

УДК 82:801.6; 82-1/-9

А.Е. Елубаева

К.ф.н., доцент Казахского национального университета им. аль-Фараби,
Казахстан, г. Алматы**Мифопоэтика романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»**

В статье исследуется мифопоэтический подтекст романа Ф. Сологуба «Мелкий бес». Система образов-персонажей романа рассматривается на стыке реально-бытовой и мифологической планов повествования. В ней раскрываются два плана повествования – мифологический и реально-бытовой, – отражаясь друг в друге, как в зеркале, одновременно и противопоставлены и странным образом объединены через сложную систему соответствий. Такое построение углубляет смысловую перспективу романа, тем самым усложняя его и подключая к мощному контексту мифологической образности. Литература XX века постоянно обращается к мифологии как источнику сюжетных, мотивных построений художественных текстов, мощному и неисчерпаемому поставщику вечных тем, образов, символов. Возрождение интереса к мифу, рассматриваемое после эпохи романтизма, началось именно в символизме, причем художники-символисты не только опирались на миф как на первоисточник в своем творчестве, не просто черпали идеи и образы из богатейшего арсенала мифопоэтического наследия, но и сами активно мифологизировали окружающую действительность, придавая мифический ореол некоторым фактам своей биографии, возводя конкретно-бытовые реалии своего времени в статус мифа. При этом у каждого представителя символизма было «свое» специфическое отношение к мифологии, «свое» мифопоэтическое мировидение.

Ключевые слова: мифопоэтика, образ, мотив, символизм, символ, фольклор.

А.Е. Elubaeva

Mythopoeity of F. Sologub's novel "Melkiy bes"

In the article the mythopoeity of novel of Ф. of Sologub's is investigated the "Shallow demon". System of characters-personages of novel examined on a joint by really-domestic and mythological plans of narration. Two plans of narration open up in her - mythological and really-domestic, - reflected in each other, as in a mirror, simultaneously and contrasted and incorporated strange character through the difficult system of accordances. Such construction deepens the semantic prospect of novel, complicating him the same and connecting to the powerful context mythological. Literature of the XX century constantly calls to mythology as source of with a plot, reason constructions of artistic texts, powerful and inexhaustible supplier of eternal themes, characters, symbols. The revival of interest in a myth, examined after the epoch of romanticism, began exactly in symbolism, thus artists-symbolists not only leaned against a myth as on an original source in the work, not simply drew ideas and characters from the richest arsenal of mythopoeity heritage but also actively mythologized surrounding reality, giving a mythical halo some facts of the biography, erecting certainly-domestic realities of the time in status of myth.

Keywords: мифопоэтика, character, reason, symbolism, symbol, folklore.

А.Е. Елубаева

Ф. Сологубтың «Мелкий бес» романының мифопоэтикасы

Мақалада Ф. Сологубтың «Мелкий бес» романының мифопоэтикалық астары қарастырылады. Романның бейнелілік-кейіпкерлік жүйесі әңгімелеудің шынайы-тұрмыстық және мифологиялық жоспарының түйісуінде қаралады. Мақалада әңгімелеудің екі жақты – мифологиялық және шынайы-тұрмыстық жоспары ашылады, олар бір-бірінен көрініс таба отыра, бірізгілікке қарама-қарсы да қойылады, сонымен қатар күрделі сәйкестік жүйесі арқылы біріктіріледі де. Мұндай құрылым романның мағыналық болашағын тереңдетуімен оны күрделендіре түседі және мифологиялық бейненің мықты мәніне енгізеді. XX ғасырдағы әдебиеттегі көркем мәтіндердің сюжеттік, сарындық құрылымының көзі ретінде, мәңгілік тақырыптар, бейнелер, символдарды таратушы ретінде мифологияға үнемі жүгінеді. Романтизм дәуірінен кейінгі қарастырылған мифке деген қызығушылықтың жаңғыруы символизмде басталды, суретші-символистер өзінің шығармашылығында мифке тек қайнар көзі ретінде ғана сүйене отырмай, мифопоэтикалық мұраның бай қазынасынан ойлар мен бейнелер алып қана отырмай, өздері өмір сүріп отырған кезді мифтендіріп, өздерінің өмірбаянының кейбір деректеріне мифтік сипат берген, өз заманының нақты-тұрмыстық шындығын миф дәрежесіне көтере білген. Сонымен бірге символизм ағымының әрбір өкілінің мифологияға деген «өзіндік» көзқарасы, «өзіндік» мифопоэтикалық дүниетанымы болған.

