

В.Е. Багно

ТОМЛЕНЬЯ ДУХА О ДУШЕ И ТЕЛЕ (СОЛОГУБОВСКИЙ МИФ О ДУЛЬЦИНЕЕ И ЕГО ИСТОКИ)

В известном смысле, с известными оговорками, вся христианская культура, в особенности русская – это томленья духа по душе и телу. Томленья неизбежны, коль скоро телесное признается низменным и греховным, душевное – по крайней мере несовершенным, а духовное – интересы, стремления, потребности, порывы – постулируется как искомый, никому не доступный, и все общество в этом смысле уравнивающий идеал. Томленья и есть, по теории Тойнби «Вызов-ответ» – ответ на это бесспорное и безусловное для всех превосходство духа.

Творчество Сологуба в высшей степени показательно для нашей темы, для рассмотрения концептуальной триады «тело – душа – дух» прежде всего потому, что на этот комплекс были ориентированы собственные рефлексии поэта. Трудно, например, удержаться от искушения истолковать следующее его раннее стихотворение как импровизацию на заданную нам всем на этой конференции тему:

Душа и тело нам даны,
А третье дух – его не знаем.
К нему стремленья направляем
Из нашей темной глубины.
[...]
О, если бы мы в духе жили?
Какой бы славой задел
Наш удивительный удел,
И как друг друга мы б любили!

Но Дух от нас еще далек.
Не душу даже, видим тело.
Любовь нам сердце не согрела,
И каждый каждому жесток.

Стремлюся к Духу я всечасно.
Живу ли в Духе, как мне знать!
Ужели буду возжигать
Я свечечки мои напрасно?

Враг Духу – тело. Я смирял
Его жестокостью страданий,
И от телесных наказаний
Его не разу не спасал.

И говорит мне мой Хранитель,
Что верен мой суровый путь.
О, если бы хоть раз взглянуть
На лучезарную обитель.
(Сологуб 1997, 37–38.)

Я позволю себе слегка перефразировать Блока, определившего своеобразие творчество Сологуба следующим образом: «Предмет его поэзии – скорее душа, преломляющая в себе мир, а не мир, преломленный в душе» (Блок 2003, 82). На мой взгляд, вполне допустимо и следующее определение: «Предмет его поэзии – скорее дух, преломляющий в себе мир душевный и мир телесный, а не мир, преломляющий в себе дух».

С другой стороны, об этом томлении Сологуба лучше всех сказал Иннокентий Анненский: «Сколько в этой элегии чего-то истомленного, придушенного, еле шепчущего, жутко-невывразимо-лунного» (Анненский 1979, 352).

Критики, причем из противоположных лагерей, нередко пытались сводить все творчество Сологуба к эротике, садизму и порнографии. Ко времени выхода в свет «Навях чар» Сологуб приобрел репутацию «несравнимого русского порнографа».

В рецензии на «Книгу сказок» Брюсов отмечал, что среди символистов Сологуб – один из немногих, сохранивших живую органическую связь с землей и что в его порывах за грань всегда чувствуется какая-то грузность слишком земного тела (Брюсов 1990, 125).

Один из афоризмов Сологуба, опубликованных М.М. Павловой, гласит: «Нагое тело свято; одетое – грязно. Ибо одежда – покров для грязи» (Сологуб 1997, 198).

Между тем неодушевленное тело не более приемлемо для Сологуба, чем неодухотворенная душа. В *Мелком бесе* эта тема выходит на первый план. Передоновщина, неодухотворенная душа, оказывается низкой и серой, ненавидящей неодушевленное, однако светлое и веселое тело (язычество, Людмила).

Обожествление обнаженного тела в творчестве Сологуба напоминало бы языческое, если бы не было столь надрынным и тревожным, обожествление, которое достигается либо усилием воли, добровольно (миф о Дульцинее, речь о котором пойдет ниже), либо принудительно – поркой, приводящей к тому же искомому результату – отказу от греховных мыслей.

