

Stiepan Iljov

Архитектоника русского символистского романа : часть I (Федор Сологуб, Валерий Брюсов)

Studia Rossica Posnaniensia 19, 75-89

1988

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.

АРХИТЕКТОНИКА РУССКОГО СИМВОЛИСТСКОГО РОМАНА.
ЧАСТЬ I (ФЕДОР СОЛОГУБ, ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ)

*ARCHITECTURE OF RUSSIAN SYMBOLIST NOVEL.
PART I (FIODOR SOLOGUB, VALERY BRIUSOV)*

STIEPAN ILJOV

Odiesskij Uniwiersitiet, Kafiedra Russkoj Litieratury,
ul. Proletarskij Bulwar 24/26, Odessa, SSSR — USSR

АБСТРАКТ. In the first part of the article devoted to the Russian symbolic novel the author concentrates his attention on some novels of Sologub and Briusov, showing the evolution of its architecture.

Определение границы текста художественного произведения влечет за собою далеко идущие последствия в отношении его структуры. Поскольку всякий текст имеет назначение быть воспринятым как целостный, указатели его границы (делimitаторы) можно понимать как своего рода коригирующие инструкции, которые помогают читателю интегрировать отдельные фрагменты по значению. При этом его усилия мотивируются уверенностью в коммуникативном назначении отдельного текста как целого¹. В самых общих чертах указатели границы в тексте выполняют две функции, которые могут быть определены как центробежные и центростремительные. Первые членят, дробят целое на элементы и части и тем самым подчеркивают принципиальную фрагментарность всякого целого текста; вторые, фиксируя начало и конец каждого фрагмента и всего текста (например, эксплицитные сигналы в роде титула произведения и слова „конец”), состоящего из маркированных

¹ Т. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu pisanego i mówionego*. В кн.: *Tekst. Język. Poetyka. Zbiór studiów* pod red. M. R. Mayenowej, Wrocław — Kraków — Gdańsk 1978, s. 101. В настоящем исследовании мы опираемся на учение о делimitаторах, изложенное в названном ценном теоретическом труде Терезы Добжыньской, что в дальнейшем специально не оговаривается.

фрагментов, ограничивают произведение от всех прочих текстуальных произведений и тем самым сигнализируют об его единстве. Таким образом, в пределах текстуального единства заключается система фрагментов, имеющих гетерогенные жанровые формы и специфические функции (только главы основного корпуса художественного текста могут считаться гомогенными в жанровом отношении); этим фрагментам соответствует репертуар основных делимитаторов. Делимитаторы обусловлены жанровой формой произведения так, что каждому жанру соответствуют специфические начало и конец. В случае, если делимитаторы одного жанра используются в другой жанровой форме, это вызывает определенные последствия для рецепции произведения; кроме того они приобретают знаковый характер (типа зачина в *Творимой легенде*: „Беру кусок жизни (...) и творю из него сладостную легенду (...)”)² и служат задачам стилизации³. Некоторые делимитаторы имеют назначение определить границы метатекста как текста о тексте. Таковы, например, авторские предисловия, которые представляют собою комментарий к художественному тексту произведения. В этом отношении примечательны предисловия Федора Сологуба к его романам *Тяжелые сны* и *Мелкий бес*.

Предисловие к третьему изданию *Тяжелых снов*, несмотря на свою краткость, включает в себе историю создания и публикации произведения, художническое кредо („Создаем, потому что стремимся к познанию истины (...) сжигаем жизнь, чтобы создать книгу”) и посвящение — „милой спутнице” („Посвящаю книгу ей, но имени ее не назову”).

В предисловии к четвертому изданию автор вступает в полемику с одним из критиков и доказывает необходимость текстологического анализа рукописи и вариантов публикации романа.

В этих двух предисловиях поставлен ряд вопросов, небезразличных для восприятия формы и содержания, границ текста и судьбы произведения. В сущности оба предисловия вызваны заботой автора о границах текста его первого романа, вышедшего из печати в нескольких вариантах, каждый из которых получил свои границы, но имеющего неизменные границы только в авторской рукописи, служащей критерием при определении делимитаторов романа. Авторские предисловия как метатексты должны сопровождать основной корпус текста произведения, так как они создают определенный контекст, специфически отражающий литературно-общественное функционирование данного произведения.

Другой тип предисловий как делимитаторов текста произведения связан с романом *Мелкий бес*. В предисловии ко второму изданию автор возвращается к болезненному для него вопросу о границах текста его романа, перво-

² Ф. Сологуб, *Собрание сочинений*, т. XVIII, Санкт-Петербург 1914, с. 3. В дальнейшем все ссылки на это издание приводится в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

³ См.: S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1954, с. 450.

