

Степан Ильев

Смех и homo ridens в романе "Тяжелые сны" Федора Сологуба

Studia Rossica Posnaniensia 12, 85-93

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

СТЕПАН ИЛЬЕВ
Одесса

СМЕХ И НОМО RIDENS В РОМАНЕ ТЯЖЕЛЫЕ СНЫ ФЕДОРА СОЛОГУБА

Тяжелые сны — первый роман Федора Сологуба. Первая редакция относится к 1883 - 1894 гг. В 1895 г. роман был опубликован в номерах 7 - 12 журнала „Северный вестник”, первым отдельным изданием — в 1896 г. Третье и последующие издания представляют собою вторую авторскую редакцию¹. Действие романа — весна (май-июнь) 1892 года.

Второй роман Ф. Сологуба, знаменитый *Мелкий бес* также создавался в течение 10 лет (1892 - 1902) и первоначально публиковался в номерах 6 - 11 журнала „Вопросы жизни” за 1905 г., но без последних глав. В 1907 г. он вышел отдельным изданием, по словам автора, „в полном виде”² (впоследствии оказалось, что рукописная редакция 1902 г. много полнее). Время действия — осень 1898 года.

Нам кажется, что автор не случайно фиксировал время действия своих романов; он нигде прямо не отмечает год, который можно определить по косвенным данным (напр., в финале *Тяжелых снов* изображен холерный бунт — явление 1892 года; в романе *Мелкий бес* упомянута новинка года — *Человек в футляре* А. Чехова, — рассказ появился в 5 номере „Русской мысли” за 1898 г.), зато заботливо воссоздает обстановку времен года и показывает теснейшую связь внутренней жизни действующих лиц с жизнью природы определенной поры — весны или осени. Можно сказать, что от времени года зависит не только психическая реакция действующих лиц романов Сологуба, но и ритм их бытия и даже сама тональность произведений. В *Тяжелых снах* поведение и реакции действующих лиц определяются весенним пробуждением природы и возрождением жизни, тогда как в *Мелком бесе*, напротив,

¹ См.: Предисловие Автора к третьему изданию в кн.: Ф. Сологуб, *Собрание сочинений*, т. 2, *Тяжелые сны*, изд. 4-е, „Шиповник” 1909, стр. 7. В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием соответствующих страниц в скобках.

² Предисловие Автора ко второму изданию в кн.: Ф. Сологуб, *Мелкий бес*, изд. 2-е, „Шиповник” 1908, стр. 5.

внутренний мир действующих лиц замирает и угасает по мере наступления осени, отцветающей и отмирающей природы. В соответствии с фактором сезона изменяется и характер контингентов, населяющих романы; так, в первом — большинство составляют молодые люди обоих полов, любящих или влюбляющихся в эту пору, во втором же — большинство — это люди зрелые или перезревшие, профанирующие любовное чувство (в этом отношении не составляют исключения и молодые — Володин, девица Адаменко, Марта, сестры Рутиловы).

Эти наблюдения заставляют нас вспомнить об аграрных празднествах античного мира, — так называемых элевсиниях, — которые обычно имели место весной и были связаны с мифом о возвращении Персефоны на землю и браке с Дионисом и осенью (миф о похищении Персефоны и браке ее с Аидом, — он соответствует исчезновению злаков с полей). Как бог растительности ликующий и срадающий Дионис стал богом умирающей и возрождающейся природы в мистериях и оргиях античности. Постоянным атрибутом элевсинских мистерий был смех, производимый экстатическим состоянием участников празднеств. Имея в виду это состояние, Фридрих Ницше писал: „Страдание пробуждает веселье, а восторг вырывает из груди мучительный стон”³.

