

Мотивы культа мертвых в русской романтической прозе

30-40-х гг. XIX века.

Культ предков, согласно определению, - “одна из ранних форм религии, поклонение духам умерших предков, которым приписывалась способность влиять на жизнь людей” (8, с.677). Известно, что его зарождение связано с той стадией развития язычества, когда произошёл “отрыв духа-“двойника” от объекта, которому он присущ” (4, с.5), и уже не сам предмет являлся объектом почитания” (4, с.6). Признаки этого культа археологи фиксируют в древних захоронениях, этнографы - во многочисленных календарных и семейных обрядах. Отголосками культа можно считать и поверья, связанные с умершими, именно потому, что они носят прикладной характер.

Мы намеренно расширяем понятие “культ предков” до понятия “культа мёртвых”, ибо настороженное отношение к загробному миру живого человека отражается не только в поклонении недавно умершим или давним предком, но и в наличии традиционных охранных действий по отношению ко всем “являющимся” мертвецам.

Согласно поверьям, связь между живыми и их умершими предками никогда не прекращается (и именно такое отношение было и в период существования культа). Многие календарные и семейные народные обряды направлены поэтому, с одной стороны, на то, чтобы задобрить души умерших, а с другой, на то, чтобы “с помощью оберегов и магических действий охранить себя от всегда опасного влияния мира мёртвых” (5, с. 195).

Подобные поверья и обряды отразились в фольклоре (в жанрах былички, иногда предания, легенды, сказки, плача) и были впоследствии востребованы литературой. Поэтому, рассматривая отражение в литературе непосредственно отголосков культа (поверий), мы, тем не менее, будем иногда обращаться и к фольклорному жанру былички, наиболее полно воплотившему в себе эти отголоски.

В докладе мы проследим, как благодаря взаимодействию фольклорной и литературной традиций мотивы древнего культа мёртвых нашли своё отражение в произведениях русских писателей-романтиков (в жанре романтической повести) и в ранних романтических рассказах А. К. Толстого. Мы рассмотрим основные причины обращения авторов к древним поверьям, особенности изображения предметов культа (т. е.

умерших) и их атрибутов и то, как они функционируют в самой структуре рассматриваемых произведений.

Н. И. Кравцов указывает на возросший интерес писателей XIX века к славянской демонологии. “Вера народа в нечистую силу ... обстоятельно освещена прозаиками” (3, с.46), - отмечает исследователь. Он объясняет обращение литераторов к этой теме желанием показать темноту и невежество народных масс, с одной стороны, и нравоучительными целями с другой.

С нашей точки зрения, помимо вышеуказанных причин, активное использование писателями-романтиками мотивов культа связано с принадлежностью последних к сфере страшного, таинственного, фантастического. Обращение же к этой сфере имеет, в свою очередь, несколько оснований.

Первая и отмечаемая всеми исследователями причина - усилившееся внимание образованного общества того времени к жизни народа вообще, к его традициям, обрядам и творчеству.

Вторая причина также носит внешний характер: наличие фантастического в романтической повести тридцатых годов нередко являлось залогом её занимательности, которая была постоянным требованием к жанру, предъявляемым редакторами журналов, публикующих повести, к авторам.

Следующая причина представляется более оригинальной. Её можно обнаружить при рассмотрении повести одного из авторов - А. А. Бестужева (Марлинского). Его обращение к области потустороннего диктуется потребностями стиля. В. И. Сахаров отмечает, что “жизнь сердца рассказана в его повестях языком фигурным и усложнённым, полным затейливых острот, пёстрых словесных украшений, витиеватых периодов” (7, с.10). Так, в повести “Лейтенант Белозор” Бестужев интересным образом конструирует сложное сравнение. Он полностью приводит псевдобывальщину, сохранив основные признаки жанра (традиционный зачин, установку на достоверность, деформированную, однако, юмористическим освещением рассказанной истории, мотив столкновения героя с существами загробного мира, и даже социально-бытовую функцию - указание на оберег от покойников (пение петуха): “В младенчестве слышал я сказку о добром молодце, который, украв у соседа петуха, набрёл, пробираясь через кладбище, на толпу мертвецов. Забавники того света, покинув могилы, чтоб погреть свои кости на месяце, играли, перекидывая своими головами как мячом; гробовые одежды лежали рассеяны. Испуганный вор, зная, что оборотни так же боятся пения петуха, как мы стихов Котова, так давнул несчастного

