

Инна Гажева

**«...егда захождаше солнце»: свет вечерний
в произведениях Ф. М. Достоевского и Андрея Белого**

Inna Gazheva

**“...while the sun was setting”: the Evening Light
in the Works of F.M. Dostoevsky and Andrei Bely**

Об авторе: Инна Дмитриевна Гажева, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры славянской филологии имени Иллариона Свенцицкого Львовского национального университета имени Ивана Франко (Львов, Украина).

E-mail: arsenjeva.in@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена сопоставлению функций и значения мотива заката и образа лучей заходящего солнца в произведениях Ф.М. Достоевского и Андрея Белого. Сопоставление осуществлено в свете библейской концепции о единстве стихий огня/света и о рождении огня при столкновении Божественного света с грешным миром. Показано, что раскрытие символического значения этого образа у Достоевского невозможно без учета такой особенности в обрисовке им предметов природного мира, как интериоризация, то есть включенность в кругозор и, соответственно, речь персонажа. Созерцание лучей заходящего солнца персонажем символизирует его встречу с Господом и осознание (скорее, только ощущение сначала) им своего недостойнства. Характер восприятия закатных лучей персонажем выступает маркером степени его душевной (не)-чистоты, а знаменуемая ими Встреча является поворотным пунктом во внутренней биографии героя и в развитии романного действия. В соответствии с этим, мотив заката у Ф.М. Достоевского следует отнести к ключевым динамическим мотивам, изменяющим сюжет. Это принципиально отличает прозу Ф.М. Достоевского от последующей прозы русских символистов, в частности ранней прозы Андрея Белого. Здесь вечерняя заря, во-первых, не противопоставляется утренней; во-вторых, выступает знаком **ожидания** встречи, а не самой встречи и не самого начавшегося преобразования личности; в-третьих, подается не как личностное переживание и элемент интериоризированного ландшафта, но как коллективное переживание персонажей и элемент «объективного» – точнее, «интерсубъектного» – пространства, поскольку для символистской прозы характерна интерсубъектная целостность образа автора

и духовных сущностей героев; в-четвертых, выступает как женская персонификация, что придает ожиданию встречи у младосимволистов эротический характер. Вечерняя заря у Белого не является знаком поворота в духовной биографии персонажа и в ходе сюжетного действия. Соответственно, если у Ф. М. Достоевского закат выступает в качестве динамического мотива, то у Андрея Белого заря (вечерняя, утренняя) выступает как мотив статический, не влияющий на ход событий, развивающихся согласно определенной архетипической схеме. Такой статус указанного мотива у Андрея Белого обусловлен новым типом художественной модальности и ослаблением сюжетности в новой прозе, а главное, разностью мировоззренческих установок Ф. М. Достоевского и Андрея Белого.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, Андрей Белый, «косые лучи заходящего солнца», интериоризация, символ, мотив, младосимволизм, «новая проза», двоемирие, персонификация.

Для цитирования: *Гажева И. Д.* «...егда захождаше солнце»: свет вечерний в произведениях Ф.М. Достоевского и Андрея Белого // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 1(9). С. 51-82

DOI 10.22455/2619-0311-2020-1-51-82

About the author: Inna D. Gazheva, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at the Ilarion Svientsitskyi Department of Slavic Philology, Ivan Franko National University (Lviv, Ukraine).

E-mail: arsenjeva.in@gmail.com

Abstract: The article compares the functions and implications of the motif of sunset and the image of its rays in the works of F.M. Dostoevsky and Andrei Bely. The comparison focuses on the biblical concept of unity between the elements of fire and light, and the origin of fire in the collision of the Divine light with the sinful world. It is shown that disclosing the symbolic meaning of this image in Dostoevsky's works is impossible without considering interiorization as a feature of his depiction of the objects of the natural world, that is, their inclusion into the horizon and the words of each character. The contemplation of the rays of the setting sun by one of the characters symbolizes his meeting with the Lord and his awareness (rather, only a feeling at first) of his unworthiness. The way a character perceives the rays of sunset acts as a marker of the degree of his spiritual (un)-cleanness and the Meeting they mark is a turning point in the character's internal biography and the development of the action of the novel. Accordingly, F.M. Dostoevsky's motif of sunset should be ascribed to key dynamic and plot-changing motifs. This fact fundamentally distinguishes the prose of F. M. Dostoevsky from the subsequent prose of the Russian Symbolists, notably from the early prose of Andrei Bely. Firstly, the sunset here is not opposed to sunrise; secondly, it signifies the **expectation** of a meeting, and not the experience of the meeting itself, the expectation of a transformation of the personality that has not begun yet. As a third element, it is presented not as a personal and an element of the interiorized landscape, but as a collective experience of the characters and an element of an "objective" - more precisely, an "intersubjective" - space, since symbolic prose is characterized by the intersubjective integrity between the author's image and the spiritual essences of the characters. Finally, twilight acts as a female personification, which gives an erotic

character to the expected meeting in young symbolists' works. Bely's sunset does not signify a turn either in the character's spiritual biography, either in the action of the plot. While in F.M. Dostoevsky's works the sunset acts as a dynamic motif, in Andrei Bely both sunrise and sunset act as a static motif, not affecting the course of events developing according to a certain archetypal pattern. This is due to a new type of artistic modality and the decline of the plot in new prose, and most importantly, to the differences occurring between F. M. Dostoevsky's and Andrei Bely's worldview.

Key words: F.M. Dostoevsky, Andrei Bely, "oblique rays of the setting sun", interiorization, symbol, motive, young symbolism, "new prose", double world, personification.

For citation: Gazheva I.D. "...while the sun was setting": the Evening Light in the Works of F.M. Dostoevsky and Andrei Bely. *Dostoevsky and World Culture*, Philological journal, 2020, No 1(9), pp 51-82

DOI 10.22455/2619-0311-2020-1-51-82

Представителям Серебряного века принадлежат первые серьезные попытки интерпретации творчества Достоевского. Сначала это работы писателей-символистов Д. Мережковского, Вяч. Иванова, Андрея Белого, позднее – представителей русской религиозной философии. Концепция Белого-достоевоведа в разное время исследовалась такими учеными, как Л. Силард, Ж. Нива, Л.К. Долгополов и др. [см. библиографию к статье: Лавров, 1988]. Одна из наиболее фундаментальных работ по этому вопросу – статья Лаврова [Лавров, 1988], посвященная влиянию Достоевского на духовное самоопределение Белого, а также эволюции отношения Белого к Достоевскому в 1900-е гг. Отметив период страстного юношеского увлечения Достоевским, исследователь сосредоточивается преимущественно на следующем этапе, когда мотивы душевного надлома, взвинченности, эпилепсии, то есть «достоевщина», оттеснили для Белого на задний план откровения Достоевского-пророка. При этом уже к началу 1910-х гг. происходит новая переоценка Достоевского, возвращение ему ореола художника-теурга, не лишенного, однако, внутренних противоречий. Аналогично поставлен вопрос в статье украинской исследовательницы Л.В. Гармаш, которая рассматривает эволюцию во взглядах А. Белого на творчество Достоевского в соответствии с гегелевской схемой тезис-антитезис-синтез [Гармаш, 2016]. Согласно ее мнению, Белый, пройдя периоды апологетический и критический

в отношении Достоевского, приближается в итоге к целостному и адекватному восприятию его творчества. Однако к новому собственному *приятно* Достоевского А. Белый, на наш взгляд, так и не пришел, ведь в своих поздних работах он продолжает бороться с «достоевщиной» (бесчинием, «психологической дрызготней») в Достоевском. В частности, в статье «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» [Белый, 1911] он заключает: «Трагедия творчества Достоевского в том, что он одинаково вносит в него и “громовый вопль восторга серафимов”, и свиное хрюканье; и даже имеет смелость оправдать это хрюканье...» [Белый, 1911, с. 28]. Характеристика «одинаково» здесь говорит о многом, в частности о неготовности понять, что Достоевский не сопоставляет «свиное хрюканье» и «вопл серафимов» и не оправдывает, как кажется А. Белому, этого «хрюканья», но показывает, что даже человеку, отождествившему себя с ним, доступен «восторг серафимов». В результате «Братья Карамазовы» для Белого «остаются недоумением – большой дорогой в небо через безумие и ужас. А вот другой момент – момент дисгармонии, эпилептического рева подчеркнут и не вызывает сомнения» [Белый, 1911, с. 29]. Таким образом, А. Белый, в силу «внутренней разорванности, “несофийности” духа» [Казин, 1994, с. 476], оказался все-таки далек от полноты постижения смыслов, скрытых в произведениях Достоевского. Явившаяся тому причиной разность их мировоззрений проявила себя и в разности художественных манер, в том числе в использовании конкретных символических образов. Этому аспекту при сопоставлении Достоевского и Белого уделяется гораздо меньше значения, чем (не)-сходству их философско-религиозных концепций. Проследить различие функций и семантических коннотаций универсальных символических образов в произведениях Достоевского и Белого мы и постараемся на примере образа «вечернего света».

I

Своеобразие творчества Ф.М. Достоевского определяется тем, что оно сосредоточено на антропологической проблематике. Достоевскому, как справедливо отметил Г.Д. Гачев, важно «очутить человека без иных родственников в бытии, кроме себе подобных: только род людской есть родня ему, а не природа, – и поэтому у него монотема: человек и судьба человечества в вакууме безжизнья и на чужбине вещества» [Гачев, 1988, с. 380]. Немногие приметы природ-

ного мира, которые все же представлены у Достоевского, требуют, как правило, символического прочтения. Это касается и стихии огня-света, наиболее частотным репрезентантом которой у Достоевского выступают «косые лучи заходящего солнца».

