мишка»: не сумела сохранить «билеты», которые ей давали; не нашла себе защитника; «не решалась отказываться от водки», когда ей наливали. Но уже в начале романа Передонов охотится на нее, как на медведицу: называет Скобочкину «нигилисткой», упрекает, что та ходит в красной рубашке и в сарафане, играет с мальчишками «в козны», слишком громко сморкается и громко говорит («горластая»). В образе, который создает Передонов, узнаются черты медвежьей потехи, во время которой медведя рядят в крестьянское платье и заставляют изображать человека. Так возникает двуплановость образа Скобочкиной: она представляется то переодетым в человека медведем, то человеком, нарядившимся в медвежью шкуру.

3.1.3. Ершова

Фамилия хозяйки квартиры, которую занимает Передонов вместе с Варварой, происходит от имени животного: Ершова – ёрш. Дешифровка фамилии кажется достаточно простой и понятной. Так же ясна и неоднократно отмечена в тексте романа соотнесенность образа хозяйки с этим представителем животного мира, многие качества Ершовой обусловлены народным восприятием небольшой колючей рыбы, широко распространенной в реках и озерах. Характер Ершихи «ершист»: «она подбочась остановилась у порога и сыпала ругательные слова в виде общего приветствия» [Сологуб 2011, 31]. Хозяйка кричит, толкается, угрожает, строит козни. Она судит Передонова и Варвару, разоблачает их истинные, отнюдь не братские отношения: «Я честная, я своему мужу жена» [Сологуб 2011, 32]. В отместку за их «пакости» («увидела испачканные обои и пронзительно засвистала» [Сологуб 2011, 33]) рассказывает о сплетнях, услышанных от постояльцев. Она «ябедница» в соответствии с культурной традицией видеть в ерше «щетину, ябедника и бездушника» [Повесть о Ерше Ершовиче 1987, 151], «крестьянка», которая хочет стать настоящей хозяйкой.

Но с другой стороны, Ершова действительно обладает властью над Передоновым, превращает его в механическую куклу, заставляя плясать с собою. Именно она привязывает гремушки к хвосту кота, тем самым действует заодно с врагами Передонова, кои в своем большинстве относятся к нечистой силе. Эти гремушки Передонов воспринимает как колдовской знак. Ершова чародействует над шляпой Передонова, идет к колдунье, чтобы та наслала порчу на учителя. Хозяйка квартиры сама принадлежит к враждебному колдовскому окружению Передонова.

В этом романе все не то, чем кажется. Композиционный прием удвоения мира, представления его одновременно в двух измерениях – реалистическом и фантастическом – определяет всю структуру этого произведения.

3.1.4. Княгиня Волчанская

В славянской мифологии чаще всего оборотней представляют именно в виде волков (собак). И уже на основании семантики фамилии княгиня Волчанская является в романе женщиной-оборотнем. Это мифический персонаж, которого никто не видел. Ее образ складывается в основном из представления о ней Передонова, причем в его больном сознании княгиня на протяжении всего романа «претерпевает различные трансформации» [Перемышлев 1999, URL]: является ему то в виде карточной фигуры, то недотыкомки, то в образе «пепельно-серой женщины»; этой княгине то сто, то сто пятьдесят лет; к концу романа в представлении Передонова она вовсе превращается в ведьму. Семантика фамилии реализована в сюжете романа. В традиционной славянской культуре волк отождествляется с нечистой силой, признаки нечисти присутствуют в описании Волчанской, данном от лица повествователя: «желтая, морщинистая, согбенная, клыкастая, злая» [Сологуб 2011, 336]. Это описание ведьмы, от которой Передонов к концу романа уже хочет избавиться, но у него не получается: «я княгиню жег, да не дожег: отплевалась» [Сологуб 2011, 379], здесь мы видим отсылку к эпиграфу: «Я сжечь ее хотел, колдунью злую» [Сологуб 2011, 5] – строчке из стихотворения Федора Сологуба.

С фамилией княгини связана и другая ассоциация: красная волчанка – это скрытое «Я» Передонова, его болезненное состояние. К тому же волк в фольклоре имеет своих растительных двойников: лютики (волк на латыни *lupus*), чертополох (собачье растение), последний является оберегом от нечистой силы. То есть Волчанская содержит в себе внутреннюю антонимию: она и болезнь, она и излечение. С помощью чертополоха Передонов защищается от кота, который может помешать осуществлению его планов. Княгиня Волчанская, как считает Ардальон Борисыч, должна ему помочь, но и помощь Волчанской, и вредительство кота являются фактами сознания Передонова.

С княгиней в романе связан момент перехода: она якобы обещала выхлопотать Передонову место, то есть осуществить превращение героя из учителя словесности в инспектора, помочь перейти из одного место в другое, из своей касты – в высшую. Тем самым оборотнем – жертвой чужой воли становится главный герой романа. Здесь княгиня выступает тем колдуном (ведьмой), который оборачивает персонажа.

3.1.5. Кот

Кота же Передонов сам силою своего сознания заставляет оборачиваться. Так же, как и в случае с Володиным, развитие образа этого героя-оборотня начинается с малого. В начале романа это обыкновенный, только что неглупый кот, над которым издеваются хозяева. При этом кот не выпускает когти, потому что знает, что иначе его жестоко избьют.

Только Передонов замечает в животном, которое смотрит на него «жадными и злыми глазами» [Сологуб 2011, 143], что-то необычное. Он же создает из кота нового оборотня: «кот яростно фыркнул, оцарапал руку Передонова, убежал и забился под шкаф. Он выглядывал оттуда, и узкие зеленые зрачки его сверкали. Точно оборотень, пугливо подумал Передонов» [Сологуб 2011, 143].