В высшей степени знаменательно, что самые, казалось бы, оригинальные из ключевых мотивов одного из мэтров русского символизма восходят к базисным элементам патриархальной культуры, при этом не только традиционной православной, но, как это показал А. Эткинд, и сектантской, ее мирочувствованию и ее ритуалам.

В детстве Сологуба порола мать, затем, по его собственному признанию, когда он был уже учителем, кроме матери, его секли и инспектор школы, и городовые и даже его собственные ученики. После смерти матери его секла сестра, которая была на два года его моложе и с которой, по свидетельству очевидцев, они нежно любили друг друга. Уже после смерти сестры эту функцию, возможно, брали на себя разные любившие его и любимые им люди, в частности, некая Дарья Ивановна, которая, если верить «Канве к биографии», сначала стеснялась, а потом «разошлась вовсю» (Сологуб 1997, 256). Столь велика, по-видимому, была в нем потребность в возвышавших его болевых ощущениях. И столь необходима, наверное, она ему была.

Случай Сологуба – это сочетание очевидной природной склонности к мазохизму и патриархальной предрасположенности к христианскому смирению и приятию страдания, как очищающей силы, стремление к истолкованию преследующего его с детства позора порки как вековечной муки бичевания, посылаемой ему за те или иные грехи (пьянство, сладострастие, гордыня).

В творчестве Сологуба весьма многочисленны ситуации, в которых мученик является одновременно мучителем, либо отдающим мучителям распоряжение, когда происходит трансформация мазохизма (которого писатель, несомненно, стыдился) в садизм, когда наказываемый оказывается и наказывающим, особенно если он добровольно отдает себя в руки бичующего его любимого человека.

Согласно Д.В. Токареву, автору статьи «Скрещенье жестоких, разнужданных воле» Федор Сологуб между Мазохом и Садом:

порка – это та экзистенциальная ситуация, в которой похоть переплавляется в не греховное томление плоти [...] Розга, как уже говорилось, разрушает телесную оболочку, делает ее проницаемой. Порка выступает как субститут совокупления, лишенный греховности, связанной с сексуальным влечением (Токарев 2003, 269).

Другими словами, одним из лейтмотивов творчества Сологуба является убеждение, что порка, или говоря более возвышенным языком, бичевание обнаженного тела, позволяет подняться над низменным, преодолеть его, лишиться плоти греховности, одухотворить ее. В высшей степени выразителен в этом отношении эпизод наказания розгами в полицейском участке

девушек, участниц массовой, изысканной Сологубом из текста «Творимой легенды». Мария, учительница Триродовской колонии, отдается порке как возносящему ее над реальностью происходящего ритуалу, находит в боли источник экстатического восторга. Возвращаясь же к самому Сологубу, не надо забывать о мотиве уподобления, подражания Христу, многократно повторяющемся в стихотворениях раннего цикла «Из дневника», впоследствии почти исчезающем.

Розги и гасят сладострастие и, одновременно, возвышают того, кто их претерпевает. Истинной целью порки у Сологуба является просветление плоти.

Согласно Сологубу, порка производит свое отрезвляющее действие, отгоняет греховные мысли, а боль производит свое очищающее действие и позволяет уподобиться Христу.

Самые убедительные подтверждения тому мы находим именно в ранней лирике, главным образом среди неизданных стихов:

Господь мой страданья слышит,
И видит кровь мою Господь.
Его святая благодать дышит
На истязаемую плоть.

На теле капли крови рдеют,
И влажен пол от слез моих,
Но надо мною крылья рекот
Его посланников святых.

И как ни страшны эти звуки
Несущих пламя боли лоз,
Покорно я приемлю муки,
Как принимал их Ты, Христос.

Смиренно претерпев удары,
Я целованьем строгих рук
Благодарю за лютость кары,
За справедливость острых мук.
(14 сентября 1885 г.) (Сологуб 1997, 31–32).