Осмысление роли этого символического образа в творчестве Достоевского начинается сравнительно поздно. Так, представители Серебряного века интересовались, прежде всего, человеком у Достоевского. Примечательно, однако, что исследуя антропологию Достоевского и жанровое своеобразие его романов [Иванов, 1994], они часто прибегают к образу солнца и мотиву солнечного света [Иванов, 1994, с. 283; Белый, 1911, с. 30]. Особенно красноречив этот образ в рассуждениях о Достоевском именно Андрея Белого, раскрывающего через образ заходящего солнца специфику «достоевского» взгляда на мир:

Достоевский стремится <...> доказать, что только сочетанием запечатленных безумия и святости является современная действительность русская <...> Так сближены оба момента, являя нам все наши противоречия преувеличенными до крайности; точно перед нами не мир, а колоссальные тени добра и зла, отбрасываемые жизнью в тот час, когда *большое вечернее солнце коснулось земли, сошло на землю* (курсив мой – И.Г.). Если мы видим солнце, оно ослепляет нас, и мы не видим более ничего. Если повернуты мы спиной к солнцу, наша собственная тень, непомерно вытянутая, как уродливый черный великан перед нами пляшет.

Сам Достоевский стоит вполубороте; один глаз его как бы созерцает солнце, и Достоевский шепчет грядущей, солнечной России устами святого: “Буди”; другой глаз его видит огромные тени, вызывающие в нем эпилепсию¹ [Белый 1911, с. 30].

На значение мотива «лучей заходящего солнца» в творчестве Достоевского указала его вдова в примечаниях к «Братьям Карамазовым»: «Длинные косые лучи заходящего солнца встречаются в произведениях Ф.М. как наиболее любимые им часы дня» [При-

¹ В той же образной парадигме развиваются рассуждения о Достоевском С.Н. Фуделя: «На мировое искусство легла тень от Креста» [Фудель, 2005, с.51]. Обращает на себя внимание разность акцентов: по Белому, в произведениях Достоевского представлены наши собственные, уродливо вытянутые и пляшущие тени, по С.И. Фуделю, – «тень от Креста». Эта разность показательна в смысле разности мировоззрений авторов.

мечания, 1923, с.68]. Здесь очень важно определение этих часов как «любимых».

Василий Розанов, возводя в статье «Вечно печальная дуэль» 1899 г. всё мощное здание русской литературы к Лермонтову, показывает «общность в ощущении природы, в волнении, <...> в самой походке» [Розанов, 1989, с.223] Достоевского и Лермонтова на примере этого образа. В частности, приведя неточную цитату из «Преступления и наказания»: «Не хочу я уезжать за границу, – не то чтобы что-нибудь, а вот – Неаполитанский залив, косые вечерние лучи заходящего солнца, и как-то грустно станет»², критик далее отмечает: «Эти характерные “косые лучи” солнца еще повторяются в “Подростке”, “Бесах” и личной биографии в самых интимных и патетических местах, так что искусившийся в чтении Достоевского, встретив их – уже знает, что сейчас последует что-нибудь важное и, так сказать, автобиографическое у него...» [Розанов, 1989, с.223].

Первая попытка специального осмысления образа косых лучей заходящего солнца у Достоевского принадлежит С.Н. Дурылину [Дурылин, 1928]. Автор обращает внимание не только на роль этого символа в развитии романного действия, но также и на амбивалентность его семантики: «заходящее солнце – символ неистребимости, нескончаемости бытия: солнце заката, тихое и преклонное, есть вместе и солнце восхода: единое солнце» [Дурылин, 1928, с. 194].

С опорой на данную работу ведет свои рассуждения по поводу этого символа А.Ф. Лосев в книге «Проблема символа и реалистическое искусство» [Лосев, 1995]. В частности, А.Ф. Лосев, вслед за В.В. Розановым и С.Н. Дурылиным, отмечает, что указанный символ появляется в романах Достоевского в переломные моменты развития действия, и рассматривает его в противопоставлении «мрачному и злему виду старого Петербурга» [Лосев, 1995, с. 215]. Заметим, что этот символ представлен у Достоевского отнюдь не всегда на фоне Петербурга (Швейцария в «Идиоте»; во сне Ставрогина как атрибут идеального мира). Лосев также указывает на амбивалентность этого образа: «Символическая нагрузка этого образа трудноописуема.

² Розанов, для которого весьма характерны свобода обращения с чужим текстом и склонность к обобщениям, искажает слова Свидригайлова: «За границу я прежде ездил, и всегда мне тошно бывало. Не то чтоб, а вот *заря* занимается (курсив мой – И.Г.), залив Неаполитанский, море, смотришь, и как-то грустно» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 218]. Общеизвестно, что если слово *заря* употреблено в русском языке без определения (*вечерняя заря*), то речь идет о заре утренней, так что критик, как это часто с ним бывало, подтасовывает факты.

С одной стороны, это образ щемящей тоски, наступающего конца и кончины, невозвратной силы и молодости, погибших надежд и бесплодных упреков, всегда таящий, однако, в себе нечто сладостное, красиво-грустное и задумчиво-скорбное» [Лосев, 1995, с. 216]. Очевидно, что при констатируемой амбивалентности образа ее суть остается здесь не до конца раскрытой.

В работе Г.Д. Гачева «Космос Достоевского» [Гачев, 1998] впервые внимание акцентируется на материальной стороне художественного мира Достоевского, в том числе «минусовой»: «... разве это все без значения, что у него город, сырь, белые ночи, нет животных, есть кухни, углы, перегородки, пауки, вонь, лестницы, чахотка, эпилепсия, нет матерей, есть отцы, нет рожания, нет Кавказа, нет моря, но есть пруды? <...> все это тоже есть голос и смысл. И эта предметность есть не просто наполнитель структуры, – нет, она идейна, есть тоже полноправный голос в полифонии Целого. Ибо тела, вещи – духовно не бездарны, но сочатся духовными смыслами, суть тело-идеи» [Гачев, 1988, с. 379]. Осуществив в своей работе попытку прочитать Достоевского «на древнем натурфилософском языке четырех стихий», исследователь приходит, на наш взгляд, к несколько субъективному выводу: «Нет неба у Достоевского: он отвернут к закоулкам города, взгляд его вниз и вкось. Нет и солнца: ни как света, ни как глаза в небе – лишь “косые лучи заходящего...”» [Гачев, 1988, с. 381]. Это категорическое «нет» представляется все же некоторым преувеличением, ср., например, воспоминание о ясном солнечном дне в Швейцарии князя Мышкина: «Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. <...> Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца... Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая «маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива...» [Достоевский, 1972-1990, т.8, с.351]. Что же касается «косых лучей заходящего...», то упомянув о них, автор не задается целью раскрыть семантику этого образа, сосредоточиваясь преимущественно на вопросе «о воплощении стихий в персонажей». В то же время, осмысляя иерархию стихий в поэтическом космосе Тютчева, Г.Д. Гачев убедительно раскрывает диалектику огня-света: «...огонь есть потемнение “белого света”,

его острастнение, острастка» [Гачев, 1998, с. 345]. Именно такое понимание взаимосвязи огня и света может, на наш взгляд, стать основой для адекватного осмысления семантики лучей заходящего солнца у Достоевского.

З.Г. Минц и Ю.М. Лотман, анализируя характер и степень символизации природных стихий у Достоевского, определяют огонь как разрушительную стихию, в которой акцентированы признаки мгновенности и эсхатологизма. При этом исследователи исключают из числа стихий свет и не рассматривают, в отличие от Г.Д. Гачева, огневую стихию в аспекте двойности ее проявления: жар-свет. Соответственно, и универсальный для творчества писателя символ лучей заходящего солнца не попадает в поле исследовательского интереса [Минц, Лотман, 1983].

Напротив, В.Н. Топоров, исследуя «Преступление и наказание» в рамках мифопоэтической традиции, уделяет особое внимание закатному часу [Топоров, 1995, с. 200-202]. Исследователь соотносит закат солнца с периодом его ежегодного ухода, когда активизируются силы хаоса, неопределенности и непредсказуемости. Соответственно, закатный час у Достоевского интерпретируется как роковой час, когда совершаются «решающие действия». И хотя ученый выбирает будто бы аксиологически нейтральное определение для этих действий («решающие»), в качестве примеров он чаще приводит события печальные либо трагические. Соответственно, и воздействие, которое оказывают закатные лучи на героев, описывается, по большей части, как удручающее, досадное, мучительное. Между тем в произведениях Достоевского случаев восторженного, отрадного, утешительного для души человеческой восприятия закатного часа, пожалуй, больше, чем негативного. Характерно, что и А.Г. Достоевская, как упоминалось, характеризует «длинные косые лучи заходящего солнца» как «наиболее любимые часы дня» в произведениях писателя. Вероятно, это указывает на неполную адекватность мифопоэтической парадигмы объекту исследования и на необходимость рассмотрения художественного творчества в координатах того типа мировоззрения, носителем которого был его автор, то есть христианского.

Первая попытка такого осмысления семантики образа закатных лучей принадлежит православному богослову Сергею Фуделю [Фудель, 2005]. Эта традиция была продолжена [Касаткина, 2004, с. 411; Касаткина, 2017; Лунде, 1998; Медведев, 2009; Тарасова,

2012], причем особое внимание исследователей привлекал в этом смысле роман «Подросток» [Касаткина, 2004, с. 411; Лунде, 1998; Тарасова, 2012]. Наиболее фундаментальной на сегодняшний день в рамках указанного направления является статья А.А. Медведева [Медведев, 2009], в которой предпринята попытка комплексного рассмотрения указанного символа в произведениях разных периодов в контексте православной богослужебной практики, одним из ключевых проявлений которой является песнопение «Свете Тихий». Продолжением и углублением этих изысканий можно считать доклад Т.А. Касаткиной [Касаткина, 2017], которая, как и А.А. Медведев, соотносит образ закатных лучей у Достоевского с образом Христа, его кеносисом.