вестника зари, что он закричал кокареку благим матом. Смутились пляски покойников; каждый, надевая голову, какую послал ему случай, и одежду, какая попалась под руку, швырком и кувырком кидался в могилу. Наутро любопытные нашли весь гробовой мир вверх дном: известный красавец лежал с беззубою головой старухи, у старика профессора философии накинута была набекрень детская головка, отставной солдат с деревянною ногой лежал в душегрейке, а кирасирские ботфорты красовались на маленькой ножке танцовщицы” (6, с.61). После этого обширного эпизода, завершающегося описанием невероятной путаницы на кладбище, автор проводит следующую параллель: “Проснувшись на заре, точно в таком же беспорядке нашёл письмо своё Виктор” . (6, с.62).

Таким образом, фантастическое в этой повести выполняет чисто изобразительную, вспомогательную функцию.

Писатели-романтики часто также используют образы персонажей загробного мира и ситуации, с ними связанные, в целях построения сюжета или проведения отдельных сюжетных линий. Помещая своего героя в сложную, напряжённую обстановку, автор нередко придаёт ей фантастические, нереальные черты. Так, А. К. Толстой в рассказе “Семья вурдалака” переносит героя в семью, где царит тревожное ожидание чего-то ужасного (“Пётр с наигранной беззаботностью что-то насвистывал, ... Георгий, облокотившись на стол, сжимал голову ладонями, был озабочен, глаз не сводил с дороги и всё время молчал”(9, с.45)). В ходе дальнейшего развития сюжета это ужасное в лице убитого Горчи-вурдалака появляется и, преследуя сначала членов семьи, вступает наконец в прямое столкновение с самим героем. И если исследователь П. К. Амиров считает, что фантастика в рассказе - “лишь канва, на которой показаны быт, обычаи сербов и их ... любовь к родной земле и непримиримая ненависть к турецким поработителям” (1, с.94), то мы усматриваем в изображении противостояния живых и мёртвого ещё и средство оригинального разрешения стандартной любовной коллизии (счастье в любви не может быть достигнуто без преодоления препятствий, главное их которых - смерть). Отношения героев (маркиза де Юрфе и герцогини де Грамон) зависят здесь не только от реальных препятствий, но и от стечения обстоятельств в земном и потусторонним мирах. Пример подобной преграды можно наблюдать и в повести А. С. Пушкина и В. П. Титова “Уединённый домик на Васильевском”.

Наконец, последняя выделяемая нами причина использования мотивов культа, общая для всей литературы, обозначена исследовательницей Е. С. Ефимовой в работе “Поэтика страшного. Мифологические истоки” и заключается в том, что обращение к эстетике мифа

даёт возможность художественной литературе выразить трагические противоречия мира и души (2). У романтиков, в частности, актуализированы две основные антиномии: жизнь - смерть, своё - чужое. Именно поэтому этим авторам свойственен интерес к потустороннему миру как загадочному антиподу реального.

С этой точки зрения интересно пронаблюдать, как изображаются в романтических повестях представители загробного мира и обстоятельства, сопутствующие их появлению.

Можно отметить, что, в отличие от А.А. Бестужева, у других авторов мотив столкновения человека и потустороннего существа не имеет юмористического оттенка. В повестях В. Ф. Одоевского (“Необойдённый дом”), О. И. Сенковского (“Превращения голов в книги и книг в головы”), М. Н. Загоскина (“Концерт бесов”), В. Н. Олина (“Странный бал”), рассказах “Упырь” и “Семья вурдалака” А. К. Толстого ситуация попадания героя в другой мир обрисовывается с установкой на достоверность и сходна с древнейшим восприятием подобной ситуации, берущей своё начало из обряда инициации (герой остаётся “своим”, “земным” в “чужом” мире; завлечённый в “тот” мир чужой волей, герой не может противиться ей, он безынициативен; несмотря на чувство дискомфорта и опасности, он не сразу догадывается, что он находится в обществе потустороннего существа (или существ), и только традиционные обереги могут спасти его от гибели. Такова история генерала, героя повести В. Н. Олина “Странный бал”, сумевшего выбраться из нечистого места только благодаря крестному знамени: “Наконец, когда в свою очередь вынулся фант генерала, хозяйка, королева игры, предложила ему спрыгнуть с комода. Дело, кажется, было не трудное: стоило только стать на стул, потом на комод - и сделать прыжок; но у генерала, как говорится, замирало сердце от страха. Три раза он уже готов был спрыгнуть, стоя на комоду, как бы какой-нибудь народный оратор на пивной бочке, - и снова три раза не мог он решиться. Все шутили, смеялись, никто не хотел верить, что он бывал в сражениях, что на приступах ему случалось обрываться с парапетов. “Ну! благослови господи!” - сказал наконец генерал и перекрестился... Свечи, гости, зеркала, люстры, картины, статуи - всё вдруг исчезло, и генерал очутился, один-одинёхонек, ночью... где бы вы думали? - На лесах в четвёртом этаже” (6, с.339).