То, что впоследствии уходит на задний план, снимается, как снимаются «леса» со здания, в ранних текстах вполне очевидно – истолкование позора порки как муки бичевания, позволяющей уподоблять себя Спасителю.

Греховность тела, оправдываемая поркой, томление души, преодолеваемое стыдом, и надежда на то, что освящаемые болью, стыдом и страхом душа и тело будут в конце концов приобщены к духу – тема стихотворения «Если знаешь за собою» 1889 года:

Если знаешь за собою
Грех большой иль небольшой,
Ставь его перед душою,
В глубине души не крой.

Пусть томится от смущенья
Посрамленная душа,
И суровость искушенья
Пьет из полного ковша.

Пусть и тело пострадает
В аскетических трудах,
Пусть лоза его стегает,
Сея боль, и стыд, и страх.

После этого святого
Покаянного труда
Над душой, спокойной снова,
Всходит ясная звезда.

(8 декабря 1889 г.) (Сологуб 1997, 48).

Федору Сологубу принадлежит наиболее оригинальный и законченный миф в русском символизме, восходящий к *Дон Кихоту*, пронизывающий все творчество и жизнетворчество писателя и проступивший в конце концов в самой его трагической судьбе.

Миф о Дульдинее – одно из наиболее ярких проявлений сологубовской теории «преображения жизни искусством». Миф о Дульсинее, творимой Дон Кихотом в своем творческом сознании из грубой, «козлом пахнувшей» крестьянки Альдонсы, стал складываться у Сологуба в годы реакции как альтернатива преобразованию мира. Донкихотовская позиция по отношению к реальности осмысливается как единственно достойная художника. По всей вероятности, отправным пунктом мифологии дульсинирированного мира можно считать стихотворение «Вячеславу Иванову» (1906). Наиболее подробно Сологуб изложил свою концепцию в эссе «Демоны поэтов» (1907) и «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)» (1908), создавая затем бесчисленные ее версии в других статьях, романах и пьесах.

Сологуб – «писатель-аскет», «писатель-схимник», «к одному и тому же зовущий неутомимо», «ни на минуту не оторвавшийся от своей громадной и мирообъемлющей темы» (Чуковский 1911, 55), на самом деле в своем алкании Духа тосковал не о Духе, а о душе и теле, но равноудаленных от «предметной жизни предметного мира», «бабищи румяной и дебелой». Применительно к самому поэту его знаменитый миф о Дульдинее и Альдонсе состоял в том, что, не желая отказываться от «тела», поэт снимал

с него покровы телесности, оправдывал его болью и страданием и нарекал эту бестелесную телесность «Духом».

В этой концепции «дульсинированного» мира порой звучали и социальные, гражданские нотки. В эссе «Демоны поэтов» Сологуб дает некоторые пояснения к своему пониманию поэзии Дон Кихота, говорящего жизни вечное нет. По его словам, святое недовольство и жизнью и самим собой, о котором писал Некрасов, свято, потому что оно праведно-лирическое отрицание мира.

Оно говорит: Мир не таков, каким он должен быть, каким я хочу, чтобы он был. Отрицая этот мир, я творческим подвигом всей, приносимой в жертву, жизни сделаю, что могу, для создания нового мира, где прекрасная воцарится Дульцинея (Сологуб 1913а, 181).

Кстати говоря, сологубовская интерпретация «подвига» Дон Кихота полностью вписывается в ту модель, которая была предложена самим Сервантесом. Рыцарь Печального Образа если даже и пытается выдать вымышленную женщину за реальную, то преподносит он дело так, как будто значение для него имеет лишь то, какой он представляет себе ту реальную женщину, на которой он остановил свой мифотворящий взор. Идентичность имен «Aldonza» – «Dulcinea» – подчеркнута со всей определенностью, если вспомнить, что, согласно Сервантесу, роман – перевод с арабского, т.е. имена должны были быть написаны арабской вязью, и таким образом перед нами полная анаграмма.