Теперь, если мы обратимся к названным романам Федора Сологуба, поразительная смешливость почти всех действующих лиц заставит нас вспомнить об элевсинских мистериях. Разобраться в характере смеха нам много помогают классические труды М. М. Бахтина, в которых речь идет о карнавальном, т.е. народно-праздничном, обрядово-зрелищном, смехе, всенародном, свободном, универсальном. Согласно М. М. Бахтину, „Карнавал носит вселенский характер, то особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны”⁴. В трудах М. М. Бахтина мы находим также объяснение связи карнавального смеха с временами года: „Празднество всегда имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определенная и конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени. При этом празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными⁵, переломными моментами в жизни природы, общества и человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении”⁶. М. М. Бахтин подчеркивает двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни в смехе: смешное противопоставляется несмешному, серьезному. „Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относитель-

³ Цит. по кн.: В. Вересаев, *Аполлон и Дионис (О Ницше)*, изд. 2-е, Москва 1924, стр. 52.

⁴ М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1965, стр. 10.

⁵ Курсив во всех цитатах принадлежит авторам.

⁶ Там же, стр. 12.

ности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка”⁷. Это замечание М. М. Бахтина переводит проблему смеха в идеологическую плоскость и хронологически привязывает ее к эпохе средневековья, Ренессанса и нового времени; для художественного сознания последнего, по мнению М. М. Бахтина, характерны формы так называемого редуцированного смеха: „... смех в романтическом гротеске редуцировался и принял форму юмора, иронии, сарказма. Он перестал быть радостным и ликующим смехом. Положительный возрождающий момент смехового начала ослаблен до минимума”⁸.

Русский модернизм как искусство неоромантического направления воспринял отмеченные М. М. Бахтиным формы редуцированного однонаправленного смеха. В эстетике Сологуба, как и в его творческой практике, ведущее место принадлежит ироническому утверждению и лирическому отрицанию. Писатель даже настаивал на том, что „всякая поэзия представляет сочетание иронии и лирики в том или ином взаимном отношении”⁹. „Две вечные истины, два познания даны человеку, — писал Ф. Сологуб. — Одна истина, один способ понимания мира — ирония. Она принимает мир до конца. Этим покорным принятием мира она вскрывает роковые противоречия нашего мира, уравнивает их на дивных весах сверхчеловеческой справедливости.

Другая истина о мире — лирика. Она отрицает и разрушает здешний мир, и на великолепных развалинах его строит новый. К радостям этого нового мира вечно влечется слабое сердце человека”¹⁰.

Федор Сологуб семантически переориентировал само понятие „иронии”, поскольку она у него утверждает, здешний, материальный мир как мир „роковых противоречий”, не имеющих разрешения в земных условиях. Ирония вскрывает эти противоречия как уродство земной жизни. В этом смысле ирония даже принимает этот мир. Понятие „лирики” отрицает материальный мир, поскольку противопоставляет ему идеальный мир и разрушает его традиционную идеальную надстройку — все формы его культурной жизни. Таким образом, мироощущение писателя предполагает противостояние двух миров — идеального и материального. Земной мир — это бесконечно длящееся умирание и переход к бесконечно длящейся жизни — в мире идеальном. Ироническое утверждение и лирическое отрицание жизни объясняет характер смеха в творчестве Сологуба: смех — проявление мистериальной сущности бытия как двоимирия; прославление (лирика) и осмеяние (ирония) жизни соответствуют сакрализации и профанации бытия. Смех — это универ-

⁷ Там же, стр. 14.

⁸ Там же, стр. 44.

⁹ Ф. Сологуб, *Искусство наших дней*, „Русская мысль” 1915, № 12, стр. 49.

¹⁰ Там же, стр. 48.

сальный знак двомирного бытия, это — „правда без границ” о бытии как бесконечно длящемся умирании (здесь) и воскресении (там). Поэтому-то поведение всех и каждого действующего лица романной диалогии Сологуба характеризуется через смеховые реакции.