Түйін сөздер: мифопоэтика, бейне, сарын, символизм, символ, фольклор.

В большинстве работ по серебряному веку основополагающей чертой символистской по-

этики называется «система соответствий, постоянное соотнесение, а иногда и смешение

различных планов реальности» [4, 26], «установка прежде всего на просвечивающие друг сквозь друга» «разные планы бытия» [7]. По мнению исследователей, это сближает символистическое мироощущение с наиболее древними формами искусства, основанными на мифе.

Литература XX века постоянно обращается к мифологии как источнику сюжетных, мотивных построений художественных текстов, мощному и неисчерпаемому поставщику вечных тем, образов, символов. Возрождение интереса к мифу (после эпохи романтизма) началось именно в символизме, причем художники-символисты не только опирались на миф как на первоисточник в своем творчестве, не просто черпали идеи и образы из богатейшего арсенала мифопоэтического наследия, но и сами активно мифологизировали окружающую действительность, придавая мифический ореол некоторым фактам своей биографии, возводя конкретно-бытовые реалии своего времени в статус мифа. При этом у каждого представителя символизма было «свое» специфическое отношение к мифологии, «свое» мифопоэтическое мировидение. Так, И.Б. Корецкая отмечает «попытку сочетать версии мифа» в трагедиях Вяч. Иванова «Тантал», «Прометей», «модернизацию мифа» в «античных» драмах Анненского, «стилизацию мифа» в лирике С. Соловьева, «контаминацию мифологического и реально-бытового» в «Мелком бесе» Сологуба [3, 692].

Что касается предмета нашего исследования, то на сочетание мифологического и реально-бытового в творчестве Сологуба обращали внимание еще его современники (смотрите, например, статьи Л. Шестова, Ан. Чеботаревой, Р.В. Иванова-Разумника, М. Гершензона в сборнике 1911 года «О Федоре Сологубе. Критика. Статьи. Заметки»). Главную черту поэтики Ф. Сологуба в свое время уловил и М.М. Бахтин, увидевший «гениальность» художника в самом «интуитивном угадывании корней мифа, рождения мифа» [1, 151]. Современный исследователь С.Н. Бройтман отмечает, что «мифологизм Сологуба и непосредственно интуитивный, и творчески осознанный («творимый»). Поэт «разыгрывает» сам миф и свойственные ему «неразделенность» и «нечувствительность» к противоречию» [2, 898].

«Роман-зеркало» – так характеризует свое произведение писатель. «Уродливое и прекрасное отражается в нем одинаково точно». Тем самым художник сам подводит читателя к пониманию главного сюжетобразующего прин-

ципа романа «Мелкий бес» – антиномичности, двойственности, контрастности и в то же время странной созвучности и тождественности двух планов повествования.

На реально-бытовом уровне в романе противопоставлены два мира: Передонов и его окружение, с одной стороны, и семья Рутиловых, с другой. Если в квартире Передонова «всегда было душно и смрадно» [7, 63], то гостиная Рутиловых, в которой «нигде нет пыли», внушает «какое-то особое настроение семейственности, нечто такое, чего не бывает в непорядочных домах» [7, 275]. В горнице Передонова «воздух был душен и неподвижен. Пахло перегорелой водкою. Храп и пьяный бред наполняли всю спальню. Вся горница была как овеществленный бред» [7, 231]. Горница же Людмилы Рутиловой «всегда благоухала чем-нибудь, – цветами, духами, сосною, свежими по весне ветвями березы» [7, 156].

В романе противопоставлены не только пространства жилищ обитания, но и семейный уклад двух антиномичных миров. Семейство Рутиловых живет дружно: вспомним слова брата Рутилова: «Вот я с сестрами не ссорюсь», или меткое замечание автора по поводу сестер Рутиловых, которые «все любили одна другую, любили нежно, но несильно: поверхностна нежная любовь!» [7, 170]. Передонов же, когда маленьким был, «так всегда своим сестрам пакостил, – маленьких бил, а старшим одежду портил» [7, 208].