«Лирический подвиг Дон Кихота, – утверждал Сологуб, – в том, что Альдонса отвергнута как Альдонса, и принята лишь как Дульцинея. Не мечтательная Дульцинея, а вот та самая, которую зовут Альдонса. Для вас – смазливая, грубая девка, для меня – прекраснейшая из дам» (Сологуб 1913а, 160). Кстати сказать, косвенным образом постулируется необходимость резкого поворота художника к грубой прозе, к вторжению в действительность и отказ от устремленности к заоблачным целям:

Воистину прекраснейшая, потому, что в ней красота не та, которая уже сотворена и уже закончена и уже клонится к упадку, – в ней красота творимая и вечно поэтому живая. Как истинный мудрец, Дон-Кихот для творения красоты взял материал, наименее обработанный и потому наиболее свободы оставляющий для творца (Сологуб 1913а, 159).

Характерно, что на протяжении всей статьи ни разу не прозвучало имя Сервантеса, а о Дон Кихоте Сологуб нередко надолго забывает. Дон Кихот для него – синоним лирического поэта, а донкихотовское отношение к миру «лирическое понимание действительности». Дон Кихот, т.е. лирический

поэт, художник, по Сологубу, призван творить из грубого материала то, чего нет, но что должно быть, а подвиг лирического поэта в том, чтобы сказать тусклой земной «обычности» сжигающее нет, «силою обаяния и дерзновения устремить косное земное» к воплощению в прекрасную форму.

Ю. Айхенвальд не без оснований отметил биографическую подоплеку обостренного интереса Федора Тетерникова к «Альдонсе»:

В этой своей нерукотворной действительности (она ведь создавалась силой духа, а не рук) Сологуб заметил Альдонсу Лоренцо, трактирную девку, вероятно, битую, как и он сам в молодости. В его собственных произведениях Альдонсе немало досталось впоследствии и пинков, и тычков, и плетей. Особая мифология Альдонсы, начатая именно Сологубом в русской литературе, дорого обошлась бедняжке (Айхенвальд 1982, 287).

Мучительный процесс превращения Альдонсы в Дульцинею, а тела и души – в дух может быть проиллюстрирован следующим сологубовским стихотворением:

Будут боли, вопли, корчи,
Но не бойся, не умрешь,
Не оставит даже порчи
Изнурительная дрожь.

Встанешь с пола, худ и зелен,
Под конец другого дня.
В путь пойдешь, который велел
Духом скрытого огня.

Кое-что умрет, конечно,
У тебя внутри – так что ж?
Что имеешь, ты наверно,
Все равно, не сбережешь (Сологуб 1975, 329).

Впрочем, в предисловии 1908 г. к собственным переводам из Верлена Сологуб как наиболее близкую ему позицию утверждает несколько иную «редакцию» мифа о Дульцинее, «уклон» французского поэта:

когда принята Альдонса, как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея: каждое ее переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается, как необходимость за пестрою завесою случайностей обретен вечный мир свободы. В каждом земном и грубом упоении таинственно явлены красота и восторг (Сологуб 1908а, 9).

Если в героине «Тяжелых снов» Ермолиной Сологуб создал образ «дульцинированной Альдонсы» (Ермолина), то, согласно Иванову-Разумнику, спустя годы в пьесе «Победа смерти» он выводит на сцену «альдонсированную Дульцинесю» (Иванов-Разумник 1908, 73).

Проблематика статьи «Мечта Дон-Кихота» развивается в прологе к пьесе «Победа смерти». Поэт не узнал Дульцинеи, таскающей тяжелые ведра, ожидая встретить ее в атласных башмаках, шитых жемчугом. Пролог завершается словами Дульцинеи:

Опять не увенчана, не воспета, не полюблена истинная красота этого мира, очаровательница Дульцинея во образе змеиноокой Альдонсы. И великая во мне усталость и великая тоска. Но не могу и не хочу оставить моего замысла. Неумолимая, буду стремиться к тому, чтобы увенчана была красота и низвергнуто безобразия. Неустанно в разных образах явлюсь поэту, любовнику и королю. Воспой меня – скажу, – полюби меня, увенчай меня. Иди ко мне, иди за мною. Только я жива в жизни и в смерти, только во мне жизнь, только мне последняя победа (Сологуб 1908б, 21).