начально напечатанного в журнале „Вопросы жизни” (1905) без последних глав. Но здесь автора занимает по преимуществу вопрос интерпретации его романа, обоснования „точности” отраженной в нем действительности. И развиваемая автором метафора романа-зеркала закономерна: ведь зеркало предполагает раму как границу отражающей поверхности. Но если в этом предисловии роман-зеркало определял общие границы отраженного мира, то в предисловии к пятому изданию автор пытается раздвинуть границы своего романа за счет своеобразного развития действия за финальной чертой. Обсуждая дальнейшую судьбу Передонова, автор намечает несколько возможных ее вариантов: по слухам, по выходе из психиатрической лечебницы Передонов то ли „поступил на службу в полицию”, то ли „занился литературною критикою”. В печать проник слух о том, что автор намеревается написать вторую часть *Мелкого беса*, и хотя это невероятно, он обещает рассказать достаточно подробно о дальнейшей деятельности персонажа, если ему „удастся получить точные сведения”.

Таким образом, это предисловие, будучи помещено перед текстом, по своему жанру и месту, отмечает границу как начало текста романа и одновременно проектирует новый текст, тем самым фиксируя конец одного и возможное начало другого, не говоря уже об особых пограничных отношениях, возникающих между текстами самих предисловий.

Предисловие к седьмому изданию дает неожиданное решение возникшей проблемы: дальнейшая судьба Передонова прослеживается в границах нового текста, в четвертой части романа *Творимая легенда* — „Дым и пепел”. Это предисловие как бы закрепило финал, которому угрожало возможное дальнейшее развитие фабулы романа. Все предисловия вместе существенно дополняют текст и смысл романа благодаря тому, что они специфически зафиксировали его начало и его конец. Составляя метатекст в отношении главного корпуса текста, они одновременно создают контекст для романа.

На более низких уровнях романы Федора Сологуба не имеют специфических делимитаторов, существенно характеризующих их (романов) архитектонику. Исключение составляет архитектоника романа *Творимая легенда*, каждая из четырех частей которого имеет свой титул: Навьи чары, Капли крови, Королева Оргруда, Дым и пепел. Такой титул есть вербальный знак, дающий информацию о границах текста в пределах частей, а также составленного из них единства, образующегося формулой — общим названием произведения (*Творимая легенда*). В свою очередь это название выступает как знак целого текста, заключенного в жанровые границы, поскольку в названии дано жанровое определение произведения, а именно: легенда.

Трехчастное деление романа, несомненно, связано, с его числовой символикой, получающей выражение уже в фамилии главного героя Триродова, обладающего тремя талантами и поприщами: ученого, педагога и писателя (поэта). Первоначальное же четырехчастное деление романа также символично,

поскольку четвертое поприще Триродова — политика, а число 4 в индийской мифологии и философии, мотивы которых многократно обыгрываются в творчестве Федора Сологуба и в этом произведении, — символ совершенства, полноты, универсума. Как отмечает современный исследователь Упанишад, „Принцип перехода (...) от триады к тетраде играл существенную роль в построении ряда древнеиндийских классификаций”⁴. Он же указывает на универсальность трехчастного членения пространства по вертикали (три мира) и четырехчастное — по горизонтали (четыре страны света) в самых различных культурах⁵.

Поскольку указатели границы имеют характер метатекстуальный, то они легко узнаются в эксплицитных вербальных выражениях, с помощью которых автор уведомляет о начале или конце повествования, о теме и жанре повествования. Так, начало романа *Творимая легенда* содержит в себе все три указанных делимитатора:

Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и ирекрационном (XVIII, 3).

Такой делимитатор начала, как эпитафия, также не характерен для романов Федора Сологуба. Единственный случай — автоэпитафия к *Мелкому бесу*: „Я сжечь ее хотел, колдунью злую” (из стихотворения о Недотыкомке). Как известно, эпитафия имеет назначение указать на источник вдохновения и на главный мотив произведения⁶. Очень характерно для солипсиста Сологуба то, что этот источник он почерпает из своего же творчества.

Вообще же с точки зрения метатекстуальных высказываний романы Федора Сологуба дают минимум информации, так как помимо предисловий, как было отмечено выше, они лишены ряда маргинальных текстов, таких, как пролог, эпилог, послесловие. Названия романов лаконичны, двусловны: *Творимая легенда*, *Тяжелые сны*, *Мелкий бес*, *Слаще яда*, *Заклинательница змей*. Единственное посвящение к *Тяжелым снам* не выделено в относительно самостоятельный маргинальный текст, но составляет заключительную часть предисловия; кроме того, посвящение в сущности анонимно: „Посвящаю книгу ей, но имени ее не назову”. Зато для некоторых романов Сологуба характерна сентенция как начало произведения. Как делимитатор начала она не обусловлена непосредственно метатекстовым соотношением, так как выступает в основном корпусе текста. Однако такое выражение представляет

⁴ А. Я. Сыркин, *Некоторые проблемы изучения упанишад*, Москва 1971, с. 95.

⁵ Там же.