Передонов и Людмила – антагонисты и по своему отношению к окружающему миру. В глаза Передонова как будто попал осколок кривого зеркала из сказки Андерсена «Снежная королева» (кстати, отсылка к имени великого сказочника есть в тексте романа – о нем упоминает Людмила при первой встрече с Сашей [7, 141], поэтому «все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь. В предметах ему бросались в глаза неисправности, и радовали его» [7, 95]. Глаза Людмилы нацелены только на прекрасное, она любит «наготу и красоту телесную», цветы, духи, яркие одежды, называет себя язычницей, грешницей, говорит, что «ей бы в древних Афинах родиться» [7, 243].

Хотя Передонов часто ходит в церковь, он отнюдь не набожный человек. Церковная служба «в самом внутреннем движении своем столь близкая такому множеству людей» была ему непонятна и «поэтому страшила», и «когда он глядел на облаченного священника, он зло-

бился, и хотелось ему изорвать ризы, изломать сосуды” [7, 204]. Людмила ходит в церковь, потому что “надо же молиться”. И любит “все это, свечи, лампадки, ладан, ризы, пение, - если певчие хорошие, - образа, у них оклады, ленты” [7, 244].

В последнем противопоставлении в глаза бросается не антиномичность, а скорее родство отношений Людмилы и Передонова к церковным образам: если для первой важна внешняя атрибутика (“пение, если певчие хорошие”; не сами образа, а “оклады, ленты”), то для второго недоступно внутреннее таинство священнослужения... И то, и другое далеко отстоят от истинной веры. Нарочито выпяченное автором противопоставление двух миров начинает рушиться и сквозь первый слой зеркальной амальгамы проступает другой, наиболее соответствующий реальному положению вещей – в прекрасном проступает уродливое. И здесь, на втором уровне, мифологическом, в свои права вступает система сближений и соответствий – основная черта символистской поэтики.

На реально-бытовом уровне город живет мирно и дружно. И даже весело. “Но все это только казалось” [7, 25]. Мифопоэтический план повествования срывает “кажущуюся” благополучную личину с города и выявляет истинную его природу: “Ветер налетал порывами, и нес по улицам пыльные вихри. Близился вечер, и все освещено было просеянным сквозь облачный туман, печальным, как бы не солнечным светом. Тоскою веяло затишье на улицах, и казалось, что ни к чему возникли эти жалкие здания, безнадежно-обветшалые, робко намекающие на таящуюся в их стенах нищую и скучную жизнь” [7, 95].

Перед нами все признаки присутствия беса в городе. Уныние, тоска, скука, безнадежность – главные напасти, насылаемые бесами на человека. Излюбленное время появления нечистой силы, сумерки, - час встречи дня и ночи, когда уже как бы не день и еще как бы не ночь. Пыльные вихри, по народным повериям, - беснующиеся черти, чертовы сваты (“черт с ведьмой венчается”). Город весь в пыли, город во грехе, город в бесовской власти бредового сознания Передонова, который на все взирает мертвенными глазами, “как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоской” [7, 95].

В тексте романа Рутилов прямо называет Передонова “чертом очкастым”, сам герой боится ладана как черт (“Нет, я не хочу в попы,

я ладану боюсь. Меня тошнит от ладана и голова болит” [7, 93], сам автор сравнивает его с большой заведенной куклой, постоянно подчеркивает автоматизм, механистичность движений своего героя (если вспомнить гоголевскую традицию, то черты куклы-автомата говорят о принадлежности человека дьявольскому племени – “чертова кукла”). Получается, что с разных точек зрения повествователь постоянно актуализирует дьявольскую природу персонажа. Также автор указывает еще на одну личину своего героя: Передонов – колдун (“Живой труп! Нелепое совмещение неверия в живого бога и Христа его с верой в колдовство” [7, 205]).

В мифологических представлениях славян [5, 293] колдуны сеют раздоры между людьми. Так, Передонов ходит по домам, жалуется на гимназистов, подстрекая их родителей взяться за розги, пишет доносы, то есть сеет смуту в городе.

Колдуны умеют обращаться в вихрь, являться в образе Огненного Змея. Свадебный кортеж Передонова сопровождает пыль - бесовский атрибут: “... поднималась пыль длинную полупрозрачно-серую змеею” [7, 217]. Огненный Змей – воплощение стихии огня – возникает в сцене пожара в образе “пламенной недотыкомки”, которая навязчиво подсказывает Передонову, “что надо зажечь спичку и напустить ее ... на эти тусклые грязные стены...” [7, 273].