Далее кот воспринимается героем как предмет магии, колдовства, страшный инструмент в чьих-то руках. Возможно, в руках переодетого Пыльниковца, который во сне повел Передонова «по темным, грязным улицам, а кот бежал рядом и светил зелеными зрачками...» [Сологуб 2011, 229]. Или, возможно, в руках Варвары, которая, по мнению Передонова, умеет колдовать: «вот под кроватью кот жметя и сверкает зелеными глазами, на его шерсти можно колдовать, глядя кота впотьмах, чтобы сыпались искры» [Сологуб 2011, 228]. Действительно, «шерсть считалась в старину одною из злых сил в руках чародеев» [Грушко, Медведев 1995, 43].

И не зря Передонов будет на протяжении всего романа бояться шерсти этого кота.

В логике традиционной культуры Передонов защищается от магической силы кота, выбирая для оберега растение, известное своей способностью отгонять злых духов: «По дороге Передонов сорвал несколько шишек от чертополоха и сунул их в карман» [Сологуб 2011, 91]. На вопрос Володина ответил, что собирается лепить их в шкуру кота. В другой раз «Передонов отыскал репейниковые шишки и снова принялся лепить их в кота» [Сологуб 2011, 264], защищаясь тем самым от опасной шерсти. Иронический подтекст всех рассуждений героя обусловлен игрой культурно-мифологических ассоциаций: репейник в системе народной культуры является растительным эквивалентом волка/собаки. Так, не ведая того, Передонов отгоняет кота «собачьим» растением.

Страх вызывают физические свойства кота. Передонов думает: «Сильное электричество у этого кота в шерсти» [Сологуб 2011, 290], и решает остричь его. Ведет к парикмахеру, но тот отказывается брить кота. Передонов видит в этом дурной знак – от страшной шерсти он так и не избавился.

Но не только шерсть кота пугает Передонова. Ему это животное вообще представляется нечистой силой вопреки традиционным представлениям о кошке: «кошка – зверь, очень любимый народом» [Грушко, Медведев 1995, 166]. Дурные приметы связаны в основном с черными котами и кошками, а этот «кот был толстый, белый, некрасивый» [Сологуб 2011, 25]. Но Передонов во всем усматривает угрозу. Так, когда он узнает, что кот сбежал, то думает, «что кот отправился, может быть, к жандармскому и там вымурлычет все, что знает о Передонове и о том, куда и зачем Передонов ходил по ночам, – все откроет, да еще и того примякует, чего и не было. Беды!» [Сологуб 2011, 241]. После уверений Володина, что «это уж всегда коты изволят на старую квартиру сбегать» [Сологуб 2011,

241], Передонов немного успокоился, но решил, что все-таки «кота достать надо оттуда» [Сологуб 2011, 242]. Как Володина, как и всех своих врагов, Передонов хочет держать кота в поле зрения.

Когда кота возвращают с какими-то гремушками на хвосте, Передонов пугается не на шутку. Он решает принять меры для защиты от нечисти: снимает гремушки и лепит в кота репейниковые шишки.

Чихание кота кажется Передонову злою хитростью: «Начихает тут чего не надо» [Сологуб 2011, 281]. Он принимается гнать кота, тот мяукает, жметя к стенке, вырывается и убегает. Передонов обзывает его «чертом голландским», Варвара поддерживает жениха, подтверждая, что их кот связан с нечистой силой: «совсем одичал кот, погладить не дается, ровно в него черт вселился» [Сологуб 2011, 281]. Возможно, она просто до свадьбы не хочет перечить Передонову, но оба они не замечают, что поведение кота – реакция на их издевательства.

Теперь уже нет сомнений, что их кот – оборотень, ведь Передонов на свадьбе видит его в образе человека: «Среди гостей был один, с рыжими усами, молодой человек, которого даже и не знал Передонов. Необычайно похож на кота. Не их ли это кот обернулся человеком? Недаром этот молодой человек все фыркает – не забыл кошачьих ухваток» [Сологуб 2011, 287]. Обратное превращение – животного в человека – создает параллель к истории превращения Володина в барана. Кот-оборотень – жертва больного сознания, и в то же время в его образе есть условно-объективный план. Описание гостя, похожего на кота, принадлежит повествователю, и переход от точки зрения повествователя к точке зрения персонажа почти не заметен, не отмечен речевой формой.

А дальше происходит и вовсе что-то ужасное: Передонов видит на заборе кота, но кота и не было. То ли померещился он Передонову, то ли появился и исчез этот «кот с широко-зелеными глазами, хитрый, неутомимый враг» [Сологуб 2011, 293]. Связь кота с нечистой силой

становится для Передонова очевидной. Он рассказывает Володину: «Иногда он даже оборотнем живет. Ты думаешь, это просто кот, а он врешь! Это жандарм бегаёт. От кота никто не таится, а он все и подслушивает» [Сологуб 2011, 296]. Теперь Передонову становится ясна роль кота, понятно его поведение: это обернутый жандарм, который следит за учителем и доносит на него.

Дальнейшее развитие событий только убеждает Передонова в справедливости его выводов: «Кот следил повсюду за Передоновым широкозелеными глазами. Иногда он подмигивал, иногда странно мяукал. Видно было сразу, что он хочет подловить в чем-то Передонова, да только не может и потому злится. Передонов отплевывался от него, но кот не отставал» [Сологуб 2011, 308]. Злость кота, как и его своеобразный ум, относятся к условно-объективным характеристикам этого животного. Большое воображение героя вызвало к жизни настоящего оборотня: сначала Передонову только кажется, что кот воплощает в себе демонические силы, но к финалу романа модальность повествования изменяется: о коте-оборотне судит уже не герой, а повествователь. Образ кота ускользает из сознания Передонова и уходит из-под его власти. Теперь это не домашнее животное, над которым можно издеваться, и не фантом воображения. Теперь это не инструмент в чьих-то руках, а полноправный деятель: «кот грозил Передонову, сверкал глазами и мяукал дерзко и грозно» [Сологуб 2011, 314], «вырастал до страшных размеров, стучал сапогами и прикидывался рыжим рослым усачом» [Сологуб 2011, 337].