⁶ О функциях эпитафии в литературном произведении см.: S. Skwareczyńska, указ. соч., с. 215.

собой тезис, проблему, тему всего произведения. Например, в *Мелком бесе*: „казалось, что в этом городе живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось” (VI, I). Все последующее повествование противоречит этому внешнему благополучию обывателей и убеждает в противоположном, согласно формуле „человек человеку — дьявол”. С сентенции (и даже двух сентенций) начинается повествование в романе *Творимая легенда*.

Обычно основной корпус текста романов Федора Сологуба делится на главы с помощью порядковых чисел, выступающих как делимитаторы — заменители титулов глав в произведениях типа *Огненный ангел* Валерия Брюсова, романов Андрея Белого. Федор Сологуб, принципиально избегающий дополнительной метатекстовой информации о своих произведениях, комментирующей от имени автора те или иные их стороны, и тут ограничивается знаком титула с тем, чтобы придать каждому роману максимальную замкнутость и самодостаточность (и самоцельность). Разделяя текст на главы, но лишая их названий, Федор Сологуб добивается большей цельности за счет объединяющего все фрагменты титула, имеющего специальное назначение — обеспечить знаковый синтез произведения в целом.

Таким образом, система делимитаторов, при всей бедности репертуара, интегрирует метатекстовые фрагменты для придания максимальной целостности основному корпусу романа; причем, автор сосредоточивает все средства метатекста на маркировке начала произведения. Финал же в некоторых случаях маркирован делимитатором конец (*Тяжелые сны*), в других — нет и этого слова. Такое невнимание к финалам объясняется тем, что в индивидуальном творчестве каждого символиста все произведения принципиально цикличны, так что конец может сходиться с началом или получить продолжение в другой части того же произведения, которое в свою очередь составить может звено цикла романов. Архитектоника романов Федора Сологуба представляет один из трех основных типов композиции русского символистского романа.

*

Составные элементы архитектоники *Огненного ангела* отчетливо маркированы самим Брюсовым в „Содержании книги”, которое включает „Предисловие к русскому изданию” (в журнальной редакции — „Предисловие русского издателя”), „Заглавие автора”, „Посвящение”, 16 глав „Правдивой повести” и „Объяснительные примечания” издателя.

Пространные тексты „Заглавия”, „Посвящения” и „Предисловия” автора служат общим введением в текст „Правдивой повести”. „Заглавие”, „Посвящение” и „Предисловие” — три жанровые формы служебного назначения плюс текст „Правдивой повести” составляют полный корпус произведения, якобы написанного в начале XVI века. Этот корпус заключен в рамку делимитаторов — „Предисловия издателя” и „Объяснительных примечаний издателя”. Таким образом, в произведении два текста двух авторов.

Но „Правдивая повесть” — произведение и в создании которого участвовали два автора, а именно: автор „оригинального” текста на немецком языке и „Посвящения” на латыни и русский переводчик текста (можно считать, что издатель и переводчик — одно лицо; в дальнейшем автором „Правдивой повести” мы будем называть повествователя и главного персонажа Рупрехта, автором же романа *Огненный ангел* — Валерия Брюсова, он же издатель и переводчик „Правдивой повести”). Издатель-переводчик выступает не столько как создатель русского текста „Правдивой повести” (соавтор), сколько как истолкователь его двумя способами, так как перевод есть интерпретация средствами искусства, а комментирование — средствами науки (метод).

Художественный текст „Правдивой повести” можно рассматривать как специфическую (авторскую) интерпретацию реальной действительности, а текст издателя — как истолкование художественной действительности на научно-документальной основе. Пересечение двух точек зрения (издателя и автора, науки и искусства) сопоставляет факты реальной и художественной действительности и убеждает в неполноте и недостоверности знания о каждой из них в отдельности и в необходимости их принципиальной конфронтации. Полноту реальности в произведении обеспечивает принцип дополнительности, который позволяет заметить разность между Издателем и Автором, текстами первого и второго, целями, которые преследует каждый из них. Так, издательская редакция сообщает кратчайшую форму названия произведения, жанровое определение произведения и количество глав: *Огненный ангел. Повесть в XVI главах*. Уже в этом традиционном и лапидарном заглавии — установка на интенсивность научного (позитивистского) стиля Издателя. Экстенсивная же установка Автора „Правдивой повести” — в пространном тексте титула (количественное соотношение слов обоих титулов 6 : 64), дающем двойное название произведения и краткий проспект его фабулы. Двойное заглавие отмечает титул и жанровое определение произведения. В этом смысле редакции Издателя и Автора совпадают, но не по форме, так как в первой заглавие и жанровое определение дифференцированы, а во второй они слиты, т.е. определение жанра дано как другое, второе название, которое способно дублировать или подменить первое. Вместе с тем во второй редакции подчеркивается не количественная, как в редакции Издателя, а качественная характеристика „Правдивой повести”, именно: ее правдивость, т.е. достоверность сообщаемой истории. В обоих случаях (пространность и установка на правдивость) Автор как бы предвосхищал традиции первых изданий легенды о докторе Фаусте И. Шписом (1587) и Г. Видманом (1599).

