Е. В. Астащенко

Ирреалистические традиции

в русской прозе первой трети XX века



Е.В. Астащенко

Ирреалистические традиции
в русской прозе первой трети XX века

Монография

SCIENTIA
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ

Санкт-Петербург
Издательский дом «Сциентиа»
2022

УДК 821.161.1-3.09"19"
ББК 83.3(2=411.2)53-44
А91

Рецензент:

Скороходов Максим Владимирович — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, специалист по истории русской поэзии XX века, текстолог, публикатор архивных материалов, автор программ стратегического развития музеев.

Астащенко, Елена Васильевна

А91 **Ирреалистические традиции в русской прозе первой трети XX века** : монография / Е. В. Астащенко. — Электронные данные. — Санкт-Петербург : Сциентиа, 2022. — 7,01 Мб ; 610 с. — Режим доступа: https://scientia-pub.org/index.php/Sci/catalog/book/37 — Загл. с экрана.

ISBN: 978-5-6048667-1-9. — DOI: 10.32415/scientia_978-5-6048667-1-9

В монографии исследуются ирреалистические традиции в русской прозе первой трети XX в. Ирреализм в качестве смысло- и стилеобразующего начала художественной, «изящной» словесности (в отличие от документальной, безыскусной) в начале XX в. был многажды упомянут в критике, в том числе А. А. Блоком, Н. Н. Русовым, Н. Ф. Бернером, а впервые обозначен как термин и обоснован теоретически в философских и филологических штудиях А. М. Евлаховым. Предельная индивидуализация сугубо художественного, а не творческого в целом процесса подсказывает поиск ирреалистических черт непопулярных произведений (черновиков, неоконченного, непереизданного, непонятого) или второплановых писателей, потому что оборотной стороной их дистанцированности от общественной жизни была свобода. Несмотря на пёструю картину литературного процесса Серебряного века, в данной монографии предпринята попытка его систематизации (с позиции ирреализма), а также, по мнению д.ф.н., академика Независимой академии эстетики и свободных искусств Б. Ф. Егорова, есть «солидный теоретический фундамент и свежий, новый материал».

УДК 821.161.1-3.09"19"
ББК 83.3(2=411.2)53-44

На обложке: иллюстрация сгенерирована нейронной сетью Midjourney

ISBN: 978-5-6048667-1-9
DOI: 10.32415/scientia_978-5-6048667-1-9

© Астащенко Е.В., 2022 г.
© Иллюстрация на обложке. Midjourney, 2022 г.
© Оформление. ООО ИД «Сциентиа», 2022 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 6

ГЛАВА 1. Мировоззренческое, художественное и научное понимание феномена «Ирреализм» 19

1.1. Появление «ирреализма» в системе пересекающихся стилевых и методологических понятий. 19

1.2. Между образным определением и филологическим термином 46

1.3. Ирреализм и реализм: взаимодействие и взаимообусловленность в методологии и стиле 67

1.4. Полемика о норме в эстетике модерна в свете современных филологических исканий 79

1.5. Dissertatio de methodo Александра Евлахова: религиозно-философские, эстетические и филологические антиномии в осмыслении стиля. 88

1.6. Герметичность, дискретность и сизигийность в филологических исканиях начала XX века: А. А. Климентов. 117

ГЛАВА 2. Традиции романтизма и роль «синтеза искусств» 127

2.1. Музыкальность как религиозность в словесном изображении архитектуры: история прозы о романтическом архитекторе, традиция В. Ф. Одоевского в литературе Серебряного века 127

2.2. Внутренний динамизм статуарных образов в модернистской прозе 143

2.3. Развернутый из экфрасиса сюжет. 158

2.4. Роль ирреалистического начала в воссоздании пространственных и телесных образов средствами временного искусства 179

2.5. Синтез и синестезия в формировании стиля «модерн»: «Москва» Андрея Белого 192
2.6. Специфика прозаического парафразирования киноискусства 212
2.7. Конвергенция и подмена в художественном осмыслении рекламы 236
2.8. Ирреалистические тенденции в периодике (на примере журналов «Жатва» и «Тропинка») 249

ГЛАВА 3. Диахронические и синхронические факторы формирования художественной условности 269
3.1. Романтизм, модерн, авангард: пути наследования ирреалистических традиций 269
3.2. Натурализм в романтизме повести И. С. Тургенева «Клара Милич»: декадентские черты 287
3.3. Утрата триединства духа, души и плоти в сенсуализме прозы первой трети XX века 299
3.4. Романтический документализм и аллегоричность декадентской прозы (М. Пантюхов, Н. Петровская, Анна Мар, А. Галунов, М. Ходырева, В. Евтихиев) 324
3.5. Византинизм как стилистический и мировоззренческий феномен прозы первой трети XX века 364
3.6. Невостребованная ветвь позднего романтизма: *бидермайер* Б. Садовского и В. Ленского. 382
3.7. Литературный апокриф С. Пшибышевского в архитектонике последнего романа М. Булгакова 398
3.8. Майринковские аллюзии в «закатных» романах А. Белого и М. Булгакова. 415
3.9. Новозаветные апокрифы в непризнанной женской прозе. 427
3.10. «Поэма юности Абеляра» Н. Муравьева: модернистский канон жития 448
3.11. Ирреалистичные черты хронотопа в прозе И. А. Бунина первой трети XX века 457

3.12. *Неорусский* стиль Н. Русова 467
3.13. Жанровое своеобразие «Плача о Борисе и Глебе» Б. Зайцева 484
3.14. Пути преодоления ирреализма в прозе А. Блока и С. Есенина 488
3.15. Роль житийного и иконографического сюжета в создании А. Платоновым женских образов 512

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 525

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 532

ВВЕДЕНИЕ

Русская литература первой трети XX века исследуется, особенно с 1980-х годов по настоящее время, с самых разных, порой неожиданных, точек зрения. Вектор исследований отчасти подсказывается современниками писателей — учеными и критиками. Ирреальность как данность или заданность, ирреализм как миропостижение, а также художественное мышление и тип творчества долгое время оставались на научной периферии из-за многосоставности и идеологической чуждости явлений, однако состоящие с ирреализмом в сложных родовидовых отношениях неоромантизм (А. И. Белецкий, С. А. Венгеров) и неореализм (В. А. Келдыш, В. В. Полонский) исследованы в отечественном литературоведении глубоко и всесторонне. Писатели первой трети XX века осознавали и декларировали свою связь с литературой рубежа XVIII–XIX веков — прямую и опосредованную ницшеанством, проповедовавшим Нового Человека, из-за которого исконно русское богоискательство схлестнулось с европеизированным богоборчеством и окрепло марксистское богостроительство. Более того, падение Российской империи и рождение Советской России, нового мира, не могло не отразиться в динамике развития и становления мировоззрения, которое и современники, и потомки именовали апокалипсическим, эсхатологическим, мифологическим, мистическим, провиденциальным, мессианским и которое, воплотившись в художество, порождало еще больше дефиниций, учитывающих, разумеется, не только ход мыслей и образов, но и, в первую — для филологии — очередь, способ его претворения в слове.

Характерное для рубежа XIX–XX веков стремление к обобщениям космического уровня и идея «ритма эпох» (И. Н. Розанов), чередования в самой истории стабильных и переходных периодов, порождает необходимость соположения близких по духу культур с целью понимания настоящего и прогнозирования

будущего. В 1907 году в статье «Романтизм, символизм и декадентство» М. Л. Гофман пишет: «Мы переживаем эпоху, которую лучше всего определить именем романтизма. Нетрудно увидеть <…> что романтической эпохой является не только конец XVIII и начало XIX века, но и XVII век, и X…»[1]. С культурологической точки зрения систему пересекающихся и весьма объемных понятий *модерн, символизм, неоромантизм, декаданс* (а в связи с ним и множество стилизаций — *помпеянский стиль, византинизм, готицизм, масонизм, бидермайер, неорусский стиль)* в России исследовали В. В. Власов, М. А. Вознесенская, В. С. Турчин, но они оставили на периферии специфику словесной, а тем более прозаической художественности. Относительно немецкой литературы Вольфганг Штаммлер[2] в начале XX века обосновал диалектическое единство «декадентства и символизма», «неоромантики и неоклассики», «натурализма и импрессионизма»[3], — устойчивое представление об этом единстве на протяжении столетия сохраняется в европейской и американской культуре[4]. Сегодня Л. Г. Андреев, И. В. Корецкая, И. Г. Минералова, В. М. Толмачев, Л. В. Усенко вполне раскрывают *импрессионистическое* в западном и русском натурализме, символизме, неореализме.

Из возникшего у филологов на рубеже XIX–XX веков осознания, возможно, самонадеянного, научной неполноты образных определений появляется потребность уяснения формальной особенности, внутренней закономерности, целесообразности феноменов, именуемых столь по-разному, понимаемых по-своему, относимых к разным временным отрезкам и при этом

---

[1] *Гофман 1907, 3.*

[2] *Штаммлеровская концепция оказала влияние и на русскую «теорию литературных стилей» [Сакулин 1927, 57].*

[3] *Stammler 1924.*

[4] *Например, та же динамическая система описания художественной практики конца XIX — первой трети XX в. сохраняется в исследованиях Марио Праца «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantic» (1930), Дэвида Виара «Decadence and the Making of Modernism» (1995) и др.*

с ощущением и осознанием того, что П. Н. Сакулин считал их общей «сутью, художественным сознанием и типом творчества». Сакулин вслед за А. М. Евлаховым весь этот понятийный объем концентрирует в слове «ирреализм».

Ирреализм как термин функционирует в двух основных нетождественных друг другу значениях. С 1910 года у Евлахова это метод и «стильность» — способ и процесс пересоздания мира по художественным законам. С 1925 года, погружаясь в понятийный объем «тип творчества» (противоположный реализму), Сакулин, не без марксистского влияния, оказывается перед вопросом о стадиальности и чередовании, часто «менделевском»[5], типов в истории культуры: о соприкосновении развивающихся по спирали культурных явлений с единой осью, которое накладывает на них общий отпечаток, отчего возникают нео-ретроспективные стили, отражающие настоящее сквозь призму разных эпох.

Именно потому что в первой трети XX века в отечественной прозе преобладает «ирреалистический тип художественного творчества», переводя на сегодняшний язык — неклассический, нетрадиционный, вопрос о наследовании авторами данного периода традиций не может не вызывать полемику. В. В. Полонский предлагает веское основание для изучения рецепции древних и «классических» текстов в Серебряный век: именно язык первой трети XX века становится «метаязыком» — «lingua franca всей предшествующей многовековой культуры,

---

[5] *Особенность преемственности через поколение в истории, в том числе искусства, часто уподобляют закономерности наследования признаков, открытой биологом Г. Менделем. М. Тевоз в книге «Искусство как недоразумение» пишет о проявления «синдрома дедушки» (le «syndrome du grand-père»): «Les enfants qui rejettent les valeurs paternelles ont volontiers recours à un ancêtre plus lointain, dont les conceptions (idéalisées, sinon fictives) présentent le double avantage de l'opposition radicale et de la légitimité originaire» (Thévoz M. L'Art comme malentendu. Paris: Les Éditions de Minuit, 2017. P. 30) / «Дети, отвергающие ценности родителей, перенимают их у более далёких поколений, взгляды которых (идеализированные) удобны вдвойне — как радикально отличающиеся от родительских и как обладающие легитимностью первородства» (Тевоз М. Искусство как недоразумение. Санкт-Петербург, 2018. С. 42).*

„введением в грамматику“ литературной традиции <…> литераторами „серебряного века“ абсорбировано не только прошлое, но и будущее — благодаря особому влиянию, которое они оказали на язык историко- и теоретико-литературных построений последующих десятилетий»[6]. В основе же самих художественных методов данного периода В. М. Толмачев отмечает аналогичное явление. «Оформление такого знания можно назвать иконологическим, эмблематичным, — пишет ученый, — художественным гарантом эмблемы выступает каноническая форма — трагедия, фуга, сонет, античный или библейский сюжет, показатель традиции великих мастеров, знавших, что такое ученичество, аскеза творчества, сопротивление материала, что такое погрешность и красота»[7]. Можно вести речь о развитии традиции конкретного писателя, творившего до XX века, однако осмысление в целом сложившихся стилевых типологических линий, соотносимых с ирреализмом, представляется более концептуальным и продуктивным. По пути именно обобщающего осмысления идут первые теоретики ирреализма. Кроме того, ирреализм — явление преимущественно прозаическое, в нем отражено одиночество (оппозиция поэтических «оргий» и «цехов» уединению прозаика) и гипертрофированная рефлексия. Однако именно эти черты выделены Б. Ф. Егоровым как обусловленный реакцией тип как раз таки поэзии — тип, противоположный революционному, в широком смысле: «На основании многовекового опыта истории можно заключить, что массовый расцвет лирического творчества имеет место в эпохи интенсивные, в эпохи бурного роста, ломки, изменений или, наоборот, в эпохи крайней реакции, гнета, способствующего раздроблению общего и интроспекции, замыканию человека в себе, осмыслению себя

---

[6] *Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XXвеков: история, поэтика, контекст. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. — С. 12.*

[7] *Толмачев, В.М. О границах символизма // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: Филология. Философия. История. — М., 2004. — № 3. — С. 247–267.*

в связи с возникшими обстоятельствами»[8]. Ответ, почему в художественном мире А. А. Блока и С. А. Есенина время стремительно, пространство и сердце поэта открыто, а ирреалистичные образы запечатлевают коллапс, можно найти в размышлениях о Серебряном веке Омри Ронена, который считал светлое, золотое блоковское пространство сосуществующим, но никак не совпадающим с теневым, серебряным подземельем. Также видно, особенно при сопоставлении ирреализма с символизмом — и его не снижающей высоты поэзией, что ирреалистическую прозу, несмотря на экспансию в ней лирического в эпическое, можно метафорически охарактеризовать как вынужденное отрезвление, приземление с непрерванным чувством полета. Проза изначально ближе обыденной живой речи, не имеет канонов, общего объединяющего ритма, ее модальность наиболее подвижна, а индивидуализация — безгранична. Если рассматривать вопрос не с исторической, а с лингвистической стороны, то ирреализм именно прозаиков объясним в пределах филологических концепций середины XX века (К. Хамбургер, Ж. Женетт) с оппозицией лирического как более близкого *я*-первоначалу и фикционального — с *вымышленными персонажами*, каждый из которых наделен собственным внутренним миром (лексико-грамматическим строем речи, пространственно-временными координатами). Из-за предельной лиризации при «взаимодействии поэзии и прозы — внутрилитературном синтезе»[9] — именно в первой трети XX века снимается противоположность лирического, в егоровском опеределении «замыкания человека в себе, осмысления себя», и фикционального: изучая прежде всего себя, русские ирреалисты путем интериоризации намечают выход и к собственно прозаической функции — «объек-

[8] *Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861). — Л.: Искусство, 1982. — С. 54.*

[9] *Минералова И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. — М.: Флинта, 2003. — С. 175–261.*

тивному и детальному изучению жизни»[10]. По крайней мере, это именно так в понимании филологов первой трети XX века: А. А. Климентов в знаковой работе «Романтизм и декадентство: философия и психология романтизма как основа декадентства (символизма)» уверен, что, изучая людей напрямую снаружи, меньше познаешь их, чем опосредованно — через себя[11].

Парадоксально, но у авторов, как правило, находящихся вне течений и направлений и, более того, позволим метафору, не нашедших себя в общественной жизни, оказалось намного больше общего, чем у их знаменитых современников, объединенных во всевозможные «цеха» и «школы». Существующая на периферии литературы и жизни, проза С. А. Ауслендера, А. Н. Бежецкого (Маслова), С. П. Боброва, К. Большакова, А. С. Вознесенского (Бродского), А. А. Галунова, В. В. Гофмана, М. Л. Гофмана, С. И. Гусева-Оренбургского, А. Ф. Даманской, А. М. Евлахова, В. Евтихиева, В. А. Жуковской, А. К. Закржевского, В. А. Каррика, Б. А. Койранского, В. Ленского и Н. Муравьева (братьев Абрамовичей), Н. И. Манасеиной, О. Норвежского (Картожинского), М. И. Пантюхова, Н. И. Петровской, М. Л. Премирова, М. А. Пожаровой, А. Д. Радловой, Н. Н. Русова, Б. А. Садовского, В. В. Сиповского, Ю. Л. Слезкина, А. М. Федорова, М. Ходыревой, Ан. Чеботаревской, Ф. И. Чернова, Г. И. Чулкова и др. функционирует по неким не манифестированным, но постоянным принципам. Например, общим является «пороговое»[12], вернее, остановившееся на пороге откровений символистов и открытий марксистов, и изолированное[13] художественное сознание и творчество.

---

[10] Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века (1848–1861). — Л.: Искусство, 1982. — С. 54.

[11] Климентов, А. А. Романтизм и декадентство: философия и психология романтизма как основа декадентства (символизма). — Одесса: Типография Л. Нитче, 1913. — С. 41.

[12] В. М. Толмачев выражает подобное состояние сознания контекстуальными синонимами — «мост, перевал, сдвиг, землетрясение, разрыв, взрыв».

[13] Возможно, изолирование добровольное, поскольку, например, талант М. Премирова признавали такие величайшие и редко совпадающие во мнении художники, как А. А. Блок

В техническом плане выделяется утрировка «ненадежности автора». Авторы в указанной прозе либо театрализуются в расширительном, евреиновском значении, и их меняющиеся роли или устойчивые аплуа (типа «Анны Мар») словно превращают художественное пространство в сценическое, как в прозе Евтихиева или Вознесенского, не покидающих во время писательства театрально-кинематографической среды. Либо авторы самоустраняются, как Галунов (врач по профессии), когда он выполняет нейтральную, безлично-посредническую функцию репортера или психиатра, фиксирующего симптоматику пациентов. Также показательны неожиданное отступничество Петровской в непритязательное декадентство, ставшее бранным уже в 10-е годы даже у З. Н. Гиппиус, обозначившей этим словом «эпигонство» Курлова, или вызывающий недоумение и насмешки необарочный аллегоризм Ходыревой во времена всеобщего культа символа и всевозможных «всеединств». В «сундуке сказок» Ходыревой «Намеки и облики» книжная выспренность, лубочная примитивность, измышленная искусственность объясняются иронической попыткой уменьшить глобальные катастрофы, трагедии, вопросы до кукольных и упростить их разрешение финальными пуантами. Но магистральная установка литературы на открытость жизни и новизну за счет ее изменчивости отметает герметичные художественные мирки: «Именно против эмблем-то и направлялась дружина символистов <…> девизы-то[14] на щитах и возмущали новых поэтов»[15]. С другой стороны, привлечение прозаиков, которых принято считать представителями

и И. А. Бунин, об А. Мар положительно отзывались В. Я. Брюсов и Блок, талант Н. Н. Русова и Б. А. Садовского выделял А. Белый, С. Гусева-Оренбургского А. И. Богданович приравнивал к Д. С. Мережковскому, А. Галуновым интересовался М. Горький, Бежецкого высоко оценит А. П. Чехов.

[14] *Профанация девизов в инвенциях намечается уже в XV веке [Надъярных 2016, 20–23], а впоследствии романтизм разводит «изобретательность», в том числе риторическую и эмблематическую, и поиск «истинной поэзии и поэтической истины» [Надъярных 2017, 12], что, возможно, связано с романтическим синтезом искусства и жизни, ставшим основным принципом русского младосимволизма [Мазаев 1992, 110].*

[15] *Анненский И. Ф. О современном лиризме // Аполлон. 1909. № 1. — С. 18.*

«второго ряда», для открытия и формулировки основных законов «стиля эпохи» объясняется их большей подвластности среде, особенно литературной, в силу, по наблюдению А. Ханзена-Лёве, их конформизма, релевантности и меньшей эффективности, чем у законодателей идейно-художественной моды. В моде же были декаденты и величайшие символисты, для постижения которых, в первую очередь, и был разработан ирреализм, хотя сам А. П. Чехов для Евлахова, Гофмана, Климентова, Гофштеттера, «певцов декаданса» и, с противоположной стороны, для кн. С. Н. Трубецкого, основоположника «конкретного идеализма», — это, прежде всего, символист-декадент, и натурализм они вслед за Й. Фолькельтом считают лишь преддверием символизма. Сегодня этот парадокс натурализма объяснен М. Ф. Надъярных: «Натуралистическая репрезентация современности оказывается существенно мифологизированной, а натуралистическая типизация тяготеет к воспроизводству архетипов»[16].

От «символизма без границ», предложенного В. М. Толмачевым[17], ирреализм принципиально отличается концепцией художника. Если в символизме это создатель, именуемый поэтом, пусть даже он пишет в виде прозы, потому что в основе ее — поэзис, не мимесис, а самозваное творчество, если в эстетизме это виртуоз или, напротив, тонко чувствующий дилетант, то ирреалистическая составляющая художества любого направления и стиля предполагает неизбежную коллизию художника и человека. Отсюда можно вывести и предельное внимание «ирреалистов» к техническим параметрам словесного искусства и способам его отрыва от языка повседневного прозаического общения (не случайно в центре внимания ирреалистов именно проза, допускающая не только торжественный тон, смысл и слог,

[16] *Надъярных, М. Ф. Художественный процесс рубежа XIX–XX веков. Константы переходности // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2017. — С. 13.*

[17] *Толмачев В. М. О границах художественного символа и символизма // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2017. — С. 64–87.*

но и «презренный»), и попытки преодоления физиологической «гравитации» писателя («приземляющей» профессией Евлахова, Галунова и других ирреалистов была психиатрия).

Проза авторов уровня А. Платонова, М. Горького[18], В. Набокова[19], каждому периоду творчества которых посвящена не одна сотня диссертаций, в рамках данной темы определяется вектором поиска ирреалистических традиций в их наследии, а не претензией на всестороннее и последовательное его изучение. Такие герои, как Клим Самгин — с его ирреалистическим сознанием (даже на уровне грамматики — «был ли мальчик?»), как Мартын Эдельвейс, полностью погрузившийся в художественный мир (буквально «перебрался в картину»), чрезвычайно важны для раскрытия нашей темы.

Многажды уточнялось[20], что ирреализм не тождественен фантастическому. Ярким примером в русской прозе начала XX века могут служить рассказы А. Бежецкого, в которых осуществление опережающих науку проектов или древнейших оккультных «знаний», невероятных ситуаций, действий, атрибутов, предикатов, сказочных помощников, дарителей, хранителей, предметов становится возможным лишь при соблюдении главного условия — ирреалистического[21] автора, беседующего с неким Гейстом (der Geist), или героя, «машинального» в изо-

---

[18] Об общих и противоположных тенденциях в творчестве М. Горького и модернистов подробнее см.: Удонова З. В. Горький в борьбе с декадентами. — М: Советская Россия, 1968. — 192 с.; Крутикова Н. Е. В начале века. Горький и символисты. — Киев: Наукова думка, 1978. — 307 с.; новейший сборник статей ученых ИМЛИ РАН «Максим Горький и художественная культура символизма» (М.: Азбуковник, 2017. — 292 с.).

[19] О сложном отношении В. Набокова к модернизму писали А. А. Долинин, В. Александров, О. Ю. Сконечная, А. О. Филимонов, В. Б. Полищук, Пило Бойл Ч., Ф. Двинятин и другие.

[20] Фолькельт 1899, 97; Тодоров 1999.

[21] В фантастике частым приемом является встреча, например, роботов или гномов, во-первых, героем в трезвом уме и твердой памяти, во-вторых, даже без удивления. Фигура автора, тем более столь ненадежного ирреалиста, в фантастике редко эксплицируется, дабы не подорвать доверие читателя и не разрушить иллюзию достоверности и объективности повествования (исключением является юмористическая, пародийная фантастика). На грамматическом уровне здесь изъявительное наклонение явно преобладает над ирреальным.

браженной действительности и живого в сокровенном мире: «Волховский пил машинально кофе <…> а в голове тянулись обрывки образов и мыслей <…> расплывчатых, как дым от его папиросы <…> то возвращали его в прошлое, то вдруг мчались вперед, в будущее, и там и здесь сплетались в события, которые могли, но никогда не случались в его жизни»[22]. Необычайно мистически настроенная Вера Жуковская с помощью своего alter-ego Вареньки так создает ирреальность: «Что было сие, сон ли чудесный, видение ли неземное или правда, мною испытанная. Но если это и была правда, то правда красоты необычайной, ни на что земное мысль не наводящей»[23]. Еще менее прочные связи между ирреалистической прозой и «социальной» фантастикой — сатирическим гротеском, утопиями и антиутопиями, на что неоднократно указывали зарубежные и отечественные ученые[24]. Одним из первых намечал пути изучения ирреализма Жан Поль в «Приготовительной школе эстетики» (1804), по классификации которого ирреализм близок «сумеречной фантастике» и отличен от дневной (фантастической только по форме) и ночной, предполагающей абсолютное погружение субъекта в инобытие.

Либо «закатные» и ранние (как сама эпоха, колеблющаяся между старческим пресыщением мудростью и зорким младенческим любопытством) произведения гениев, либо посвященные взрослению или увяданию, рассматриваются нами особенно пристально, потому что, выражаясь словами В. В. Розанова из «второго короба» «Опавших листьев», средний возраст — физический, старость и детство — метафизические. Отслеживать процесс «освоения чужого слова» (Ю. И. Минералов) вернее всего в ученическом оттачивании мастерства или в черновиках, хотя во всех текстах видны «следы соотнесения с другим

[22] *Бежецкий 2015, 6.*

[23] *Жуковская 1916, 73.*

[24] *Поспелов 1978, 101; Бушмин 1987.*

бытием» (А. Ф. Лосев) и далее, ведь, как утверждал А. П. Чехов «художник един» и все составляющие стиля уже содержатся в его ранних произведениях, и А. А. Блок подмечал, что «писатель — растение многолетнее».

Внимание уделено символистским и романтическим тенденциям в прозе Б. К. Зайцева и заявившего, что ошибочно «называть его реалистом», И. А. Бунина, лиризм и романтическую иронию которого И. Г. Минералова исследует в «Анализе художественного произведения: Стиль и внутренняя форма», и М. А. Булгакова, о романтизме которого пишет Л. П. Фоменко. Особые грани сенсуализма М. А. Кузмина и Б. Л. Пастернака также позволяют обозначить некоторые тенденции их прозы как ирреалистические. Н. Ф. Бернер писал о кузминском типе: «Художники эти, силою творческого постижения, воплощают собою новую, чудесную подлинность жизни <…> Но таковое ирреально-мистическое постижение в чистом виде есть одна возможность творческого миропонимания. Эта возможность не исчерпывает во всей полноте задач художника, отображающего жизнь в многообразии ее фактов, нюансов, действий»[25]. Наиболее часто ирреальной называли прозу Ф. К. Сологуба: «Веет на нас чем-то потусторонним, ирреальным — и за ним мы видим небытие, дьявольский лик, хаос преисподней. Но это — только высшая, обнаженная реальность <…> так точно в жизни нам всегда памятнее те бешеные, огненные минуты зла ли, добра ли, — от которых кружилась и болела голова»[26]. Многоплановая проза А. П. Платонова, позволяющая множество культурных кодов прочтения[27], рассматривается в связи с проявлением идеалистических устремлений в ирреалистических, по класси-

[25] *Бернер 1913, 339.*

[26] *Блок А. 2003, VII, 81.*

[27] *Так, например, основатель платонововедения Н. В. Корниенко пишет, что «Сарториус «на краю собственного безмолвия» оставлен в ирреальной тишине полуразрушенного дома-очага; прежняя почва исчезла <…> исчезли и прежние ориентиры, но «жизнь должна быть испытана и пережита вся». Это в о с к р е ш е н и е героя московского романа…» [Корниенко 1995, 11].*

фикации П. Н. Сакулина, стилях и жанрах — агиографических, апокрифических, а также на примере конкретных романтических аллюзий, как, например, «Жизнь отшельника любителя изящных искусств» В.-Г. Вакенродера, читаемая в «Чевенгуре».

Ища философское обоснование в учениях И. Канте и И. Фихте, с одной стороны, и Ф. Ницше, с другой, часто через посредничество Х. Файхингера, а также ориентируясь на неокантианскую эстетику Й. Фолькельта, Б. Христиансена, Г. Зиммеля, Г. Риккерта, К. Грооса, русские теоретики «ирреализма», исходящего из индивидуализма и субъективности, закрыли глаза, по верному замечанию Н. К. Пиксанова, на социологический аспект. Они оспаривали И. Тэна (особенно Н. Н. Русов, А. М. Евлахов, отчасти В. В. Плотников), упрекали марксистов в одностороннем взгляде, говоря, что если социология не видит внутренний мир художника или божественное начало в реальной действительности, то это не значит, что этого измерения нет. Однонаправленность можно заметить и у самих ирреалистов (евлаховскую «вселенную глазами бабочек»[28] или курловскую попытку приблизиться к реальности изнутри[29]), с их положенным в основу идеализмом, чаще субъективным, хотя не без попытки преодоления его в идеалистическом позитивизме, поэтому для полноты охвата феномена ирреалистской прозы мы дополняем ирреалистские методики их анализа социологической (К. Ф. Головина, П. Н. Сакулина, В. В. Сиповского), марксистской (Г. Лукача, В. Беньямина), психоаналитической

---

[28] *Полемизируя с автором трактата «Искусство с социологической точки зрения» М. Гюйо Евлахов отстаивает право художника смотреть на мир, как бабочка: «Представьте себе вселенную глазами бабочек: она будет населена только существами ярких цветов <…> Мир искусства всегда окрашен в более яркие краски, чем мир жизни <…> золото и пурпур преобладают в нем, наряду с картинами ужаса, или, наоборот, нежными и необыкновенно кроткими» [Евлахов 1910, 338].*

[29] *«Вырвавшийся наконец из заклятого лабиринта, подошедший к желанной грани реальной жизни, к свободе духа и тела — в жадном порыве очищающего чувства, истосковавшийся по жизненной правде, задавленный условностью и предрассудками, человек воззвал к первобытному» [Курлов 1913, 147].*

(Г. Башляра), иначе не был бы соблюден принцип **системности**, а именно он являлся одной из наших задач.

ГЛАВА 1
МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЕ, ХУДОЖЕСТВЕННОЕ И НАУЧНОЕ ПОНИМАНИЕ ФЕНОМЕНА «ИРРЕАЛИЗМ»

1.1. Появление «ирреализма» в системе пересекающихся стилевых и методологических понятий

Начало XX века ознаменовалось в науке и искусстве интересом к маргинальным феноменам, потому что именно на периферии, прежде всего, разнородные явления пересекаются и взаимообогащаются, выходя, по выражению А. Пуанкаре, «на соседние поля», получают импульс к движению, преодолению и развитию, тогда как ближе к центру системы работа, естественно, более стабильна, регламентированна и дисциплинированна.

Согласно теориям первой трети XX века, например, В. М. Жирмунского, А. А. Климентова, Э. Сейльера[30], *романтизмом* инспирирован как реализм, так и символизм. И. А. Гофштеттер прослеживает черты декадентства и модернизма в прозе Ф. М. Достоевского, десятилетиями позже Марио Прац в Европе рассматривает европейский реализм лишь этапом романтизма на пути к декадентству, неоромантизму. Э. Дешанель находит романтизм и в *классицизме*[31]. Ф. А. Браун на обширном эмпирическом материале подтверждает тезис В. Г. Белинского о неизбежности в творчестве романтизма «как мира души, сокровенной жизни сердца». Г. Г. Павлуцкий последовательно выделяет декадентско-модернистскую направленность уже в античном искусстве. Обнаруживается характерный

[30] *Seillière 1914.*

[31] *Deschanel 1885.*

именно для эпохи модерна апогей приверженности ирреалистическому типу творчества и даже провозглашение синтетического «художественно-научного сознания» (П. Н. Сакулин).

Реализм, по мысли указанных ученых, также присутствует в той или иной степени во всех стилях, и, как настаивает сегодня историк литературы В. И. Сахаров, благодаря романтизму, «рождающиеся в конкретной действительности мысли и чувства реальных людей» заполнили метафизическое «царство неподвижных ценностей»[32]. Ж. Пеллиссье, а вслед за ним А. М. Евлахов и П. Н. Сакулин в реализме романтиков отмечают историзм и натуралистическую тенденцию, поэтому истолковывают в естественнонаучном ключе, а в реализме классицистов видят возможность выделить рационалистические, логические, математические абстракции, в связи с чем полемика о стилях поднимала проблемы алгебраической истины и степени доверия чувственному опыту, а также другие, выходящие за рамки филологии[33]. Сегодня В. М. Толмачев открывает в романтизме «своего рода классицизирующий импульс, желание субъективности любой ценой в сейчасности, в ускользающем найти матрицу бессмертия»[34].

Десятилетием позже разрабатывания в многотомных трудах А. М. Евлаховым ирреализма как филологического метода, абсорбирующего культурологический и психологический опыт, в 1920-е годы А. Воронский, Вяч. Полонский, В. Асмус и многие другие с противоположной точки зрения в разных ракурсах освещают пути синтетического миропостижения и, в частности, художественного и литературоведческого. Как обобщает Г. Белая: «Понятия „романтический“, „героический“, „монументальный“, „синтетический“, „фантастический“, „двигательный“ реализм были, в сущности, попытками найти определение

[32] *Сахаров 2004, 77–79.*

[33] *Pellissier 1912, 311–315.*

[34] *Толмачев 2004.*

нового художественного метода познания мира». Соцреализм, по мысли М. Горького, оправданной множеством примеров, — это романтизм. В западноевропейской филологии эта идея оформляется только во второй половине XX века в книге Р. Гароди «О реализме без берегов». Однако при переводе на язык грамматики видна и противоположность ирреализма и предложенного преимущественно марксистами «реализма без границ»: гипертрофированная условность 10-х годов и экспансия сослагательного наклонения побеждается настоящим прогрессивным и наклонением повелительным в 1920-х годах. Таким образом, общее в этих методах — «взрывоопасность» для классических повествовательных форм. Интересно, что и в поэтике названий вопросительные предложения XIX века — «что делать» и «кто виноват»? — сменились вопросительными[35] типа «Почему?» Н. Целдакского, выясняющего в этом рассказе причины событий, далеких от предшествующих глобальных социальных проектов. А. Галунов в своем романе «Сосуды скудельные» представил уже пародию на столь распространенный тип заглавия: его Выжлов пишет роман «Как жить? (Похождения парикмахера)». Паратекстуальная функция вопросительных заглавий отражает полемику модерна с диссертационным выводом автора романа «Что делать?»: «Художественная форма не спасет от презрения <…> произведение искусства, если оно важностью своей идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: „да стоило ли трудиться над такими пустяками?“». Ирреалистический принцип «отношения искусства к действительности» заключается в самораскрытии сугубо индивидуального стиля «сверхмастерства» и/или жизни. В принципиально иные 1920-е годы заглавия становятся побудительными по цели высказывания и снова предвещают глобальное, а не интимное содержание: «Время, вперед!» В. П. Катаева. Изображенное в ирреалистической модальности

[35] *Вопросительные по цели высказвания коррелируют с кантовскими проблематическими суждениями (о возможности) в противовес аподиктичеким (о необходимости) и ассерторическим (о действительности).*

в аспекте визуальном апеллирует к «маленькому»[36], в том числе самоиронично, как в «Маленьком человеке» и других автопародиях Ф. Сологуба, в аудиальном — к тихому[37] («Молчание» или образ Немовецкого у Л. Андреева, «тихие мальчики» Ф. Сологуба, «Тихие зори» Б. Зайцева, «Тихие кануны» К. Шрейбера, «Тихие песни» И. Анненского (Ник. Т-во), «Тишина и старик» М. Пантюхова, «Немые дали» и «Тихая сказка» М. Премирова). Отречение от чувственной и волевой материи во имя представлений духа манифестируется в начале XX века множеством фалилий героев и псевдонимов авторов: Неволин Н. Русова, Невольский А. Даманской, Нестроев Г. Чулкова, Несмелов (А. И. Митропольский), тогда как семантика фамилий Незванова, Нежданов XIX века указывает на отношение к герою окружающего мира.

Ортогональная грамматической, категория модальности всего текста, задолго до ее фундаментальных исследований Ж. Женеттом и И. Р. Гальпериным, предлагается А. М. Евлаховым в связи с его пониманием ирреализма. ***Модальность текста не его субъективность:*** модальность означает не отношение художника к окружающей или внутренней действительности, а отношение художественного мира к жизни. Евлахов культивировал ирреальную модальность, потому что она не зависит от действительности. Подобное понимание субъективности и объективности встречается у Э. Эльстера[38]: гиперболы, повторы, другие фигуры для выражения личных чувств и переживаний почти не меняют образ чувственного восприятия, а выражают эмоции автора по поводу действительности с позиции своей, ограниченной пространственно-временной точки зрения и осведомленности. Метафора и другие тропы переводят в иную, собственную реальность — объективную постольку,

[36] *Горелова 2013, 400.*

[37] *Здесь возможен намеренный или неосознанный отклик на подражание мессии, который «не возопиет и не возвысит голоса на улицах» (Ис. 42:3), воздействуя не шумными требованиями, а духовной властью.*

[38] *Elster, 1897–1911.*

поскольку художник в ней — всевидящий и полновластный хозяин. Также важно, что теоретик ирреализма Евлахов осознает лирическое, драматическое и эпическое начала как динамические (ср. tonart/«тональности» Э. Штайгера), поэтому модальность — изменчивость внутри тональности, которая тоже подвижна[39], но пребывает в диалектическом единстве с некой константой. Как и в музыке, в литературе с начала XX века наблюдается «примат модальности над тональностью и свободно разворачивающейся мелодической линии над гармоническим развитием»[40] или даже «отказ от последних признаков тональной организации»[41]. Р. Мюллера-Фрейенфельса в современной ему литературе возмущало, что она утрачивает каноны, тогда как даже великий Гёте считался с жанрами, в то же время А. А. Климентов восхищен гётевским «отказом от героического и идиллического» в пользу свободного развертывания, индивидуализировавшего Вильгельма Мейстера и тем самым приблизившего его к каждой живой душе[42]. Критикуя Ф. Брюнетьера, Т. Грабовски[43] и А. М. Евлахов[44] полагают жанровые различия в современном художестве не столь важными, как индивидуальные. Но это вовсе не означает отказ от признания организованности, напротив, евлаховские курсы[45] истории литературы подчинены логике «больших стилей», а теория основана на диа-

---

[39] *Как анализировал Ж. Женетт: «Точно так же обстоит дело у Штайгера, для которого переход от лирической «взволнованности» (Ergriffenheit) к эпической «панораме» (Überschau), а затем к драматическому «напряжению» (Spannung) — это лишь этапы последовательного процесса объективации, или все большего разъединения субъекта и объекта» [Женетт 1998, II, 311].*

[40] *Музыкальный словарь Гроува 2001, 708.*

[41] *Музыкальный словарь Гроува 2001, 995.*

[42] *Климентов 1913, 41.*

[43] *Grabowski T. Czy historia literatury jest nauka? — Krakow, 1910. — С. 26.*

[44] *Евлахов А. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии: в 3-х т. — Том III. — Ростов на Дону: Типография Н. А. Пастуха, 1917. — С. 498–499.*

[45] *Евлахов, А. История всеобщей литературы. XIX век: Лекции по истории всеобщей литературы. XIX век / сост. по лекциям профессора и пособиям им рекомендованным студент Валединский. — Варшава: типография Русского Общества, 1914. — 164 с..*

лектике двух типов творчества. И если сегодня в отечественной[46] науке модно выстраивать взаимодействие литературных родов, отталкиваясь от модальности, как И. П. Смирнов, или жанровую систему с учетом модальности, как В. Н. Мещеряков, то Евлахова интересует, прежде всего, влияние той или иной модальности на стиль. Более того, ученый полагает, что ***«ирреальность и есть стильность»***, тогда как попытка в искусстве стенографировать социум в изъявительном наклонении по шаблонам приводит к утрате независимости, автономности, свободы и целостности творчества. Если принять во внимание знаменитую теперь оппозицию Р. Якобсона метонимичности реализма и метафоричности ирреализма, то можно проследить, почему «невидаль» типа изумрудных коней Уччелло пленила воображение Вазари, но особенно поборников «нового искусства» — Мутера, Евлахова[47], М. Гофмана[48]. Метонимией, «смежной» с жизнью, было бы назвать две-три лошадиные черты, потому что все бесконечные черты действительности не назовешь и не перечислишь[49] (A. Marty), а ирреалистам важен именно «перенос» в другое пространство, за грань бытия и создания там самоценного образа. Н. Н. Русов с упоением вспоминает слова О. Редона, приведенные в 4-м номере «Весов» за 1904 год: «Меня называют визионером, даже спиритом… Но для меня это реальность… Я это вижу. Это у меня в глазах»[50]. В евлаховских штудиях ирреализм близок религиозному сознанию: если в композиции Пьета Мария моложе Сына[51], значит, по мысли Евлахова, художнику открылся мир, неподвластный пространственно-временному

---

[46] *На Западе исследование родов и жанров с точки зрения модальности было популярным в середине XX века (Э. Штайгер, Ю. Петерсен).*

[47] *Евлахов 2010, 256.*

[48] *Гофман 1907,7.*

[49] *Marty A. Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie. — Niemeyer, Halle, 1908.*

[50] *Цит. по: Русов Н. Н. О нищем, безумном и боговдохновенном искусстве: исследование / предисл. проф. С. А. Котляревского. — М.: Образование, 1910. — С. 36.*

[51] *Евлахов 1910, 258.*

континууму. Авторскую периодизацию литературы по стилям ни Евлахов, ни его многочисленные единомышленники не создали[52], но попытки предпринимались серьезные, тем более что западноевропейские и особенно немецкие периодизации литературы по стилям были и остаются приоритетными по сей день[53].

Однако и систематизация стилей подвижна, амбивалентна, противоречива. В первой половине XX века многажды отождествляли стили, которые во второй половине — противопоставляли. Опираясь на труды Э. Эльстера[54], Р. Мюллера-Фрейенфельса, Р. Риманна, сближали идеализм и классицизм (по статичности незыблемой шкалы этических[55] и художественных ценностей), романтизм и реализм (по динамичности развития). Например, Р. Мюллер-Фрейенфельс писал:

> Если идеалист ищет вневременной, вечной сущности в потоке явлений, то романтик либо обволакивает действительность расплывчатой дымкой, либо парит в сфере потустороннего. Он прежде всего человек фантазии, и образы его снов для него имеют большую реальность, чем показания внешних чувств или понятия. Поэтому ему всего привольнее в мире сна, сумерек, лунной ночи, сказки, в далеких странах и отошедших эпохах: этот «третий мир» проникает всю его повседневность. Хотя романтик, как тип, обнаруживается впервые лишь в конце XVIII века, он представляет явление всечеловеческое, возможное во все эпохи; это тип чрезвычайно сложный и способный принимать самую разнообразную окраску[56].

---

[52] *П. Н. Сакулин в труде «Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей» предлагает обратный подход, при котором тип, метод и стили творчества — «факторы», обусловленные историей, хотя и влияющие на нее.*

[53] *Кудрявцева Т. В. Особенности литературной ситуации на рубеже XIX–XX вв. // Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2014.*

[54] *Труды Эльстера в России были не только переведены, но отреферированы и снабжены русскими примерами на каждый стилистический феномен О. Бургардтом.*

[55] *На этом же основании Л. И. Аксельрод (Ортодокс) вправе была противопоставить в полемике с Н. А. Бердяевым идейную, можно сказать, идеалистическую — с постоянными, а не «текучими» (как определяли народники марксистские принципы, исходя из диалектического материализма) нормами и культом жертвы за человечество — литературу русских марксистов изменчивости романтического модернизма.*

[56] *Мюллер-Фрейенфельс 1923, 88.*

Идеалист, по мнению Мюллера-Фрейенфельса, задается целью утвердить в искусстве, «имманентном жизни», образец для всей этой действительности[57], что совпадает с целью классициста. Ф. И. Буслаев, А. А. Климентов находят в ложном (определение В. Г. Белинского) классицизме социальную тенденциозность[58], и, как Р. Мутер, — ложный идеализм поклонения авторитетам и искусственным догмам, начинается отстаивание прав романтиков на истинный идеализм или, как в трудах Евлахова, на синтез метафизической, классицистической красоты с живым неповторимым переживанием влюбленной в нее души.

Молниеносно распространяются также идеологические определения стилей (славянофильство, анархизм, народничество), экономические (буржуазный стиль — преимущественно в науке французской или о французской литературе, например, William A. Johnsen; пролетарский — в немецкой, скандинавской и советской). Повсеместно укореняются и мировоззренческие определения стилей, например, «пессимизм» в классификации Роберта Риманна[59], и поведенческие, типа «декадентства и босячества», о котором полемизировали в «Русских ведомостях», «Русском богатстве», «Мире искусства» Д. В. Философов, И. Игнатов и другие. Ученик Н. К. Михайловского народник Ю. Александрович причисляет к художественной и критической литературе стиля модерн индивидуалистов, ницшеанцев, декадентов, марксистов[60], всех, кто не отстаивает национальные интересы, этическую и поэтическую самобытность народа. Панегирически

---

[57] *Мюллер-Фрейенфельс 1923, 31.*

[58] *С этой позиции понятно утверждение А. Терца и С. Ф. Дмитренко о «классицизме (идейной декларативности, публицистичности, злободневности)» русской революционно-демократической критики и литературы.*

[59] *Riemann 1912.*

[60] *Александрович 1908, 75.*

тот же широкий спектр значений включает в стиль модерн и М. Э. Гуковский[61].

Еще сложнее с временной привязкой термина символизм, например, в качестве направления в искусстве, литературного стиля, метода. Символизм как мировоззрение, пишет Ф. И. Буслаев в «Задачах эстетической критики», — основа средневекового сознания, безусловная, по общепризнанной гипотезе Н. И. Прокофьева, именно для русского менталитета[62], не наследующего напрямую античности с ее культом трагического[63]. «Символизм как миропонимание» Андрея Белого — уже синтез вечного и актуализированного писателем первой трети XX века смысла, но «в символизме реальная связь за пределами видимости»[64]. Кроме того, по мысли С. Рафаловича, «декаденты не искали выхода из обособленности <…> поэтому отвергли реализм <…> символисты, отрицая реализм во имя слияния», словно обретают некий высший социализм[65]. Символизм вообще ровесник творчества, мифопоэтического, религиозного и художественного, по крайней мере, по мысли деятелей Серебряного века, например, М. Гофмана, А. Волынского, З. Гиппиус, и потому им показался бы святотатством поиск особенностей символизма в *натурализме* (Ж. Леметр, М. Нордау, Г. Брандес), к которому ирреализм склонен или, по меньшей мере, внимателен в начале XX века и не без влияния которого, по признанию авторитетной в начале XX века эстетики Й. Фолькельта, подтвержденной и сегодня в филологических гипотезах В. М. Толмачева и Ф. П. Федорова о «постпозитивистском искусстве»[66], произ-

[61] *Гуковский 1903.*

[62] *Прокофьев 1975.*

[63] *Именно в начале XX века, согласно исследованиям В. А. Беглова («Эпопея в русской литературе». — М.: Изд-во МГУ, 2005. — 272 с.) и В. Н. Быстрова («Между утопией и трагедией: Идея Преображения мира у русских символистов». — М.: Прогресс-Плеяда, 2012. — 384 с.), трагическое вторгается даже в исконное эпическое начало русской литературы.*

[64] *Белый 1908.*

[65] *Рафалович 1908.*

[66] *Федоров 2004.*

растают, как ни парадоксально, большинство модернистских течений. Именно в первой трети XX века В. В. Виноградов реабилитирует термин натурализм в «Эволюции русского натурализма. Гоголь и Достоевский», в которой обоснован также «романтический натурализм», что свидетельствует об общем для эпохи стремлении к синтетическим литературным стилям, жанрам, филологическим методикам их анализа.

На рубеже XIX–XX веков в филологии появлялись эти дефиниции и тогда же сопоставлялись многообразно, как в калейдоскопе, и в разных пропорциях их понятийные объемы. В Германии и России, например, Р. Гаман[67] и Ф. Шперк сближали импрессионизм с декадентством, а не с натурализмом, как Э. Золя. Историки и критики начала XX века (А. А. Климентов, Г. Г. Павлуцкий) отождествляли символизм и декадентство, что вызвало бы недовольство поборников их контраста — М. Гофмана, А. Волынского, З. Гиппиус, и, тем более, Вяч. Иванова, Белого, противопоставивших открытость своей религиозности «футлярности» декадентского индивидуализма. В. С. Турчин находит традицию преодоления модерном глубинного, но темного символизма (видимо, отождествленного культурологом с декадансом), которая полностью противоречит концепции *модерна* в статьях З. Н. Гиппиус, Э. Метнера, Белого[68]. Символисты твердили о декоративности «совсем земного» модерна и его «бескрылой» соразмерности, тождественности человеку, типа Biedermeier-Realidealismus (R. Neuhäuser), от которого западный модерн, наоборот, отталкивается и открещивается в поисках запредельно духовного. Автор учебно-научных и художественных книг, многажды переизданных в начале XX века, К. Ф. Головин (Орловский) объединяет все новые тече-

---

[67] *Hamann 1960, 160–161.*

[68] *А. Белый в статье для 3 номера журнала «Весы» за 1904 год шутливо окрестил К. Бальмонта «поэтом modern style». Э. Метнер [Вольфинг 1912, 380] последовательно критикует музыкальный modern в книге «Модернизм и музыка. Статьи критические и полемические (1907–1910)».*

ния в модернизм, при этом находя его вырождающимся романтизмом. Философов в статье «Немецкий романтизм и русская литература» вообще противопоставил декадентов и модернистов — романтизму и символизму: они, с их «отвлеченным эстетизмом, удалением от жизни, бесплодным фантазированием», не эпигоны, а антогонисты «жизненному революционизму, пламенным, действенным идеалам, безудержной любви к жизни, желанию свести Бога на землю». Модерн и модернизм[69] разграничивают В. В. Власов в искусствоведении, Д. М. Магомедова в литературоведении[70]. М. Г. Неклюдова и Л. М. Буткевич отделяют декадентство рубежа XIX–XX веков от декаданса, все свойства которого на витках спиралеобразного[71] историзма декадентство аккумулировало в одном десятилетии. В отечественной филологии В. И. Тюпа вводит термин неотрадиционализм. В 1909 году Г. С. Новополин в книге «Модернизм на русской почве. Символизм, декадентство, происхождение и развитие» обобщающим сделал термин «модернизм», а годом ранее Андрей Белый под «модернизмом» объединил вообще все существующие течения: «Символизм смешивают с модернизмом. Под модернизмом же разумеют многообразие литературных школ, не имеющих между собой ничего общего. И бестиализм Санина, и неореализм, и революционно-эротические упражнения Сергеева-Ценского, и проповедь свободы искусства, и Л. Андреева, и изящные безделушки О. Дымова, и про-

---

[69] По тому же принципу (пример «возрождения» начала XX века — обновленческие тенденции в искусстве вообще) А. В. Крусанов разграничивает авангард как феномен художнических «группировок» начала XX века — с культом прогресса, экспериментального опережения времени и эпатажа, и авангардизм как феномен искусства любого времени с революционной установкой на сверх-новаторство и протест.

[70] Магомедова Д. М. Русская литература и культура конца XIX — начала XX веков. — Siedlce: Institut Neofilologii I Badań Interdysciplinarnich Universytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, 2016. — С. 134–135, 209–210.

[71] О приверженности писателей первой трети XX века к виконианской концепции развития цивилизаций пишет В. В. Полонский в главе «К проблеме историософского романа в русской прозе конца XIX — начала XX века» книги «Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст» [Полонский 2011].

поведь Мережковского, и пушкинианство брюсовской школы»[72]. До 1980-х годов советские филологи к модернистам относили, как правило, акмеистов и даже футуристов, которых на Западе безоговорочно причисляли к авангарду. Во второй половине XX века Мирослав Дрозда[73] отнес к модернизму символизм и аванград. Также чешский русист заново поднимает важную проблему, остро вставшую в науке первой трети XX века: иллюзионизм — это вытеснение художественного «фактуальным» и детализированным «протоколизмом», «иллюзионное подобие подлинника», на агрессию которого в разных искусствах сетовали как филологи (Ф. И. Буслаев в «Задачах эстетической критики»), неокантианские «эстетики» (Й. Фолькельт, Б. Христиансен), так и художники (А. Васнецов), поэты (А. Белый), настаивая, что восковые фигуры, одетые портными в человеческие костюмы, вовсе не реальны. Однако именно на рубеже XIX–XX веков возникает энантиосемия определения «иллюзионный»: А. Блок, рассуждая о солипсизме, чистом фикционализме Ф. Сологуба также употребляет почти в терминологическом значении слово «иллюзионизм», М. Гофман убеждает, что «отличительной чертой декадентства является иллюзионизм — полная потеря

---

[72] *Белый А. Символизм и современное русское искусство // Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. — М.: Республика, Дмитрий Сечин, 2012. — С. 389.*

[73] *В своих работах ученый расширяет границы «стиля модерн», особенно интересно его изучение творчества М. Горького в модернистском контексте, которому предшествовал анализ писателя как основоположника модернизма А. Измайловым в книге «Помрачение божков и новые кумиры» (М.: Типография т-ва И. Д. Сытина, 1910. — 264 с.). Работы М. Дрозы: Дрозда М. Модернизм, авангардизм и Максим Горький. Slavica Pragensia VI. Universita Karlova. — Praha. 1968. «Мелкий бес» Ф. Сологуба — роман в стиле модерн. — Studia Russica. — XI. — 1987. Дрозда М. Чуковский — литературный критик // Acta Universitatis Carolinae. Slavica Pragensia XII. Universita Karlova. — Praha, 1970. — II–IV. — P. 271–284. Дрозда М. Петербургский гротеск Андрея Белого // Umjetnost rijeci. — 1981. — XXV. Дрозда. М. Горький и Достоевский // Annail Sezione Slava (Instituto Universitario Oriéntale). XVI–XVII. — Napoli, 1975. — P. 204–212. Дрозда М. Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого) // Russian Literature. — 1994. — XXXV. — P. 287–547. См. также: Лотман Ю. М. Иллюзия достоверности — достоверность иллюзии (О монографии М. Дрозды «Нарративные маски русской художественной прозы»). — Russian Literature. —XXXV. — P. 277–285.*

реальности религиозных переживаний»[74], Вяч. Иванов в главе «Критерии различения обеих стихий» книги «Две стихии в современном символизме» пишет: «Пафос идеалистического символизма — иллюзионизм». Р. М. Рильке и Ф. Ницше «иллюзионизму „отражений“ противопоставили идею глубины вещи и ее мифологического измерения»[75], Мопассан же считал свой «иллюзионизм» «личным в*и*дением <…> мастерской группировкой обыденных мелких фактов <…> с множества точек зрения»[76]. Западные эстетики В. Шербюлье, К. Гроос не уточняют, какой именно мир — внешний, окружающий или внутренний, духовный — призван художник доводить до «иллюзии достоверности», а вот Буслаев в «Задачах эстетической критики», неокантианцы Б. Христиансен, Фолькельт, Евлахов настаивают, что достойной целью может быть «художественная убедительность» совершенного, очищенного от суетных мелочей как реального, так и ирреального плана:

Не сила впечатления происходит от убеждения в «реальности» художественного впечатления, а наоборот: убеждение в его «реальности» происходит от силы впечатления, которое оно оказывает. Сила же впечатления прямо пропорциональна художественности формы, т. е. ее телеологичности, или, иначе говоря, — ирреальности. Формула художественной убедительности: чем ирреальнее, тем «реальнее»[77].

В первое десятилетие XX века И. Ф. Анненский, А. А. Измайлов, десятилетием позже Иванов-Разумник, Уго Перси в начале XXI века по-разному воссоздавали процесс диалектического единства декадентства и модернизма в русской литературе

---

[74] *Гофман 1907, 25.*

[75] *Толмачев В. М. Рубеж веков как историко-литературное и культурологическое понятие // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / под ред. В. М. Толмачева. — М.: Academia, 2003. — С. 127.*

[76] *Толмачев В. М. Рубеж веков как историко-литературное и культурологическое понятие // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / под ред. В. М. Толмачева. — М.: Academia, 2003. — С. 129.*

[77] *Евлахов 1914, 360.*

и искусстве. Варианты *ар-нуво, югенд-стиль, модерн* и другие, говорящие об осовременивании, формотворчестве, огранке культуры или запечатлении своевременности, процессуальности жизнедеятельности, как видится Х. Яуссу[78], и большинству филологов первой трети XX века, но они направлены вовне, а не вовнутрь, как семасиология «ирреализма».