Проникновение в “тот” мир в исследуемых повестях и рассказах происходит согласно древней традиции, созвучной духу романтизма, - в тёмное время суток, на характерных территориях - в доме, где жил умерший, в так называемых “заколдованных местах”. Также характерно и то, что мёртвые преследуют в основном только знакомых и родственников, что, возможно, связано с традиционными, опосредованно отражёнными в литературе

представлениями о возможной мести покойников в связи с неправильным исполнением или неисполнением относящихся к ним обрядов.

Можно отметить, что в подборе и изображении персонажей-мертвецов у авторов романтических повестей и рассказов есть одна характерная черта: в их произведениях отсутствуют образы так называемых “чистых” покойников, “родителей”, которые, согласно культу предков, после смерти могли помогать живущим. Все рассмотренные нами авторы изображают только так называемых “заложных” покойников, проклятых, нечистых, умерших не своей смертью и находящихся в подчинении у нечистой силы. Таков Варфоломей из повести А. С. Пушкина и В. П. Титова “Уединённый домик на Васильевском”, совмещающий атрибуты чёрта-искусителя и “нечистого” мертвеца, таковы и упыри рассказов А. К. Толстого, и персонажи других повестей. То есть потусторонний мир у романтиков несёт в себе преимущественно негативные черты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амиров П. К. Романтические рассказы А. К. Толстого. //Учен. зап. Азерб. гос. ун-та им. С. П. Кирова. Серия общественных наук. 1961, №6.
2. Ефимова Е. С. Поэтика страшного. Мифологические истоки. М., 199 .
3. Кравцов Н. И. Русская проза второй половины XIX века и народное творчество. Изд-во Моск. ун-та, 1972.
4. Кривошеев Ю. В. Религия восточных славян накануне крещения Руси. Л.: Знание, 1988.
5. Левкиевская Е. Мифы русского народа. М., 2000.
6. Русская романтическая повесть писателей 20-40 годов XIX века. М., 1992.
7. Сахаров В. И. Форма времени. // Русская романтическая повесть писателей 20-40 годов XIX века. М., 1992.
8. Советский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1980.
9. Толстой А. К. Семья вурдалака. // Антология нечистой силы. Произведения русских писателей. М., 1991.
10. Толстой А. К. Упирь. // Антология нечистой силы. Произведения русских писателей. М., 1991.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПОВЕРИЙ ОБ УМЕРШИХ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 19 - НАЧАЛА 20 ВВ. (А. К. ТОЛСТОЙ, Ф. СОЛОГУБ).

На всём протяжении своего существования русская литература часто обращалась к фольклору как к неиссякаемому источнику художественных ресурсов. Фольклорные сюжеты, мотивы, образы и пр. использовались и интерпретировались в творчестве самых

различных писателей начиная с момента возникновения литературы. Таковой представляется одна из сторон широкого взаимодействия и взаимовлияния двух искусств: литературы и фольклора. Само это взаимодействие является предметом изучения многих исследователей, как литературоведов, так и фольклористов. В частности, наиболее авторитетными в этой области считаются работы Веселовского, Проппа, Жирмунского, Юнга, Фрая, Мелетинского, Аверинцева, Лотмана и др. Нам представляется особенно близкой к рассматриваемой в данной работе проблеме теория Е. М. Мелетинского о литературных архетипах, на отдельные положения которой мы и опираемся в процессе исследования.