После убийства Володина именно «кот вышел из соседней горницы, нюхал кровь и злобно мяукал» [Сологуб 2011, 383]. Этот умный кот злорадствует над бедами, происходящими в доме, где он терпел издевательства, над убийством глупого Володина, над болезнью подлого Передонова. С другой стороны, кот, уже как оборотень, является своеобразным посредником между Явью и Навью, медиумом между

посюсторонним и потусторонним мирами; своим мяуканьем он указывает на знаковость случившегося события.

Очевидно, что Передонов просто сходит с ума, но тот мир, который создает его больное воображение, важен для Сологуба, как убежденного солипсита, своей реальностью. Именно с помощью символов, основанных на фольклорной традиции, создается текст-миф, где граница между разумом и сумасшествием, действительностью и бредом становится почти неосязаемой.

3.1.6. Ворона

Мир Передонова, как и мир всего романа, наполнен призраками, видениями. Не только Передонову часто что-то мерещится, повествователь, чья точка зрения зачастую совпадает с оптикой главного персонажа романа, также участвует в построении фантазмагорического мира. Вот «ветка на дереве зашевелилась, съезжилась, почернела, закаркала и полетела вдаль» [Сологуб 2011, 269]. Это слова повествователя, хотя в них моделируется видение Передонова. Тем самым превращение ветки в ворону относится одновременно к двум субъектам речи-сознания: оно входит в кругозор героя и потому может быть объяснено его болезнью, но превращение входит и в кругозор повествователя и потому относится к условно-объективным характеристикам мира.

В структуре повествования образ вороны высвечивает символический подтекст событий. Передонов – «ходячий труп» [Сологуб 2011, 267], и ворон, который «питается одной только мертвечиной» [Грушко, Медведев 1995, 51], появляется здесь в качестве медиатора между живыми и мертвыми. За вещую душу люди не любят ворона «и охотно верят, что ворон приносит несчастье своим прилетом к жилью» [Грушко, Медведев 1995, 51]. А значит, его появление в романе можно рассматривать как предвестие беды, смерти.

Ветка, превращающаяся в ворону, предвестницу беды, саму являющуюся медиатором между живым и мертвым, здесь соединяет растительное и животное. Дальнейший переход вороны из животной сущности с помощью номинации Людмилой Коковкиной: «Старая карга» (у Даля – ворона), которую можно связать с фразеологизмом «проворонить кого-либо/что-либо» (проворонила своего квартиранта), замыкает цепочку растение-животное-человек.

3.2. Недотыкомка: страх метаморфозы

Одним из центральных символов в романе является некое существо, названное недотыкомкой. Вот как объясняет это слово Елена Макаренко: «В современных толковых словарях этого слова нет; нет его и в «Толковом словаре» В.Даля. Приводится оно только в Словаре русских народных говоров: "Недотыкомка – то же, что недоруха – обидчивый, чрезмерно щепетильный человек, не терпящий шуток по отношению к себе, недотрога". Встречается это слово во многих областях России, в том числе и в Новгородской. Возможно, учительствуя в Крестцах Новгородской области, Ф.К. Сологуб услышал там слово недотыкомка, но, как это бывает в художественном тексте, расширил его семантическую структуру и, наполнив его новым содержанием, сделал это слово символом в романе» [Макаренко 2000, URL]. По словам В.В. Ерофеева, в отличие от других галлюцинаций Передонова, «недотыкомка гораздо более объективный образ. Передонов скорее лишь медиум, способный в силу своего болезненного состояния увидеть её, но это не означает, что болезненное состояние Передонова породило недотыкомку. Недотыкомка не столько свидетельствует о безумии Передонова, сколько о хаотической природе вечного мира. Она – символ этого хаоса и как таковой принадлежит миру, а не Передонову» [Ерофеев 1985, 156].

Недотыкомка похожа на юркого зверька, она неуловимая, злая, писклявая, то хрюкает, как свинья, «то кровавою, то пламенной» [Сологуб 2011, 337] является Передонову, измаяла его своя же материализованная мерзость, «отражение страхов» его [Барковская 1996, 156]. А недотыкомка «то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли на улице» [Сологуб 2011, 308]. Неопределенность ее очертаний олицетворяет собой страх метаморфозы, развоплощения, падения в хаос. Человек в мире «Мелкого беса» – неоформленная плоть, он содержит в себе все сущности сразу (растение – животное – человек). Он находится в неустойчивом состоянии и боится в любой момент потерять себя: Передонов не ощущает своего «Я» и хочет получить место инспектора, чтобы обрести его. Он подозревает Володина: «на свою мать дуется, зачем она его родила, - не хочет быть Павлушкой. Видно, и в самом деле завидует. Может быть, уже и подумывает жениться на Варваре и влезть в мою шкуру» [Сологуб 2011, 69]. Передонов воспринимает фразеологизм буквально, в прямом смысле. Он боится, что его подменят, а потому решает «наметить себя, чтобы Володин не мог подменить его собою. На груди, на животе, на локтях, еще на разных местах намазал он чернилами букву П» [Сологуб 2011, 280].

Таким образом, *недотыкомка* выступает символом всего *недоделанного*, неоформленного в романе, здесь все может стать иным в любую секунду. Роман наполнен многочисленными переодеваниями, превращениями, оборотами, метаморфозами.

3.3. Змий-Дракон в романе «Творимая легенда» и рассказах Федора Сологуба

Про Федора Сологуба говорят: «Он пришел старым и талантливый», в отличие от большинства писателей и поэтов, его узнали с уже готовой системой взглядов и поэтических образов. В сформировавшейся эстетике сологубовского символизма зачастую не наблюдается изменений. Устойчивость символа хорошо прослеживается на примере дракона-змия.