Но, будучи знаком сходства судьбы рода людского в здешнем мире, смех распадается на несколько групп смеховых реакций, составляющих иерархию знаков, позволяющих индивидуализировать роли действующих лиц. Прежде всего отметим, что смех может быть божественным и сакральным или сатанинским и профанирующим. В первом случае он сигнализирует утверждение бытия как вечно длящегося умирания — возрождения, во втором — отрицание здешней жизни как распада единства на множества (словесный индекс — „пыль”). По способу возникновения следует различать две смеховые реакции — собственно смех и хохот. Это знаки артикуляционного или вокального происхождения. Смысл их дифференциации заключается в том, что смех есть знак индивидуальной реакции, он присущ в основном главным действующим лицам (Логин, Анна Ермолина) и тем, которые составляют сюжетно-композиционную структуру произведения (Баглаев, Клавдия Кульчицкая, Палтусов, Андозерский, Пожарский, Ермолины — отец и сын, Дылина и др.). Но главные действующие лица — Логин и Анна Ермолина, в отличие от всех остальных, смеясь, никогда не хохочут. Хохот, как правило, — атрибут нерасчлененного множества „Подвыпившие молодые люди с хохотом окружили Бинштока...” — 263 - 264; „Пришли гимназисты; с хохотом рассказывали...” — 255; „Кавалеры хохотали” — 255; „С хохотом, криком и визгом неслась по городу толпа мальчишек, девчонок, подростков и девушек” — 240, а также людей пошлых, вульгарных, людей толпы, людей обыденного сознания (Баглаев, Дубицкий, Коноплев, Свежунов, Пожарский, Дылина, Андозерский, Молин и др.). В таких случаях автор самой конструкцией фраз фиксирует соборность смеховой реакции, например: „все засмеялись” (98, 136, 224); „всем было весело” (171); „господа” „радостно захохотали” (172); пьяные чиновники „неистово хохотали” (113), „Одобрительный хохот покрыл последние слова Дубицкого” (270). Хохот получает свои дальнейшие модификации в смеховых реакциях некоторых групп и отдельных лиц как „веселое ржанье” (111); „грохотание” (181); поручик Гомзин „испускал звуки, похожие на ржанье” (131).

Смех и хохот имеют редуцированные формы проявления, им соответствуют смешок и хихиканье. Смешок характеризует лишь немногих второстепенных (Андозерский) или эпизодических лиц (Крикунов, Биншток), посмеивается один лишь Хотин (98, 107). Зато хихиканье, как правило, — знак зловещего смеха тех лиц, которые символизируют распад, гибель, несчастье (Баглаев, Молин, Дылина, Биншток, учитель Сергей Яковлевич). Обычно хихикают также девушки („барышни хихикали” — 111; „девицы захихикали” — 216), они же часто и смеются („сестры беспечно подняли его на смех” — 207; „гром-

кий смех веселых девушек” — 111; „звонкий смех барышен” — 172). В художественном мире Сологуба девичий смех и хихиканье проецируется на потусторонний мир, откуда Логину звучат навьи (смертные) голоса: „Слышал тихий смех, который звенел за спиною. Смех Анны вспомнился” (146). В восприятии Логина „голоса бездны глухо смеются” (152), русалка смеялась (145, 149), туман смеется (146), „тихий смех звенел в комнате” (151), „неумолчно раздавался... звонкий смех стекла, разбивающегося в дребезги” (287).

Таким образом, двоemiрие Сологуба космически монолитно, и универсальной скрепой служит смех как универсальный знак мира здешнего и мира тамошнего, оба они взаимопроницаемы, что подчеркивается артикуляционно-вокальными смеховыми реакциями, выступающими то как атрибуты реального мира, то как атрибуты мира навьего. Подтверждением этому служит не только артикуляционно-вокальные знаки смеха, но и мимические, к которым следует отнести улыбку и ее редуцированные формы проявления, а именно: усмешку, ухмылку и др.

Улыбку можно назвать индивидуальным и общим знаком Логина и Анны Ермолиной: 36 раз улыбнулся и 17 раз усмехнулся Логин, 42 раза улыбнулась Анна и лишь 2 раза усмехнулась. Эти числа показывают, что если знак улыбки общий Логину и Анне, то дифференцирующим знаком служит усмешка — характерная черта изъеденного скепсисом Логина. Все прочие действующие лица, хотя и отмечены мимическим знаком улыбки, но в несравненно меньшей степени (например: Палтусов — 3, директор Павликовский — 3, Пожарский — 2, Ульяна — 2), чем Логин и Анна. Если судить по этому признаку, то Клавдия всех ближе к Логину и Анне (смех — 12, улыбка — 10, усмешка — 6).