Эта установка на правдивость художественной действительности есть не только дань европейской литературной традиции (так, в титуле книги Шписа указывалось, что материал ее большей частью извлечен из „собственных посмертных сочинений” Фауста, а книга Видмана даже называлась *Правдивая история...*), — она поддерживается Издателем, который приводит факты

и документы, подтверждающие неложность слов Автора. Категория правдивости особенно уместна в соседстве с первым названием, поскольку в эпоху Возрождения в гуманистических кругах общества уже не было безоговорочной веры в демонов и ангелов. В конце титула отмечено еще и то обстоятельство, что Повесть написана „очевидцем” всех перечисленных событий.

Если Издатель указал на 16 глав Повести, то Автор по-своему раскрыл их содержание в перечне основных действующих лиц и событий. Но его проспект не охватывает ни всех действующих лиц, ни все важнейшие события. Пространный титул Повести определенным образом ориентирован: здесь смещается акцент, и Автор намечает русло, по которому он хочет направить внимание читателя. На первый план выдвигается незначительное или второстепенное. В титуле Автор перечисляет тех действующих лиц, которые являются в произведении эпизодическими и с которыми связаны наиболее сомнительные с точки зрения достоверности эпизоды (дьявол в образе святого духа, архиепископ Трирский, Агриппа Неттесгеймский, доктор Фауст), тогда как главное действующее лицо Рупрехт (он же Автор) вообще не названо, а другое (Рената) упоминается косвенно. Создается впечатление, что в истолковании поразивших его событий Автор не поднимается выше фабульного уровня. Эта примитивизация опиралась, разумеется, на литературную традицию: она имела и практическую, точнее, прагматическую (рекламную) цель: заинтриговать, побудить к покупке и чтению неискушенного человека. Можно сказать, что титул воссоздавал архетип массового читательского сознания, если позволительно допустить такой факт в эпоху Реформации в Германии. Даже традиционный фигурный набор⁷ (в данном случае — перевернутый и поставленный на свою вершину треугольник) титула служит своеобразной визитной карточкой книги и произведения. В отношении последнего можно предположить, что в такой форме закодировано намеченное противоречие между „Сомнительной историей” и „Правдивой повестью”.

Параллелизм двух текстов — издательского и авторского — наглядно манифестируется на примере латинского текста „Посвящения” и его русского перевода. Эти параллельные тексты подчеркивают специфический характер жанра эпитафии. „Немецкому” тексту „Правдивой повести” придано посвящение на латинском языке не только по традиции литературной (на немецком национальном языке еще только пробовали писать, в гуманистических кругах привычным языком искусства и науки оставалась латынь) и религиозной (латынь — сакральный язык католической церкви), но и по значению: ведь память о покойной Ренате для Автора священна, а Посвящение — реквием. Это короткое стихотворение, посвященное умершей, имеет не только сложную

⁷ Фигурный набор в форме какого-либо предмета (*кубка, замка, пирамиды* и т. п.) — традиционный типографский прием первопечатников, который демонстрировал их типографское искусство.

графическую конфигурацию, но и не менее сложную строфическую, метрическую (полиметрическую), ритмическую, рифмологическую и евфоническую организацию: 4 строфы по 3 стиха в каждой, смежные рифмы в первых двух стихах строфы I (*virorum-clarorum*) и во втором и третьем стихах строфы II (*delixeras-perieras*); равновеликость стихов I, 4, 7, 10 (10 : 11 : 10 : 10) и их равномерное дистанцирование (через каждые два стиха), равновеликость третьих стихов строф I и IV (*attibi-scriptor*). Таким образом, рифмы маркируют текст как стихотворный, маркируют членение его на две части, поскольку последующие стихи лишены рифм, зато имеют симметрическую строфическую организацию (2 терцета из 10-сложного стиха и по 2 усеченных стиха в строфах II, III и IV и один усеченный стих в строфе I).

Параллельный русский перевод еще резче очерчивает пирамидальную, по моей гипотезе, форму, графически приданную „Посвящению” в виде треугольника как одной из сторон пирамиды. Известно, что форма пирамиды выражала основные числовые отношения, использованные древними народами в культовом строительстве, в результате чего были мистифицированы и числа, и их отношения⁸. Можно было бы показать, что все числовые данные, полученные в процессе анализа формы „Посвящения”, представляют собою числовую символику, имеющую прямое отношение к архитектурной структуре *Огненного ангела*. Но пока достаточно отметить, что, например, двухчастная композиция стихотворения соответствует двум диагоналям квадратного основания пирамиды, а четыре строфы-терцета (4×3) соотносятся с 4 сторонами основания и 3 сторонами треугольника или тремя сторонами треугольника и четырьмя составляющими пирамиду треугольниками, произведение которых (число 12) — символ вечности (12 земных месяцев — 12 знаков Зодиака, например).