Огненный Дракон, герой славянского фольклора, получает в сологубовской мифологии новую трактовку: злое солнце, которое жаждет крови. В романе «Творимая легенда», сохраняя свою отрицательную характеристику, солнце получает новое определение – «лучезарный». Но, как можно будет увидеть, это не развитие, а раскрытие символа: на первый взгляд новое, даже противоположное значение было заложено в семантике самой мифологемы змея.

В славянской мифологии и верованиях других родственных народов не находится трактовки солнца как дракона, змея или змия небесного. «Кругловидная форма солнца заставляла древнего человека видеть в нем огненное колесо, кольцо или щит» [Афанасьев 1995, Т. 1, 106], «круглый диск солнца уподобляли еще человеческому лицу» [Афанасьев 1995, Т. 1, 111] или объясняли его происхождение от лица божьего. Солнце – это колесо, кольцо, щит, человеческое или божье лицо, но не дракон. Это можно объяснить тем, что в славянской мифологии дракон – отрицательный персонаж, змея ассоциируется со всем нечистым и злым, а солнце имеет положительную коннотацию – это источник всего живого на земле.

Змей (Змей Горыныч, Демонический змей Ahi, Змей-иссушитель Çyşhna) является врагом солнца, связывается с грозowymi тучами, которые препятствуют небесному светилу: надвигает на небо сплошные массы облаков и именно он, а не непосредственно солнце, рождает в воздухе томительный зной, «задерживает дождевые потоки, овладевает колесом солнца и распространяет на поля и леса губительный жар» [Афанасьев 1995, Т. 1, 107]. В предании о святорусском богатыре говорится, что «во время грозы, которая обыкновенно уподоблялась битве, солнце, охваченное облаками, казалось бранным снарядом в руках небесного бога» [Афанасьев 1995, Т. 1, 100]. То есть само по себе солнце никак не связывается с драконом, его образ не несет в себе негативную коннотацию; лишь в руках демонических сил символ солнца – пламя – становится оружием.

Сологуб же не называет солнце иначе, как Дракон, Змий. В нем подчеркиваются именно те характеристики, которые в традиционной культуре никогда не приписывались непосредственно солнцу, а лишь тем злым силам, которые используют потенциальные возможности солнечного пламени для достижения своих целей: сжечь, спалить, погубить. Объяснение такому противоречию нужно искать в мировоззренческой концепции автора: солнце, конечно, источник жизни на земле, но жизнь-то пошлая, подлая, «все мы, люди на этой земле, злы и жестоки» [Сологуб 1991, 220]. И Сологуб находит новый образ солнца, который бы воплощал ненависть к этой жизни, поддерживаемой злым небесным светилом. Владимир Боцяновский отмечает: «Я не знаю, существует ли в мировой литературе писатель, который бы говорил о солнце с ненавистью, с такой ненавистью, как говорит о нем Сологуб» [Боцяновский 1910, URL]. Солнце у Сологуба – это символ зла, оно и испепеляет, и земную жизнь – болотную нежить – поддерживает.

В романе «Творимая легенда» разводятся понятия змий (солнце, небесный дракон) и змей (земной ползучий гад). Змий-Дракон в тексте – всегда с заглавной буквы – это не мелкий бес, а грозный, властный, своевольный демон. Встречается в тексте и написание данной лексемы со строчной буквы, но семема уже другая. Так, мальчишка, встретившийся королеве Ортруде, рассказывает ей легенду о фее гор, которая живет в лазурном гроте: «В этом гроте сто дверей для входа, и все они свободны, и только одна для выхода, да и ту стережет дракон» [Сологуб 1991, 505]; это уже не тот великий Дракон, вершачий с неба судьбы людей, а дракон – персонаж народных сказок, в которых добро всегда побеждает зло; со Змием же небесным не справиться.

У Змия пламенного «тяжелые взоры» [Сологуб 1991, 30] – символ солнца в самом начале романа приобретает отрицательную характеристику. И далее Дракон называется злым, Змий – лютым, опаляющим, солнце – «чудовищем, горящим и не сгорающим над нами», «неправедным светилом»

[Сологуб 1991, 70]. «Древний Змий – не наше солнце» [Сологуб 1991, 222], то есть должно быть где-то наше солнце, праведное светило, к которому тянется душа, жаждущая вырваться из этого душного земного плена. А Змий – лютый – «радовался стеклянному плену земных вздыханий» [Сологуб 1991, 63]. «Он бешено целовал свои любимые, ядовитые травы» [Сологуб 1991, 63]. Мотив ядовитых растений очень распространен в творчестве Федора Сологуба, они – спутники всего дурного. Неудивительно, что Змий, злое солнце, любит именно их, дает им жизнь и радуется тому, что зла и крови на земле становится больше.

В традиционной культуре лучи солнца называются, в основном, его золотыми волосами. В романе же – это золотые стрелы; пламя солнца превращается в оружие пока «еще тихого и кроткого Дракона» [Сологуб 1991, 109], но вскоре лучи становятся «злыми очами-стрелами свирепого» [Сологуб 1991, 119] Змия, его «знойными взорами» [Сологуб 1991, 519].

В рассказах также Дракон небесный несет зло и мучения, жаждет крови: «а жгучий яд мертвого Змия еще струился над землей», «ярый Змий ярил людей» («Чудо отрока Лина», «В толпе»).

Но не всем сологубовским героям Змий ненавистен. Иначе воспринимают солнце язычницы. Так, для Людмилочки из романа «Мелкий бес» оно вырастило самые благоухающие цветы. В романе «Творимая легенда» сестры Елисавета и Елена после купания вышли «к жарким лобзаниям тяжело и медленно вздымающегося Змия. На берегу они постояли, нежась Змиевыми лобзаниями» [Сологуб 1991, 35]; его прикосновения приятны девушкам, Елена называет солнце милым. Язычницы любят и наслаждаются телом, и Дракон, сладострастную похоть вызывающий, не враг им: «склоняющийся Змий лобзал озаренное лицо Елисаветы, - пронизанная светом, ликовала расцветающая плоть» [Сологуб 1991, 80].