В нашей работе мы попытались проследить взаимодействие фольклорных представлений об умерших и литературы конца 19 - начала 20 вв. на примере творчества А.К. Толстого (ранние повести “Упырь”, “Семья вурдалака”) и Ф.Сологуба (роман “Творимая легенда”).

Е. М. Мелетинский в работе “О литературных архетипах”, рассматривая в приложении к своей теории творчество Н. В. Гоголя и А. Белого, говорит о специфике обращения к мифу каждого из авторов, в некоторой степени обусловленной разностью литературных направлений, в которых они работали. Нам также представляется правомерным объяснять, естественно, лишь в некоторых случаях, своеобразие трактовки исследуемыми нами авторами народных поверий принадлежностью одного из писателей к романтическому, а другого - к символистскому направлениям.

Прежде чем приступить к собственно анализу, следует отметить, что изучение использования народных поверий об умерших в творчестве таких писателей, как Ф. Сологуб и А. К. Толстой представляется затруднённым в том отношении, что пока не установлено и подлежит более тщательному изучению, через какие именно жанровые структуры эти авторы проникали в область мифологических представлений. Пока лишь, опираясь на особенности сюжетного построения, можно предполагать, что в качестве основы авторами были использованы такие фольклорные жанры, как быличка, легенда, сказка.

К народным поверьям об умерших А. К. Толстой обращается в ранних своих произведениях “Упырь” и “Семья вурдалака”. Здесь писатель по-своему интерпретирует распространённый сюжет о вредоносном покойнике. Своеобразие авторского использования этого сюжета прослеживается уже в самом начале повести “Упырь” в

толковании Толстым этого наименования. Герой повести Рыбаренко в названии упомянутых представителей нечистой силы упирает на различие между именами “упырь” (“настоящее русское название”) и “вампир” (переделано “на латинский лад”) (1, с.5), хотя для славян это различие явно серьёзного значения не имело (см. словарь Власовой : “Упырь - вредоносный мертвец, колдун, колдун-покойник, ведьмак, еретик, губящий людей; вампир).

Однако далее, несмотря на указанное выше противопоставление упыря и вампира, Толстой сам устами того же Рыбаренко переносит предание об упырях на итальянскую почву (история о доне Пьетро д Урджина), проводя параллель и указывая на связь итальянских вампиров со славянскими упырями (предание о рыцаре Амвросии Tellara и Марфе Ostroviszy).

Попытка разграничить понятия “упырь” и “вампир” не удаётся Толстому не только на сюжетном уровне, но и при описании функций данного вида покойников. Ибо основные функции и упырей, и вампиров оказываются у Толстого абсолютно одинаковыми и, кроме того, аналогичными функциями обладает и упырь народных поверий (вредоносный мертвец появляется обычно по ночам, часто во сне, сосёт кровь преимущественно у родственников, иногда у посторонних, по-особому связанных с мёртвым (убийц, лиц, находящихся в доме умершего или рядом с его могилой), после чего, если вампир успеет высосать всю кровь, человек умирает и, как правило, тоже становится вампиром; обычно вампир находится под властью высшей нечистой силы)(4, 5), следовательно, можно заключить, что в этом отношении А. К. Толстой полностью и без изменений следует фольклорным представлениям об упырях.

Аналогично неудачной оказывается попытка автора разграничить понятия вурдалака и упыря в повести “Семья вурдалака”, ибо то, что вурдалак отличается особым пристрастием в причинении вреда к родственникам и близким друзьям, как пытается утверждать автор, является общим для всех вредоносных мертвецов.

Употребление наименования “вурдалак” можно объяснить скорее тем, что оно было распространено именно в Сербии (9, с. 559), где и разворачиваются события повести. Соответственно, в произведении отражено и характерное для сербского населения поверье о том, что вурдалака можно убить, воткнув в него осиновый кол (9, с. 581). Старик Горча, уходя в горы, предупреждает сыновей:

“Ждите меня десять дней, а коли на десятый день не вернусь, закажите вы обедню за упокой моей души - значит, убили меня. Но ежели... ежели (да не попустит этого бог) я