Однако с воплощением мифа о Дульсинее в собственно художественных произведениях нередко возникали трудности. Так, «Заложники жизни» представляют собой одну из реализаций только что прозвучавшего обещания Дульцинеи в разных образах являться поэту, любовнику и королю. Последний монолог героини пьесы Лилит – это, по существу, монтаж приведенного выше монолога Дульцинеи из пролога в «Победе смерти». В рецензиях на постановку пьесы отмечалось, что Сологуб здесь изменяет собственным идеалам и идет на компромисс. Созданный им миф оборачивается в какой-то мере против него, во всяком случае с точки зрения читателя и зрителя, для которого элементы этого мифа были уже узнаваемы и который вдруг воочию видит измену донкихотовской бескомпромиссности и максимализму. Например, согласно Львову-Рогачевскому, Сологуб «под шумок без ножа зарезал свою мечту, увенчал лаврами довольного и трезвого Санхо-Пансу». «Какой унижительной пошлостью и самоодовольной обывательщиной, – продолжает рецензент, – веет от «Заложников жизни». Нам, реалистам, приходится защищать мечту-дульсинеею от автора, получившего, как Санхо-Панса, губернаторский пост в... Александринке» (Львов-Рогачевский 1912, 2).

Вполне естественно, что донкихотовские мотивы мы обнаруживаем и в романах Сологуба. Из бесчисленных вариаций мифа о Дульсинее в творчестве Сологуба наиболее «протяженной» является трилогия, первоначально названная *Навыи чары* (*Творимая легенда, Капли крови, Королева Ортруда*), а впоследствии, после того как был опубликован еще один роман того же цикла – *Дым и пепел* (Сологуб 1913б), получившая название

«Творимая легенда». Известный нам по сологубовским статьям миф заявляет о себе уже в первых строках романа «Творимая легенда»: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую легенду об очаровательном и прекрасном» (Сологуб 1908–1909, Кн. 3, 189 [Навы чары]). Донкихотовский подвиг неприятия действительности – как «косной» (читай – обывательской и черносотенной), так и «яростной» (читай – революционной) – совершает в провинциальном городе Скородеже поэт и ученый, в прошлом близкий к революционным кругам, Георгий Триродов.

В многоплановом цикле, сочетающем и примиряющем в себе российский быт эпохи реакции и научную фантастику, мистику и сатиру, Сологуб позволяет себе эксперимент с удваиванием мира, пародированием его. В последних романах события разворачиваются уже не столько в русском захолустье, сколько на вымышленных Объединенных Островах (в которых, впрочем, угадываются Балеарские, расположенные в Средиземном море), на которых правит любимая народом королева Ортруда. В королевстве готовится заговор, который возглавляет супруг Ортруды, Танкред, солдафон и ловелас. Своей Дульцинеей он называет и простую сельскую учительницу Альдонсу, и королеву. Развивая перед Ортрудой свои грандиозные планы колониальной политики в Африке, он даже сравнивает себя с Дон Кихотом.

«От вражьей силы, здешней и нездешней, тебя защитит твой, Ортруда, верный рыцарь, твой Танкред. Столь же верный, но более счастливый, чем славный Ламанчский рыцарь, прославит он тебя, для света гордая Ортруда, для меня милая Дульцинея, прекраснейшая из дам». Обнимал он охваченный тонким шелком стан, и целовал ее легкие руки, к ногам ее склоняясь, целовал ее белый атласный башмак, – а в мечте его стояла перед ним, с туго налитой под серым полотном сорочки грудью, простонародно-красивая, босая девушка, простодушная, доверчивая Альдонса (Сологуб 1908–1909, Кн. 10, 164–165 [Королева Ортруда]).