Колдуны превращают людей в животных. В бредовом сознании Передонова Володин превращается в барана, кот – в господина с рыжими усами. Причем в сознании Передонова эти метаморфозы настолько очевидны и окончательны (т.е. не имеют обратного действия), что герой совершает акт жертвоприношения барана-Володина и ведет кота бриться в парикмахерскую.

По народным повериям, колдуна можно узнать в церкви – они стоят спиной к алтарю. Об отношении Передонова к церковным обрядам было упомянуто выше.

После смерти нужно вбить в труп колдуна осиновый кол, чтобы колдун не стал упырем. В данном свете понятны сетования героя на то, что в городе мало берез (из них делают любимые Передоновым розги) и много осин. Передоновский возглас-вопрос “Зачем осина?” вбирает в себя страх всей нечистой силы перед грозным орудием своей окончательной смерти.

В доме Передонова совершается настоящий колдовской обряд – мнимые похороны хозяйки: “Подушку положили на пол, за хозяйку, и стали ее отпевать дикими, визгливыми голосами. Потом... все четверо танцевали кадрили, нелепо кривляясь и высоко вскидывая ноги” [7, 49]. Следуя терминологии Дж. Фрэзера, перед нами разворачивается колдовской обряд, построенный на принципах симпатической магии, а точнее ее разновидности – гомеопатической магии. Это когда, исходя из закона подобия, колдун “делает вывод, что он может произвести любое желаемое действие путем простого подражания ему” [8, 18].

Если в доме Передонова совершается колдовской обряд, то в доме Рутитовых – настоящий шабаш ведьм. Сближение этих двух миров автор начинает исподволь с незначительных деталей: бутылка с копенгагенской шерри-бренди в столовой Рутитовых (“вишнево-сладкая страшная шерри-бренди”) и вишневая наливка в кармане Передонова; образ ножа, возникающий в частушке Дарьи, и боязнь ножей и острых предметов у Передонова; тоска и ужас, постоянно сопровождающие бредовое сознание героя и пение Дарьи, навевающее тоску смертную. (“Тоска, воплощенная в диком галдении, тоска, гнусным пламенем пожирающая живое слово, низводящая когда-то живую песню к безумному вою” [7, 143]). “Ходячий труп” Передонов и сравнение пения Дарьи с пением мертвеца (“Если бы мертвеца выпустили из могилы с тем, чтобы он все время пел, так запело бы то навье” [7, 143]). В колдовском обряде мнимых похорон хозяйки участвуют четверо представителей нечистой силы: Передонов, Варвара, Володин, Наталья. Ведьм тоже четыре: “и вмиг все четыре сестры закружились в неистовом радении, внезапно объятые шальной пошавою... Сестры были молоды, красивы, голоса их звучали звонко и дико, – ведьмы на Лысой горе позавидовали бы этому хороводу” [7, 144].

Так мифопоэтический пласт романа являет читателю близость и даже родство этих двух миров, обнажая их бесовскую сущность.

Два бесовских сборища, кружась в бесовском танце (кадриль колдунов и хоровод ведьм) притягиваются к центральному персонажу романа – Саше Пыльнику.

В традициях агиографической литературы “богоравного отрока” пытаются соблазнить, искусить, сбить с пути истинного. Известно, что особое внимание бесы уделяют отшель-

никам, пустынножителям, монахам, то есть истинно и ретиво верующим. Саша Пыльников изначально обладает глубокой неподдельной истинной верой. Это яственно видно в сцене молитвы мальчика в церкви: “он скромно молился, и часто опускался на колени. ... Саша стоял на коленях... и смотрел вперед, к сияющим дверям алтарным с озабоченным и просительным выражением на лице, с мольбою и печалью в черных глазах...” [7, 121].

Своим смиренным видом Саша провоцирует беса-искусителя Передонова на посещение им дома Коковкиной, у которой гимназист снимает комнату. Первое искушение дьявола Передонова – страх, запугивание, угрозы – мальчик выдерживает с честью: не стал доносить на товарищей, не испугался наказания розгами. Но через испытание суккубом (дьявол в женском облике), Людмилой, Саша не прошел.