Евлахов, *res nullius* присвоивший себе ирреализм как метод, так обобщает его: «С морально-общественной точки зрения, такой взгляд на мир, конечно, есть признак упадка. Но, по существу, в нем нет ничего нового. Если Оскар Уайльд утверждает, что для художника мир — зрелище, для поэта — песня, то ведь еще Гесиод сказал, что у них „песнь всегда на уме и в груди сердце беззаботное“». Если для «модерниста» искусство важнее и выше действительности, то это лишь потому, что он, прежде всего, художник. Гоголь не «модернист», но он писал Иванову:

> Все, что есть в мире, так ниже того, что творится в уединенной келии художника, что я сам не гляжу ни на что, и мир кажется вовсе не для меня. Я даже не слышу его шума». Очевидно, дело не в «модернизме» и не в «упадке». Оно гораздо глубже, чем кажется, ибо «модернизм» и «упадок» стары, как мир. Всякий художник в этом смысле «модернист» и всякое искусство — «упадок». Изменяется лишь их количество <…> Трудно понять все это, если не считаться с особенностями духовной организации художников. Они и только они могут объяснить нам многое, — не раса, не среда и не момент, хотя все эти факторы и должны иметь известное влияние[79].

Выбор Н. В. Гоголя объектом первой любви и защита «ирреализма» Ф. М. Достоевского от критики Замотина указывают на то, что, несмотря на культ «красоты и личности» (Э. Кей), Евлахов не мыслит художество без религиозного потенциала, что впоследствии подтверждается в исследованиях В. А. Воропаева и С. А. Павлинова о Гоголе, К. А. Степаняна и О. Ю. Юрьевой о Достоевском, причем Юрьева увидит и теневую сторону ре-

[78] *Jauß 1994.*

[79] *Евлахов 1910, II, 516–517.*

лигиозности, сказавшуюся на развитии русской литературы: «Открытие „нереальности действительности“ станет одной из излюбленных идей не только Достоевского, но и всей русской литературы конца XIX — начала XX веков»[80]. Необходимо отметить и влияние Гоголя также со стороны его совершенно особой оборачиваемости смыслов, способностью к соединению в едином художественном пространстве не только сатирического с трагическим, но и бытового с мистическим (заявленная в цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки», эта стилевая особенность в последующем творчестве писателя — прежде всего в «Ревизоре» и «Мертвых душах» — обрела масштаб мировоззренческого и художественного стержня всего творчества писателя). Весьма показательно высказывание В. Я. Брюсова о Гоголе в работе «Испепеленный» (нельзя не вспомнить, что открытие Гоголя-мистика осуществилось именно символистами в начале XX века):

После критических работ В. Розанова и Д. Мережковского невозможно более смотреть на Гоголя, как на последовательного реалиста, в произведениях которого необыкновенно верно и точно отражена русская действительность его времени. Напротив, Гоголь, хотя и порывался быть добросовестным бытописателем окружавшей его жизни, всегда, в своем творчестве, оставался мечтателем, фантастом и, в сущности, воплощал в своих произведениях только идеальный мир своих видений. Как фантастические повести Гоголя, так и его реалистические поэмы — равно создания мечтателя, уединенного в своем воображении, отделенного ото всего мира непреодолимой стеной своей грезы[81].

Здесь, кстати, любопытно отметить подчеркнутое объединение и фантастических, и реалистических произведений Гоголя на основании присутствия в них «грезы», «мечтания»,

[80] *Юрьева 2014, 29.*

[81] *Брюсов 1973, VI, 136.*

«*уединенного воображения*». Несмотря на брюсовскую образность, можно усмотреть в этой характеристике подтверждение научной мысли — о присутствии ирреализма и в «нереалистических», и в «реалистических» вещах, по крайней мере, это именно так в сознании «ирреалистов» — от И. Гофштеттера до А. М. Евлахова, и символистов — от В. Гиппиуса до Андрея Белого.

Важно также отметить особое восприятие «нового идеализма» И. С. Тургенева в критике и литературе первой трети XX века. Д. С. Мережковский в программной статье 1893 года «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» считает вклад Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и И. С. Тургенева в символизм бесценным, особенно это касается тургеневской философии природы и женских образов. Измайлов в «Помрачении божков и новых кумирах» отметит преувеличение прежней демократической критикой социальной злободневности в прозе Тургенева и открытие ее мистической глубины новейшими исследователями и писателями.

В отличие от будущей концепции русской «формальной школы», полуспекулятивный формализм Евлахова в духе своего времени поддерживает связь с чуждой предшествующей науке мистикой и схоластикой, что подтверждается специфическими источниками его концепции, например, «Запросы мысли» и история гностицизма «В поисках за Божеством» Ю. Н. Данзас. Несмотря на кажущуюся духовную близость, у ирреализма есть существенные расхождения с подлинным христианством, можно выделить оппозицию совершенство — бесконечность, порой «дурная», что серьезно исследовано в работе С. А. Васильева «Совместимы ли романтизм и христианство? (Концепция романтизма А. Ф. Лосева)»:

Между классицизмом (классическим искусством и миросозерцанием) и романтизмом <…> диалектическая разница: они представляют собой «два лика вечности» <…> как ясность и темнота, как форма, в которой вечный первообраз дан цели-

ком, и то, что не может целиком излиться в явление и всегда стремится за его пределы[82].

Однако, полагает А. С. Васильев, «принципиально важным моментом в романтизме является диалектическая составляющая ***стремления***, которая <…> может нести различные функции в зависимости от культурной эпохи и индивидуального стиля, в том числе и функции, связанные с воплощением христианского содержания, несмотря на то, что христианство, по Лосеву, мировоззрение классическое»[83].

Идеальный стиль, согласно А. М. Евлахову, представляет собой единство классицизма и романтизма:

Романтическая свобода вымысла сочеталась бы с классической телеологичностью формы, иначе говоря, субъективное, личное, психологическое и эмоциональное совершенным образом сочеталось бы с объективным, общим, логическим и рациональным, так чтобы одно как бы воплотилось в другое, подобно тому, как род воплощается в виде[84].

Для постижения идеального стиля в литературоведении Евлахова намечаются, соответственно, две осознанных и названных им тенденции — к феноменологической критике[85] и формализму[86]. Основной теоретик ирреализма не дает конкретных определений ирреальности и ирреалистичности, но они понятны в евлаховском контексте. **Ирреальность — тайна или чудо самой жизни. Ирреалистичность — скрытая целесообразность шедевра, обеспечивающая красоту его «внутренней формы», чудо техники.** Ирреализм в узком смысле — это стиль первой трети XX века, возникший на пересечении натурализма и символизма, с определенным лексиконом и конкретной системой жанров, приемов, тропов, фигур, а также научная методика,

[82] *Васильев 2010, 15.*

[83] *Васильев 2010, 20.*

[84] *Евлахов 1914, 488.*

[85] *Евлахов 1910.*

[86] *Евлахов 1914.*

вырабатывающая принципы раскрытия именно этого стиля. Расширительно ирреализм — это «тип творчества», при котором сознание преимущественно направлено внутрь, а не на окружающее бытие[87]. В универсальном смысле ирреализм, что следует из учения А. М. Евлахова и подтверждено П. Н. Сакулиным, — это *начало художества вообще*:

Нельзя не говорить о творческой личности писателя, так как она — primum agens и так как она бесследно не растворяется ни в каком коллективе <…> Творчество в сущности есть процесс «самовыявления» поэта. Другой вопрос, — каково это самовыявляющееся «я», но суть дела — в самовыявлении. Так понимали себя художники всех веков и народов. И пролетарские писатели, к счастью, не составляют исключения. В творческой личности общее получает индивидуальное преломление[88].

Евлахов пишет о некой составляющей подлинного шедевра, которая не тождественна сумме внешних факторов, не исчерпывается анализом источников, среды, направлений, вкуса, технических условий художественного произведения, личности автора[89].

Как неотъемлемая часть произведения ирреалистичность соотносима с потебнианским «образом идеи» и «образом образов», но также с «чистой художественностью» В. В. Полонского. Осознание образности как «духовно-чувственной материи» демонстрируется на заре русского романтизма представителями «*масонизма*», определенного П. Н. Сакулиным[90] и подтвержденного В. И. Сахаровым как ирреальное направление в философии, искусстве, филологии и как литературный стиль.

---

[87] *Можно соотнести, например, с включением А. С. Бушминым в разговор о реализме и просветителя Свифта, и критического реалиста Салтыкова-Щедрина, и натуралиста Золя [Бушмин 1987].*

[88] *Сакулин 2012.*

[89] *Евлахов 2011, 68–69.*

[90] *Сакулин 1990.*

Становление и развитие ирреалистического начала в русской литературе, безусловно, осуществлялось и в творчестве таких авторов, как В. Ф. Одоевский, М. Н. Загоскин (прежде всего, в его романе «Искуситель», литературно-апокрифическая составляющая которого указывает на особую, пожалуй, самую древнюю ирреалистическую традицию в русской литературе, соотносимую с житийной, эсхатологическо-апокрифической литературой, а также Священным Писанием и Преданием), А. Погорельский, О. М. Сомов, Н. А. Полевой, А. А. Бестужев-Марлинский, причем последний, по наблюдению А. А. Измайлова, образной «цветистостью» и утрированной риторичностью[91] особенное повлиял на модернистский стиль в общем, так что вызывающий улыбку в «золотом веке» «*марлинизм*», который П. Н. Сакулин выделял на материале первой трети XIX века, оказался серьезно востребованным и через столетие.

Необходимая «неслиянность и нераздельность» (А. Блок) природы и духа, человека и Бога, о которой грезили деятели *Серебряного века* (определение, благодаря Омри Ронену окруженное полемикой, наравне с бердяевским и ильинским «*возрождением*»), искала свое имя в разных языках, художественных и мировоззренческих системах, творческих мастерских, о чем свидетельствует «мистический анархизм» Чулкова, «соборный индивидуализм» М. Гофмана, церковь «Третьего Завета» Мережковского, «литургический синтез» Вяч. Иванова, «вселенский синтез» Белого. На основе чаяний эпохи и применительно к художественному стилю и даже научному методу рождалось и рождается множество окказиональных терминов, коррелирующих с ирреализмом: фикционализм, или идеалистический позитивизм, критика Канта и Ницше Файхингера, чрезвычайно важного для русской филологии от А. Ф. Лосева до во многом противоположного ему Г. Шпета, идеал-реализм

[91] *См. подробнее: Завгородняя 2011.*

философа Н. Лосского[92], неоидеализм Р. Мутера, процитированного даже Л. Н. Толстым, не говоря уже о мирискусниках, во Франции — идеореализм Сен-Поля Ру и совсем иной Александра Сеона и Пеладана. Не изобретая терминов, Брюсов часто декларирует, что «будущее принадлежит синтезу между „реализмом“ и „идеализмом“»[93], именно такому будущему посвящены и многие художественные достижения писателя. Сегодня А. М. Любомудров оценивает мировоззрение и стиль Зайцева и Шмелева как «духовный реализм»[94].

Ирреализм как подразумеваемое присутствует при создании произведения искусства вообще, а словесного — в первую очередь, но особенно явственно возникает при синтезе искусств, в аллюзийном поле, при мифологизме или религиозности художественного сознания и, наоборот, — в иллюзионизме индивидуалистского «я», граничащего с солипсизмом. По мнению Жирмунского, высказанному в книге «Немецкий романтизм и современная мистика», для литературоведа, в отличие от философа Ницше, не принципиально, «прозревает» писатель мистическое в самой природе, выдумывает, измышляет его, может ли реально привнести поэзию в жизнь.

Исходя из других значений слова «ирреализм», можно предположить, что его «приемы» сродни значимым «пустым местам» структуралистов, «минус-приему» Ю. М. Лотмана, «миражной интриге» Ю. В. Манна, но это не так. Действительно, почитаемый ирреалистами Й. Фолькельт пишет, что «искусство — это сокращение реальности»[95], и при этом своего рода монтаже

---

[92] *О личном и профессиональном взаимовлиянии А. М. Евлахова и автора знаменитого в 20-е годы «Обоснования интуитивизма» можно прочесть в послесловии Г. В. Макаровской «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» евлаховского ученика — А. П. Скафтымова.*

[93] *Брюсов В. Среди стихов. 1894–1904. Манифесты, статьи, рецензии. — М., 1990. С. 318–319.*

[94] *Любомудров 2003.*

[95] *В переосмыслении Евлахова неокатианское «сокращение реальности» меняется на «сгущение реальности», потебнианское «сгущение мысли» на «концентрацию жизни», что не укладывается в концепцию «чистого искусства». Правда, свое понимание «концентра-*

существенно, что именно выбрано из жизненного материала, однако на высоком эстетическом уровне важна аллюзийность, игра с читательским «горизонтом ожидания», то есть определяющим становится выбор не из жизненного, а из художественного материала, через призму которой воспринимается сама жизнь. А. Потебня, предшественник как сторонников символизма, так и «ирреалистов», предложил в качестве основы искусства, особенно словесного, — «сгущение мысли», в котором и была найдена Евлаховым самая суть ирреализма — тайника, а не отсутствия.

Ирреалистический тип художественного мышления актуализировался прежде всего в прозе, которая и помогает своим будущим исследователям в формировании адекватного методического инструментария анализа. Проза, даже не многогеройная, не теряет гомеровской надежды, заставить читателя верить, будто здесь говорит не сам повествователь, а кто-то другой (этот «ирреализм» прозы отмечен уже Платоном). Преимущественно для модернистской прозы характерно парадоксальное сочетание яркой вычурной декоративности и, напротив, постоянного разнопланового апеллирования к чтению между строк — постижению ассоциативного и аллюзийного плана. Смелая заявка Евлахова обозначить ирреализм как метод, причем не только художественный, но и соответствующий ему научный, подкреплялась детально проработанным эмпирическим материалом с помощью постепенно сформированной ученым системы приемов, нацеленных на выявление конкретных художественных особенностей. Так как метод «ирреализм» призван уяснить материально не выраженное, то именно оно становится объектом его исследования во всех трех выведенных Евлаховым из аристотелевской поэтики миметических отношениях. Сами

ции жизни» Евлахов ведет не от «élan vital» популярного А. Бергсона, а солидаризуется в выборе традиции с К. Эрбергом и «концентрирует» именно человеческое, по чтимому модернистами Йоханнесу Фолькельту, «Das Menschlich-Bedeutungsvolle», а не природное, находя подтверждение в идее книги ««Sartor Resartus» Т. Карлейля: «Freedom, heaven-born and leading heavenward, and so vitally essential».

по себе словесные средства, которыми совершается подражание, например, с начертательно-графической стороны, осязательной (бумага, типографские особенности), формы книги, имеющей нечто общее со скульптурной спецификой, общего с музыкой фонетического строя языка исследуются не в этом материально выраженном компаненте[96], а целях установления того, к какому первоисточнику восходит тот или иной элемент (например, строфика «Москвы» Белого и лестницы в архитектуре). Что касается содержательной стороны слова — внутренней формы и чистого смысла, то и здесь также внимание нацелено на прообраз. Относительно третьего аристотелевского вопроса (как именно подражают словами), то и здесь важно не то, о чем собственно повествование (фабула, сюжет, жизненный материал), а смежные с ним феномены, переводя на язык Ж. Женетта, дискурс и экфрасис. Таким образом, видимо, не до конца осознанное Евлаховым сближение модальности и аллюзийности базируется на ирреализме как методе изучения специфики исключительно индивидуально созданного, лично привнесенного (*Die norm der Neuheit des Gefühlsgehaltes* как обязательного условия художественности), отраженного внутреннего, а не внешнего мира в произведении. Модальность — то, что отличает, индивидуализирует, «дифференцирует», как иронизировал Блок, аллюзийность — сочетает, объединяет. Обе категории в тексте отвечают за «оценочность»[97], которая, по мнению Б. А. Успенского, постижима только с помощью интуиции[98]. Аллюзийность и суггестивность внутренне взаимосвязаны, что способствует «расширению художественной впечатлительности» (Д. Мережковский). Выражаясь языком следующего рубежа веков, интертекстуальность не остается техническим приемом, —

[96] *Например, Белый эксплуатирует прием долготы гласного звука в целях имитации музыки фонетической и просодической материей речи.*

[97] *Только модальность регулирует позицию внутри текста, аллюзийность — и за его пределами.*

[98] *Успенский, Б. А. Поэтика композиции. — СПб.: Азбука, 2000. — С. 22.*

она пересоздает эстетические системы и влияет на эмоционально-нравственные ориентиры художников. Евлахов веком раньше утверждал, что заимствование, цитирование, парафразирование, упоминание и даже переводы и подражания характеризуют скорее того, кто и каким образом пересоздает (здесь филолог ссылается на «Nachschöpfunger» Карла Фосслера). Только установив хотя бы приблизительные границы традиционности, можно отмерять «приращение новизны» авторской индивидуальности.

Из модальности выводится стиль (непосредственное самовыражение автора), из модальности и аллюзийности — стилизация (самовыражение автора посредством интерпретации[99] чужого текста), из аллюзийности — синтез искусств[100].

Глубина постижения жизни зависит от духовного запаса, неисчерпаемого в случае подлинного гения и обозначенного русским ирреализмом вслед за Фосслером[101] непереводимым немецким понятием «Nachschöpfunger». В современном немецком слово означает просто режиссера или иного художника, творящего на основе уже существующего текста. Но для Евлахова (и впоследствии П. Н. Сакулина) внутренняя форма не исчерпывается обиходным ходовым значением, поэтому они выделяют в Nachschöpfunger schöpfer — «черпак»[102], но вместе с тем смертный создатель и Всевышний Творец — и метафорически объясняют с его помощью неисчерпаемость подлинного художества, которое всегда на основе другого, потому что для ирреалистов,

---

[99] *Iser W. The Range of interpretation. — USA: Columbia University Press, 1993. — P. 51–52.*

[100] *Синтез искусств как слияние сил в стремлении к единой красоте связывается с аллюзийностью на основании 27 письма Ф. Шиллера «об эстетическом воспитании», опирающегося на «Критику способности суждения» И. Канта, в котором утверждается, что истина — общее достояние рода человеческого, без примеси чьих-либо эмоций, чувственность — состояние индивида, которым нельзя ни с кем поделиться, а красота — нечто духовно-эмоциональное и объединяющее в себе.*

[101] *Фосслеровская концепция «Nachschöpfunger» покорила С. Пшибышевского (эссе «Nachschöpfung»), Э. Эльстера («Prinzipien der Literaturwissenschaft»), в России — О. Бургардта, А. М. Евлахова, П. Н. Сакулина, А. П. Скафтымова.*

[102] *Ход мыслей у русских потебнианцев в том же направлении, что и у А. Марти, воспитанного на В. Гумбольдте.*

с кантианским уклоном, художественный процесс — априорное творение реальности, непрестанная материализация смысла. «Априорную красоту» Д. В. Сарабьянов считает основным принципом и признаком искусства модерн[103]. Именно в таком контексте понятно ахматовское определение поэзии — «великолепная цитата», потому что «вначале было Слово». В связи с концепцией «Nachschöpfunger», несмотря на существование общности сюжетов и мотивов, loci communes, заимствований, цитирований, парафразирований, упоминаний в самостоятельном творчестве, переводов с постоянным гадамеровским «Sprachnot» и подражаний, подлинный художник никогда не теряет собственный голос. Всеобщее и вечное метафизическое начало подлинного художества актуализируется в индивидуальном стиле.

Не случайно Ю. И. Минералов уделяет особое внимание и парафразированию: «*Парафразис* может амплифицировать текст прообраза, а может сократить, сжать, свернуть его»[104]. Амплификация и симплификация — важнейшая техническая возможность «ирреализма как типа творчества» (П. Сакулин). Симплификация и словесно-образный эллиптизм, как и модальность, не остается грамматической, синтаксической категорией, а проецируется на весь текст:

Эллипсис в литературе — пропуск образно-смыслового звена (объемом от слова или нескольких слов до фразы или даже более крупного смыслового единства), суть которого может быть восстановлена по контексту <благодаря> стилистическому «активу»[105].

Незримое, неслышное, незнаемое, но подразумеваемое (коррелирует с аллюзийностью) или ощутимое (коррелирует с суггестивностью), также присутствует во вставках-пропусках,

---

[103] *Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. — М.: Искусство, 1989. — 294 с.*

[104] *Минералов, Ю. И. Сравнительное литературоведение. — М.: Высшая школа, 2010. С. 26–27.*

[105] *Минералова 2003, 168.*

причем во вставленном важно не только его содержание, его положение (впоследствии сильные-слабые позиции в структурализме), но причины и сам процесс образования нового или утраты, поэтому евлаховский ученик А. П. Скафтымов подключает каузальность к анализу формы. На рубеже XIX–XX веков о важности амплификации-симплификации в искусстве заговорили повсеместно. Фабио Наннарелли утверждает, что «поэзия — владычица пространства и времени, ибо она развивает во времени мгновенное действие изобразительных искусств, а сближениями слов сокращает в одно мгновение последовательные чувства, пробуждаемые музыкой, заставляет объять одним взглядом бесконечные миры, которыми фантазия художника населила пространства»[106]. Ферручио Бузони верит, что только музыке под силу передать «свободу, непосредственность, интенсивность чувства», потому что «музыка может сжаться в комок и расплыться в разные стороны <…> явить темперамент со всеми движениями души, со всей живостью следующих один за другим моментов, а не одну какую-либо ситуацию»[107], конкретно, вариацию на тему, преимущественно в четвертных нотах, можно представить шестнадцатыми. Ирреальность как чудо обозрения Иезекииля или остановки времени Иисуса Навина здесь предельно близка ирреалистичности как апогею искусства. Е. В. Аничков в статье «Традиция и стилизация» утверждает режиссерскую интерпретаторскую ответственность за пропуски-вставки в драматургии, С. Волконский в «Выразительном человеке» проповедует актерские «эллипсы» — молчаливое мимическое в декламации. Н. Киселев в 6-м номере «Мире искусства» 1911 года в статье «Рисунок (масса, линия, форма)» и Н. Э. Радлов в 7-м номере «Аполлона» 1913 года видят в отсутствии в графике цвета особую ирреалистичность, духовность, словно приглашение в иное измерение, поэтому Й. Фолькельт

[106] *Nannarelli 1861.*

[107] *Бузони 1912, 11.*

вправе утверждать, что, созерцая эстампы, зритель восстанавливает пробел по-своему, а не раскрашивает под натуральный образец. Выражаясь языком современной нарратологии, «лакуны» (Вольф Шмид) в эпическом тексте, особенно бессобытийном, то есть уже и не эпическом[108], восполняются читателем и, разумеется, неоднозначно, в том числе благодаря эстетической / композиционной[109] (по Б. В. Томашевскому) мотивировке[110]. В связи с последней особенностью Евлахов возмущен поиском так называемыми «чистыми филологами» утрат и интерполяций в текстах там, где непостижимая художественная логика соблюдает свои законы — красоты и свободы, ощутимые эстетически, что опять-таки возвращает ученого к И. Канту, который выводит возникновения, исчезновения, изменения именно из ирреальной модальности. В эстетике Канта обретен и «Erzähler»[111], подменивший манерами артиста рассудительного русского, «руссанного» (K. Nötzel) автора, стремящегося «мысль разрешить», или французского, «романного» описателя. Здесь ирреалистичность прозаического произведения задается от обратного: эксплицитный / фиктивный автор путем евреиновской театрализации — «врожденного человеку свойства, древнейшему инстинкту» (Ю. Б. Лисакова, К. Пьералли), а не техники — видоизменяет классические повествовательные формы, в которых,

---

[108] *Лирическое и трагическое начало вытесняют привычное эпическое, потому что* **«характер реального исторического времени обусловил своеобразие времени эпического:** *оно перестало неспешно течь через настоящее из прошлого в будущее, прямые причинно-следственные связи, характерные для произведений классической литературы, отошли на второй план» [Трубина 1999]. Если так было в монументальных полотнах о героизме — революционном, военном или проявленном в грандиозном строительстве, то как изощрялась экспериментаторская фантазия, заявленная самоцелью?*

[109] *Новейший вариант: темпоральная мотивировка — по положению в изложении и восприятии материала.*

[110] *Впоследствии Б. А. Успенский поясняет, что «оценочный или идеологический уровень композиции наименее доступен формализованному исследованию <…> приходится использовать интуицию» [Успенский 2000, 22].*

[111] *Если бы не «европеизм», сразивший и модернистов, что всесторонне исследовано тогда же А. Веселовским в книге «Западное влияние в новой русской литературе: Историко-сравн. очерки», то, конечно, традиция сказителя шла бы, по крайней мере, от Н. Лескова.*

по сути, уже с конца XIX века[112] преобладает лирическое или драматическое начало.

Наряду с парафразированием и пропуском мелких деталей, по Б. Христиансену, искусству необходима *стилизация* — «группирование, обобщение и синтез увиденного в нечто высшее», по Вс. Мейерхольду, «условность, обобщение и символ», позволяющие выявить тайные черты стилизуемой эпохи[113].

Именно *синтез искусств* часто становится маркером иррealистического типа творчества, потому что «у каждого из искусств свой особенный арсенал технических средств» (И. Минералова), а значит, *в основе синтеза искусств воссоздание не предмета, а эстетической эмоции*, которую он вызывает в человеке. Допустим, поиск такого воздействия звука на душу, какое произвел подразумеваемый цвет или запах.

Аллюзийность, с точки зрения модернистского, преимущественно символического мышления, только тогда весома, когда намеки, их объекты и адресаты вместе указывают на нечто высшее, то есть выступают, согласно скрытой иерархии, в отношения субординации, а не коррелируют друг с другом, как в постмодерне. При этом «высшее» в модерне не всегда в религиозном или высоконравственном смысле, ведь, как замечает Й. Хёйзинга, уже «осенью Средневековья» «высшее может являться символом низшего» (например, религиозная эмблематика служить раскрытию любовного сюжета), что принимает угрожающий масштаб на рубеже XIX–XX веков. Однако и на протяжении всей истории литературы аллюзийность выходит далеко за рамки интертекстуальности, несмотря на протесты поборников последней. Так, прослеживая аллюзии от Ш. Нодье до Фонтанье, Н. Пьеге-Гро пишет: «Аллюзии выходят далеко за рамки интертекстуальности.

---

[112] *Хотя А. Е. Крученых в своей декларации «Слово шире смысла» гордится, что якобы «до нас было скучное тягучее повествование, которое претит современной стремительной душе, воспринимающей мир живо и непосредственно (интуитивно), как бы входящей в вещи и явления, трансцендентное во мне и мое, а не сидящей где-то в стороне и слушающей одни описания и повествования».*

[113] *Мейерхольд 1908.*

Подобно тому, как цитироваться могут не одни только литературные сочинения, так и с помощью аллюзии можно отсылать читателя к истории, мифологии, общественному мнению или к общепринятым обычаям»[114].

1.2. Между образным определением и филологическим термином

Пиит есть творитель, вымыслитель и подражатель,
не заключается, чтоб он был лживец.
В. Тредиаковский

Самое восхитительное в фантастике то, что она
не существует: все реально.
Андре Бретон

Во второй половине XX века термин «ирреализм» встречается гораздо реже, чем в первой: его употребляют Ю. И. Минералов в трудах по теории литературы, И. Г. Минералова в книге по истории Серебряного века. В. П. Раков связывает ирреализм с интуитивизмом: «В начале XX века, например, у А. М. Евлахова с его теорией „реализм — ирреализм“, будущность искусства закреплялась за интуитивистским стилем»[115]. Американский философ Н. Гудмен назвал себя ирреалистом, утверждая, что «ирреальное существует не менее реально, чем само „реальное“», за что П. Рикер отнес его теорию к «воинствующему когнитивизму». Однако эпитет «ирреальный» не исчезает со страниц русских и зарубежных книг по искусству и литературе.

Одновременно с обсуждением ирреализма в филологии философы заговорили об *идеал-реализме.*

[114] *Пьеге-Гро 2008.*

[115] *Раков 2002.*

Наряду с этим, ирреализму отчасти покровительствует *идеализм,* хотя он как строгая философская система, конечно, не может совпадать с ирреализмом — процессом, имманентным художественной практике. Однако реализуемый в символистском творчестве идеализм приближается к ирреализму. Именно таким образом Реми де Гурмон в «Анкете о литературной эволюции» Жюля Юре объединяет символизм и идеализм, превращенный критиком из умозрительного обоснования в сам художественный метод в широком смысле, и конкретно — в литературное направление:

Если бы новую литературу назвали Идеализмом, то это было бы точнее <…> Идеализм является философией, которая, всецело не отрицая внешний мир, рассматривает его как почти что косную материю, обретающую форму бытия лишь в сознании; там, претерпев под воздействием мысли таинственные превращения, ощущение утончается либо разрастается, становится либо весомым, либо эфемерным — ***получает благодаря субъекту реальное существование***. Итак, и то, что нас окружает, и то, что является высшим по отношению к нам, существует лишь постольку, поскольку мы сами существуем. То есть не будь работы мысли, не было бы и различных искусств.

Если в декадентской Франции и, тем более, в «гейст немцев»[116] символизм был умопостигаемым, то в мессианской России — уму непостижимым. Минералова в книге «Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма», рассуждая не только о художестве (где apriori принимается на веру любой вымысел), но и о научных изысканиях А. А. Блока, пишет:

Можно почувствовать, что его интерес к народным заговорам и заклинаниям носит не отвлеченно-филологический, а, так сказать, «практический» характер <…> напоминает о возникавших в Серебряный век надеждах придать поэзии символистов

[116] *«Формальная школа» заявила свой метод принципиально вне «гейста немцев».*

магическую силу, способную вызвать благие перемены в природном и человеческом обществе[117].

В статье «О современном состоянии русского символизма» 1910 года Блок не сомневался в духовном происхождении революции[118], как и жизни вообще:

Ценность этих исканий состоит в том, что они-то и обнаруживают **с очевидностью *объективность* и *реальность* «тех миров»** <здесь и далее выделено Е.А.>; здесь утверждается положительно, что все миры, которые мы посещали, и все события, в них происходившие, вовсе не суть «наши представления» <…> в противовес суждению вульгарной критики о том, будто «нас захватила революция» <…> революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах <…> оказалась нашей собственной душой.

В книге 1910 года «О нищем, безумном и боговдохновенном искусстве», по наблюдению С. Котляревского, выполненной в духе «особого академизма à rebours» и оригинальной — на фоне «субъективного анархического эстетизма» и «стихийного дионисизма», Н. Н. Русов, объявивший себя единомышленником А. М. Евлахова[119], пишет о подлинном искусстве так:

не реализм, это не созданные Иоанном символы чего бы то ни было, это **посланные ему видения, которые он только созерцал;** пусть они были галлюцинациями и какого угодно происхождения, пусть даже я соглашусь с Николаем Морозовым, хотя его книга не выдерживает филологической и методологической критики (см. об этом брошюру В. Эрна), но Иоанн их видел, не понимая сам ни значения, ни пророчества их. И мы их объяснить не можем, несмотря на огромную, обросшую Апокалипсис литературу, даже отказываемся объяснить, но чувствуем непосредственно их тайный смысл, как пророческую загадку, как обещание. Есть еще приближение к такому искусству,

---

[117] *Минералова 2003, 76–77.*

[118] *Ср. с афоризмом булгаковского Преображенского о разрухе, которая начинается в головах, а не в клозетах.*

[119] *Русов Н. Н. О нищем, безумном и боговдохновенном искусстве: исследование / предисл. проф. С. А. Котляревского. — М.: Образование, 1910. — С. 27.*

конечно, в зачатке, во всякого рода магических заклинаниях, в народным заговорах, в причитаниях, в прорицаниях, в песнопениях хлыстовских радений[120].

Ирреализм, судя по контекстам, **включит в себя и**, образно выражаясь, **самодельный символизм** Реми де Гурмона, и **деятельный** — А. Блока, и **принимающий** — Иоанна Богослова. В. М. Жирмунский выводит за рамки филологии «вопрос о том, достоверно ли мистическое чувство, сообщает ли оно нам какие бы то ни было данные о внешнем мире, о Боге вне нас, или мы имеем дело с продуктом нашего сознания, которое проектирует нечто из себя во внешний мир <…> поэтизацией природы, то есть с нашей деятельностью, или с прозрением поэтической сущности природы»[121]. Фридрих Ницше превозносит юную эпоху, «когда еще не умели делать **различие между словами находить и выдумывать**»[122], и уже в свой «больной век» пытается преодолеть кантианскую ирреальную модальность — **«Vermöge eines Vermögens».**

«*Реализм в высшем смысле*», который определяет, вслед за Ф. М. Достоевским, как его авторский метод К. Степанян, отличается от символизма только теологической, а не художественной стороной. Если символистов А. Ханзен-Лёве не без основания назвал «диаволистами», то у Достоевского

> весь наш мир воссоздан и показан в его полном объеме — как мир, определяющим центром и источником существования которого является Бог <…> совершающееся на Небесах и на земле происходит в едином смысловом и временном пространстве, духовные сущности всех уровней зримо присутствуют в жизни и судьбах людей — иными словами, реальность видна читателю во всей своей метафизической глубине. И человек изображен в его подлинном бытии — как образ и подобие Божии, образ Христов[123].

---

[120] *Русов Н. Н. О нищем, безумном и боговдохновенном искусстве: исследование / предисл. проф. С. А. Котляревского. — М.: Образование, 1910. — С. 32.*

[121] *Жирмунский 1914, 12.*

[122] *Ницше 1998, II, 252.*

[123] *Степанян 2005, 10.*

Согласно Степаняну и, возможно, Достоевскому, его художественный мир, выстроенный по ортодоксально христианским канонам, «не вмещает онтологического бытия сатаны — ибо здесь реально был Бог». И вместе с тем Достоевский все-таки подчеркивает именно тайные, мало кому ведомые глубины жизни и своего творчества, ирреальность:

У меня свой особый взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив <…> Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего <…> только глубже, а у них мелко плавает[124].

По неуловимости и запутанности **взаимоотношений с религиозностью** «ирреализм» поспорит с «меонизмом» Н. Минского, разработанном примерно в 1890 году и упроченном в 1905 в книге «Религия будущего». С. В. Сапожков так передает суть учения:

Минский определяет Бога как двойственную субстанцию. Бог — это одновременно и абсолютное бытие, и абсолютное небытие. Это — «мэон», термин, заимствованный автором «При свете совести» из трактата Платона «Софист» <…> «Мэон» буквально означает — «не-сущее»[125].

Он не противопоставляется «сущему», а принципиально манифестируется в качестве другой ипостаси «сущего».

Разумеется, от модернистов именно инфернальная сторона жизни и творчества ускользала редко, как редко вызывало сомнение и «онтологическое бытие сатаны». Жан Кассу в работе «Дух символизма», говоря о Стриндберге, утверждает, что драматург «превращал ненавистную реальность собственного одиночества в инфернальную ирреальность». В этом утверждении таится один из парадоксов ирреальности: именно избегая действительности и общества, художник приобретает общение!

---

[124] *Достоевский 1972, 19.*

[125] *Сапожков 2001, 148–183.*

Одинокий в пустоте реальности, он находит и творит за ее пределами нечто мучительное, но притягательное. Жорж Пийеман в главе «Живопись, графика и скульптура» «Энциклопедии символизма», разделяет понятия фантастика и ирреальность, а в статье о Кубине сближает ирреальное и воображаемое, в какой-то мере повторяя толкиновский вывод в эссе «О волшебных сказках» 1947 года, что «**воображение** — способность создавать мысленные образы», «**фантастика**» означает «непохожесть на реальное», а для того, чтобы **претворить воображаемое в жизнь**, нужно **искусство**[126].

В общем, из критики символизма следует, что ирреализм — это непреложная данность («cogito, ergo sum»), а не придуманность. Как повторяет А. Евлахов за «Черным монахом» А. П. Чехова: «Я существую в твоем воображении, а воображение твое есть часть природы, значит, я существую и в природе».

Евлахов совершенно справедливо настаивает на **«художественной логике»**, имея в виду то же, что его великий современник В. С. Соловьев, говоря в рецензии на «Вампира» А. К. Толстого, о **«внутренней убедительности»**:

Не сила впечатления происходит от убеждения в «реальности» художественного произведения, а наоборот — убеждение в его «реальности» происходит от силы впечатления, которое оно оказывает. Сила впечатления прямо пропорциональна художественности формы, то есть ее **телеологичности**, или, иначе говоря, ирреальности[127].

«*По существу* <курсив Евлахова>, — продолжает филолог, — произведение искусства может и должно быть **эмоциональным, таинственным и загадочным**». Однако форма, по мысли Евлахова, должна быть разумна, логична, целесообразна: «здесь

[126] *«In a sense, that is, which combines with its older and higher use as an equivalent of Imagination the derived notions of «unreality» (that is, of unlikeness to the Primary World), of freedom from the domination of observed «fact», in short of the fantastic» (On Fairy — Stories: By J. R. R. Tolkien // Essays Presen ted to Charles Williams /contributors: Dorothy Say ers, J.R.R. Tolkien, C. S. Lewis, A. O. Barfield, Gervase Mathew, W. H. Lewis. — London: OxfordUniversityPress, 1947. — P. 38–89).*

[127] *Евлахов 1914, I, 360.*

рационализм вполне законен и необходим»[128]. Много позже деятель Серебряного века В. Н. Ильин увидит в тургеневских «Призраках»

чудо в том, что это произведение, несмотря на всю необычайность его содержания, дышит полнейшей внутренней убедительностью от начала до конца[129].

Вальтер Шуриан часто употребляет эпитет «ирреальный» по отношению к *фантастическому реализму,* например, картины *сюрреалиста* Поля Дельво «Все огни», подчеркивая «магическое очарование амбивалентной <…> ирреальной атмосферы». Особенно уместен эпитет Шуриана для картины магического реалиста Эндрю Уайета «Мир Кристины». Вокруг необозримая прерия. На горизонте — дом. Спиной к зрителю — девушка. Она больно припала к земле. Кажется, вот-вот вскочит и побежит домой. Или улетит отсюда. Трава вроде колышется, словно во сне, словно сады Писсаро, озера Моне, рощи Ван Гога и фовистов — Дерена, Вламинка. Внезапно пронзает догадка, подстегнутая напряженностью скованной позы худой, словно иссохшей девушки, сухостью красок: на выжженной, колючей траве — парализованная старуха. Художник, рисуя свою соседку-калеку, передал, как впоследствии подтвердил в интервью, внешнюю недвижимость при внутреннем резком рывке отчаяния и мечты. В этом тоже суть ирреализма.

В работе В. Баевой ирреализм станвится постоянным определением стиля В. Э. Борисова-Мусатова, который на вопрос, какое время действия в его картинах, ответил «просто красивое время», вероятно, в просто красивой стране — России идеальной: «Все ищем, — скажет Н. Рерих, работая над декорациями к „Весне Священной“ И. Стравинского, — красивую древнюю Русь».

---

[128] *Евлахов 1914, I, 472.*

[129] *Ильин 1990, 175.*

В литературоведении особенно часто эпитет «ирреальный» использует А. Г. Бойчук относительно А. Белого и В. Хлебникова. Ирреальными исследователь называет два разных мира. **С одной стороны, фантастика, галлюцинация, бред, сон, видение, с другой — объективно-сущее, «подлинное откровение высшей действительности в мире явлений», потустороннее**. Также ирреален, по мнению Бойчука, «гротеск <…> юмористически-сатирического извода»[130].

«Ирреальный» — самое распространенное определение в работах Г. К. Орловой. Оно касается детского мировосприятия, сказок Серебряного века и конкретно — М. Пожаровой и Н. Манасеиной. В контексте исследования Орловой ирреальное — это «слияние чудесного и реального»: особый тип фантастики, подразумевающий прорыв в трансцендентное, запредельное, доопытное, непознаваемое, свойственный культуре Серебряного века <…> во влиянии реального и ирреального, в переплетении волшебства и обыденности <…> особенность поэтики сказок Серебряного века[131].

При этом ирреальность Н. Рериха отличается от ирреальности А. Амфитеатрова или А. Ремизова. У Рериха она — «автономна», «пространство едино, представляет собой некую измененную реальность, иную по отношению к привычной земной действительности». У А. Амфитеатрова возникает конфликт при «вторжении реального в ирреальное, чудесного в обыденное, всегда полное трагизма». Специфика восприятия ребенком мира как раз в том, что «ирреальное, чудесное не нуждается в оправдании, оно присутствует в реальности незамеченным, обнаруживаясь перед острым и непосредственным восприятием ребенка <…> поэтому персонажи-дети — средство репрезента-

[130] *Бойчук А. Г. Индивидуальные неканонические жанры // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра: Общие проблемы. Проза / отв. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — С. 437–463.*

[131] *Орлова Г. К. Литературная сказка // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра: Общие проблемы. Проза / отв. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — С. 521–543.*

ции иной реальности, соединения реального с ирреальным». Для детей «реальный и нереальный или же потусторонний и посюсторонний не равны друг другу, они есть одно и то же, нерасчленимы»[132]. Как пишет В. В. Вейдле, сопоставив детство человека и века с «младенчеством народов, счастливой колыбелью человечества»: «Чистый вымысел — еще не искусство, но вечно-детское в нем <…> вечно необходимое искусству»[133].

Так рождается ирреализм — путь «a realibus ad realiora».

В. В. Полонский, поясняя концепцию неореализма В. А. Келдыша, дает определение: «Оппозиция реального и реальнейшего здесь претворяется в соположенность быта и бытия <…> в ощущение имманентной[134] бытийственности частного, малого, бытового. Приоритет бытийственного над позитивным историзмом не отменяет последний, а лишь подчиняет»[135]. Выходит, Реми де Гурмон («не отрицает внешний мир») и В. Полонский («не отменяет историзма») сблизили символизм и неореализм на основании ирреальности — соучастия духовного в материальном («претерпевает под воздействием мысли»/«подчиняет»). Анализируя творчество С. Сергеева-Ценского, Полонский доказывает, что ирреализм в Серебряный век — явление стилистически не маркированное и свойственное разным направлениям-течениям.

---

[132] *Орлова Г. К. Литературная сказка // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра: Общие проблемы. Проза / отв. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — С. 521–543.*

[133] *Вейдле 1996, 129.*

[134] *Имманентность (лат. immanentis — «пребывающий внутри») по коннотации, сообщаемой общей приставкой им- (она же ир-), позволяет некую корреляцию с ирреальностью. В материализме и особенно в диалектическом материализме термин «ирреальный» признается реакционным термином, обычно присущим реакционной субъективно-идеалистической философии. В Новейшей философии ирреальный есть сверхчувственный во вне-бытии или в Изначальности. Ирреальное — объективно и познается в диалектическом постижении. Сверхчувственный и ирреальный — объективны, недоступны рассудочному познанию, но доступны диалектическому постижению. — Прим. Е.А.*

[135] *Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. — М.: ИМЛИ РАН, 2011.*

Даже если представить словесность нулевой степени художественности (не самоконтроля, как в «Нулевой степени письма» 1953 года и «Смерти автора» 1968 года Р. Барта, а степени обобщения образов), например, «биологический натурализм» или протоколизм, о котором говорит В. П. Катаев, то и там неизбежен ирреализм. Ю. И. Минералов на примере прозы А. Н. Радищева и А. И. Солженицына заметил, что переплетение фактографии и вымысла, при установке на документальность, создает провокационное поле, в том числе идеологическое. Неизбежное пересечение фактографического и воображаемого исследует М. Г. Уртминцева в мемуарной прозе. Б. Ф. Егоров объясняет сегодняшние социально-политические обманы, ирреализующие человечество, сверхскоростной и конфликтной жизнью: «Чрезвычайная интенсивность современной жизни, вызывающая обилие конфликтов, создает целый спектр обманов, почти всегда сопутствующих конфликтам, которые далеко не всегда способны разрешиться мирно и честно»[136]. Ученый отмечает, что «о сложных взаимосвязях правды и лжи думали М. Пришвин, А. Платонов, К. Исупов»[137].

Проблемам соотношения обманного и лживого (что отнюдь не тождество) с художеством и документалистикой посвящена книга Б. Ф. Егорова «Обман в русской культуре».

Ирреализм сложным образом коррелирует и с *импрессионизмом,* который «затрагивает новации как натурализма и символизма, так и их пограничных стилистических образований <…> в живописи, музыке, скульптуре, философии и литературе <…> особенно в эпоху декаданса. Натуралисты требовали отказаться от литературности <…> в пользу <…> психофизиологии» (В. Толмачев). Если в фотографии творит природа, то в литературе живописует артистичность, неотделимая от нервов: «Видеть,

---

[136] *Егоров Б. Ф. Обман в русской культуре. — СПб.: ООО «Издательство Росток», 2012. — С. 28.*

[137] *Егоров Б. Ф. Обман в русской культуре. — СПб.: ООО «Издательство Росток», 2012. — 192 с. 29.*

чувствовать, выражать — в этом все искусство <…> Натура в сочетании с выбором <…> Какую ерунду плел Винкельман о том, что „Торс“ не переваривает пищи! Нет, переваривает!»[138]. Золя ориентировал на фотографический эффект романный «кусок жизни», а своих друзей импрессионистов называл натуралистами. Они же настаивали делом и словом, что «живопись требует тайны, неопределенности, фантазии» (Эдгар Дега). Да и сами фотографии рубежа веков, как писал Реми де Гурмон в майской статье «Le premiers Salons» журнала «Mercure de France», объединяют «импрессионистов, которые стремятся перенести зрительные впечатления <…> мимолетные эффекты, и символистов с их „вечными значениями“. Однако и символисты необходимым образом отталкиваются от впечатлений и ощущений, и импрессионисты в погоне за скоротечным в конечном счете фиксируют непреходящее».

Импрессионизм и ирреализм — качества искусства, и по доминированию одного из них многие эстеты выстраивают классификации стилей, А. М. Евлахов и П. Н. Сакулин предлагают два типа творчества — реализм и ирреализм. Такие качества как импрессионизм и ирреализм могут быть присущими произведению любого направления, течения, школы, и менее всего эти художественные свойства зависят от предмета изображения. Ирреализм квалифицирован Евлаховым как «метод», что в буквальном смысле означает путь. Основным достоинством ирреализма, судя по многотомному наследию ученого, и является величие пройденного культурой, внутреннего и воображаемого расстояния от мифа до chef-d'œuvre, расстояния, вбирающего множество «мерцающих смыслов» (С. Т. Вайман), и его индивидуалистическое ницшеанское «расхождение с современностью» и «кривизну» траектории[139]. Импрессионизм, прежде всего, свидетельствует о филигранности художнической, как выражались

[138] *Гонкур 1964, I, 489.*

[139] *Ницше 1900, 336.*

Гонкуры, «оптики», непредвзятости, оригинальности, скорости и непрерывности схватывания деталей (И. В. Корецкая) и претворении их в высшем синтезе (И. Г. Минералова). Ирреализм скорее рационалистичный, хоть и причудливо, тогда как импрессионизм изначально сенсуалистичный, «пленэрный» — сливающийся с природой. Импрессионизм считается духовным инструментом живописания, ирреализм духовным материалом: чем и куда впечатываются «впечатления». Импрессионизм — не без любования — со всех сторон живописует мир как есть, внешний или душевный, и потому принципиально ему открыт: «Чехов изображает предметы и явления с двух разных точек зрения — возвышенно-поэтической и реально-прозаической, давая им **сразу** и переносное и прямое осмысление»[140]. Ирреализм, с неокатинианством внутри (Г. Зиммель, Й. Фолькельт, Б. Христиансен, А. Евлахов, А. Климентов), с самомнением художника, якобы он творит красоту из «смеси» жизни, пребывает в поисках выхода. И хотя предпочтение образности идеям, как и положено в искусстве, декларируется импрессионистами и ирреалистами, выход на философскую проблематику неизбежен, но в случае ирреализма круг ее красиво очерчен, конечно, не «индивидуальностью литератора», а «литературной индивидуальностью»[141], импрессионизм же из-за панорамности окоема, пейзажности, динамизма обзора не скован[142] и в мудровании. «Писсаро писал: „Импрессионизм должен быть теорией чистого наблюдения“. Огюст Ренуар протестовал, когда его причисляли к интеллектуалам: „Меня нисколько не занимает, что происходит под моей черепной коробкой. Я хочу осязать <…>

[140] *Минералова 2003, 208.*

[141] *Отличие в статье Ю. Тынянова «Литературный факт».*

[142] *Сами названия, допустим, цикла Б. Садовского «Узор чугунный» (М.: Альциона, 1911) или статьи А. Воронского о Белом «Мраморный гром» противоположны текучим «впечатлениям», настроениям, «мимолетностям».*

видеть“»[143]. К. Моклер отмечал, насколько чужд теоретизированию Клод Моне, действуя «как ребенок».

Исследуя словесный импрессионизм, Минералова раскрывает, каким образом «в подтексте чеховской повести „Огни“ ведется спор с новейшей идеалистической философией того времени» — и о смысле бытия («о бренности и ничтожестве, о бесцельности жизни»), и об этике человеческих отношений («мышление, отрицая смысл жизни, тем самым отрицает и смысл каждой отдельной личности»[144]), и о законах жизни универсума»[145]. «Жизнь универсума» сложно изобразить посредством ирреализма, а жизнь социума — принципиально невозможно. Уязвимое место в методологии А. Евлахова — именно субъективный идеализм. Так он предлагает «упразднить» общественное и психологическое, в банальном понимании, измерение в художестве, чтобы «творить на просторе, как бы <подчеркнуто Е.А.> в замкнутом круге!»[146]. Парадоксальность ирреализма зависит и от **эскейпизма.** Оказывается, только замыкаясь снаружи — что

---

[143] *Андреев Л. Г. Импрессионизм. — М.: изд-во МГУ, 1980. — С. 17.*

[144] *Ср. с противоположным декадентским мнением, особенно кричащим в эссеистике С. Пшибышевского: сначала в статье «Na drogach duszy» он обмолвился, что искусство воспроизводит сущность, душу — «Вселенной, человечества или отдельного индивидуума», но затем, в «Confiteor» и «О «nowa» sztuke» люциферианское поглощает живописующего художника: «Мир будничный отрицается во имя «правды души» личности, осознавшей свою демоническую двойственность».*

[145] *Минералова 2003, 223.*

[146] *Евлахов 1914, I, 337. Ср. то же в концепции В. Жирмунского, изложенной в книге «Немецкий романтизм и современная мистика»: филолог подчеркивает в «Вильяме Ловеле» («William Lovell», 1795–1796) суть романтизма — «нахождение* **в раю, в круг которого не проникает ни одно мелкое смертное несвятое чувство***» (с. 108). Удивительно парадоксально влияние евлаховского культа ирреализма на автора «социологического метода в литературоведении» марксиста П. Н. Сакулина: «Творец и его творение —* **единственные** *<разрядка П. Н. Сакулина> реальности, с которыми мы имеем дело» (с. 133). Возможно, множественное число «единственных реальностей» обусловлено нежеланием переходить от «художественной вечности» к бессмертию души и вопросу о ее наличии у произведения искусства (например, души самого слова, как в сказке Андерсена «Лён», или души создателя в креатуре, как в големе Ахима фон Арнима). Сакулин свою деликатность по этому поводу и сам подчеркивает в «Задачах поэтики» 1921 года В. М. Жирмунского: «Здесь задачи поэтики переходят в трудную область метафизики и философии искусств. Исследователь конкретных исторических проблем вправе чуждаться этой области» [«Начала», с. 71].*

не приветствует Ницше, Чехов и даже, если верить Вяч. Иванову, поздний, ставший «дионисийским» Уайльд и другие кумиры декадентов — человек освобождается внутри. Примечательно и «как бы» русских ирреалистов, и «als ob» европейских. Слагая с себя полномочия жить в унисон с жизнью, эти «музыканты» пребывают и импровизируют в разных ирреальных и субъективных модальностях по отношению к ней.

Полемизируя с книгой А. А. Ричардса и Ч. К. Огдена по поводу «als ob» в основе их книги «The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and the Science of Simbolism»[147], В. В. Вейдле пишет в 1923 году:

Искусству «als ob» не добиться прорыва в тот подлинно чудесный мир, где законы нашего мира не опрокинуты, а лишь оправданы и изнутри просветлены <…> На путях, что в страну «als ob» ведут, можно частично обрести и вымысел, и живых людей, и язык поэзии, и мерцающий очерк мифа, и начатки мифологического мышления. Все эти приобретения, однако, недостаточны, непрочны, в любую минуту могут оказаться призрачными, если они не укоренены <…> в религиозной вере. Ведь, в конце концов, именно тоску по ней и выражают попытки **вернуться к детству, к земле, погрузиться в ночные сны, научиться Отрицательной Способности. Вера только и отделяет мифическое (в более глубоком смысле[148]) от фиктивного**; без нее художнику остается либо внутренне согласиться с рассудочным разложением[149] своего искусства, либо предаваться более или менее явному самообману и так строить свое искусство, как если бы вера у него была <…> хоть какая-нибудь[150].

Евлахов одним из первых в русской науке **совмещает литературоведческий и лингвистический анализ** текста, верно используя модальность как наклонение движения, нечто вроде **модуляции** в другую тональность, а не как сегодня предлагают

---

[147] *Ogden 1923.*

[148] *В. Вейдле в период написания «Умирания искусства» был поклонником «магического реализма».*

[149] *Как шутил В. Шкловский, формалисты не развенчивают искусство, а «развинчивают».*

[150] *Вейдле 1996, 153.*

в качестве подмены гегелевского пафоса, или тональности — основы общей гармонии, а не **индивидуальной мелодии.** В записных книжках князя Сергея Волконского отмечено: «Мелодия — то, что отличает, гармония — то, что сочетает»[151].

В европейских[152] языках ирреальная модальность многообразна. Согласно Дионисию Фракийцу, Диомеду, Прискиану из Цезареи, Георгию Хировоску, Исидору Севильскому, можно выделить «вопросительное», «увещевательное», «уступительное», «обещательное», «причастное», «безличное» (перевод Л. А. Харитонова). Эпоха модерна, особый культурный интерес которой вызывала поздняя античность, раннее средневековье, «византийство», и сама богата оттенками ирреального. Важнейшим также является модернистское осознание того, что ирреальное не тождественно субъективному. Так, Евлахов утверждает, вслед за А. Шопенгауэром[153], Ф. Г. Якоби, В. Вундтом: «Гениальность — отречение от себя как объекта с целью полного растворения собственного бытия в объективном впечатлении»[154]. Воле и чувствам, как началу, по мысли Евлахова, субъективному, он (в отличие от близких ему критиков — А. Климентова и Н. Абрамовича) предпочитает разум, порождающий воображение и фантазию: «В высшей степени познавательность, созерцательность и объективность отличает великих художников, а страдательность, чувствительность, субъективность — обыкновенного, рядового человека»[155]. «Субъективный художник», тип, выделенный Ж.-М. Гюйо и Д. Н. Овсянико-Куликовским, — по Евлахову, промежуточная стадия между гением и филистером. Эра авангарда доведет

---

[151] *Волконский 1913.*

[152] *Впрочем, «ирреалис» различается и в диких, экзотических «грамматиках» — папуасов или индейцев.*

[153] *Ср. из «Мира как воли и представления»: «Гениальность — совершенная объективность, то есть объективное направление духа, в противоположность субъективной, обращенной на собственную особу, то есть волю».*

[154] *Евлахов 1912, II, 481.*

[155] *Евлахов 1910, II, 545.*

предложенный синтез до абсолюта. Андрей Платонов утвердит новую цель искусства — «найти для мира объективное состояние, где бы сам мир нашел себя и пришел в равновесие, и где бы нашел его человек родным».

Искусство, как и следует из его этимологической «технично-сти», не доказывает, а показывает (импрессионизм) и указывает, внушает внимательно внимающим, намекает-намечает (ирреализм), поэтому и в основе словесности также «**идео-реалистичная** <…> **res**», некая вещественность, как настаивал А. Белый в статье «Смысл искусства»[156], «тонкостный мир», выражаясь словами протопопа Аввакума.

Продолжим яркое тыняновское сравнение, что текст, как «пулю судят не по цвету, вкусу, запаху <…> а с точки зрения динамики»: внутренний динамизм создаваемого и воссоздаваемого произведения и есть ирреализм. Главный теоретик ирреализма как метода — Евлахов, хоть и не ссылается в своих книгах на представителей «формальной школы» (что взаимно), однако, склоняясь, по его признанию, к формализму, приходит к родственным ей выводам.

Ирреализм — свойство, в первую очередь, нео-, мета-, гипер-[157] и сюрреализма, магического и символического реализма; «истинного натурализма» «Харона», гипер-[158] и супер(супра)-натурализма (так писали Гонкуры и о себе, и о Дега, а еще, почти по Кузанскому[159], так самоопределились их антагонисты — Нерваль, в немецкой литературе — Гейне[160]), сюрнатурализма

---

[156] *Белый 1994, 130.*

[157] *Философы Ж. Батай и Ж. Бодрийяр рассуждали о гиперреализме симуляции.*

[158] *Искусствоведы Мишель Делон и В. Максимов утверждают, что гипернатурализм виртуален.*

[159] *«Однако супранатурализм — всего лишь перевернутый натурализм, и наоборот», — рассуждает Пауль Тиллих (1886–1965) в книге «Динамика веры» (цит по: «Избранное: Теология культуры», М., 1995). Пристрастие натурализма к изображению теневых сторон жизни получило особое развитие в сюрреализме, а культ достоверности внешних деталей — в гиперреализме (см. Hamann R., Hermand J. Naturalismus. Berlin, 1959).*

[160] *Гейне полагает, что наиболее значительные художественные образы — плод вымысла, творческой фантазии. «В искусстве я супернатуралист, — заявляет он в «Салоне», —*

Бодлера и Шагала (со слов Аполлинера)[161]. Соответственно, ирреальность соприсутствует в сверх-, кон-, пра-, прото- и, конечно, интертексте.