В романе *Тяжелые сны* улыбка, как и смех, наделена трансцендентальным значением: она знак одновременно двух миров — живого и навьего, их перехода друг в друга и тесной взаимосвязи. Улыбка есть знак иллюзорного бытия („Не смейся надо мною своею мертвою улыбкою, не говори мне, что это я умер” — 150; „Твоя мертвая улыбка говорит мне, что я — только иллюзия моего трупа...” — 150; „Мертвые улыбки ламп” — 151). Улыбками живых мертвецов отмечены все действующие лица, но, в отличие от главных, смех которых дробится лишь до уровня усмешки, смех второстепенных лиц в своем распаде идет дальше, это — ухмылка (Молин, горничная Мотовилова, Пожарский) и оскал (поручик Гомзин, а Биншток даже осклабился”).

Мимические знаки смеха указывают на то, что смех как артикуляционно-вокальное явление, перейдя в разряд мимического жеста, становится признаком маски. Как отмечает М. М. Бахтин, „гримаса, кривляния, ужимки и т.п. являются по своему существу дериватами маски”¹¹. По Сологубу, его мертвые персонажи притворяются живыми („Смех — исключительная принадлежность

¹¹ М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле*, указ. соч., стр. 47.

жизни, смерть и смех несовместимы¹²)¹², а притворство есть игра. Таким образом, жизнь человеческая предстает как вокально-мимический спектакль, причем смеховой репертуар его отличается исключительно широким диапазоном: смех и хохот с их модификациями, мимические жесты. В этой игре маской служит смеховое поведение человека, его лицо становится застывшей в смехе маской, выражающей оскал скелета (будущей смерти). Жизнь человека — это „трагическая игра Рока с его марионетками“¹³. „Таков незыблемый закон всемирной игры, чтобы человек был как дивно устроенная марионетка“¹⁴. Жизнь — это вечно разыгрываемая мистерия, а в ней все человеческое повторимо и повторяется. Так, в главе XX (с. 224 - 228) шахматная партия между Анной и Логиным имеет символический смысл игры, в которой партнеры не выигрывают.

— Если вы так будете играть, живо проиграете, — вы точно поддаетесь.

— Поддаюсь? Нет, но на моем месте фаталист-азиат, любитель шахмат, сказал бы: „мудрый знает волю Всемогущего, — я должен проиграть“.

— Пока еще нельзя сказать.

— Я должен проиграть, — с грустью в голосе сказал Логин, и сделал рискованный ход.

— Анна покачала головою и быстро ответила смелою жертвою (225).

— Все равно пришел мат, — вяло ответил Логин. — Приходится сдаваться. Выигрывает только тот, кто верит, а верит только тот, кто любит, а любить может только Бог, а Бога нет, нет, стало быть, и любви. То, что зовут любовью, — неосуществимое стремление.

— Этак рассуждая, никто не должен выигрывать.

— Никто и не выигрывает. Да разве только выигрыш, победа, — самая жизнь невозможна (226).

Как легко переходит жизнь в театральное действие, показывают эпизоды с участием актеров Пожарского и Гуторовича (глава XV). „Пожарский встал, принял вид из *Ревизора* и сказал беззаботно, как Хлестаков: »Пойдем, душа моя, выпьем« (167). — „Актер сделал лицо приказчика из бытовой комедии“ (170). — „Актер сделал глупое лицо из народной пьесы“ (171). — „Морщинистое, дряхлое лицо Гуторовича сложилось в гримасу, которая должна была изобразить смиренную покорность подвыпившего мужчины, и он залопотал, помахивая головою и руками по-пьяному...“ (171). „Пожарский и Гуторович обнялись и запели притворно-пьяненькими голосами, пошатываясь перед столом...“ (171 и т.д.).