„Посвящение” — это „строительный псалом” (по выражению К. Д. Бальмонта): пирамида (храм-гробница) и эпитафия (надгробная надпись). Остается добавить, что „опрокинутая” форма пирамидального „Посвящения” также семиотична: как и опущенный факел, в культе мертвых она может означать смерть или же воронку Дантова *Ада*, поскольку, как будет показано ниже, и архитектура *Божественной комедии* небезразлична для структуры *Огненного ангела*. Здесь уместно повторить и напомнить, что параллельный перевод „Посвящения” не только интерпретирует вербальную семантику текста, но что он призван резко подчеркнуть и тем особенно выделить (на фоне „немецкого” текста „Правдивой повести” в „оригинале” и на фоне ее русского текста в переводе) его графическую сакральную знаковую.

Как было отмечено, в романе два предисловия — Издателя и Автора. В связи с этим возникает вопрос: почему Брюсов создал две редакции —

⁸ См. в трактате В. Брюсова *Учители учителей* главу „Пирамиды” (В. Брюсов, *Собрание сочинений*, т. VII, Москва 1975, с. 354 — 373).

„Предисловие русского издателя” для журнального варианта романа („Весы” 1907, № 1 - 3, 5 - 12; 1908 № 2, № 5 - 8) и его отдельного издания 1908 г. (причем текст предисловия для этого издания был несколько сокращен) и „Предисловие к русскому изданию” 1909 г.? Сличение текстов обеих редакций показывает, что при их формальной отнесенности к одному жанру, они имеют неодинаковые функции и что они по-разному ориентировали восприятие романа. Первая редакция мистифицировала читателя, убеждая его в том, что перед ним перевод с немецкой рукописи первой трети XVI века. Текст выдавался за список с автографа⁹, (что ставило вопрос о третьем авторе или интерпретаторе текста и в этом случае — о возможности его авторства, объясняющего происхождение витиеватого титула „Правдивой повести”), приводились дополнительные факты в доказательство правдивости изображенных в произведении сверхъестественных явлений, оговаривались художественность рассказа в подлиннике и установка на свободный перевод.

Во второй редакции вопрос о немецком подлиннике и его русском переводе снят. Лишь название („Предисловие к русскому изданию”) косвенно указывает на переводное происхождение произведения. Здесь Издатель сосредоточивает внимание на критике текста с точки зрения его соотносительности с историческими фактами: веря во все сверхъестественное как в реально возможное, Автор „только следовал лучшим умам своего времени”¹⁰.

Таким образом, „Предисловие Издателя” должно реабилитировать сомнительную историю Рупрехта ссылкой на „дух века”, который рационализировал процесс познания и перенес опытные методы изучения мира в область сверхъестественного. Если обскуранты считали неверие в существование ведьм „высшей ересью”, то гуманисты прибегали к оперативной магии как научному эксперименту с целью рационалистического объяснения загадочных явлений. Эпоха Реформации была „веком Фауста”, когда на смену христианскому гуманизму шел научный гуманизм (по терминологии символистов, век культуры сменялся веком цивилизации).

В известной мере „Предисловие Издателя” дублирует „Предисловие Автора”, которое прямо адресовано другу-читателю („Amico lectori”) и которое представляет собою краткую автобиографию Рупрехта. Оно и мыслилось как автобиография, судя по наброску плана: „Моя автобиография до 1535 г.” (IV, 344). Подробному рассказу о годе жизни, полной бурных приключений героя, предшествует сухая справка об основных событиях до момента рас-

⁹ Этот прием также восходит к традиции И. Шписа и Г. Видмана; последний, желая поставить дело на историческую почву, ссылался на рукопись жизнеописания Фауста, воспроизводил текст договора Фауста с дьяволом по оригиналу, не скупился на точные копии писем; его мнимая добросовестность доходит порой до того, что он ссылается на бумаги, которые не поддаются прочтению по причине их попорченности!