Латинские приставки интер- и ир- синонимичны, хотя ир- многофункциональна, и в одном значении совпадает с отрицательной приставкой де- («отделение, уничтожение, отсутствие; снижение»). Однако «отрицание, лишение, противоположность» далеко не основная семантика приставки ир-. В частности поэтому теоретики экспрессионизма редко используют эпитет ирреализм (только для *натуралистического идеализма* «Харона» и В. А. Келдыш относительно «разнонаправленного», близкого декадентству Л. Андреева), предпочитая либо анти-, либо нереализм. Префикс ир- сообщает коннотацию зыбкого «пограничья» с реальностью или острого рубежа, сумеречного или амбивалентного состояния.

Экспрессионисты отличаются от своих модернистских предшественников как раз установкой не обновить — преобразить или околдовать — жизнь, а «перерезать пуповину, связывающую с материнским прошлым» (Франц Марк), «прорастать насквозь, рвать родовые пути» (Макс Пехштейн). Буквально ex — «выход, извлечение наружу; захват чужого». Их цель — «прорыв, экстаз <от др.-греч. ék-στασις — „стоять вне себя“>, ярость, жажда нового человечества <…> язык, который, взрываясь, взрывает мир» (Готфрид Бенн). И поэтому как раз таки «сумеречное» состояние их не умиротворяет. Курт Пинтус в предисловии к антологии «Сумерки человечества»[162] подытожил их общую враждебность fin de siècle la belle époque. У экспрессионистов не было медиумической покорности Всевышнему, ангелам,

---

я считаю, что художник не может найти в природе нужные ему типы, но что самые значительные из них как бы путем откровения являются его душе, подобные врожденной символике врожденных идей» (Гейне Г. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 6. С. 249. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956–1959).

[161] *К слову, приставки гипер-, сверх- (сюр-), супер- синонимичны, хотя термины отталкиваются от противоположных феноменов.*

[162] *Ср.: «Сумерки» Э. Росмера, «Сумеречные души» Г. Эверса.*

демонам, управляющим реальностью. Для них «реальность — грандиозная мясорубка. Ее надо уничтожить» (Лионель Ришар). Попытке пресуществления материи противопоставлен «крик души против грохота бойни и молчания угнетенных» (Иван Голль). Богоизбранным или самозванным надзвездным насельникам, в благоговейном трепете связуемым благодатной любовью, на смену пришли новые маргиналы — преступники, проститутки, тяжелобольные, психопаты, наркоманы, трудные подростки.

Общее у экспрессионистов с предшественниками модернистами культ «идущего изнутри» (Херварт Вальден), а не «чувств, вызванных извне»: именно «изнутри» и сообщает этому методу ирреальное измерение. Однако нежный эпитет «ирреальный» вытеснили антиобщественные «психоделический, сомнамбулический, гипнотический, галлюциногенный, невротический, экзальтированный, эмотивный» и другие психиатрические термины или производные от них (типа «шизоаналитический»).

Буквальное значение приставки «ир» — «действие, направленное внутрь чего-либо, нахождение в чем-либо, внутри чего-либо», приблизительные значения — «восхождение» и «восполнение». Русские аналоги: в- (вместить), на- (найти? набрести?), при- (принять, устар. приять, по «Словарю морфем русского языка» Ефремовой) и воз/вос (воссоединение, воспарение, то есть «доведение до полноты» или «направленность ввысь»).

Ирреализм присутствует в иррациональных и даже трансцендентных числах Лиувилля и Линдемана, неевклидовых геометриях Лобачевского и Римана, прерывностях Н. Бугаева, при соучастии пространства во времени и времени в пространстве Эйнштейна. Ирреальность запечатлена в фото- и киноискусстве, негативных, по меткому выражению Гершеля, от Дагеротипа до наших дней. Альтернативной, ирреальной становится история под влиянием политики, как «the Ministry of Truth is Oceania's propaganda ministry» в романе Оруэлла. Ирреализм как мирови-

дение предполагает прозревание сути (ивановское ясновидение «a realibus ad realiora»), как мироощущение — сверхчувствительность, экстрасенсорику (гумилевское «ревела от сознания бессилья / Тварь скользкая, почуя на плечах / Еще не появившиеся крылья»), как художническая практика — «тайнопись, криптограмму» (А. Ахматова) и теургию — чудо жизнестроительства словотворением[163].

Ирреализм — важная составляющая не определенного метода, а процесса и результата творчества вообще, но — в отличие от «символизма как миропонимания» (А. Белый) — скорее пассивная и подспудная производная постигающего гнозиса и активного обобщения.

Ирреальность можно назвать пищей духовной, позволив себе аналогию с евангельским: «Плоть Моя истинно есть пища, и кровь Моя истинно есть питие» (Ин. 6:55). Богородицу Млекопитательницу называют предуготовляющей, воспитывающей человека до готовности к хлебу духовному.

Как ни больно это осознавать, но Андрей Болконский не сражался под Аустерлицем, равно как и Воланд не болтал за ужином с Кантом. Однако с конца XIX века искусство- и, в частности в России, литературоцентризм порождают удивительные парадоксы. Так, профессор В. Сиповский — изобретатель *«социальной поэтики»!* — в знак протеста против идеализма, с одной стороны, книжности писателей и формализма Эйхенбаума и ОПОЯЗовцев (Шкловского, Томашевского, Тынянова, Поливанова, Брика) — с другой, пишет романы, герои которых, по его мнению, написаны с натуры, прямо выхвачены из действительности, реалистичны, но не потому что копируют, например, соседей писателя, а потому, что «противопоставляемая идеалистическому мировоззрению бытовая реальность в романе

---

[163] У Толкина появится близкое понятие «sub-creative art» (On Fairy — Stories: By J. R. R. Tolkien // Essays Presented to Charles Williams /contributors: Dorothy Sayers, J.R.R. Tolkien, C. S. Lewis, A. O. Barfield, Gervase Mathew, W. H. Lewis. — London: OxfordUniversity Press, 1947. — P. 38–89).

Сиповского представлена фрагментами из произведений писателей, которых он назвал реалистами» <…> Реалии у Сиповского вторичны, то есть заимствованы уже из литературы, а не напрямую взяты из жизни»[164]. Эраст (не очень-то распространенное на Руси имя, разве что в «Бедной Лизе»?) «напоминает нам собою чаще всего фонвизинского Митрофана, в лучшем случае — пушкинского Гринева», а вовсе «не мужа Марьи Иванны». Более того, Сиповский придумал себе псевдоним (Новодворский), что само по себе высвобождает фантазию из жестких социальных условий профессорского статуса и быта, мистифицирует публику и творит alter-ego автора с масками рассказчиков, ускользающих от академического филолога в ирреальное мерцание художественности.

Недаром учителем Сиповского был Веселовский, утверждавший, что «вечные образы везде». В «Исторической поэтике» 1879 года А. Веселовский доказывает, что «каждая новая поэтическая эпоха <…> работает над исстари завещанными образами <…> наполняя их новым пониманием жизни». Ирреализм не может не коррелировать с *мифологизмом.* Он и мера, и приключения пути «от степени мифа, конкретного определения первобытного слова» до современной семантики. А. Потебня выделяет два полюса мифа: конкретные события, вещи в первооснове (что, вероятно, близко к ритуалу), и дальнейшее описание их языком, который по природе своей метафоричен. Вот эту потебнианскую «внутреннюю форму» позволим себе назвать ирреальностью, а смежные и переносные смыслы[165], возникающие у первозданной истины и буквальной правды в ходе эволюции, — ирреальными. Э. Эльстер измерял ценность метафоры и эпитета величиной дистанции между сопоставленными вещами[166]

---

[164] *Сиповский 1998, 20–21.*

[165] *По аналогии с симпатической и контагиозной магией, описанной в «Золотой ветви» Дж. Фрэзером.*

[166] *Elster E. Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. II. — Halle: Niemeyer, 1897–1911.*

Ирреализм в искусстве есть самая суть художественности, включающая природную, эмоциональную **суггестивность и синестезию** и духовную, культурную **аллюзийность и синтез.** «Внушение (суггестия), — как пишет Шарль Морис в книге „Литература сегодняшнего дня", — это язык соответствий, это установление перекличек между душой и природой. Речь идет не об отражении вещей, а о проникновении в них и актуализации их собственного голоса». Примерно так же в 1927 году так определил в своей лекции синтез и символ Альбер Мокель: «В искусстве письма символ возникает тогда, когда образ или последовательность образов, связь слов, звучание музыки дает нам возможность угадать идею, открыть ее так, как если бы она родилась внутри нас». В. В. Полонский объединил суггестию и символ: «**Символическая суггестивность слова** — проще говоря, **чистая художественность**»[167]. Ирреализм конденсирует эти смыслы, благодаря своей семантической неопределенности, так сказать, незаполненной валентности.

Наиболее близки ему по значению, с одной стороны, мистицизм (который возможен лишь в религиозном или антирелигиозном контексте, не всегда имеющем отношение к художеству), с другой — виртуальность, но в ней примета времени постмодерна[168].

---

[167] *Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. — С. 145.*

[168] *Также есть множество окказиональных определений феномена, типа «идеореализм» Александра Сеона (относительно своих иллюстраций к творчеству Пеладана),»мистический натурализм» Гауптмана, которому Евлахов посвятил книгу «Гергардт Гауптман: Путь его творческих исканий» (Ростов-на-Дону: тип. Н. А. Пастуха, 1917. — 151 с.), «метафизический реализм М. Булгакова» (Иоанн Шаховской), «метареализм» О. Седаковой, «духовный реализм» А. Варламова.*

1.3. Ирреализм и реализм: взаимодействие и взаимообусловленность в методологии и стиле

Неблагодарные, они мечтали, что отреклись от своего тела и от этой земли. Но кому же обязаны они судорогами и блаженством своего отречения? Телу своему и этой земле!
Ф. Ницше

Неосыпное небо переливается звездами. «Нет, нет, нет: ты — не папин, не — мамин. Ты Мой!»
А. Белый

Право на ирреализм как метод творения и постижения произведений искусства присвоил русский филолог А. Евлахов, как он сам признавал, *res nullius*. Филолог эпохи модерна во всем тяготеет к синтезу и на глубинном философском уровне сополагает феноменологическое исследование, инспирированное «прагматизмом» У. Джемса, и традицию филологии русского романтизма в лице И. И. Давыдова, С. П. Шевырева и В. Ф. Одоевского, парадоксальным образом сочетавших сенсуализм Локка и идеализм. Критики Евлахова считают, что обилие взаимоисключающих[169] идей и традиций обнуляют метод ученого, нареченный им ирреализмом, но Евлахов надеется, что, в отличие от арифметики, на высшем непостижимом уровне, основываясь на синестезии и аллюзийности, осуществляется художественный синтез, аналогов которого в физическом мире нет. Адекватно определять подразумеваемые законы высшего синтеза и призван ирреализм как филологический метод.

[169] *Сегодняшняя наука говорит о необходимом «принципе дополнительности»: «Нужно обращать внимание на эксцентрику <культуры рубежа XIX–XX веков> как таковую, не пытаясь уравновесить неравновесную (релятивную, противоречивую) порубежную художественную динамику, — необходимо стремиться к проявлению и динамической систематизации нестатических интенций и тенденций эпохи» [Надъярных 2017, 6].*

Несмотря на хрупкость и сложность теоретизирования Евлахова в 1910-х годах, аналогичные идеи по-своему выстраивались в систему и на Западе. Год спустя Ханс Ваингер (Файхингер) опубликует книгу «Die Philosophie des Als Ob», в которой объяснит свой «идеалистический позитивизм» — фикционализм — как раз через ирреализм (des Als Ob). Возможно, оба ученых знакомы с «мнимостями» И. Канта и «Учением о сознательно желаемом вымысле» Ф. Ницше, «зорким взглядом психолога вскрывающего те механизмы и иллюзии, на которых покоится человеческое существование»[170]:

Licht und Finsternis, Schwarz und Weiß, Leben und Tod lauter Kunstprodukte denkendig in dresser ihrer Korrektheit als klarer und sicherer Anhalt, aber in der Anwendung aufs Wirkliche stets mit bedachter Vorsicht zu gebrauchen»[171] / Свет и Мрак, Черное и Белое, Любовь и Смерть в чистом виде вообразимы в совершенной форме произведения искусства, тогда как постижение и достоверность их реальности в жизни постоянно подвергается сомнению[172].

Недаром Евлахов замечает, что не только идеализм, но и позитивизм, материализм, по сути, умозрительны, как любая теория, поэтому для воплощения идеи в жизнь необходим творческий акт, пусть даже *res cogitans*.

Убедительная гипотеза А. М. Евлахова, развиваемая в трехтомном «Введении в философию художественного творчества. Опыте историко-литературной методологии» и двухтомном труде «Реализм или Ирреализм? Очерки по теории художественного творчества», несмотря на то, что почти забыто само имя автора[173], незаменима для понимания искусства в целом и словесного особенно. Важность ирреализма широко обсуждается как в немецких исследованиях второй половины XX века — «тео-

---

[170] *Эбаноидзе, И. А. Фридрих Ницше // Литературный процесс в Германии первой половины XX века (ключевые и знаковые фигуры). М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 87.*

[171] *Vaihinger 1922, 339.*

[172] *Здесь и далее перевод Е.А.*

[173] *Имеется ряд ссылок на него в книгах его современника и во многом оппонента П. Н. Сакулина и В. П. Ракова — исследователя новой «органической» поэтики (литературных теорий В. Ф. Переверзева, В. М. Фриче и П. Н. Сакулина).*

рии фикций» В. Изера и О. Маркварда, так и в русских книгах Ю. И. Минералова и И. Г. Минераловой, сходящимися с теоретиками «фикционализма» в отношении к М. Ю. Лотману, их непосредственному учителю на ранней стадии филологического становления. При этом как раз таки непосредственные наследники осознают, что многажды цитируемая в немецкой филологии «Структура художественного текста» имеет в лотмановской деятельности противовес в истолковании им связи, например, семиотической, литературы с культурой, ученики же и вовсе постоянно связывают свои структурно-семантические и, как они говорят вслед за А. А. Потебней и М. М. Покровским, семасиологические открытия с общим «стилем эпохи» (П. Н. Сакулин). Собранные Минераловым труды Сакулина в книге «Филология и культурология» указывают на попытку преодоления монополии и однородности ирреализма как творческого, так и литературоведческого метода уже в начале XX века. Тот же самый путь проделывают В. Изер и О. Марквард. Изер прослеживает стадии ирреализации реальности в литературном произведении. Во-первых, *селекция*, которая сделает текст не «куском жизни»[174] (Э. Золя), а инобытием: Изер, также как полвека назад Евлахов, постоянно напоминает, что искусство не отрицание, не противоположность, а *переиначивание* реальности, отношения с которой непрерывны[175]. Если для Изера событие — художнический произвол, то для Минераловой со-бытие[176], неотделимое от бого-

---

[174] *Модернисты начала XX века вслед за Г. Брандесом называли золаизм —* **иллюзионизмом**, *также как анатомические театры, паноптикумы или музеи восковых фигур, то есть иллюзией, имитацией, «копированием» (А. Белый) реальности, а вовсе не реализмом. Евлахов соглашается с П. Альтенбергом, что японцы рисуют расцветшую ветку — и это весна, а у нас некоторые рисуют-прорисовывают весну — и это даже не расцветшая ветка. Таким образом,* **ирреалисты называют живым одухотворенное, а некоторые — и боговдохновенное, а не внешне похожее на природу искусство.** *По Фолькельту и Евлахову, абсолютный мимесис — это когда статуя женщины выполнена из ее мяса, архитектурное сооружение из обломков горы, которую воссоздает, а в театре необходима для естественности четвертая стена (растиражированный шлегелевский пример).*

[175] *Изер 2001.*

[176] *Имеется в виду процесс ирреализации жизненных событий в литературу, а не об-*

данного Бытия в библейском смысле[177]: «событие сополагает дискретно-личное, индивидуальное (происшествие, новость, факт) <…> и жизнь сопричастных ему лиц <…> семьи, нации, „человеческого всеединства“ (В. Соловьев)».

В 1910 году во «Введении» Евлахов по-ницшеански утверждает художнический произвол и радуется, что в тургеневских пейзажах мост через Оку в Рязани, а в толстовских — иногда по рассеянности подменяются времена года, хотя это непредумышленно авторами, художественно невесомо и скорее курьезы, равно как ребенок в «Преступлении и наказании», который в начале романа Лидочка, а далее Ленечка, астрономические промахи В. Брюсова и А. Блока. В 1914 года Евлахов, обосновывая свою обновленную идею, цитирует Тассо: «Превосходный поэт именуется божественным, потому что в своих действиях, уподобляясь Верховному Художнику, становится причастным Его божественности»[178]. Видимо, здесь дело не в исторических, национальных или региональных отличиях, а в религиозных. Толкин, наполовину немец по происхождению, тоже называл свое художество «sub-creation», напоминая поклонникам слова апостола Павла: «не я, впрочем, а благодать Божия, которая со мною» (1 Кор. 15:10).

Вторая стадия ирреализации действительности — формалистская. Изер назовет ее *комбинацией,* как десятилетиями ранее В. В. Виноградов, «литературных фактов» (В. Плотников), которые соотносимы с реальностью, но, согласно «Опыту…» Локка, многажды процитированного и Евлаховым, и Изером, «нереальны идеи, составленные из наборов простых идей, которые никогда не находились вместе ни в каком состоянии

ратный ему. Это не «эстетическое событие», в котором литература «сбывается»: «Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в большом времени, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности» [Бахтин 2017, 365].

[177] *Минералова 2016, 186.*

[178] *Евлахов 1914, I, 72.*

<…> например, творение разума, состоящее из лошадиной головы, присоединенной к человеческому телу, или кентавр». П. К. Энгельмейер в «Теории творчества» продолжает:

Отсюда, конечно, не следует, будто в новое сочетание куски прежнего опыта входят в том виде, как они оторвались от прежних сочетаний: это <…> рост зародыша, телеологически определенный единством целого. Кентавр составлен из человека и коня <…> но из обрубков не склеишь кентавра, потому что только в воображении художника <…> элементы ищут друг друга и неудержимо ведут к результату[179].

Сравнение художественного процесса с любовным — в прямом смысле творческим — актом высвечивает убожество остальных сравнений, ставших достоянием новояза рубежа XX–XXI веков, представленного, например, интернет-ресурсами, постмодернистской фантастикой, типа сорокинского «Голубого сала»: с пищеварением, со сборкой, ужаснувшей В. В. Вейдле, имплантацией, чипизацией, искусственным оплодотворением, суррогатным материнством, клонированием. Вслед за А. Ф. Лосевым, который, наравне с Г. Шпетом, детально проработал «ирреализм» Файхингера[180] — прежде чем написать «Проблему символа и реалистическое искусство», подчеркнем, что «художник творит форму, но форма сама творит свой первообраз <…> творимое им нечто есть как раз тождество двух сфер бытия, образа и первообраза одновременно»[181]. Немцы (В. Изер, О. Марквард), вдохновясь еще одним известным им теоретиком ирреализма, в том числе в искусстве, Н. Гудменом[182], называют подобное явление «парадигматикой текста», нечто заложенное, исподволь и намеренно, и предполагаемое в нем, наряду с нали-

[179] *Энгельмейер 2010, 154.*

[180] *Г. Файхингер — популярный в России начала XX века (см. «Исследования по философии и психологии мышления» А. Ф. Лосева 1915 года) ирреалист, «идеалистический позитивист», критик и комментатор Ф. Ницше и И. Канта, а также автор книг, в России в 1913 году переведена «Ницше как философ».*

[181] *Лосев 1995.*

[182] *Гудмен 2001.*

чествующей синтагматически вычленяемой структурой. Лосев поясняет, что

в художественной форме, имеющей также стилевую структуру, содержится уже не просто эйдос, не просто миф и не просто так или иначе осуществленный миф. Стиль есть такая полная художественная форма, которая несет в своей организации следы соотнесения с тем или другим инобытием[183].

«*Реляционизация*» (В. Изер) приводит к тому, что в тесте по-своему «соотнесены друг с другом условности, нормы, ценности, намеки и цитаты», что «вымысел может связывать в едином пространстве множество языков, уровней восприятия, точек зрения» вовсе не так, как если бы он преследовал цель организовать подобие эмпирического конечного пространства[184]. По Лосеву, «в целях организации отвлеченной художественной формы привлекается <…> область **культурно-социальных** отношений, **материально-природная** область, **психологически-настроительная**, **идеологическая**»[185].

Ю. И. Минералов показывает, как осуществляется это соотнесение в парафразировании и как связаны «селекция» и парафразирование:

Парафразис может **амплифицировать** текст прообраза, а может, сократить, сжать, **свернуть** его <…> Структурализм попытался ко второй половине XX века применить к фактам подобия в искусстве математический термин «изоморфизм» <…> но очевиден не филологический характер этой попытки[186].

Амплификация и симплификация — это волшебная художественная власть над временем и пространством. Она сродни музыкальной, отмеченной Ферручио Бузони и А. Евлаховым как «способность сжаться в комок и расплыться», достичь незримых высот и неведомых глубин в режиме реального времени. И это

[183] *Лосев 1995, 897.*

[184] *Iser 1993.*

[185] *Лосев 1995, 897.*

[186] *Минералов 2010, 26–27.*

всего лишь одна из множества возможностей «интенсивности»[187] и интенциональности музыки и словесного парафразирования!

Такая стадия ирреализации, как «обнажение приема» (В. Шкловский), культивируемая русскими ирреалистами (А. Евлаховым, А. Климентовым), парадоксальным образов заставила Евлахова внезапно назвать себя формалистом, то есть признать вопреки всем своим идеалистическим доказательствам в «Реализме или Ирреализме», что текст — самодовлеющая система, а Изера и Маркварда привела к тому, с чего Минералова, вслед за Сакулиным и особенно Лосевым, начинает свои теоретические построения. Ирреальность художественной условности не отражает жизнь — она **обозначает, намекает**[188] **на высшее** и, по Изеру, равно как и согласно русскому ирреалисту и неокантианцу А. Климентову, почти невозможное. Маркварда идет по пути ирреализации действительности дальше, в том же направлении, что и Евлахов, поклонник эстета Уайльда и русских декадентов — по Блоку, «ирреалистов <…> высшей, обнаженной реальности <…> огненных минут зла ли, добра ли, от которых кружилась и болела голова»[189], как поэт-симфонист многажды именует Сологуба. Апостол Павел, замечает Маркварда, убеждает жить, как если бы бренного мира уже не было, ради Бога и его Царства, бескрылый вольтеровско-кантовский императив заставляет жить, как если бы Бог был, а ницшеанство провозглашает культ собственного произвола, как будто Бога нет[190].

---

[187] *Бузони 1912, 11.*

[188] *Именно намекающая роль, которую предположила эпоха модерна в искусстве как таковом, и провоцирует гипераллюзийность модернистского художества. Аллюзийность и суггестивность как факторы, совмещающие функции духовно-материального, содержательного и инструментального, орудийного, оформляющего начал в зависимости от того, выражаясь метафорическим языком Вяч. Иванова, центростремительные или центробежные они, стали конкретными приемами создания ирреального художественного мира. Намек, восстанавливающий деталь образа в самом тексте, — содержательный, тогда как намек, сверхцель которого воссоздать нечто за пределами текста и конкретного в нем образа, — полифункциональный инструмент творчества высшей реальности.*

[189] *Блок А. 1962, V, 160–163.*

[190] *Маркварда 2001.*

В погоне за удовольствиями и открытиями жизнь, начиная, по Маркварду, с эпохи модерна, набрала скорость и самодовольную, хоть и миражную, уверенность в стабильности, которая ее обесценила. Что же ценно для искусства в мимолетной, ускользающей, неуловимой (физиками, но не лириками) в точке настоящего жизни? Особенно поверхностной и забывшей о смерти? Минералова предлагает разрешение в импрессионистическом ключе и заклинает словами И. Бунина, утверждающего в эпиграфе «Жизни Арсеньева», что «вещи и дела, аще не написаніи бываютъ, тмою покрываются и гробу безпамятства предаются, написавшіи же яко одушевленіи…»:

Густой зеленый ельник у дороги,
Глубокие пушистые снега.
В них шел олень, могучий, тонконогий,
К спине откинув тяжкие рога.
Вот след его. Здесь натоптал тропинок,
Здесь елку гнул и белым зубом скреб —
И много хвойных крестиков, остинок
Осыпалось с макушки на сугроб <…>
О, как легко он уходил долиной!
Как бешено, в избытке свежих сил,
В стремительности радостно-звериной,
Он красоту от смерти уносил!

В богатой и многообразной русской литературе есть и вариант невстречи ирреального с реальным, своеобразного пессимистического антиимпрессионизма, черты которого можно найти у И. Бродского:

Сумерки в новой жизни. Цикады с их звонким «ц»;
классическая перспектива, где не хватает танка
либо — сырого тумана в её конце;
голый паркет, никогда не осязавший танго.
В новой жизни мгновенью не говорят «постой»:
остановившись, оно быстро идёт насмарку.
Да и глянца в чертах твоих хватит уже, чтоб с той

их стороны черкнуть «привет» и приклеить марку <…>
Белые стены комнаты делаются белей
от брошенного на них якобы для острастки
взгляда, скорей привыкшего не к ширине полей,
но к отсутствию в спектре их отрешённой краски.
Многое можно простить вещи — тем паче там,
где эта вещь кончается. В конечном счете, чувство
любопытства к этим пустым местам[191],
к их беспредметным ландшафтам и есть искусство.

Из сравнения двух фрагментов сложно не вывести роли ирреализма, опаздывающего выныривать со своей интеллектуальной глубины, в открытом космосу импрессионизме. Позволим себе нехитрые иллюстрации: импрессионизм — наглядно фотоаппарат, ирреализм — багаж[192]. Бунин по следам поймал оленя, Бродский подчеркивает, что искусству не угнаться за жизнью, разве что успеть к пустому столу или утешиться тем, что «голый паркет никогда не осязал танго», то есть вещного слову не сохранить, зато чего не было, не будет, не может быть в действительности искусство может единолично измыслить и «протанцевать»: искусство как самоупоенный танец, не имеющий внешней[193] цели, противопоставляли ходьбе навстречу жизни для достижения чего-либо такие разные филологи, как Малерб,

---

[191] *Теоретик ирреализма Евлахов, как и знаменитый режиссер Питер Брук (Peter Stephen Paul Brook), культивирует «пустое пространство» [Евлахов 1914, I, 337].*

[192] *Ошибочно думать, что фотоаппарат однофункционален (стоит только вспомнить «Blow up» Антониони), а багаж неподвижен — там может быть кот, чижик, петька-забияка, картина, корзина, картонка и маленькая собачонка.*

[193] *Цель сохранения культуры — внутренняя: «Самосохранение культуры и человека (человечества) не есть процесс имманентный и самопроизвольный. Это самосохранение обеспечивается, благодаря усилиям гуманитариев, в том числе филологов, которые призваны через толкование текстов способствовать «вочеловечиванию» «человеческой биомассы» (так в самую неантропологическую эпоху в истории именуется человечество!), приобщая читателя к опыту обретения духовного смысла, пережитого поэтом и явленного в его произведении. Опыт Бродского в этом смысле уникален» [Автухович 2016, 12].*

Кондильяк, Мориц[194], А. Шопенгауэр, впоследствии А. Евлахов[195] и Ц. Тодоров.

Однако в начале XX века (примерно с 1904 по 1908 год) Е. В. Аничков утверждал, что «танец как основа и главный смысл художества», как считали все вплоть до Вундта, опровергается именно модернистами: «новые веяния принесли с собою совершенно иные взгляды». Познакомившись с первобытной культурой экзотических народов, человечество уяснило факторы развития культурных народов и современных дикарей, — и антропологический подход[196] к роли искусства осветил природу творчества — во взаимодействии художества и жизни[197]. Но уже в 1908 году в «Золотом руне» Аничков пишет, что «опостылели» и модерн, и декадентство как раз таки из-за безжизненности.

Не случайно широко распространилась изеровская триада: вполне реальное, внутреннее воображаемое и плод их связи — фикциональное, ирреальное, то есть то, что в советских учебниках называлось авторским замыслом и его осуществлением (или воплощением).

Ирреализм коррелирует с импрессионизмом не только по смежности, но и по сходству. В «Задачах эстетической критики» Ф. И. Буслаев замечает, что уловить в ускользающих мгновениях истинный «индивидуальный отпечаток», а не случайное и наносное (ср. Достоевский о фотоснимках), — это талант. Но и «до бесконечности разнообразная игра взгляда» недоступна для «непосредственного копирования с природы». Чтобы по-фетовски **«схватить налету», художнику**[198] **необходимо властно «удержать в памяти» и «оживить воображением»:**

---

[194] *Moritz 1962.*

[195] *Евлахов 1914, I, 53.*

[196] *Н. В. Поселягин полагает, что и сегодня важен «антропологический поворот» гуманитарного знания.*

[197] *Аничков 2016.*

[198] *Для физиков точка на оси времени — условность, ирреальность, как относительно и само время. Ср. размышления А. Ф. Лосева в «Хаосе и структуре», «Первозданной Сущности», «Дерзании духа» о* **точке-шаре**.

Чем крепче память и чем игривее и богаче воображение, тем вернее воспроизводится натура и жизнь, а вместе с тем и могущественнее заявляется господство над тою и другою свободного творчества[199].

Важно, что именно на импрессионизм как стиль и технику художества, ссылается Евлахов, обосновывая свой ирреализм и как метод творчества, и как технику исследования именно этого, ирреалистического, творчества. Вслед за Б. Христиансеном Евлахов постоянно напоминает, чтобы филолог, как зритель импрессионистских картин, охватывал, словно издали, все произведение и, даже сосредоточиваясь на важных деталях, не упускал из виду или держал в уме целое. Так оба ученых настаивают на синтезе как доминирующем принципе постижения любого искусства, вступающем в сложные диалектические отношения с анализом как инструментом любой, в том числе и гуманитарной, науки: «Эстетическое воззрение характеризуется тем, что оно останавливается подолгу на всех чувственных формах, чтобы они могли выявить свои настроения, чтобы отдельные формы соединились в группы, а эти последние снова — в высшие единства эмоциональных синтезов… И „новое“ в искусстве означает то, что ожидается необычный вид синтеза»[200].

Однако ирреалистов менее всего привлекал синтез с жизнью: это их главное отличие от символизма и «нового символизма»[201] — футуризма, в основе синтеза которых — преображение действительности[202].

Авторы, связанные с ирреализмом, отклоняются не только от позитивизма Конта (общее место — у Евлахова, Климентова, Изера, Маркварда), но от жизни как миража (неизбежное для модернистов влияние буддизма, в случае Евлахова через

---

[199] *Буслаев 1886, 309.*

[200] *Христиансен 1911, 201–204.*

[201] *См.: Тастевен Г. Футуризм: На пути к новому символизму. — М., 1914.*

[202] *Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. — М.: Наука, 1992. — 324 с.*

Ф. Щербатского) в надежде обрести единственную опору в художественной вечности, которое, по их мнению, в сумбурной жизненной смеси[203], попросту говоря, грязи, выхватывает мгновение чистой красоты в зените и запечатлевает его «неувядаемым цветом». Постоянное обращение ирреалистов к богословскому, иногда подспудное на лексическом уровне, или метафизическому запредельному объяснимо желанием освобождения. Евлахов вторит композитору Глинке:

> Я не верил бы в будущее блаженство, если бы не видел на земле <…> искусств <…> когда состояние духа не требует ничего высшего, сильнейшего. И эта точка, на которой мы останавливаемся в своих желаниях и стремлениях к лучшему, — есть точка истинного счастья. Будущее блаженство должно быть такое же состояние нашей души, только более продолженное. Мы приходим здесь в восторг на одно мгновение, — там же оно будет без границ и меры.

Несмотря на непреодолимое влияние Уайльда и исходное положение, что «в искусстве — высший реализм», постоянное возведение человеческого художества к божественному — попытка преодоления сугубо мирского эстетства русским филологом. В отличие от советских формалистов времен научного атеизма, «формалист» Евлахов даже не думал отрекаться и от «гейста немцев».

В то время как Изер останавливается на том, что искусство реализуется, оживает в контакте с воспринимающим его человеком[204], позволяя последнему, однако, меньше самоуправства, чем Ж.-П. Сартр, уверенный, что «не Гамлет реализует себя в актере, а актер ирреализует себя в Гамлете», хотя обе позиции исключают мистическую надежду, которой опасался и Евлахов, провозглашая свой метод, на то, что в «реципиента» вселяется дух писателя[205].

---

[203] *Евлахов 1914, I, 68.*

[204] *Iser 1993.*

[205] *Евлахов 1910, I.*

1.4. Полемика о норме в эстетике модерна в свете современных филологических исканий

Ирреализм в 20-е годы XX века, согласно гипотезе П. Н. Сакулина, был художественным свойством, основываясь на преобладании которого ученый выделял во всей истории литературы такие стили как житийный, агиографический, сказочный, барокко, рококо, масонский, романтический, символистский, формалистский и другие в том же духе. Десятилетиями ранее А. М. Евлахов, продолжая в филологии «Революцию театра» рубежа веков Георга Фукса[206], утверждает, что стильность и ирреалистичность произведения искусства — контекстуальные синонимы[207]. Несмотря на кажущуюся странность тождества, оно верно и доказано практикой. Впоследствии многие поборники соцреализма провозгласили бесстильность, или нейтральный стиль, чтобы не отвлекать от актуального жизнестроительного прагматичного содержания. Но у талантливых гонителей изящества, А. В. Луначарского, например, стиля оказалось куда больше[208], чем у вырождающихся эстетов рубежа XIX–XX веков. Деятели Серебряного века и его наследники (А. А. Измайлов, В. Ф. Ходасевич, Н. Н. Пунин, И. А. Ильин) констатировали, что зацикленность на проблеме стиля, порождает стилизации, стилизаторство, а духовный поиск может непреднамеренно осуществляться, воплощаться, запечатлеваться, отражаться, сказываться в слове. Несмотря на веру в коллективизм, талантливый

---

[206] *Г. Фукс (Georg Fuchs) пишет: «Крошечно маленькая сцена имеет двойственный характер <…> Этим путем мы постигаем, что все чувственное, земное, все, так называемые, «реальные» события человеческой жизни, не больше, как мимолетные, поверхностные отражения некоторого духовного ряда идеальных подобий, развивающегося независимо от времени и пространства и представляющего из себя нечто большее, чем простую «реальность» <…> связь сцены с балаганом пропасть окончательно не может. И это хорошо, потому что все это необходимым образом толкает к ирреальности, к стилю» [Фукс 1911,162–163].*

[207] *Евлахов 1914, I, 405.*

[208] *Недаром Луначарским сразу восхитились его противники — Евлахов, Абрамович, Климентов.*

пролеткультовец, пишет Сакулин, самовыразится, допустим, о социалистической стройке или победе коммунизма индивидуально, нестандартно, нетривиально, чему подтверждением может служить философия А. Богданова или «поэзия рабочего удара» А. Гастева, тогда как многие индивидуалисты-декаденты (синонимичными их сочли Ф. Шперк, Б. Ф. Шлёцер[209], Н. Русов в повести «Андрей Неволин») демонстрируют стандартные комплексы, что не может не отразиться в общности (что случилось и с растиражированным[210] «неповторимым», «необычным в необычных обстоятельствах» романтическим героем) их поэтики[211]. Дело в том, что «**романтизм** <как художественный, научный, теоретико-эстетический и литературно-критический метод> **соответствует антиисторичной нормативности**»[212]. «Нормативность сама по себе не противостоит историзму: она может включаться в него, но может и противостоять ему, если главным в анализе становится субъективизм или абстрактная внеисторическая норма, которая тоже чаще всего оказывается субъективистской», — пишет сегодня Б. Ф. Егоров. Исследователь также подчеркнул, что такие «признаки романтизма, как субъективизм, нормативность, антиисторизм были очень живучи и время от времени возникали как в искусстве, литературе <…> так и в эстетике, критике»[213].

Если Сакулин, несмотря на любование красотами ирреалистических стилей, в своем «социолого-синтетическом обзоре литературных стилей» все-таки с радостью выстраивает их «путь к художественному реализму», то Евлахов, десятью годами

---

[209] *Schloezer.*

[210] *Уж не пародия ли он?*

[211] *Например, множество ученых пишет о нарциссизме декадентов и модернистов, отразившемся на форме и содержании не только литературы, но и жизни. См.: Barta P. Echo and Narcissus in Russian simbolism / Metamorphoses in Russian Modernism. Budapest, 2000. 200 p. Zürcher H. Stilles Wasser. Narziss und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900. Bonn, 1974.*

[212] *Б. Ф. Егоров предложил* **тождество нормативность — идеал** *[Егоров 1982, 9].*

[213] *Егоров 1982, 9.*

ранее, в своих многотомных исследованиях всемирной литературы изображает противоположный путь истинного, с его точки зрения, хоть и обреченного, искусства — путь взращивания ирреализма. В. Плотников (будущий епископ Борис Ямбургский) полагал третий путь — взаимообратимость жизни и литературы: «Степень влияния физических фактов на литературу обратно пропорциональна степени развития последней»[214]. Луи Мегрон, часто публикуемый в России начала XX века, популярные тогда же Энрико Ферри и Scipio Sighele предупреждают и о пагубных последствиях подчинения жизни литературе, театру, СМИ.

С проблемой соотношения ирреализма и реализма в стиле связан еще более актуальный вопрос — о норме[215] в литературе, искусстве и культуре в целом.

Говоря о форме своих произведений, многие великие художники слова (А. Фет, Ф. Достоевский, В. Маяковский) утверждали, что для них грамматический закон не писан, однако, как доказано Ю. И. Минераловым, неписаные законы живой речи действенны в их творчестве по сей день. Там, где художнический произвол не манерничанье и гениальничанье, а откровение и прозрение рождается поэзия из духа речи. Показательно, что на примере английского языка Том Шиппи ту же эвристику, а не эквилибристику подчеркнет у Толкина и инклингов, тем более что для них грамматика этимологически родственна «grammar» — волшебству, волхвованию, чародейству, «поэзии заговоров и заклинаний». Возможно, конечно, и «абстрактное фантазирование», но оно, как иронизирует Минералов, «художественно не убедительно», прямо скажем, граничит с графоманией. Е. В. Аничков в 1907 году пишет о «реализме и новых веяниях»: «Либо отсутствие личности и, стало быть, отсутствие

---

[214] *Плотников 1888, 85.*

[215] *Цитируя «Цель творчества» и во многом солидаризуясь с* **«иннормизмом»** *и «ничевокством» ученика Л. Шестова — К. Эрбергом, поддержанным еще разве что Г. В. Рочко в статье «Чаянье свободы» в журнале «Русская мысль» (№ 7 за 1913 год), Евлахов жаждет свободы от природы и ее необходимых законов, но культивирует законы красоты.*

тайны творчества и тогда — грамматика, логичность, правильность, отвлеченность знания и заученности, либо, напротив, проявление личности, и тогда она выразится в своей собственной, ею самой изобретенной антиграмматичности, нелогичности и неправильности». К. Ф. Головин (Орловский), напротив, возмущен модернистской «аграмматичностью» и «произвольным сочинительством в ущерб подлинному поэтическому восприятию жизни»[216]. Минераловская «теория индивидуального стиля» основана на установлении высшей связи «нарушения художником правил того или иного рода» вовсе не с погоней за «новаторством», а с сакральным и сакраментальным иерархическим единством стиля и … души самого творца (в этом принципиальное расхождение с формалистами Сакулина и Минералова), хотя в интересах чистой «ирреальности», пишет Минералов, «индивидуальный слог рассматривается как простая нарочитая неправильность»[217].

Но и Аничков хотя и полагает, что «одинокое созидание нового» — единственно возможное, «далеко позади оставившее возможность народного творчества». В отличие от чистого мышления (если оно вообще есть даже в математике[218]), художественное — произрастает из незримой и зримой реальности. Однако причина рождения художества не только «чисто эстетическая»:

> все существо художника участвует в таинственном зачатии. В этот момент он как бы даже и не художник <…> он уже не думает о своем художестве, а весь отдается проникновению в самые разнообразные и трудные загадки жизни, создает новое, и это новое вызывает и новую форму[219].

Та же идея воплощения вселенской тайны, а не личного вымысла предлагается в перспективе и метода ирреализма Евлаховым, и концепции *романтического* в символизме/дека-

---

[216] *Головин 1904, 487.*

[217] *Минералов 1999, 55.*

[218] *М. Ф. Надъярных подчеркивает, что Пуанкаре полагал невозможным математическое открытие без эстетической «чувствительности» [Надъярных 2017, 9].*

[219] *Аничков 2016, 55.*

дентстве А. А. Климентовым. Все трое так или иначе затрагивали этническую, в частности неизбежную для словесного творчества языковую, основу искусства, но из-за провозглашенной «антиобщественности», асоциальности остановились перед выходом к «национальному как фактору художественности».

Что касается авторского произвола в содержании, то тут показательна эволюция взглядов Евлахова. В первый период, работая над трехтомным «Введением в философию художественного творчества», филолог утверждает, что для истории литературы неважно, на какой улице Гёте заказывал ключики к своим шкатулкам (двадцать лет спустя О. Брик лишь заменит пример — «курил ли Пушкин?»). Зато когда речь заходила об ирреальных деталях, Евлахов в запальчивости первооткрывателя заявлял, что тургеневский мост через Оку в Рязани, — прекрасная необходимость, а не курьез[220]. Четырьмя годами позже, в двухтомнике «Реализм или Ирреализм? Очерки по теории художественного творчества» профессор пишет:

> Далеко не всякий ирреализм может иметь место в искусстве <…> это зависит от того, насколько целесообразно то или иное отступление от реальности, насколько необходимо оно для общей концепции произведения[221].

Таким образом, согласно эстетике рубежа XIX–XX веков, ни реалии, ни «ирреалии» не должны иметь в художестве акцидентного характера, потому что все элементы служат телеологическому единству стиля. Показательно, что в то же время идеологически противоположная Евлахову Генриетта Роланд-Гольст[222] в своих «Этюдах о социалистической эстетике» относительно искусства сделает тот же вывод:

> Если мы ограничимся общим и вечным <…> и отрешимся от всего того, что есть в прекрасном конкретного, ограниченного, временного <…> то у нас останется лишь чисто формальное понятие.

---

[220] *Евлахов 1910, I.*

[221] *Евлахов 1914, I, 407.*

[222] *Roland Holst*

Что же служит критерием отбора материала из жизни[223] (*селекции*)? Модернистская эстетика отвечает — *Das Menschlich Bedeutungsvolle* (Фолькельт), человечески значительное, не житейские мелочи: не только возвышенное, но и судьбоносное низменное, например, не говоря уже об эстетизации злого или безобразного, которая отнюдь не этично проповедуется в романтизме и модерне.

Следующий вопрос, неизбежный для эстетов-модернистов: чем руководствоваться на стадии «*комбинирования*» (В. Виноградов) материала? Оказывается, согласно Эрнсту Эльстеру, *Die norm der Neuheit des Gefühlsgehaltes* — нормой новизны эстетического содержания. Именно об этой «новизне» десятилетием позже «ирреалистов» заговорят формалисты (Ю. Тынянов, В. Шкловский), еще позже, но зато весело и доходчиво — Р. Якобсон / Roman Jakobson, на собственно литературном эмпирическом процессе жанрообразования — Б. А. Грифцов. В эпоху модерна новизна предполагала изящество, декоративность, вычурность формы и чрезвычайную изысканность, многажды подмененную (Евлаховым или, например, Евреиновым) прямо-таки «извращенностью», содержания.

Далее, на рубеже XIX–XX веков, в пику натурализму возникает ирреалистский культ того, что В. Шкловский десятилетия спустя назовет «*обнажением приема*», а В. Изер уже на примере лотмановского структурализма, — «*Fiktionssignale*»: цоколей статуй (Г. Эббингауз), сценических подмостков (Г. Крэг, Вс. Мейерхольд, Н. Евреинов), картинных рамок (Й. Фолькельт). Можно сказать, подействовал формалистский закон литературного наследования «от деда» или, в границах метафоры Шкловского, от дяди к племяннику, то есть от периферийных в предыдущую эпоху методов или центральных, но в доотцовскую эпоху, чтобы соблюсти ритмические чередования притяжения и отталкивания,

[223] *Ирреалисты (Евлахов, Климентов и особенно Абрамович) уверены, что именно из «концентрированной жизни», а не откуда-нибудь еще.*

о чем говорит И. Н. Розанов[224] в «Ритме эпох» в 3-м выпуске альманаха «Виток». Ирреализм отличался[225] своим заколдованным кругом, отгораживающим от общественности[226], от вселенской открытости символизма и нового символизма — футуризма[227], но повторился в формалистах.

Теоретики ирреализма, однако, помнили, что *художественные условности*, о которых нужно договариваться с публикой, *неизбежны и в реализме*: не только дикари не воспринимают арт-объекты изолированно, но и почтенные эстеты на премьере люмьеровского «прибытия поезда» отшатнулись от экрана. При этом В. Шербюлье, Евлахов и другие поборники «фикционализма» справедливо настаивают, что усмотреть *отражение природы в искусстве*, а не видеть то, что есть в природе, — пластиковую ленту / бумагу, измазанную красками / куски глины или груды камней, не дано животным, а в словесном искусстве — даже невежественным людям, которым узнать себя, допустим, в парадном портрете или карикатуре проще, чем в оде или памфлете.

---

[224] И. Н. Розанов многократно обращается к проблеме литературных влияний: см. «Теория литературных отталкиваний» («Свиток», 1924, вып. 3). И. Н. Розанову принадлежат в «Литературой энциклопедии» Л. Д. Френкеля (М., 1925) статьи: «Заимствование», «Отталкивание», «Подражание».

[225] Подтверждений чему множество. Особенно важен контекст. Климентов чтит Канта и Фихте, Евлахов ориентирован также на Канта и неокантианцев (Зиммеля, Фолькельта, Христиансена, Альфреда Бергера [Berger 2012], Бенно Эрдманна), Морица Каррьера [Carriere 1872, 1987], а, допустим, в теории Вяч. Иванова или Андрея Белого эти неокантианцы не оставили значимого следа или не упоминались. В. В. Полонский даже исследует борьбу с кантианством в эпоху модерна [Полонский 2011]. Однако в постсимволистском пространстве художественное «исповедание» неокантианства вновь проявит себя, например, в прозе С. Кржижановского. С другой стороны, в декларации А. Е. Крученых «Слово шире смысла» утверждаются «новые приемы, которые разбивают убогое построение Канта и др. «идеалистов», где человек стоял не в центре мира, а за перегородкой».

[226] Полностью погруженные мыслью, чувством и волей в тайный мир, «ирреалисты» словно не замечали окружающую среду, пытаясь игнорировать общественные установки и отношения, однако это вовсе не гарантирует социальную изоляцию на самом деле, а подчас и наоборот — обеспечивает ее, но уже со стороны общества и государства, например, ссылку, тюрьму или психиатрическую клинику, где и обрываются жизни многих из них.

[227] См.: Тастевен Г. Футуризм: На пути к новому символизму. — М., 1914.

Пока **ирреалисты вслед за неокантианцами боролись с отсутствием эстетической нормы**[228], разгулом «вкусовщины» и безвкусицы, их, перекрещенных марксистами в «формалистов», стали, как сетует в «Арфе Давида» И. Ильин, воспринимать именно как апологетов «вкусовщины», безосновности, видимо, моральной и идеологической.

С другой стороны, материалисты с удовольствием включали ирреализм в свой контекст. Если «ирреалисты» предлагали филологии «историзм[229], прежде всего, внутренних данных» (идеалов, идей, традиций, вкусов) и художественных фактов (стилей, жанров, приемов, тропов), то П. Н. Сакулин справедливо настаивает на открытости границ между искусством, наукой о нем и общественной[230] жизнью (с его точки зрения, ориентированной на Луначарского, ирреализм — искусство «побежденных»). Так, например, заявленный Евлаховым тезис, что «природа делает людей ирреалистами от рождения», например, зрение, в отличие от рентгена и микроскопа туманно, импрессионистично, не только сердце, но и кишки сокращаются ритмично, музыкально[231], скорее дополняется, чем опровергается в размышлениях будущего марксиста Г. Лукача: «Люди суть фантасты без фантазии; абсолютно ирреальные люди, которые при этом совершенно прилипли к земле». Г. Башляр, преимущественно с точки зрения психоанализа исследуя художество первой трети XX века, на-

---

[228] *М. Каррьер на рубеже XIX–XX веков сочтет материализм и соответственно натурализм ненормативными стилями. Поспелов век спустя подтверждает, что романтизм и все неоромантическое искусство нормировано, а реализм — ненормативен.*

[229] *Подобный «историзм» принципиально отличал ирреалистов от романтиков.*

[230] *Что касается вовлеченности литературы в историю, в том числе экономических формаций, то необычайная популярность сегодня в России западного социологического и собственно марксистского подхода именно к литературе конца XIX — начала XX века (Г. Брандеса, В. Беньямина, Г. Лукача, Р. Веймана) говорит скорее об идеологической подоплеке замалчивания на последнем рубеже веков достижений отечественных, кстати, различных по политическим убеждениям, сторонников метода. Без учета авторитетного для первой трети XX века социологического подхода К. Ф. Головина (Орловского), Сакулина или Сиповского неопределим* ***ирреализм и как стихийно возникшая стилевая доминанта модерна, и как осознанный филологический метод.***

[231] *Евлахов 1914, I, 350.*

стаивает на ирреальном действии в человеке самой «грезящей» материи (ср. «грезы о земле и небе» К. Э. Циолковского), претворяющейся в материю художественную: «У творческого воображения совершенно иные функции, нежели у воспроизводящего. К нему относится и функция ирреального, психически столь же полезная, сколь и функция реального, весьма часто упоминаемая психологами для характеристики адаптации духа к реальности, проштампованной социальными ценностями. Эта-та функция ирреального и наделяется ценностями одиночества. Общность грез — один из ее аспектов». Установка на социальную изоляцию приводила «ирреалистов» к переживанию общей непрерывной жизнедеятельности на ином — глубинном, универсальном, органическом — уровне. **Большинство романтиков оставались верны духу творчества, тогда как в эпоху модерн открыли также беспредельные возможности его материи.**

Проявившееся как раз при осмыслении пересечения духовного и материального художества потебнианское понятие «внутренняя форма» помогает становлению программ модернистских и околомодернистских течений, где и обретает, согласно наблюдению Ю. И. Минералова в книге «Теория художественной словесности», мистическое измерение. Но также, по убедительной гипотезе Ф. П. Федорова, «постпозитивистский», «неомифологический» из-за приобретения человечеством нового опыта модерн уже не может быть тождественным вдохновившему его романтизму[232].

Идеал стиля для Евлахова представляет собой единство классицизма и романтизма (и неизбежного в нем, как доказано Пеллиссье, реализма):

Романтическая свобода вымысла сочеталась бы с классической телеологичностью формы, иначе говоря, субъективное, личное, психологическое и эмоциональное совершенным образом сочеталось бы с объективным, общим, логическим и рацио-

[232] *Федоров 2004.*

нальным, так чтобы одно как бы воплотилось в другое, подобно тому, как род воплощается в виде[233].

1.5. Dissertatio de methodo Александра Евлахова: религиозно-философские, эстетические и филологические антиномии в осмыслении стиля

Обращение к наследию А. М. Евлахова актуально, благодаря его попытке чаемого и сегодня синтеза имманентизма формалистов и «органической» критики, исследующей произрастание искусства из жизни. Из возникшего у филологов на рубеже XIX–XX веков самонадеянного осознания неполноты терминов: неоромантизм, символизм, декаданс, модерн появляется потребность определения формальной особенности и внутренней целесообразности феноменов, именуемых столь по-разному, понимаемых по-своему, относимых к разным временным отрезкам и при этом с ощущением и уразумением того, что П. Н. Сакулин считал их общей сутью, типом художественного мышления и творчества и называл ирреализмом, а Евлахов приспособил к методологии филологического анализа.

Пушкинская традиция «судить художника по законам, им самим над собою признанным», особенно актуальна в эпоху модерна, прославленную, с точки зрения Вяч. Иванова, «большим стилем» — виртуозным и потаенным. «Чтобы понять и оценить творения художников, необходимо стать на точку зрения эпохи их возникновения»[234], — соглашается Евлахов с Г. Зиммелем. Эстетические особенности, по наблюдению С. С. Аверинцева в предисловии к «Поэтике ранневизантийской литературы», современникам виднее, чем потомкам. В русском литературоведении рубежа XIX–XX веков остро встает вопрос о своем «пограничном» методе, поровну использующем достижения наук,

[233] *Евлахов 1914, I, 488.*

[234] *Евлахов 1910, I, 227.*

разделенных Г. Риккёртом на науки о природе и о духе. Евлахов подбирает собственный теоретический ключ к новейшей художественной практике, отчасти опираясь на методологию учителей — А. Н. Веселовского, которому он посвятил труды 1910-х годов, Ф. И. Буслаева, А. А. Потебни, отчасти на «Современные вопросы эстетики» Й. Фолькельта. Ирреализм как метод филологического анализа — это попытка синтеза имманентизма формалистов, рассматривающих текст как самодовлеющую систему, и «органической» критики, исследующей произрастание искусства из жизни. Будучи поэтом и психиатром, Евлахов сознает разницу в постижении и обобщении естественных, психофизиологических данных и художественных. В то же время история, являясь наукой о духе, не может учитывать творческую индивидуальность, не совпадающую с ее объектом изучения — социумом. Метод естествознания, экспериментально устанавливающий абстрактно-схематизированные причины и законы при отсутствии у подопытных различий, не подходит литературоведу из-за невозможности и опытов над поэтами (хотя скоро их предложит Р. Пельше, вдохновясь хроноскопом Гиппа и динамоскопом К. Корнилова), и «нивелировки» их профессиональных отличий, которые и составляют предмет филологического анализа. Эмпирический и конкретно-описательный методы историка подходят Евлахову, но в сочетании с высоким философским обобщением и за вычетом «низких истин», собранных русским Холмсом от филологии «ссудо-сберегательным»[235] способом — хаотичным набором фактов в виду гармонизации. Литературовед замечает, что если по художественным книгам судить об истории, то как объяснить рабское — именно в момент расцвета культуры свободолюбивого романтизма — поведение нации, даровавшей миру Шиллера и Гёте? Или наоборот, как не изумиться поведению Флориана, сочинявшего басни «в раз-

[235] *Там же, с. 28.*

гар неистовства гильотины»[236], что, судя по «Вечеру у господина де Севираж», поразило и С. Ауслендера, ибо согласуется с основным модернистским эталоном? Современный исследователь В. Раков сблизит метод Евлахова с интуитивизмом. Однако А. Бергсон в «Творческой эволюции» утверждает доисторический, природный «Homo faber» / творческий инстинкт (Э. Мейман), «генетический код мастерства». Для Евлахова же принципиально разведение «безличного» на ранней стадии народного творчества, «через призму которого природа проходит, как бы через безразличную среду, и потому выходит нетронутой»[237], беспримесной, и модернистского индивидуального художества «Homo sapiens»[238], родившегося из несогласия между духом и миром[239], однако с ностальгией по первобытной идиллии, как, например, «лейтмотивом романа „Серебряный голубь“ А. Белого было влечение к природе и счастью, уже недоступному»[240]. Еще в «Анализе красоты» У. Хогард ведет историю вкуса / *taste* от вкушения плода мильтоновской Евой, а полтора века спустя в 1910 году во «Введении в философию художественного творчества» Евлахов лишь подчеркнет этимологию искусства В. Г. Вальтера — от искуса[241] запретной тайной мудростью, запредельного к ней дерзновения, обернувшегося изгнанием из привычной среды обитания. Борьба искусства с природой найдена Евлаховым в «Цели творчества» К. Эрберга. Своеволие («не так, как пишут, а так, как я пишу»), культивируемое Евлаховым, есть и в его исследованиях, хотя он возмущается, что «науки о духе приучили видеть под „маской“ теории моральную или религиозную физиономию ее жреца»[242]. Универсальным методом

[236] *Там же, с. 270.*

[237] *Там же, с. 526.*

[238] *«Homo sapiens» трактуется русским ученым в духе Ст. Пшибышевского.*

[239] *Liliencron 1893, 335.*

[240] *Шайтанов 1989, 56.*

[241] *Вальтер 1899, 59–61.*

[242] *Евлахов 1910, I, 169.*

литератора и соответственно литературоведа Евлахов назовет ирреализм[243], внимающий (а «праздничное» увлеченное внимание, по К. Гроосу, Й. Фолькельту, Д. Овсянико-Куликовскому, — основа эстетики) всему, что так или иначе идет вразрез с жизнью или ей наперекор, «выходит из ряда **вон**» — из детерминированной последовательности вон, **в не**что, обратное «**вне**находимости» М. М. Бахтина[244], что можно назвать вовлеченностью в ирреальное.