Образ Саши Пыльникова – самый сложный в романе, он – амбивалентен. Амбивалентность образа особенно ярко проявляется в сновидениях Людмилы, “знойных” и “африканских”, где Саша предстает в роли ветхозаветного змея-искусителя и Зевса-лебедя.

Лебедь, кроме того, – ипостась образа Аполлона, который, следуя древнегреческому мифу, в образе Кикна (лебедя) обращает в бегство Геракла. Образ Аполлона вбирает в себя “архаические и хтонические черты догреческого и малоазийского развития” [5, 52], отсюда разнообразие его функций – как губительных, так и благодетельных, сочетание в нем мрачных и светлых сторон. Аполлон одновременно – и демон смерти и в то же время целитель, отвратитель, его прозвище Алексикакос, то есть “отвратитель зла” (сравните фонетическое и этимологическое созвучие имен Александр – Алексикакос). Именно поэтому Людмилу во сне охватывают двойственные, противоречивые чувства – “стало сладко, томно и жутко...” [7, 144].

Образ Змея (помимо Ветхого Завета) восходит к гностической традиции. В секте офитов в образе Змея выступала абсолютная личность гностиков – “демиург”, “соперничающий с Богом, сокрывшим от него истинное знание (гнозис). Из-за своего несовершенства и незнания божественной полноты (“плеромы”) он, состязаясь с Богом, создает свой несовершенный и злой мир” [2, 894]. В романе Сологуба таковым несовершенным и злым демиургом является Передонов, который в своем бредовом сознании сотворяет “неуловимую”, “зыбкую”,

“злую”, “многовидную” недотыкомку, мифическую глаз-птицу (в славянских преданиях есть похожее чудище – единаок), безносую старуху-кухарку (угадывается фольклорный образ смерти), превращает Володина в барана (Володин – Волос – Велес – в славянской мифологии – “скотный бог”, покровитель домашних животных), кота – в человека и т.п. Все созданное Передоновым, по словам автора, – “овеществленный бред”. Поэтому С.Н. Бройтман называет его “минус-демиург”.

Но в сновидениях Людмилы у Змея и Лебедя Сашино лицо. Двойственность этих мифологических персонажей помогает нащупать трещину в ядре личности (изначально, по гностическим понятиям, абсолютной) Саши Пыльников и понять логику развития его характера в сторону демонических, темных сил, выявить причину утраты нравственной целостности героя. Неслучайно ведь в этих сновидениях в облике Саши проскальзывает что-то от гоголевского Вия: “И у змея, и у лебедя наклонялось над Людмилою Сашино лицо, до синевы бледное, с темными загадочно-печальными глазами, – синевато-черные ресницы, ревниво закрывая их чарующий взор, опускались тяжело, страшно” [7, 144].

Постигнув амбивалентную природу персонажа через мифопоэтический подтекст, стоит проследить, как распадается “абсолютная личность” героя на конкретно-бытовом уровне романа. Не без помощи ведьмы-Людмилы Саша учится лгать: “он делал невинное лицо”, “смотрел на директора лживо – невинными и спокойными глазами”, говорит “со спокойной откровенностью невинного мальчика” [7, 256]. “Или он уже так испорчен, что обманывает даже лицом?” – думает его тетя, Екатерина Ивановна Пыльникова [7, 275]. Ложь – оружие бесов, самая сущность их бытия, образы бесов – это маски, личины, фальшивая видимость. По характерной русской пословице, “у нежити своего облика нет, она ходит в личинах”.

Саша умеет теперь не только примерять личины, но и овладевает сложным бесовским искусством – оборотничеством. Слухи о себе как о девочке, переодетой в мальчика, Саша претворяет в действительность. Только, следуя колдовскому ритуалу инвертируемого поведения, где все наоборот, мальчик Саша оборачивается в женщину-гейшу на маскараде. Искусством перевоплощения Саша овладевает настолько хорошо, что вводит в заблуждение

даже искусного сердцееда, знатока женщин, актера (а значит, лицедея) Бенгальского.