Смеховая маска — это маска ироническая. Иронический смех мистифицирует действительность, которая в смехе сама себя утверждает и отрицает одновременно. Смех как атрибут живого человечества мумифицируется в мими-

¹² В. Я. Пропп, *Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования)*, Ленинград 1963, стр. 101.

¹³ Ф. Сологуб, *Собрание сочинений*, т. 10, *Критические статьи*. „Шиповник“ 1907, стр. 154.

¹⁴ Там же, стр. 145.

ческих жестах человеческого лица, становясь маской — знаком мертвых. Застывшие черты смеха на людских лицах символизируют печать смерти, независимо от того, сознают ли они это, как Логин и Анна Ермолина, или носят ее бессознательно, как большинство.

Сквозь смеховую маску сологубовских персонажей просвечивает трагизм человеческого существования, что не соответствует назначению маски, скажем, в *commedia dell'arte*, в которой все маски комичны или буффонны и которая не знает маски трагической. Но Сологуб по-своему последователен, когда в ироническом мире пошлого существования (быта, оппозицией которого есть бытие), наделяет людей одной общей смеховой чертой — атрибутом жизни. Эта черта и определяет выражение маски как образа, данного человеку судьбою раз и навсегда; и лишь в этом образе он может воплотить свою индивидуальность, импровизируя и тем творя свою роль в житейской комедии. При этом импровизируются монологи и диалоги, что объясняет драматизированную форму романов Сологуба: именно в диалогах как форме драматической выявляются смеховые реакции действующих лиц. Драматическая форма романа *Тяжелые сны* объясняет, почему Сологуб не заботится о психологическом углублении характеров действующих лиц: ведь человеческая комедия, как и *commedia dell'arte*, не знает писанных ролей, она есть комедия импровизации, и роль определена маской. Поэтому-то характеристика действующих лиц у Сологуба в основном внешняя, и главной чертой внешнего и внутреннего образа становится черта смеховая, которая служит для эффектов сценической выразительности. Вот почему в этих целях артикуляционно-вокальный смех и смеховая мимика — незаменимые приемы конструирования жизни человека как универсальной комедии марионеток, ведь „маска почти неизбежно связана со штампом”¹⁵.

Говоря об основных эстетических принципах *commedia dell'arte*, известный историк культуры итальянского Возрождения А. К. Дживелегов обращает внимание на следующее: в *commedia dell'arte* актер „должен жить творчески и обретать в театре источник вдохновения. Он должен иметь »радостную душу«. Если эта радостная душа (*anima allegra*) отлетает, актер перестает быть актером”¹⁶. Замечание А. К. Дживелегова чрезвычайно важно для понимания концепции смеха Сологуба и связанных с нею особенностей сюжетного развития романа *Тяжелые сны*. Выше уже было отмечено, что в произведении почти все действующие лица наделены смеховыми чертами; однако необходимо ответить на вопрос, кто именно не смеется и почему не смеется. В романе не смеется лишь один персонаж — почетный попечитель гимназии Мотовилов, антипод и жертва Логина. По определению автора, жизнь Логина „есть вся непрерывное искание истины [...]. Искание — бессознательное и ми-

¹⁵ А. К. Дживелегов, *Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte*, изд. 2, Москва 1962, стр. 189.

¹⁶ Там же, стр. 191.

мовольное — истины совершается во всех людях, и где нет этого искания, там мертвенное и самодовольное лицемерие (Мотовилов)”¹⁷. Маска Мотовилова воплощала чуждость живому миру, застой и смерть; в романе нет ни одного смехового штриха, который указывал бы на смеховые реакции Мотовилова¹⁸; даже самый трагический персонаж романа — самоубийца Спиридон — однажды все же улыбнулся: автор отмечает „тусклую постоянную улыбку” на его синеватых, сухих губах (261). Анне Ермолиной, в образе которой Сологуб воплотил „совершенное восприятие истины”¹⁹, принадлежат слова, решившие участь Мотовилова: „Вот человек, который не имеет права пить!” (306). Для Логина Мотовилов — „злое прошлое”, не заслуживающее воскрешения (391). Логин снимает с себя нравственную ответственность за убийство на том основании, что он убил злого человека, врага жизни и внутренне, духом давно мертвого, лицемерно притворяющегося живым. „Зло или благо — смерть злого человека?” — задает себе „проклятый” раскольниковский вопрос Логин и оставляет его открытым, „покоряясь неизбежному” и заключая свои размышления после убийства максимой: „Пусть тлеют мертвые, думай о живом!” (391).