¹⁰ В. Брюсов, *Собрание сочинений в семи томах*, т. IV *Огненный ангел*, Москва 1974, с. 9. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

сказа. Она занимает несколько страниц, тогда как описание года приключений составляет основной корпус „Повести” из 16 глав. В последней главе Автор дает понять, что он рассказал о событиях, имевших место в течение 12 месяцев (как видно, это число символично) и что он заканчивает свою „Повесть” через полтора года с момента сюжетного действия. Хотя „Предисловие Автора” является прямым обращением к „другу-читателю” (традиционном в старинных изданиях) и по форме представляет собою автобиографию, в структуре произведения оно имеет назначение пролога. Как отмечалось выше, текст, в зависимости от места и функции, приобретает статус не одной, а нескольких жанровых форм (титул — проспект — программа; посвящение — эпитафия — памятник, не только скульптурный или зодческий, но и литературный). В данном случае жанровый ряд удлинняется: предисловие — обращение — автобиография — пролог. На первый взгляд, должно вызвать недоумение отсутствие специально маркированного эпилога. Однако нарушение архитектурной симметрии здесь чисто формальное: по существу таким эпилогом можно считать второй раздел главы XVI. Сопоставление полного текста названий вступительной главы и главы XVI выявляет их симметричную соотнесенность в архитектурной структуре произведения с помощью двух лексических делимитаторов: „Amico lectori”, предисловие автора, где рассказывается его жизнь до возвращения в немецкие земли” и „Как умерла Рената и обо всем, что случилось со мною после ее смерти”. До соответствует прологу, после — эпилогу. Маркированный эпилог не является законом архитектоники произведения с прологом и наоборот. Кроме того, как заметил Шеллинг, в искусстве „симметрию следует искать не в полном геометрическом равенстве половин, но скорее в относительном и внутреннем равенстве обеих”¹¹. Возвращаясь к делимитаторам до и после, еще следует заметить, что на уровне сюжета текст в промежутке их есть неразложимое единство, а на уровне архитектоники он так же разложим в пределах сюжета, как и за его пределами.

Как было показано, полный титул произведения, „Посвящение”, „Предисловие Издателя” — это составные элементы архитектурной структуры за пределами текста, организованного на сюжетной основе. В этом смысле формальный эпилог, симметричный прологу на архитектурном уровне, за пределами сюжетного текста отсутствует. За пределами сюжета остался еще один элемент открытой или внешней архитектуры произведения, — это так называемые „Объяснительные примечания” Издателя, следующие за словами „Конец повести”.

Сюжетный текст „Правдивой повести” имеет свою архитектуру из 16 глав. При этом одни главы в свою очередь составлены из двух разделов каж-

¹¹ Ф. Шеллинг, *Философия искусства*, перевод П. С. Попова, Москва 1966, с. 234.

дая, другие такого деления лишены (кстати сказать, рассказы Шписа оключениях Фауста часто также составляются в главы из двух разделов). Это не кажется случайностью. В чередовании ординарных и удвоенных глав существует определенная симметрия. Если считать пролог составной частью текста собственно „Правдивой повести”, то архитектура ее выглядит как закономерное соотношение ординарных и удвоенных глав: 3 ординарных („Предисловие Автора” и главы I и II), 4 удвоенных (подряд главы III—VI), 3 ординарных (главы VII, VIII и IX), 7 удвоенных (главы X—XVI), т.е. числовые соотношения составят 3 : 8 : 3 : 14; в итоге 28 разделов. Это число заставляет нас припомнить архитектуру одного классического произведения мировой литературы. Часть I *Фауста* Гете также состоит из 28 фрагментов („Посвящение”, „Пролог в театре”, „Пролог в небе” и 25 сцен), а предпоследний раздел „Правдивой повести” и последняя (25-я) сцена части I *Фауста* Гете сюжетно настолько аналогичны, что можно говорить о парафразе сцены 25 в романе *Огненный ангел* (Фауст и Маргарита в тюрьме, Рупрехт и Рената в подземелье монастыря). Есть все основания предположить, что архитектура *Огненного ангела* соотносима с архитектурой *Фауста*. Можно принять во внимание и тот факт, что в книге Шписа о докторе Фаусте архитектура части I (17 глав) и части III (28 глав) в числовом отношении аналогична „Правдивой повести”.

Если верна гипотеза о пирамидальной архитектуре *Огненного ангела*, то две равные части „Правдивой повести” ($3+8+3=14:14$) можно рассматривать как 2 диагонали квадратного основания, 3 ординарные главы — как три стороны треугольника ($2 \times 3=6$), 4 удвоенные главы — как 4 стороны квадратного основания и 4 стороны пирамиды ($4+4=8$); сумма всех сторон ($3+4=7$) соответствует или сумме первых трех членов отношения ($3+8+3=14$) или абсолютному значению последнего члена (7 удвоенных глав $=14$).

Это гипотетическое объяснение числового основания архитектуры корпуса „Правдивой повести” тем не менее не может считаться ответом на вопрос о роли главы „Amico lectori”. Тот факт, что она вынесена за пределы порядковых номеров глав, указывает на ее служебную функцию как предисловия, и в этом смысле она должна рассматриваться в ряду таких служебных текстов, как „Заглавие автора” и „Посвящение”. Но, с другой стороны, глава „Amico lectori” лишь формально вне текста „Повести”, по существу же (сюжетно) она входит в текст как органическая составная часть его. Таким образом, лишь заглавие („Предисловие автора”) и отсутствие порядкового номера служат знаками, выводящими эту главу за пределы художественного текста (на архитектурном уровне документальный стиль главы не учитывается). Но здесь достигается известная органическая связь по существу, ибо как предисловие и автобиографическая справка, дающая предысторию героя, „Amico lectori” вне художественного текста, а как пролог и апострофа она даже весьма

тесно связана с последующим текстом, и в архитектурном ряду текстов она как автономный жанр на своем месте. Тут кстати заметить, что в упомянутом выше наброске плана фраза „Моя автобиография до 1535 г.” стояла под порядковым № I.