Чудесное. Работая над противоположным — «социологическим» — методом, соглашался с Евлаховым П. Сакулин[245] в этом свойстве, присущем, с его точки зрения, как сказке, так и житию (их впоследствии Е. Л. Мелетинский разведет в связи с проблемой веры). Литература эпохи модерна мечтала стать религией (С. Пшибышевский), литургическим синтезом (Вяч. Иванов), теургией (А. Белый), поэтому, чтобы успеть за ней, филология вторгалась в теологию: «Критики обязаны следовать за творческими гениями или даже за простыми производителями, когда они покидают рудную жилу, признанную иссякшей или устарелой, и черпают вдохновение из неведомых источников <…> критики должны найти новую формулу вкуса для нового вида красоты»[246]. С другой стороны, летописцу декадентского литературного процесса хоть и легко было, благодаря ирреализму, служить по совместительству в ведомстве науки о духе, но не «пневмологии» — о Святом Духе, ибо, как заметил Евлахов, утверждается «идеализм с обратным знаком»: «Многие скажут Мне в тот день: Господи! не от Твоего ли имени мы пророчество-

[243] *Год спустя Ханс Ваингер (Файхингер, Файгингер) опубликует книгу «Die Philosophie des Als Ob» [56], в которой объяснит свой «идеалистический позитивизм» —* **фикционализм** *— как раз через ирреализм (des Als Ob). Возможно, оба ученых знакомы с «мнимостями» И. Канта и «Учением о сознательно желаемом вымысле» Ф. Ницше. Недаром Евлахов замечает, что не только идеализм, но и позитивизм, материализм, по сути, умозрительны, как любая теория, поэтому для воплощения идеи в жизнь необходим творческий акт, пусть даже развертывание* ***res cogitans****.*

[244] *Бахтин 2017, 106.*

[245] *Сакулин 1928–1929, 2.*

[246] *Кранц 1902, 12.*

вали? <…> и не Твоим ли именем многие чудеса творили? И тогда объявлю им: Я никогда не знал вас; отойдите от Меня, делающие беззаконие» (Мф. 7: 22–23). Модернистский перевернутый идеализм исследуют сегодня А. Ханзен-Лёве как «диаволизм», С. Слободнюк как «гностицизм», Н. Богомолов как «оккультизм». Специфика мистицизма начала XX в. уже тогда привлекла внимание психиатрии. Ф. Рыбаков пишет, что в отличие от спокойного величавого индуистского, покорного христианского, жизнерадостного античного, торжественно-фанатичного средневекового новый мистицизм — «слабый, жестокий и самобичующий»[247]. Актуален также был вопрос Е. В. Аничкова: «имеет ли мистицизм новых веяний что-либо общее с идеалистической философией?»[248]

Апокрифическое. Средневековье на рубеже XIX–XX веков любили за то, что тогда, как подтверждает Евлахов «Задачи эстетической критики» Ф. Буслаева, «набожный живописец в окружающей его действительности видел нечто для него непонятное и странное, потому что прозревал в ней невидимое присутствие высших, неземных сил, всегда чаял чудесного явления, и потому незаметно <подчеркнуто Е.А.> сливал действительность с идеальною областью»[249]. В начале века, например, Н. Дашкевич в книге «Из истории средневекового романтизма. Сказание о Святом Граале»[250], «сливал» медиевистский религиозно-символический и романтический методы, А. Климентов в книге «Романтизм и декадентство» подчеркивал преемственность знаковой средневековой этимологией термина — от «romanz»[251]. С. Венгеров объединяет с романтизмом современный ему символизм и модерн в целом[252]. Сакулин, как и Евлахов, обобщил

[247] *Рыбаков 1908, 12.*

[248] *Аничков 2016, 12.*

[249] *Буслаев 1868, 297.*

[250] *Дашкевич 1877.*

[251] *Климентов 1913, 48.*

[252] *По-своему и весьма детально уточняли эту связь марксисты, например. Ф. Маковский:*

эти стили под знаком ирреализма[253], хотя, конечно, все литературоведы как ученики Веселовского понимали, что в их «тонкостной» сфере определения лишь «мнемонические знаки»[254], которые не претендуют на арифметическую точность. Те же идеи реализованы и в художественном творчестве. Например, Чулков в романе «Сатана» пишет, пускай не без иронии:

По моему глубокому убеждению, в нашем обществе действовали тогда какие-то силы <…> незримые и вполне реальные вместе с тем. Я человек несуеверный и даже почитаюсь скептиком, но, право, мне чудилось порою, что какие-то дьяволы направляют иных особ (и даже рясоносцев) <…> Впрочем, не все люди были одного душевного склада. Психология иных была проста, как арифметика <…> продавали свои души по мелочам. Но вот что сказать об иеромонахе Софронии? Его душу и высшей математикой не исчислишь. Я полагаю, что он был причастен ведению иного мира[255].

Обращаясь к первой трети XX в. сегодня, А. Эткинд исследует аналогию апокрифического в словесности вообще и еретического в богословии[256], и приходит к выводам, которые ставят новые вопросы.

Сновиденное. «Сны есть сколок действительности, но было бы странно восстанавливать по ним картину обыденной

субъективизм и индивидуализм, продиктованный отрывом от коллектива, производства и бездельем в роскошном кабинете или будуаре; доступные лишь богатым «курортные» впечатления о классово чуждой природе; ритуальные «попытки сношений с невидимыми» в экстазе, сомнамбулизме, сновидениях и прочих состояниях «наркотизированной фантазии» — «весь этот новейший метод познания выужен у немецких идеалистов и романтиков и выдается за откровение».

[253] *П. Сакулин называет ирреализмом то тип, то суть художественности, противоположной реализму: например, «основная сущность романтизма <…> в ирреализме. Ирреализм мышления и всего мировоззрения» [Сакулин 1928–1929, 2, 349].*

[254] *Веселовский 1908, 15.*

[255] *Чулков 1998, 30.*

[256] *Эткинд 1998.*

жизни»[257]. Как автор монографии по А. Шницлеру[258], Евлахов, безусловно, различал все оттенки «фрейдизма», и при этом, будучи русским, имел профанную (через народные книги гаданий, «лубочные» сонники[259] и сакрально-религиозную традиции толкования снов. Евлахов репрезентирует, пользуясь теорией З. Фрейда, сновиденную обработку жизненного и мыслимого материала в ирреальной модальности: «Форма желания прежде всего заменяет сослагательное наклонение настоящим временем»[260].

Смеховое. Значимый для Евлахова Бергсон в книге «Смех в жизни и на сцене» отождествляет логику смеха и сновидения. «Чем свободнее и прихотливее мир смеха, тем более уклоняется он от обычного течения жизни, — цитирует Евлахов Фолькельта[261], — А мы, тем не менее, сохраняем впечатление, что этот мир вполне обладает способностью к существованию».

Стихийное. М. М. Бахтин впоследствии объясняет смеховое проявлением стихийности, раскрепощенной и внеиерархичной «карнавальности». Евлахов настаивает, например, в «Конституциональных особенностях психики Толстого»[262] на непреднамеренном в искусстве, исподволь заложенном художником и не осознанном им самим: «никто так худо не понимает художников, как они себя сами»[263]. То же наблюдается и в искусствоведении, особенно в те моменты, когда у эстета «ум с сердцем не в ладу» и он начинает противоречить сам себе, постигая больше, чем готов сформулировать, опираясь на существующие клише. Критика, подчеркивал Евлахов, «бродит ощупью»[264].

---

[257] *Евлахов 1910, I, 265.*

[258] *Евлахов 1926.*

[259] *Вигзелл 2007.*

[260] *Фрейд 1997, 164–165.*

[261] *Фолькельт 1900, 62.*

[262] *Евлахов 1930.*

[263] *Евлахов 1910, I, 442.*

[264] *Оболенский 1902, 21.*

Детское. Вдохновясь ирреализмом Оскара Уайльда, Евлахов, как и его цитируемый единомышленник Н. Я. Абрамович, предполагали в ребенке ноуменальное мышление и вместе с тем склонность верить в чудеса и сказки[265]. Спустя десятилетия в эссе о волшебных сказках, Д.Р.Р. Толкин заметит, что возраст не является определяющим в этом вопросе. Еще сложнее у ирреалистов с пониманием соотношения игрового и детского. В чем твердо убеждены Абрамович и Евлахов, так это в детском эстетизме, проистекающем из нерастраченной душевной силы, остроты зрения, свежести и новизны ощущений, без искусственного «остранения». Во втором томе «Методологии…» Евлахов, противореча своей убежденности в первом, что во вкусе больше приобретенного, образованного, цитирует «Религию красоты и страдания…» Абрамовича 1909 года: «Непосредственностью чувства красоты наделены дети и большие художники».

Театральное. Почитая Гордона Крэга с его знаменитой концепцией «сюрмарионетки», в нерерывном диалоге с Н. Евреиновым, Евлахов, наравне с «художественной убедительностью», активно обсуждает проблему «сценического реализма», при котором в «собственном <декоративном, бутафорском> небе подчас больше небесного для нас, чем в настоящем» (Н. Евреинов).

Прошлое и Будущее коррелируют с ирреальным (сослагательным и повелительным) не только в лингвистическом, но и в неотрывном от него метафизическом смысле. Любая категория времени умозрительна, а для художественного заполнения, осуществления привлекает воображение «жизни, переходящей **за пределы** действительности, наблюдаемой нами»[266]. Евлахов культивирует эстетский историзм, провозглашенный Уайльдом: каждое столетие может служить сюжетом художественного произведения, за исключением нашего собственного,

[265] *Абрамович 1909.*

[266] *Евлахов 1910, I, 295.*

однако в сегодняшнем Евлахов видит продолжение вчерашнего *sub specie aeternitatis*. Эпиграфом к монографии об А. Шницлере (1926) Евлахов выбирает надпись на старинной деревенской церкви в Моравии, говорящую, что «jaksi bylo, jaksi bude, jeste nikdy nebylo, aby jaksi nebylo»[267]. Модерн во всех областях позиционировал себя искусством будущего, чему немало поспособствовала ницшеанская «любовь к дальнему». Например, в 1894 году архитектор ван де Вельде, любимый Фолькельтом и Евлаховым, читает лекцию «Искусство Будущего», В. Брюсов пишет стихотворение-манифест «Юному поэту», которого заклинает: «Не живи настоящим, / Только грядущее — область поэта»[268].

Настоящее. Существуя в бергсонианском «едином неделимом течении времени», Евлахов предлагает искусству и искусствоведению движение от перегороженного социума, где неизбежны «множественность», «мера», «подсчет», — «к настоящему времени в „подлинном", то есть потустороннем, мире <…> глубине жизни, новонайденному единению со всеми»[269]. Длящемуся настоящему времени (без учета внешних событий), согласно Strehlow-Leonhardi, *Dream Time*, ***Dreaming***[270] мифа, эстетически эквивалентно[271], как сказал бы Жан д'Удин, статичное[272] пространство, в котором «нет свершающегося в его последовательности, но дана сама непрерывность. Художник превозмогает пространство в обычном протяженно-вещном понимании, его пространство становится символом, воплощенном в знаке, кон-

---

[267] *«Как-то было и как-то будет, ведь никогда не было, чтобы никак не было» (Перевод Е. А.).*

[268] *Брюсов 1973, 99–100.*

[269] *Перси 2007, 32.*

[270] *Strehlow 1907–1920.*

[271] *Д'Удин 2012.*

[272] *Интересно, что индивидуалистическое ирреалистское пространство чаще статично, тогда как «обратная перспектива» иконописи развертывает пространство изнутри наружу — спешит к молящемуся. «Лица и События на иконах не более, чем тени (сколь бы красочны и ярки они ни были) того бесконечно более богатого мира, что соприкасается с нашим через плоскость иконы <…> представляет движение «дообразного» в глубины материи из-за границ мира» [Касаткина 2012; 521, 525].*

кретным смыслом, идеограммой»[273]. С «двумерным пространством» сцены экспериментируют в начале XX века Г. Фукс («барельефность»), Г. Крэг, Вс. Мейерхольд.

Экзотическое. «Отдаленность во времени действует так же, как отдаленность в пространстве»[274]. Она необходима для шопенгауэровского отрыва от вещного, к которому мы сами, как вещи, рабски принадлежим, с целью попасть в неминуемый простор свободы от привычных социальных и, шире, мирских ролей.

Дистанцированное как разновидность **таинственного**, с одной стороны, и обобщающего, **синтетичного** — с другой. Переводя Bertana, Евлахов вычитывает важное и для своей системы: «Издали в великом человеке видно только то, что именно делает его великим, чем отличается он от других дюдей, что составляет его характерную особенность; напротив, рассматривая его вблизи, убеждаются, что он „и есть, и пьет, и спит“…»[275].

Неестественное. Любое искусство оторвано от физиологических отправлений, но модернистское не приемлет даже их изображение. Если художник Эвфранор хвастался Паррасию, что его Тезей вырос на говядине, то Евлахову фламандские «натюрмортисты» кажутся «скорее мясниками, чем художниками», а реалистично выписанные портреты — «натюрмортными». Как пишет Тэффи, «демоническая женщина никогда ничего не ест», хотя братья Гонкуры, напротив, утверждали, что ест даже Бельведерский торс, не говоря уже о людях, которые вообразили себя произведениями искусства. Это не удивительно: Готье и Реми де Гурмон, например, заявляли, что «предпочитают статую — женщине, а мрамор — коже», что «всякий мужчина и всякая женщина желали бы совокупиться со статуями для сохранения вида». Ван де Вельде сочувствовал болезненно нежным

[273] *Тарабукин 1993.*

[274] *Евлахов 1910, I, 350.*

[275] *Bertana 1902, 442.*

рукам модернистских скульпторов: «Эти люди столь нежны, что их плоть удовлетворяется ласками, являющимися слишком легкими прикосновениями и слишком легкой пищей»[276]. На вопрос А. И. Кирпичникова, научно ли филологу изучать аристократов духа, тогда как зоолог, например, изучает «массы»[277], Евлахов отвечает утвердительно, ведь музыкальность над монотонностью зоологии — увы — удел избранных. Именно поэтому, как и русский последователь Нордау — Ф. Рыбаков, к неэстетическим эмоциям, порожденным, например, гиперсексуальностью у героев Арцыбашева и А. Каменского, которую критики восприняли как знак здоровья[278], отличая от эксцессов, связанных с половой извращенностью, галлюцинациями, истерией[279], Евлахов относился иронически. В отличие от оппонента — Рыбакова, Евлахов считал, что до художественности не дотягивают из-за нехватки не жизнеутверждающей и нравственной силы «идейности», а виртуозности — поэтому ему так близок Вальтер[280] — исполнения, недоступной самородкам или ремесленникам прерогативы гения, причем трудящегося. Если бы не это уточнение, ирреализм без труда можно относить к **дендизму**[281]**.** Важно также, что, будучи против эстетства и дилетантства «аристократии духа», которой творческий успех якобы гарантирован по праву рождения «духовно одаренным», которого, согласно Ш. Бодлеру, «не даст труд», ирреализм как художественный метод не принимает **сконструированности**, как позднее выражался В. Вейдле, и **замкнутости** образного мира, соответственно, ирреализм как метод анализа отграничивается от структурализма. С другой стороны, в необязательности «идейности» зарождается и размежевание с романтизмом. Так, К. Д. Фридрих настаивал, что

---

[276] *Velde 1895, 14.*

[277] *Кирпичников 1896, 6.*

[278] *Головин 1904; Новополин 1909.*

[279] *Рыбаков 1908, 5.*

[280] *Вальтер 1899.*

[281] *Шиффер 2011.*

благородный человек (художник) во всем познает бога, а низкий человек (и художник тоже) везде видит форму, а не дух <…> не столь важно в искусстве «как» и куда важнее «что́»[282].

Вероятно, для Фридриха человеческое — производное от духа, внешнее, ***natura naturata***, а для ирреалистов человеческое и есть производящее, формообразующее, идеальное начало, внутреннее, ***natura naturans***. В евлаховской цепочке идеализм — ирреализм — формализм, очевидно, **форма отождествляется с духом,** творящим из материи, как и в ярком, хоть и рано оборвавшемся философствовании Ф. Шперка (Апокрифа). В романтизме человек сам является материалом и созданием Бога, а ирреализм провозглашает, что всё — материал для человеческого духа. Так Ф. Достоевский и Ф. Ницше разграничивали богочеловеческое и человекобожеское. «Модерн был самой великой эпохой тождества Духа и Природы»[283]. В популярной тогда в России работе «Философия Ницше, как культурная проблема» Г. Маркелов назовет это мировоззрение «этическим индивидуализмом», включая в него, по О. Уайльду, и христианский. В таком мировоззрении коренится **идеалистический позитивизм** всех видов и **встреча трансцендентного с имманентным**. Применительно конкретно к филологическому анализу Евлахов не мог не исходить из гипотезы А. Потебни о «внутренней форме» словесности. Вероятно и диалектическое постижение — отвердевающей формы как материала для нового художества духа. Исходя из ирреального диалектического постижения, Евлахов оправдывает воскрешение в модерне куртуазии с ее этикетными формулами, лишенными только для невежды живого индивидуального чувства.

Евлахов считает, что искусство его эпохи интересуется **аномальным**: идиотическим — и его антогонист М. Нордау утвер-

[282] *Эстетика немецких романтиков 2006, 359.*

[283] *Перси 2007, 60.*

ждает то же самое[284] — и гениальным («другого» и своего «ego»), уродливым и прекрасным, святым и грешным, что опять-таки толкает исследователя, как выразился А. Пуанкаре, «заглянуть на соседние поля»[285]. В ощущении «полярности бытия <…> до экстрем» (О. Сливицкая о Бунине) доходили разными дорогами: «мистическим анархизмом» («святые и преступные <…> добродетельные и коварные, влюбчивые и жестокие глаза», «Сестры», 1909 года, Г. Чулкова), «новокрестьянством» («Боль в нем, огонь, молитва или радость светлая? Из тайников бездонной души, полной демонов, но светлой, как солнце» «пламени» 1910 года П. Карпова), С. Есенин доказывает, «коль черти в душе гнездились / Значит, ангелы жили в ней», «экспрессионизмом» («угроза и молитва, предостережение и надежда», «Жизни Василия Фивейского», 1903 года, Л. Андреева). Постоянно, а не «Однажды» в 1908 года, «прекрасное и уродливое, трагичное и пошлое, радостное и скорбное» у А. Даманской — переводчицы Г. Гауптмана, А. Шницлера, Б. Келлермана, П. Адана, О. Мирбо. Для И. А. Бунина вся Россия — «дерево, из которого <…> и дубина, и икона <…> Сергий Радонежский или Емелька Пугачев», а душа Захара Воробьева в 1912 года жаждет «подвига все равно, доброго или злого… даже, пожалуй, скорей доброго, чем злого»[286]. Столь противоречивый человек культивируется при романтическом, или ирреалистическом (А. Евлахов, П. Сакулин), типе творчества, например, у К. Д. Фридриха: «Человек одинаково близок к богу и черту и одинаково далек от них. Он — существо высшее и низшее, благородное и порочное, символ благого и прекрасного и символ скверного и проклятого, существо самое возвышенное во всем творении, позорное пятно на сотворенном»[287]. Таков человек и во всем творчестве символистов. Может

[284] *Нордау 1995.*

[285] *Клейнпетер 1910, 28.*

[286] *Цветан Тодоров в «Авантюристах абсолюта» 2006 года называет модернистов «исследователями крайностей».*

[287] *Эстетика немецких романтиков 2006, 355.*

показаться, что термин «ирреализм» отчасти дублирует одну из расхожих характеристик декаданса — иррационализм[288], аморальность[289], асоциальность, но это не так. Будучи психиатром, знакомым с современной ему классификацией «психо**пат**ий», в том числе недавно популяризованной П. Ганушкиным, Евлахов знал, что ирреализм свойствен не столько ослепляющей страсти-страданию, «**паф**осу», сколько «зрячей», с высоконравственным резонерством при отсутствии «аффективного резонанса» к чувствам, по-своему рациональной и структурированной логике шизофрении, как ее изобразил в эти же годы, например, Г. Чулков в «Северном Кресте». Соотносится, но не совпадает евлаховский термин и с символизмом. Например, исследователь видит в натурализме Золя по сверхъестественному сгущению кошмаров и запредельным страстям и упованиям героев, с одной стороны, и многофункциональности художественных деталей, с другой, общее с романтизмом Гюго и символизмом, сегодня эту идею развивает В. Толмачев[290]. Сколько бы ни протестовал реалист Л. Толстой против «искусственности», Евлахов с вызовом утверждает, что писатель не полностью понимает себя, как все великие художники, в творениях которых тайн хватит на века[291]. Так, в «Войне и мире», думается литературоведу, не описывается, как у историков, а изображается действительность[292]. Образы профессий в романах следует воспринимать как действующих лиц в исполнении писателей, которые вживаются (К. Станиславский), «вчувствуются» (Fr. Vischer, S. Witasek, K. Lange), ваяют (М. Чехов), дистанцируются, «очуждают» (Б. Брехт) персонажей. Так дипломаты в исполне-

---

[288] *Влияние иррационализма на ирреализм подчеркивается А. Евлаховым отсылками к значимой для него книге: Fraccaroli G. L'irrazionale nella letteratura. — Torino: Fratelli Bocca Editori, 1903. — 559 p.*

[289] *Пайман 1998.*

[290] *Толмачев 2003.*

[291] *Евлахов 1910, 7.*

[292] *О мнимом «протоколизме», в том числе об иллюзорности военной, дипломатической, научной документальности [Минералов 1999; 42, 281–282].*

нии Л. Толстого — карикатурны, хотя не лишены портретного сходства. Евлахов делает акцент на независимости, во-первых, художнического восприятия «жизненного материала», причем чем выше талант писателя, тем «фантастичнее» (определение употребляется скорее как «fictions»[293] и «**Fiktionssignale**»[294] В. Изера), говоря по-русски, «замысловатее» его преображение действительности (фотографично и фактографично, по Евлахову, только примитивное видение и запечатление внешнего, возможное исключительно на первой ступени развития человека или человечества). В этой изысканности огранки исконных[295] (не изобретенных[296], как в авангарде) форм, в которых «сгущение реальности» (А. Евлахову[297]) и «сгущение мысли» (А. Потебня), можно углядеть, как это сделал В. Шкловский, и приметы барокко[298], хотя прерогативу на преемственность ему (но уже по другим признакам) узурпировал постмодерн. Во-вторых, провозглашается важность субъективно исследовательского восприятия (отчасти Евлахов предвосхищает бахтинскую концепцию сотворчества автора и читателя): «В области наук о духе человек

---

[293] *Iser 1993.*

[294] *Евлахов часто иронизирует над восприятием искусства как «куска жизни», проигрывая амплуа «наивного зрителя», по-шлегелевски недоумевая по поводу отсутствия в театре четвертой стены. Не принимает ирреалист и «заразительности» (побуждения к действию) как одной из целей искусства, по мнению Л. Н. Толстого в трактате «Что такое искусство?» 1897 года.*

[295] *Беньямин утверждает «определение «модерна» как нового в контексте того, что существовало всегда» [Benjamin 1989]. «Для того, чтобы каждое moderni-tas было достойно стать antiqui-tas, из него необходимо заимствовать то таинственное прекрасное, которое человеческая жизнь невольно в него вложила» (Baudelaire, IV, s. 288), — цитировал также Юрген Хабермас в «Философском дискурсе о модерне».*

[296] *Разница между открытием и изобретением — принципиальна. Начиная с романтизма, важно особое «отношение к понятию «изобретения»: в ценностной иерархии романтизма воображение — «фантазия» несравненно выше «изобретательности» как таковой: само понятие inventio (из смысла которого, подчас сознательно, изымается идея «открытия» со всеми платоническими и неоплатоническими ассоциациями) далеко не всегда сохраняет связь с поэтической истиной и с истинной поэзией, подчас наделяется сугубо техническими смыслами, к тому же часто пейоративными (и в контексте «сковывающих» правил риторики, и в контексте современного рационализма) [Надъярных 2017, 12].*

[297] *Евлахов 1910, I, 338.*

[298] *Минералов 1999, 276.*

является субъектом и объектом наблюдения, **наблюдающим и наблюдаемым, самонаблюдающим**»[299]. Здесь симультанны три взгляда — на «другого» гения, на свой процесс уразумения «чужого», на себя якобы со стороны, что англоязычный У. Джемс понимал как субъективное оценивающее сознание — «I» и его познаваемый эмпирический объект — «Me». Субъективная формула Локка о восприятиях, внешнем / *sensation* и внутреннем / *reflection* не принимается[300]. Евлахов считает, что искусство не реакция психосоматическая и не условность умопостигаемая, как философская «чистая» идея: «Воззрительная наглядность, — следует Евлахов за В. Виндельбандом, — воспринимает не только чувственно данное <…> **для духовного взора также возможна воззрительная наглядность, то есть индивидуальная жизненность**[301] идеально данного»[302]. В вопросе «наглядности» наставник Фолькельт как бы физиологичнее русского поэта-психиатра: «Нервы органов чувств становятся вместе с тем как бы щупальцами духа»[303]. Русский романтизм, особенно в лице И. И. Давыдова, С. П. Шевырева и их гениального ученика В. Одоевского, уже дополнил Локка идеализмом: это сочетание Шевырев в «Теории поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» проиллюстрировал аллегорически, как бракосочетание. Афродита и музы, любовь и искусства — плоды овладевания Зевсом (богом, духом) материей (водой и, как ни парадоксально, памятью — «тонкостной» плотью). Путь от теоретического идеализма к практическому ирреализму, от витающего, «носящегося в воздухе, никому в частности не принадлежащего»

---

[299] *Евлахов 1910, I, 147.*

[300] *Там же 85.*

[301] *Художественная «жизненность» включает и вкус, и цвет, и главное, по Евлахову, — форму.*

[302] *Евлахов 1910, I, 339.*

[303] *Фолькельт 1900, 145.*

«образа идеи» к воплощению в «тонкостный» мир образов[304] подсказан Потебней:

> Язык есть средство не выражать уже готовую мысль <…> а создавать ее, не отражение сложившегося миросозерцания, а слагающая его деятельность[305].

В литературе это «средство» ирреализма как творческого метода. Ирреализм как филологический метод, по Евлахову (вслед за Т. Карлейлем и Б. Кроче), учитывает, что «критик — это маленький гений», а не соперник (не тот читатель-творец из раздумий Вяч. Иванова[306], при «**identità** di gusto e di genio»[307]:

> В самый момент созерцания и оценки «Божественной комедии» наш дух и дух поэта — един. <…> Лишь в этой тождественности заключена возможность того, что наши маленькие души созвучно отзываются великим.

Из теорий своих учителей — А. Веселовского и Д. Петрова — Евлахов делает вывод, что литературоведа интересует «**слово не только как орудие мысли, а как материал для творчества**»[308]. «Материалы есть единственные посредники, — цитирует Евлахов „Сокровенное в искусствах“ И. А. Брызгалова, — благодаря которым произведения искусств выражаются в осязательной форме, ощущаются внешними чувствами и отмечаются внутренним сознанием»[309]. Примечательно также, что Брызгалов утверждает прогресс материалов в сторону ирреалистичности: «Начинаясь от самых тяжелых и грубых, они достигают степеней, доступных пониманию только более развитыми органами внешних восприятий и, переходя эту грань, становятся для нас совсем неуловимыми». Словесность, по мнению Брызгалова и Евлахова, с ее «искусно придуманной вымышленностью своего буквослагательного материала», который уже сам по себе — символичен (С. Есенин по-своему обрабатывает эту идею в статье

---

[304] *Потебня 1989, 153.*

[305] *Потебня 1989, 156.*

[306] *Подробнее [Стояновский 1996].*

[307] *Croce 1903.*

[308] *Петров 1907, 93.*

[309] *Брызгалов 1903, 3.*

«Ключи Марии»), служит «едва уловимым переходом между действительностью и познанием», она «реальна и осязательна, как умозрение, воображение, воспоминание, сновидение, иллюзия и мечта»[310]. Вкупе с постижением роли материала в брызгаловском производственном смысле Евлахов учитывает также влияние непроизводных (а то и производящих) — первоэлементов, стихий, например, в своем замечании относительно анализа Веселовским (в работе «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» 1898 года) мотива воздуха в пейзаже Д'Аннунцио[311]. Возможно, этим открытием заново античных первооснов русские декаденты, как и французский автор «Психоанализа огня», «Воды и грез»[312], обязаны романтикам, в частности Новалису. В самом начале XX века Евлахов сополагает то, что на западе назовут рецептивной эстетикой, и с другой стороны — формализм. Процессуальное, неотрывное от развития самой литературы, литературоведение Евлахова во многом можно отнести к зарождению феноменологической критики с ее вниманием **конкретной, в каждом моменте неповторимой жизни, как восчувствованной, так и внутренней, идеальной.** Такой путь подсказал ему «Прагматизм» У. Джемса, в России также повлиявшего на А. Белого умением «мыслить хаос, пускай хаотически» (из романа «Москва») —

> найти точку зрения, которая отвращает взор от принципов, первых вещей, «категорий», мнимых необходимостей, и заставляет смотреть по направлению к последним вещам, результатам, плодам, фактам[313].

Прагматизм Джемса совершает интенциональное «вчувствование» в эстетическое целое, однако от феноменологии отличается приземленностью, в то время как Э. Гуссерль движется от конкретизации к запредельной духовной практике, соотносимой с религиозной (С. С. Хоружий), а Г. Шпет приходит к герме-

---

[310] *Брызгалов 1903, 18.*

[311] *Евлахов 1910, I, 402.*

[312] *Башляр 1998.*

[313] *Джемс 1910, 39.*

невтике. «*Феноменологическое* <курсив Евлахова> миропонимание» **прозревает смысл целого** путем сочетанья, «непостижного уму», — интуитивизма и идеализма, системы, выдвинутой иерархическим[314], «монархическим» (К. Гроос) сознанием (говоря по-русски, не без царя в голове), иначе автор назвал бы свою филологию не пониманием мира, а, допустим, автоматическим письмом. Основная ценность евлаховского ирреализма — в попытке постичь и запечатлеть произведение искусства в единстве формы и содержания, причем «текучего содержания в изменяющихся формах» (Н. Кареев): «Художественность отнюдь не есть как бы часть литературного произведения, она неотделима от последнего, составляет одно с ним целое»[315]. Сущность художества Евлахов определяет, отталкиваясь от «Истории и естествознания» В. Виндельбанда:

> Задача историка в наглядном воссоздании реальных фактов <…> сходна с задачей художника по отношению к продуктам его фантазии[316].

До открытий Г.-Г. Гадамера, параллельно с П. Сакулиным, Н. Стороженко, Н. Абрамовичем, Евлахов укрепляет в филологии критерии литературного таланта, который состоит из способности проникновения в сущность жизни и способности воспроизводить свои наблюдения в живых образах, дающих иллюзию действительности[317].

Риторический («обработка идеи», «изящество» последовательности и «позиций», почти как в структурализме, элементов изложения). «Комбинация фактов есть факт <…> правда искусства состоит не в случайной расстановке простых элементов <…> напротив — в синтезе»[318]. Взаимообусловленность риторического и эстетического научно узаконена А. Баумгартеном с его

---

[314] *Гроос 1899, 33.*

[315] *Кареев 1886, 97.*

[316] *Евлахов 1910, I, 224.*

[317] *Евлахов 1910, I, 221.*

[318] *Кранц 1902, 12.*

параллелью к красивоговорению — красивомыслию, но осознана еще «Риторикой» Аристотеля, считавшего, что

речь есть порядок слов, который **приятен** <приятность[319] станет важнейшей задачей эстетики> по своей природе <…> И мы находим удовольствие в симфонии.

Возможно, и эту, словесную, симфонию[320] имел в виду А. Белый. Ирреализм как суть и цель искусства — это «отрешенность от жизни, оторванность от ее мелочных дрязг и забот, феерический мир волшебной сказки»[321]. Евлахов, учитывая определение из «Основ художественного творчества» Овсяико-Куликовского «музыка — протест против повседневности», ратует за «музыкальность» литературы. Однако при чистой музыкальности, как и при «триумфе мышления над восприятием, может возникнуть мир бесцветный <…> лишенный земного запаха чувственных качеств»[322], типа «Дыр бул щыл» А. Крученых, в котором, однако, по признанию автора шедевра, больше вовсе не беспримесной чистоты (или пустоты?) фонетического, а «больше русского национального[323], чем во всей поэзии Пушкина». Несмотря на эпатажность заявления, доля правды здесь есть. Гадамеровский «Sprachnot», обусловливая невозможность адекватных художественных переводов[324] и филологических интерпретаций из-за разницы менталитетов, к счастью для **индивидуализации** как главного, по Евлахову, принципа искусства, еще долго будет ограничивать изолирование духа

---

[319] *Фридрих Шиллер писал, что прекрасное вызывает приятное.*

[320] *Не собственно музыкальных прообразов симфоний у Белого множество: от Сковороды до Уайльда, не считая пародийных — «Голубых звуков и белых поэм» 1895 года графа Алексиса Жасминова (В. П. Буренина). Чуть позже еще более странное звучание обретут симфонии в поэзии С. Городецкого, прозе Филарета Чернова — «Белое Чудо (Весенняя симфония)». Подробнее о зарождении симфоний в литературе см. [Махов, А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. — М.: Intrada, 2005. — 224 с.].*

[321] *Евлахов 1910, I, 341–342.*

[322] *Там же 356.*

[323] *А. Крученых считал, что гласные — голос единого Бога, а согласные — отличительный признак нации (в данном примере как раз большое скопление согласных).*

[324] *Евлахов 1910, I.*

(и абстрагирование идеи) от плоти (антропологического, этнографического, национального, психофизиологического, фонетико-артикуляционного своеобразия), а также влиять на фехнеровские установки «**stilisieren, idealisieren, simbolisieren**»[325].

Эстетический (изящество образного мира). Евлахов принадлежал эпохе, противоположной сегодняшней, в которую «поэтика — „вредный пережиток старого сознания", связанного с понятиями „вкус", „поэтическая речь" или „художественность"» (И. Шайтанов). В предыдущий «fin de siècle» эстетствовать только входило в моду и для многих означало вызов вечным этическим и устаревшим прагматическим установкам.

Общекультурный. «Религиозные, политические, социальные тенденции, — цитирует Евлахов „Grundriss der Germanischen Philologie" Германа Пауля, — искали своего выражения в поэзии и далеко не всегда к ее ущербу»[326], однако, вслед за Гирном[327], Евлахов обращает внимание, что синкретичны они были лишь на первобытной стадии, а потом «из смешения практических нравственных политических и религиозных интересов постепенно выработался художественный инстинкт в его чистой форме», то же касается главных стимулов к возникновению искусства, найденных Л. Якобовским в «Die Anfänge der Poesie»[328], — любви и голода (реакция — предполагаемая власть охотника над нарисованным, а значит, и над реальным буйволом). Вслед за любимцем Серебряного века (А. Белого, В. Розанова, Д. Мережковского, А. Вербицкой) Отто Вайнингером Евлахов ратует за чистую, не прикладную к действию любовь (что-то вроде бесполой и бесцельной «влюбленности» З. Гиппиус) и подобное ей неприкладное (на чем так настаивал О. Уайльд) **искусство**, единые **в служении красоте** с ее «бесцельной целесообразностью» (И. Кант).

---

[325] *Fechner 1876, 217.*

[326] *Евлахов 1910, I, 215.*

[327] *Гирн 1923.*

[328] *Jakobowski 1891.*

Общестилистический. «Творческий мимесис» (Ю. Минералов) — взаимодействие художников, энергия которого способна «выкристаллизовывать» произведения, словно алмазы из графита. Единственная среда, влияние которой Евлахов не оспаривает, —

литературная действительность <…> язык, стиль и стих, виды и формы произведений, темы, сюжеты, типы, образы, характеры, интриги и положения, идеи, идеалы и настроения <…> накладывающая печать на отдельные акты творчества[329].

Однако если традиции и заимствования в сфере визуальной образности («Ansicht» Р. Ингардена) сомнений у Евлахова не вызывают, то языковую оригинальность он трактует в идеологически радикальных противоположных направлениях и при этом, парадоксальным образом, сохраняет эстетическую целесообразность. Ученый подтверждает иерархию рас по критерию сложности языка и словесности, признает вслед за «Психологией народов и масс» Г. Лебона, что есть, выражаясь его терминами, более индивидуализированные, филигранные, оригинальные языки. Однако именно из этих избранных рас выделяются избранные изгои-гении и создают свой международный язык[330], «возвышающийся над национальными границами» (и в этом, как ему кажется, ученый опирается на идею А. Веселовского об общем в ранних эпосах) — «общечеловеческий или сверхчеловеческий». Евлахов радуется «дифференциации», однако подспудно примыкает к тому, что в эти же годы М. Гофман называет «соборным индивидуализмом»[331].

Миметический. Вследствии особого, ирреалистского видения мира, при котором безобразного в действительности регистрировалось или мерещилось много, то и категории безобразного (отнюдь не равного отрицательной красоте или эстетизации

[329] *Кареев 1886, 65.*

[330] *Ср. интернационал.*

[331] *Гофман 1907.*

зла) уделялось особое внимание. Безобразное изображалось с той же целью, с какой дети запирают свой страх в рисунок, а дикари расправляются с врагом посредством копирующей его куклы. Из перечня функций безобразного Э. Эльстера выбираются: увлекательность слияния безобразного с прекрасным, существование низменного как неизбежного, безобразное как знак правдоподобия (О. Бургардт именно это считает знаменательным для модерна[332]) в связи с пессимистическим взглядом на жизнь. Тогда как безобразное может противопоставляться прекрасному, оттенять его и может вовсе отсутствовать в художественном произведении.

Катарсический. Например, пошлость становится материалом для мимесиса в целях катарсиса: и чем глубже, надежней, уверенней полновластный мимесис, тем ярче доверчивый катарсис. Иначе, зачем пошлость паладинам пречистой литературы, написанной «не грубым рашпилем повседневности <…> а иероглифами предвечного Мастера» (Г. Майринк), «отрицающей мир будничный во имя „правды души“ личности, осознавшей свою демоническую двойственность» (С. Пшибышевский)? Как объяснить то, что люди с «изъяном излишней одухотворенности» (Пастернак в «Охранной грамоте» о Белом) изображали семейные дрязги, мелочные доносы, криминал, «позорные» болезни, прорвавшуюся канализацию[333], как Майринк в «Големе», Белый в симфониях и «Москве» («жизнь, текущую из сортирных пространств»), Г. Иванов в «Распаде атома»? Для идейного противника декадентов — «строителя» А. Луначарского в «Фаусте и Городе» мусор — образ хаоса, порождение разъединяющего диа-вола, «распада» (по названию одноименного антидекадентского сборника марксистской критики), хотя поздний аван-

---

[332] *Бургардт О. Новые горизонты в области исследования поэтического стиля. — Киев: книгоиздательство И. И. Самоненко, 1915. — 67 с.*

[333] *В. Шкловский, анализируя стиль Белого, назовет эту, по его мнению, метафору творчества — «обнажением приема», типа ахматовского «сора», из которого «растут стихи».*

гард выдаст и противоположную оценку: на переломе культурной парадигмы, приходящемся на «столетнее десятилетие» (Е. Замятин), примерно, по мнению В. Махлина, на 1914–1923 годы, когда «стал иным сам исторический мир, — настолько, что снова и по-новому, как во все „последние времена“, проступили на свет <…> изначальные формы общественно-исторического опыта»[334], как приметы первобытнообщинного строя в Чевенгуре. В своем тотальном неприятии «Einmaligkeit» в «Totalilät» (Г. Риккёрт), идеализации, «концентрации» мира[335], совершенства формы, в том числе (или тем более) в эстетике, авангард превозносит «человеческий мусор», «хлам текстов» (И. Смирнов) как остатки прежней роскоши — самоценности и свободы (об этом пишет Л. Дебюзер в «Альберте Лихтенбеге в „мусорной яме истории“», Н. Злыднева в «Теме мусора в позднем авангарде»). Однако мистикам, весьма далеким от мысли о своей, пусть и высоко духовной маргинальности, видевшим себя в центре тайной галактики, зачем исследовать «сортирные пространства» профанной жизни? В преддверии эры «чистоты, пустоты, ассенизации» (Ж.-Ф. Жаккар)? Почему они дерзнули смешивать, как, например, героини Г. Чулкова в романе «Сатана», великий страх Божий, каким он представлен К. Леонтьевым или, например, Р. Отто, с гадкими ужасами смертельными? «Что за поэзия в грязи!» — восклицает художник Вс. Гаршина. Обычная[336] пошлость, по Фолькельту, чтимому Евлаховым, оттеняет «тонкую, редкую, сокровенную красоту»[337]. В ирреализо-

---

[334] *Махлин 2009, 21.*

[335] *Евлахов 1910, I, 307.*

[336] *В то время как необычное зло попадает под* **главную категорию модерна *Das Menschlich-Bedeutungsvolle*** *и позволяет «заглянуть в глубину жизненной загадки». Довольно-таки стойкое неокантианское разделение значительного ужасного и низменного уродливого ярко проиллюстрировано М. Булгаковым в «Мастере и Маргарите». Об «отрицательной красоте» и «безобразном» писал также Paulhan [Paulhan 1907, 109], об «идеализме безобразного» — Сеайль [Séailles, 1902], то есть об организованном по законам искусства «безобразном», а не бесформенной, неимоверной, неподвластной, бессмысленной «биомассы».*

[337] *Фолькельт 1900, 153.*

ванном виде, поясняет вслед за Г. Брандесом Евлахов на примере Гюисманса[338], пошлость доставляет удовольствие, предоставляя единственную, эскейпистскую возможность подчинения ее посредством книги, в которой распоряжается сам автор. Тогда как в жизни избавления от горя[339] ждут только крепко верующие в Бога люди — и оно зависит не от них и их способности к чтению и написанию книг. С помощью религии, как полагал Фридрих Шеллинг, в реальном мире достигается то, что с помощью поэзии — в ирреальном. Евлахов припоминает байку о разговоре актера Бэттертона и епископа о людской вере, которой в театре больше, чем в храме[340]. По мнению актера, причина в том, что, творя евхаристию, священник не так верит в то, что всегда и действительно есть, как актер в вымысел драматурга. «Ничто так ни постоянно, как непостоянство, ничто так ни неизменчиво, как смерть, — солидаризуется Евлахов с Л. Берне. — Каждое биение сердца наносит нам новую рану и жизнь была бы вечным кровопролитием, если бы не было в мире поэзии. Она дает нам то, в чем отказала природа: золотое время, которое

---

[338] *Чаемый катарсис в прозе Гюисманса материализован, воплощен напрямую в жажде очищения превращенной Городом в сортир реки, что исследовано в книге Башляра «Вода и грезы» на примере «Парижских набросков» [Башляр 1998]. Категория безобразного претерпевает наибольшие изменения в эпоху модерна. Вслед за Э. Эльстером [Elster E. Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. II] Евлахов модернизирует понятие катарсиса. Сама попытка изображения безобразного (дети запирают страх в рисунке, дикарь-колдун расправляется с куклой, представляющей врага), то есть оформливания, упорядочивания,* **подчинения своей авторской логике — уже торжество над хаосом.** *Конечно, это не открытая и полная пушкинская победа моцартианского добра, не положительно-прекрасный идеал Достоевского, а лишь интериоризация и иллюзия изоляции зла. Таким образом, здесь катарсис почти тождественен мимесису (похоже, натуралистично, значит, схвачено, преодолено, обезоружено). Возможно, именно этой целью объясняется «прием особенно модный в настоящее время: безобразие, достигая высшей степени правдоподобия, становится в силу этого способным вызывать эстетические переживания» [Бургардт 1915, 15].*

[339] *Вторя Шопенгауэру, декаденты считали горем сам «мир вещественной действительности», Евлахов вслед за «теоретиком вселенского пессимизма» боится, что момент реализма в искусстве «восстановит порванные на мгновение материальные связи с нею и <…> мы познаем уже не идею, а отдельную вещь, звено цепи, к коей мы сами принадлежим, и становимся снова добычей всего нашего горя».*

[340] *Евлахов 1910, I, 252.*

не ржавеет, весну, которая не отцветает, безоблачное счастье и вечную юность»[341]. Дальше художественной «весны» простирается только лето Господне.

О. Конт предположил, что знание движется от теологии через метафизику к позитивизму, «из идеалистического делается все более реалистическим». Евлахов исследует устремленное в противоположном направлении искусство, причем его же, искусства, методом, несмотря на страх и риск, о котором предупреждал Мейман, что «ирреализм <…> прослывет ненаучной мистикой, чем-то вроде теоретико-познавательной и психологической тайны»[342]. Феномен, окрещенный Евлаховым и Сакулиным ирреализм, в начале XX в. отстоял свои позиции в области философии: с позволения И. Канта и Ф. Ницше он царствовал в фикционализме Х. Файхингера (Ваингера), идеал-реализме Н. Лосского, этическом индивидуализме Г. Маркелова, соборном индивидуализме М. Гофмана. Попытка выстроить на столь зыбком фундаменте метод филологического анализа по праву принадлежит Евлахову, хотя ему близки А. Климентов, Н. Русов, Н. Абрамович с его поиском в литературе «духовно-чувственного потока»[343], Н. Евреинов с его концепцией «сверхмастерства». Что касается историзма и объективности как необходимых научных принципов, то, учитывая провозглашенные этими эстетами сутью художества и его анализа индивидуализм и субъективность, приходится говорить об особом историзме (внутренних данных — идеалов, идей, традиций, вкусов, и художественных фактов — стилей, жанров, приемов, тропов), а также особой объективности «субъективно-реального мира»[344] художника. Ирреализм как подразумеваемое присутствует при создании произведения искусства вообще, а словесного в первую очередь, но особенно явственно возникает при синтезе искусств, в аллю-

[341] *Евлахов 1910, I, 246.*

[342] *Евлахов 1910, I, 391.*

[343] *Абрамович 1909, 103.*

[344] *Климентов 1913, 124.*

зийном поле, при мифологизме или религиозности художественного сознания. Как неотъемлемая часть произведения ирреализм в какой-то мере соотносим с потебнианской «внутренней формой». Вторжение в этот мир отвергнутой ирреалистами, по меткому замечанию Н. Пиксанова[345], социологии — в пользу либо религии, либо биологии как подоснов творчества — провоцирует зарождение эклектизма в системе, которая слаженно работала относительно родного ей жизненного и художественного материала — «правды чувств, мастерства образности и искусства словосоединений»[346]. Не признавая самодостаточность текста, Евлахов исследовал литературное произведение как произрастание из того, что его кумир Фолькельт считал *Das Menschlich Bedeutungsvolle*, то есть человечески значительным, но в случае евлаховского анализа несколько смещенного в ирреальность, где сополагаются имманентное и трансцендентное: апокрифическое, сновиденное, стихийное и включенное в него впоследствии М. М. Бахтиным смеховое, экзотическое и ирреальное в лингвокультурологическом пространственно-временном континууме, природные аномалии и неестественное в людях. Все перечисленное само по себе не говорит о красоте — единственной, по Евлахову, скрытой целесообразности искусства, однако является неисчерпаемым источником для преображения литературным гением, критериями которого признаются риторический, эстетический, общекультурный, общестилистический, катарсический.

Естественно, что и творчество самого Александра Евлахова неотрывно от его философско-филологических исканий. Так, в рассказе «Испанское каприччо» любовный треугольник, в житейском измерении грозивший трагическим финалом, благополучно разрешается в духе народной «площадной» смеховой культуры, того ирреалистического комизма, функционирова-

[345] *Десятилетия советская наука боролась с идеализмом, с одной стороны, и натурализмом — с другой [Против формализма и натурализма в искусстве… 1937].*

[346] *Абрамович 1909, 58.*

ние которого исследовали Й. Фолькельт, А. Бергсон, З. Фрейд и сам Евлахов. Евлаховская характеристика природы иронии А. Шницлера, за которой скрывается типично романтический трагизм от несоответствия действительности идеалу, подходит и к его собственной авторской маске в данном рассказе. В рассказе «Благочестивый падре» экфрасис Магдалины Леонардо составил «тайну благочестивого падре, после каждой вечерни, проводимой им в страстной молитве за грешную плоть, приходящего <…> в тайное место <капеллу Леонардо> своих запретных свиданий с прекрасной грешницей, в которую и он не бросил бы камень». Рассказчик «со страстным чувством выходит из капеллы, пораженный контрастом этого соблазна земной красоты с запахом фимиама и тления». Рассказу «Вишни» также сообщают историческую и глубже — мифологическую перспективу отсылки к истории любви Данте к Беатриче, полиокулярно, стереоскопически переосмысленные в художественном мире Данте Габриэля Россетти.

В пронзительно болезненном, уже на грани с другой избранной для себя Евлаховым сферой интересов — психиатрией («миросозерцание и мироощущение — это как бы две пересекающиеся окружности, у которых лишь маленькая часть — общая, все же остальное лежит в разных плоскостях»), в рассказе «Цепи прошлого» раскрывается мифологическая подпочва самоубийства героини из-за любви, сакрализованной и в духе эпохи модерна «мистико-эротической»: «Желания, таящиеся в глубине души, — темное наследие неизвестных предков, предавших нам свои духовные свойства вместе со своей кровью, органами и тканями <…> Не жизнью, а светлым праздником на пиршестве богов должен быть союз мужчины и женщины». Совсем иная, искаженно религиозная причина добровольного ухода из жизни у евлаховской Лауры Сорженти — «той, чьей улыбкой жизнь светла» (Петрарка), из рассказа «Тайна», не вынесшей собственного греха — нарушения обета супружеской верности: «Помнишь, как ты говорил мне о великой силе страсти,

оправдывающей и очищающей все. Нет, она загрязняет душу <…> нет красоты во лжи». Евлахов уподобил героиню достойной великолепия Лоренцо Медичи богине, увековеченной гением Микеланджело в скульптуре «Ночь» и бессмертных строках: «Mentre che'l danno e la vergogna dura; non veder, non sentir m'e gran ventura…»

В ряде рассказов методология анализа жизненного материала, усвоенная Евлаховым, благодаря второй профессии — психиатра, проступает особенно четко. Так, в рассказе «Бред» образ юноши Таврогина раскрывается с помощью таких «диагнозов» и «симптоматики болезни», как «вытеснение в подсознательное комплексных идей переоценки собственной значимости <…> в тем большей степени, чем более он, в своей сензитивности, осознавал свою внешнюю физическую неполноценность» или «некоторые элементы его мозга были поражены уремической интоксикацией». Заглавие «Histeria stervosa» (ср., например, «Mania grandiosa» А. П. Чехова) рассказа о женщине «с улыбкой Джоконды», склонной к не мотивированной внешне агрессии, также говорит о влиянии на писательство другой профессии автора.

Мистико-религиозное и поэтическое освящение проблемы «снов, предвосхищающих действительность», приоткрывается в рассказе «Зов Вечности».

Еще более удручающая проблема зависимости психики человека от жизни социума, долгое время отрицаемая Евлаховым, поднимается в рассказе «Шпионы». В осажденном Ленинграде, когда «под заунывное завывание сирен в ужасе застывали обреченные на гибель жители <…> бились в конвульсиях женщины, вопили дети, с тоской и замиранием сердца следили за происходящим внешне не выдававшие себя мужчины», распространились нелюди, «тайно подававшие сигналы врагу». И от того, что город кишит шпионами, многие, в том числе героиня рассказа — Лёля Дьяконова, становятся одержимы шпиономанией. В рассказе «Спрут» автор, когда-то в качестве культуролога, фи-

лолога, привлекавший работу Г. Маршалла «Страдание, удовольствие и эстетика», развертывает сюжет из экфрасиса японской ширмы. На одной ее стороне — бонза, на другой — исхудалая девушка с «большими серповидными глазами», загипнотизированная ужасным взглядом спрута, вынырнувшего «из моря цвета бронзы». Здесь писателю, ностальгирующему по модерну, удается невероятно живо воспроизвести мистико-эротический фантом полувековой давности. Голос бонзы доносится до «девушки в конвульсиях, похожих на смех»: «Этот спрут — наслаждение, этот спрут — смерть!..» В рассказе «Дикий гусь», особенностью рамочной композиции напомнившем «маленькую трилогию» А. П. Чехова, Евлахов рассуждает о неискоренимой потребности человека — в свободе. В тексте и подтексте рассказа звучит полифония свободы и любви к родине на всех языках: дикий гусь, обязательный в древней японской поэзии, «Дикие гуси» Ги де Мопассана, «Гага» Г. Ибсена, «Уединенное» Ф. Ницше, «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора» И. Бунина. Несмотря на уродливые формы воплощения свободы, преподнесенные в рассказе Евлаховым, снова утверждается бессмертие мечты о вольной жизни и святости домашнего очага.

Достойным вкладом в Евхаристический ресурс русской литературы становятся стихотворения Александра Евлахова «Ессе Homo». Подтверждает суть евлаховского ирреализма как художественного сознания и нового филологического метода стихотворение «Quid est veritas?»

1.6. Герметичность, дискретность и сизигийность в филологических исканиях начала XX века: А. А. Климентов

Автор книги «Романтизм и декадентство: философия и психология романтизма как основа декадентства (символизма)», Арефа Климентов от культа субъективности и индивидуализма, очевидно, пытается подняться к некой не взятой еще

ирреалистами, по терминологии Александра Евлахова, высоте. Подробно останавливаясь на немыслимом синтезе фихтеанства, шеллингианства и ницшеанства, происходящем в сознании его современников, филолог приблизился к загадке вечности человеческой души — той самой единственной собственницы, по Максу Штирнеру, причисленному Климентовым к «старым романтикам» и не одобренному филологом вслед за Вячеславом Ивановым, доказывающем в «Кризисе индивидуализма», что штирнерианское «Einzige» вовсе не единственное в абсолютном смысле, к которому не внешне, а «внутренне-индивидуальное» ищет выход. Что же, по мнению Климентова, является собственностью сознания? Мироздание, которое либо «я» романтика, лишь обозначенное как «не-я», либо действительно еще «не-я», с которым романтик, достигая шеллингианского состояния «гения, действующего как природа», уже предвкушает слияние?

В принципиальном вопросе субъективного идеализма и индивидуализма Климентов осмеливается на противостояние с высокочтимым и многажды им процитированным Вячеславом Ивановым. Так, в статье «Предчувствия и предвестия» в 5–6 номерах знаменитого журнала «Золотое руно» за 1906 год Иванов утверждает: «Психология наша — не психология романтиков». *Наша,* как мы понимаем, из статьи «Две стихии в современном символизме», опубликованной в том же журнале два года спустя, значит «реалистических, а не идеалистических символистов», — мифотворцев, полностью погруженных вглубь бытия.

В другой стороны, во многом единомышленник Климентова, Евлахов, боготворя разум, напротив, не пытается выйти из круга, ограждающего его от творящейся истории. Принимая и романтизм Гюго, и «кошмарный» натурализм Золя, и эстетизм Уайльда, и декадентство Шницлера, и символизм Метерлинка, Евлахов перебирает все варианты антиобщественного поведения — от ангела до демона, от зверя до минерала, потому что для него «ге-

ний — антиобщественность»[347]. Тяготение Климентова, как и его единомышленников-«ирреалистов» (Евлахова, Гофштеттера) более к западному и западническому современному творчеству объяснимо. Согласно В. Толмачеву, западный символизм рубежа XIX–XX веков был многообразен, но «соборности» или «органичности», как русский, не требовал. Символизм был и романтическо-платоновский[348], узаконенный Новалисом и Блейком, культивирующий искусство слова как новую религию; и неоплатоновский — феноменальный[349], при котором завоеванный хаос жизни Малларме и Валери претворяли в целостность мироздания в тропе (то есть аналогичный русской «чистой поэзии», порой провозглашаемой Гумилевым), или эстетский[350], как у Д'Аннунцио и Уайльда, при котором ставка делается на вкушение искусств и жизни как одного из них, почти лишенное агрессивно-инженерного начала ремесленничества, на непосредственность вдохновенного дилетантства, вне опыта ученичества и мастерства. Также Толмачев выделил неоклассицистический тип символизма, как у Стефана Георге, в котором восполняющей символ стороной выступает ориентация на высокий античный образец. Интересно, что и Фридрих Ницше, каким его увидели соотечественники, а не принявшие[351] всю жизнь Вяч. Иванов, А. Белый и А. Блок, почти укладывается в некий неоромантический символизм. Толмачев, сравнивая Гёльдерлина и Ницше, пишет, что Заратустра, «один со всеми вещами говоривший прямо», «высвободил посюстороннюю энергию ядра слова от всяческих наслоений и искажений», вошел во «время как в неот-

[347] *Евлахов 1909.*

[348] *Толмачев 2003, 134.*

[349] *Толмачев 2003, 134.*

[350] *Толмачев 2003, 135.*

[351] *О, как иронизировал над этим «приятием жизни» И. Бунин, который знал, что жизнь не просит у человека позволений: «Мы пережили и декаданс, и символизм, и натурализм, и порнографию, и богоборчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и «пролеты в вечность», и садизм, и приятие мира, и неприятие мира, и адамизм, и акмеизм».*

менимость», «сакрализовал заведомо профанное» и утвердил парадокс: «Все преходящее непреходяще»[352]. Именно так и поняли Ницше Климентов, Евлахов, Г. Маркелов и еще немногие в русской традиции, не сумевшие подняться до художественной литургии, то есть общего дела, хотя и предпринимали попытку приблизиться к тому, что Модест Гофман назвал «соборным индивидуализмом», сетуя на то, что пока «наши декаденты <…> романтики, а поэзия, эпоха — романтическая, переходная <…> подъем оказался свыше сил… наше <…> романтическое несет в себе зародыши будущего искусства»[353].