вернусь поздней, ради вашего спасения, не пускайте вы меня в дом. Ежели будет так, приказываю вам - забудьте, что я вам отец, и вбейте мне осиновый кол в спину, что бы я ни говорил, что бы я ни делал, - значит, я теперь проклятый вурдалак и пришёл сосать вашу кровь.”(1, с.44)

Правда, в конце повести Горча, пронзённый осиновым колом, всё же встаёт из могилы: “Тут мой взгляд упал на окно, и я увидел страшного Горчу, который опирался на окровавленный кол и, не отрываясь, смотрел на меня глазами гиены.” (1, с. 56) По народным представлениям, возвращение вампира невозможно, если осиновый кол был воткнут по всем правилам. Однако здесь автор отходит от народного верования, так как яркий и сильный образ старого Горчи необходим ему для создания ощущения крайней напряжённости, накалённости обстановки в финале повести.

В “Семье вурдалака” использовано также общеславянское поверье, согласно которому упыри сосут кровь сначала у младенцев, а потом нападают на взрослых (9, с. 557). Старик Горча прежде всего высасывает кровь у своего маленького внука.

Особенностью Толстого в использовании образа упыря и связанных с ним представлений является то в своих произведениях писатель наделяет упырей совершенно не свойственной им в народных поверьях функцией: эти существа служат нетрадиционному разрешению в повестях Толстого любовного конфликта. Стандартная коллизия любовь - смерть (счастье в любви не может быть достигнуто без преодоления препятствий, главное из которых - смерть), представленная в повестях отношениями Даши и Руневского (“Упырь”) и маркиза д Юрфе и герцогини де Грамон (“Семья вурдалака”), разрешается у Толстого нестандартным образом, в русле романтического направления, отличавшегося распространённостью использования мистических мотивов, - через противостояние живых и мёртвых (бабушка Даши бригадирша Сугробина и г-н Теляев в “Упыре” и семья Горчи в повести “Семья вурдалака” выполняют роль классического препятствия для соединения влюблённых), через стечение обстоятельств в реальном и потустороннем мирах.

Таким образом, А. К. Толстой, вплетая фольклорные поверья об упырях в романтический конфликт повестей, сохраняет при этом исконно народные представления о сущности, признаках и функциях этих существ.

Сохраняется у Толстого и народное представление о раздельном, параллельном существовании двух миров - земного и загробного. В повести “Семья вурдалака” есть даже

указание на традиционную границу между этими двумя мирами - окно и пространство около входа в дом, которое вампир не может пересечь без позволения хозяев.

В романе Сологуба “Творимая легенда” как в произведении символистском, народные представления о смерти и поверья об умерших интерпретируются более сложно. Внешне, в описаниях случаев появления умерших, прослеживается видимая связь с фольклорными поверьями о покойниках. Так, в начале романа упоминается второе название триродовской усадьбы - Навий двор (“О доме шла дурная молва... Говорили, что дом населён привидениями и выходцами из могил” (3, т.1, с.16)); здесь же говорится о тропинке с северной стороны усадьбы, ведущей на Крутицкое кладбище и называемой Навьею тропею (3, т.1, с.16-17). И действительно, в доме Георгия Сергеевича Триродова живут так называемые “тихие дети”, по сути оживлённые мертвецы, туда же приходит умершая жена Триродова, по тропе мёртвых собираются сюда на бал призванные хозяином дома покойники с Крутицкого кладбища.

Всё это вполне соответствует народным поверьям о том, что покойники могут по воле колдуна вставать из могил и служить ему, а также представлениям об умерших родственниках, которые на определённое время могут возвращаться на землю с целью общения с тоскующими родными. В романе отражено также и поверье о том, что мёртвые могут являться живым, выполняя прогностическую функцию, чаще всего предсказывая несчастья и смерть (явление вереницы умерших королеве Ортруде (3, т.1, с.422-423)).

Ф. Сологуб использует эти народные поверья в своём романе, но в корне изменяет при этом лежащие в их основе представления о взаимодействии реального и загробного мира. Если в древних представлениях эти два мира существовали параллельно и явления потусторонних сил в мир живых воспринималось как нечто нежелательное и даже опасное (такое представление, как мы отметили выше, сохранено и в повестях А. К. Толстого), то у Сологуба отношения между этими пространствами принципиально иные.