„Примечания издателя”, соотносимые с „Предисловием издателя”, представляют собою архитектурную рамку из нехудожественных текстов для текста „Правдивой повести”; иными словами, текст художественного произведения обрамлен текстом справочного аппарата Издателя. И этот прием может считаться традиционным, если учесть тот факт, что в 1674 г. Николай Пфицер выпустил в своей переделке новое издание народной книги о докторе Фаусте, причем „нравоучения” Видмана он заменил своими „примечаниями”. Назначение „Объяснительных примечаний” можно понимать двояко: как справочный аппарат, уточняющий, поправляющий, документирующий позицию Автора или Издателя на основании источников, и как указания на источники из области мировой художественной литературы, на которые ссылается Автор „Повести” в форме намеков, мотивов, образов, скрытых цитат и прямых реминисценций, раскрывающих отдельные эпизоды, ситуации и связывающих текст „Повести” с произведениями мировой литературы от античности до эпохи Контрреформации включительно в символический контекст. В первом случае примечания Издателя призваны своим объективизмом уравновесить субъективизм повествования Автора, специально оговоренный в „Предисловии Издателя”, а во втором — создать необходимую художественно-символическую глубину текста и раздвинуть до бесконечности его перспективу с помощью универсальных образов контекста мировой литературы. Научный комментарий необходим еще и потому, что он неуместен в тексте „Повести” как художественного произведения, а ссылки на имена и факты отдаленной исторической эпохи другого народа требуют пояснений, без которых читатель не воспримет художественного мира „Повести” во всей его полноте. Поэтому Издатель широко пользуется своим правом приводить имена, даты, названия книг и других источников, так или иначе привлекаемых Автором в тексте „Повести”. Он ссылается на данные науки своего времени, на научные авторитеты, приводит различные взгляды на один и тот же вопрос. В примечаниях Издателя принцип дополнительности получает новое выражение, что особенно наглядно демонстрируется в случае, когда тот или иной текст мировой художественной литературы оказывается продолжением текста „Правдивой повести”, художественным развитием его образной, сюжетной или жанровой структуры. Здесь осуществляется переход с уровня архитектуры на уровень композиции.

Для наглядности присмотримся к некоторым контактам художественного текста и „примечаний”. Например, в главе I „Правдивой повести” 30-летний Рупрехт застигнут ночью в „густом, буковом лесу” (IV, 24), что как бы соответствует первым стихам *Ада* Данте:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины (I, I - 3)¹²

которые, однако, почему-то обошли молчанием и Автор, и Издатель. Но вот сцена на набережной Рейна в Кельне вызывает в памяти Автора стихи о первом круге *Ада*. Его намек раскрывает цитата, приводимая Издателем в одном из его примечаний:

Смесь всех наречий, говор многогласный,
Слова, в которых боль и гнев, и страх,
Плесканье рук, и вопль, и хрип неясный...¹³ (IV, 307).

В данном случае, на первый взгляд, приходится согласиться с Издателем, заметившем в своем „Предисловии”, что не все ссылки „вполне идут к делу и что автор, по-видимому, щеголяет своей учностью” (IV, 8), поскольку сцена сама по себе мимолетна, эпизодична; это даже не сцена, а попутное замечание о сцене, которое как будто бы и не нуждалось в развитии за счет картины из самой *Божественной комедии*. Однако произведение Данте необходимо Автору для ассоциации, которая вызывает в памяти читателя аналогию: 9 лет странствий и блужданий Рупрехта — 9 кругов *Ада* Данте. Рупрехт повествует о своих блужданиях в переходный момент, когда завершается его 8-ой круг и начинается 9-ый. Здесь будет уместно напомнить, что в восьмом рву восьмого круга Данте слушает рассказ Одиссея об его странствиях после его возвращения в родную Итаку. Оказывается, жажда запредельного знания победила в его душе любовь к ближним и к родной стране. Отдавшись „постиженью новизны” (XXVI, 116), Улисс, как Фауст и как сам Рупрехт, нарушил меру вещей. Как Улисс, Рупрехт оставил родных и родную землю, и в своем стремлении на запад достиг Нового света. Но путь блудных сынов на закат равнозначен гибели: морская пугина поглотила Улисса и его товарищей; конец же одиссеи Рупрехта намечен в „Правдивой повести” и в объяснительных примечаниях Издателя. Намерение Рупрехта принять участие в экспедиции вверх по течению реки Святого Духа (IV, 301) получает гипотетическое развитие в указании Издателя на опасность таких экспедиций и случаи гибели их участников: „Может быть, такая же участь (...) настигла и ту экспедицию, к которой присоединился и автор нашей «Повест»” (IV, 327). Как девятым кругом завершается рассказ Данте об его странствиях в Аду, так девятым годом странствий заканчивается „Правдивая повесть” Рупрехта. В *Одис-*

¹² А. Данте, *Божественная комедия*, перевод М. Лозинского, Москва 1968, с. 9.