Таким образом, можно говорить о существовании в современном достоевковедении определенной традиции интерпретации указанного символа. Все упомянутые выше исследователи отмечали, что вечерние лучи, как правило, знаменуют решающий перелом во внутреннем развитии персонажа и, соответственно, в развитии сюжетного действия. Неоднократно обращалось внимание на амбивалентность образа, при этом в одних работах акцент делался на позитивном его восприятии, а в других – на негативном. На наш взгляд, природа амбивалентности этого символического образа, логика смены эмоциональных состояний, переживаемых персонажем при созерцании заходящего солнца, может быть раскрыта более полно в свете идеи о единстве стихий света и огня и библейской концепции о порождении огня при столкновении Божественного света с грешным миром. Особое значение в этом смысле приобретает неоднократно обращавшая на себя внимание особенность Достоевского в обрисовке предметов и явлений природного мира – их интериоризация, то есть включенность не в авторскую «объективную» речь, а в речь персонажа, рассказывающего о своем восприятии, в данном случае лучей заходящего солнца, и их воздействии на его душу³. В рамках настоящей статьи представлен опыт интерпретации этого символа в свете обозначенных идей.

Так, в «Преступлении и наказании» интересующий нас образ появляется в самом начале, как только Раскольников приходит

³ Одним из первых об этом писал К.В. Мочульский: «Мир природный и вещный не имеет у Достоевского самостоятельного существования; он до конца очеловечен и одухотворен. Обстановка всегда показана в преломлении сознания, как его функция» [Мочульский, 1995, с. 363].

к старухе «для пробы» убийства. «– Пройдите, батюшка. Небольшая комната, в которую прошел молодой человек, с желтыми обоями, геранями и кисейными занавесками на окнах, была в эту минуту ярко освещена заходящим солнцем» [Достоевский, 1972-1990, т.6, с. 8]. С.Н. Фудель отмечает, что в данном контексте «лучи были предостережением, укором, мольбой, чтобы не довершилось безумие» [Фудель, 2005, с.45]. И Раскольников это чувствует. «Сходя по лестнице, он несколько раз даже останавливался, как будто чем-то внезапно пораженный. И наконец, уже на улице, он воскликнул: «О, Боже! Как это все отвратительно!.. И неужели такой ужас мог прийти мне в голову?..». Он не знал, куда деться от тоски своей» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 10]. В другой раз осознание преступности своей идеи, решение отказаться от нее и призыв помощи Божией для воплощения этого решения также переживаются Раскольниковым в закатный час: «Господи, – молил он, – покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!» Проходя через мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца <...> Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар...» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 50]. С.И. Фудель, комментируя этот фрагмент, отмечает, что лучи закатного солнца были для Раскольникова «видением самой блаженной для человека свободы – свободы от своего зла» [Фудель, 2005, с. 45].

Это воспоминание о блаженном состоянии, связываемое с закатным часом, является архетипическим и отражено в богослужбной практике. Как известно, церковный день начинается с вечера, и богослужение этого часа соотнесено с началом дня и с началом истории мира. Вечерня, в частности, построена как изображение основных вех ветхозаветной истории: сотворения мира, грехопадения первых людей, их молитвы, выражающей надежду на будущее спасение. Первое открытие Царских врат и каждение алтаря знаменует творение мира, когда Дух Святой, символизируемый клубами кадильного дыма, обнимал первозданный мир. Далее поется сто третий псалом «Благослови, душе моя, Господа», прославляющий премудрость Творца, явленную в красотах мира. Эта часть службы представляет воспоминание о райской жизни первых людей, когда Сам Бог обитал рядом с ними, исполняя их благодатью Духа Святого.

Именно как воспоминание о райском состоянии переживается закатный час героями Достоевского. Вспомним, например, сон Версилова из романа «Подросток»:

Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видал таких. В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу – "Асис и Галатея"; я же называл ее всегда "Золотым веком", сам не знаю почему. <...> Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быль. Я, впрочем, не знаю, что мне именно снилось: точно так, как и в картине, – уголок Греческого архипелага, <...> голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце – словами не передашь. <...> Здесь был земной рай человечества: Чудный сон, высокое заблуждение человечества! <...> И все это ощущение я как будто прожил в этом сне; скалы, и море, и косые лучи заходящего солнца – все это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, буквально омоченные слезами. Помню, что я был рад. Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое, даже до боли; это была всечеловеческая любовь. Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоявших на окне цветов, прорывался пук косых лучей и обливал меня светом.... [Достоевский, 1972-1990, т.13, с. 375].

Этот фрагмент почти дословно повторяется в рассказе «Сон смешного человека», а также в главе «У Тихона» в «Бесах». Примечательно при этом, что всякий раз воспоминание о райском блаженстве влечет за собой чувство острой горечи от осознания собственного недостойнства и становится импульсом для раскаяния. Ярче всего эта диалектика счастья-страдания выражена в романе «Бесы», где описание райского блаженства, испытанного во сне, сменяется воспоминанием о Матреше и совершенном преступлении:

Ощущение счастья еще мне неизвестного прошло сквозь всё сердце мое даже до боли. Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоявших на окне цветов прорывался *целый пук ярких косых лучей заходящего солнца и обливал меня светом* (курсив мой – И.Г.). Я поскорее закрыл опять глаза как бы жаждая возвратить миновавший сон, но вдруг как бы среди *яркого-яркого света я увидел какую-то крошечную точку* (курсив мой – И.Г.). Вот так именно это всё было и с того началось. Эта точка стала вдруг

принимать какой-то образ, и вдруг мне явственно представился крошечный красенький паучок. Мне сразу припомнился он на листке герани, когда также лились косые лучи заходящего солнца. Что-то как будто вонзилось в меня, я приподнялся и сел на постель. И вот всё как это тогда случилось! Я увидел пред собою..., я увидел Матрешу исхудавшую, и с лихорадочными глазами, точь-в-точь как тогда, когда она стояла у меня на пороге и, кивая мне головой, подняла на меня свой крошечный кулачок. И никогда ничего не являлось мне столь мучительным! Жалкое отчаяние беспомощного существа с несложившимся рассудком, мне грозившего (чем? Что могло оно мне сделать, о Боже!), но обвинявшего, конечно, одну себя! Никогда еще ничего подобного со мной не было. Я просидел до ночи, не двигаясь и забыв время. Я хотел бы теперь объясниться и совершенно ясно передать, что именно тут было. Это ли называется угрызением совести или раскаянием? Не знаю и не мог бы сказать до сих пор. Но мне невыносим только один этот образ и именно на пороге... Мне стало жалко, жалко до помешательства и я отдал бы мое тело на растерзание чтоб этого тогда не было ... Мне бы хотелось чтоб она опять хоть раз поглядела на меня своими глазами, как тогда, большими и лихорадочными и поглядела в мои глаза и увидела... Глупая мечта, никогда не будет! [Достоевский, 1986-1996, т.7, с. 654].

Такая смена душевных состояний понятна: возвращенное во сне переживание рая, тоска по которому всегда живет в душе, обращает внутренний взор человека к своему недостоинству, которое отлучило его от блаженной отчизны. Характерно, что эта смена состояний находит соответствие и с чином Вечерней: после пения 103 Псалма, предначинательного, отсылающего к дням творения мира, Царские врата закрываются и молитва совершается перед ними. Она начинается с пения стихов «Господи, воззвах к Тебе, услыши мя», посвященных горестному состоянию человечества после грехопадения, когда появились болезни и страдания и человек в покаянии начал искать благодати, которую по недомыслию своему утратил.

Кроме того, описанная диалектика смены психологических состояний коррелирует с амбивалентностью семантики огня-света – стихии закатного часа – в библейской традиции. Проявления амбивалентности огня-света в Библии описаны в статье [Охоцимский, 2011], где Божественный огонь и Божественный свет интерпретируются как одна и та же стихия. Автор статьи показывает, что, согласно

Библии, «внематериальный Божественный Свет порождает огонь при столкновении с материальным и грешным» [Охоцимский, 2011, с. 168]. Свет представляет собой стихию самого Бога. Среди Божиих созданий выделяются существа, абсолютно проницаемые для этого света, – ангелы. Святой Григорий Палама говорит, что они подобны хрусталикам, пропускающим свет через себя и преломляющим его в разные стороны. Ангелы полностью прозрачны, в них нет никакой тьмы, и потому Божественный свет может литься через них свободно. Иное дело человеческая природа, поврежденная и помраченная грехом. Чем сильнее степень этого помрачения, тем нестерпимее для нее Божественный свет, воспринимаемый как обжигающее пламя. По слову исследователя, свет, будучи нетварной энергией Бога, материализуется в виде огня, подобно тому, как сфокусированный луч света, сам по себе невидимый, прожигает бумагу [Охоцимский, 2011, с.175]. Эта диалектика позволяет объяснить происхождение адского пламени: Божественный Свет, заполняющий мир в «день Господень», порождает огонь, наталкиваясь на грех в материальном мире. Божий Свет, сам по себе идеальный, порождает разрушительный физический огонь при взаимодействии с грешным миром. Лучи света, соприкасаясь с грешными душами, порождают адский огонь, обжигающий их. Об этом же весьма красноречиво и как раз применительно к Достоевскому, в частности к «Идиоту», писали Г.С. Померанц и З.А. Миркина: «Мелькает мысль, что рай и ад как-то очень тесно связаны, они, может быть, совсем не разделены... Различие их, может быть, целиком от устройства нашего “эвклидовского” ума, приспособленного к вещам “эвклидовского” мира, внешнего, а не внутреннего. Внутри же одно: пламя. Души, жаждущие Бога, устремляются к его белому накалу и в нем блаженно сгорают, а другие, жаждущие самосохранения, сбиваются поодаль, во “тьме внешней”, где дым и копоть, и мучаются от того, что праведным радость. “О Дух сжигающий! Когда наступит тишь, // Душа в Твоих лучах заплещется, сгорая...// Неотвратим, как смерть, Ты смерть испепелишь // Одним Ты адский огонь, другим – Ты солнце рая” (З. Миркина)» [Померанц, 1990, с.259]. Таким образом, адский огонь есть не что иное, как реакция воспринимающей грешной души на соприкосновение с Божественным Светом или, иными словами, это чувственное выражение страданий грешной души, выставленной на «свет Божий». Именно такого рода страдание испытывает Ставрогин в описанном выше эпизоде.