Этот пример ясно указывает на то, что неспособность к смеху означает смерть, причем, такую обреченность смерти, которая не предполагает воскрешения, на что может рассчитывать даже несчастный пропойца Спирька, поскольку он, пусть через ревность, но все-таки через любовь, как и прочие персонажи романа, по-своему искал истину.

Таким образом, в романе Сологуба смеющаяся маска действительно иронически утверждает смерть, „покоряясь неизбежному” течению земного существования, вскрывая и обнажая его противоречия; отрицание же уродств пошлого людского быта подразумевается лишь при идеальном устремлении человека к бесконечному — смерти через возрождение духа, что равнозначно бессмертию. Смехом человек время от времени раздирает завесу бытия, этот покров Майи, под которым существование представляется иллюзорным бытованием в мире явлений распада и гибели. Смехом он часто бессознательно приобщается к полноте бытия, уподобляясь смеющимся богам.

¹⁷ Ф. Сологуб, *Письма к Л. Я. Гуревич и А. Л. Волинскому*. Публикация И. Г. Ямпольского. В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1962 год, Ленинград 1974, стр. 119.

¹⁸ В этой связи становится понятной реплика актера Пожарского, принявшего участие в процессии, организованной и возглавленной Мотовиловым по случаю освобождения из тюрьмы учителя Молина. На укоры Логина актер, имея в виду Мотовилова, отвечает: „Мимику, значит, изучаю” (308). В статье *Иронический мир передоновины* („Мелкий бес” Федора Сологуба) (см.: Uniwersytet Gdański. Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego. Filologia Rosyjska) я уже имел возможность отметить ту же черту обреченности смерти Передонова, который в начале романа наделен механическим смехом, а затем, по мере нарастания безумия, вообще перестает смеяться и улыбаться.

¹⁹ Ф. Сологуб, *Письма к Л. Я. Гуревич*, указ. соч., стр. 119 - 120.

Представление о жизни как мистерии имеет мифологические корни в элевсинских празднествах древних греков и во многих аграрных праздниках других народов. Народное мироощущение исходило из феномена смеха как зжидительной основы бытия. В творчестве Федора Сологуба концепция жизни имеет мистериальный характер, который определяется смехом как признаком живого человека, ощущающего всю полноту жизни лишь при его активном участии в самой мистерии. В романе *Тяжелые сны* смех выступает как вербальный знак, всею же совокупностью эстетических значений автор создает символ смеха.

LAUGHTER AND HOMO RIDENS IN THE NOVEL *TROUBLED DREAMS* BY
FIODOR SOLOGUB

by

STEPAN ILYOV

Summary

Relying for support on the works of M. M. Bakhtin, V. Ya. Propp and A. K. Dzhi-velegov on the nature of laughter, the author of this article raises the question which concerns the functional poetical theory of the various aspects of laughter reaction in the structure of content and form in the novel *Troubled Dreams* by F. Sologub. The author suggests that the laughter reaction in the novel can be classified into two types of verbal laughter symbols. These are: *articulated — vocal symbols* and *mimical symbols*. The use of laughter as a universal sign of the existence of two worlds in Sologub's novel fulfills two opposing functions — *sacred* and *profane*. The first correlates with the ideal world and the second with the material world (these, according to Sologub's terminology, are the “lyrical” and “ironic” worlds). The mimical symbols of laughter, as an articulated — vocal phenomenon passes into the category of a mimical gesture, it becomes the sign of a *mask*. The articulated-vocal symbols of laughter and the construction of the life of man as a universal puppet comedy.