Климентов в духе времени мыслит триадами, как более прославленные филологи его поры (А. Белый, П. Сакулин). Так, например, исходным тезисом был классицизм, особенно «ложный», с насильственным законом, предписывающим жизни и искусству правила, и жесткой диктатурой разума. В результате появилось множество «утопических» романов, которые не реализовались в действительности и не оправдали себя. Антитезой выступили необузданные романтики, погруженные в животворимую, а возможно и боговдохновенную, историю, речевую стихию, еще громокипящую фольклором, мифотворчество. О каком же синтезе мечтал Климентов, во многом опровергая романтиков?

По Климентову, запечатлеть единственное оправдание существования — неуловимую красоту жизни, можно доверившись зрению, слуху, вкусу, особенно же шестому чувству, а не пустому абстрактному умствованию. Так, католицизм, наследующий, в понимании Климентова, зрелищность язычества, сакрализует в своих театрализованных и декорированных скульптурами и живописью таинствах мироздание, а, в свою очередь, сакраментальность католицизма становится примером для многих проявлений романтического искусства, особенно музыки —

[352] *Толмачев 2003, 137.*

[353] *Гофман 1907, 19.*

единственной, вторит Климентов А. Шопенгауэру, возможности полного выражения мировой гармонии жизни как она есть, а не ее отражения. Опираясь на музыкальность как суть истинного искусства, неистощимая эрудиция Климентова находит множество примеров синтеза искусств:

В нашей декадентской литературе постоянно встречаем «Симфонии», «Псалмы», «Кантилены», «Сонаты», «Песни без слов», «Аккорды», Andante, Allegro, Adagio…[354].

Однако ни религиозность в ее буквальном значении «religare», подчеркнуто лактанциевском именно в Серебряный век, особенно у В. С. Соловьева, ни музыкальность в значении литургичности[355] не благовествуется Климентовым: «назначение <литературы> дать музыкантам материал для лирических излияний (симфоний)». В противовес трактовкам Иванова и Белого симфонии (со ссылкой на авторитет известного тогда литературоведа Евгения Аничкова) истолкованы в замкнуто лирическом аспекте, как «симфония в желтом» Уайльда, например, или музыкальность Метерлинка. Понимание связанности мироздания не артикулируется в работе Климентова, хотя, возможно, присутствует на уровне «сокровища смиренных». Дело в том, что отталкиваясь от того, что просвещенческий схематизм внешней структуры общественности никого не заинтересовал лично, потому что о личности, ее глубинной тайне, в трактатах и утопиях не говорилось, Климентов осознал и то, что романтики погрузились в бездонную глубину страстей и многих, по мысли русского филолога, она поглотила. Литературовед начинает с восторга по поводу поиска высшего свободного слияния людей, хотя бы двоих — в идеальном брачном союзе, благословленном природой. Потом, перелистав множество примеров «оргиастич-

[354] *Климентов 1913, 232.*

[355] *Причем под литургичностью понимается не только церковная музыка. Священник Павел Флоренский писал: «Единство русской песни достигается внутренним взаимопониманием. Каждый более-менее импровизирует, но не разлагает целого — напротив, связывает прочней, ибо общее дело вяжется каждым исполнителем, — многократно и многообразно» [Флоренский 1990, 30].*

ности» или трагических ошибок в интенсивном поиске подходящей половины, порой включающем даже сестер, Климентов начинает сомневаться, в каком конкретно слиянии истинное предназначение человечества, бояться «идеализации зверя»[356], тоже, по сути, весьма субъективного и дерзновенного в своих инстинктах. Показательно, что с противоположной стороны — православной этики, далекой от индивидуализма любого толка, возбранялось символистское всеединство из-за его потенциальной эротизации, особенно воинственно в речах митрополита Антония (Храповицкого)[357].

Л. Н. Толстой и особенно Ф. М. Достоевский, в которых Климентов прозревает высшее романтическое начало, предупреждали об опасности тотальной романтизации, подменяющей понимание «простоты, добра и правды» или «нравственности, идеал <которой> — Христос», неким нечеловеческим критерием — «возвышенностью», но на рубеже веков мало кто помнил об их пророчествах. После долгих философско-психологических скитаний Климентов приходит к выводу, который до него сделан в «реализме в высшем смысле слова» Достоевским: в сфере чувств есть некое непостижимое сакральное чувство, которое традиционно именуют все-таки душой, то есть самостоятельной субстанцией, отвечающей за милосердие. Любовь к ближнему — единственное передаваемое чувство, что само по себе чудо, так как, оставаясь в кантовской системе, чувством-то как раз, в отличие от мыслей, поделиться нельзя. Парадокс Климентова в том, что эта искомая добродетель в его книге — субъективна и пассивна, Другого, ближнего, нуждающегося в любви, исходя из солипсизма Климентова, сложно представить. Открытым остается вопрос о реализации этого высшего чувства, чаемого летописцем «декадентства (символизма)», потому что светильники не прячут — ими освящают жизнь: «Никто, зажегши све-

[356] *Климентов 1913, 221.*

[357] *Митрополит Антоний 2012.*

чу, не покрывает ее сосудом, или не ставит под кровать, а ставит на подсвечник, чтобы входящие видели свет» (Лк. 8:16). Интересно, что начиная с живого, щедрого, самобытного национального истока, откуда первым, согласно концепции Климентова, догадывается черпать и философско-религиозные и формально-сюжетные подсказки именно романтизм, и, отвергая стерилизованный новый мир социалистов[358] и вообще какое бы то ни было современное общество в несовершенном настоящем времени, Климентов обрывается на полуслове и остается верным субъективному идеализму, ирреализму с его эскейпизмом, отсутствием волевого акта, на который уповали Вяч. Иванов, Модест Гофман со стороны символизма и Н. Абрамович (Кадмин) с другой стороны — ирреализма на грани интуитивизма:

Душа никогда не удовлетворяется пределами реального бытия, она устремляется куда-то выше, за пределы реальности, в область мечты, фантазии, идеала, который рисуется ей где-то в далекой перспективе будущего и сообразно этой мечте, идеалу она и стремится преобразить жизнь, действительную реальность <…> идеализм и есть та пища души, близость которой ее всегда так волнует, где бы, в чем бы, в каких бы формах и видах ни проявлялось это идеальное, прекрасное, лучшее[359].

* * * * *

Принадлежа своей эпохе (точнее, оформившись в ее пределах), ирреализм выступает, прежде всего, в трудах Евлахова, и как средство ее описания, характеристики, объяснения наиболее значимых ее художественных и мировоззренческих явлений. Анализ как литературоведческих, так и философских, критических источников позволяет выявить генезис термина

---

[358] *Как и для близкого Климентову по мировоззрению Н. Абрамовича («В осенних садах. Литература сегодняшнего дня»), исключение среди социалистов составил А. Луначарский, гений которого «ирреалисты» признавали, но истолковывали его мифотворчество в ницшеанском ключе.*

[359] *Климентов 1913, 145.*

«ирреализм» и его наполнение, его определение. Как показывают работы А. М. Евлахова, А. А. Климентова, Н. Н. Русова, а также филологов, обосновавших жизненность и важность как термина, так и названного феномена, рождение ирреализма было инспирировано и подготовлено, с одной стороны, вновь наступающей эпохой религиозного символизма, а с другой — теоретиками и практиками романтизма и неоромантизма, а также теми, кто формулировал и утверждал на деле границы такого явления, как реализм. Особое внимание уделяется взаимоотношениям ирреализма с реализмом, в связи с чем необходимо подчеркнуть отсутствие однозначной антонимичности этих отношений. Несомненно, в плане осознания зыбкой границы между указанными явлениями актуальность обретает вопрос о художественной «норме», вызывающий полемику как в эпоху модерна, так и в современной науке. Кроме того, ирреализм ни в коей мере не является отдельным, самостоятельным литературным направлением или школой; пребывая скорее над подобными явлениями, точнее, входя в них органичной частью как начало стилевое и мировоззренческое.

Нельзя не отметить, что ирреализм как потенциальное, подразумеваемое, подспудное силен не только в искусстве слова, но и в других искусствах, а также в философии, эстетике. Определяя соприродные ирреализму сферы, можно отметить, прежде всего, пересечения с философской системой идеализма; особого, тактично-корректного (в силу проблематичности взаимосвязей) внимания заслуживает исследование отношений ирреализма с религиозностью, богословием — наличие подобных связей и художнический интерес к ним в означенную эпоху сложно отрицать. Также следует указать на неоднозначную корреляцию ирреализма с импрессионизмом, мифологизмом, мистицизмом (очевидна разноплановость указанных феноменов, однако с каждым из них ирреализм соприкасается своей определенной гранью, что еще раз возвращает к мысли об объемности и многогранности исследуемого явления).

Обзор литературы вопроса дает основания утверждать, что обращение Евлахова к данному термину может быть объяснено целым рядом причин, едва ли не определяющей из которых является мировоззренческая неоднородность эпохи, диалектика достижений и разочарований позитивизма в решении гуманитарных вопросов, осознание невозможности логически объяснить происходящее в художественном мире вообще, словесности особенно.

Несмотря на то, что имена Евлахова, Русова, Климентова странным образом обойдены молчанием, однако инспирированные ими исследовательские пути как в художественной словесности, так и в литературоведении, новонайдены формалистами, полемически и диалогически наследуются П. Н. Сакулиным, А. Ф. Лосевым.

В локальном смысле ирреализм (как совокупность приемов) связан, в частности, с художественным воссозданием различных измененных состояний сознания, по более чем понятной причине не легализованных в искусстве до сих пор, — бреда, сна, галлюцинаций, видений.

Однако, несомненно, что в каждом индивидуальном стиле ирреалистическое будет обнаруживать себя по-своему. В исследовательской концепции Евлахова назван ряд сфер (подчас — различных категориальных порядков), где ирреалистическое способно обнаружить себя мировоззренчески и художественно. Это чудесное, апокрифическое, смеховое, стихийное, детское, театральное, прошлое и будущее, экзотическое, дистанцированное как разновидность таинственного, с одной стороны, и обобщающего, синтетичного — с другой; неестественное.

С точки же зрения научного понимания данной методологии важным (хоть и, казалось бы, парадоксальным) видится названное Евлаховым пересечение ирреализма и формализма, точнее — предвосхищение в ирреализме некоторых ключевых находок формалистов, например, Евлахов настаивает на соединении

литературоведческого и лингвистического подходов к анализу интересующего его феномена.

Необходимо также соотнесение с ирреализмом как методикой анализа текста таких явлений, как поэтика, стиль, техника, манера, стилизация, аллюзийность, парафразирование и синтез искусств, что подсказано теоретиком ирреализма А. М. Евлаховым, который, ссылаясь на эльстеро-фосслеровский «Nachschöpfunger», обосновал: заимствование, цитирование, парафразирование, упоминание и даже переводы и подражания характеризуют скорее того, кто и каким образом пересоздает. Именно таким образом актуализируется всеобщее вечное метафизическое начало подлинного художества в индивидуальном стиле.

Уяснение границ ирреализма позволит понять теоретиков метода и подсказавшую его современную Евлахову и Климентову художественную прозу, которой посвящена следующая глава.

ГЛАВА 2
ТРАДИЦИИ РОМАНТИЗМА И РОЛЬ «СИНТЕЗА ИСКУССТВ»

Устремленность эпохи начала XX века к синтезу искусств, не только обогатившему художническую палитру представителей едва ли не всех основных сфер культуры, но и принципиальным образом повлиявшему на мировоззрение и стиль эпохи, самым непосредственным образом была связана с ирреализмом: прежде всего, расширялась сфера изображаемого, задействовались доселе немыслимые приемы воссоздания реальности, наконец — метафизический, жизнепреображающий потенциал искусства мыслился совершенно реалистически (своеобразный — но весьма показательный! — пример неконфликтного соединения реального и ирреального).

Уроки романтизма в этой связи оказались как нельзя более актуальны и обнаружились в художественной практике неоромантиков во всей полноте.

2.1. Музыкальность как религиозность в словесном изображении архитектуры: история прозы о романтическом архитекторе: традиция В. Ф. Одоевского в литературе Серебряного века

Мы построим себе два дома, здесь — один, другой — в вышине.
Лев Савинков

Модный в конце XIX века поиск биологических и прагматических предпосылок происхождения искусства кажется актуальным бесспорно именно для архитектуры, в основе которой изначально дом, вытесненный с авансцены Imago Templi, про-

тивопоставившим безопасной и уютной укорененности жилища дерзновенную и аскетическую устремленность к нездешнему Богу. Если отталкиваться от этимологии, то она открывает семантическую глубину, явленную С. Аверинцевым в образе Софии, соотнесенной им с идеей ἀρχή[360] — изначального боговдохновенного творчества, противопоставленного самодеятельности «ahamot»; ἀρχή — и начинать, и руководить. Таким образом, амбивалентность витального и духовного, женского и мужского архитектура содержит сама по себе до полифункционирования в парафразирующей ее художественной словесности, которая и запечатлевает трагическое или раздробленное сознание архитектора. Несмотря на противоположные базовые свойства архитектуры — защищать от внешнего мира, и словесности — с ним связывать, оба дела вольны выбирать, быть или не быть им искусствами. При этом утрата языком функции средства общения и миропонимания, бессвязная речь, и бесцельное, бесполезное строительство расцениваются как сумасшествие. Интересна абсолютизация роли архитектора и рассказчика о нем в прозе первой трети XX века, когда искусство низвергалось от претензии стать религией до социального обеспечения.

Мотив безумия зодчего романтическая традиция объясняет его демиургическими притязаниями. Сложнее вопрос о природе задуманного зодчества. Что в основе его: Вавилонская башня, призванная собрать воедино «царство земное», или *Imago Templi* Небесного Иерусалима, как все движущееся незримое — витализм или душа[361], представленный в *musica sacra*[362] или λειτουργία? Архитектор соперничает с Богом или соревнует Его любви к творению? Общеизвестно, что романтики могут

[360] *Аверинцев 2006, 396.*

[361] *Подробнее см.: Енч 1913.*

[362] *Зодчество, по Шеллингу, перифразировавшему в «Философии искусства» высказывание о живописи Симонида Кеосского, — застывшая музыка (архитектор Карло Фонтана уподобил свои проекты оркестровой партитуре). Георг Зиммель отождествлял религиозность и музыкальность. А. Блок совмещает все смыслы: «Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее полно выражает и отражает замысел Зодчего».*

культивировать сопричастность природе, быть шеллингианским «абсолютом, самого себя созерцающим». В таком случае художник лишь глаза природы, ее частичка, поэтому романтики не рисуют природу обиходной, какой она предстанет в модернистских «пейзажах — комнатах дома»[363], прирученной, а напротив, вписывают себя в космический контекст. Той же цели полного погружения зрителя служат нарисованные распахнутые окна и рамочные композиции картин Ф. О. Рунге. К. Д. Фридрих изображает человека со спины (но не столь малым, как восточные стаффажи), растворенного во всеобъемлющем, живом и бурном пейзаже, который свидетельствует о Божественном величии. В этой связи важен принцип Т. Коула: «Никто не знает, как часто рука Господа видна в дикой природе»[364]. «Кубок титана» Коула дан с точки зрения Гулливера или вольтеровского рассказчика «Микромегаса» на крохотный человечий мирок. Художник очеловечивает Вселенную, но не делает уютной. Напомнившая глобальное зодчество тварная природа, natura naturata, бросает вызов человеку как творцу, архитектору, natura naturans. Или некто незримый делает это через нее? Кажется, из земли рожденный архитектор, как древнегреческий титан или библейский, а также агадический Немврод (נִמְרוֹד — «восстающий»), строитель Вавилонской башни[365], соперничает с демиургом, производящим естество и стихии, а то и с Богом. Состязаясь с дьяволом, архитектор перенимает его черты, уподобляется ему в стремлении преступать законы, нарушать пределы, и теряет человеческое, а значит, и Божеское подобие, поэтому зодчие Метьюрина и В. Ф. Одоевского, ощущая себя в плену несовершенства, ограниченности смертного, грезят о бесчеловечно жестоких пытках и казнях. Какой бы стихийной и хищной не была воля к жизни человека, ему все равно не совладать с волей зверя, не ослаблен-

[363] *Velde van de 1894, 22.*

[364] *Вольф 2008, 74.*

[365] *«Строительство неизвестной башни» видит платоновский Вощев до «котлована».*

ного внутренней борьбой плоти и духа. Шеллингианский «гений, действующий, как природа», вдруг обнаруживает бездну в самом себе. Изначально или в процессе эволюции человек оторван от мира и замкнут в своем «плену», вследствие чего развивается не вовне, а вовнутрь, не физически, а духовно.

В предромантизме Метьюрина еще силен просвещенческий культ гармоничного естества, поэтому только безумец задумал выстроить новый город из глыб Стоунхенджа с помощью вымышленных невероятных машин, переделав, таким образом, магическую первозданную основу с помощью изобретенной человеком техники (опять-таки отголосок безграничного доверия к разуму, но уже в больнице умалишенных). Выдумщик заменил зодчего, по сути, художника — инженером, конструктором, математиком (согласно Шеллингу и Одоевскому[366], исчисляющему только внешнее, лишенное духовного измерения), что и сбудется в век «двоюродного внука» Метьюрина — О. Уайльда, однако уже в начале XX века происходит реабилитация душевно-духовного потенциала инженерии, озвученная, например, в «Известиях Киевского политехнического института» в статье В. Кирпичева «Значение фантазии для инженеров». Архитектор Метьюрина, движимый смутным Imago Templi, из дольнего источника переполняется агрессией завоевателя пространства и покорителя стихий. Строитель приравнен к полководцу, подчиняющему мусульманские страны, по общей жажде экспансии вовне и власти. Также безумный зодчий ратует за эсперанто для единого мира единоверцев, причем никому не понятного (как богослужебная латынь варварам) эсперанто, что намекает на крах Вавилонской башни и разобщенность «языков»-народов. Понятно, что соборной музыки в доме скорби нет — только оди-

---

[366] *Противоположную идею отстаивал Новалис: «Высшая жизнь — это математика. Чистая математика — религия. К математике мы приближаемся только путем откровения. Математика знает все <…> это небесное погружение в себя». А. Эйнштейн говорил о поэзии математики и о том, что «наука и музыка требуют однородного мыслительного процесса». «Музыка есть таинственная арифметика души», — сказал Г. В. Лейбниц.*

нокая тишина внутренней пустоты, которой боятся так сильно, что готовы слушать даже зверские крики и жалобные стоны соседей. «Столпотворение» непониманий, как известно, кара за гордыню состязания с Богом.

С других позиций Стентон противопоставит древнегреческий миролюбивый «горизонтальный» город — заостренной, разящей, «вертикальной» архитектуре ислама. В первом случае — застывшее в камне гимнотворчество гедонизму и либеральности: форумы, театры, храмы, как и театры, посвященные наслаждениям, и бани. Во втором — высокая неприступная крепость, в которую «не могла бы проникнуть радость жизни, все отверстия были предназначены только для стрел; все говорило о военной силе и деспотическом подчинении».

Роман «Мельмот Скиталец» подводит философско-художественные итоги XVIII века. В начале следующего столетия П. Я. Чаадаев[367], как на западе Гофман в «Элексирах дьявола», переворачивает ценностную вертикаль эпохи Просвещения, рассуждая о зодчестве. Жизнерадостная до преступности в удовлетворении утробы и амбиций натура греков, которую философ назвал гомеризмом, свои «горизонтальные» храмы расположила поближе к земле для утех земных, со всеми удобствами для тела, тогда как религиозная архитектура должна быть «бесполезна», грандиозна и «вертикальна», однако в качестве прообраза по-масонски не отрицаются и древнеегипетские пирамиды. Греческая архитектура физиопластична, а в основе древневосточной и христианской — идеопластика, ибо «первообраз ее архитектонической красоты» не на земле: «Мысль, одиноко рвущаяся к небесам, не обыденная земная идея, а чудесное откровение, без причины и задатков на земле, увлекающее вас из этого мира и переносящее в лучший мир». Но и физиопластика, по Чаадаеву, «фантастична», таит ирреалистический потенциал, «образ образов», в котором

[367] *Чаадаев 1914.*

вся изнеженность, все соблазны языческого мира, приняв самые обольстительные свои формы <…> встанут толпой вокруг[368].

В лейтмотиве круга исподволь слышится хоровод — ритмико-оргиастический культ, в котором человек, не выделенный из природы, подчинен ее биоритмам. Христианское соборное зодчество «для прославления Бога возвысилось до величия самой природы». Здесь Чаадаев подчеркивает соревнование духа и плоти, но есть вариант публикации в 11-м номере журнала «Телескоп» 1832 года[369] еще более идеалистический:

И в сей-то мысли <…> бесполезность, а ею все доброе и все изящное связываются и соединяются в нравственном мире[370].

Размышление увенчается романтически — духом музыки, с ее облагораживающей красотой.

Пиранези В. Ф. Одоевского совмещает Imago Templi и musica sacra Чаадаева с сумасшествием гофмановского Медардуса. Герой Гофмана, критикуя архитектуру княжества, подражательную, паразитирующую на «больших стилях», вступает в сложные отношения с бидермайером, альтернативным маньеризму при равной ограниченности средств, — вроде бы благочестивым, добротным и жизнеутверждающим, а в то же время бескрылым (Т. Манн по-своему объясняет феномен в работе «Гёте как представитель бюргерской эпохи», равно как в «Степном волке» Г. Гессе напряжение из-за разницы потенциалов романтизма и бидермайера не снимает, зная о прочности обоих в германском менталитете, зато доводит до абсурда):

Истинных высот в готическом стиле достигает лишь тот зодчий, которого глубоко одушевляет сама стихия, жившая в старых мастерах и позволявшая им сочетать разрозненное и, казалось бы, несовместимое в знаменательном великолепии осмысленного целого <…> лишь романтический дух должен владеть зодчим, приверженным готике. На мой же взгляд, обыкновенные павильон-

[368] *Чаадаев 1914.*

[369] *Гершензон 1908.*

[370] *Чаадаев 1914.*

чики <…> но без копирования или натужного монументальничанья <…> предпочитая приятное, то, что услаждает взор и душу <…> уютная уравновешенность промышленной и деловой предприимчивости <…> устройство продиктовано житейской мудростью[371].

Медардус жаждет Божественного величия, осуществленного на земле «ad majorem dei gloriam». Пиранези проектирует «соединить сводом Этну с Везувием, для триумфальных ворот». Художественное дерзновение Пиранези считает не только боговдохновенным: «В каждом произведении, выходящем из головы художника, зарождается дух-мучитель. <…> Едва почуяли они, что жилище их должно ограничиться одними гравированными картинами, как вознегодовали не меня…» Дух-искуситель не терпит преград, и в этом художник, ушедший от мастера, дабы «прокладывать себе новый путь», близок дьяволу. Важно, что учителем для своего героя Одоевский выбрал Микель-Анджело, «поставившего Пантеон на так называемую огромную церковь Св. Петра в Риме».

Соположение античного и христианского не может не поражать вопиющим противоречием чаадаевской антитезе культур. По Чаадаеву, преодоление природы свершается во славу Божию, а в архитекторе Одоевского немало от artifex mirabilis. «Народная молва приписывала дьяволу все значительные, поражавшие размерами постройки», — пишет А. Е. Махов. Стену между Англией и Шотландией называли «стеной дьявола», в Германии существовала масса «чертовых мостов». Неоконченные постройки тоже приписывались разрушителю и человеконенавистнику, а также тем, кто уподобляется в надежде на свое индивидуальное творчество ангелу, восставшему против божественного порядка Его предвечного мироздания. «Сооружение готических соборов, по народным верованиям, не обходилось без дьявола; так, Кёльнский собор остался неоконченным, потому что мастер

[371] *Гофман 1994, 118–119.*

Герард вырвал из рук дьявола план, но самый ценный его кусок остался в руках „удивительного мастера“»[372].

После фаустианских сетований Пиранези заявил, что он — «Вечный жид», что обращает к контексту И. О. Гёте. В начале XX века в Германии выходит книга Якоба Минора, не переведенная на русский язык, но анонсированная в «Весах» 1906 года А. Лютером и знакомая духовной элите, — «Goethes Fragment vom ewigen Juden und vom wieder kehrenden Heiland»[373], где образ Агасфера связывается с Реформацией. Пересоздание Вселенной на разумных началах Imago Templi сочеталось с древнеиудейской культурой и в деятельности «вольных каменщиков», не понаслышке знакомой Одоевскому. «Масонизм» (П. Сакулин) также сказывается в том, что Пиранези, в отличие от героев Метьюрина, Гофмана, Чаадаева, единственный, кто замечает (не в романтически индивидуалистском ключе), что для реализации глобального проекта необходимо всечеловеческое братство. Но даже на житейском уровне еврейский менталитет, как подытожил, опираясь на «Арийское миросозерцание» Х. Чемберлена, вековые размышления Ю. Эвола, отмечен несовместимыми системами ценностей: «Мир перестает быть порядком, космосом, лишается сакральности: реальность становится чистой материальностью, а духовность чем-то ирреальным, трансцедентным в отрицательном смысле. Человек становится „креатурой“ и дух, отныне посторонний и чуждый ему проявляется как нечто пассивное, „лунное“ по природе»[374]. Чемберлен в начале XX века злорадно утверждает эту оппозицию, подводя под спекулятивный вывод о догматизме иудейского сознания и не преображенной им изолированной плоти[375], тогда как праиндоевропейский синтез духа и материи наследуют христиан-

[372] *Махов 2006.*

[373] *Minor J. Goethes Fragment vom ewigen Juden und vom wieder kehrenden Heiland. — Stuttgart, 1904.*

[374] *Эвола 1995.*

[375] *Чемберлен 1913.*

ские народы — и в этом залог их гармонизации. Отношение Пиранези, реабилитированного на Страшном суде за альтруизм, к естеству также отражает «масонскую, антипросветительскую по своей идейной и художественной сути»[376], теорию прозы. Следование природе может привести писателя и читателя к «повреждению нравов», как полагает современник Одоевского И. Рейхель. Дисгармоничность Пиранези[377] задается обманутым ожиданием читателя, когда «opere» в заглавии[378] фонетически и семантически (opera — от латинского «дело, действо») вырисовывает образ итальянской оперы, действительно покорившей мир и представляющей из себя «мир чудесный и волшебный»[379], а в тексте звучит водевиль П. Каратыгина «Жизнь игрока» с подчеркнуто плутовским и чертовски азартным сюжетом, что демонстрирует трикстеризацию архитектора. Образ Пиранези создан в 1832 году, а десятилетием позже Одоевский в «Столяре» воплотит противоположный идеал: архитектор Андрей Рубо[380] служит примером просвещенческой веры во врожденное благомыслие человека и важность его профессионального труда для государства. Однако проза первой трети XX века выбирает романтический путь.

Век спустя идея вселенской стройки, вкупе с неповторимой исторической попыткой ее осуществления, преломляется в образах инженеров А. П. Платонова и Е. И. Замятина. Накануне О. Мирбо писал, что «предрекаемая революция готовится отнюдь не в мастерских художников и скульпторов, а на заводах»[381]. «Придет день, когда машина станет самым могущественным вспомогательным средством для идеи стиля», — пишет Анри

[376] *Сахаров 2002, 13.*

[377] *Подробнее см.: Ипполитов 2013.*

[378] *Одоевский В. Ф. Opere del cavaliere Giambattista Piranesi // Северные цветы на 1832 год. — М.: Наука, 1980. — С. 26–33.*

[379] *Евлахов 1910.*

[380] *Traité théorique 1884.*

[381] *Encyclopédie d'architecture 1889–1890, 92.*

ван де Вельде[382]. Знаменателен «L'Esprit Nouveau» Ле Корбюзье, сказавшего, что «дом — машина для жилья». Беньямин развивает мысль о технизации искусства (кстати, этимологически τέχνη) в книге «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»[383]. Однако серийность и массовость промышленного производства не в состоянии спорить с бесконечностью вселенной. Имя Пиранези снова вернули в культуру, в том числе русскую, особенно после публикации в журнале 1914 года П. Муратова «София» эссе Г. Зиммеля «Руина», где философ видит дивное очарование декаданса в том, что природа, обычно выступающая лишь как материал для человека, начинает сама оформлять человеческое искусство[384]. Безграничность идеи перестройки вселенной делает невозможной ее воплощение смертным, поэтому Пиранези сходит с ума, не оставляя надежды, а у платоновского Прушевского идея, подобно перегоревшей звезде, уже обратилась в черную дыру, порождающую лишь фантомы, типа обсессии смерти, и уничтожила созидательный ресурс. В отличие от одинокого Пиранези у Прушевского под рукой священный союз объединенного пролетариата, хотя наполнить дом Будущего смыслом, духом, а не только бесконечно обновляемой плотью, «веществом существования» замышляет только Вощев в день тридцатилетия жизни «личной», а значит, несколько обособившейся «среди общего темпа труда». Только инженер все равно одинок. Вместо направления пролетарской силы вовне и стройки ради «радостного утра», до которого засыпают герои «Котлована», и всеобщего воскресения, как Копенкин, — энергия, замкнутая в инженере, запускает в нем необратимый процесс саморазрушения. Котлован — единственная проекция вовне самоубийства Прушевского, регулярно поздравляемого сестрой с Пасхой, причем эти поздравления заставляли

[382] *Velde van de 1894, 98.*

[383] *Беньямин 1996.*

[384] *Реванш природы — частая тема у декадентов, в отличие от романтиков-шеллингианцев, более уверенных в превосходстве человеческого творчества.*

его задуматься о кровном родстве, о том, что надо выкормить родных племянников, а не о духовной общности, которая есть суть христианства и коммунизма. По странному совпадению, связанному скорее с общекультурным, нежели собственно литературным движением, агасферическое есть, как, по Ницше, предназначено всем художникам, и в Прушевском. Он прошел мимо человека, хотя и женщины, которая персонифицирует в «Котловане» и «Чевенгуре» материальное и материнское, тогда как дух — прерогатива мужчины, отца. В этом Платонов, особенно в раннем творчестве, противопоставившем святость невесты — греховности женщины, полемизирует с романтической традицией, культивирующей Пречистую Деву с младенцем: «Высшим желанием его духа было изобразить деву Марию во всем ее небесном совершенстве»[385]. Прушевскому, правда, кажется, наоборот, что это его миновали, оставив одного нести крест, потому, что инженер хочет, чтобы «взволнованная юная женщина еще немного побыла на свете, хотя бы в одном его тайном чувстве». Несмотря на комизм неожиданности, чтение красноармейцами «Чевенгура» эстетического трактата В.-Г. Вакенродера «Сердечные излияния отшельника — любителя искусств» связывает исконный романтизм с новейшим. Двановы, как ни различны меж собой, оба в духе революции не чужды идей Пиранези. Александр думает, что «творить у природы нет особого дара, она берет терпением <…> Из глубоких грунтов надо дать воду в высокую степь, чтобы основать в ней обновленную жизнь <…> то будет социализмом». Прокофий решил, что «свет солнечной жизни на земле должен быть заменен искусственным светом человеческого ума». Сарториус идею «перекраивания» во многом наследует от героя популярного в первой трети XX века Т. Карлейля «Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdrockh».

[385] *Вакенродер 1977, 30.*

На связь Пиранези и инженера из антиутопии «Мы» обращает внимание Н. С. Надъярных:

В замятинском городе есть <…> архетип Пустого города — с ним обычно связаны метафоры отчуждения — как воплощение коллективного бессознательного, к показанной форме социального бытия, «которая связана сконцентрированным и технологизированным общежитием» <…> применим такой ключ. Не ложными выглядят и уж очень напрашивающиеся ассоциации с архитектурными фантазиями Пиранези «Тюрьмы» <…> Изображенный «город» не для жизни. Это, если по Чижевскому, а еще раньше по Гераклиту, — не круг, по которому «все в мире движется между противоречиями, примиряя их таким образом»; для примирения в Едином Государстве почвы нет. Однако движение к духовному просвету все же не исключается. Не в пределах «города», а вопреки пределам[386].

Д-503 — строитель интеграла, фантастический эквивалент романтическому мастеру, тогда как интеграция — абстракция, производная от соборности. В начале XX века на бесплодную и мертвящую «абстрактность», к»итикуемую даже в сфере математики и инженерной мысли, нападал и Х. Чемберлен в «Арийском миросозерцании», и его потенциальные противники[387]. Аким Волынский (Хаим Флексер) считал, во-первых, антиромантическую, как полагает он в «Диспуте (Александр Блок — А. Л. Волынский)», опубликованном в «Жизни искусства» за 1923 год, незаостренность личностного в евреях[388], наоборот, признаком не охватной, не сконцентрированной на себе любви к миру Божьему — любви, которая, как и в христианстве, «не ищет своего» (1 Кор. 13: 4–7). Во-вторых, как и «арийцы», он ратовал за синтез духа и плоти, объясняя, что «нет автоном-

[386] *Надъярных Н. С. Во власти иронической диалектики. Антиутопии Ф. Достоевского и Е. Замятина // Аксиология перечтений. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 314–315.*

[387] *Ср. с высказыванием Г. Шолема: «Обращение к чистому, ирреальному внутреннему миру кажется иудаизму попыткой избежать испытания в его конкретности» (Scholem G. Le messianisme juif. — Paris, 1974).*

[388] *Толстая 2013, 443.*

ного описания природы в Танахе»[389], дабы не спровоцировать дуализм:

Не математическая беспредметная мысль <…> плод чисто умственной деятельности, в отличие от работы человеческого духа, которая овладевая всем существом человека, заставляет биться все его нервы, делает их особенно чуткими ко всему на свете. Деятельность ума является частью <…> гармонической внутренней работы, потому не отвлекает тех сил, которые нужны для других проявлений человеческого естества <…> идет через поэтическую интуицию, через инстинктивные догадки, через неожиданные сопоставления вещей, не связанные между собой формальными ассоциациями <…> и никогда не создает рассеянности по отношению к конкретному миру[390].

Последние наблюдения Д-503, лишенного души — единственной, как его I, личной, как его дневник, родной, как мама, пугают не воодушевлением массовостью, ощущением силы толпы, а наоборот — безразличием, несуществованием типичности, нивелировкой, уничтожившей индивидуальность. Автоматизированное сознание абстрагируется от конкретной ситуации — казни любимой женщины, отвлекается на всеобщее непредставимое Единое. В «Русских ночах» Одоевский, рассуждая о пространстве, вслед за Шеллингом, предположил, что пространство математики[391] внешнее и не имеет «пятой координаты жизни — самосознающей души» (А. Тарковский). Неисчисляемое богатство души воплощается у Одоевского в musica sacra[392]. Однако на рубеже XIX–XX веков расширяется граница с потусторонним и в сфере

[389] *Толстая 2013, 441.*

[390] *Волынский 2011, 458.*

[391] *Современная футурология Ф. Фукуямы пророчит массовое низведение человечества до животного уровня, а «Understanding Media» Маршалла Маклюэна — «стадию технологической симуляции человеческого сознания». Если у Замятина и потом у Брэдбери речь идет больше о забвении Слова, о математическом программировании жизни (не случайна популярность образа «инженеров человеческих душ» Ю. Олеши) и о механическом протезировании человеческого, то Хаксли, Оруэлл, Бёрджесс предупреждают о нейролингвистическом кодировании, об уничтожении духовного в самом слове, разрушении его священной трехъипостасности и антихристском приспособлении к «биомеханоидным» (Гигер) нуждам.*

[392] *Степанова 2013.*

математики. Е. Замятин, создавая I-330, специально намекает устами Д-503 на ее странную нумерологию в иррациональных и трансцендентных числах («трансцендентным называют число, которое не является корнем никакого алгебраического уравнения с рациональными коэффициентами»), и родство с валькириями, этимологически — «потусторонними» воительницами (от древнескандинавского valkyrja — «выбирающая убитых»). Музыка же, напротив, может программироваться машиной[393]. Также музыка может быть просто ритмом организации масс, в котором слышалась материалистам праистория[394] этого искусства. Запрограммированная маршевость, не имеющая общего с музыкальностью души, как раз таки упорядочивает внешнее пространство Единого. Это мера без погрешностей в абсолютно чистой системе. В эпоху модерн О. Редон притворно жаловался, искусно и изящно, как сетовали и русские символисты,

на оптико-фонетический образ города <…> с бойкой, как на базаре, торговлей пространством <…> тревожной из-за неотвязного ощущения двусмысленности <равно как «двусмысленно», потому что «вогнуто» в иное измерение, пространство Н. Лобачевского или Г. Римана, — прим. *Е.А.*>. Все здесь выразительно сверх меры, подобно чудесному явлению[395].

В пространстве Единого порядок и чистота — никакого базара и грязи. Как легко оказалось ответить на «последние вопросы» инженера Достоевского и «мысль разрешить»! В конце XIX века Л. Якобовский в «Die Anfängeder Poesie»[396], доказывает, что искусство возникло с целью преодолеть любовь и голод. Так, охотник овладевает и предусмотрительно нарисованным, предначертанным мамонтом, и ритмом загипнотизированной

---

[393] *Уже в 30-х годах электроорган Л. Хаммонда предвещал засилье неотехногенной музыки авангарда.*

[394] *См.например: Бюхер К. Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение. — СПб., 1899. Также и поэзию А. А. Богданов назовет «орудием организации социально-трудовой жизни людей», или дезорганизации, смотря какая поэзия.*

[395] *Escholier 1935, 7.*

[396] *Jakobowski 1891.*

женщиной. Е. Замятин довел идею до абсурда по линии упрощения жизни, прежде всего за счет снижения духовного уровня бытия. Хочется воскликнуть: «Дорого стоит сия чистота!» В этой горькой двусмысленности Мармеладов видит сразу два «последних вопроса». Деньги на поддержание плоти всей семьи (и в том числе на гигиену, физическую чистоту, — единственную возможность продлить жизнь той, жертвенной плотью которой все кормятся) заработаны за счет невыносимых страданий духа. Но также речь идет о чистоте непродажной души, которую вообще не интересуют материальные ценности, которая, наоборот, все отдаст. Даже на уровне архитектурной образности выстраивается диалог Е. Замятина с Ф. Достоевским. Раскольникова угнетает и имперское величие соборов, и буржуазная роскошь дач с «изукрашенными <…> балконами и террасами», потому что все это оплачено за счет того «процента», куда входит и его семья, и Мармеладовы. Однако герой насмехается и над эгалитарным «Хрустальным дворцом» социалистов, тем самым подразумевая новейшее, третье истолкование чистоты. Приемлема ли замена существующей жестокой и мученической чистоты на стерилизованную, бездушную, после «чисток» от «человеческого мусора»? Интересно, что крайнее упрощение жизни для «духовного регламента» посредством «трибунала искусств» с целью «унятия всякого беспорядка» предлагалось князем М. Щербатовым, кстати, масоном, в утопическом «Путешествии в землю Офирскую» еще в конце XVIII века. В. Сахаров сопоставляет сочинение с романом «Мы»[397]. В мире Замятина урегулирование и унификация питания и половой жизни достигается с помощью изгнания духа, чтобы, свободный и «дышащий где хочет» (Ин. 3: 8), не поколебал раз и навсегда втайне установленной иерархии. Сразу же вспоминаются слова Того, кто предупредил людей об этой опасности, ибо «куплены они дорогой ценой» не затем, чтобы становиться «рабами человеков» (1 Кор. 7:23).

[397] *Сахаров 2002.*

После оскопления души, Д-503, используя «искусственный», «виртуальный» интеллект, интегрирует иллюзорные пустоты в пустоте. В. С. Соловьев, с которым В. Недзвецкий сравнивает Замятина[398], в «Чтении о Богочеловечестве» различал положительную освобождающую буддийскую пустоту и отрицательную пустоту безбожия, абсолютное отсутствие духа. Смутно различима эта оппозиция и в романе Е. Замятина: так, в Древнем Доме I-330, судя по тому, какое действо бронзовый Будда там освящает, видимо, указывает на тантрический путь, «корни которого уходят в глубь тысячелетий к культу богини-матери»[399]. Тонкий интерпретатор Замятина в романе «1984» Оруэлл двадцать лет спустя нарушает музыкально-эротический баланс в наследнице I-330: его Джулия — «революционерка ниже пояса». Вместе с исполнительницей I-330 в Едином погибнет музыка, способная пресуществить жизнь, отсылающая к экстатическому творчеству Скрябина, в котором, по словам А. Лосева,

> нет ничего абстрактно-обобщенного, отвлеченно сведенного в одно <…> Здесь все живет своей упорной конкретностью и несводимостью; здесь все полно, полнокровно, густо; здесь самая бытийственная гуща и тяжелое обилие пантеистического универсализма. Это — мистический универсализм <…> Вселенная исторична и вожделеет. Эрос — ее скрытая причина, вечно движущая сила и вожделенная цель[400].

Без музыки все сведется к прямой, словно кардиограмма покойника, линии монотонности.

Благотворным ли оказался немыслимый отрыв архитектуры и словесности от плоти и духа, от воли, тождественной, по А. Шопенгауэру, музыке, по С. Трубецкому, — вере? Десятилетием позже Платонова и Замятина Б. Поплавский утверждал:

---

[398] *Недзвецкий 1998, 11.*

[399] *Андросов 2011.*

[400] *Лосев 2015, 697.*

Большевизм воспользовался музыкой революции для достижения своих целей и создал общество, в котором нет места личности, общество антимузыкальное <…> Антимузыкален фашизм <…> части могущественно принесены в жертву целому, они не диалектичны, а музыкально лишь рождение и гибель частей на фоне целого[401].

При сегодняшней виртуализации жизни «развоплощение» (Н. Берковский) кажется не романтической грезой иронии, а безвоздушным пространством. Ничего общего не имея с ивановской «forma formans», «чистая архитектура» отходит к программированию, словесность опустошена и обесценена, строительство, в том числе и как искусство, вырождается в перформансы, арт-объекты, голограммы. Проза первой трети XX века на примере роли архитектора пыталась восстановить утраченные связи с горней реальностью духа и дольней экзистенцией природы.

2.2. Внутренний динамизм статуарных образов в модернистской прозе

Внутренний динамизм статуарных образов в модернистской прозе вездесущий, многофункциональный и разнонаправленный. От лотмановского готического истолкования «движущегося неживого» в традиции «Медного всадника» и Командора до противоположного образа — обозначим его «нерукотворным памятником», оставаясь в лотмановском контексте. Чаще всего это памятник искусству, любви или вере, объединенным в эпоху модерн, минимум, категорией красоты, в некоторых контекстах — святости, в некоторых же — красота и святость противопоставлены. Так, например, тринадцатая миниатюра цикла «Цветы развалин» 1907 года А. Галунова противостоит рассказу Я. Полонского «Статуя Весны». Монах Иларио, искушенный красотой статуи Катерины Сиенской, пытается соблаз-

[401] *Токарев 2011, 125.*

нить ее, но она остается холодна к его ласкам, тогда несчастный мстит ей, опрокидывая мраморную красоту на свое хрупкое существование. В рассказе Полонского отколовшейся головой Весны играют в футбол грубые невежественные мальчишки — назойливые соседи бедного Илюши, тоскующего по умершей матери и влюбленного в статую, то есть показана беззащитность красоты и любви в житейской свалке. Не то у Галунова: вероятнее всего, красота, погубившая монаха, — бессердечная и неподвластная разуму тайна, равно отражающая святость и грех, преступление и возмездие[402]. Так отличается красота декадентства и западнического эстетства именно от русской традиции «чистого искусства» и еще более — от романтической, позволившей Гёльдерлину клясться в «Гиперионе»: «Высшая красота — это и высшая святыня»[403]. С другой стороны, в русской христианской традиции, забывшей сакрализацию скульптуры по примеру западных Мадонн и апостолов или восточных божеств, статуарное и в начале XX века обозначает материальное — либо телесное, как в миниатюре А. Вознесенского «Та, которую я люблю», либо вариант «золотого тельца», из экфрасиса которого развертывается повесть А. С. Сорокина «Хохот желтого дьявола», хотя русская живопись в лице «Дамы в голубом» К. Сомова знает удивительный пример трагического содержания, облеченного в пластичный рокайль, на что обратила внимание Д. М. Магомедова[404].

Пытаясь передать психологию русской провинциальной барышни рубежа XVIII–XIX веков, В. Жуковская, ориентированная и на современную ей старообрядческую традицию,

---

[402] *В это же время А. Бежецкий в «легенде Монтсеррата» «Хуан Гарин» переосмысливает отношения красоты и святости: монах, убивший по научению бесовскому соблазненную им красавицу Рикильду, чтобы скрыть следы преступления, должен искупить свою вину убийцы перед Богом. Таким образом, явленная красота смертной не противоречит, а приводит неисповедимыми путями к красоте божественной: Рикильда оказывается готовой к подвигу духовному.*

[403] *Именно так разрешается и повесть-»чудо» Е. Замятина «О том, как исцелен был инок Еразм», подкрепленная православной традицией иконописи.*

[404] *Магомедова 2016, с. 47.*

вкладывает в богомольные уста Вареньки следующее описание античных статуй:

Возвышалися на подставках высоких изваяния девиц из того же мрамора <что и зал>. До сей поры не приходилось мне статуй видеть, лишь читала я о них с Madame Kardon, но как разнится то, что мы своими глазами видим, от описания даже самого точнейшего. Никогда я и подумать не могла, что статуя такой вид имеет, а теперь трепет невольный ощущая, глядела я в глаза пустые белых девушек и страшно становилось мне от того, что так точно на людей походили они и столь неподвижно было с тем самым безмолвие их. Думается, на свете нет ничего страшнее оного, а особо, ежели от людей исходит оно[405].

Также Жуковская затрагивает проблему восприятия и, возможно, смысла самого материала искусства: скульптор творит образ человека из того же камня, что и стены, полы, мостовая, при этом цель любого искусства стиля модерн — одушевление, одухотворение, а не материализация. Кроме того, именно с проблемой материала отчасти связана специфика интерпретации одного и того же содержания, образов, темы, идеи, сюжета разными искусствами.

Выдающийся скульптор А. Гильдебранд считал, что в основании скульптуры всегда «картинное представление»[406], исходя из которого можно двигаться в глубину массы каменного блока, проще говоря, как уточняет В. Власов, необходимо как бы «нарисовать картину на передней поверхности камня, а затем мысленно двигать ее в глубину». Таким образом, уже в основе самого ваяния «двигательное пространство и мышление» (В. Власов) — воображаемое, или ирреальное. При изображении иного искусства словесностью происходит полиокулярное, стереоскопическое «переосмысление» пространства даже на уровне визуальных образов, не говоря уже о той духовной информации, которую способен передать исключительно логос.

[405] *Жуковская 1916, с. 53.*

[406] *Гильдебранд 1914.*

На протяжении всей истории человечества (от палеолитических статуэток, наскальных рисунков и связанных с ними ритуальных заклинаний) существуют разнообразные, но неразрывные отношения между пластикой и поэзией. У Фридриха Шеллинга, особенно внимательного к этому диалектическому единству, фантазия состоит из музыки, пластики и поэзии, соответственных философии, искусству и религии реальности; поэзия, пленив пластику, как дух — материю, плоть в целях воплощения, занимает место религии и в трактате «Сущее» В. Одоевского; она — «мать искусств» в статье «Скульптура, живопись и музыка» Д. Веневитинова, «недосягаемая для чувств смертного». В эпоху модерн отношения между пластикой и поэзией становятся изысканней, однако сохраняют романтическое начало.

Безусловно, передовым русским «ваятелем» был Андрей Белый. Л. Долгополов подчеркнул важную смыслообразующую и сюжетослагающую функцию памятника Александру III (23 мая 1909 года) в «Петербурге»[407]. А. Эткинд сравнивает серебряного голубя с золотым петушком по значению опасности служения красоте порока для человека и государства[408]. В «Москве» злодей Мандро назван «фараоном Рамзесом» с пояснением, что в ирреальном пространстве «Египет тянулся за нами своей непокойною ратью: нас гнал фараон». Поэт имеет в виду совмещение географического и «аидографического»: в Священном Писании и в книгах отцов церкви дьявол именуется и как «Дух Египта» (Ис. 19: 3).

Однако в этом же романе Белый увековечивает в пасторально-статуарном образе идиллическую любовь, он сравнивает Серафиму со скульптурами Праксителя: «Не кругла, но не нитка: овальное личико; носик не виделся: произведенье Праксителя, правильный, легкий, прямой; прямотою дышала». «Пракситель в своем творчестве обращается к образам, проникнутым духом

[407] *Долгополов 1988.*

[408] *Эткинд 2013.*

ясной и чистой гармонии в спокойной задумчивости», однако творит он свои скульптуры в беспокойную переходную эпоху, передавая тончайшими изгибами её повышенную динамику, но ориентируясь на цельные, полные жизненной силы и «естественной простоты» произведения высокой классики эпохи расцвета греческой культуры»[409]. И. Шайтанов в исследовании «Мыслящая муза» приводит как пример пасторального искусства в первую очередь скульптуры Праксителя. Также Белый отождествлял свою героиню с девственной Артемидой этого скульптора поздней классики, поэтому и изобразил Серафиму Сергеевну «в перемельканиях листьев… зелени светлой… древес, в бело-сером небе»[410] и сравнивал с ланью[411], как и в случае волошинского «Актеона». Мир эпически патриархальной жизни, «нераспыленного бытия» уходит в прошлое». Чем современнее пастораль, тем более в нем «пасторального сожаления» об утраченном «идеале успокоения» «человека в его мифологическом единстве с живой природой», «мира между человеком и природой, человеком и человеком». «Пасторальное сожаление» есть в чувствах Серафимы к профессору, изувеченному духовно-нравственно и физически веком железным, и желание вернуть его в золотой век. Однако знаменит упоминаемый Пракситель другой скульптурой, также связанной с золотым веком, — обнаженной Афродитой, «увенчанной золотым венцом»: Серафима Сергевна предстает в «золотистом воздухе»[412]. Постоянными эпитетами праксителевской Афродиты были «священносадовая», «в стеблях», «в садах» — и образ Серафимы раскрывается «лучезарном саду… встающем в неизъяснимое небо»[413]. Афродита Праксителя не просто «чувственное изображение красивого женского тела, а воплощение преклонения перед совершенством

[409] *Колпинский 1989.*

[410] *Белый 1989, 413.*

[411] *Белый 1989, 460.*

[412] *Белый 1989, 612.*

[413] *Белый 1989, 612.*

как телесной <Пандемос>, так и духовной <Урания> красоты»[414], сообщает образу Серафимы двойственность, соответствующую неразличению у В. С. Соловьева тварной и нетварной Софии. Соловьевская идея синтеза добра, красоты и истины в Софии, вернувшейся спасти землю, утверждается Белым в лирическом отступлении: «Нельзя было прямо понять: красота от добра иль добро красотою рождалось; но то и другое — путем становилось: путем фельдшерицы». Идеал одухотворенной плоти как религиозный дан в труде духовного учителя А. Белого В. С. Соловьева «Оправдание добра. Нравственная философия» (1899): «Действительность божества не есть вывод из религиозного ощущения, а содержание этого ощущения — то самое, чт***о*** ощущается»[415]. Имя героини также подтверждает эту двойственность. Серафимы — высшие ангелы в раввинской литературе и первый чин по Дионисию Ареопагиту, особо приближенный к престолу бога и его прославляющий. В трилогии Белого Серафима «свершает воскресенье»[416]. Героиня Белого ангел, исцеляющий душу, и медсестра, врачующая тело: забота девушки о здоровье близких и уюте, указывающее на ее близость к природе, сравнение с мышонком[417] напоминают тургеневского «мышонка в норке» Фенечку. В главе «Уписывал манную кашу» Серафима предстает послушной дочкой и гостеприимной хозяйкой «Фимочкой»[418] на фоне «бюстика Тургенева»[419]. Бюстик (с подчеркнутым уменьшительно-ласкательным суффиксом), уроненный профессором, можно рассматривать как аллегорию того, что революционность, пусть не социальная, а интеллектуальная, способна «расшатать» стремительным развитием сложившийся гармоничный мирок (сравнимый с мирком Филимона и Бавкиды, сметенный рвением

[414] *Колпинский 1989.*

[415] *Соловьев 1988 251.*

[416] *Белый 1989, 415.*

[417] *Белый 1989, 563.*

[418] *Белый 1989, 634–635.*

[419] *Белый 1989, 634.*

Фауста «всё обнять, что так прекрасно дух человека сотворил, и править всем умно и властно»): «Профессор, шатая предметы, с тяжелым притопом пошел <…> Ты бы, брат <Никанор — Ивану Ивановичу>, осторожнее: стену пробьешь…»[420]. М. В. Ломоносов, которому посвящена трилогия, формулирует общежанровую мысль пасторали так: «Златые времена! О кроткие законы!» («Письмо о пользе Стекла»). Однако эпиграфом и лейтмотивом «Москвы» становится ломоносовская «бездна», характерная для просветительской естественнонаучной философской пасторали, размышляющей о чередованиях рождений космоса из хаоса и всеразрушений, забывшая о золотом веке буколики.

Интересен беловский выбор и оценка материала для словесного портретирования, отнюдь не совпавший с теми, кому он посвятил столько страниц подчас поощряющей критики, — декадентами, клишировавшими романтический прием «оживления» статуй и картин. Так Пшибышевский в «Сынах земли» и «Стезею Каина», создавая прижизненный памятник любви, парафразирует своего друга скульптора Вигеланда. Для них земное, естественное — божественно и свято:

> Мраморная группа, которую подарил ему его друг, скульптор. Мужчина сидит; у него на коленях возлюбленная. Обвилась руками вокруг шеи, а он изо всей силы прижал ее к груди, — мир исчез, ничто не существует, кроме них двоих, они утратили сознание времени, — блуждают в вечности, они — мир для себя самих[421].

Если «лейтмотивом романа „Серебряный голубь“ А. Белого было влечение к природе и счастью, уже недоступному», что вполне сопоставимо с западноевропейским декадансом, то в трилогии «Москва» Белый требует от героев высочайшей жертвенности ради грядущего преображения мира, а не тоски по первобытному беззаботному существованию. Хотя об опасности обожествления гедонизма, легко приводящего к пре-

[420] *Белый 1989, 635.*

[421] *Пшибышевский 1910–1912, II.*

ступлению, ибо безнравственного и, по большей части, животного, предупреждал и учитель так приглянувшегося русским модернистам Пшибышевского — Д'Оревильи, запечатленный в русской традиции в «Ликах творчества» Волошина, в новелле «Счастливы благодаря преступлению»:

Обнявшись, они напоминали знаменитое творение Кановы, сладострастных Амура и Психею, и оставались изваянием целую вечность, надолго прильнув друг к другу устами[422].

Даже языческую, жертвенную только ради половой любви, не поддавшуюся раннехристианскому и гностическому аллегоризму «пневмы», героиню Апулея Д'Оревильи вывел из пасторального контекста и превратил в убийцу ради получения любовника — в пантеру Отеклер-«Заколю». Таким образом, страстный поклонник позднего Н. Гоголя продемонстрировал зоологизацией женских образов деградацию человечества.

Русские единомышленники Д'Оревильи и Пшибышевского не могли не столкнуться в изображении статуарной красоты с родной традицией Достоевского, с одной стороны, и Вересаева — с другой. Бессмертие плоти или духа, камня или человека утверждает скульптура? Полемизируя с «Состязанием» Вересаева, А. Вознесенский в миниатюре «Та, которую я люблю» аккумулирует традицию Мериме («Венера Илльская»), Э. По («Овальный портрет», «Лигейя», «Морелла»), Огюста Вилье де Лиль-Адана («Вера» из «Жестоких рассказов»), продвигаемого Волошиным, Роденбаха («Мертвый Брюгге»), любимого Эллисом, Оскара Уайльда («Художник», «Счастливый принц», «Портрет Дориана Грея»), почитаемого К. Чуковским. «Обелиск» красоте Вознесенского (в отличие от статуй Белого) то застывает, как бездушный камень Готье («Искусство») и Бодлера («Красота»), то грешит пристрастием к материальным благам — плоти (разврату, а не вересаевскому розовощекому жизнелюбию) и деньгам. «Вечная девственность» мраморного

[422] *Д'Оревильи 2006.*

тела вовсе не подобна Пречистой Заступнице (также статуарно запечатленной в католической традиции), а далека от жертвенной любви к Богу и человечеству. Похожая коннотация «вечной девственности» статуи, которую не испортят труд и роды, встретится в «Чевенгуре» Платонова. Отказ от «живой жизни» не менее опасен, чем обожение и обожание исключительно плоти. Неслучайно Платонов помещает скульптурную группу в бутафорское хозяйство Пашинцева, рассматривает монумент в ракурсе снизу вверх и фокусируется на раздвинутых в беге ногах:

> Дванову жалко было одного, что эти ноги, полные напряжения юности, чужие, но хорошо было, что та девушка, которую носили эти ноги, обращала свою жизнь в обаяние, а не в размножение <Буржуазный культ человека как произведения искусства[423] бытует и в новой жизни и стране[424]. — *Е.А.*>, что она хотя и питалась жизнью, но жизнь для нее была лишь сырьем, а не смыслом, — и это сырье переработалось во что-то другое, где безобразно живое обратилось в бесчувственно прекрасное <…> Копенкин тоже уважал величественное, если оно было бессмысленно и красиво <…> полагал виноватым царизм, что он сам не волнуется сейчас от громадных женских ног[425].