Близко к нему по своей сути и переживание Аркадия Долгорукого, подростка, из одноименного романа. Это переживание сопутствует выздоровлению Аркадия, который довел себя до болезни отчаянным погружением в омут страстей и порочных приключений:

На четвертый день моего сознания я лежал, в третьем часу пополудни, на моей постели, и никого со мной не было. День был ясный, и я знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косою красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место. Я знал это по прежним дням, и то, что это непременно сбудется через час, а главное то, что я знал об этом вперед, как дважды два, разозлило меня до злобы. Я судорожно повернулся всем телом и вдруг, среди глубокой тишины, ясно услышал слова: «Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас». Слова произнеслись полупшепотом, за ними следовал глубокий вздох всею грудью, и затем все опять совершенно стихло. Я быстро приподнял голову [Достоевский, 1972-1990, т. 13, с. 283-284]

Свет вечерний предвывает здесь появление старца Макара – героя, через которого Господь открывается всем главным героям. Не случайно, Аркадий еще не видя героя, уже слышит произнесенную его голосом Иисусову молитву. Со встречи с Макаром начинается возрождение «падшего героя», начало «восстановления», которое обозначено соответствующим жестом навстречу услышанным словам молитвы: «быстро приподнял голову». Таким образом, свет вечерний здесь через посредство Макара соотнесен с Иисусом Христом – в полном соответствии с молитвой «Свете Тихий» и с Евангельским текстом, где закатный час упоминается как такой, в который Господь являет полноту своей чудодейственной силы: «И приступль воздвиже ю, емь за руку ея: и остави ю огонь абие, и служаше им. Позде же бывшу, егда захождаше солнце, приношаху к нему вся недужныя и бесныя» (Евангелие от Марка, 1:32-34); ср. параллельные места: «Позде же бывшу, приведоша к нему бесны многи: и изгна духи словом и вся болящыя изцели» (Евангелие от Матфея, 8:16); «Заходящу же солнцу, вси, елицы имеяху болящыя недуги различными, привождяху их к нему: он же на единаго коегождо их руце возложь, изцеляше их». (Евангелие от Луки, 4:40). Закатный час в Евангелии, таким образом, всякий раз представлен как момент Встречи Господа с грешным и немощным в мире, момент прикосновения Господа («он

же на единого коегождо их руце возложь») к этому немощному и его исцеления в результате этого прикосновения.

У Достоевского наиболее прямо свет вечерний соотнесен с образом Христа в письме Настасьи Филлиповны к Аглае:

Вчера я, встретив вас, пришла домой и выдумала одну картину. Христа пишут живописцы всё по евангельским сказаниям; я бы написала иначе: я бы изобразила его одного, – оставляли же его иногда ученики одного. Я оставила бы с ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле него; может быть, рассказывал ему что-нибудь на своем детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит в даль, в горизонт; мысль, великая, как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колена и, подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на него смотрит. Солнце заходит... Вот моя картина! [Достоевский, 1972-1990, т.8, с. 379-380].

Стоит отметить, параллелизм позы ребенка в приведенном отрывке «поднял головку и пристально на него смотрит» с жестом Аркадия «быстро приподнял голову», в основе которого инвариантный смысл «движение, устремление горЕ», «восстание» навстречу Богу.

Таким образом, спектр эмоциональных состояний при соприкосновении с «вечерним светом», казалось бы, неоднороден по качеству и интенсивности: тоска и отвращение к себе у Раскольникова, замышляющего преступление, и его свобода и покой, когда он решился отказаться от «идеи»; угрызение совести, раскаяние и жалость у Ставрогина после полноты переживания счастья; озлобление у Аркадия, сменяющееся движением горЕ навстречу Богу; и наконец, отвращение к самому свету, о котором говорит приговоренный к казни в рассказе князя Мышкина, с одной стороны, и восторг перед ним старца Зосимы, с другой, как крайние полярные реакции на соприкосновение с «косыми лучами заходящего солнца»:

Этот человек был раз взведен, вместе с другими, на эшафот, и ему прочитан был приговор смертной казни расстреливанием, за политическое преступление. Минут через двадцать прочтено было и помилование и назначена другая степень наказания; но, однако

же, в промежутке между двумя приговорами, двадцать минут или по крайней мере четверть часа, он прожил под несомненным убеждением, что через несколько минут он вдруг умрет... Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей; ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними... Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны... [Достоевский, 1972-1990, т.8, с. 51-52].

Сравним с этим ожидание конца старцем Зосимой в романе «Братья Карамазовы», тоже сопровождаемое закатными лучами:

...старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость; вместо юной кипучей крови наступает кроткая ясная старость: благословляю восход солнца ежедневный, и сердце мое по-прежнему поет ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его, а с ними тихие, кроткие, умиленные воспоминания, милые образы изо всей долгой и благословенной жизни – а надо всем-то правда Божия, умиляющая, примиряющая, всепрощающая! Кончается жизнь моя, знаю и слышу это, но чувствую на каждый оставшийся день мой, как жизнь моя земная соприкасается уже с новою, бесконечною, неведомою, но близко грядущею жизнью, от предчувствия которой трепещет восторгом душа» [Достоевский, 1972-1990, т. 14, с. 265].

Таким образом, душа, уже преобразившаяся в земной жизни, испытывает восторг от созерцания заходящего солнца, знаменующего бесконечную жизнь.

Легко заметить, что все описания косых лучей заходящего солнца интериоризированы – в соответствии с общей тенденцией к интериоризации предметного мира в произведениях Достоевского. Это значит, что образ закатных лучей почти никогда не включен в авторскую речь, но подан в восприятии персонажа, выражая его реакцию на Божие присутствие. Эта особенность коррелирует с мотивом молчания Христа, как о нем писал Г.С. Померанц: «Христос у него молчит. Он просто присутствует, и это присутствие как-то сказывается в тех, кто прислушивается к нему, и в тех, кто к нему не прислушивается, – во

всех» [Померанц, 1990, с. 98]. Так и закатные лучи – они «просто присутствуют», проникают в окно и, в зависимости от внутреннего состояния героя, обжигают или освещают его. В этом смысле примечательно, что коррелятом образа закатных лучей на персонажном уровне в романе «Преступление и наказание» выступает образ Сони Мармеладовой. Наиболее очевидно это становится в финале, в эпизоде выздоровления Раскольников (выздоровления, конечно, не только физического): «Но она часто приходила на госпитальный двор, под окна, *особенно под вечер* (курсив мой – И.Г.), а иногда так только, чтобы постоять на дворе минутку и хоть *издали посмотреть на окна* (курсив мой – И.Г.) палаты» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 420]. Соня, последовавшая за Раскольниковым в Сибирь, ни в чем не убеждает его, не уговаривает, она ждет или «присутствует», по слову Г.С. Померанца. В указанной сцене Соня появляется – аналогично лучам заходящего солнца – увиденная в окне «прозревшим» наконец после болезни Раскольниковым: «Однажды, под вечер, уже совсем почти выздоровевший Раскольников заснул; проснувшись, он нечаянно подошел *к окну* (курсив мой – И.Г.) и вдруг увидел вдали, у госпитальных ворот, Соню. Она стояла и как бы чего-то *ждала* (курсив мой – И. Г.). Что-то как бы *пронзило* (курсив мой – И. Г.) в ту минуту его сердце; он вздрогнул и поскорее отошел от окна» [Достоевский, 1972-1990, т.6, с. 420]. Воздействие ее образа («пронзило») также аналогично воздействию закатных лучей, в частности на душу Ставрогина («Что-то как будто вонзилось в меня, я приподнялся и сел на постель...» [Достоевский, 1986-1996, т. 7, с. 654]).

Пограничность этой сцены в романе, до которой все было старое и после которой все будет новое, обозначена трижды: во-первых, через мотив болезни/выздоровления; во-вторых, через мотив сна/пробуждения; в-третьих, через мотив Страстей Господних и Его Воскресения («Он пролежал в больнице весь конец поста и Святую» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 419]). Примечательно также, что символом грядущей новой жизни в следующей, последней, сцене выступает утренняя заря: «Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с.421], да и время этой сцены – раннее утро: «День опять был ясный и теплый. Ранним утром, часов в шесть, он отправился на работу, на берег реки...» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 421]. Образ утренней зари лишен амбивалентности, присущей закатным лучам. Так, Вос-

кресение Христово в Евангельском тексте соотнесено с восходящим солнцем: «И минувшей субботе, Мариа Магдалина и Мариа Иаковля и Саломиа купиша ароматы, да пришедши помажут Иисуса. И зело *заутра* во едину от суббот приидоша на гроб, *возсиявшу солнцу...*» (Евангелие от Марка, 16:1-2; курсив мой – И.Г.).