Сюжет поклонения королевы Ортруды Светозарному стоит рассмотреть отдельно. «Возникший от пламенеющего запада, великий Дух, в

свете которого тают, как легкий, призрачный дым, свирепые драконы мировых солнц, Дух отрадный, имя которому Светозарный» [Сологуб 1991, 624] – это великий Дракон, большое солнце, но радуется ему еще одна сологубовская язычница, для нее это «солнце иное <...>кроткое светило Лучезарного» [Сологуб 1991, 954], и находит она в нем утешение: «темные, ревнивые подозрения Ортруды растаяли понемногу легкими облачками под лживыми улыбками высокого, надменно торжествующего Дракона» [Сологуб 1991, 536]. Но Ортруда не видит, не замечает лжи, она сама воплотила «в своем теле пламенную душу Светозарного» [Сологуб 1991, 510]. Она зовет «своего сладко вообразенного ею Светозарного» [Сологуб 1991, 711], вопрошает его, ходит в храм его, расположенный в пещере, молится Великому Духу: «Призрак, всегда утешающий! Наконец, я вижу тебя! Я вижу тебя, Светозарный!» [Сологуб 1991, 623] и даже приносит кровавую жертву.

Это связано с библейским сюжетом о змее-искусителе, который в христианстве отождествляется с Сатаной: «И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаною, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним» (Откр. 12:9). «Коварный, недобрый и соблазняющий вечно» [Сологуб 1991, 1312], но для язычниц он не дьявол, а бог, открывающий истину, утаенную другим богом (смена ролей Белобога и Чернобога): королева Ортруда в разговоре со своей подругой Афрой говорит о том, что Демиург предал людей мукам нищеты духовной, а «из земли, из красной глины, как и первый человек, восстал утешающий мудрый Змий. Он хотел открыть людям истинное знание» [Сологуб 1991, 551].

Почему же Ортруда так слепо верит Змию? В славянской мифологии Змей Огненный наделяется способностью по своей воле влюблять в себя девушек, какие ему понравятся, и тогда «от его приветов цветет красна девица красным солнышком. Без Змея красна девица сидит во тоске, во

кручине» [Грушко, Медведев 1995, 119-120]. Огненный Змей соблазняет своих возлюбленных, в то же время девушки с его посещениями начинают иссыхать, худеть и чахнуть, «а иная изводится до того, что помирает или кончает самоубийством (все случаи женских самоубийств приписываются Огненному Змею) [Грушко, Медведев 1995, 120].

И Ортруда добровольно и сознательно едет на остров Драгонера, что равносильно самоубийству. Что же касается самого острова, то о нем нужно сказать отдельно. Вообще Королевство Соединенных Островов имеет своим прототипом реальный архипелаг в Испании – Балеарские острова, где столицей Майорки является город Пальма, а рядом расположен остров Драгонера, или остров Драконов, названный так из-за своей формы, напоминающей спящего дракона. В романе остров Драгонера, на котором находится вулкан, извергшийся и унесший жизни многих людей, в том числе и жизнь королевы Ортруды, - это, конечно, огнедышащий Дракон, двойник небесного Дракона – Дракон земной.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Романы Федора Сологуба – произведения, без которых невозможно охарактеризовать литературный модерн. Среди их ключевых признаков – игра между языком и реальностью. Язык в текстах оказывается первичнее реальности, он создает действительность по собственным законам. Речевая игра становится лишь материалом, который автор использует в эстетических целях. Именованная, буквализация языковых метафор, вторичная сакрализация, символическая кодировка и другие приемы – это путь к развертыванию смысловой структуры вербального мира.

Язык Федора Сологуба пронизан символическими кодами. В работе рассмотрены структура и функции растительного и животного кодов в произведениях. Как видно, язык природы играет существенную роль в поэтике символистского текста.

Растительный и животный коды служат важным композиционным приемом построения отдельных образов и системы персонажей в целом. С помощью природной символики раскрывается истинная сущность героев романов. Этому способствует номинация персонажей, рассчитанная на узнавание символического подтекста имени. Имена персонажей, этимологически закрепленные за растениями или животными, разворачиваются в историю жизни, семантика имени проявляется в манере поведения, определяет участие персонажа в судьбе других героев: так, Грушина – это обманщица, с ней связано развитие эротических мотивов; Вершина – хозяйка западни, в которую попадает Передонов, и т.д. Большинство персонажей романа «Мелкий бес» относятся к типу героев-оборотней: все они являются в той или иной степени жертвами, которую Передонов приносит безумию, пошлости, уродству обывательской жизни и, главное, страху потерявшегося в мире человека, страху в любую секунду стать не тем, кто ты есть, если есть вообще.

Язык природы участвует в организации речевой структуры романов Федора Сологуба и, в частности, служит источником постоянной языковой игры – в том числе в узком ее понимании. С помощью растительного или животного кодов речь персонажей превращается в символическое заклинание: называя те или иные растения, герои защищаются и защищают других либо, наоборот, притягивают беду. В действиях персонажей манипуляции с растениями и животными приобретают магический смысл, даже если сам субъект действия не подозревает о магическом подтексте этих действий. Повествование романов рассчитано на последовательную персонификацию имени растения или животного, что ведет к метаморфозе человека в растение или животное либо – напротив – растения или животного в человека. Так, метафорическое уподобление Володина барану постепенно приводит к условно-реальному превращению героя в жертвенное животное.

Растительный и животный коды выполняют сюжетобразующую функцию: названные в тексте растения и животные определяют характер событийности в романе. Основным принципом сюжетной композиции является параллельное разворачивание нескольких систем сюжетных мотивов. Природные коды формируют систему брачных мотивов: сватовства, приворота, неудачной женитьбы, «злой жены», избыточного эротизма. Одновременно с этим язык природы организует систему мотивов игры разными планами реальности: наваждения, западни, оберега, превращения, оборотничества, подделки, обмана, колдовства, дурманящего запаха, озверения, потери человеком собственной сущности. Содержанием романного сюжета оказывается история воплощения в жизнь мыслимого образа реальности. Единый мир распадается сразу на несколько параллельных миров.