Платоновское пародийное снижение монументальности можно увидеть в чевенгурской лепке статуй друг друга, многочисленных, как памятники коммунистам в «Эсэсэсэрше», однако сделанных с любовью людьми, превратившими душу в свою единственную профессию. Также здесь налицо нарушение изначальных границ между deorum simulacra (статуй богов) и signae (статуй людей), что заставляет вспомнить фейербаховское «Человек и есть бог» и его хилиазм (из «Сущности христианства»). Позже, в «Мусорном ветре», где памятник Гитлеру до пояса означает соблазнение толпы оратором, а ниже — женщины мужчиной, возникает фрейдистская трактовка «харизмы

---

[423] *См. статью Г. Лукача: «Буржуазность и l'art pour l'art: Теодор Шторм».*

[424] *Ср. Х. Гюнтер о полемике с физкультурным и производственным — внешним — совершенством в «Счастливой Москве» Андрея Платонова [Гюнтер 1992, 41].*

[425] *Платонов 2011.*

политического лидера». Телесность скульптуры предполагает возможность грубого, физиологического комизма, в отличие, скажем, от музыки (что утверждал еще Одоевский). Так А. Каменский в рассказе «Идеальная жена» изобразил, балансируя на грани порнографии и нравоучения «от противного», как это часто у него бывает, утехи с куклой — этакой последовательницы бибиеновской «la Poupée», гофмановской Олимпии, кукол Кивакеля Одоевского и арнимовской Бэллы с «похотливым и алчным сердцем». В романе «В сторону Свана» М. Пруст вообще предположил, что музейные лакеи с «их декоративными фигурами и мраморной неподвижностью» — «особая раса», результат «оплодотворения античных статуй каким-нибудь натурщиком Мантеньи или саксонцем Дюрера». Вересаевская полнокровная героиня своим смехом утверждается в плодородии (магическую связь с которым доказана В. Проппом в работе «Ритуальный смех в фольклоре»), размножении, продолжении жизни, а бешеное веселье героини Вознесенского скорее плотоядно (Д. Лихачев в книге «Смех в Древней Руси» выделяет и греховный апспект смеха), одиноко и губительно (С. Аверинцев считал смех — признаком эсхатологической свободы):

Братья, я обнажил перед вами «Совершенную», сбросьте и вы покрывало, чтобы открылись светлые глаза ваших душ! Но один женский голос задорно отвечал «Нам платят, когда мы снимаем с себя покрывало». Это была та, которую я люблю[426].

Зловещая красота жизни подталкивает к убийству мраморную красоту искусства (напомнившую о «Голубом небе» Мережковского) посредством скульптора, вроде бы «рождающего» свое детище в боли, как в уайльдовском «Художнике», но безучастного к чужому страданию. Галатея-Пандора руководит Пигмалионом. И только у плахи нераскаянному мизантропу, возомнившему себя одиноким страдающим богом, явится его «Совершенная» по-богородичному утолить печали и даровать

[426] *Вознесенский 1913, 71–72.*

скорбящему радость, однако рассказчик примет ее за иллюзию, а не истину, на что указывает сравнительный союз «будто» с ирреалистичной коннотацией сослагательности, условности (часто сочетаемый с частицей «бы»):

А когда на каменном полу темницы последний земной сон сомкнул мои веки, я видел площадь и палача, и чернь, готовых завтра справить вокруг меня кровавый праздник <…> я видел в то же время, будто с бесконечной нежностью легла на лоб мой маленькая рука и как будто маленькая росинка катилась из глаз Совершенной[427].

Находящиеся в центре внимания глубочайших исследований образы замятинского Благодетеля и булгаковского прокуратора также не могли не привлечь внимание и в рамках данной темы. Пилат, каменеющий двенадцать тысяч лун в ожидании прощения и истины, служит утверждением незыблемости совести и стремления к идеалу во все времена. Чугунный Благодетель, напоминающий, по мнению Л. Дмитриевской, фараона, позой и воздействием также соотносим с хинаянским утверждением Будды как человека без ниспосланного божественного начала (Благодетеля прозревший D-503 видит «с лысинкой»), самоутвердившегося парадоксальным образом за счет отказа от индивидуальности, безличия, безразличия, одинаковости и равности со всеми. В Едином государстве люди в юнифах (вместо тивар) ходят строем, живут, одинокие, но связанные общим укладом, уставом, расписанием, как в монастыре[428]. В Древнем Доме, любимом I-330, названный то желтым, то медным, то «золотой улыбкой» Будда означает, напротив, аморальность, асоциальность, свободу от государства, общества и быта, связь с универсумом, раскрепощение стихийного, натурального в человеке, внимающем своей внутренней природе, с «мохнатыми», как

[427] *Вознесенский 1913, 71–72.*

[428] *Фанатизм общественного или государственного служения приравнивали к монастырскому Измайлов в главе «Творчество под барабан» книги «Помрачение божков», Абрамович в «Подполье русского интеллигентства. (О тупиках…)», добавляя, что «евнухи общественных интересов уничтожают позывы к иным высшим сторонам жизни», Е. Курлов на примере образа Ксении из повествования «Князь мира».*

лапы зверя, руками, отмеченными женщиной как достоинства (наряду с негрскими губами R-13).

Также амбивалентна статуя Будды в «Москве» Белого. В кульминационной сцене романа непримиримые противоречия между духом и телом человека усиливаются. В профессоре Белый видит гения и … «гиббона» — «еще тяготящую маску» — «Каппа» в восприятии Исси Нисси. Каппа — амбивалентный символ астрального и уродливо-демонического в Коробкине. В честь профессора «японец воздвиг капище»[429] — идолище, и назвал звезду. В связи конкретно с японской мифологией возникают и смутные ассоциации: Каппа — «японский водяной, у которого на голове, напоминающей голову обезьяны, пучок волос»[430]. Портрет Ивана Ивановича также пугает: «профессор не стригся, давно отрастая клоками; тяжелая морда; меж щечных бугров, как на корточках, нос диковырком! Казалось, что вычихнет; глазки, засевшие в щелках, готовились выстрелить… свирепо и зверски». «Склонности вампира» Каппа сопоставимы с уничижительным, уродующим отношением отца Коробкина к сыну Мите, достойного лицом и духом человека в котором попытается восстановить его гимназический учитель Веденяпин. Помимо зловещего образа Каппы ряд японских ассоциаций с профессором продолжает скульптурный образ Будды: «Вот он смотрел, умиленный, на всех просиявшей[431], тяжелой, какой-то златой своей мордой[432], поставив два пальца своих пред собою». Амбивалентен и образ «Каппы», вызывающий не только японские, но и, в первую очередь, палийские ассоциации, укрепленные в русской литературе начала XX века И. Буниным и его антиподом Ф. Сологубом, постоянно обращающимся к палий-

---

[429] *В отличие от значения языческого храма-капища у А. Вельтмана.*

[430] *Японская мифология 2004, 172–173.*

[431] *Здесь Белый поддерживает концепцию В. Соловьева, согласно которой «в буддизме в пробужденном самосознании человеческого духа спадает … покров, снимается … маска».*

[432] *По лексике понятно, что А. Белый не принимает в буддизме «духовной пассивности… и отсутствия личной инициативы» [Хон Ки-Сун 1995, 8].*

скому канону «Сутта Нипата». Каппа упоминается в главе 2.12 «Нигродхакаппасутта». Совершенный говорит:

Та жизнь благочестия, которую вел здесь наш Каппа, / Была ли в помощь ему, совершенно ли угас он, / Или не все мирское померкло в нём. / Он прорвался сквозь сети, / Всюду раскинутые лукавой смертью. / О Совершенный! Каппа постиг источник привязанностей, / Он прошёл сквозь обитель смерти, / Прошёл нетронутый ею, / Так трудно победимою! Развитие образа происходит в главе 5.10 «Каппа-манава-пуччхата» (Вопросы Каппы): Кто, — как человек, бурным течением занесенный в глуби реки, — / Захвачен здесь смертью и разрушением, / Есть ли остров для него, о Славный, скажи мне, — / Есть ли то прибежище, куда не дохлынет до него никакое страдание?» / «Для того, кто, как занесенный бурным течением на средину реки, / Захвачен здесь смертью и разрушением, — / Всё же есть остров спасения, и о нем я поведаю тебе: / Тот несравненный остров, где ничем не владеют, / Где ничего не жаждут, / Я называю Ниббаной, / Разрушеньем смерти и гибели; / Кто постиг это, тот замолкнет в раздумье и восхищении, / Он утихнет, узревши Истину, / Никогда не подчинится он обольщеньям Мары, / Никогда не отдастся его водительству.

Гений и «Каппа», борющиеся в Коробкине, усиливают его сходство с устремленным к солнцу аргонавтом, которого тянул вниз «Задопятов …зоб на теле» — сформированная собственными амбициями и окружающим «личность»:

Только Никита Васильич из кресла давился без воздуха[433], рот разорван <как и у профессора> волоокое выпучив око; вдруг … кинулся, перегоняя их всех… не для того, чтоб поддать под крестец своей пухлой коленкою другу, которого он выживал, а чтоб шубу сорвать и стоять с ней сплошным вопросительным знаком, мигая из меха.

Профессор давнул под микитку его кулаком, проревевши, как слон, — с добродушием:

— Ну, брат…

Постояли они, перетаптываясь, будто не было лет; были отроки

[433] *Белый напоминает лейтмотив романа «Преступление и наказание» Ф. Достоевского «всем человекам надобно воздуху, воздуху, воздуху-с» (Свидригайлов) [Достоевский 1972]; «Вчера мне один человек сказал, что надо воздуху человеку, воздуху, воздуху!» (Раскольников); «… найдите веру иль бога, и будете жить. Вам … давно уже воздух переменить надо» (Порфирий Петрович).*

— Ваня и Кита![434]

Есть и отечественное, родное А. Белому с детства объяснение переиначенного Р. Штайнером «пробуда»: «Кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него… Дитя не превозносится, никого не унижает, незлобиво, бесхитростно, ни в счастье не надмевается, ни в скорби не уничижается, но всегда совершенно просто» (из толкования Евангелия от Луки блаженным Феофилактом). Неофит Задопятов смотрит на Коробкина словно вымаливая «правду, о которой не спорят, за которой следуют», «выводящую за грань разбитых миров», но «дверь литератора завалит камень могильный»[435], ведь «всякий, кто не отрешится от всего, что имеет, не может быть Его учеником» (Евангелие от Луки, гл. XIV): «Враги человеку домашние»[436]. Этот авторский комментарий обретает смысл только в евангельском контексте:

Если кто … не возненавидит отца своего и матери, и жены и детей, и братьев и сестер, а притом и самой жизни своей, тот не может быть Моим учеником». Человеколюбец не бесчеловечию учит, не самоубийство внушает, но хочет, чтобы искренний ученик Его ненавидел своих родных тогда, когда они препятствуют ему в деле богопочитания и когда он при отношениях к ним находит затруднения в совершении добра[437].

У поведения Ивана Ивановича Коробкина, когда «он ночь, не имея пристанища, странствовал»[438], есть прообраз — бесприютное странствование Христа[439]: «… лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где прикло-

---

[434] *Белый 1989, 631.*

[435] *Белый 1989, 631.*

[436] *Белый 1989, 631. Ср.: «Другой сказал: я пойду за Тобою, но прежде позволь мне проститься с домашними моими. Но Иисус сказал ему:* **никто возложивши руку свою на плуг и озирающийся назад, не благонадежен для Царствия Божия***» (Евангелие от Луки).*

[437] *Толкование Евангелия от Луки блаженным Феофилактом.*

[438] *Белый 1989, 687.*

[439] *В апокрифической традиции, например, в «Евангелии от Фомы», Иисус-странник вообще основополагающая тема:* «**Будьте прохожими**».

нить голову»[440], Коробкин уходит, «чтобы решенье, один на один, перемыслить, чтоб прочно отрезан был самый попят[441], чтобы ближние, нежно любя, не опутали бы, как сетями, заботами, чтоб не разомлело решенье: избыть дело это»[442]. В последнюю встречу Коробкин и Задопятов становятся как дети, соединенные евангельской любовью, достойные Царства Божьего, автор называет их детскими именами, как маски сбрасывая «социальный статус» и былые надменные убеждения профессора и литератора. Таким образом, и Белый, несмотря на трагические подчас заблуждения, пополняет «евхаристический ресурс русской литературы»:

> Определение сущности творчества как освещенной путем сопричастности духовной высоте Истины, постижение Великой жертвы Спасителя, происходящее через Литургию (общее дело) <…> Это путь «сокрушенного сердца», разрушающего земные преграды между человеком и Богом, какими являются грехи человеческие[443].

Внутренний динамизм статуарных образов первой трети XX века — разнонаправленный. Во-первых, он содержит метаморфозу шопенгауэровской воли к жизни, оборачивающейся ужасным ощущением и представлением движущегося неживого, по аналогии с лотмановской оценкой пушкинского Командора и Медного Всадника, — обсессии смерти. Во-вторых, бахтинское «обращение к телесному низу» особенно легко удается в скульптуре: так натуралистично, что декаденты грозились перейти в своей любви к этому искусству от теории к практике. В то же время именно образ восковых, то есть анатомически наиболее похожих на человека фигур, не исчезающих на рубеже XIX–XX веков со страниц Кроче и Мутера, Буслаева и Фолькельта, Евлахова и Белого, Майринка и Чаянова, Пантюхова и Алексея Бежецкого («Музей восковых фигур», 1914), воспринимались как антихристский образ — без подобия Богу. Чуть позже,

---

[440] *Белый 1989, 195.*

[441] *Профессор не озирается назад, выбрав жертвенный путь спасения человечества.*

[442] *Белый 1989, 687.*

[443] *Минералова 2014.*

во времена доминирования аванграда, можно найти у Платонова в «Чевенгуре», например, лепку памятников друг другу, в которой угадывается сакрализация «слишком человеческого», как на иконах, портретирующих соседок, в рассказе И. Бабеля «Пан Аполек»[444] и романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь». Образы обожествления людей отражают исторические реалии (советские памятники) и бросают вызов античному разделению скуптур — на «signae», запечатлевающих людей, и «simulacrum», означающих богов. Однако есть и поклонники классического отношения к скульптуре. Красота статуи, будучи монументальной, возвышенной, недосягаемой, перестает быть материальной (в ней перестает распознаваться камень). Памятник становится нерукотворным в том смысле, который придал ему Гораций. В особенно трагических случаях, этот памятник оборачивается обелиском скорби. В словесности камень оживает, изображенный с помощью ирреального наклонения или «прогрессивного», континуального, «нечислимого» (А. Блок) времени с его тайной музыкальной длительностью. В избранных случаях изваяние возвышается до вечного напоминания о нетленной святой истине.

2.3. Развернутый из экфрасиса сюжет

Благодаря тому или иному отражению живописного начала в слове создается воображаемая материя — наглядность как «перенесение» основного свойства именно этого изобразительного искусства. Живопись не имеет, в отличие от архитектуры прямой прагматической цели (если картину использовать как крышку, то она просто выступит стройматериалом — картоном, деревом, никак не задействовав то, что на ней нарисовано) или материального веса, как скульптура, но даже беспредметный абстракционизм — зримый, требущий от материи краски, сет-

[444] *см.: Флакер 2008.*

чатку глаза и т. д., не изображенный, но использованный предмет оставит след на плоти-полотне.

Свернутые в экфрасис сюжеты существовали всегда: в «Илиаде» в «Клятве. Смотре со стены» Елена ткет грядущие битвы, «светлый, двускладный покров, образуя на оном сраженья, подвиги конных троян и медянодоспешных данаев, в коих они за нее от Ареевых рук пострадали», в «Энеиде» врата града Дидоны расписаны как сценами падения Трои, так и пророчеством о встрече с Энеем и ее дальнейшей судьбе. Есть версия, опирающаяся на исследования И. А. Есаулова, Т. А. Касаткиной, Н. Е. Медниса, И. Г. Минераловой, что вся русская литература критического реализма может быть свернута в грандиозный экфрасис иконостаса, изображенного под тем или иным углом зрения. Икона, по мысли о. Павла Флоренского, «не уступает проповеди в разумности и словесности» православного богослужения.

Здесь возникает вопрос о разграничении иконы и самозваной картины религиозного содержания. Опираясь на идею Григория Двоеслова, Т. А. Касаткина решает проблему иконописного и художественного так: «Первый тип откровения — нисходящий и восхищающий <…> второй — восходящий, ищущий прозреть откровение в вещах этого мира, прочесть творение Божие как свидетельство о Творце <…> **Первый тип откровения воспринимается в послушании и смирении — то есть в готовности *принять* запредельное откровение, которое *невозможно понудить* открыться, потому что ни его, ни чего-либо на него указующего, просто нет в нашем опыте** <…> Второй тип откровения всецело связан с человеческим усилием. В стремлении познать тайны он полагается на собственные силы. Усматривая в вещах мира сего откровение о запредельном, ум пользуется методом аналогий, уподоблений. Он силится обнаружить в законах „века сего“ хоть отдаленное указание на законы мира иного»[445].

[445] *Касаткина, Т. А. Пространство картины и икона в пространстве [Текст] // Икона в русской словесности и культуре. Сборник статей. — М.: Паломник, 2012. — С. 519.*

Удостоенным первого откровения в Серебряный век Николай Русов, Андрей Белый, Анна Ахматова, Марина Цветаева считали лишь Александра Блока, но претендовали на этот тип тогда многие, откровение же второго типа вообще стало едва ли не первой целью творчества. Возросла и опасность смешения божественных видений с бесовскими наваждениями и людскими выморочными фантазиями, но в любом случае присутствие неких духовных структур считалось не только доисторическим, но и добытийным, поэтому «вечные образы», свободные не только в пространстве, но и во времени, участвовали в развертывании сюжетов, словно приобщая искусство к инобытию.

В русской литературной классике XIX века экфрасис является естественным элементом описательной фактуры произведения. Особенность использования его модернистами состоит в том, что из описания, казалось бы, локализованной — статичной и обрамленной — картины развертывается все повествование. Тем самым подчеркивается в очередной раз, что искусство проистекает не из жизни или творческого пути художника, а из собственного первоисточника. Например, у Л. Н. Толстого, который в 1859 году в Московском «Обществе любителей российской словесности» еще защищает «чистое искусство», десятилетиями позже художник **Михайлов смотрит на свои картины как на воплощение размышлений о жизни, «с таким исканием, с такими ошибками, поправками выросшее в нем», и опыта — духовного и житейского** (в лицезрении случайного посетителя Вронского «его <Михайлова> художественное чувство не переставая работало, собирая себе материал»). Кажется, Толстой иронизирует над дилетантами-эстетами, которые «под словом талант разумеют прирожденную <…> способность, независимую от ума и сердца, и всего, что переживаемо было художником». **Отношение искусства к действительности** не как подчиненное, а **как равносильное закладывается в экфрасисах Ф. М. Достоевского.** Так, М. Г. Уртминцева считает, что Рогожин

ни за что не согласился продать картину Гольбейна <потому что> она убеждала его в бессилии добра, питая темные начала его натуры, что семантика картины не сводима лишь к иллюстрации евангельского сюжетного мотива распятия, поскольку ее содержание соотнесено с биографией главного героя романа: демон освящается светом добра и всепрощения (недаром возникает образ свечи в речи Ипполита) <…> вечной надеждой на воскресение. Распятие Христа и «распятие» Мышкина» — очищение беспамятством от скверны мира, своеобразный духовный крест[446].

Т. А. Касаткина полагает, что в этой картине заложена потенция воскрешения для всех, и для демонического Рогожина тоже:

Христос на полотне Гольбейна изображен *в первом движении воскресения* (именно этим объясняется немыслимый поворот головы и положение плеча) <…> Христос буквально явлен нам здесь как первенец из мертвых, Тот, за кем последуют лежащие во гробах под Ним. Он — первый из череды восстающих из гроба (и трупные пятна, и весь ужас смерти, который в полноте удалось передать Гольбейну, как бы *обнадеживают* следующих за ним: вот, Он был таким же, как вы, и воскрес!)[447]

Даже массовая беллетристика первой трети XX века в демократичных жанрах литературы (от эротической повести Августы Даманской до исторической Анны Радловой), относительно искусства транслируют совсем другую — оторванную от мирского и профанного, элитарную установку символистов[448]: **картина вовсе не следствие исторически развивающейся действительности и не ее фактор, а непостижимая априорная метафизическая данность и первопричина событий.** Здесь можно заметить

[446] *Уртминцева 2005, 91–95.*

[447] *Касаткина, Т. А. Пространство картины и икона в пространстве [Текст] // Икона в русской словесности и культуре. Сборник статей. — М.: Паломник, 2012. — С. 527.*

[448] *Подробнее о влиянии новаторско-экспериментальной «высокой литературы» на беллетристику см.: Грачева А. М. Диалоги Януса: Беллетристика и классика в русской литературе начала XX века: Портреты. Этюды. Разыскания. — СПб.: Пушкинский Дом, 2011.*

неокантианский след, который неизбежен в данный культурный период, хотя и полемичен у многих, в «Симфониях» Андрея Белого, в повести «Андрей Неволин» Н. Русова:

— Я — неокантианец Марбургской школы.

— Ффу-ты!!!

— Ну, а твои убеждения? <…> Из декадентов? Из индивидуалистов? Кажется, тип вымирающий?

— Я сшибу твою философию с точки зрения адогматизма[449].

Однако, согласно неокантианству, именно «„обыденный“ опыт пронизан теоретическими толкованиями и значениями <…> пред-понятиями, предварительными образованиями мышления <…> модусами духовного зрения»[450], — пишет Э. Кассирер, философия которого произрастает, как отметил Д. В. Сарабьянов из духа и символики модерна. Особенно пред-понятия, иногда просто предрассудки накладывают отпечаток на мифологическое восприятие — «пещерную» и современную «народную мудрость».

Наиболее устойчивы «пред-понятия» и активный «модус духовного зрения» — в эпоху модерн, когда именно «„априорная красота“ стала одним из обязательных условий стиля»[451].

В беллетристике начала XX века всегда можно найти противостояние языческого и христианского, создающее мощное «магнитное» поле. Это особенный тип мифологизма, при котором положительной стороной бинарной оппозиции выступает, как правило, христианская образность, соответственно, со своей системой этических координат. И если в «политеистических системах представление о зле статично <…> как о сущностном и извечном мировом начале»[452], то в ортодоксальном христианстве дьявол — призрак, искус, бесплотный[453] соблазн и «с каж-

[449] *Русов МСМХIII, 132–140.*

[450] *Кассирер 2002, 21.*

[451] *Сарабьянов 1989, 77.*

[452] *Махов 1998.*

[453] *По этой причине, например, он ищет, чьими бы руками добыть клад, героями «Сказок*

дым днем приближается к небытию» (из «Моралий» VI века Григория Великого).

Однако Григорий Великий также замечает, что от Бога сила Сатаны, как и все, — просто он извратил ее дарованной Богом же свободной волей. Даже на уровне афоризмов житейской мудрости есть расхожее мнение, что наши недостатки — продолжение наших достоинств, и поэтому надо придерживаться золотой середины: милосердие оборотной стороной имеет любвеобильность (как потешался «отец лжи» Карамазов над «возлюбившей много» и многих), перфекционизм — гордыню… Как ни парадоксально, похожая «Ἠθικὰ Νικομάχεια» была и у язычника Аристотеля, и у мало интересующегося проблемами демонологии К. Маркса.

В начале XX века у близких к массовой литературе демократичностью или «будуарностью» писателей мифологизм стихийного, а не экспериментального (и подчас энциклопедичного и «алгебраичного»[454]), как у Джойса и Белого[455], типа выражен особенно ярко, по наблюдению А. Грачевой в книге «Диалоги Януса: Беллетристика и классика в русской литературе начала XX века»[456]. Это связано как с существованием архетипов коллективного бессознательного (некоторые из которых атавистичны), так и с «бродячими сюжетами», равно характерными для древнего фольклора и для нынешней массовой культуры.

Центральную роль языческие и христианские экфрасисы играют в новеллистике Г. И. Чулкова. В романе «Сатана» протекает широка река Кустодиевка, словно противопоставляя древнейшим выморочным ересям — вспоившее вольное художество Хмелева молодое, полноводное, раздольное русское народное христианство, как на полотнах Б. М. Кустодиева. В «Морской

о кладах» О. Сомова или Гоголя, которых в Серебряный век в главе «Демонология и фарс» книги «Гоголь» часто вспоминает В. Гиппиус, или же Раскольникова…

[454] *Ср. А. Ханзен-Лёве о младосимволизме: «абстрагированная и синтетическая система».*

[455] *Cornwell 1992.*

[456] *Грачева 2011.*

царевне» 1912 года в заглавие вынесено врубелевское название майолики 1899–1900 годов и эскиза 1897 года по мотивам оперы Н. Римского-Корсакова «Садко» (впоследствии картины 1898 года «Царевна Волхова»). В статьях Чулкова «Москва и демон», опубликованной в 6-м номере «Золотого руна» за 1909 год, «Памяти Врубеля» и более поздней — «Художники», нельзя не заметить благоговейного внимания художнику и постижения как его «целомудренной строгости», так и «ужасного искуса». Л. А. Ефремова, объясняет врубелевское «Прощание царя морского с царевной» 1899 года, тоской стихии о человеческом участии, а знаменитую «Царевну-лебедь» сравнивает с утопленницей Офелией Миллеса. Морская царевна из чулковской новеллы мучается от невозможности испытать любовь и, как Сильфида Одоевского, разрушает брачные союзы обетованием нездешнего, отдается главному герою, исчезает в морском шторме, однако в финале ближе к миллесовской поверженной сумасшедшей, чем к вечно торжествующей[457] Царевне-Лебеди Врубеля.

В чулковском «Голосе из могилы» 1921 года Елена совместит византийскую Мадонну сквозь врубелевскую призму обреченности с ритуалом оживления неувядающей плотской красоты, стесихоровскую палинодию, спутницу Симона Мага, и Елен из «Фауста» Гете и «Наслаждения» Д'Аннунцио. Чулковская героиня портретирует Мадонну с Иисусом на руках с византийской фрески:

> Лицо Вечной Девы, заключенное в византийскую корону и окруженное золотым нимбом, было дивно и загадочно, прекрасно и нежно <…> волновало острым, беспокойно сладостным чувством, которое рождается в сердце, когда видишь шедевр, отразивший твою мечту, повторивший твой сон, который ранил когда-то твое сердце[458].

Многоуровневость фрески повторяется как в образе многоярусного храма, так и в архитектонике всей повести. «Однажды,

---

[457] *А также не очеловеченной, в отличие от пушкинской или лермонтовской Царевны-Лебеди.*

[458] *Чулков 1994, 320–321.*

гуляя по Риму, — повествует автор „Голоса из могилы“, — мы зашли в базилику св. Климента. Как необычайна эта церковь! Она глубоко ушла в землю. И в то время, когда в ее верхнем ярусе служат средневековую мессу среди средневековых стен, украшенных богатою мозаикою, представляющей Христа с символами евангелистов, св. Климента и св. город Вифлеем, там, в глубине, под мрачными сводами скрывается иная, безмолвная церковь, где при свете свечи можно рассмотреть безмолвные фрески первых веков христианства, бледные и полустертые, но еще сохранившие выразительность рисунка, в котором явственно отразилась экстатическая и целомудренная душа художника. А еще ниже, еще глубже ушла в землю третья, ныне недоступная церковь — языческая: здесь был когда-то храм Митры и когда-то здесь совершался таинственный ритуал — дар загадочного Востока утомленному безверием Риму»[459]. Для С. С. Аверинцева именно эта церковь св. Климента стала иллюстрацией христианского канона: «Вы входите в верхний храм и попадаете в зрелое Средневековье с ренессансными фресками. Затем спускаетесь в нижнюю церковь — здесь уже конец первого тысячелетия с прижизненным изображением св. Климента <…> можно спуститься еще ниже, где вас встречают языческие древности. И наконец, есть спуск еще ниже, где обитал св. Климент»[460].

В новелле 1916 года «Судьба» во взоре погибающего художника, словно с энсоровского «Автопортрета с масками», застынет улетающая Маргарита — белоснежная сестра милосердия с кроваво-красным крестом.

Оригинальным способом Ю. Слезкин предсказывает сюжет с помощью вазы шинуазри, отсылающей к «Разбитому кувшину» Ж.-Б. Греза, отмеченному С. Даниэлем как символ женственности, дефлорации и зачатия. В «Полине-Печальной» вазу расколет раскрывающийся внутри нее бутон, в «Астрах» Глаша

[459] *Чулков 1994, 320–321.*

[460] *Аверинцев 2006, 850.*

только напрасно протянет офицеру цветок из модной в рокайле и модерне, тоскующем по рокайлю, вазы. Десятилетия спустя, но памятуя о модерне, пастернаковский экфрасис «Женщина и ваза» профанирует трагическую линию Лары.

В рассказе А. Даманской «Однажды», опубликованный в 7-м номере журнала «Образование» за 1908 год, сюжет также разворачивается из экфрасисов картин. В начале рассказа герой находится на рубеже пространств. Солярное, золотое, аполлоническое (не случайно праведный соперник его красив и «светел», «с лучистыми глазами») — мужское: «Солнце разливает целомудренно золотистый цвет». Хаотическое (даже на уровне бардака в доме), хтоническое, водное, лунное, серебряное — женское: «Пахло влагой, гниющими листьями». В доме, куда устремлен герой прямо-таки из романа воспитания, вместо ожившего рафаэлевского «Святого семейства», уютного и приветливого, с «тихой белокурой женой» и «здоровыми, воспитанными детьми», он окунается, как ему кажется в «фантастическое». Его настораживают даже окна, «которые были черны, будто годы не открывались <возможно, окна, как и глаза, — зеркала души, намекают на темную тайну>. Точно покинутая <типичный для предромантизма и декаданса мотив>, старая усадьба. В этом была нежная грусть и поэзия». Вот оно — «пространство, где все туманно и все опьяняет». Мода импрессионистской и постимпрессионистской живописи. У Карьера туманен[461] был не только пейзаж, но и, по версии Северянина, женщины, для позднего Сезанна «был характерен специфический „мат“, который казался современникам фабричной копотью», как пишет С. Маковский в книге «Последние итоги живописи», красноватый сумрак Гогена и голубая дымка П. Кузнецова неотъемлемы от мировидения и мироощущения художников. Туманен ницшеанский горизонт. Тем временем в особняке Даманской «нелепые тени ото-

[461] *Подробнее см. в книге «Образ мира и образ человека: пейзаж, портрет, интерьер в романе Е. Замятина «Мы»» [Дмитриевская 2012].*

двигали стены куда-то далеко-далеко… До странности[462] далеко». Пространство было ирреальное, подобное кантианскому субъективно-априористскому (Т. Ойзерман), которое ничего не стоит раздвинуть до «черт знает каких пределов». При виде инфернальной хозяйки у героя «отчетливо всплыла в памяти картина Штука „Грех“[463]. Это бледная нагая женщина с черным удавом». Анна Мар выносит в заглавие романа «Женщина на кресте» экфрасис Ф. Ропса, чем сразу обозначает грех героини — либо женские претензии на Христа, либо союз с сатаной в пародировании Голгофы: имеются в виду его растиражированные декадентами (и не только начала XX века, но и его конца) картины «Искушения св. Антония» (1878), «философствующая» святая Тереза, чудовищное полотно «Голгофа сатаны» с распятыми блудницей и дьяволом, тайные обедни безбожников и многолюдные оргии вокруг креста с эпическим размахом. «Женщина на кресте» Алина напрасно ищет спасения, очищения и покоя в декадентском затворничестве: популярный мотив в модернистском искусстве, например, «Затворница»[464] (1891) из «неоидеалистских» (Р. Мутер) «сказок» (С. Маковский) Ф. Кнопфа. Алина ассоциирует себя с Полиной Бонапарт, портрет которой висит

---

[462] *Злоупотребление эпитетами «странный» и «фантастический» как контекстуальными синонимами «эротического», высмеивает доктор из «Последнего спутника» Ауслендера: «С медицинской точки зрения понимаю… но с житейской стороны не понимаю. Проще надо на все смотреть. В культ, в таинство возвели новейшие проповедники то, об чем и разговаривать-то не стоит. Ну-с сами себя и напугали. Читал я статью господина Акеева; там и о вас сказано: «гримасы пола», «больное время». И все это от избытка воображения. Проще, проще на все смотреть нужно». И подвержены этому культу более всего эстеты, которые смотрят на человека то как на воплощение божества, то как на произведение искусства и в контексте культуры. Сван не влюбился бы так, всецело в Одетту, если бы не нашел в ней библейской Сепфоры из Сикстинской капеллы Сандро ди Мориано (которого грех для эстета называть Боттичелли) и милашек Ватто — в противовес другим куртизанкам, «из дьявольских видений Гюстава Моро».*

[463] *Картина «Грех» поразила Л. Захер-Мазоха, С. Юшкевича (рассказ «Вышла из круга») и даже М. Горького (экфрасис в эпопее «Жизнь Клима Самгина»), равно как и другие картины немецкого символиста. Так, в заглавном «рассказе бродяги» из цикла «Черное солнце» А. Вознесенский скажет: «Порой казалось, что воскресла Саломея Штука более яркая, более смелая и животная» [Вознесенский 1913, 24].*

[464] *Полное название — строчка из Кристины Росетти «Я дверь закрою за собой».*

у нее в кабинете. Сестра Наполеона «в безверии Директории обрела и ощутила полноту своего бытия», потом «раскаивалась, что так часто шутила святыми вещами, платя дань моде и времени», и «страх заводил ее все дальше и дальше в мир сверхъестественных сил, которые Солиман заклинал своей ворожбой <…> спускал на воду кораблики, которые были данью Агуасу, Владыке Моря», Полина «молилась святому Георгию и святому Бедламу» (А. Карпентьер).

Высокая литература решала проблему обновления повествовательной стратегии, в том числе, и за счет новых функций экфрасиса. В 1909 году А. Белый в статье «Пророк безличия» обращает внимание на неклассическую парадигму письма в романах С. Пшибышевского «Homo Sapiens», «Сыны земли» — нарушение традиционного повествования. Польский модернист, «с места в карьер», по выражению Белого, опрокидывает читателя во внутренний мир героя, дабы потом «он расплылся в облаке причудливых снов самого Пшибышевского». Также Белым отмечено отсутствие описаний историко-географических обстоятельств быта при том, что постоянно встречаются экфрасисы картин, в том числе кинематографа, с уже «восстановленной трехмерностью и многоплановостью вида», скульптур, симфоний, — с подчинением писателя «логике уже осуществленной художнической селекции и композиции»[465]. Отпечаток высшей первичной реальности на «оживших картинах» позволяет Пшибышевскому, вслед за ним Белому, а впоследствии и М. А. Булгакову, развертывание сюжетов из экфрасисов, выполнивших посредническую функцию между описанием и повествованием. В романистике польского мастера органично задействованы экфрасисы всех условных типов: стилизация, переложение «оркестровой» партитуры стиля эпохи или школы на словесную; подражание конкретному автору или «трансформация» (Г. Лунд) его шедевра; изображение выдуманных картин (век спустя — постмодер-

[465] *Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе, в: Экфрасис в русской литературе. Труды лозаннского симпозиума / ред. Л. Геллер. — М., 2002. — С. 9.*

нистский штамп). Примером востребованной модернистами стилизации в романе «Homo Sapiens» Пшибышевского может служить сунский горизонтальный пейзаж с узнаваемой палитрой чань-буддийской живописи: «Истерзанное облако дыма <…> лентами плыло из папиросы и взвивалось кверху причудливыми узорами <…> ручей, нарисованный подобным образом на китайской картине»[466]. И если восточная живопись помогает Пшибышевскому раскрыть путем медитативного распредмечивания «пейзаж души», то рисунок, как думает герой «Homo Sapiens» Фальк, демонстрирует скрупулезную детализацию, которой владеют японские декораторы, напоминающую фотографию: «Великолепная ваза! Необыкновенные артисты эти японцы. Они видят всё, как в моментальной фотографии <…> Они видят и замечают то, что недоступно для нашего сознания. То, что длится лишь тысячную долю секунды»[467]. Писатель включается в модную дискуссию об отличии техники *объектива* фотокамеры, делающей невозможной тотальную срежиссированность из-за «тотальной видимости» (D. G. Winston) и туманного, «ирреалистичного зрения *субъекта*» (А. Евлахов). Ориентальные эксперименты А. Белого наглядно проявлялись в экфрасисах на протяжении всего творчества, что волновало исследователей, особенно Э. Шмидта: «Египетские рисунки находятся в связи с принципом развития действия, который сам по себе явен и нагляден именно через картину или ее в*и*дение наблюдающим субъектом, находящимся в ловушке картин оцепенения и смерти, ими подчеркнуты контраст и единство принципа развития действия»[468]. В «Африканский дневник» А. Белый записывает:

Мне в Египте открылся Египет Второй: наша жизнь; просквозила она траспарантом; гласящимигиероглифами поглядела Москва на меня; и богиня Гаторраспростерла вокруг меня древние тени: пьесьеголовых и птицеголовых

[466] *Пшибышевский 1910, III, 20.*

[467] *Пшибышевский 1910, III, 65.*

[468] *Schmidt E. Ägypten und ägyptischemithologie. Bilder der Transition im Werk Andrey Beliy. — Munhen, 1986.*

шпионов своих из загробного мира; надев котелки и приклеивши усики к ликам звериным своим, замелькали они, выгоняя меня из Москвы[469].

В храме Гатор, амбивалентной — плодоносящей и заупокойной — богини (Р. Рубинштейн), в Дендере, чрезмерно уплотненное пространство скапливает взрывоопасную энергию, чтоб обернуться эсхатологической скоростью. В трилогии *«Москва»* «древний ужас», внушаемый героям внешне недвижимыми египетскими богами вызывает галлюцинацию неумолимого преследования этими всевидящими бесчеловечными идолами: Мандро, «мумия фараона Рамзеса Второго», «бежит в неживые леса; и не гонится сзади — никто»[470]. Инверсия ведет к контекстуальной энантиосемии: никто гонится, точнее, внешне недвижимый никто действует на героя в ином измерении, что поясняется Белым, «у Валерия Брюсова часто гонялись в стихах»[471]. Техника письма в трилогии «Москва» выдается за «причудливые гиероглифы смысла», которые «казались кусками из прошлого, как ассирийские надписи: это всё было, всё — схлынуло. В тысячелетия гибнущий город: Москва»[472]. Внутренний динамизм, необходимый Белому для создания ирреальности, способен осуществить только экфрасис, демодализующий повествование.

К другому типу относятся лейтмотивные в романах Пшибышевского «Homo Sapiens», «Сыны земли», «Сумерки» экфрасисы картин Ф. Ропса, преподнесенных как таковые, но продолжившие развитие в воображении писателя:

Я видел картину <…> какой-то господин шествует <…> в лакированных ботинках, с шиком <…> а где-то внизу зевает истасканная и смертельно скучающая смерть[473].

Та же героиня встречается в романе «Сыны земли», только «в одной руке веер, который механически двигался, другою

[469] *Белый А. Африканский дневник. — М., 1994. с. 431.*

[470] *Белый 1989, 286.*

[471] *Белый 1989, 286.*

[472] *Белый 1989, 302.*

[473] *Пшибышевский 1910, III, 89. Ср.: Ропс Ф. Parodie humaine (1880–1881).*

она поддерживала <…> сгнившее платье и обнажала с кокетливостью уличной проститутки свои ноги»[474]. К «Порнократии» (1878) Ропса восходит мотив выгула на поводке свиней Фальком.

Среди множества описаний картин Э. Мунка, со всеми вариантами, включая утраченные, «девушек на мосту», особенно одинокой в белом, полупрозрачной, почти бесплотной, словно взлетающей над морем «путями души»; «Ревностью» и «Меланхолией» (в сюжетной основе «Homo Sapiens») выделяется описание не картины, а растленной Фальком девственницы — Марит. Она похоже портретирует мунковское «Созревание»: «Она сжала руки между колен, согнулась и поджала ноги. Так сидела она, горя всем телом, скорчившись и вслушиваясь в эту неведомую, полную страха и блаженства дрожь»[475]. Именно этот тип экфрасиса более востребован Белым и Булгаковым. Описание картины обычно функционирует как изображение другого вида творчества: например, процесс создания художником из романа Пшибышевского «Сумерки» самки неандертальца на картине «Сфинкс»[476], полемичной по отношению к полотнам Ф. Ропса, Э. Мунка, Ф. фон Штука, Г. Моро, В. Котарбинского (или максансовские «павлиньи»[477] актрисы Пшибышевского и уистлеровские «павлятники-комнаты»[478] Белого). Однако картина в литературе модерна — это, чаще всего, невычленимый континуум художественного мира. Так Белый в трилогии «Москва» динамизирует интерьер картин М. В. Добужинского «Окно парикмахерской» 1906 года и «Гримасы города» 1908 года:

---

[474] *Пшибышевский 1910, II, 89. Ср.: Ропс Ф. La mort qui danse (1865), Le Vice suprême (1884).*

[475] *Пшибышевский 1910, III, 236. Здесь также интересен прямой и обратный перевод с языка литературы на язык живописи: в 1874 году «учитель» Пшибышевского Д'Оревильи публикует повесть «Прекраснейшая любовь Дон Жуана» («Le plus bel amour de Don Juan») из цикла «Les Diaboliques» (1879), в 1886 Ропс, иллюстрируя цикл, создал одноименную картину, а в 1894 году Мунк в точности сохраняет (по мнению Arne Eggum, случайно) позу и портретное сходство с ропсовской героиней в картине «Созревание».*

[476] *Пшибышевский 1912, X, 287.*

[477] *Пародией на павлинью героиню можно считать гумилевского «Индюка».*

[478] *Белый 1989, 286.*

Дальше — выход на улицу: в свет, где окно; над окном: «Маскарад-Напрокат, Перстопалец!» — и палец в окошке на маски показывает <…> Густопселая жизнь: неотводное и безысходное горе, пространство — разбито, а время — исчерпано: прядает с домиками, точно с прелыми листьями — в бездну: табачного и серо-прелого цвета труха, — не Москва![479]

На полотне Добужинского в изломанном игрой светотени пространстве маски, даже став бытовыми, хранят первобытную инфернальность, а горе персонифицировано в герое, похожем на Раскольникова, — одиноком, беззащитном, сутулящимся, в странной шляпе, предтече революции, который отовсюду в опасности и сам начинен бедой. Привычно ирреализуются Белым в «Москве» импрессионистские пейзажи («на реке — светоход <…> испорхалося вдруг отражение месяца <…> мелькач иссиявшихся бабочек»[480]; «подбросились листья; над ними вдали — солносядь <…> пробрызгались травы слезистым берилом; жара оседала мутнеющим сгаром»[481]; «асфальтовый чад поднимался над варевом тел человечьих»[482]; «снизились в дым кисти ивовых листьев, чтоб на подмахах взлетать и кидаться вздыхающим хаосом»[483]) и портреты («на стриженой шапке волос полосатая шапочка, а чорт — не видать, потому что из ротика выфукнет дым <…> вместо лица — сизоватое облачко»[484]). Медсестра Серафима портретирует «Шестикрылого Серафима» и «Сирень» М. А. Врубеля.

В отличие от А. Белого, диалогизирующего с Пшибышевским как с писателем, пианистом и приятелем (в письме матери уже в 1906 году Белый предугадал, что они с польским мэтром «сойдутся ближе»[485]), М. А. Булгаков оставил о Пшибышевском боль-

[479] *Белый 1989, 490.*

[480] *Белый 1989, 216.*

[481] *Белый 1989, 251.*

[482] *Белый 1989, 310.*

[483] *Белый 1989, 456.*

[484] *Белый 1989, 374–375.*

[485] *РГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 358.*

ше шутливых, нежели исследовательских отзывов, однако весьма заметна роль его основных экфрасисов в «закатном романе» русского мастера. Так, например, Черкасский, герой романов «Сыны земли» и «Сумерек», со своей верной и вечной возлюбленной покидает многострадальную землю по мановению незримого волшебника-демона — покровителя любовников и художников. Писателя из «генерации магов» и «женщину с пламенными волосами» уносят грифоны, словно, как уточнил Пшибышевский, с офортов Ф. Гойи, но сама нерасторжимая пара уподоблена им то подводным[486], то надзвездным любовникам верхом на полумифических существах (помесь дельфинов и птеродактилей) с рисунков М. Клингера, который «мирил идеалы язычества и христианства» (Ж. Пийеман):

> В пучине воздушных волн на двух громадных дельфинах сидят двое голых людей в страстном упоеньи, в безумии наслажденья, что переходит в страдание. Сильное, безумное сплетение их тел так прекрасно, как прекрасна святость и чистота. Святая Мания любви сошла на них всемогущей благодатью <…> в непорочности своего вознесения[487].

Некогда модная, чтимая А. Блоком, А. Ремизовым, Б. Пастернаком, апокрифическая традиция Пшибышевского доходит до М. Булгакова, благодаря, в том числе, влиянию на польского писателя панславянского мифотворца Я. Мальчевского, гедонистический и вместе с тем трагический пафос полотен которого, парафразирующих, в свою очередь, поэмы кумира и героя «Сынов земли» Пшибышевского Я. Каспровича, постоянно звучит в «откровениях» прозаика: «Он был отцом грустных сынов земли <…> факелом, освещающим человечеству глубочайшие пропасти жизни, отчаянным мыслителем»[488]. В романе «Сыны земли» именно артист становится хранителем сакральной языческой традиции: «Он был богом наслаждений <…> не-

---

[486] *См.: картина Макса Клингера (Max Klinger) «Новые мечты о счастье» («Neue Traume Von Gluck»).*

[487] *Пшибышевский, II, Москва 1911, 166.*

[488] *Пшибышевский, X, Москва 1912, 148.*

иссякаемым источником жизни, размножения <…> женщину он наделил искусством привлекать <…> он безумствовал в оргии цветов, изобрел флейту <…> воспламенял артиста <…> бог Артиста-Творца»[489].

Оргиастическая тема на профанном уровне (как в романистике С. Пшибышевского, так и в «московских сатирических главах» «закатного романа») транспонируется и варьируется в цирковых образах Т. А. Стейнлена (Théophile-Alexandre Steinlen), упомянутого в «Сынах земли», — с магическими аттракционами, ведьмами в макияже ар-нуво, но на средневековых метлах[490], с черными котами, клетчатыми господами: имеются в виду его обложки журнала «Gil Blas», 15 декабря 1895 года — «Les fous» из прованской пословицы «Les fous inventent les modes, et les sages les suivent» / «Дураки выдумывают моду, умные ей следуют»; «Gaudeamus»из идиомы „faire gaudeamus“ / кутить. Другой, чистый и серьезный, полюс представляет в романах Пшибышевского и Булгакова графика В. А. Котарбинского (Wilhelm Kotarbiński), растиражированная, также как и Стейнлена, — только не на афишах и журнальных обложках, а на открытках. Неотлучно присутствует во внутренней форме, мифопоэтическом пейзаже и фиксируется в названиях глав романов Пшибышевского („Homo Sapiens“, „Сыны земли“, „Дети сатаны“, „Сумерки“) олицетворение „Гоплы“, „Малярии“, „Бреда“ / „Delirium“ Котарбинского, по местному колориту, общему у художника с Я. Каспровичем и Пшибышевским, близкое „топоэкфрасису» (О. Клинг):

Он, бедный сын человеческий, сын грустной земли, что окутывала его сердце смертельной пеленою туманов с болот и трясин и убаюкивала его скорбными снами[491].

---

[489] *Пшибышевский, II, Москва 1911, 155–157.*

[490] *Картина Т. А.* **Стейнлена «Метаморфоза» 1893 года**.

[491] *Пшибышевский, II, Москва 1911, 109.*

Туман связан в славянском фольклоре с демонизацией болот в дремучих лесах, а в естественнонаучном ключе — с воспарением (в круговороте веществ в природе), со странной мечтой Пшибышевского, что «Солнечная система вновь станет туманностью»[492]. Туман воспринимался словно развоплощение, как и таянье снегов (этот тип пейзажа у М. Булгакова выделен В. Ереминой и назван саврасовским):

Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем[493]в руки смерти, зная, что только она одна[494] <успокоит его>[495].

Мир Пшибышевского близок графике Котарбинского, в которой сквозит нежность женской любви к ангелу, ледяная скорбь одинокой гордыни, грезы, помнящие радость от чистого сердца о Боге… Здесь и женщина предстанет уже в ином измерении — сновиденном, потустороннем, утешающем навсегда, подобно смерти[496]. Именно в таком, сумеречном свете пробуждается в романистике Пшибышевского скульптурный космос его друга — Г. Вигеланда:

Есть мягкая скорбь тоски, — тоски, которая плывет над земными равнинами, над всеми морями, словно полярная чайка, что тоскует по своей отчизне. Когда под вечер осеннее солнце гаснет в металлическом блеске, когда море и небо сливаются в одно, а бледная благодать тихих звезд моросит на землю серебряной росою, — когда наступает праздник тишины и слышно дыхание как бы умирающей земли, — когда звук, цвет, форма сливаются в темном дро-

---

[492] *Пшибышевский, II, Москва 1911, 51.*

[493] *Общеславянский концепт «с легким сердцем» важен и в прозе С. Пшибышевского: ср. Сыны земли, Москва 1911, с. 52.*

[494] *М. Булгаков, Мастер и Маргарита, Москва 2011, с. 523–524.*

[495] *Дополнено со слов Е. С. Булгаковой.*

[496] *Имеются в виду картины* **«Туман утешитель»**, *«Гоплана»*, *«Блуждающие огоньки»*, *«Надзвездные края»*, *«Вечерняя песня»*, *«В тихую ночь»*, *«После смерти»*.

жании тоски <…> о, тогда великое, безболезненное спокойствие прижимает к себе бедное человеческое сердце <…> она стала сердцем его сердца <…> чтобы найти наконец спокойствие. Их земные тела стали невесомы, а великая жажда сумрака звездной пелены несет их, несет над всеми страданиями, над затхлой нищетой жизни, над ее гневом и завистью… Есть — есть счастье, но не от мира сего[497].

Особенно близки финалы романов «Сыны земли», «Сумерки», где мастер и «та, которая бережет его душу от заразы, благодаря которой к нему вернулась его творческая сила», «идут в царство золотых песков, в нем будут утопать ноги, когда обо всем забудешь», оставив на земле преемника — художника Тома, беспокойного в лунные ночи, и «закатного романа» М. Булгакова: в них — экфрасис нерукотворного творения:

…они шли по песчаной дороге.

— Слушай беззвучие, — говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной <…> Ты будешь засыпать <…> с улыбкой на губах. Сон укрепит тебя, ты станешь рассуждать мудро. А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я[498].

Здесь «уже не описание, а ясновидение»[499], выражаясь словами Пшибышевского о подлинном символизме. Белого и Булгакова роднит с Пшибышевским странная для артистов разговорного жанра апология молчания и бездонной музыки тишины[500]. Похвалой же другому искусству, например, священнодействующему танцу Изы, служит у Пшибышевского сравнение со словом — его беспримесным смыслом, душой истины: «это уже были не движения, а слова, самое полное выражение

---

[497] *С. Пшибышевский, Путями души, в: Критика, Москва 1910, с. 188–189.*

[498] *М. Булгаков, Мастер и Маргарита, Москва 2011, с. 529–530.*

[499] *С. Пшибышевский, С Куявских полей, в: Критика, Москва 1910, с. 270.*

[500] *Понятное дело, когда молчание в романах Пшибышевского проповедуется героями — скульптором, «отучившимся говорить», художником Микитой, утверждающем, что все «можно выразить не словом, а жестом», но присоединяется к ним и авторский голос, часто совпадающий с рассказчиком Фальком: «Тысячи тончайших впечатлений, которых не высказать в словах, как молнии рождаются в душе и исчезают неуловимыми».*

его высшего идеала красоты». За пределом формы конкретного искусства обретается, по Пшибышевскому «еще кое-что», сверхсмысл экфрасиса в едином для всех искусств образе высшего художественного уровня. Белый заявляет, что для него Пшибышевский — то музыкант[501], то художник, возможно, потому что егоэкфрасисы наделены красноречием молчания: немая поэзия затронутых им картин действует и без рассуждений. Отдельной темой может стать музыкальное парафразирование польского модерниста, которое включает, по его признанию в поэме «Requiem Aeternam», «там-там негритянской песни и <…> Шопеновские[502] сонаты» в tempo rubato, роль которых велика и в «Москве» Белого[503], «Ave Maria» колоколов и «страшную симфонию» из труб органа в невероятных стодвадцатых <…> вакхическую каденцию дикого, мучительного бреда»[504]. Также в романах Белого строгость молитвы сдерживает разухабистые романсы, что исследовано И. Минераловой[505] и Л. Гервер[506], а «кэк-уок пурги» и синкопические «передроги фокстротной походки» сбивают в «Москве» хорошо темперированный клавир И. С. Баха и покаянный канон святого Андрея Критского. «Джаз борется с полонезом», бравурные марши — с офферториями Шуберта в романе «Мастер и Маргарита». Парадоксально, что эти писатели — противники музыкального модернизма: их апокалиптические предвестия раскрывались иным, нежели у Леверкюна-Шёнберга, способом.

---

[501] Книга Белого «Между двух революций»включит «силуэт» 1907 года «Пшибышевский»: «Летучий и легкий, понесся не в звуки, — в огни, охватившие нас <…> молчали <…> ибо нечего к звукам прибавить».

[502] В третьей книге — «Между двух революций» — трилогии А. Белого прочтем, что Шопеном Пшибышевский говорит о самом важном…

[503] А. Белый, Москва, Москва 1989, с. 179.

[504] С. Пшибышевский, Шопен, в: Критика, Москва 1910, с. 200–209. Ср.: С. Пшибышевский, Заупокойная месса, Москва 1910, с. 75, 94.

[505] И. Минералова, Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма, Москва 2009, с. 160–162.

[506] Л. Гервер, Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века), Москва 2001, с. 55.

Отличительной чертой избранных писателей становятся, если можно так выразиться, естественнонаучные экфрасисы — попытка перевода художественной символики на язык науки:

Когда какой-нибудь пустяк столкнет планету с ее пути… центробежная и центростремительная силы станут смешной теорией профессоров физики, и вдруг со страшным криком освобождения тысячи известных и неизвестных планет бросятся в объятия Молоха-Солнца. Со всех сторон летит это всё, бросается, срывается в чрево чудовищной матери[507].

Полемически заострены против вывода Пшибышевского физико-математические открытия профессора Коробкина в романе «Москва»[508]: образы Белого последовательно иллюстрируют действие уравнений второй космической скорости («голова эта вовсе не нашей планетной системы <…> вырвется из земных тяготений и солнечных»[509]) и третьей («ныне ж в карету садилось „оно“, чтоб стремительно ринуться через пространства — в безвестность»[510]).

Показательно, что эти авторы боялись быть «отвлеченными» графоманами. Пшибышевский, раскрывая образы тех, кто идет «путями души», объявил сутью творчества «видеть слово как картину и раскрывать тайну его генезы»[511]. Именно это жреческое таинство он противопоставил «литературщине», писательству «с портфелем» (у Булгакова — с удостоверением), ибо «вовсе не удостоверением определяется писатель, а тем, что он пишет!»[512] Белый настаивал в статье «Смысл искусства», что «res» непременно присутствует в творчестве, в том числе в художественном, которое, по Белому, всегда идео-реалистично, а спустя годы повторил идею «Смысла искусства» и «Арабесок»:

---

[507] *С. Пшибышевский, Сыны земли, Москва 1911, с. 51.*

[508] *Ср. признание Белого в подглавке «Шолом Аш, Станислав Пшибышевский»: «враждебен мне художественной тенденцией».*

[509] *А. Белый, Москва, Москва 1989, с. 360.*

[510] *Белый 1989, 361.*

[511] *С. Пшибышевский, С Куявских полей, в: Критика, Москва 1910, с. 251.*

[512] *М. Булгаков, Мастер и Маргарита, Москва 2011, с. 496.*

«Мы требуем от искусства, чтобы оно было осязаемой формой (res) <…>, а не хаосом»[513]. На вопрос об истине Иешуа Булгакова избавляет Пилата от головной боли, а Воланд не доказывает, а показывает библейские события, расширяя круг свидетелей. В славянских языках воочию («своими глазами видел») значит взаправду. Сюжеты и образы Пшибышевского, Белого, Булгакова не свертываются в иносказательный экфрасис, а напротив — развертываются из экфрасиса предвечной истины и раскрываются, словно в первотворении.