Соотнесенность образа Сони с косыми лучами заходящего солнца подтверждает мысль Т.А. Касаткиной о том, что этот персонаж сопоставлен не только с образом Пресвятой Богородицы, но и с Иисусом Христом. Доказывая эту мысль, исследовательница как раз обратила внимание на молчаливое «Сонино стояние» (здесь, конечно, актуализируется и еще одна важная параллель – «Мариино стояние») в «Преступлении наказания» и другой Сони – в «Подростке». «В этом стоянии-ожидании проходит жизнь Софьи в “Подростке” – вечно находящейся на страже у дверей души Версилова и так до конца романа и не дождавшейся, чтобы они отворились. Не “Деву Софию” должны увидеть и опознать здесь читатели Достоевского, но Самого Господа, который говорит в Откровении: “Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною” (Откровение Иоанна Богослова, 3:20)» [Касаткина, 2004, с. 353].

Таким образом, сакральная семантика закатной символики у Достоевского может быть эксплицирована в рамках библейского понимания огня-света как единой субстанции, по-разному действующей на людские души, в зависимости от их близости к Богу. Закатные лучи, как правило, интериоризированы в пределах художественного пространства романа, то есть включены в кругозор персонажа и являются маркером степени его душевной (не)-чистоты. Т.А. Касаткина в своем докладе обращала внимание на то, что именно косою луч заходящего солнца, проявляющий в человеке его суть, рисует его максимально длинную тень [Касаткина, 2017]. По мнению исследовательницы, это значит, что он высвечивает максимальные возможности человека, «его самый большой размер», ибо косые лучи – это момент запечатления, напечатления в герое образа Христова. Представляется, что «максимально длинная тень» в данном случае должна быть интерпретирована несколько иначе: в тот момент, когда Христос касается души человеческой, ей наиболее полно открывается собственное недостойство, которое она стремится «отбросить» (на это, как всегда безошибочно, указывает и практика речевого употребления, ср.: *отбрасывать тень*). Симво-

лом всего греховного, темного, которое, будучи выставлено на свет Божий, осознается в полной мере, и является максимально длинная тень в данном случае. Такая интерпретация, не противоречит и архетипическому значению символа тени как негативного начала, как второго, темного «я» в душе человека (ср. «Тень» Г.Х. Андерсена, одноименную пьесу Е.Л. Шварца и проч.). Несомненно, глубина осознания «своего темного», символизируемая максимально длинной тенью, может стать поводом для покаяния (но не всегда, как показал случай Ставрогина) и открывает возможности человеку вырасти в свой полный рост («самый большой размер», по слову Т.А. Касаткиной), но для его достижения необходимо время и благое произволение.

Исследователи также отмечают связь образа косых лучей заходящего солнца у Достоевского с мотивом детства. Т.А. Касаткина определяет характер этой связи следующим образом: «Печать, которую кладет Христос на человека косыми лучами, возможна только в состоянии детскости, начала...» [Касаткина, 2017]. Идея единства стихий огня-света, как представляется, дает возможность уточнить характер этой связи: восприятие Божественного света как Света, отрадного и утешающего, а не как обжигающего пламени, возможно только в состоянии чистоты, или «детскости».

Кроме того, обращала на себя внимание связь рассматриваемого образа с хронотопом границы [Медведев, 2009, с. 26]: Матреша явилась Ставрогину в его видении на пороге, Раскольников в первый раз созерцает закат на мосту и приносит свое покаяние земле в закатный час на перекрестке дорог. После переживаний, маркированных закатными лучами, жизнь героя резко меняется, как правило, приобретая вектор движения «горЕ». Соответственно, меняется и ход романного действия.

Описанные признаки: семантическая значимость, выделенность, повторяемость (+ очевидная, и потому специально не оговариваемая здесь, предикативность), – дают основания для определения указанного символа как устойчивого мотива в произведениях Достоевского. В свете теории Б. М. Томашевского, противопоставлявшего мотивы статические, не влияющие на ход событий, и динамические, «изменяющие ситуацию» [Томашевский, 1996, с. 185], мотив заката следует отнести к числу ключевых динамических мотивов. Так определяемый статус указанного мотива в прозе Достоевского, наряду с целым рядом иных характеристик, принципиально отличает прозу

Ф.М. Достоевского от последующей прозы русских символистов, в частности Андрея Белого.

II

Образ зари и мотив (восхода)/заката, в силу их центральности в мировоззрении и образном строе произведений младосимволистов, всегда привлекал к себе внимание исследователей. Большое внимание этому образу уделяет К.В. Мочульский в своем очерке «Андрей Белый» [Мочульский, 1997]. Рассмотрению младосимволистских «устремлений к заре» (А. Белый) сквозь призму культивировавшегося ими аргонавтического мифа посвящена одна из наиболее фундаментальных ранних работ А.В. Лаврова [Лавров, 1978]. При анализе Второй Драматической Симфонии об этом мотиве упоминает Т.Ю. Хмельницкая [Хмельницкая, 1988]. Подробно анализирует его символические коннотации и место в системе иных мифопоэтических мотивов, используемых младосимволистами, А.А. Ханзен-Леве [Ханзен-Леве, 2003]. Из новейших работ, кроме монографии А.А. Ханзен-Леве, следует выделить исследования М.Л. Спивак, в которых все творчество автора рассматривается в свете его жизненного кредо, определяемого как «любовь к солнцу» [Спивак, 2006, с. 296]. Актуальным однако остается исследование мотива (восхода)/заката в аспекте лейтмотивности как ключевого признака новой прозы в ряду иных ее характеристик, отличительных по отношению к реалистической прозе, в частности Ф.М. Достоевского.

Образ зари (зорьки), солнечных лучей является у А. Белого ключевым, начиная с дебютной 2-ой симфонии, однако выполняет в его произведениях принципиально иные функции, чем в произведениях Достоевского. Это связано с тем, что проза А. Белого – это проза нового типа. Обычно ее характеризуют как орнаментальную. Одна из главных ее особенностей состоит в ослаблении сюжетности, в «подминании» сюжета стилем. В.П. Руднев характеризовал ее так: «Стиль становится важной движущей силой романа и постепенно смыкается с сюжетом... стилистические особенности начинают самодовлевать и вытеснять собственно содержание» [Руднев, 1999, с.239]. Ослабление сюжетности, как правило, проявляется в том, что занимательный и злободневный сюжет уступает место сюжету, основанному на воспроизведении универсальных мифологических схем. В этом смысле Ю.М. Лотман противопоставляет сюжетным текстам

бессюжетные, или мифологические, орнаментальные (ставя между этими терминами, таким образом, знак равенства), не повествующие о новостях в изменяющемся мире, а изображающие циклические повторы замкнутого космоса, порядок и незыблемость границ которого утверждается [Лотман, 1973]. Этой цикличности мифологической картины мира соответствует принцип лейтмотивности, компенсирующий ослабление сюжетно-фабульной связанности и обеспечивающий организационную целостность текста. Одним из таких лейтмотивов у А. Белого во второй симфонии выступает мотив зари-зорьки.

В этой симфонии нет традиционного сюжета, построенного на столкновении персонажей; нет здесь и установки на передачу последовательного течения событий, соединенных причинной связью. Текст разорван на куски, отрывки, состоящие из нумерованных «музыкальных фраз», мотивов, которые являются простейшими единицами сюжета. Каждая такая «музыкальная фраза» представляет собой самостоятельное целое. Они не соединяются друг с другом, а полагаются рядом. Их замкнутость и самостоятельность на синтаксическом уровне подчеркивается постановкой точек с запятой в тех местах, где следовало бы ожидать запятую или двоеточие. Такая атомизация действительности у Белого имеет глубокий идейно-символический смысл и направлена на показ бессмысленности потока времени. Мотив зари (зорьки) является одной из скреп, не позволяющей тексту утратить свою целостность. Так, в первой части представлена панорама жизни Москвы накануне Праздника Святой Троицы. Белый сопоставляет в одном ряду события и происшествия, случающиеся одновременно на улицах и в домах города (пространство вне – пространство внутри) и тем самым вскрывает мистический ужас и абсурдность человеческого существования:

1. В те дни в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил куриц по мощеному дворику.
2. Были на дворике и две серые цесарки.
3. Талантливый художник на большом полотне изобразил «чудо», а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш [Белый, 1991, с.91].

Заря в первой части упоминается один раз: ее видит душевнобольной меланхолик из окон своей палаты:

9. Розовый, солнечный луч ударил в оконную раму и озарил своим алым блеском сизое безумное лицо.

10. И словно обуянный вещим предчувствием, он погрозил своим длинным, худым пальцем в окно, откуда рвался блеск розового утра [Белый, 1991, с.96].

Во второй части изображен круг московских мистиков, развивающих идеи нового религиозного сознания. Таким образом, именно с этой части начинается то «осмеяние неких крайностей мистицизма», которое А. Белый формулировал как одну из задач симфонии. Здесь же появляется главный персонаж-идеолог Сергей Мусатов. Таким образом, в этой части раскрываются идеи, которыми жил сам автор «в начале века», в эпоху страстного ожидания преображения мира в соответствии со сценарием, представленным в религиозно-философской концепции В.С. Соловьева. Заря становится для Белого и его единомышленником символом этого ожидания, и вся эпоха начала века, как известно, получает название «эпохи зорь».

Характерно при этом **сближение** семантики утренней и вечерней зари. Это сближение на содержательном уровне поддерживается тем, что с Троицына на Духов День, когда происходило собрание мистиков, «горизонт не угасал». Этот образ очевидно ориентирован на библейский контекст: «И был вечер и было утро – день один» (Быт. 1:5).

В третьей части, где описано путешествие Сергея Мусатова в деревню с характерным названием «Грязищи», образ зари отсутствует на всем ее протяжении и появляется лишь единожды в финале, при описании возвращения героя в Москву:

6. На западе тучи разорвались. Багряно-огненный перст вознесся над туманными полями.

7. Озаренное лицо аскета улыбалось... [Белый, 1991, с.168].