С помощью языка природы формируется многомерный конфликт романов, истинное значение которого мы можем установить только через

мифологическое содержание художественных образов или мотивов. Так, например, растительные или животные запахи соотносятся в романе «Мелкий бес» преимущественно с двумя персонажами, Передонову и Людмиле Рутиловой, между которыми разворачивается поединок за обладание Сашей Пыльниковым. Если Передонов стремится «разнюхать» истинную сущность мальчика, превратить его в жертву, то Людмила, напротив, с помощью благовоний постоянно меняет его образ. Видимый конфликт обнаруживает мифологическую подоплеку – историю поединка богинь жизни и смерти за Адониса.

Федор Сологуб, используя растительную и животную символику как важнейший способ движения сюжета, организации повествования, построения системы персонажей, создает тексты-формулы, где все события носят символический характер, вызываются не внешними факторами, а скрытыми кодами. Язык природы активно привлекается писателем для создания многослойного смысла текстов. Он позволяет увидеть романное событие и мир романов сразу с нескольких точек зрения – с бытовой, социальной, психологической, историко-культурной и мистико-мифологической.

Языковые игры в их широком толковании раскрывают язык во многих измерениях – в том числе историческом. Понимание их иностранными студентами необходимо не только для адекватного восприятия художественных текстов русского модерна, но и для снятия культурного барьера.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Сологуб Ф. Мелкий бес. М.: Астрель; Полиграфиздат, 2011. 382 с.
2. Сологуб Ф. Речь на «Диспуте о современной литературе» [Электронный ресурс]: 1914 год // Федор Сологуб: сайт о писателе: проза, стихи, статьи, биография, критика, письма. URL: <http://www.fsologub.ru/text/rech-na-dispute-o-sovremennoy-literature.html> (23.02.2015).
3. Сологуб Ф. Собрание сочинений: в 8 т. СПб.: Навьи Чары, 2002. Т.1. 464 с.
4. Сологуб Ф. Творимая легенда. М.: Современник, 1991. 574 с.
5. Аничков Е. В. Мелкий бес [Электронный ресурс] // Критическое обозрение. 1907. №3. URL: http://www.fsologub.ru/about/articles/articles_295.html (04.04.2014).
6. Атлас лекарственных растений СССР / гл. ред. Н.В. Цицин. М.: Государственное издательство медицинской литературы, 1962. 709 с.
7. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М.: Современный писатель, 1995.
8. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1996. 287 с.
9. Бирюкова А.Б. Художественная литература на занятиях по русскому языку как иностранному в иноязычной среде: между смыслом и языком // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: материалы XIII Конгресса / ред. кол.: Л. А. Вербицкая, К. А. Рогова, Т. И. Попова и др.: в 15 т. Т. 15. СПб.: МАПРЯЛ, 2015. 159 с.
10. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учеб. пособие. М.: Флинта, 2009. 520 с.

11. Боцяновский В. О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и пр. [Электронный ресурс] // Новое слово. 1910. № 11. URL: http://www.fsologub.ru/about/articles/articles_280.html (27.08.2015).
12. Бычков А.А. Энциклопедия славянской мифологии. М.: Олимп: АСТ: Астрель, 2008. 350 с.
13. Бычков А.А. Энциклопедия языческих богов: мифы древних славян. М.: Вече, 2001. 400 с.
14. Венцлова Т. К демонологии русского символизма (2) [Электронный ресурс] // Пиры Серебряного века. Редкие статьи о русской литературе. URL: <http://silver-age.info/k-demonologii-russkogo-simvolizma-2/0/> (02.04.2015).
15. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного: методическое руководство. М.: Русский язык, 1990. 251 с.
16. Веселовский А. Н. Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви // Веселовский А. Н. Избранные статьи / под ред. М. П. Алексеева, В. А. Десницкого, В. М. Жирмунского, А. А. Смирнова. Л.: Художественная литература, 1939. С. 70–117.
17. Витгенштейн Л. Философские исследования / пер. Л. Добросельский. М.: АСТ; Астрель; Neoclassic, 2011. 320 с.
18. Владимиров П. С. Федор Сологуб и его роман “Мелкий бес” [Электронный ресурс]. URL: http://www.fsologub.ru/o-sologube/vladimirov_fedor-sologub-i-ego-roman-melky-bes.html (28.02.2014).
19. Горнфельд А. Г. Недотыкомка // Товарищ. 1907. №242. [Электронный ресурс]. URL: http://www.fsologub.ru/about/articles/articles_296.html.
20. Горских Н. А. Н. В. Гоголь и Ф. Сологуб: поэтика вещного мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск: Томский госуниверситет, 2002. 24 с.

21. Григорьева Е. Федор Сологуб в мифе Андрея Белого // Блоковский сборник. XV. Тарту: Тартус. ун-т, 2000. С. 108-149.
22. Грушко Е.А., Медведев Ю.П. Словарь славянской мифологии. Н.Новгород: Русский купец; Братья славяне, 1995. 368 с.
23. Гулыга А. В. Немецкая классическая философия. 2-е изд., испр. и доп. М.: Рольф, 2001. 416 с.
24. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
25. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / под ред. И.А. Бодуэна де Куртенэ. М.: ТЕРРА, 2000. Т.3: П – Р. 683 с.
26. Дарк О. И. [Комментарии] // Сологуб Ф. Мелкий бес. Рассказы. М.: Правда, 1989. С. 458–482.
27. Догнал Й. Серьезные изменения в способности понимать литературный текст и преподавание русской литературы как иностранной // Проблемы преподавания филологических дисциплин иностранным учащимся: материалы 3-й Международной научно-методической конференции. Воронеж: Импри, 2014. 300 с.
28. Елисеев И.А., Полякова Л.Г. Словарь литературоведческих терминов. Ростов н/Д: Феникс, 2002. 320 с.
29. Ерофеев В.В. На грани разрыва // Вопросы литературы. 1985. № 2. С. 140–158.
30. Журавлев А. Ф. Язык и миф: лингвистический комментарий к труду А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». М.: Индрик, 2005. 1004 с.
31. Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. Киев: ДОВИРА, 1994. 255 с.
32. Исаева Е.В. Изучение произведений Леонида Андреева на занятиях с китайскими студентами // Проблемы преподавания филологических дисциплин иностранным учащимся: материалы 3-й

Международной научно-методической конференции. Воронеж: Импри, 2014. 300 с.