2.4. Роль ирреалистического начала в воссоздании пространственных и телесных образов средствами временного искусства

Литература первой трети XX века славится не только попытками «парафразирования»[514], «переложения» с музыкального языка на поэтический, как с одной симфонической партитуры на другую или с инструмента на инструмент, другими словами, «метафрастичности»[515]. Важным было и открытие или обретение музыкальным образом иных измерений. Кроме того, вслед за романтиками большинство модернистов считают основной функцией музыки религиозную. А. Е. Махов пишет: «романтики имеют дело не с музыкой — искусством звуков, но с какой-то полуспекулятивной музыкой-религией, музыкой-эросом, музыкой-душой — словом, с каким-то материально-духовным континуумом, в котором „звуки“ и „идеи“ не отделены друг от друга, а текучесть этого „звуко-идеального“ целого дает возможность для самых разнообразных метафорических переносов»[516]. Минералова в книге «Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма» пишет о литургийности «син-

[513] *А. Белый, Между двух революций. Воспоминания, ред. А. Лавров, Москва 1990, с. 191.*

[514] *Минералов 1999.*

[515] *Геллер 2002.*

[516] *Махов 1993, 35.*

теза искусств» и «новой стилизации», а в главе «„Магия слов“ и „магия звуков“» добавляет к серебряновечным музыкально-поэтическим функциям магическую. К «переложению», подражанию именно в звучании, интонировании[517], критики относили фрагменты «Улисса» и «Портрета художника в юности» Джойса, «Симфонии» Белого, «Гранатовый браслет» Куприна, джазово-симфоническую поэзию Уитмена и отчасти Маяковского, театр Лорки. В «Улиссе» Джойс отчетливо стилизует множество музыкальных жанров — от литургии до так называемого «блатняка» (песня про «фартовую маруху» — «White thy fambles, red thy gan» с жаргонным обозначением женских прелестей) и в «Сиренах», как нам кажется, фламенко с его захлебывающимся пением и корридоподобным, скачкообразным танцем:

> A jumping rose on satiny breast of satin, rose of Castile.
> Trilling, trilling: Idolores.
> Peep! Who's in the … Peepofgold?[518]

На возможность аллюзии указывает «роза Кастилии», мнение героя об иберийской примеси в эриннской крови и ритм, соответствующий двенадцатидольному ритму типа сигирийи или булериа, сбиваемому контратьемпо, что в тексте передано избытком апосиопез. Е. Пулина отмечает в «Сиренах» множество «музыкально-лингвистических приемов: аферезу (ternoon, idolores), апокопу (liv, pres, left, qui), эпентезис, развившийся чисто фонетическим путем, т. е. вне прямой связи со смысловой стороной речи (foror, bloowhowhom), эхолалию (imperthnthnthnthnthn), ономатопею (jiggedy, jing, iddle, oodle,

---

[517] *Причем интонирование стало настолько точным, что впору было ставить* **вопрос о литературе как графическом обозначении звуков**, *типа нот или крюков знаменного распева, новонайденного В. В. Стасовым. Чуть позже предпринимается нашумевшая попытка чистой музыкальности стиха А. Крученых, но вместе с логосом («дыр бул щыл») исчезла как раз интонация, просодия как основа мелодичной речи, что, кстати, можно сблизить и с изгнанием композиторами начала XX века тоники, с которой соотносились все остальные звуки, что философски осмыслено Т. Адорно.*

[518] *Joyce 2010, 229.*

hissss, pwee)»[519]. Можно привести пример из «Портрета художника», где религиозная функция сменяется физиологической[520] или дополняется одорической:

The vast cycle of starry life bore his weary mind out ward to its verge and in ward to its centre, a distant music accompanying him out ward and in ward <…> When it fell to him to read the lesson towards the close of the office he read it in a veiled voice, lulling his conscience to its music <…> «Sicut cinnamomum et balsamum aromatizans odorem dedi et quasi myrrha electa dedi suavitatem odoris»[521].

Минуя назидательный смысл «Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова» (24: 17–19) и Бревиария, герой убаюкивается («lulling his conscience to its music») часословом, словно колыбельной. В начале XX века подобное восприятие религии укрепилось под влиянием мистики. Минералов в статье «Сила слова» собрал материал о редких в то время поборниках «умных молитв», обращенных к логосу, а не только к завораживающему звучанию песнопений.

В большинстве случаев модернисты в осуществлении синтеза искусств сохраняют музыкальную доминанту. Лорка — режиссер, художник, артист, поэт, танцор и певец — все-таки оперирует религиозно-музыкальными категорями, что видно из «Теории и игры беса» 1933 года:

В Испании (как и в странах Востока, где танец — религиозное действо) бес безраздельно господствует над телами танцовщиц, над горлом певцов, и во всей литургии корриды, этой подлинной религиозной драмы, в которой так же, как в мессе, творится жертвоприношение и поклонение некоему богу[522].

Белый в «Глоссолалии» в собственно музыкальном, мистико-фонетическом звучании (от младенческого лепета к додекафонии) растворяет не то что сюжет, но и человеческий смысл. Так творили, говорили или эпатировали до него французские les

---

[519] *Пулина 2008.*

[520] *«Круговорот звездной жизни выродил его измученный ум и наружу, запределы, и внутрь, в сердцевину, в сопровождении словно издалека доносящейся музыки» (Перевод Е. А.).*

[521] *Joyce 1997, 78–80.*

[522] *Лорка 1975.*

Poètes maudits, чем заслужили психиатрический диагноз Макса Нордау за нечленораздельную речь[523].

Однако в полифоничной литературе первой трети XX века есть и встречное движение. Словесность лишает музыку акустико-артикуляционных параметров (длительности во времени, частоты колебаний волн), а взамен духовной и физической высоты предлагает свою описательность, повествовательность, рассудительность; театральный драматизм и сценичность, измерения пространственных искусств и пять чувств физиологии. Самый распространенный прием, который рекламировал Андре Бретон в работе 1928 года «Сюрреализм и живопись», — подмена аудиального образа зримым. Еще романтик Владимир Одоевский в главе «Сабастиян Бах» «Русских ночей» уподоблял музыку храму и органу:

> взорам Себастияна явилось бесконечное, дивное здание <…> Здесь таинство зодчества соединялось с таинствами гармонии <…> созвучия пересекались в образе легких сводов и опирались на бесчисленные ритмические колонны <…> Ангелы мелодии носились <…> хроматическая гамма игривым барельефом струилась по карнизу <…> благоухал каждый звук, — и невидимый голос внятно произносил таинственные слова религии и искусства…[524]

Архитектурность, монументальность музыки подчас, как и зловещее молчание органа, механизма без вдохновения, утяжеляет жизнь, отражает оцепенение души, которой не хватило, выражаясь словами Т. Манна рождественского «хлевного тепла», чувствительности. Музыка, как и природа, одухотворяется человеком: «лишь душа, погруженная в безмолвную молитву, дает душу деревянным трубам органа, и они выводят перед нею собственное её величие»[525]. Модернистский культ искусства утверждает едва ли не обратную зависимость. Марии в романе «Наслаждение» Д'Аннунцио в музыке Баха, исполняемой

[523] *Нордау 1995.*

[524] *Одоевский 1981, 159.*

[525] *Одоевский 1981, 171.*

на «волшебном христианском инструменте», слышится, как кто-то плакал, стонал, подавленный тревогой, призывал Бога, просил прощения, творил молитву <…> издавал крики радости, обнял, наконец, Мир и Истину, почил в милосердии Творца»[526]. При этом душа самой исполнительницы представила себя куполом храма, что означает как раз таки не утяжеление, а вознесение. Превращение человека в произведение искусства (дез Эссент, Дориан Грей) становится loci communes декаданса, и порой исполнено восхищения («Красота» Бодлера, «Искусство» Готье), в отличие от барочного («Кукла» Бибиены) или романтического (Олимпия Гофмана, Белла Арнима, «Сказка об очнувшейся кукле» Одоевского) недоверия.

Символист С. Маковский в статье «Приближение к музыке, волшебства „четвертого измерения“» приближает живописное к звучащему посредством архитектуры — способности художника преодолевать двухмерность, плоскость холста, материальной статики здания, «t современных механиков» и открывать иное измерение — внутреннее, сакрально-музыкальное время беспрерывного творения, сравнимого с евангельским «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин. 14:6). Н. Радлов в статье «Футуризм и „Мир искусства“», опубликованной в первом номере журнала «Аполлон» 1917 года, пишет: «Через музыку живопись приходит к архитектуре — еще одно, быть может, лишнее доказательство близости первого и последнего из этих искусств». В музыке можно «*построить* аккорд от *ступени*», есть «*место* в пьесе», «звуко*ряд*», «квинтовый *круг* тональностей» и другие общие с зодчеством профессионализмы. Музыкальность архитектуры в модернистской словесности (таковы особенности метода) также сакраментальна и аллюзивна, апеллируя в основном к близкому по духу романтизму, но подчас и к рокайльности. М. Кузмин в «Приключениях Эме Лебефа» 1907 года представил звучащие анфилады комнат из эпохи рококо, генетически

[526] *Д'Аннунцио 2010, 227, 233.*

идущей к писателю по линии французских дворянских предков, а в синхроническом аспекте — через живопись и графику друга и адресата повести — К. Сомова. Когда Эме впервые скользит в искусно подсвеченных сумерках особняка к вожделенной женщине, то лестничные пролеты и анфилады комнат полнятся томными, чарующими клавесинными придыханиями. Современник Кузмина О. Шпенглер в «Закате Европы»[527] отметил в рокайле то же явление:

Это победа звуков и мелодий над линиями и телом <…> это уже не архитектура тела… галереи, залы, кабинеты <…> с их инкрустациями в форме раковин. Это окаменелые сонаты, менуэты, мадригалы, прелюдии; это камерная музыка из гипса, мрамора <…> кантилены из волют и картушей, каденции внешних лестниц <…> allegro fuggitivo <итал. «радостно бегущий»> для маленького оркестра[528].

Как часто бывает в парадоксальные эпохи, именно другая крайность — **физиологизация** музыки[529] — соперничает с монументальностью в образном строе многих произведений. Марк Криницкий в повести 1905 года «Корабль», повествуя о Ноевом ковчеге, захватывает не контекст Библии или Торы, вроде бы подспудно присутствующей в экзотической, неортодоксальной транскрипции, транслитерации имен (Ноах, Гевел), а ницшеанский контекст — с его безбожным, вернее, человекобожеском Сверхчеловеком: «Разве вы не видите, что Ноах потерял рассудок. Не думаете ли вы вместе с ним плыть по воздуху от вершины к вершине?» Криницкий пытается включить в некий глобальный миф образность гомеровского эпоса, зенд-авестийского жертвоприношения огнепоклонников и новейшую философию жизни «Заратустры» (1883–1885), обнаруживая и на уровне «это-

[527] *Der Untergang des Abendlandes, I, 1918, II, 1922.*

[528] *Der Untergang des Abendlandes, I, 1918, II, 1922.*

[529] *При безбожном обнажении этого сакрального искусства очевидна его связь с физикой в качестве звука и физиологическими отправлениями, работой артикуляционного аппарата, дыхания, сокращения мышц…*

са»[530], формообразующей роли внесюжетных значений, и мелоса ту же тягу к синтезу, творя «внутреннюю форму» посредством физических первоэлементов, физиологических отправлений, кораблестроения и музыки ницшеанской ритмической прозы:

Там приказал он рубить странный деревянный остов, похожий на исполинский остов огромного зверя — хребтом вниз, ребрами вверх. Мы не смели ему противиться, ибо он распоряжался, как разумный, грозя проклятиями всякому, кто осмелился бы[531] возражать.

У этого образчика орнаментальной прозы лейтмотивная организация:

Чудовище, обрызганное кровью, дрогнуло всем своим тяжело нагруженным чревом и тихо накренилось. Еще одно мгновение, и мы закружились, увлекаемые ужасным водоворотом в безвестную даль. И, словно по воздуху, мы плыли над мертвыми долинами, от вершины к вершине, мы, безумцы, которые теперь победили мир.

Физиологизация жертвенного огня и ковчега отсылает также к Троянскому коню — кораблю-зверю, который предвещает гераклитов полет ввысь сквозь огонь борьбы. Возможно, музыкальность и «выстроенность» внутренней формы новеллы с помощью ретроспективных исторических аналогий и живописных сравнений выделила ее в потоке «дешевого ницшеанства», о котором писал Белый в статье «Символизм и современное русское искусство».

В романе «Homo sapiens» Пшибышевского скрипичной музыкой взывает, «возопиет к небу» кровь обманутой девственницы: «Я никогда не слышал такой обнаженной музыки, словно передо мной дрожало только что вырванное из груди голубиное сердце»[532]. Равно как и слово истинные поэты «вырывают в прямом

---

[530] *Подробнее об этосе см.: Saran M., 1907.*

[531] *Частое у модернистов нарушение норм грамматики ради ирреального наклонения: вместо бунтарей, которые осмелятся возражать в будущем, слабаки, уходящие в ирреальность.*

[532] *Пшибышевский 1910–1912, III, 199–200.*

смысле из сердца <…> живым организмом, полным крови»[533]. Пшибышевский апеллирует сразу к тактильным, кинестетическим, температурным, болевым ощущениям. Во многом близкий ему Андреев создает в «Иуде Искариоте» психоделическую музыку и «галлюцинаторный образный надрыв» (А. Базилевский), вводящий в транс, как раз там, где необходимы внимание к логосу, строгие моральные требования, — при слушании проповеди Иисуса:

> как будто весь он состоял из надозерного тумана, пронизанного светом заходящей луны, и мягкая речь его звучала где-то далеко-далеко и нежно <…> вглядываясь в колеблющийся призрак, вслушиваясь в нежную мелодию далеких и призрачных слов, Иуда <…> в глубокой тьме поднимал какие-то громады, подобные горам, и что-то росло во мраке, ширилось беззвучно, раздвигало границы[534].

Как и Мария, модернистская святая Д'Аннунцио, предатель становится куполом храма — только безбожного и самоубийственного, разделившегося в самом себе и не устоявшего: «Вот куполом почувствовал он голову свою <…> И нежно звучали где-то далекие и призрачные слова». Мандельштам умудрился контрапунктом в одном четверостишии совместить архитектурную и физиологичную музыкальность: «Но чем внимательней, твердыня Notre dame / Я изучал твои чудовищные ребра, / Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам». «Любовь к словам тяжелым, увесистым» (В. Львов-Рогачевский), пристрастие к органике («божественная физиология, сложность нашего темного организма» из «Утра акмеизма») даны в образах каменных ребер, которым, однако, внимательно внимают. Семасиология Мандельштама виртуозна. Наречие от однокоренного отглагольного существительного «внимание» вовлекает нас в процесс внимания: внимают — значит, слушают, внемлют — значит, слышат в молчании, в немоте, то есть чув-

[533] *Пшибышевский 1910–1912, III, 283.*

[534] *Андреев 2012–2014.*

ствуют, постигают. Вероятно, прекрасное будет «и музыкой, и словом».

Петер Альтенберг в «Венских этюдах» активно использует **ассоциативность** музыки:

Что ты играешь? — спросил он.

— Это мой «этюд Альберта» Bertini № 18. Когда я его играю — я всегда думаю о тебе…

— Почему?

— Не знаю… но я не могу не думать…

Маленькая девочка продолжала свои упражнения: Bertini № 19, Bertini № 20, Bertini № 21, 22 — но в них уже не звучала душа»[535]. Елена Гуро продолжает эту традицию «звукомыслей» в «Небесных верблюжатах»:

старичок читал внимательно книгу <…> Тихий, внимательный <…> Точно излучался: не то смеялся, не то струился. От чайного стакана желтый зайчик сидел на стене; прыгал, смеялся[536].

Как и Альтенберг, Гуро использует жанровое определение «этюд», относящиеся сразу ко всем искусствам. В отличие от упражнений этюды не решают технические задачи и не создают каркас, как гаммы, — этюды близки импрессионистским эскизам, бальмонтовско-прокофьевской «мимолетностям», «полным изменчивой, радужной игры»[537].

В «Суходоле» Бунина «крыса пробегала по отрывисто звенящим клавишам фортепиано» — и эта деталь, возможно, говорит об экзистенциальном крахе духовно-музыкального: музицирующая в прошлом тетя Тоня — бесплодная, обескровленная болезнью, высохшая, как и ее инструмент; хтонический зверек, случайно издавший разрозненные звуки, нечеловеческие, чисто физические, — частицы пространства шизофренически-дробного и мифически-навьего (сравнение тети Тони с бабой-

[535] *От города W 1999.*

[536] *Гуро 2001.*

[537] *Бальмонт 2010.*

ягой, этимологически связанной с «болезнью, досадой, гневом, раздражением, скорбью» (Фасмер): «Не сама ли это Баба-Яга? Но высокий шлык из какой-то грязной тряпки торчал на голове Бабы-Яги, на голое тело ее был надет рваный халат, не закрывавший тощих грудей. И кричала она так, точно мы были глухие»). Образ «глухоты» адекватен отсутствию музыки и кладбищенскому финалу. Показательно, что «njn мифопоэтический образ тётки рассказчика — худой старой девы с растрёпанными волосами и безумными глазами, сошедшей с ума от несчастной любви, чуть раньше, в рассказе „На хуторе» 1892 года, Бунин вводит как раз таки посредством музыкального лейтмотива — полонеза Огинского, который организует сюжетные линии всех героев и сообщает любовной теме типично бунинское — внесюжетное и беспредметное, надличностное и необорное движение:

«Полонез Огинского»… Страстно и необычно звучал он, потому что с безумной страстью играла его старая дева… Ах, этот полонез! И она <возлюбленная рассказчика> играла его… Звезды в небе светят так скромно и загадочно <…> В зале стоят старинные фортепианы. Там открыты окна… Если бы туда вошла теперь она, легкая, как привидение, и заиграла, тронула старые звонкоотзывчивые клавиши!

Если ассоциативность музыки в словесном творчестве объяснима свойством самой музыки, связанной не сюжетно-хронологическим, а незримо-тайным и интуитивным[538] образом, то повествовательность звукового произведения — функция, возникшая на стыке со словесностью, известна со времен Баха, когда люди словно слышали знакомые слова мессы в инструментальных произведениях[539].

---

[538] *Конечно, здесь наличествуют некие математическе каноны, которые, однако, сами по себе тоже напрямую не соотносимы с житейско-событийными, фабульными феноменами, в связи с чем* **математика превозносилась еще Новалисом как абсолютная чистота**.

[539] *Примерно в XVIII веке существовало так называемое кантабиле (итал. cantabile, буквально — «певуче») — имитация инструментом пения, и троглодиты изобрели музыкальные инструменты, подражая именно первому из них — голосу, поэтому подражание симфонического оркестра хору и наоборот в «Апокалипсисе» Леверкюна-Шёнберга — амбивалентный хаос: конечного краха и изначальной прапамяти.*

Повествовательность музыкального образа очевидна, например, в «Серебряном голубе» Белого, когда менуэт пересказывает историю «любви» «купчика гулящего» к «дряхлеющей красе» дворянки, которая «из Парижей да Лондонов сюда наезжала глумиться, <его> мучить младость»: «звуки кидались менуэтом в мгновеньях, что неслись за мгновеньями <…> и встали тут аккордами старухины прожитые годы, ручьи золотые, молочные реки и свора жадных, гадких, до ласк падких мужчин»[540]. В музыке, знакомой символисту и теоретически преподнесенной Э. Метнером, уже существовали иронически сниженные и тревожно-скомканные менуэты Дебюсси, Равеля, Бартока, Франсе, Шёнберга, преподнесенные в их трагической обреченной попытке запечатлеть ускользающую в бездну жизнь. Прообразом беловского менуэта над бездной послужил «Менуэт» С. Танеева, в котором пробиваются воспоминания о пережитых мятежах: штурме Бастилии и 1905 года в России[541] — революции как раз антифеодальной, буржуазной, что типизировано Белым в любовном сюжете о купчике и дворянке.

М. Л. Спивак в книге «Андрей Белый — мистик и советский писатель» анализирует роль романса М. Глинки и П. Рындина «Как сладко с тобою мне быть» не только как смыслообразующую и сюжетообразующую в «Москве». Опираясь на «берлинскую редакцию» мемуаров «Начало века», исследовательница связывает с помощью этого романса, поразившего поэта в исполнении М. Олениной Д'Альгейм, ирреальный мир «Москвы» с реальной биографией Андрея Белого и Аси Тургеневой, историей их любви[542].

В эпоху модерна разгорелась целая полемика вокруг «повествовательных» возможностей музыки (поводом послужили объективные и натуралистские оперы Брюно на тексты Золя).

---

[540] *Белый 2001. С. 238.*

[541] *См.: Плужников 1988.*

[542] *Спивак М. Л. Андрей Белый — мистик и советский писатель. — М.: Изд-во РГГУ, 2006. — 577 с.*

В. Березовский утверждал, что песнь души обойдется без фотографической способности[543], М. Сыркин отрицал музыкальный реализм[544], Ферручио Бузони в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» замечает, что передавать ситуацию, как скульптор или живописец, не требуется музыке, интенсивность динамики которой способна передавать сразу всю жизнь с каждым тайным движением души[545].

Гораздо чаще в силу своей исключительной эмотивности музыка сообщает прозе, которая ее парафразирует, **эвокативный и побудительный** пафос. Так в «Счастливой Москве» А. Платонова, для понимания которой важно раскрытие музыкальных тем, визуализируется девятая бетховенская[546] симфония и под нее уже рисуются и строятся планы, которые возбуждают читателей:

> У нее сжималось сердце от <…> воодушевленной мысли этой музыки <…> Электротехник Гунькин слушал и думал о высокой частоте электричества, простреливающей вселенную насквозь, о пустоте высокого грозного мира, всасывающего в себя человеческое сознание… Мульдбауэр видел в музыке изображение дальних легких стран воздуха, где <…> немое пространство, изредка горящее сигналами звезд — о том, что путь давно свободен и открыт… Скорее же покончить с тяжкой возней на земле и пусть тот же старый Сталин направит скорость и напор человеческой истории за черту тяготения земли — для великого воспитания разума в мужестве давно предназначенного ему действия <…> пришла Москва Честнова <…> слышать музыку, возбуждающую ее жизнь на исполнение высшей судьбы.

Музыка в романе Платонова вдохновляла птиц, напомнивших очеловеченных «душевным коммунизмом» зверей Шарля

---

[543] *Березовский 1900, 162.*

[544] *Сыркин 1899, 155.*

[545] *Бузони 1912, 11.*

[546] *Подробнее об учительской роли Бетховена для русского пролетариата см. статью Н. В. Корниенко «Массовый музыкальный быт и литература» [Корниенко 2015].*

Фурье, сознательно, как работает медведь в «Котловане», «лететь в нужде сквозь холодную тьму вперед»[547].

Сюжетность платоновской музыки в «Счастливой Москве», равно как и в «Любви к родине», например, не утяжеляет, не приземляет ее, а напротив — само бытие становится невесомым, предметный мир — ирреальным («страны воздуха»). Часто он распредмечивается за счет внешней нищеты (цветаевское «вещи бедных — попросту — души»), как любовь (тоже отчасти артикулированная музыкой) развоплощается в эйфории (phero — «переношусь»), экстазе («вне») и воплощается в акте за счет единственности и космизма в «Афродите», «Фро» (с малышом, сипящим в губную гармошку в финале, — «будущим коммунизмом»), и в «Реке Потудани», где пять раз упоминается пианино, означающее возвышенность, бытийность и желанность невесты, и даже то, что его превратят в бытовые дрова, так и не дав зазвучать в реальности, перенесет в ирреальное пространство неотлучную воображаемую musica sacra[548]. Согласно концепции Платонова «невозможное — невеста человечества, и к невозможному летят наши души» (из письма жене), «для писателя важно, чтобы человек не только ощущал „пол“, но одновременно чувствовал и осознавал, чтобы „любовь стала мыслью“»[549]. При чрезмерно заполненном, уплотненном пространстве (шпенглеровский признак конца света) платоновских строек ирреальность[550] просто необходима во избежание энтропии, как необходима в душе истинного героя (типа Саши Дванова) «пустота, сквозь которую тревожным ветром проходит

---

[547] *Платонов 2008.*

[548] *Так чеховский Яков Бронза любовался с еще желанной женой и ребенком на растущую рощу, семья умерла, рощу вырубили, но из щепы (по наблюдению И. Минераловой, этимологически связанной в рассказе с «чепухой»-бессмысленностью) и сделана его скрипка, из которой извлекается чудесная и бессмертная музыка.*

[549] *Митина 2008.*

[550] *О возможности и роли буддийской медитации в творчестве А. Платонова подробнее см.: Колосс Л. В. Ранний Платонов и буддизм // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 3. Ред. Е. И. Колесникова. СПб.: Наука, 2004. С. 83–92.*

неописанный и нерассказанный мир». Как не вспомнить призыв другого мастера: «слушать беззвучие <…> слушать и наслаждаться тем, чего <…> не давали в жизни, — тишиной».

2.5. Синтез и синестезия в формировании стиля «модерн»: «Москва» Андрея Белого

«Москва» Белого: поющее пространство архитектуры эпохи модерн

По наблюдению Е. Лапшиной, термин «пространство» появляется в архитектурных текстах в конце XIX века. Подтверждая теорию относительности Эйнштейна, геометрически освоенную Минковским, и вечно юные кантианские традиции осмысления пространства — субъективно-априористского, которое не является объективным, а лишь субъективной формой, координирующей между собой чувственно воспринимаемые явления, в архитектуру входит «четвертое измерение» — время и «пятая координата жизни — самосознающая душа» (А. Тарковский). И если «в классической архитектуре форма неизменна и самоценна, в рамках неклассической парадигмы (период модернизма) акцент приходится на процесс, форма становится динамичной, проступает связь со временем»[551]. Повышается важность функциональности жизненного пространства[552]. Также, по мнению Г. Ревзина в «Очерках по философии архитектурной формы», модернистские зодчие могут создать иллюзию «развоплощения». Таким образом, понимание функциональности усложнилось, так сказать, ирреальной действительностью. В работе «Математика и научно-философское миросозерцание» отец Белого Н. Бугаев утверждает, что «функции обладают свойством постепенного изменения в связи с постепенным изме-

[551] *Кузнецова 2015.*

[552] *Лобанов 2012.*

нением переменного». П. Флоренский, математик, священник и друг Бугаевых, связывает в «Столпе и утверждении Истины» бугаевскую теорию прерывности с «рассудком, погубляющим себя ради своего Начала и в единении с Ним получающего свое обновление и свою крепость». Состояние рассудка, созерцающего Необъятного и Непостижимого, «дондеже пути Его въявь не откроются нам», сродни брюсовской интуиции из «Ключей тайн» 1903 года: «Блага духовные, которых мы ищем, лежат вне области познания, они — то, „чего око не видело и ухо не слышало, и что на сердце человеку не восходило“ (1 Кор. 29; ср. Ис. 6: 41). Но мостом куда-то, может быть, на край бездны к Эдему неувядающих радостей духовных, а, может быть, и никуда не ведущим, является вера». Нетрудно заметить в этих естественно-математических, искусствоведческих и богословских трактатах архитектурные понятия — мост и лестница, и камень Иакова как основание Imago Templi. Внутренний динамизм, потенциальная энергия лестниц в архитектурной композиции мистичен. В словесности он также играет роль религиозно-философскую, начиная с Торы и Библии, где Иакову привиделась лестница, «верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней» (Быт. 28:12), и Иоанна Лествичника, «гадательно изобразившего лествицу, состоящую из тридцати степеней духовного совершенства <от отречения мирского жития до низложения страстей и укрепление добродетелей во имя веры, надежды и любви>, по которой, достигши полноты возраста Господня, мы явимся поистине праведными и непреклоняемыми к падению».

В новелле 1839 года романтика Тика «Жизнь льется через край» лестница — центральный смыслообразующий и сюжетослагающий символ. Влюбленные сожгли ради выживания материальную лестницу под собой во имя любви — залога духовного восхождения к Богу в рай. Они не могут спуститься на улицу, но видят в окно небо. Пьер Безухов разговаривает с Андреем о гердеровской лестнице, позволяющей человеку эволюционировать в высшее существо, постепенно (поступенно) прибли-

жаясь к Богу. В программном модернистском стихотворении Бальмонта восхождение на башню по дрожащим ступеням аккумулирует мистические традиции — от площадного аркана Таро, популяризированного в России П. Успенским, до закрытого розенкрейцерства и масонства: «И чем выше я шел, тем ясней рисовались, / Тем ясней рисовались очертанья вдали, / И какие-то звуки вдали раздавались, / Вкруг меня раздавались от Небес и Земли». Все виды искусства — архитектура, живопись, музыка, поэзия — здесь поверяются религиозным опытом.

Белый с утрированным энциклопедизмом и скрупулезностью выстраивает архитектурный образ[553] «Москвы». Лестница создается, как у футуристов «лесенка», на уровне графики, строфики, ритма, размера, интонации и синтаксиса. Образ ступеней наделен ирреально-религиозным смыслом. Еще в 1906 году в статье «О субъективном и объективном в искусстве» Белый пишет: «Путь к богочеловечеству, подразумевающей достижение внутренней гармонии личности (микрокосма), должны пройти все люди по ряду ступеней, по лестнице, протянутой от земли к небу». «Символы лестницы, восходящих ступеней, радуги, воздушной дороги, моста, горнего восхождения, полета… взаимозаменяемы и универсальны. В них заложена идея синтеза „гармонии неба“ и „хаоса жизни“, как двунаправленного процесса. Но в 1900-е годы в модерне преобладает лежащий в основе философской картины мира мотив восхождения, устремленности ввысь»[554]. «Процесс восхождения, вслед за учением В. Соловьева представляет собой и космический путь

---

[553] *Образ этот несколько иной, нежели заложенный в архитектонике романа «Петербург», которому даже находили конкретные аналогии в архитектуре, например: «Мыслительно-зодческий континуум «Петербурга» с его графически четкостью <…> в чем-то напоминает радиовышку Владимира Шухова (1922) ажурностью деталей и этажей переходов от вещного к сакральному, от времени оного к времени текущему. Контуры сооружения спиралевидны, развинчиваются не виток за витком последовательно, а избирательно, неожиданным рывком, при внутреннем подчинении сюжетно-диалогическому формату, заданному авторским «мировоззрительным ритмом»» [Надъярных 2008, 62].*

[554] *Пустыгина 1995.*

повышения бытия, который реализуется как становление мировой самосознающей души (вот аспект, где филогенез, по идее, находится или должен находиться в гармонии с онтогенезом и микрокосм — с макрокосмом). Следуя этой идее и опираясь на монадологию Н. В. Бугаева, сын его строит иерархическую лестницу восхождений мирового духа — интеллекта — души в их монадных формах. Ступени этих восхождений предстают и как периоды истории культуры, и как ступени индивидуального познавательного процесса, и как ступени „коллективного" самосознания (Космического сознания Мировой Души), и как ступени индивидуального познавательного процесса и формирования индивидуального сознания, которое никогда не может быть исключительно индивидуальным»[555]. В связи с акцентированием Н. Пустыгиной и Л. Силард «коллективности» восхождения хочется отметить в «Москве» попытки парафразирования наиболее массовых искусств — кинематографа (за демократическую доступность) и архитектуры (редко возводимой и используемой в одиночку, разве что Робинзоном Крузо, но тому сам Бог велел). Не случайно в самый эпический период Средневековья (в литературе хотя и поименованной героями, но персонифицирующими народ, — Сидом, Роландом, Игорем) архитектурность, по мнению О. И. Федотова, влияет на все виды искусства своей «монументальностью». Еще в 1910 году А. Евлахов писал: «Крупные эпические поэмы средневековья сравнивают с готическими соборами»[556]. А вот в эпоху эйнштейновской относительности архитектура сама передает ускользающее, ирреальное движение, «время входит в архитектуру как последовательность моментов восприятия объекта при перемещении зрителя»[557].

[555] *Силард 2008.*

[556] *Евлахов 1910.*

[557] *Иконников 2006.*

В «Москве» профессор математики Коробкин сначала тонет во времяпространстве, а потом взлетает по мистериальным ступеням, вымощенным естественно-математическими аллюзиями:

…вызрело математическое открытие, допускающее применение к сфере механики; даже — как знать: применение это когда-нибудь перевернет всю науку, меняя предел скоростей — до … скорости… светового луча…	Если оставаться в пределах реальной истории русской науки… то можно упомянуть, например, исследование принципов реактивного движения в трудах К. Э. Циолковского, из которых следуют принципы всех космических скоростей: $u=Iu_0I1nM'_0/M$, где M_0 — начальная масса ракеты, M — масса ракеты в момент t, u скорость ракеты, u_0 — начальная скорость ракеты формула Циолковского…
В диком безумии взгляда Коробкина — безумия не было; но была — твердость: отчета потребовать, на основанье какого закона возникла **такая вертучка** миров, где добрейшим, умнейшим глаза выжигают; казалося, что предприятие с мироторением лопнет, что линия миропаденья — зигзаг…	$u_1=\sqrt{gR}\approx 8$ км/сек. уравнение первой космической скорости, где g — ускорение силы тяжести, R — радиус орбиты спутника, **вращающегося** вокруг Земли.
над открывшейся бездною, что **голова эта вовсе не нашей планетной системы… вырвется из атмосферы земных тяготений —** **— и солнечных…** …карета с открытием, но без открывшего, пересекала пространства безвестности, ныне ж в карету садилось «оно», чтоб **стремительно ринуться: через пространства — в безвестность**.	$u_2=\sqrt{2gr_0}\approx 11{,}2$ км/сек. Уравнение второй космической скорости, где r_0 — радиус **поверхности, на которой находилось тело, долженствующее уйти из области земного притяжения.**
	$u_3=\sqrt{u`_2{}^2+v`_2{}^2}\approx 16{,}4$км/сек. уравнение третьей космической скорости, где v_2 — **скорость, необходимая для ухода из Солнечной системы**.

Подобный эскейпизм профессору отчасти подсказывает архитектура особняков на Старом Арбате в Гагаринском переулке — зодчего Фалеева 1895 года и более старинного — Штейнгеля, в которых изначально собирались масоны, а также бывали и Л. Толстой, и С. М. Соловьев, и В. М. Соловьев, а также здания МГУ на Моховой (дата последней постройки — 1836). Все эти здания с масонским оком на фронтонах:

Профессор углублялся в небесные перспективы, к которым карабкался с помощью лесенки Иакова, состоящей из формул, — до треугольника с вписанным оком, где он восседал Саваофом и интегрировал мир… В мыслях он

занял незанятый трон Саваофа — как раз в центре «Ока»: зрачком его. Решил не спускаться по лесенке Иакова вниз, а пробыть в центре ока…

Соположение зрачка глаза в анатомическом смысле со зрением человеческим и шире — мировоззрением и с центром масонского ока создает эффект тройного, тройственного зрения, в котором техническое, логическое, рациональное в итоге будет противопоставлено духовному зрению теургии. Однако первоначальное отношение к миру профессора еще не теургично, мудрую любовь обретет Коробкин, приняв на себя все зло мира, спустившись в ад, чтобы пресуществить жизнь и вернуться обновленным, «смертию смерть поправ», по закону мистерии, от которого как видно из данного образа герой старается отгородиться — «не спускаться по лесенке Иакова вниз, а пробыть в центре ока». Андрей Белый, родившийся в эпоху напряженного духовного поиска веры, который так часто приводил в нравственные тупики и сталкивал во всевозможные бездны, с юности рассуждал над проблемой истинной и ложной мистерии — настоящего и кощунственного богослужения, литургии и антиевхаристии. Модернистскому отвержению масонской лестницы во имя органической розы и сотериологического креста посвящена статья Лены Силард «Утопия розенкрейцерства в „Петербурге“ Андрея Белого». «Масонизм»[558] всем его ирреализме и барочности[559] задерживался в Серебряный век из-за неприятия логичности, симметрии и, главное, замкнутости[560] масонского мироздания[561]. Кроме того, восхождению

---

[558] *См.: Сакулин 1929.*

[559] *См.: Сахаров 2002.*

[560] *Разомкнутость, в том числе хронотопа, открытость, всеотзывчивость — основа русской ментальности, не говоря уже об охваченной революцией России, стершей все границы.*

[561] *Оппозиция масонство-розенкрейцерство видна даже на уровне эмблематики: серебряновечное пространство движется от внешнего к ирреальному, от зодчества — пусть даже высокодуховного «великого деланья» «вольных каменщиков», строителей Храма по проекту Великого Архитектора, запечатленного на иконах того времени, но не забывая и Соломона, и Хирама, и других иноверцев (с точки зрения не только Православия, но и христианства) — до произрастания розы, неотрывного от страдания и гибели, но с*

противится враг рода человеческого, сторонник нисхождения и деградации, то есть внутреннего нисхождения, в общем — декаданса. На осмеянной в новое время ламаркианской лестнице Белый, парафразируя картину Брейгеля «Война сундуков и копилок»[562], предлагает «занять последнюю ступень» эволюции, как и Мандельштам в 1923 году в стихотворении «Ламарк»:

К кольчецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

На парафразируемой Белым картине, одинаково бездуховные, борются сундуки и копилки, похожие на рептилий, видимо, аллегорически представляя борьбу животной бессознательности с социально-политически и экономически осознанным стяжательством, а также эксплуатацией науки в мошеннических махинациях[563], замкнутости узких специалистов в их отрыве от жизни.

В то же время в «домах с атмосферой» Белого есть и в прямом, не в ирреальном, метафорическом смысле лестницы, но с ирреальным подтекстом в виде готичных призраков и маньяков. Упомянутый Белым Г. Джеймс изображал именно такие лестницы, реставрируя предромантические традиции, например, в романе «Поворот винта»:

Я в отчаянии бросилась на последнюю ступеньку лестницы, но тут же вздрогнула с отвращением, вспомнив, что именно здесь в ночной темноте сидела, согнувшись под бременем своего горя, самая омерзительная из женщин. Все мое существо гневно восстало против видения, явившегося моему взору.

Внимательным, помнению Джеймса и Белого, нужно быть и на лестничных пролетах архитектурных памятников:

надеждой на чудесное воскресение.

[562] *От коробок образована фамилия главного героя, в роли копилок выступают толстосум Мандро и ему подобные.*

[563] *Астащенко 2011, 27, 69.*

As he stood there he began to murmur Byron's famous lines, out of «Manfred», but before he had finished his quotation he remembered that if nocturnal meditations in the Colosseum are recommended by the poets, they are deprecated by the doctors. The historic atmosphere was there, certainly; but the historic atmosphere, scientifically considered, was no better than a villainous miasma[564].

В «Москве» Белого бесовщина проникает в здание МГУ на Моховой. Инфернальное в анти-поведении толпы на юбилее Коробкина сопоставимо по кощунству только со сценой дикого, чудовищно зверского убийства Мандро:

Пошло беснование, гавк голосов, щелк ладоней, протоп каблуков, разрыв глаз <…> Со всех ног полетели, как будто с дрекольем. Его окружили <…> он, непокорный зажал кулаки посредине кольца его больно давивших людей… уйти — некуда <…> Схватили за правую ногу; но откаблучился… больно о дверь егарнули; тащили по лестнице, вниз — на руках, перебрасывая… с непочетом… он дико вращал глазами <…> Скакание «Каппы-Коробкина» в сопровождении больно его наделявших пинками и даже щипками, оравших и вспотевших людей походило на бред в стиле Брегеля, нарисовавший скорей бичевание, чем прославленье в мистерии «Страсти Коробкина».

Лейтмотив юбилея-псевдовознесения Коробкина станет лейтмотивом его отправления в психиатрическую клинику: «… несение Каппы-Коробкина в сопровождении роя людей походило на бред бичевания более, чем на мистерию славы». Еще в «Серебряном голубе» Белый с отчаяньем воспроизвел лжемистерию, спустя почти пятнадцать лет ужас писателя, пережившего войну, две революции, нарастающее давление тоталитарного режима, и главное — не один «кризис культуры», «кризис жизни», кризис веры»! — проявился с неимоверной силой. Как не похож был мировой хаос, в душе открытый (своей — и всего человечества), на высокую строгую полифонию

---

[564] *James H. Daisy Miller, 1878. «Остановившись у края арены, Уинтерборн стал вполголоса декламировать знаменитые строки из байроновского «Манфреда» и вдруг вспомнил, что ночные размышления в Колизее, рекомендуемые поэтами, запрещаются врачами. Слов нет, историческая атмосфера чувствовалась здесь во всем, но с медицинской точки зрения эта историческая атмосфера была не чем иным, как ядовитыми миазмами» (Перевод Н. Волжиной).*

Баха! Возможно, «Страсти Коробкина» — аллюзия на «Страсти по Иоанну» (1723–24) и «Страсти по Матфею» (1727 или 1729), а скидывание его по лестнице вниз — антитеза Вознесению Христа в прелюдии и фуге E-dur (Лествица) «Хорошо темперированного клавира» (1722 и 1742), в «репризе которой проходят символы восхождения, постижения воли Бога, интервалы восходящей кварты — символ истовой веры… образуют движение наподобие движений лестницы»[565]. А. Белый же стилизует под совсем иной символ ХТК И. С. Баха — «хроматизм, выражающий острую печаль, боль», — эпизод стремительного приближения встревоженного тревогой необъяснимой, но всепоглощающей, Коробкина к рубежной встрече с Мандро-Морданом: «…черненький поезд, прямою змеей, не смыкающей кольца — глиссадой понесся». Глиссаду можно воспринимать и как авиационное, и как музыкально-живописное хроматическое скольжение κατάβασις — «descensus ad inferos». Также и удушаемый агонизирующий Мандро в «немо хохочущем желтом мешке, прочесав все ступени, намеревался чесать балаганною пляской в толпе».

Предвестием криминально-мистической развязки сюжетной линии Мандро служит архитектурная аллюзия на «Голем» 1915 года Г. Майринка. На фронтоне модернистского особняка Мандро — «исполинский Гермафродит, которого избороздил червь смерти и тлена». В мотивном пространстве «Голема», известного Белому, по крайней мере, по экранизации, как пишет Т. Николеску, это важный образ, и Белый, также тяготеющий к тайному знанию, подхватывает его, однако воспроизводит полемически, без последующего преображения: «Божественный Гермафродит изображен в виде двустворчатых врат, массивные створы которых являются двумя разнополыми половинами царственного андрогинна: правая — женская, левая — мужская… царственный Гермафродит, сияющий как бы светом невечерним» (из «Голема»).

---

[565] *Носина 2006.*

С преображением в архитектурном пространстве Белого связан совсем другой образ — святого Георгия из Каппадокии, победившего змея, соположенного Архистратигу Михаилу[566] и Второму Пришествию Иисуса Христа. Архитектурный образ святого Георгия со змеем сопровождает только Коробкина и Задопятова, стремящихся к победе над неустроенностью жизни: «издали, в нише, воздвигнутый рыцарь копья лезвеем в пламень каменный змея разил над карнизами восьмиэтажного куба»; после подвига Коробкина архитектурный образ словно ожил, предстал в возвратившемся величии, «рыцарь в изваянный пламень дракона разил лезвеем тяжкокаменным — с башни: под облаком». И, наконец, Коробкин преображается в Святого Георгия, «другую руку выбрасывая, как с копьем, поворачивая, точно шлем, темный котик, так просто ликует». Образ святого Георгия, образ Руси, оберегаемой Казанской Божьей Матерью от иноземного удара, образ дороги, символизирующие путь воскрешения, «смертью смерть поправ», объединяет Белый, изобразив Казанский вокзал[567] с барельефом Георгия Победоносца: «Коробкин согласился бы, если б кто-нибудь мог доказать бытие после смерти, пойти прямо в пекло… отмучиться за тасканием поезда Казанской дороги; так думая, мерно шагал по платформе». А «Свете Тихий» Бортнянского[568], который «старательный

---

[566] Соположение происходит отчасти посредством архитектурного образа. В 1817 году МГУ на Моховой подарили церковь святого Георгия (на Красной горке) с верхним Михаило-Архангельским приделом. Подробнее о святом Георгии в русской литературе см. книгу Минераловой «Анализ художественного произведения: стиль и внутренняя форма» [Минералова 2011].

[567] Помимо здания Казанского вокзала архитектора А. В. Щусева 1922–23 года, Георгий на фронтоне фасада В. М. Васнецова 1902–1904 годов приглашает в Третьяковскую галерею с движущимися анфиладами живописных и других ирреальных пространств внутри.

[568] Еще известнее во времена Белого было переложение на близкий мотив покаянного канона П. Чесноковым — автором гимна Москвы. П. Чесноков, как и М. Глинка, синтезировал духовную и светскую музыку, любил хроматизмы, странные созвучия, вносившие, по мнению современников, «не приличествующую храму томность» и романсовость, посвящал свои произведения и ангелам, и «Эльфам», что роднит его с А. Белым, и, наверное, свойственно Серебряному веку.

хор выводил в коричневой церкви», септимой обращает еще и к покаянному канону святого Андрея Критского:

Душе моя, душе моя, восстани, что спиши? Конец приближается и имаши смутитеся: воспряни, убо да пощадит тя Христос Бог.

В начале второго тома романа «Москва» появляется лейтмотив борющейся со смертью души: «Ты ищешь чего же, душа моя? И ты чего надрываешься, под колесом Зодиака, песком засыпаемая? Здесь все то, что ищешь, — костенеет»[569]. В преддверии финала трилогии скрытый молитвенный диалог с угасающей душой приоткрывается:

Успокойся, душа моя, что тебя нет в том, чего тоже нет, что за гущей деревьев, чуть тронутых инеем, шаркает шаг пешехода на Козиев Третий, что с бесполезной жестокостью больно катаемое и усталое сердце — разрывчато бьется. Ты ищешь чего же, душа моя, и ты чего надрываешься? Ты — чего топчешься? Шла бы.

И пусть в последнем творении Белого нет его уверенности начала века: «В Москве уже потому центр, что уж очень просится в сердце то, чему настанет когда-либо время осуществиться», — но еще есть надежда.

Способ создания образа города в трилогии А. Белого «Москва».

Роман «Москва», на первый взгляд, переполнен аллюзиями на произведения, в которых все смешалось, точно все с корней соскочили, точно пол из-под ног у всех выскользнул. Налицо шпенглеровские закатные признаки. Происходит ускорение времени. Категория скорости необычайно важна в творчестве Белого, она воплощается в бешено мчащихся автомобилях, поездах: «Поезд поднесся и бросились — вподпереподп»[570]. Эсхатологично изображено уплотнение пространства: «Москва!

[569] *Белый 1989, 671.*

[570] *Белый 1989, 329.*

Людская давильня. Сплошной человечник: смешки, подколесина брызжущих шин, таратора пролеток, телег, фур, бамбанящих бочек»[571]; «Москва. Там стояли тюками дома; в каждом столькие жизни себя запечатали насмерть»[572]. Ускорение времени, отраженное в словесных пейзажах Белого, связано с импрессионистскими урбанистическими и индустриальными пейзажами Клода Моне (такое сравнение словесной и живописной практики использовал и сам Белый, говоря, что предшественниками А. П. Чехова были художники-импрессионисты). «Бульвар Капуцинок» Моне, передавший темп и суету современного города, произвел тот же взрывной эффект на публику, что и «Москва» А. Белого. Критик Эрнест Шане писал:

Никогда еще оживление на улице, этот муравейник людей на тротуарах, экипажи на дороге, шелест деревьев, полных пыли и света; никогда еще неуловимость, быстротечность, мгновенность движения не были переданы так верно, как на этом необыкновенном этюде… живопись растекается в неразборчивый хаос мазков.

У Моне также есть несколько видов шумного вокзала Сен-Лазара, у К. Писсарро несколько видов французской станции Пендж, у англичан У. Тернера, У. Фрита и немца К. Каргера железная дорога и поезда превратились в глобальный грозный символ. Рисуя свой мегаполис словесно, Белый, будучи не только писателем, но и живописцем, не мог не использовать их опыт.

Ключ к трилогии «Москва» не эпопейный, величественный и героический, а антиэпопейный: «Киерко прав был, что гадины ели друг друга; в начале двадцатого века история разэпопеилась: стала она Арахнеей»[573]. Отношение к людям, словно к поедающим друг друга гадинам, выразил в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» Иван Карамазов, как и Киерко, не чуждый

[571] *Белый 1989, 363.*

[572] *Белый 1989, 127.*

[573] *Белый 1989, 283. В. В. Полонский в главе «Мифопоэтика жанра в русской литературе рубежа XIX–XX веков» находит важным созвучие с анархией.*

радикальных политический идей, только не мирового пожара, с которого начнется новое сотворение мира, а гегемонии на основе уже сложившейся иезуитской иерархии. С мифом об Арахне, поплатившейся за «обличенье пороков небесных»[574], увековеченной Овидием, Я. Тинторетто, П. Веронезе, П. Рубенсом, Д. Веласкесом, Л. Камбиазо, Т. Цуккаро, из-за буквального перевода Αράχνη — паук спорят сатанинские коннотации, связанные с этим насекомым. Так, например, символист М. Добужинский на картине «Дьявол» (1907) изобразил существо, напоминающее паука. Достоевский рисует ад Свидригайлова «баней с пауками». Энтомоморфный образ Москвы переходит в малакоморфный, тянущийся от одного из властителей дум Серебряного века Э. Верхарна. В его «Городах-спрутах» (1895) «Душа Города, сжатая спазмами, грозная, — мир лихорадочный, мир буйного порыва, стремящийся к каким-то смутным далям, но мир, которому обещаны законы прекрасные» (перевод М. Волошина). Белый также уподобляет Москву гигантскому спруту, и этой двойственной аллюзией в который раз вызывает в памяти читателя обещание преображения. Ряд продолжает образ

> старухи, томительно вяжущей спицами серый чулок из судеб человеческих, которая кувердилась чепцом из линялых кретончиков в черненькой кофте своей желтоглазой, которая к вечеру становится очень огромной старухой, вяжущей тысяченитийный и роковой свой чулок. Та старуха — Москва[575].

Старуха-пряха — парафразирование офорта Ф. Гойи, одного из самых жутких в серии «Капричос» (1799), на котором зловещая уродливая Парка нового времени прядет мрак из людских жизней, а за ее спиной висят иссушенные, обезжизненные ею, обескровленные, как жертвы паука, младенцы. Ночная Москва изображается «желтящейся огонечками-лютиками»: образ зловещих лютых лютиков, заимствует Белый у Ф. Сологуба («Мелкий бес», 1892–1902) и у А. Блока («Заклятие огнем и мраком», 1907).

---

[574] *Овидий 1994.*

[575] *Белый 1989, 49.*

«В центре Москвы паук повисающий, Грибиков» сопоставим по уродливой, гадкой внешности и демонической сущности с майринковским «человеком-пауком Аароном Вассертрумом, застывшим, отрешенным и безучастным, в центре своей гигантской паутины (в центре пражского гетто), но стоит лишь слегка задеть эти инфернальные тенета, и хищная тварь уже тут как тут, готова броситься на несчастную жертву» (из романа Г. Майринка «Голем», переведенного в России в 1922 году, оказавшего влияние на М. Кузмина, А. Белого, М. Булгакова). Мифологическими, живописными, словесными аллюзиями Белый показывает, что в Москве царит дух разъединения, диа-вол, разъединяющий (в отличие от соединяющего сим-вола).

Лейтмотив агонизирующего города, над которым торжественным, но безмерно далеким обетованием замирает колокольный звон, А. Белый слышал у модного в декадентском кругу, боготворимого Эллисом, Ж. Роденбаха: «Иль Город в агонии под властью темноты? / Огни дрожат ночные, / Теряя все надежды; / Они раскрыли вежды / И смотрят богомольно, / Как призраки мечты». В отличие от ставшего почти сказочным, застывшего в Средневековье Брюгге[576] Роденбаха, уже во времена Крестовых походов сошедшего с исторической авансцены, Москва — индустриальный мегаполис, взвихренный революцией. Движение ее подобно броуновскому.

Антиэпопейность «Москвы» выявляется при сопоставлении её на уровнях содержания и формы, например, с «Илиадой» Гомера. Нельзя не заметить архаизацию в «Москве» ритмизованной прозы А. Белого:

Точно молоссы тяжелые, молотом выбитые: три ударных. Греки древние с ним шли: на бой.

---

[576] *В годы написания «Москвы» неожиданно всплывает образ Брюгге в художественном мире другого великого художника — Б. Пильняка: «Повторяющийся в описании города мотив — «русский Брюгге и русская Камакура» — внесет в метафору времени западную и восточную ноты, переплавив их русской самобытностью» [Трубина 1999].*

Чтобы передать антиэпопейность Москвы, далекую от деятельного единства, в котором проявляется «субстанциальная общность объективной жизни»[577] народа, писатель изображает хаос «обезъяченных обезьян»[578]. В начале века средневековый образ обезьяны-дьявола, пародирующего и искажающего замысел Божий, частый у Гуго Сен-Викторского и Исидора Севильского, стал знаковым в Серебряный век. А. Ремизов, начиная с 1908 года создает, подражая московской действительности, «Великую и Вольную Обезьянью палату». Герой его повести «Крестовые сестры» (1910) «Маракулин стоял между „Святой Русью“ и обезьяной». И сам автор, по выражению Иванова-Разумника в статье 1910–1911 годов «Ремизов», стоял там же. Ужасен образ полулюдей-полуобезьян в «Красном смехе» Л. Андреева:

Он, как и мы все, был похож на дикаря, на первобытного человека, на обезьяну… через полчаса около него вырастает десяток крикливых, оборванных, диких силуэтов, похожих на озябших обезьян… когда разум окончательно покинет меня, выйду в поле, я кликну клич, я соберу вокруг себя этих храбрецов, этих рыцарей без страха, и объявлю войну всему миру… там все будет красно, так все будет кружиться и плясать, как огонь.

Пародийная вариация темы «Красного смеха» развивается А. Н. Толстым в «Похождениях Невзорова, или Ибикусе», где хаос вовне созвучен хаосу внутри главного героя — бездумного негодяя, частички Красного смеха, функция которой не сопротивление, а мимикрия. Вселенская Маска апогея войны как символ энтропии, тепловой смерти вселенной в результате крошения и смешения всего — остановившегося ее сердца — встречается у Белого также относительно современного состояния мира уже в 1905 году в статье «Апокалипсис в русской поэзии»:

Мировая гримаса — маска, надетая на мир… Хаос изнутри является нам как безумие, — извне как раздробленность жизни… неумелая специализация

[577] *Гегель 1971.*

[578] *Белый 1989, 502.*

(раздробленность в науке) порождает множество инженеров и техников с маской учености на лице, с хаотическим безумием. Безнравственное приложение науки создает ужасы современной войны с Японией — войны, в которой видим явившийся нам символ встающего хаоса. Это «Маска Красной смерти».

Аллюзия на «Маску Красной Смерти» Эдгара По в период русско-японской войны появилась и у Л. Андреева («за окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех»), потому что жуткий символ американского романтика, в рассказе которого «и Тьма, и Тлен, и Красная Смерть обрели безграничную власть надо всем», оказался актуальным для русских модернистов. Впрочем, как и его «Низвержение в Мальстрем», отсылка к которому важна в трилогии Белого в формировании образа предреволюционного города:

> Кольцо «А», кольцо «Б», разорвавшись в спираль, побежали домами, садами, трамваями, башнею Сухаревой, — все скорее, скорее винтя, — к клокотавшему в центре винту, чтобы толкнувшись — фронтонами, башнями, крышами — ринуться — в эту воронку Мальстрема! Москва стала — яма![579]

С норвежским водоворотом также связаны скандинавские легенды, аллюзии на которые предвещают эсхатологический вектор развития в «Москве» и объясняют причину обреченности. Легенды повествуют о непрерывности зла, «преемственности греха, соединившей древность и современность» (Том Шиппи). Саксон Грамматик и Снорри Стурлусон рассказывают, что водоворот Мальстрем образовался оттого, что в пучине морской великанши крутят мельницу изобилия, в битвах за которую из века в век льется кровь праведников и злодеев. Северному мифу близок и замысел Белого, в котором присутствовало неверие в то, что внешние преобразования способны пресуществить жизнь.

Чтобы создать образ «Новой Москвы» Белый обращается к новейшему искусству века — кинематографу, особенно к авангардному творчеству Дзиги Вертова. Вертовское изгнание по-

[579] *Белый 1989, 720.*

становочности, искусственности из живой кинохроники Города пригодилось А. Белому для создания новаторского урбанистического пейзажа, отличного, например, от городской фантасмагории Э. Верхарна, Ж. Роденбаха, В. Брюсова, своей кажущейся объективностью, натуральностью, однако причудливо преломленной в призмах мировоззрений героев и автора. Белый, создавая неподражаемую изощренную динамику урбанизма «Москвы», стилизует вертовские соотношения планов, ракурсов, внутрикадровых движений, светотеней, съемочных скоростей[580].

Однако это не отменяет ретроградное восприятие символистами кинематографа как явления мистериального[581]. Сбросив ненужные маски и отрешившись от страстей, суждено пробудиться (пробуд — центральный образ и «Пятого Евангелия» Р. Штайнера) Каппа-Коробкину, Задопятову и даже палачу Мандро:

> Мели минули: в оси вселенной, обломанной, новая вставлена ось; и сию же минуту они, пристукнувши ботинками, невозбранной, свободной дорогою: ринутся, сквозь потолки! Профессор как ринется в дверь; а за ним, бросив тринадцатый номер, Мандро, неизвестно куда, неизвестно на что, потому что ничто не касалось его. И никто не задерживал[582].