Аналогично в четвертой части, где описан крах мистических чаяний Мусатова, зорька появляется только в финале, как знак того, что, хотя ожидания на скорое преображение мира оказались напрасными, «нежданное», «вечное», «милое» все-таки близко. В это верит отец Иоанн, который ободряет мистика Мусатова: «Люби и молись: все побеждает вселенская любовь» [Белый, 1991, с.318].

Приобщается к этой мудрости и Сказка, которую Мусатов в своих грезах отождествлял с Женой, облеченною в солнце. Весною она хо-

дит между могил Новодевичьего кладбища и предчувствует любовь и святую, грустную радость:

7. И опять, и опять хохотала красная зорька, посылая ветерок на яблоньку...

8. И опять обсыпала яблоня монашку белыми цветами забвения...

9. Раздавался визг стрижей, и монашка бесцельно сгорала в закатном блеске...

10. И опять, и опять между могил ходила молодая красавица в весеннем туалете... [Белый, 1991, с. 193].

Таким образом, этим мотивом оказывается прошит весь текст: где-то отдельными стежками, где-то «гладью». Повторяясь с разной частотой на протяжении всего текста, он компенсирует ослабление сюжета и играет роль скрепы по отношению к отдельным фрагментам текста. Будучи связанным, прежде всего, с центральными персонажами: Мусатовым, героем во многом автобиографическим, и Сказкой, этот мотив особенно частотен во второй части симфонии. Здесь описывается собрание московских мистиков и обсуждаются сценарии страстно чаемого преображения. Фоном, «аккомпанементом» и символом этого коллективного чаяния служит постоянно упоминаемое зарево за окном. Таким образом, если у Достоевского «косые лучи заходящего солнца» – это глубоко личное переживание персонажа и соответственно элемент интериоризированного ландшафта, то для героев А. Белого, как и для самих младосимволистов, это **переживание коллективное, своего рода групповой ритуал культа «зари»**. Нужно заметить, что по отношению к прозе А. Белого понятие «интериоризация» вообще нерелевантно в силу «изначально нерасчленимой интерсубъектной целостности «я» и «другого», нераздельности образа автора и духовных сущностей героев [Богданова, 2008, с. 163], предполагаемой неклассическим типом художественной модальности «новой прозы».

А.А. Ханзен-Леве подчеркивал, что заря переживается символами как состояние «повышенного ожидания», приобретающее самостоятельную ценность и делающее появление ожидаемого второстепенным по отношению к самому ожиданию [Ханзен-Леве, 2003, с. 233]. Соответственно, если у Достоевского «косые лучи» – это знак того, что души коснулся Христос (еще Дурылин сблизал

«косые» с «касаться» [Дурылин, 1928, с. 194]), знак Встречи, то у символистов – знак ожидания, чаяния встречи, которой, как правило, так и не происходит. И это понятно, ведь Встреча может произойти только в глубине и тишине уединения, культ зари же у символистов, по определению А.А. Ханзен-Леве, носил характер коллективной истерии [Ханзен-Леве, 2003, с. 247].

Самое важное отличие, конечно, заключается в том, герой Достоевского встречается с Христом, а герой Белого чаёт встречи с Ней, Вечной Женственностью. Одним из существенных моментов культа зари у младосимволистов является ее женская персонификация и, соответственно, эротический характер ожидания⁴. У Достоевского же речи нет ни о какой персонификации, даже в «Преступлении и наказании», где «лучи заходящего солнца» на персонажном уровне сопоставлены Соне. Т.А. Касаткина показала, что Соня как София Премудрость, не будучи, однако, ее персонификацией⁵, одновременно соотносится и с Пресвятой Богородицей, и со Христом, символом Которого выступают «косые лучи заходящего солнца».

Таким образом, вечерняя заря у Андрея Белого, во-первых, не противопоставляется утренней, в чем можно видеть ориентацию на мифологическую традицию [Ханзен-Лёве, 2003, с. 250]; во-вторых, выступает знаком ожидания встречи, но не самой встречи и не самого преображения; в-третьих, подается не как личностное переживание и элемент интериоризированного ландшафта, но описывается автором как коллективное переживание его персонажей и элемент «объективного» – точнее, возможно, «интерсубъектного» – пространства; в-четвертых, выступает как женская персонификация,

⁴ В творчестве Белого эта особенность проявилась наиболее ярко. М.Л. Спивак отметила: «...у Белого имеется черта, отличающая его от поэтов-современников, также сделавших воспевание солнца своей темой. Солнце у Белого – женского пола» [Спивак, 2006, с. 296]. Исследовательница показала, что солнце выступает у Белого как «смутный объект желания» и наделяется атрибутами женственности, и выявила, кроме общесимволистских, биографические истоки такой аспектации этого образа.

⁵ «Персонификация Софии, поставление между человеком и Богом еще одного существа, обращенного в обе стороны, нарушает представления об отношении между Богом и человеком, существующие в Православии и бесконечно дорогие Достоевскому. <...> Такая подставка создает лестницу, *градацию*, которая в принципе может быть бесконечной. Градация, отдаляя человека и Бога друг от друга, в то же время их связывает в некоем единообразном, эволюционном движении, свойственном представлениям гностицизма. Православие, полагая между Богом и человеком непроходимую, сущностную пропасть, знает, что Бог переходит ее одним движением милости и любви, и что это движение **Он всегда готов сделать**. Он не ждет восхождения человека по бесконечной лестнице, Он стоит на страже у дверей души, чтобы войти, как только Ему позволят. И вот это стояние и осуществляют Софии Достоевского» [Касаткина, 2004, с. 251].

а на языковом уровне, соответственно, как буквализация метафоры [Гажева, 2012]. Превратившись таким образом в самостоятельного персонажа, она «выказывает определенное отношение» к другим персонажам в частности, хохочет над ними. Она не является знаком поворота в духовной биографии персонажа и в ходе сюжетного действия. Соответственно, если у Достоевского косые лучи и закат выступают в качестве динамического мотива, то у Белого заря выступает как мотив статический, не влияющий на ход событий, развивающихся согласно определенной архетипической схеме.

Этот, казалось бы, частный случай расхождения в трактовке одного символического образа весьма показателен в плане более глобального несовпадения мировоззренческих позиций и художественных принципов. Хотя сами символисты ощущали свою эпоху как «подступание Достоевского» [Касаткина, 2015, с. 237], их отношение к реальности и проблеме спасения было принципиально иным. Символисты живут настроениями эсхатологизма и чают преображения мира средствами теургического искусства. Трезвение, самодисциплина и личностное покаяние не включены в арсенал таких средств, напротив, культивируются, экстаз, опьянение творчеством. Главные персонажи прозы А. Белого являются носителями именно такого мировоззрения. Отсутствие внимания к себе, обращенность вовне, к абсурду и разладу внешнего мира, находящегося на стадии развоплощения [Гажева, 2012], коррелируют в ранней прозе А. Белого с антипсихологизмом, плоскостностью его персонажей. Именно поэтому здесь нет и описания переживания закатного часа с точки зрения самого персонажа – как события его внутренней жизни, как нет в принципе никаких переживаний героев. А. Белый создает странный мир, в котором размывается, расплывается материальное, плотское и материализуется, воплощается бесплотное (Вечность, Заря). Однако сближения, взаимопроникновения двух сфер не происходит (неслучайно «Заря хохочет над...»): материальный мир развоплощается, готовится к окончательному исчезновению в присутствии нововоплощенных персонажей, будто бы пришельцев из чаемого мира, окликающих главных персонажей (Королеву в первой симфонии, Мусатова и Сказку во второй, Хандрикова в третьей). При этом сами сферы повседневного, реального, временного и вечного предельно поляризованы, и первая обречена на исчезновение, будучи обличена в своей абсурдности перед лицом «пришельцев» из иного мира. Воссоздаваемая же в отдельных ча-

стях в 1-ой, 3-ей, 4-ой симфоний сверх-реальность моделируется в соответствии с субъективированными мифологическими схемами. Таким образом, перед нами доведенная до крайности концепция романтического двоемирия.

При этом к 1910-м гг., по наблюдению Е. Григорьевой, «скептическое осмысление действительности у Белого достигает апогея, а пути достижения идеала, синтеза практически не изображаются. Единственной художественной реальностью остается критикуемая действительность... Декларативно-субъективно оставаясь на позициях соловьевства, Белый в своем художественном методе объективно переходит на позиции скепсиса и пессимизма» [Григорьева, 2000, с. 133]⁶. Этим определяется и новое отношение к закату, который в романе «Петербург» подается исключительно в негативном аспекте, ср.: «А над эту зеленатоватую синью *немилосердный закат* (курсив мой – И.Г.) и туда и сюда посылал свои отблески: и багрился Троицкий мост; багрился Дворец; там, на выступе в светлобагровом ударе последних лучей... немилосердный закат посылал удар за ударом от самого горизонта... Заката не будет!» [Белый, 1994, с. 115-116]. Таким образом, скептическое отношение к действительности реализуется и в раннем творчестве, и в более позднем. Реальность предстает обреченной на исчезновение, первым этапом которого выступает ее развоплощение. На разных этапах развоплощение достигается А. Белым разными языковыми способами и средствами, и в технике развоплощения ему нет равных. Однако такое отношение к реальности противоположно «достоевскому». Как убедительно показала Т.А. Касаткина [Касаткина, 2015, с. 466-473], мир, по Достоевскому, не заслуживает исчезновения, ибо он пал вследствие падения человека и спасением же человека будет спасен, иначе, он будет спасен красотой, которую человек, очистившись покаянием, сможет в нем разглядеть. В свете этого принципиального несовпадения мировоззренческих установок высказываемое некоторыми исследователями мнение о том, что «именно Достоевский переживает в начале века второе рождение в творчестве Андрея Белого» [Подопригора, 2000, с. 122] представляется не только преувеличением, но искажением

⁶ Вместе с отходом писателя от темы двоемирия постепенно совершается переворот и в его идиостиле: тропеизация вытесняется аномалиями и неологизмами, язык становится все более разладившимся как бы «в угоду» изображаемой разладившейся действительности. При этом аномалии являются таким же буквальным средством описания этого абсурдного мира, как фактологизированные метафоры на раннем этапе его творчества были средством буквального описания «пришельцев» из идеального мира.