33. Келдыш В. А., Полонский В. В. От редакторов // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра: Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 3–5.

34. Козубовская Г. П. Середина XIX века: миф и мифопоэтика: монография. Барнаул: БГПУ, 2008. 260 с.

35. Колесов В.В. Мир человека в слове Древней Руси. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. 312 с.

36. Колосова В.Б. Лексика и символика народной ботаники восточных славян (на общеславянском фоне). Этнолингвистический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб: Санкт-Петербургский Государственный университет, 2004.

37. Криничная Н. А. Русская мифология: мир образов фольклора. М.: Академический Проект; Гаудеамус, 2004. 1008 с.

38. Крючкова Л.С. Практическая методика обучения русскому языку как иностранному: учебное пособие для начинающего преподавателя, для студентов-филологов и лингвистов, специализирующихся по РКИ. М.: Флинта; Наука, 2009. 480 с.

39. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК Интелвак, 2001. 1600 с.

40. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

41. Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: соч. в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т.1. С. 220–226.

42. Лотман Ю. М., Успенский Б.А. Миф-Имя-Культура // Труды по знаковым системам. VI / под ред. Ю.М. Лотмана. Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1973. С. 282-303.

43. Мазур Н.Н. Еще раз о деве-розе (в связи со стихотворением Баратынского «Еще как патриарх не древен я») // Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментария. Тарту, 2007. Т.4. С. 345-378.
44. Макаренко Е. В. Кто же эта недотыкомка? Слово-символ Ф. Сологуба [Электронный ресурс] // Первое сентября. Литература. 2000. № 19. URL: http://www.fsologub.ru/about/articles/articles_71.html (08.09.2015).
45. Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. М.: Русский духовный центр, 1993. 526 с.
46. Масличные и эфиромасличные культуры: труды за 1912–1962 гг. / под ред. В. С. Пустовойта. М.: Сельхозиздат, 1963. 576 с.
47. Мифы народов мира: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1991-92. Т.1. С.46-49.
48. Нидерле Л. Славянские древности. М.: Издательство иностранной литературы, 1956. 199 с.
49. Павлова А.В. Классификация языковой игры по используемым средствам (на материале русского и немецкого языков) // Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы: материалы десятой международной научно-практической конференции. 2015. С. 227-242.
50. Перемышлев Е. В. Эти страшные цветы — лютики. Роман «Мелкий бес». Ключ к тексту // Первое сентября. Литература. 1999. № 14. [Электронный ресурс]. URL: http://www.fsologub.ru/about/articles/articles_66.html (07.06.2015).
51. Пильд Л.Л. Пушкин в "Мелком бесе" Ф. Сологуба. [Электронный ресурс]. URL: http://www.fsologub.ru/about/articles/articles_67.html (06.03.2016).
52. Повесть о Ерше Ершовиче // Сатира XI–XVII веков. М.: Советская Россия, 1987. С. 146–153.

53. Полонский В. В. Мифопоэтика и жанровая эволюция // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра: Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 149–211.
54. Попова И.М. Специфика преподавания новейшей русской литературы иностранным учащимся // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 1 (31): в 2-х ч. Ч. II. С. 166-169.
55. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники. СПб.: АЗБУКА; Терра, 1995. 174 с.
56. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: ЛГОЛУ, 1946. 340 с.
57. Пустыгина Н.Г. Символика огня в романе Федора Сологуба «Мелкий бес» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та = Tartu Riikliku Ulikooli toimetised. Тарту, 1989. Вып. 9. Блоковский сборник. № 857. С. 124-137.
58. Семенова М.В. Мы – славяне! М.: Азбука, 1997. 558 с.
59. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века: сб. ст. ученых Ленинградского и Будапештского университетов. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1984. С. 265-284.
60. Спачиль О.В. ‘Вишневый сад’ А.П. Чехова и ‘Вишневый сад’ малороссийского фольклора: вопросы генетической преемственности. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sworld.com.ua/index.php/uk/philosophy-and-philology/literary-criticism/3513-spachil-rh> (14.10.2015).
61. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. М.: Флинта; Наука, 2003. 696 с.
62. Трефилова О. В. Растения в обрядах дня св. Георгия у болгар // Этноботаника: растения в языке и культуре / отв. ред. В. В. Колосова, А. Б. Ипполитова. СПб.: Наука, 2010. С. 214–237.