Так вводится мотив самозванства «Ламанчского рыцаря» Танкреда. В конечном счете миф находит оправдание в трагической судьбе женщин: Альдонсу расстреливают по подозрению в помощи восставшим. Дульцинея – Ортруда, к великой радости ее супруга, никак не решавшегося совершить государственный переворот, погибает при извержении вулкана, на который она поднималась, пытаясь его заговорить.

Последним отголоском мифа о Дульцинее являются донкихотовские мотивы, которые влетают в стихотворения Сологуба 1920-х годов, прежде всего посвященные памяти Анастасии Николаевны Чеботаревской,

которая 23 сентября 1921 года покончила жизнь самоубийством. Помимо отождествления Чебогаревской с Дульцинеей, в этих поздних стихах наиболее отчетливо прозвучало отождествление самого поэта с Дон Кихотом:

Сквозь скрежещущий и ржавый грохот
Колесницы пламенного дня,
Сквозь проклятья, свист, глумленья, хохот,
Меч утратив, шит, копьё, коня,
Добредет к ограде Дульцинеей
Дон-Кихот.
(Сологуб 1975, 465)

Ясно, что ни о каком преображении жизни искусством, «силою обаяния и дерзновения» воплощении Альдонсы в Дульцинеею уже и речи не было. Приобретая черты подлинной реальности и соприкасаясь с реальным трагизмом, концепция теряет стройность, а контуры мифа утрачивают четкость:

Все такое ж, как и прежде,
Только ты уже не тот.
В сердце места нет надежде,
Побежденный Дон-Кихот.
[...]
С бою взятые трофеи
Ты положишь перед кем?
Над могилой Дульцинеей
Ты и сам утровою нем. (там же, 462)

Альтернативой полной безысходности оказывается лишь надежда на грядущую встречу:

И в страну, где после всех земных лихот
С Дульцинеею ликует Дон-Кихот

И восходит Кора узы расторгать,
Я над темной топью пролагаю гать.
(Сологуб 1997, 130)

В частной беседе Сологуб как-то сказал: «Правду жизни можно познать только через любовь к единственной женщине. *Все равно* – Дульцинеея она или Альдонса: для любящего – всегда Дульцинеея. Вне такой любви правда и смысл жизни заказаны» (там же, 627; курсив мой. – В.Б.). Очевидно, что тем самым миф о Дульцинеее в том виде, в каком он был заявлен в статье «Мечта Дон-Кихота» и в предисловии к переводам из Верлена, прекращает свое существование.

Русская предыстория сологубовского мифа о Дульцинее со всей определенностью показывает, что сологубовский миф возник не на пустом месте и что он органически связан с этой традицией. Вот несколько важнейших эпизодов.

Карамзин в письме 1793 года к И.И. Дмитриеву признавался: «Назови меня Дон-Кихотом; но сей славный рыцарь не мог любить Дульцинеею так страстно, как я люблю – человечество!» (Карамзин 1866, 42). Таким образом, Карамзин, уподобив зачарованную Дульсинею страждущему человечеству, по-видимому, впервые выразил то понимание донкихотства, столь свойственное русскому утопическому сознанию, которое стало символом веры русской интеллигенции. Позднее, опираясь на предложенную Карамзиным интерпретацию донкихотовского «подвига», в допетровской Руси Дульсинею увидели славянофилы, в русском народе – народники.