сути тех отношений, в которых состоят А. Белый и Достоевский. Как писала О.А. Седакова, все мы живем в последостоевскую эпоху и все мы последостоевские люди. Однако «это не значит быть в плену Достоевского: это значит состоять с ним отношениях, в том числе – в отношениях спора» [Седакова, 2010, с. 376-377]. Отношения Белого с Достоевским, как представляется, носят именно такой характер, причем Белого ведет прочь от Достоевского – чем далее, тем более – усиливающаяся «достоевщина», «дрызготня» (как психологическая, так и художественная), дисгармония, безумие и ужас, которыми проникнут его последний роман «Москва».

Список литературы

1. Белый, 1911 – *Белый А.* Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911. URL: http://imwerden.de/pdf/belyj_tragediya_tvorchestva_dostoevsky_i_tolstoj_1911_text.pdf (дата обращения: 01.11.2019)
2. Белый, 1991 – *Белый А.* Симфонии. Ленинград: Художественная литература, 1991. 528 с.
3. Белый, 1994 – *Белый А.* Собрание сочинений. Петербург: Роман в 8 гл. с прологом и эпилогом. М.: Республика, 1994. 464 с.
4. Богданова, 2008 – *Богданова О.А.* Под созвездием (Художественная проза рубежа XIX-XX века в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы). М.: Издательство Кулагиной–Intrada, 2008. 312 с.
5. Гажева, 2012 – *Гажева И.Д.* Проблемы эволюции идиостиля Андрея Белого: от метафоры к языковой аномалии // Русская филология. 2012. № 1-2. С. 3-9. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rfuv_2012_1-2_3 (дата обращения: 02.01.2019)
6. Гармаш, 2016 – *Гармаш Л.В.* Ф.М. Достоевский в литературно-критических трудах Андрея Белого: диалектика самопознающего сознания // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. 2016. Вип. 75. С. 184-187. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2016_75_40 (дата обращения : 12.07.2019).
7. Гачев, 1988 – *Гачев Г.Д.* Космос Достоевского // Гачев Г.Д. Национальный образ мира. М.: Советский писатель, 1988. С. 379-396.
8. Григорьева, 2000 – *Григорьева Е.* Федор Сологуб в мифе Андрея Белого // Блоковский сборник XV. Тарту, 2000. С. 108-149.
9. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990.
10. Достоевский, 1986-1996 – *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. в 15 т. Л: Наука, 1986-1996.
11. Дурьлин, 1928 – *Дурьлин С.Н.* Об одном символе у Достоевского. Опыт тематического обзора // Достоевский: Труды Государственной Академии Художественных наук. Литературная секция. Вып. 3. М.: ГАХН, 1928. С. 163-199.

12. Иванов, 1994 – *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С.282-311.
13. Казин, 1994 – Казин А.Л. Комментарии // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1. М.: Искусство, 1994. С.422-478.
14. Касаткина, 2004 – *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 479 с.
15. Касаткина, 2015 – *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
16. Касаткина, 2017 – *Касаткина Т.А.* «Косые лучи заходящего солнца». Доклад на XXXII Международных Старорусских чтениях "Достоевский и современность". 22.05.2017. Аудиозапись. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WKprvY85kJE> (дата обращения: 11.11.2019)
17. Лавров, 1978 – *Лавров А.В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978. С. 137–170.
18. Лавров, 1988 – *Лавров А.В.* Достоевский в творческом сознании Андрея Белого [1900-е гг.] // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Советский писатель, 1988. С.131-150.
19. Лосев, 1995 – *Лосев А.Ф.* Л. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
20. Лотман, 1973 – *Лотман Ю.М.* О мифологическом коде сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 86-90.
21. Лунде, 1998 – *Лунде И.* От идеи к идеалу – об одном символе в романе Достоевского «Подросток» // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Вып. 2. Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1998. С. 416–423.
22. Медведев, 2009 – *Медведев А.А.* Символика косых лучей в творчестве Ф.М. Достоевского и православная литургическая и богословская традиция // Контекст-2008: Историко-литературные и теоретические исследования. М., 2009. С. 18-46.
23. Минц, Лотман, 1983 – *Минц З.Г., Лотман Ю.М.* [Историко-литературные заметки:] 2. Образы природных стихий в русской литературе [Пушкин – Достоевский – Блок] // Типология литературных взаимодействий: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1983. [Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 620]. С. 35–41.
24. Мочульский, 1995 – *Мочульский К.В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. 606 с.
25. Мочульский, 1997 – *Мочульский К.В.* А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. М.: Республика, 1997. 479 с.
26. Охоцимский, 2011 – *Охоцимский А.Д.* Огонь в Библии // Огонь и свет в сакральном пространстве. Материалы Международного симпозиума. М.: Индрик, 2011. С.168-190.
27. Подопригра, 2000 – *Подопригра М.Г.* Ф.М. Достоевский в творческом сознании Андрея Белого: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01.Ставрополь, 2000. 183 с
28. Померанц, 1990 – *Померанц Г. С.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М.: Советский писатель, 1990. 284 с.
29. Примечания, 1923 – Примечания А.Г. Достоевской к сочинениям Ф.М. Достоевского // Гроссман Л.П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.–Пг.: Гос. Изд-во, 1923.

30. Розанов, 1989 – *Розанов В.В.* Вечно печальная дуэль // Розанов В.В. Мысли о литературе. М.: Современник, 1989. С.217-231.
31. Руднев, 1999 – *Руднев В.* Словарь культуры XX в. М.: Аграф, 1999. 384 с.
32. Седакова, 2010 – *Седакова О.А.* «Неудавшаяся эпифания»: два христианских романа, «Идиот» и «Доктор Живаго» // Седакова О.А. Четыре тома. Том III. Poetica. М.: ПРОМЕ-ДИА: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. С.376-393.
33. Спивак, 2006 – *Спивак М.* Андрей Белый – мистик и советский писатель. М.: РГГУ, 2006. 577с.
34. Тарасова, 2012 – *Тарасова Н.А.* Образ заходящего солнца в романе «Подросток»: Достоевский и Диккенс // Русская литература. №1. 2012. С. 124-132.
35. Томашевский, 1996 – *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
36. Топоров, 1995 – *Топоров В.Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления [«Преступление и наказание»] // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: ИГ «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 193-258.
37. Фудель, 2005 – *Фудель С.И.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3: Наследство Достоевского. Славянофильство и Церковь. Оптинское издание аскетической литературы и семейство Киреевских. Начало познания Церкви. М.: Русский путь, 2005. 456 с.
38. Ханзен-Лёве, 2003 – *Ханзен-Лёве А.А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.
39. Хмельницкая, 1988 – *Хмельницкая Т.Ю.* Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Советский писатель, 1988. С. 103-130.

References

1. Belyi A. *Tragediia tvorchestva. Dostoevskii i Tolstoi* [The Tragedy of Creativity. Dostoevsky and Tolstoy]. Moscow, 1911. Available at: http://imwerden.de/pdf/belyj_tragediya_tvorchestva_dostoevskiy_i_tolstoj_1911_text.pdf (last accessed: 01.11.2019) (In Russ.)
2. Belyi A. *Simfonii* [Symphonies]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991. 528 p. (In Russ.)
3. Belyi A. *Sobranie sochinenii. Peterburg: Roman v 8 gl. s prologom i epilogom* [Collected Works. Petersburg: Novel in 8 chapters with prologue and epilogue]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 464 p. (In Russ.)
4. Bogdanova O.A. *Pod sozvezdiiem (Khudozhestvennaia proza rubezha XIX-XX veka v aspekte zhanrovoy poetiki russkoi klassicheskoi literatury)*. [Under the Constellation (Artistic Prose in the Turn of the 19th-20th Centuries in terms of the Poetics of Genre of Russian Classical Literature)]. Moscow, Izdatel'stvo Kulaginoi–Intrada Publ., 2008. 312 p. (In Russ.)
5. Gazheva I.D. Problemy evoliutsii idiostilia Andreia Belogo: ot metafory k iazykovoi anomalii [Problems of the Evolution of Andrei Bely's Idiostyle: from Metaphor to Language Anomaly]. *Russkaia filologiya* [Russian philology], 2012, No 1-2, pp. 3-9. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rfuv_2012_1-2_3 (last accessed: 02.01.2018) (In Russ.)