Вообще, исследователи обнаруживают три мира, присутствующих в романе: мир реальный, мир мистический (мифологический) и мир-легенда, сотворённый красотой, добротой и состраданием. И если следовать концепции Мелетинского, то в этом разделении можно, по нашему мнению, усмотреть воплощение архетипов хаоса (реальный и отчасти мистический миры, суетные, неупорядоченные, мрачные) и космоса (творимый мир, красивый, гармоничный), базирующихся исконно на противопоставлении добра и зла. Так вот, реальный и мистический миры у Сологуба не существуют отдельно друг от

друга, а находятся в состоянии взаимопроникновения, и в определённые моменты мы можем наблюдать их тождественность. Это взаимопроникновение нагляднее всего просматривается в сцене костюмированного бала в усадьбе Триродова:

“После других, около полуночи, появились новые гости, ещё более молчаливые, холодные и покойные. Но совсем не печальные. Только очень углубленные сами в себя были они. Это были мёртвые. Живые не узнавали их. Жизнь живых в этом городе мало чем отличалась от горения трупов.

Выходцы из кладбища входили в потайную дверь. Они смешивались с другими гостями. Жители Скородожа осматривали каждого из них, принимая их за своих, и стараясь угадать, кто это.” (3, т.2, с.84.)

Ф. Сологуб изображает мир мёртвых как адекватный миру живых - серому, бездуховному, страшному: “...мёртвые были так же страшны, как и живые. И так же порою были страшны и жутки их встречи. Вспыхивала порою меж ними старая вражда, - но уже бессильная. И любовь, утешая, зажигалась порой, - но бессильна была и любовь. Мёртвые разговаривали в тон живым. Между живыми и мёртвыми не было отчуждения. Понимали друг друга, и сочувствовали. Большая успокоенность, пристроенность и довольство мёртвых вызывали зависть живых.” (Там же, с.86.) Вводя этот мир в своё повествование, автор подчёркивает своё открытое неприятие серой и жуткой реальности.

Совсем другими предстают мёртвые в третьем, творимом мире. Этому миру более, чем миру мистическому, принадлежат из умерших “тихие мальчики” и жена Триродова. Эти герои прекрасны, опозитизированы автором. В них не чувствуется свойственной традиционным покойникам скрытой опасности. Вот какой рисует Сологуб умершую жену главного героя романа: “Жена Триродова, первая, пришла. Она не прятала своего лица под маскою, как другие, и была она милая и светлая. Как лёгкий воздух небытия, легка была её белая одежда.” (Там же.) Возможно, в образе первой жены Триродова отразилось народное представление о возвращающейся к любящим родным умершей матери, но эта функция, безусловно, не является главной и единственной функцией данного персонажа, играющего, на наш взгляд, одну из ведущих ролей в системе авторской концепции. Главная характеристика таких персонажей - обладание вещим знанием и принадлежность к добру и красоте. Они вырваны смертью из серости реального мира и живут теперь в единственно необходимой, по мнению автора, реальности - в мире творимой легенды. Разделение на т. н. “нечистых”, или “заложных”, вредоносных и помогающих, уважаемых покойников существовало и у древних славян, однако Сологуб, сохранив само

разграничение как таковое, проводит его на других, уже не обрядово- религиозных основаниях.

Таким образом, сравнив признаки и функции умерших в народных представлениях и в романе Ф. Сологуба, можно прийти к выводу, что использование и интерпретация народных поверий о покойниках выступает у Сологуба как средство утверждения авторской позиции.

ИСТОЧНИКИ:

1. А. К. Толстой. Упырь. // Антология нечистой силы. М., 1991.
2. Он же. Семья вурдалака. // Там же.
3. Ф. Сологуб. Творимая легенда. В 2-х томах. М., 1991.
4. Архив кафедры теории литературы и фольклора.

ЛИТЕРАТУРА:

5. Власова М. Новая АБЕВЕГА русских суеверий. СПб., 1997.
6. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994.
7. Лайош Нирё. Единство и несходство теорий авангарда. // От мифа к литературе. М., 1993.
8. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999.
9. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. В 3-х т. Т.3. М., 1994.
10. Зеленин Д. К. Избранные труды по духовной культуре. М., 1994.
11. Соболев Л. О Фёдоре Сологубе и его романе. // Ф. Сологуб. Творимая легенда. В 2-х т. Т. 2. М., 1991.