¹³ В современном научном издании „Божественной комедии” эти стихи в переводе М. Лозинского, цитируемые В. Брюсовым, даны в другой редакции:

Обрывки всех наречий, ропот дикий,
Слова, в которых боль, и гнев, и страх,
Плесканье рук, и жалобы, и вскрики... (с. 18).

сее Гомера и в евангельской притче о блудном сыне возвращение героя в „родную Итаку” — счастливый конец истории. В произведениях Данте и Брюсова одиссея героя получает другое истолкование: это его повторный уход из „родной Итаки”, мотивированный стремлением к познанию, которое можно назвать „комплексом Фауста”. Рупрехт сравнивает себя с блудным сыном (Евангелие от Луки, XV, 12 - 32) и тем самым уподобляет свою историю притче о блудном сыне¹⁴ (IV, 295).

Ссылки Автора „Правдивой повести” на ряд других произведений мировой литературы (*Энеиду* Вергилия, народную книгу о докторе Фаусте и трагедию *Фауст* Гете, *Дон Кихота* Сервантеса, на текст *Библии*, на *Письма темных людей* и др.) и комментарии Издателя в его „Объяснительных примечаниях” создают необозримый контекст для истории Рупрехта как Одиссея и Фауста, а в конечном счете — для истории о познании как хождении по кругам ада и об Одиссее как блудном сыне своего времени, будь то сам Улисс, Фауст или безвестный ландскнехт Рупрехт.

Архитектоника *Огненного ангела*, как *Божественная комедия* Данте и *Фауст* Гете, отличается той продуманностью общего плана, которая вызывает сравнение с геометрической точностью и была определена Пушкиным как „смелость изобретения” в его отзыве о произведениях Данте, Шекспира, Мильтона и Гете. Геометрически выверенные пропорции архитектоники *Огненного ангела* не только в некоторой их отнесенности к архитектонике произведений Вергилия, Данте и Гете (так, графическая форма „Посвящения” может быть объяснена и образом Дантова *Ада*, имеющего форму перевернутой воронки), и не только в их числовых отношениях или в обрамлении текста „Правдивой повести” „Предисловием” и „Объяснительными примечаниями” Издателя. Объяснение этому геометризму формы надо искать в идеях универсального синтеза Владимира Соловьева и научной поэзии Рене Гиля¹⁵. В своем романе Брюсов синтезировал искусство и науку как диалог двух текстов, если воспользоваться терминологией М. Бахтина. Многообразие жанровых форм (предисловие, посвящение, эпитафия, примечания, исповедь, воспоминания, притча, легенда, миф, повесть, роман) органически сплавлено в один текст произведения, о котором можно сказать, что оно представляет собою как бы научное издание литературного памятника.

¹⁴ Параллель судеб блудного сына (со ссылкой на евангельскую притчу) и автора последовательно развивается в „Исповеди” Августина. Уже на первых страницах Августин сетует на то, что в детстве, при обучении его латыни, воспитатели обременяли память ребенка странствиями и похождениями (*errores*) какого-нибудь Энея и оставляли в забвении его собственные заблуждения (*errores*). См.: *Творения блаженного Августина, епископа Иппонийского*, Часть I. Исповедь, Киев 1880, с. 18.

¹⁵ См. в статьях В. Брюсова, *Литературная жизнь Франции. Научная поэзия* (VI, с. 160 - 175) и *Синтетика поэзии* (VI, с. 557 - 572).

ARCHITECTURE OF RUSSIAN SYMBOLIST NOVEL.
PART I (FIODOR SOLOGUB, VALERY BRIUSOV)

by

STIEPAN ILJOV

Summary

In his article the author analysed the architectonics of Russian symbolist novel of the beginning of the twentieth century. The author understands the concept of architectonics as the most general form of composition which organizes the fundamental skeleton (framework) of the text of the work and metatexts which accompany it into one whole. The dividers (delimitators) of texts are one of the basic types of relationships between the texts.

The author perceives the evolution of Russian symbolist novel which is confirmed among others by the architectonics of works by F. Sologub, V. Briusov, and A. Bielyi.

In the architectonics of Sologub's novels the most important role is played by the author's preface and metatexts.

In Briusov's novels the author's prefaces and scientific-editorial footnotes create a different kind of architectonics which introduces metatext and intertext relations.