В борьбе со славянофилами образ Дон Кихота использовал Белинский в статье о «Тарантасе» В.А. Сологуба (Белинский 1955, 75–117). Психологическое обоснование тех же пессимистских увлечений славянофилов, их упований на допетровскую Русь как на зачарованную Дульсинею, дал Писарев:

Славянофильство – не поветрие, идущее неизвестно откуда, это – психологическое явление, возникающее вследствие неудовлетворенных потребностей. Киреевскому хотелось жить разумною жизнью, хотелось наслаждаться всем, чего просит душа живого человека, хотелось любить, хотелось верить... В действительности не нашлось материалов; а между тем он полюбил ее, обидеализировал ее, раскрасил ее по-своему и сделался рыцарем печального образа, подобно несравненному Дон-Кихоту, любовнику несравненной Дульцинеей Тобозской. Славянофильство есть русское донкихотство; где стоят ветряные мельницы, там славянофилы видят вооруженных богатырей, отсюда происходят их вечно-фразистые, вечно-неясные бредни о народности, о русской цивилизации, о будущем влиянии России на умственную жизнь Европы (Писарев 1955, 336).

В высшей степени своеобразным является отражение донкихотовской коллизии в романе Льва Толстого *Воскресение*. По-видимому, первым обратил внимание на данную параллель Ю.А. Айхенвальд:

Крутой перелом его [Нехлюдова. – В.Б.] судьбы начался раскаянием и рыцарским поступком: он хотел искупить грех юности, спасти крестьянскую девушку, из-за него ставшую проституткой и обвиненную в убийстве. Но рыцарство князя обернулось уже настоящим донкихотством, когда он оставил привычный образ жизни ради того, чтобы последовать за этой своей Дульцинеей, Катюшей Масловой. Вслед за ней он пускается в странствие, и это выглядит нелепо и странно, ибо странствует-то князь вслед за каторжным этапом. Он влюблен в

созданный им образ – а Катюша Маслова, полюбившая другого, объясняет ему это, отказываясь стать его женой. Альдонса не хочет стать Дульцинеей (Айхенвальд 1982, 175).

На новом этапе – историческом и нравственном – Толстой развивает дилемму, впервые вскрытую Сервантесом.

Одним из самых заметных донкихотовских мотивов в романе Толстого является мотив зачарованности Катюши Масловой. Нехлюдов, встретив вновь некогда соблазненную им девушку, выдумывает ту женщину, на которой теперь готов жениться. Реальная Катюша Маслова, из публичного дома попавшая на скамью подсудимых, в судьбе которой он сыграл столь роковую роль, кажется ему зачарованной:

Он чувствовал, что ему должно разбудить ее духовно, что это страшно трудно; но самая трудность этого дела привлекала его. Он испытывал к ней теперь чувство такое, какого он никогда не испытывал прежде ни к ней, ни к кому-либо другому, в котором не было ничего личного: он ничего не желал себе от нее, а желал только того, чтобы она перестала быть такою, какою она была теперь, чтобы она пробудилась и стала такою, какою она прежде была (Толстой 1933, 439).

По-видимому, последним значительным произведением, в котором мы обнаруживаем элементы мифа о Дульсинее, является повесть Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки». Для нас, впрочем, значение имеет лишь один из них: дама сердца Венечки Ерофеева – «девушка с глазами белого цвета, белого переходящего в белесый, эта любимейшая из потаскух, эта бело-брысая дьяволица», – до которой герой безуспешно пытается добраться, так же заколдована, как и Дульсинея Тобосская, и одному Богу известно, существует ли она на самом деле. Кстати говоря, удивительный ход – «глаза белого цвета, белого, переходящего в белесый» – на самом деле является прямой цитатой из самого Сервантеса:

Однако со всем тем вот что я подозреваю, Санчо: верно, ты плохо описал мне ее красоту, – если не ошибаюсь, ты сказал, что очи у нее как жемчуг, между тем глаза, напоминающие жемчужины, скорее бывают у рыб, чем у женщин, [...] так что эти самые жемчужины ты у глаз отними и передай зубам – по всей вероятности, ты перепутал, Санчо, и глаза принял за зубы (Сервантес 1961, 90).