В конце концов Саша постепенно приобретает черты характера беса Передонова. То, что раньше было словесной игрой в разговоре с Людмилой о любви к розам (розы – розочки – розги), где была скрытая аллюзия на Передонова, который, по словам персонажа романа Гудаевского, диплом получить хочет “на стегальных дел мастера” [7, 174], теперь претворяется в жизнь. Саша начинает поколачивать Людмилу, как Передонов Варвару: “Саша вымещал досаду на самой Людмиле. Уже он частенько называл ее Людмилкой, дурищею, ослицей силоамскою, поколачивал ее” [7, 257]. Маленький гимназист, “богоравный отрок” превращается в “маленького Передонова” (А.Г. Горнфельд).

Такой вектор развития характера героя скрыт автором в его антропонимике – Александр Пыльников. Александр – с древнегреческого переводится как защитник, заступник людей. В имени персонажа зашифровано его высокое предназначение в земной юдоли, может быть, даже мессианская функция его судьбы. Недаром Людмила, своим ведьминским чутьем угадавшая его высокое предназначение, называет его богоравным отроком и в своем языческом преклонении перед земной телесной красотой как бы сводит, соотносит между собой образы Саши и “Его... Распятого”, который, как и Саша, иногда снится Людмиле: “Он на кресте, и на теле кровавые капельки” [7, 244].

Фамилия же героя, Пыльников, приобщает его к сонмищу бесов. Мотив пыли (знак присутствия чертей) – магистральный в романе, он как бы собирает, “нанизывает” на бесовскую нить всех приобщенных к нечистой силе персонажей.

Интересно, что мотив пыли объединяет в тексте двух различных персонажей, ни разу в тексте романа (до сцены маскарада) не пересекающихся. Это – Саша и Марья Осиповна Грушина, которая производила “такое впечатление, словно она никогда не моется, а только выколачивается вместе со своими платьями. Думалось, что если ударить по ней несколько раз камышовкою, то поднимется до самого неба пыльный столб” [7, 49]. Вспомним, что по народным повериям пыльный столб – это “черт с ведьмой венчаются”. Такое соответствие двух персонажей неслучайно, так как именно Грушина распускает слухи о переодетой девочке-гимназисте, тем самым инициируя бесовское

кружение колдуна-Передонова и ведьмы-Людмилы вокруг центрального персонажа. Начало грехопадения Саши Пыльниковца начинается именно с ложных слухов, распускаемых Грушиной, и в то же время возможность этого грехопадения уже явлена автором через фамилию героя. Бесовский круг замкнулся.

Получается, что два плана повествования –

мифологический и реально-бытовой, – отражаясь друг в друге, как в зеркале, одновременно и противопоставлены и странным образом объединены через сложную систему соответствий. Такое построение страшно углубляет смысловую перспективу романа, тем самым усложняя его и подключая к мощному контексту мифологической образности.

Литература

- 1 Бахтин М.М. Сологуб // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1993, № 2-3.
- 2 Бройтман С.Н. Федор Сологуб // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. – М., 2001.
- 3 Корецкая И.Б. Символизм // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов). Книга 1. – М., 2001.
- 4 Лотман М.Ю., Минц З.Г. Символизм // Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы. – М., 2002.
- 5 Мифологический словарь. – М., 1991.
- 6 Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX вв. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. – Л., 1984.
- 7 Сологуб Ф.К. Мелкий бес. – М.: Худож. лит., 1988.
- 8 Фрэзер Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. – М., 1998.

References

- 1 Bahtin M.M. Sologub // Dialog. Karnaval. Hronotop. – Vitebsk, 1993, № 2-3.
- 2 Brojtmann S.N. Fedor Sologub // Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-h godov). Kniga 1. – M., 2001.
- 3 Koretskaya I.B. Simvolizm // Russkaya literatura rubezha vekov (1890 – nachalo 1920-h godov). Kniga 1. – M., 2001.
- 4 Lotman M.Yu., Mints Z.G. Simvolizm // Russkaya literatura XX veka. Shkoly, napravleniya, metody tvorcheskoy raboty. – M., 2002.
- 5 Mifologicheskiy slovar'. – M., 1991.
- 6 Silard L. Poetika simvolistskogo romana kontsa XIX – nachala XX vv. (V. Bryusov, F. Sologub, A. Belyj) // Problemy poetiki russkogo realizma XIX v. – L., 1984.
- 7 Sologub F.K. Melkiy bes. – M.: Hudozh. lit., 1988.
- 8 Frezer Dzh. Zolotaya vetv': issledovanie magii i religii. – M., 1998.