6. Garmash L.V. F.M. Dostoevskii v literaturno-kriticheskikh trudakh Andreia Belogo: dialektika samopoznaiushchego soznaniia [F. M. Dostoevsky in the Literary and Critical Works of Andrei Bely: the Dialectic of Self-knowing Consciousness]. *Visnik Kharkivs'kogo natsional'nogo universitetu imeni V. N. Karazina. Serii: Filologii* [Kharkiv National University Messenger. Series: Philology]. 2016, No. 75, pp. 184-187. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhfIL_2016_75_40 (last accessed: 12.07.2019) (In Russ.)
7. Gachev G.D. Kosmos Dostoevskogo [The Cosmos of Dostoevsky]. *Gachev G.D. Natsional'nyi obraz mira* [A national image of the world], Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1988, pp. 379-396. (In Russ.)
8. Grigor'eva E. Fedor Sologub v mife Andreia Belogo [Fedor Sologub in the Myth of Andrei Bely]. *Blokovskii sbornik XV* [Theologian miscellany XV], Tartu, 2000, pp. 108-149. (In Russ.)
9. Dostoevskii F.M. *Poln. sobr. soch.: v 30 t.* [Complete works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972-1990. (In Russ.)
10. Dostoevskii F.M. *Sobr. soch. v 15 t.* [Collected Works in 15 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1986-1996. (In Russ.)
11. Durylin S. Ob odnom simvole u Dostoevskogo [About one symbol in Dostoevsky]. *Dostoevskii* [Dostoevsky], Moscow, GAKhN Publ., 1928, pp.163-198. (In Russ.)
12. Ivanov V. Dostoevskii i roman-tragediia [Dostoevsky and the novel-tragedy]. *Ivanov V.I. Rodnoe i vselenskoe* [Familiar and universal], Moscow, Respublika Publ., 1994, pp.282-311. (In Russ.)
13. Kazin A.L. Kommentarii [Comments]. *Belyi A. Kritika. Estetika. Teoriia simvolizma: V 2-kh tomakh* [Criticism. Esthetic. Theory of Symbolism: in 2 vols.], vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, pp.422-478. (In Russ.)
14. Kasatkina T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"*. [About the creative nature of the word. The ontological status of the word in F.M. Dostoevsky's works as the base of "realism in its highest sense"]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2004. 479 p. (In Russ.)
15. Kasatkina T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiax F.M. Dostoevskogo*. [The Sacred in the ordinary: the two-folded image in Dostoevsky's texts]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)
16. Kasatkina T.A. "Kosye luchi zakhodiashchego solntsa" ["The oblique rays of the setting sun"]. Doklad na XXXII Mezhdunarodnykh Starorussskikh chteniiakh "Dostoevskii i sovremenost'" [Paper at the XXXII International Readings of Staraya Russa "Dostoevsky and modernity"], 22.05.2017. Record. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=WKprvY85kJE> (accessed: 11.11.2019). (In Russ.)
17. Lavrov A.V. Mifotvorchestvo "argonavtov" [The Mythmaking of the "Argonauts"]. *Mif – fol'klor – literatura* [Myth – folklore – literature], Leningrad, Nauka Publ., 1978, pp. 137–170. (In Russ.)
18. Lavrov A.V. Dostoevskii v tvorcheskom soznanii Andreia Belogo [1900-e gg.] [Dostoevsky in Andrei Bely's creative mind [1900s]]. *Andrei Belyi. Problemy tvorchestva. Stat'i. Vospominiia. Publikatsii* [Andrei Bely. Problems of art. Articles. Memoirs.], Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1988, pp.131-150. (In Russ.)
19. Losev A.F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo*. [The Problem of Symbol and Realistic Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 320 p. (In Russ.)

20. Lotman Iu.M. O mifologicheskom kode suzhetnykh tekstov [On the Mythological Code of Plot Texts]. *Sbornik statei po vtovichnym modeliruiushchim sistemam* [Collection of articles about secondary simulation systems], Tartu, 1973, pp. 86-90. (In Russ.)
21. Lunde I. Ot idei k idealu – ob odnom simvole v romane Dostoevskogo “Podrostok” [From the idea to the ideal – about one symbol in Dostoevsky’s novel “The Teenager”] *Evangel’skii tekst v russkoi literature XVIII – XX vv.* [The text of the Gospels in the Russian literature in XVIII-XX centuries]. Vyp. 2. Petrozavodsk, Izdatel’stvo Petrozavodskogo universiteta Publ., 1998, pp. 416–423. (In Russ.)
22. Medvedev A.A. Simvolika kosykh luchej v tvorchestve F. M. Dostoevskogo i pravoslavnaia liturgicheskaia i bogoslovskaia traditsiia [The Symbolism of Oblique Rays in the Works of F. M. Dostoevsky and the Orthodox Liturgical and Theological Tradition]. *Kontekst-2008: Istoriko-literaturnye i teoreticheskie issledovaniia* [Context-2008: research on history of literature and theory]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2009, pp. 18-46. (In Russ.)
23. Mints Z.G., Lotman Iu. M. [Istoriko-literaturnye zametki:] 2. Obrazy prirodnykh stikhii v russkoi literature [Pushkin – Dostoevskii – Blok] [[Historical and Literary Notes:] 2. Images of Natural Elements in Russian Literature [Pushkin - Dostoevsky - Blok]]. *Tipologiia literaturnykh vzaimodeistvii: Trudy po russkoi i slavianskoi filologii. Literaturovedenie* [Typology of literature interactions: works on Russian and Slavonic philology. Literary criticism.]. Tartu, 1983. [Uchen. zap. Tartuskogo gos. un-ta. Vyp. 620], pp. 35–41. (In Russ.)
24. Mochul’skii K.V. *Gogol’. Solov’ev. Dostoevskii.* [Gogol. Soloviev. Dostoevsky.]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 606 p. (In Russ.)
25. Mochul’skii K.V. A. *Blok. A. Biely. V. Briusov* [A. Blok. A. Bely. V. Bryusov]. Moscow, Respublika Publ., 1997. 479 p. (In Russ.)
26. Okhotsimskii A.D. Ogon’ v Biblii [Fire in the Bible]. *Ogon’ i svet v sakral’nom prostranstve. Materialy Mezhdunarodnogo simpoziuma* [Fire and light in the sacred space. Materials from International Symposium]. Moscow, Indrik Publ., 2011, pp.168-190. (In Russ.)
27. Podoprigrora M.G. *F.M. Dostoevskii v tvorcheskoi soznanii Andreia Belogo: diss. kand. filol. nauk: 10.01.01* [Dostoevsky in the Creative Mind of Andrei Bely: dissertation in Philological Sciences: 10.01.01]. Stavropol’, 2000. 183 p. (In Russ.)
28. Pomerants G.S. *Otkrytosť bezdne. Vstrechi s Dostoevskim.* [Openness to the Abyss. Meetings with Dostoevsky]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1990. 284 p. (In Russ.)
29. Primechaniia A.G. Dostoevskoi k sochineniiam F.M. Dostoevskogo [Notes by A.G. Dostoevskaya on the Works of F.M. Dostoevsky]. *Grossman L.P. Seminarii po Dostoevskomu. Materialy, bibliografiia i kommentarii* [Seminars on Dostoevsky. Materials, bibliography, and commentary]. Moscow – Petersburg, Gos. izd-vo Publ., 1923. (In Russ.)
30. Rozanov V.V. Vechno pechal’naia duel’ [Eternally Sad Duel]. *Rozanov V.V. Mysli o literature* [Thoughts on literature]. Moscow, Sovremennik, 1989, pp.217-231. (In Russ.)
31. Rudnev V. *Slovar’ kul’tury XX v.* [Dictionary of Culture of the Twentieth Century]. Moscow, Agraf Publ., 1999. 384 p. (In Russ.)
32. Sedakova O.A. “Neudavshaiasia epifaniia”: dva khristianskikh romana, “Idiot” i “Doktor Zhivago” [A “Failed Epiphany”: Two Christian Novels, “The Idiot” and “Doctor Zhivago”]. *Sedakova O. A. Chetyre toma. Tom III. Poetica.* [Works in four volumes. Vol. III. Poetics.] Moscow, PROMEDIA. Russkii fond sodeistviia obrazovaniiu i nauke Publ., 2010, pp. 376-393. (In Russ.)

33. Spivak M. *Andrei Belyi – mistik i sovetstkii pisatel'*. [Andrei Bely: a Mystic and a Soviet writer]. Moscow, RGGU Publ., 2006. 577 p. (In Russ.)
34. Tarasova N.A. *Obraz zakhodiashchego solntsa v romane "Podrostok": Dostoevskii i Dikens* [The Image of the Setting Sun in the Novel "The Teenager": Dostoevsky and Dickens], *Russkaia literatura* [Russian literature], No 1, 2012, pp. 124-132. (In Russ.)
35. Tomashevskii B.V. *Teoriia literatury. Poetika*. [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspekt Press Publ., 1996. 334 p. (In Russ.)
36. Toporov V.N. *O strukture romana Dostoevskogo v sviazi s arkhainymi skhemami mifologicheskogo myshleniia ["Prestuplenie i nakazanie"]* [On the structure of a Dostoevsky's novel in connection with archaic schemes of mythological thinking ("Crime and Punishment")]. *Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo. Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image. Selected works on mythopoetic], Moscow, IG "Progress" – "Kul'tura" Publ., 1995, pp.193-258. (In Russ.)
37. Fudel' S.I. *Sobranie sochinenii: V 3 t. T. 3: Nasledstvo Dostoevskogo. Slavianofil'stvo i Tserkov'. Optinskoe izdanie asketicheskoi literatury i semeistvo Kireevskikh. Nachalo poznaniia Tserkvi* [Collected Works: in 3 vols. Vol. 3: The Legacy of Dostoevsky. Slavophilism and the Church. Optina edition of ascetic literature and the Kireevsky family. The beginning of the knowledge of the Church.]. Moscow, Russkii put' Publ., 2005. 456 p. (In Russ.)
38. Khanzen-Leve A.A. *Russkii simbolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifopoeticheskii simbolizm nachala veka. Kosmicheskaiia simbolika* [Russian symbolism. System of poetic motives. Early symbolism]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2003. 816 p. (In Russ.)
39. Khmel'nitskaia T.Iu. *Literaturnoe rozhdenie Andreia Belogo. Vtoraia Dramaticheskaiia Simfoniia* [Andry Bely's birth to literature. The Second Dramatic Symphony]. *Andrei Belyi. Problemy tvorchestva. Stat'i. Vospominaniia. Publikatsii* [Andrei Bely. Problems of art. Articles. Memoirs. Published Works], Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1988, pp.103-130. (In Russ.)