Вернувшись же к Сологубу, я в заключении хотел бы сказать следующее. Сологуб призывает к подвигу преображения жизни. Делает он это либо прямо, в эссеистике, либо косвенно, прибегая к посредничеству лирического героя или вкладывая этот призыв в уста героев и героинь романов и рассказов. Так, Маруся, героиня романа «Слаще яда», обнажаясь перед

Львом Находкой, ждала от него, что усилием воли он отринет все греховные и низменные помыслы и одухотворит ее плоть:

Что ты сделал, глупый мальчик? – упрекает она его – Зачем ты погубил минуту радости и счастья, внезапно упавшую между нами? Ресницы твои были опущены, и сквозь них золотой сон перед тобой мерцал, – мое нестыдливое тело, – но ты поднял на меня глаза и увидел перед собой только голую девушку, бесстыдную, скверную. Уйди, уйди отсюда! (Сологуб 2001, 292).

Если перевести эту замечательную сценку в символический план, то получится, что телесное начало стыдится своей природы и может рассчитывать только на то, что созерцатель-творец преобразит его в духовное неким таинством одухотворения плоти. С другой стороны, на основании этой сценки можно совершенно по-новому прочесть сологубовский миф о Дульдинее. И, возможно, это прочтение будет самым интересным. Не только духовное, но и телесное существует лишь в потенции. На самом деле ни «Альдонсы», ни «Дульдинеи», ни тела, ни духа – нет, а есть дремлющая, аморфная, бесплотная, неодухотворенная душа, ждущая прикосновения созерцателя-творца, дарующего жизнь. «Поэт» может совершить свой «подвиг», и тогда у него на глазах рождается Дульдинея, но он сможет потерпеть крах, и тогда вместо Дульдинеи «рождается» Альдонса, не существует, а рождается («голая девушка, бесстыдная, скверная»).

Л и т е р а т у р а

- Айхенвальд Ю. 1982. *Дон Кихот на русской почве*. Т. I. New York.
 Анненский И. 1979. *Книги отражений*. М.
 Белинский В.Г. 1955. *Полное собрание сочинений*. Т. IX. М.
 Блок А.А. 2003. *Полное собрание сочинений*. Т. VII. М.
 Брюсов В. 1990. *Среди стихов. 1894–1924*. М.
 Иванов-Ружумник 1908. *О смысле жизни. Федор Сологуб, Леонид Андреев, Лев Шестов*, СПб.
 Карамзин Н.М. 1866. *Письма Н.М.Карамзина к И.И.Дмитриеву*. СПб.
 Львов-Рогачевский В. 1912. «Сологуб в роли Санхо-Пансо». *Луч*, 55.
 Писарев Д.И. 1955. *Сочинения в 3 т.* Т. I. М.
 Сервантес Сааведра М. де. 1961. «Дон Кихот Ламанчский». *Собрание сочинений в 5-ти т.* Т. II. М.
 Сологуб Ф.К. 1908а. «Предисловие». Верлен П. *Стихи*. СПб.
 Сологуб Ф.К. 1908б. *Победа смерти*. СПб.
 Сологуб Ф.К. 1908–1909. «Навы чары». *Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник»*. Кн. 3, 7, 10.

- Сологуб Ф.К. 1913а. *Собрание сочинений*. Т.10. СПб.
- Сологуб Ф.К. 1913б. «Дым и пепел». *Земля*. Вып. 10–11.
- Сологуб Ф.К. 1975. *Стихотворения*. Л.
- Сологуб Ф.К. 1997. *Неизданный Федор Сологуб*. М. (Новое Литературное обозрение. Научное приложение. Вып. X).
- Сологуб Ф.К. 2001. «Слаще яда». *Собрание сочинений*. Т. III. М.
- Токарев Д.В. 2003. «Скращенье жестоких, разнузданных воль». *Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни*. СПб., 259–307.
- Толстой Л.Н. 1933. *Собрание сочинений*. Т. XXXII. М.
- Чуковский К. 1911. *О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки*. СПб.