63. Усачева В. В. Судьба благословенных и проклятых деревьев в традиционной культуре славян // Этноботаника: растения в языке и культуре / отв. ред. В. В. Колосова, А. Б. Ипполитова. СПб.: Наука, 2010. С. 130–164.
64. Фрейд З. Толкование сновидений. Киев: Здоровье, 1991. 384 с.
65. Ханзен-Леве А. Русский символизм. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 511 с.
66. Хонг Е.Ю. Обучение интерпретации художественного произведения в рамках преподавания русской литературы на отделениях РКИ // Проблемы преподавания филологических дисциплин иностранным учащимся: материалы 3-й Международной научно-методической конференции. Воронеж: Импри, 2014. 300 с.
67. Цивьян Т. В. Движение по лестнице-«лесенке» (вокруг Адониса и Диониса) // Цивьян Т.В. Движение и путь в балканской модели мира: Исследования по структуре текста. М.: Индрик, 1999. С. 71–83.
68. Циркин Ю.Б. Мифы Древнего Рима. М.: Астрель; АСТ, 2000. 559 с.
69. Чеботаревская А.Н. К инсценировке пьесы “Мелкий бес” [Электронный ресурс]. URL: http://www.fsologub.ru/o-sologube/chebotarevskaya_k-instsenirovke-piesy-melky-bes.html (15.09.2015).
70. Шарафадина К.И. Флоропэтика как код бытовой прозы XIX века (дневник и литературные опыты Анны Олениной). [Электронный ресурс]. URL: <http://studydoc.ru/doc/2403667/klara-sharafadina-floropoe-tika-kak-kod-bytovoj-prozy-xix-veka> (20.01.2014).
71. Энциклопедический словарь для юношества. Литературоведение от «А» до «Я» / сост. В.И. Новиков, Е.А. Шкловский: 2-е издание, доп. и перераб. М.: Современная педагогика, 2001. 528 с.
72. Этноботаника: растения в языке и культуре / отв. ред. В. В. Колосова, А. Б. Ипполитова. СПб.: Наука, 2010. 386 с.

73. Яуре М.В Загадка «Розы Кипра». Ольфакторный код романов М. Павича // Новый филологический вестник. М., 2010. Т. 15. № 4. С. 65-87.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Адаптированный текст рассказа Федора Сологуба «Прятки» для урока РКИ

В детской комнате Лёлечки было светло, красиво и весело. Звонкий Лёлечкин голос радовал маму. Лёлечка — прелестный ребёнок. Глаза у Лёлечки чёрные и большие, щёки румяные. Мама очень любит Лёлечку.

— Мама, поиграем в прятки, — кричала Лёлечка

Лёлечка побежала и спряталась за занавесками у своей кровати.

— Тю-тю, мама! — закричала она смеющимся, нежным голосом, выглядывая одним чёрным глазом.

— Где моя дочь? — спрашивала мама, притворяясь, что ищет Лёлечку и не видит её.

А Лёлечка смеялась. Потом она выглянула, — и мама как будто только сейчас увидела её и взяла её за плечи, радостно говоря:

— А, вот она, моя Лёлечка!

— Теперь ты, мама, прячься, — сказала Лёлечка.

Мама пошла прятаться; Лёлечка отвернулась, — будто бы не смотрит, — а сама наблюдала, куда пойдёт мама. Мама спряталась за шкафом и крикнула:

— Тю-тю, дочь!

Няня Мария, глупая, но добрая, красивая женщина, ухмылялась, смотрела на мать и думала: «И мать-то, точно ребёнок маленький». Вечером няня Мария рассказывала в кухне молчаливой горничной Дарье и любящей рассуждать старухе кухарке Галине о том, что маленькая девочка очень любила играть с мамой в прятки: спрячет лицо и кричит: «Тю-тю!» Галина

слушала, неодобрительно покачивая головой, и лицо её сделалось строгим и укоряющим.

— Нехорошо, что Лёлочка прячется, — сказала она.

— А что? — с любопытством спросила Мария.

— Прячется, прячется, да и спрячется, — таинственным шёпотом сказала Галина, с опаской поглядывая на дверь. — Верно говорю.

Но эту *примету* старуха придумала сама, внезапно, и теперь очень гордилась ей.

Лёлочка спала, а её мама сидела у себя и нежно думала о Лёлочке. Она и не заметила, как пришла Мария и остановилась перед ней. У Марии было озабоченное, испуганное лицо.

— Наталья Ивановна, — позвала она тихо, вздрагивающим, взволнованным голосом. — Лёлочка-то у нас всё прячется, — ведь нехорошо это: прячется, да и спрячется в гроб — примета такая есть, — объяснила Мария.

— Глупости! Иди, — сказала Наталья Ивановна.

«Разве Лёлочка может умереть!» — думала Наталья Ивановна, стараясь разумными рассуждениями победить ощущение холода и ужаса, охватившее её при мысли о возможной Лёлочкиной смерти.

На следующий день, когда она зашла в детскую комнату, а Лёлочка спряталась под стол и крикнула оттуда: «Тю-тю!» — Наталье Ивановне стало вдруг страшно.

Предчувствия томили Наталью Ивановну. Ей стыдно было перед Марией и перед собой перестать играть в прятки с Лёлочкой. Но эта игра становилась для неё мучительной; тем более мучительной, что все-таки

хотелось поиграть. Наталья Ивановна даже сама иногда затевала эту игру, — с тяжелым сердцем, страдая, как от какого-нибудь дурного дела, о котором знаешь, что не надо его делать, и всё же делаешь.

Лёлочка собиралась спать. Её глаза слипались от усталости, когда она забралась на кровать. Мама прикрыла её голубым одеялом. Лёлочка вытащила из-под одеяла белые, нежные руки и протянула их, чтобы обнять маму. Мама наклонилась. Лёлочка с нежным выражением на сонном лице поцеловала маму и опустила голову на подушки. Её руки спрятались под одеялом, и Лёлочка прошептала:

— Ручки тю-тю.

Мамино сердце замерло, — Лёлочка лежала такая маленькая, слабая, тихая. Лёлочка слабо улыбнулась, закрыла глаза и тихо сказала:

— Глаза тю-тю.

И потом еще тише:

— Лёлочка тю-тю.

С этими словами она заснула, прижимаясь щекой к подушке, закрытая одеяльцем, маленькая и слабая. Мама смотрела на неё тоскующими глазами.

И долго стояла Наталья Ивановна над Лёлочкиной кроватью, с нежностью и опасением глядя на Лёлочку.

Долго молилась она в эту ночь, — но тоска её не облегчалась молитвой.