Всепрощающая жертва, уподобленная Христу, и злодей, воплотивший все грехи человеческие, «в странном восторге вручася друг другу, они, — близнецы, проходящие друг через друга — (сквозь атомы) — звездным дождем электронов! — станут братьями в солнечном городе» (подобное братство нам напомнит финал булгаковского романа «Мастер и Маргарита»). В отличие от «Города Солнца» Т. Кампанеллы[583], рационально

---

[580] *Вертов 2008.*

[581] *Ср. высказывание А. Белого: «Связь фабулы разлагается у Пшибышевского на хаос движений душевных и на механику движений внешних. В них — мистика и синематограф».*

[582] *Белый 1989, 716–717.*

[583] *М. Л. Спивак пишет: «Мистический Солнечный град в упрощенном восприятии Киерко превращается в Civitas Solis Кампанеллы <…> Белый попытался от Кампанеллы отстраниться и показать: Солнечный град отдельно, а Civitas Solis — отдельно» [Спивак 2016, 511–514].*

упорядоченного людьми социума, в который пытается поверить устремленная к «высшей жизни» Лизаша[584], здесь «в недрах разбухшего мига» возникает космос мистический[585]. Спасение профессором обезбоженной нищей души Мандро — христианский подвиг. Слова Ивана Ивановича «Кто позднее пришел, тот идет впереди!» объясняются Евангельской радостью о возвращении блудного сына: «Сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся. И начали веселиться». Расточение профессором своего душевного богатства именно на утратившего образ и подобие Божие палача Мандро — следование Слову Христа: «Когда делаешь обед или ужин, не зови друзей твоих, ни братьев твоих, ни соседей богатых, чтобы и они тебя когда не позвали, и не получил ты воздаяния. Но когда делаешь пир, зови нищих, и блажен будешь, что они не могут воздать тебе, ибо воздастся тебе в воскресении праведных». Аллюзии на Евангельский текст формируют идею преображения Светом. Сначала опираясь на монадологию Н. В. Бугаева, Белый строит иерархическую лестницу восхождений к свету мирового духа — интеллекта — души в их монадных формах. Образу света, явленного душам профессора и Мандро, Белый противопоставляет свет разума, постигающего вселенские физические законы, и связанные с ним практические результаты НТР и урбанизм (электрификацию, лазерные «лучи разрушительный силы», иллюминацию витрин, реклам, антиевхаристийный образ гефсиманской чаши и апокалипсическое «иссякновение реки жизни» — «жизнь, текущая как струя из сортирных пространств», подобная «помойной яме-душе» из ивановского «Распада атома»), а также фосфорецирующий свет страсти. Категория вещественного света в трилогии Белого связана с Вавилоном. Образ истинного света в трилогии близок божественному свету, свету преображения, о котором св. Григорий Палама пишет, что он воспринимаем не духовно и не чувствен-

[584] *Белый 1989, 321.*

[585] *Белый 1989, 722.*

но, а душой: «Это третья ступень, ступень видения Отца, присущая достигшим блаженства, есть явление Христа, преображенного светом, как источником непорочной жизни будущего века». В. Н. Лосский в книге «Боговидение» подчеркивает также и образ божественного луча в учении св. Григория Богослова: «Сын и Дух — двойной луч единого Солнца». «Четырехмерность образа» (ср. у Хлебникова заумный язык — неведомое четырехмерное времяпространство, у А. Ф. Лосева тетрактида) выступает у Белого соприкасающимся гранями с параллельными мирами, в отличие от трехмерного объемного представления, где все упорядочено, основано на аксиомах, параллельные не пересекаются. И если Каренин (от фр. carre — квадрат) Л. Толстого кажется плоскостным образом, то образ Коробкина четырехмерен (как на аллегорической картине Брейгеля «Война коробок и копилок»), то есть принадлежит эпохе Н. И. Лобачевского, Г.Ф.Б. Римана, Г. Минковского, К. Гаусса, но истолкован мистически. Он движется в эйнштейновском времяпространстве:

Должны мы воспользоваться — вы читали Эйнштейна? — системой текучих осей; вся система вселенной Ньютона разложена в параллелограммы, сведенные к непременным осям, объясняющим нам неподвижную форму… коробки завертятся — в «каппе».

Душевная боль Коробкина погружена в хаос Москвы вокзальной — ее ора и «вганиванья»[586] в вагон. Роману Белого свойственно как антиэпопейное, так и антипасторальное[587] начало, потому что и форму, и содержание пока определяет хаос, еще не претворенный в космос.

---

[586] *Белый 1989, 329.*

[587] *Спустя десятилетие после «Москвы» Белого (в сороковые годы) Томас Манн обратится к анализу именно антипасторального начала искусства как способа передать крушение окружающего и внутреннего мира. Так, в романе «Доктор Фаустус» писатель подчеркивает патриархальность и «пасторальность» Ионатана и Эльсбеты Леверкюн, чтобы показать, как разовьется и устремится в бездну следующее поколение Леверкюнов, саморазрушаясь вместе с идиллическим миром. Антипасторальное движение в романе — это не только движение через поколения, но и от безоблачного детства в гибельный водоворот жизни.*

В сновиденном хаосе профессору Коробкину открывается его великая миссия спасителя Москвы и Вселенной. Именно поэтому Белому смешны такие персонажи, как Олессерер, иронизирующие над хаосом, и близки философы Бергсон и Джемс[588], которые «все ж мыслили хаос, пускай хаотически»[589]: рациональные ясности форм распадаются в пламенных верчах текущего… есть знак, что Коробкин отправится в Каппадокию[590].

Профессор Коробкин, открывший вселенский хаос, преодолеет его, жертвуя собой для рождения космоса. Андрей Белый из хаоса своего художественного мира заново творит миф о Святом Георгии из Каппадокии, победившем змея, о Святом Архистратиге Михаиле и о Втором Пришествии Иисуса Христа[591]. В самом финале эсхатологической трилогии Белого появляется аллюзия на Апокалипсис[592]:

---

[588] *Намек на книгу У. Джеймса «Great Men and Their Environment», которая могла быть воспринята Белым как иронически (Мандро), так и амбивалентно (Коробкин). В этой книге Джеймс объясняет receptivities of the moment и доказывает, что изменения в обществе происходят в основном под влиянием гениев. При этом гений оказывается настолько соответствующим особенностям своего времени, что может стать вдохновителем и инициатором движения, или, наоборот, стать центром духовного разложения и причиной гибели людей. В России В. Плотников, будущий епископ Ямбургский, в конце XIX века развивает идею «зачинателей» в литературе и культуре [Плотников 1888].*

[589] *Белый 1989, 235.*

[590] *Белый 1989, 254.*

[591] *Очередная вариация Белого на тему «прыжка над историей». Образ святого воителя противостоит образу из антивоенных, антиимпериалистических частушек в романе «Москва»: «Продавали оптом нас / Под Ново-Георгьевском. / Микалай Калаич нам / В рыло — крест Еоргия». Подорванная вера в царя спровоцировала неверие и в небесного заступника. Интересно, что общеевропейский символ космического порядка Св. Георгий лейтмотив «Улисса» Дж. Джойса, с которым сравнивали Белого современники, причем колокольный звон церкви Св. Георгия («the bells of George's church») сопровождал какофонию городского фольклора — песню про фартовую маруху «White thy fambles», инфернально-эротический трансцендентный фарс с участием Mother Grogan и других гротескных полуфольклорных персонажей. Неумолимая вечность колокольным звоном показывала у Джойса тщетность и суетность земных хлопот, страстей и бед.*

[592] *Ср.: «И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое» (Откр. 21; 3, 5).*

Пусть всякий оставит свой дом, свою жизнь, свое солнце: нет собственности у сознания; «я» эту собственность — сбросило …стены тюрем — вселенных — падут! И возникнет все новое[593].

2.6. Специфика прозаического парафразирования киноискусства

С изобретением дагерротипа и гелиографии в 1820–1830 годы французами Нисефором Ньепсом и Луи Дагером «негативное» в буквальном смысле отношение к жизни обрело статус факта (Д. Гершель). Более того, возникла традиция делать посмертные фотографии (postmortem), причем открывая покойникам глаза и усаживая их в привычные для живых позы. Она быстро распространилась из викторианской Англии по Европе, Америке и России, словно в посмертной фотографии хотели сберечь на память душу ушедшего. Также повсеместно межкультурное сопоставление немецких экспрессионистских фильмов ужаса П. Вегенера, Р. Вине, Ф. Ланга, П. Лени, Ф. Мурнау, К. Фройнда с восточным театром. Парадоксальным образом новейшее искусство в глазах деятелей, можно сказать, ориенталистски настроенного европейского декаданса соединилось с теневым театром Востока (тогалу бомбе, равана чхая, нанг яй, ваянг кулит, карагёз, шэхр-е ферэнг, пиин си, кагэ-э), на тысячелетия предвосхитившим кинематограф. Названия «чхая», «ин», «кагэ» переводятся не только как «тень», но и как «призрак», а общий смысл представлений (посвященных в Индии, например, богу смерти — Яме), равно как и рожденных от священнодействия литургических драм Запада, — мистериальный. Именно театром теней и призраком стал кинематограф и для русских модернистов: зловещее течение событий по поверхности непроницаемой жизни, шопенгауэровскому покрывалу Майи, уподоблено символистами колесу сансары, падение нравов — калиюге. Сама воз-

[593] *Белый 1989, 362.*

можность съемки[594] вытеснить объективом человеческое зрение и мировоззрение кажется инфернальной. Например, в «Синема моего окна» В. Я. Брюсов противопоставил чтение как углубление в вечное духовное измерение и кинематограф как двумерное движение на плоскости: «сама жизнь проходит мимо окон, словно фильмы синема <…> жизнь влачит последовательно»[595]. Помимо мистических триллеров (как их называли уже с 1880-х годов), экраны заполонили остросоциальные драмы: у одного Гриффита вышло около четырехсот фильмов за 1908–1912 годы. Мистицизм фильмов ужаса и гипернатурализм бытовой, выражаясь постсоветским языком, «чернухи» притягиваются, как заведено у противоположностей, образуя ирреальное поле. Новейшее для начала XX века искусство кинематографа развивалось, черпая вдохновение, с одной стороны, в литературе, диктующей вербальный, подчас буквальный, психологизм, и театре с его мимикой, жестами, гримом; но с другой — в живописно-изобразительном искусстве, определившем пластическую сторону фильма, композицию кадра, декорационно-предметную среду, постановку света. Одновременно отозвался во всех искусствах и сам еще не окрепший кинематограф, влияние которого на словесность сразу заметили Горький, Андреев, Белый, Чуковский, Серафимович и другие писатели. Так Горький в «движущейся фотографии» углядел «жизнь привидений» и обвинил синематограф в том, что «наши нервы все менее сильно реагируют на простые впечатления бытия и все острее жаждут новых, острых, необыденных, жгучих, странных впечатлений. Синематограф дает их: и нервы будут изощряться с одной стороны и тупеть с другой; в них будет все более развиваться жажда таких стран-

---

[594] *Когда в создании шедевра не участвует богоданная человеческая душа, а задействован только дар природный (зрение, слух) и нацеленный на воспроизведение только природы, то она, обезбоженная, может явить хозяина — «князя мира сего», как в гоголевском «Портрете». Возможно, подобные мысли о присутствии-отсутствии авторского в съемке повлияли на множество якобы синонимов, но по сути антонимов: кинокартина и кинолента, кинопленка.*

[595] *Брюсов 1973, II;158–159*

ных, фантастичных впечатлений, какие дает он, и все менее будут они желать и уметь схватывать обыденные, простые впечатления жизни» (из «Одесских новостей» за 1896 год). Андрей Белый, напротив, считал кино детски наивным, простым, еще не научившимся цинизму взрослых искусств. В кадре — напрямую действуют и творят обыденные радости и чудеса, например, собака спасает ребенка. Кино не надрывно и не суесловно, чуждо иронии, двусмысленности, ерничанья. «В литературе движение от сверхчеловека к марионетке, от мистерии храма к кукольному действу под огромным, как купол храма, дурацким колпаком». В кино, демократично понятном всем, «изображается крестный ход, а француженка поет из темного угла Ave Maria», словесность же изолгалась и изощрилась до лжемистерии. Кино объединяет, поэзия самоуглубляет, изолирует, разъединяет; кино — сама жизнь, поэзия ирреальна. Однако после этих «киноведческих записок» в «Весах» за 1907 год А. Белый сменит мнение на противоположное, близкое горьковскому. В 1908 году К. Чуковский в «Нате Пинкертоне и современной литературе»[596] сравнил кино с беллетристикой типа арцыбашевского «Санина» и выделил в нем константы — фантастику, эротику и комизм. Серафимович восхищался в кино «действиями, яркими и живыми, недосягаемыми в книге», однако сам в «Железном потоке» попытался эту действенность передать. Леонид Андреев в «Шиповнике» за 1914 год опасается, что речь, проникнув в кино, собьет его с оригинального пути на повествование, говорение, рассказуемость, без специфических средств воздействия. Так или иначе, взаимосвязь кинематографа и литературы неоспорима.

Помимо того, что кино начинает влиять на содержание словесности, оно также меняет ее форму. Литературоведы, особенно формалисты, заговорили о кадре и монтаже поэзии и прозы. Кадр (от франц. cadre, от итал. quadro — рама) — от-

[596] *Чуковский 2008, 9–55.*

дельный кинематографический снимок на пленке, запечатлевший момент движения или статического положения объекта. М. Андроникова в книге «Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма» говорит, например, о кадре живописных полотен. В «Бульваре Капуцинок» Э. Мане она отмечает конгруэнтность, «оптический эффект соединения нескольких соседних моментов движения, нескольких кадров, в каждом из которых силуэты смещены, — фазы движения наложены друг на друга, втиснуты в один кадр и читаются на полотне как несколько последовательных снимков: у зрителя впечатление, что прохожие идут»[597]. На картинах О. Ренуара «Площадь Клиши» и Э. Дега «Площадь согласия» фигуры не вписываются в кадр, как будто выхвачены действующими из жизни, причем жизни, движущейся за счет нарушения линеарной перспективы и куба пространства децентрализацией главного героя, к тому же срезанного рамой. Современные исследователи, например, Р. Янгиров, обратили внимание на стилизацию писателями 1910-х-20-х годов XX века приемов киноискусства. Ю. М. Лотман в «Структуре художественного текста»[598] активно использует для анализа классической литературы такие понятия, как план, кадр, монтаж. Однако не стоит забывать, как пишет И. Г. Минералова в книге «Русская литература серебряного века. Поэтика символизма», что у разных искусств разный «арсенал технических средств». Если же писатель предпринимает попытку синтеза, не описательного, а миметического обращения к другому искусству, как, например, Б. Пильняк к кинематографу[599], то возникает феномен «новой стилизации». Как стилизовать кадрирование в словесности? Условимся попытки стилизации искать только в литературе, сосуществующей с кинематографом.

[597] *Андроникова 1980, 35–38.*

[598] *Лотман 1970.*

[599] *Подробнее см.: Бабкина 2011.*

Выбор обреза изображения.

Аналогией можно считать синекдоху (греч. συνεκδοχή — соперенимание, соотнесение), получившую особое измерение у символистов. «Белое платье в луче» представляет божество, несоизмеримое с ограниченным полем зрения смертного, выходящее за пространственно-временные рамки земного существования. Ракурс тоже понятен: Она надмирна. Величие героя лирики А. Ахматовой так же несомненно и подчеркнуто единственным фокусом кадра — на предмете, связанным с любимым («Мне очи застит туман, / Сливаются вещи и лица, / И только красный тюльпан, / Тюльпан у тебя в петлице») или на малой части его самого с помощью указательного местоимения («Как не похожи на объятья / Прикосновенья этих рук»).

Воображаемый ракурс.

Ракурс в Серебряный век также отличался молитвенным преклонением перед объектом любви и взглядом снизу вверх. Так, В. Гофман, кстати, часто аллюзиями отсылающий читателя к кинематографу, в рассказе «Марго» подчеркивает именно этот ракурс — не из-за высоты героини, а из-за того, что она кажется определяющему точку зрения рассказчику королевой. Ракурс растиражирован художниками декаданса на все лады: яркий пример «Элегантная дама и жокей» Г. А. Мосса, «пресмыкающиеся» перед женщиной ракурсы Ф. Ропса и наоборот — взгляд с высоты всего роста на распростертых внизу русалочно-субтильных дев Д. Уотерхауса. Интересна точка зрения автора в рассказе Нины Петровской «Последняя ночь». Положение рассказчика — между адом и Богом — определяется именно ракурсом, в котором дана толпа («Внизу с угрожающим воем собирается толпа. Там все, от кого я ушел. Они хохочут, скрежещут зубами, в сладострастных сплетениях изгибаются их тела»), а затем ракурсом кадра, в котором Бог (или Андрей

Белый) так и не появится, но предверием Его станет «в пожаре восток», обещая, что «из тьмы, как молния, сверкнет Его светозарный белоогненный лик». Кинематографичность рассказа Петровской задана с первых строк, где изображена игра теней на белом потолке, отсылающая к древнейшему восточному театру и новейшему европейскому кинематографу, которые объединялись в воспаленном сознании декадентов по призрачности и потустороннему, подчас инфернальному происхождению: ср. статьи Белого «Пророк безличия», З. Гиппиус «Синема», воспоминания о Серебряном веке Г. Иванова «Китайские тени», образ кинематографа как «магии» и «колдовства» в сказке Ф. Сологуба «Очарование печали» и романе Гиппиус «Чертова кукла». Подобное восприятие кино характерно и для режиссеров начала века[600].

План в литературе и кино.

Кинематографисты выделяют около шести планов: 1) дальний — человек в пейзаже, что-то вроде стаффажа в живописи, 2) общий — человек во весь рост, 3) средний — человек до колен, 4) первый — человек до пояса, 5) крупный — голова, 6) деталь. Символистов по большинству идейно-художественных признаков часто сравнивают с романтиками. Однако понятие плана поможет выявить и отличие. Художники-романтики, особенно К. Д. Фридрих, любят изображать человека по-шеллинговски, полностью растворенного в природе, самосозерцанием абсолюта, потому часто спиной к зрителю и на дальнем плане, что доказано также на примере литературы в «Истории зарубежной литературы. Западноевропейский и американский романтизм»[601]. Символисты обожествили человека, потому у них часты крупные планы — лица с огромными глазами, в которых

[600] *Подробнее см.: «История киноискусства» Ж. Садуля.*

[601] *Храповицкая Г. Н., Коровин А. В. 2002.*

жизнь души вне материи, например, «Портрет Мадам Стюарт Меррилл» Жана Дельвиля, «Я дверь закрою за собой» Ф. Кнопфа. Писатели-символисты и близкие к ним также сосредоточились исключительно на человеке, предпочитая крупный план и деталь. Ср. портрет героя в рассказе Ф. Сологуба «Страна, где воцарился зверь»:

Черные глаза его мерцали, как две погасшие, но все еще прекрасные звезды. Уста его алели, как две розы, над которыми рыдает соловей. И золотое кольцо с алмазом сверкало на его руке, как вечерняя звезда на багроводымном небе заката.

Из подобного портрета, вне пейзажа и интерьера, ясно, что человек — это вселенная. В. Брюсов шокировал публику коротким заявлением «закрой свои бледные ноги», найдя, как возмущался В. Розанов в статье «Декаденты», сомнительный центр мира и подозрительный обрез, ракурс и план изображения (ср. «„Дано: 1° водопад, 2° газовое освещение“ Марселя Дюшана). М. Булгаков, передавая любовь Мастера подчеркивает, что герой последнее, что помнит, — глаза подруги („красные лепестки на титульном листе и еще глаза моей подруги. Да, эти глаза я помню“), и единственное, на что при первой встрече с ней обратил внимание, — на „необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах“[602], а не на красоту женщины. Маргарита, увидев Мастера, в состоянии произнести только „Ты“, не в силах оторвать взгляд от любимого лица. Чтобы не отвлекаться ни на что внешнее и телесное от „зеркала души“ Г. Майринк в романе „Голем“, создавая образ Мириам, сделал комнату героини абсолютно пустой, а саму ее худой, бледной, невзрачной, с сияющими еврейскими очами[603]. Еще настойчивее эта же деталь у С. Пшибышевского. Возьмем навскидку роман „Сыны земли“: „Ее лицо было закрыто, — я видел только глаза, глаза ее <…> и эти глаза, эти бездонные глаза, — грустные?.. <…> Глаза,

[602] *Булгаков 2002.*

[603] *Meyrink 1916.*

глаза! Страшные, грустные; нет, не грустные, — полубезумные глаза“[604]. А. Федоров в неоднократно переизданном романе „Его глаза“ — от непривычного заглавия до каждого эпизодического персонажа — эксплуатирует повтор „детали“, доводя ее до кинематографического жизнеподобия при сохранении высокого уровня обобщения, характерном для традиционного русского романа (так называемого „руссана“[605]). Импрессионистическая, начиная с Тургенева[606], традиция целомудренно ускользающих глаз — с едва заметной нежнейшей плавностью пастельных тонов, с приоритетом настроения и цвета над идеей, размером и формой, очей „улыбающихся“, „полузакрытых», и кричащие огромные глаза иконописных героинь Достоевского, символизирующие Евангельские блаженства и смертные грехи, сочетаются в портретах модернистской прозы.

В. Маяковский и М. Горький, очевидно, предпочитают рисовать человека во весь рост, но без интерьера, то есть общий план. Композиция кадра с человеком во весь рост и крохотной вселенной, которую он спас, важна также у Р. Рождественского, наследующего традицию футуристов: «А когда он упал — некрасиво, неправильно, / в атакующем крике вывернув рот, / то на всей земле не хватило мрамора, / чтобы вырубить парня в полный рост!»

Словесное воссоздание композиции кадра

А. Белый ввел новаторскую для литературы, подсказанную «двойной экспозицией» Дзиги Вертова, точку зрения профессора в начале романа «Москва»: «Комната не относилася к пункту, определимому пересечением параллели с меридианом; она составляла лишь яблоко глаза, в котором профессор определялся

---

[604] *Пшибышевский 1910, II.*

[605] *Грифцов Б. А. Теория романа. — М.: Государственная Академия художественных наук, 1926. — 152 с.*

[606] *Об импрессионизме в пейзажах и портретах И. С. Тургенева пишет И. Г. Минералова.*

зрачком Табачихинского переулка, мощенного, нет, не булыжником, — данными математических вычислений». Встревоженная Москва, видимая сквозь глаз, — аллюзия на киноглаз Вертова, только вместо объектива камеры в кадре представлен с помощью «тройной экспозиции» еще и план с чертежами и вычислениями, противоборствующий хаосу города. Также здесь сталкиваются две точки зрения — профессора на переулок и незримых соглядатаев переулка на профессора. Вертовское изгнание постановочности, искусственности из живой кинохроники Города пригодилось А. Белому для создания новаторского урбанистического пейзажа, отличного, например, от городской фантасмагории Э. Верхарна, Ж. Роденбаха, В. Брюсова, своей кажущейся объективностью, натуральностью, однако причудливо преломленной в призмах мировоззрений героев и автора. Белый, создавая неподражаемую изощренную динамику урбанизма «Москвы», стилизует вертовские соотношения планов, ракурсов, внутрикадровых движений, светотеней, съемочных скоростей[607]. Профессору на миг позволен божественный взгляд на вселенную извне как обещание грядущего инобытия. Предвестием новой жизни служат и архитектурные аллюзии — на пути Коробкина встречаются здания с масонским «оком» на фронтонах — особняк на Старом Арбате (в Гагаринском переулке), здание МГУ на Моховой. «Профессор углублялся в небесные перспективы, к которым карабкался с помощью лесенки Иакова, состоящей из формул, — до треугольника с вписанным оком, где он восседал Саваофом и интегрировал мир. В мыслях он занял незанятый трон Саваофа — как раз в центре „Ока“: зрачком его. Решил не спускаться по лесенке Иакова вниз, а пробыть в центре ока»[608]. Соположение зрачка глаза в анатомическом смысле со зрением человеческим и шире — мировоззрением — и с центром масонского ока создает эффект тройного, тройственного зрения,

[607] *Вертов 2008.*

[608] *Белый 2004.*

в котором техническое, логическое, рациональное в итоге будет противопоставлено духовному зрению теургии. Однако первоначальное отношение к миру профессора еще не теургично, мудрую любовь обретет Коробкин, приняв на себя все зло мира, спустившись в ад, чтобы пресуществить жизнь и вернуться обновленным, «смертию смерть поправ», по закону мистерии, от которого, как видно из данного образа, герой старается отгородиться — «не спускаться по лесенке Иакова вниз, а пробыть в центре ока».

Специфика монтажа в разных искусствах

Монтаж (от франц. montage — сборка) — система специфических выразительных средств экрана, создающих кинематографическую образность; принцип и закономерность построения художественного образа (общий монтажный принцип); технологический и творческий процесс соединения отдельно взятых кадров в единое идейно-художественное целое — фильм. Внутрикадровый монтаж — построение пространства-времени кадра. Его выразительный арсенал — ракурс, объектив (глубина резко изображенного пространства), масштаб изображения, длина кадра (метраж), движение камеры, цвет, звук, средства актерского исполнения, декорационного и музыкального решений. Межкадровый монтаж — «склейка». До 1905 года кадр преимущественно строился по аналогии с фотографией и сценическим действием, а «склейка» передавала логически последовательные события. В 1908–10 годы стремительно развивается режиссерская, авторская трактовка, возникают монтажные фразы, сцены, эпизоды, кадры подчиняются монтажному контексту. Монтажно-типажное кино двадцатых годов, во-первых, сочетает кадры динамично и ассоциативно, метафорично передавая события через призму эстетического авторского видения, пользуется психологическими ретроспекциями и интроспекциями; во-вторых, «склейка» делается незаметной, чтобы до-

биться впечатления непрерывности действия (по Е. С. Левину). Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Р. Барт и К. Метц, автор «Речи и кино», «Воображаемого означающего», «Имперсонального выражения, или Пространства фильма», заговорили о возможности монтажного принципа в любом искусстве. В России З. Гиппиус, Ф. Сологуб, В. Гофман, А. Белый, опираясь на опыт черно-белого немого кино начала века, развели музыкальную (в их символистском понимании — душевно-духовную) составляющую и мелькание «теней» актеров на пленке, видя в последнем потустороннее (негатив), подчас инфернальное начало. В 1926 году в «Машеньке» Ганин В. Набокова пожалуется, что продавал кинематографу свою тень, а из «Приключений Питера Шлемиля» мы знаем, что это за сделка и с кем.

Страшные фильмы и русская проза начала двадцатого века

В 1910–20 годы тематика, образность и тональность фильмов (за исключением немногих комедий) неизбывно трагична, полна как мистических коллизий, душевных болезней, так и природных катаклизмов, крушений империй, космических катастроф. В 1903 году Зекка показал «Страсти Христовы», Портер снял детектив «Большое ограбление поезда», в 1908 Кальметта экранизировал «Убийство герцога Гиза», четыреста фильмов 1908–1912 годов Гриффита с сиротами, бандитами и прочими социальными бедами, в 1913 Рийе, обращаясь к фаустиане, создает «Пражского студента» (по «черному романтику» Эверсу), в 1914 Фейад продолжает работать над «Фантомасом» и «Вампирами», в 1912 появляется «Камо грядеши?» Гуаццони, в 1914 — «Затерянные во мраке» Мартолио, в 1918 — «Чума во Флоренции» Рипперта, в 1919 «Власть тьмы» Чардынина, в 1921 году «Усталая смерть» Ланга, в двадцатые годы — «Доктор Калигари» Вине, «Кабинет восковых фигур», названные З. Кракауэром экспрессионистскими фильмами ужаса, «Голем»

Вегенера (инспирированный Майринком), «Деньги господина Арне» и «Сага о Йёсте Берлинге» (по Лагерлёф) Штиллера, полные прекраснейших, но местами жутких шведских легенд. Даже волшебник Ж. Мельес называет свою «съемку в каше» черной магией и подчас в его «сказках» возникают апокалипсические картины, не уступающие современным фильмам-катастрофам. Нетрудно догадаться, какие всходы впечатлений от подобных фильмов можно найти в прозе писателей декаданса.

Кинематографическое освещение в романе З. Гиппиус «Чертова кукла» (1911)

В главе «Разнообразие любовей» сильфида русского декаданса так характеризует кино: «Сад весь как-то задвигался, за столиками почернело; на сцене, с прорывающимся сквозь музыку шипом, тряслись серые тени, серые мертвецы кинематографа». А в главе «Красный домик» нелепая и жуткая потасовка, в которой убивают Юрия, происходит в кромешной тьме, но «в узком красноватом луче от фонаря». В финальном кадре «в темноте остались трое: мертвый, безумный и связанный»[609]. Позже, в 1926 году в журнале «Звено» З. Гиппиус опубликует статью «Синема», где снова признается в боязни отсвета кино:

> Фотографическая ложь движения изумляет и отвращает, пугает тем особенным страхом, какой мы испытываем от механизма, выдающего себя за организм; рубленное, прыгающее движение бессветных фигур гораздо более похоже на пляску смерти, нежели на течение жизни.

До тишины выжигаемый глаз: М. Пантюхов в ожидании Бунюэля

Фантазмы насилия и надругательства, которыми переполнена культура fin de siècle в кино стали еще натуралистичнее, чем

[609] *Гиппиус 2001–2011.*

в фотоискусстве. Литература пытается не отстать в живописании боли и ужаса. «Иногда мне представляется, — говорит Женя из повести Пантюхова, — что это не комната, а коробка, затерявшаяся где-то в глубине огромного пустынного зала… Везде потухли лампы»[610].

Похожая коробка встретится и у М. Булгакова в «Записках покойника», но та впоследствии обернется театром, а не кинозалом:

> По вечерам <…> из белой страницы выступает что-то цветное <…> это картинка <…> трехмерная. Как бы коробочка: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе <…> камера зазвучала <…> слышал звуки рояля[611].

Показательно, что именно «влиянием немецких экспрессионистских фильмов ужаса с характерными для них сумятицей, страхом, поголовным преследованием, подозрениями, безумием, убийствами, преступлениями»[612] обусловлена попытка физиологизации душевной боли Пантюховым в конкретной «картинке». Чтобы глаза Жени не казались читателю гёльдерлиновскими или толстовскими зеркалами души, рассказчик уподобляет их родимым пятнам, наростам на коже, которые народная молва аттестует раковыми и велит выжечь.

Кинематографическая «сансара» в новеллах В. Гофмана «Чужие» (1909–1911) и Ф. Сологуба «Очарование печали» (1908)

Оригинальное уподобление фильма и кружения «беспокойных, чернеющих фигур» по зеркальному треку[613], делает отрешенно-печальный поэт Виктор Гофман:

---

[610] *Пантюхов 1907, 39.*

[611] *Булгаков 2011, 451.*

[612] *Николеску 1995, 167.*

[613] *Чуть позже это единичное литературное уподобление кино скетинг-рингу станет штампом самой киноиндустрии [Брик 2014, 62–64].*

Сейчас будет кинематограф… Какое мелькание, какое смятение, какая тревога… Неистовый трепет жизни. Мне кажется, я бы чувствовал себя там очень беспокойно. И еще эти разноцветные лучи с боков.

Ф. Сологуб, этот «Далай-лама из Сапожка» (А. Белый), в смене кадров видел скольжение поверхностных явлений, оторванных от глубинной сути, истины и бездонной свободы:

Фокусник из далекой страны показал волшебство, доселе невиданное и неслыханное. На одной из стен зрительного зала натянул он полотно. Потом велел занавесить окна и погасить огни. Сам же забрался на галерею против натянутого полотна, установил там фонарь потайной в некоем темном ящике… И начал деять чары… как живые, задвигались люди и животные… Сначала ужас объял зрителей, особенно кагда кудесник показал им диковинные превращения[614]. Но потом забавные сцены вызвали громкий смех зрителей. Только Ариана проливала тихие слезы… Чему они смеются? **Обманы, побои, воровства, погоня, злость. И вот я вижу, — смеются они, а почти у каждого в сердце есть горе или злоба. И чародей, ожививший перед нами полотно, заставивший толпу плакать, ужасаться, смеяться, владеющий дивными тайнами познания, радостен ли он? Душа его омрачена многими печалями… А наутро чародея-кинематографщика сожгли**[615]**.**

Что скрывает черно-белая немота: кинобоязнь А. Белого

Относительно игры театрального актера А. Белый выдвинул странное требование — актер должен уподобиться бездушной кукле — и бранил А. Блока за человеческую боль картонного Пьеро. Э. Г. Крэг в это же время придумал образ сюрмарионетки:

Актер исчезнет; на его месте мы увидим неодушевленный персонаж, котрый будет называться сюрмарионетка.

---

[614] *С 1897 года Ж. Мельес поражает публику спиритическими фототрюками и иллюзионизмом, превосходящим «Волшебство» американского фотохудожника Гопкинса.*

[615] *Сологуб 2000–2004.*

По наблюдению Патриса Пави, «подобная концепция означает завершение театральной традиции, стремящейся полностью контролировать обстановку и подчинить живой материал интеллектуальной антрепризе руководителя. Эта традиция восходит к „Парадоксу об актере“ Дидро, где актер заключается в огромный ивовый манекен, душой которого он является». В кинематографе А. Белого привлекает и ужасает именно марионеточность персонажей, принципиальная невозможность психо-эмоционального, или, в терминах антропософии, эфирно-астрального диалога между киноактером и зрителем. В 1909 году в статье «Пророк безличия» А. Белый пишет:

Связь фабулы разлагается у Пшибышевского на хаос движений душевных и на механику движений внешних. Движение внешнее лишь накладывается на движение внутреннее. Герои скрежещут зубами, сокращают и выпрямляют мускулы, кидаются на женщин, лобзают и убегают во тьму. Рядом: хаос чувств, кошмары, и в них — **мистика и синематограф.** Судорога душевных движений и судорога мускулов, перебиваемая рядом кинематографических картин. Безличие, ночь, хаос поет в самом Пшибышевском. Его герои молчат красноречиво. Глухонемыми их жестами заставляет нас Пшибышевский прислушаться к потоку бессознательной жизни, через который перекинуты здесь и там мостки от отдельных картин. Вот почему Пшибышевский напоминает нам кинематограф: его задача образом намекнуть на безобразное. Переживания сливаются в бурный поток; картина бессвязно несется по поверхности.

В 1915–16 годах в «Котике Летаеве» появляется клоун Клёся:

Этот Клёся — искусник: кудесник, чудесник!.. бегает, поклоняясь блеску и треску; и — кланяясь куклою, клоун — он… Существо иной жизни — Огнев. Клоун Клёся есть кукла не нашего мира: колдун! Он — заведует освещением. У него есть волшебный фонарь: из него пропускает струею на стены цветные свои перспективы… **Сотворенный клоуном Клёсей, Огнев**[616] появляется

[616] *Ср. с более трезвым рассуждением Ж.-П. Сартра: «Не Гамлет реализует себя в актере, а актер ирреализует себя в Гамлете».*

в окнах одной фотографии в виде демона, поражая Москву… это все завел Клёся — жизнь катится им колесом на кипящих, огневых спиралях[617].

Нуар и муар Ю. Слезкина: Гриффит и мистика в повести «Козел в огороде» (1927)

Героиня Слезкина Сонечка Нибелунгова живет так, словно снимается в фильмах Гриффита. И разве можно осуждать провинциальную красавицу-официантку в кинозависимости, если с XIX века романтичные особы жили, как будто играли на сцене[618]?

Подросток из бунинского рассказа 1897 года «Без роду-племени» «играет» Шопена в зеркале — вокзальном, располагающем мельканием вагонов-кадров к восприятию жизни, словно кинопленки.

Андрей Неволин, герой одноименной русовской повести, видит себя босяком Горького, идя по шпалам ночью в дождь.

Но у Сонечки Слезкина кинематографичность мировидения обстоятельно и предметно детализированна:

Совершенно эпизод из монтажа гениального Грифитца… У него тоже сначала наплыв, потом крупным планом какое-нибудь животное, потом диафрагма и тьма… прелесть[619].

Грим и мимика официантки также рассчитаны на камеру:

Здесь Сонечка поджала густо-красные губы, лукаво щурясь по номеру три для крупного плана <…> стиснула коленями руки, точь-в-точь как Полла Негри, когда та изображает отчаяние, — взгляд ее ушел в недосягаемую даль[620].

---

[617] *«Огневые спирали» — очередная вариация Андрея Белого на тему сансары.*

[618] *Тотальное подражание в жизни искусству, а не привычный мимесис, стало предметом исследования Eugène Poitou — «Du roman et de théâtre contemporains et de leur influence sur les moeurs» (Paris, 1857) и Луи Мегрона, чьи книги «Романтизм и мода», «Романтизм и нравы» были популярны в России начала XX века.*

[619] *Слезкин 2013, 580.*

[620] *Слезкин 2013, 589.*

Романтическое «нечто и туманна даль», благодаря Сонечке, сообщают мистическое измерение криминальному сюжету повести.

Провинциальная мечта в повестях Н. Русова: фокусировка и анестезия

Даже если на экране происходит ровно то же самое, что в действительности, с исполнителями, похожими на зрителей, центральное положение героев и событий, обеспеченное всемирным вниманием, помогает людям, идентифицирующим себя с действующими лицами (не с актерами, чья закулисная реальность за кругом волшебного луча), перенестись в инобытие. Пианистка из повести Русова «Андрей Неволин» десятилетия аккомпанирует фильмам:

> Расстроенный рояль отвечает чистыми, не лгущими звуками, сирень с каждым летом все роскошнее и пушистее, а душа молодой женщины умирает <…> прощальная мелодия все еще ноет <…> теперь уже где-то в ней самой… Тррр… тр… На экране снова начинаются смешные истории[621].

Иллюзия всеобщего интереса к тебе, славы заставляют мечтателей поверить в центральность, уникальность собственной жизни, с одной стороны: «А я все смотрю, что будет делать, наплакавшись, молодая женщина, и странной мне кажется[622] моя сантиментальность». А с другой стороны, кинематограф обеспечивает такую анестезию, какой с трудом добиваются иные искусства[623]:

---

[621] *Русов 1910, 129.*

[622] *И на себя рассказчик смотрит остраненно-внимательно, как на героя фильма.*

[623] *Недаром Т. Рибо в «Психологии чувств» (1912. — С. 249–250) и А. Евлахов настаивают на том, что «эстетическое чувство есть* **анэстетическое***» (Евлахов А. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии. Том 2. — Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1912. — 604 с.).*

Гавань и громадные корабли. Море странное, беспокойно-тихое. Осиротелый моряк, никому не показавшись, погрустит, опустив голову. Махнет рукой. И верными шагами вернется к своему кораблю[624].

Пространство и время фильма доступнее книги, протяженнее картины, нагляднее музыки, хронотопу кино легче подменить реальность, внушить иллюзию достоверности и «переключить» все чувства:

Да разве уж так богат я любовью и счастьем, чтобы расточать их еще на фантазии, а не самому проживать последнее?[625]

Киномедитации в романе «Весна» В. Евтихиева

Виктор Евтихиев — представитель скорее театрально-кинематографической, нежели литературной богемы первой трети XX века. Он доводит в своем»романе власть ирреального, кинематографического до абсолютного забвения реальности. Искусство полностью подменяет природу:

Пойдем в синематограф <…> Сеанс начинается. До нас доносятся заунывные звуки струнного оркестра. И удивительно, так томится душа от этих бедных, убогих звуков, рожденных такими же убогими руками. Сеанс начинается. Перед нами плывут вереницы облаков, твердыни гор, сцепленных в каменные хороводы… Фантастический хаос девственных лесов <…> Да, вот они, гирлянды лиан, экзотические пальмы, причудливые звенья растений, как кольца громадных змей… Темные аллеи косматых каштанов. Всюду смех и крики ярких, дразнящих цветов. И все забилось, слилось, творя невидимое соитие… Идти по этой аллее, лежать на ласковых ложах скал, смотреть <…> в таинственные дали горизонта… на ленивые воды полусонных рек…

[624] *Русов 1910, 128.*

[625] *Русов 1910, 128.*

на мир, его красоту, и в ней забыть себя, всех… раствориться в природе[626].

В 10-х годах XX века многие писатели отметили моду на киномарины и киноленты об экзотических странах, как определили бы сейчас, — трэвел-шоу. Например, М. Булгаков в «Записках юного врача» мечтает:

…сладостная жизнь. Кинематограф есть, магазины. В то время как воет и валит снег на полях, на экране, возможно, плывет тростник, качаются пальмы, мигает тропический остров…[627]

Кино и немцы: кинематографичность «театра военных действий» А. Сорокина

В экспозиции повести А. Сорокина «Хохот желтого дьявола» сразу представлена двойственность восприятия Первой мировой воны рассказчиком. Так, его «мысль нашла твердую почву» под «отчетливый, ясный треск пулеметов». Сорокин же сразу дает понять насколько ненадежна, с точки зрения высшего смысла, позиция фиктивного нарратора, предоставившего читателю «докторское свидетельство о своем здравом уме и твердой памяти»:

Не может быть, чтобы люди убивали людей <…> всё это только сказочно, призрачно; мы разыгрываем драму для кинематографа, изображая давно прошедшие времена варварства[628].

Неопровержимое доказательство своей догадки, учитывая степень доверия к печатному слову, нарратор находит в газете: «От театра военных действий». Действительно, «только в театре люди могут делать такие поступки, которых никогда не сделают в жизни». Война и театр сближены Сорокиным по общему для них фактору — нарушению привычного хода событий.

---

[626] *Евтихиев 1912, 51–52.*

[627] *Булгаков М. А. Записки юного врача. Морфий. Записки на манжетах. Записки покойника: Автобиографическая проза. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — С. 100.*

[628] *Сорокин А. Хохот желтого дьявола // Омский вестник. 1914.*

Приходится — вслед за В. Гаршиным, Л. Андреевым — искать соответственную форму, «взрывающую» классическое повествование. Лирическое и трагическое начало вытесняют традиционное эпическое, потому что «характер реального исторического времени обусловил своеобразие времени эпического: оно перестало неспешно течь через настоящее из прошлого в будущее, прямые причинно-следственные связи, характерные для произведений классической литературы отошли на второй план». Структура повести Сорокина, очевидно, типично модернистская, аналогичная «поэтическому монтажу», музыкальной или мифологической организации. В качестве ритмически повторенного, лейтмотивного «кадра» выбирается развёртывание «хохота желтого дьявола» из экфрасиса статуи «золотого тельца». Также важно, что Сорокин отмечает театрализацию лишь как составляющую кинематографа, в котором для раскрытия ирреальности войны находится всё: континуальность, процесс неостановимый и неуправляемый (не случаен напрасный поиск рассказчиком режиссера и сценариста). Неукротимая стихия развёртывается свободно, не считаясь с людскими планами, а в ответ ей автор находит свою свободу — пристанище безумца, погружение в ирреальность, независимую от социума и универсума. Парадоксально, но именно отрешенный взгляд позволяет рассказчику-генералу увидеть объективные причины катастрофы — «булат и злато» как пути к вожделенной власти, подменившей подлинное жизнетворческое вожделение. Банкир, спонсирующий войну, ради страховки случайно погубил на одном из потопленных им пароходов жену и ребенка. Генерал признается:

Страшно не знать, была ли когда-нибудь <…> любовь, рождение ребенка <…> все воспоминания юности — все исчезло, все убито… Умерла душа… <…> я загипнотизирован, не сознаю своих поступков; убивать, жечь, грабить — для меня удовольствие, потому что душу мою убили…[629]

[629] *Сорокин А. Хохот желтого дьявола // Омский вестник. 1914.*

Поэтический кинематограф Б. Пильняка (1919), А. Малышкина (1920–21), А. Платонова

Роман Пильняка «Голый год» поразил публику двадцатых годов. Показательна реакция А. Воронского: «Лица связаны не фабулой, а общим стилем, духом пережитых дней. Получается впечатление, что автор не может сосредоточиться на одном, выбрать отдельную сторону взбаламученной действительности. Его приковывает к себе она вся, вся ее новая сложность». Именно так, не литературно или театрально, а специфически «киношно» провозглашал творить Дзига Вертов, чтобы передать музыку революции. Так творит Пильняк, перескакивая с Веры Холодной в кинотеатре «Венеция» к иконам Глеба, напоминающим об Андрее Рублеве, с таинства плоти к буйству бюрократии, с протоколами и прочими документальными вставками, с пейзажей в реальном времени, то сакральных, то индустриальных, увиденных с подножки зловонного, но словно живого поезда, к сновиденно-сказочной Руси златопоясных богатырей. Нерассказуемость и непостановочность революции дана в этом отречении от литературы и театра в пользу новейшего искусства. Анализируя повесть А. Малышкина «Падение Даира», В. В. Новиков пишет: «Мы видим перед собой кадры киноленты с особым монтажом. Слово „конец“ в финале воспринимается нами, как надпись в немом кино… Задолго до того, как А. Довженко в мировом киноискусстве своими ленами утвердил целое направление — поэтический кинематограф, — Малышкин в прозе создал лиро-эпическую поэму, пользуясь сходными с кино способами обобщения, позволившими ему раскрыть гигантский смысл перекопской эпопеи[630]. Н. В. Корниенко, анализируя стиль Андрея Платонова 20-х годов, пишет: „Пробелы в произведении — знак смены точки зрения, они генетически

[630] *Малышкин 1956.*

и функционально родственны монтажному стыку в кинематографе».

«Прежде губ родился шепот»: обратный ход

В Москве 1910-х годов просмотры фильмов обратным ходом и в обратной проекции пользовались огромной популярностью в поэтическом кружке футуристов. Владимир Маяковский вовсе не скрывал, что именно этими странными киносеансами были навеяны некоторые строфы из его поэмы «Война и мир»:

Это встают из могильных курганов,
мясом обрастают хоронённые кости.
Было ль,
чтоб срезанные ноги
искали б
хозяев,
оборванные головы звали по имени?
Вот
на череп обрубку
вспрыгнул скальп…

«Обратное время» (определение из книги В. В. Мусатова «Лирика Осипа Мандельштама») важно и в поэтике О. Мандельштама, также увлеченного кинематографом:

Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался.

Тождественные приемы использует А. Белый для батальных сцен трилогии «Москва»:

Штурмуют позицию
<неопределенно-личное передает внезапность массовой атаки подобно моментальной съемке> —
— там, —
— здесь, — *<резкая смена точки зрения, прямая и обратная проекции>*
— как серая гусеница *<дальний план, двойная экспозиция>,*

нервно вздрагивая и натягивая нервно нить, опадает с не — <*крупный план*>

бес, полетев в небеса —

— колбаса, водородом надутая!.. <*обратный ход, тиражируемый Вертовым*>

Что ж это?

Вместо неё — фук дымов: грохоток…

Человек, в ней сидевший, где он? <*позиция внутри объекта*> Да за ним — мили —

он человеков <*наплыв, панорамно*> таких *(фокус, крупным планом)*; и их больше у нас, чем колбас *(ритмизация прозы)*[631].

«Мелькание кадров и динамика повествования в романе двадцатых годов „Москва“ поистине кинематографичны… Взгляд писателя на Москву как будто помещен в различные точки пространств», — пишет М. А. Дубова в диссертации «Стилевой феномен символистского романа в контексте культуры Серебряного века». На следящего за развитием (не только идейно-художественной, но и технической стороны) кинематографа Белого ощутимо влияние Дзиги Вертова. Режиссер смешивал самые невероятные точки зрения, планы и ракурсы, ритмизованно размещал кадры особым образом с многократной подсветкой, используя моментальную съемку, обратный ход, съемку на большой скорости (прикрепленной, например, к мотоциклу дрожащей камерой):

Я — киноглаз. Я в непрерывном движении. Я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я влезаю на них, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами. Только так может быть организованно увидена, расшифрована массам и передана векам … Революция.

В 20-х годах методом «киноглаза» Вертов представляет и хаотическую «Жизнь врасплох» «обобщенного мегаполиса». Это

[631] *Белый 2004, 452.*

был документально образный киноочерк — импрессионистический пробег «киноглаза» по улицам и закоулкам Москвы. Фильм строился на противопоставлении двух миров: нового, советского, социалистического и старого, сохранившегося от капиталистического уклада жизни, представленного рыночными спекулянтами, завсегдатаями пивнушек, беспризорными детьми. Позже появится фильм «Москва». Андрей Белый в четвертой книге «Круг: альманах артели писателей» пишет:

Идея моего романа — столкновение двух эпох в Москве; две «Москвы» изображаю я; в первой части показывается Москва дореволюционная; во второй части — «Новая Москва». Задание первой части показать: еще до революции многое в старой Москве стало — кучей песку; Москва, как развалина, — вот задание этой части; задание второй части — показать, как эта развалина рухнула в условия послеоктябрьской жизни…

Техническая революция, отразившиеся в дьявольской иллюминации и скорости различного транспорта на Кузнецком, в романе Белого противопоставлена убогой жизни маргиналов в захламленных подворотнях: «Реклама играла. Автомобили неслись. И казались чудовищными головами рычащих и светом оскаленных мопсов летели туда, где розблески светов, где издали взвизгивали трамваи, поплескивая то лазоревым, то фиолетовым. Белый Кузнецкий!»[632]

К самолетам, автомобилям, кинематографу присоединяется не такое величественное, но повсеместное новшество двадцатого века — движущаяся реклама.

Проза первой трети XX века постоянно апеллирует к кинематографу, рожденному от индустрии развлечения и искусства. Вкупе с рекламой, модернизирующей карго-культ, киноиндустрия способствовала формированию и организации ирреалистического пространства в художественных текстах, не только в силу соответствующей тематики фильмов (нуар, экспрессионистские фильмы ужасов), не только из-за ориентального,

[632] *Белый 2004, 88–89.*

подчас первобытно-суеверного восприятия кино как театра теней, посвященного богу мертвых, экзальтированной богемой, но и за счет своеобразных, не имеющих традиций и аналогов приемов промышленного воссоздания реальности. Проза, в свою очередь, парафразируя новейшее искусство, а также неожиданным образом наполняя штампы массовой коммуникации мистическим содержанием, становится ирреальной в сегодняшнем смысле этого слова. Но существовало и множество конкретных приемов авторского пересоздания художественного континуума: уподобление кинопленки скетинг-рингу (В. Гофман, О. Брик), колесу сансары (Ф. Сологуб, А. Белый); имитация А. Белым, В. Маяковским, О. Мандельштамом модного просмотра фильмов — «обратным ходом», словно оборачивая время вспять, или в «обратной проекции», словно опрокидываясь в параллельное пространство; парадоксальное сочетание призрачности и телесности в «кинозале» М. Пантюхова; возможность одновременно анестезии (свойственной искусству вообще, по В. Шербюлье, Т. Рибо, А. Евлахову) и фокусировки на персонаже, становящемся alter-ego зрителя, у Н. Русова; «киномедитации», полностью вытесняющие в авторе из романа «Весна» В. Евтихиева связь с природой, окружающим миром; предвосхищение и парафразирование поэтического киномонтажа А. Платоновым, А. Малышкиным, Б. Пильняком.

2.7. Конвергенция и подмена в художественном осмыслении рекламы

Пока модернизм надеялся, что высокохудожественная реклама эстетизирует[633] и аристократизирует[634] массы, трендами и брендами пользовался его спутник — декадентство, руководствуясь «безнадежным эгоизмом», что, думается, можно возво-

[633] *Velde 1895.*

[634] *Кириченко 1978, 316.*

дить и к «унылому романтизму». В 1903 году великий художник И. Билибин рисует рекламный плакат для пивоварни «Новая Бавария». Чуть раньше реклама какао «Жорж Борман» использует образы Г. Климта и других представителей Венского сецессиона. З. Гиппиус, наблюдая за подобными позитивистскими тенденциями, отчасти в художестве мирискусников, негодовала на отсутствие в демократическом жизнеутверждении смерти и Бога[635]. В 1913 году А. Климентов схватывает витающую в воздухе идею и запечатлевает ее в работе «Романтизм и декадентство», год спустя С. Венгеров начинает фундаментальный труд по истории литературы 1890–1910-х годов, выделяя в ней «этапы неоромантического движения». Как известно, романтики утилитарному и прагматичному предпочитали бесполезно-изящное, а порой и высокодуховное, то воспаряя, как ангелы, то низвергаясь и ощущая, как повторяла наиболее последовательная русская декадентка Анна Мар, «в демоническом падении — полет»[636]. «Идя по жизни», романтики редко попадают в ногу со временем и с трудом обустраивают быт. Реклама, будучи коммерческим проектом, нацеленным на диалог с тривиальными потребностями плоти, развиваясь в атмосфере религиозного кризиса, начинает профанировать райское наслаждение. Ю. Левинг пишет: «Кощунственное подобие рождественского вертепа в витрине создается за счет ее искусственного освещения и обертывания товара в яркие блестящие материалы»[637]. По предположению А. Левинсона, апроприированные когда-то христианской традицией древнейшие символы обожествленного солнца и света, ставшие важнейшей частью оккультной символики, а затем и эстетики церковного ритуала-празднества, «на уровне городского быта трансформировались в зеркала, мишуру, стеклярус, фольгу в упаковке товаров»[638]. **Хилиазм реклама внушает**

[635] *Перси 2007, 70.*

[636] *Грачева 1999, 8.*

[637] *Левинг 2004, 111.*

[638] *Левинсон 1997, 109.*

не только иллюстрациями, но и вербально. В 1883 году Вилье де Лиль-Адан в одном из «Жестоких рассказов» с ироническим заголовком «Реклама на небесах» сообщает:

Благодаря чрезвычайно важному открытию, мы поймем, наконец, что небесный свод хоть на что-нибудь годен, и точно определим его подлинную ценность <…> Там, между Сириусом и Альдебараном <…> появляется утешительная надпись: «Если вам не нравится купленная вещь, мы возвращаем ее стоимость в золоте»[639].

Намек вкупе с эпиграфом «Eritis sicut dii» иронически увековечивает, абсолютизирует общество потребления, гарантируя незыблемость его системы ценностей. Гарантированный тем же, кто обещал сделать людей богами, комфорт стабилизирует и упрощает быт и бытие. В 1914 году джойсовский Леопольд Блюм (не то чтобы романтик, но человек чувствительный, хоть и коммивояжер) угнетен сочетанием в газете некрологов с рекламой мяса: «What is home without Plumtree's potted meat? Incomplete. With it an abode of bliss»[640]. Далее герой приравнивает новейшее общество потребления к первобытному каннибализму и фетишизму на основании «блаженства», лишенного духовно-нравственного потенциала: «Cannibals would with lemon and rice». Согласно западноевропейским трактовкам Жака Дерриды и интерпретирующего, в свою очередь, гипотезу Дерриды в книге «Reading Derrida reading Joyce» Alan Roughley, у этого мяса есть и карнавальная, жизнеутверждающая оппозиция, связанная с Молли:

We can guess at the identity of this «small jar» only after the textual detective work made possible by a retroactive rereading of the passage <…> The effect of this exposure, via the blank, is that potted meat now also operates in another series of signs, this time the series signifying sexual activity[641].

---

[639] *Вилье де Лиль-Адан Ф. О. Жестокие рассказы. — М.: Наука, 1975.*

[640] *Joyce 2010, 66.*

[641] *Roughley 1999, 98–99.*

По-своему эту оппозицию трактует Hans Walter Gabler[642]. Однако синхронический срез позволяет увидеть, что годом позже Джойса тот же приговор потребительству выносит И. Бунин: на его Атлантиде пассажиров на ритуал еды созывают гонгом. Как считает И. Г. Минералова, из всех капиталистических городов выбран Сан-Франциско потому, что он назван в честь Святого — бессребреника и любителя природы, в которой «magnificat anima mea Dominum». Ирония знаменует романтическое двоемирие: Единственный Господин Франциска Ассизского и «self-made people», каждый из которых — сам себе господин.

Интересно задействованы различные проявления ирреализма в рассказе А. Бежецкого «Лавка невидимок». Продажа эликсиров вечной молодости или чистой радости сопровождалась древними заговорами и новыми слоганами. Тревожное ощущение таинственности рассказу сообщает не собственно фантастический образ волшебного продукта, а загадочные недомолвки продавщицы о том, что в Волховский приобрел в юности, так и не оплатив.

В «Москве» А. Белого появляется образ вещного (в отличие от вечного божественного) света уличных реклам и витрин — пародийного, словно в царстве антихриста:

> Свет ртутный <*алхимический символ Меркурия, «синтезирующего различные измерения реальности», и его профанации — Арлекина, «перевернутого мира»*[643]. *— прим. Е.А.*> Там из ничто <…> лилось дорожкой, слагаяся в буквы: «Коньяк» — ярко-красный; и «Шустовы» — белое; порх: снова тьма <*ироническое противопоставление свету, который «во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1:5). — прим. Е.А.*>; и — опять: без конца, без начала! Реклама играла <…> блеск граненых флаконов <…> Белый Кузнецкий![644]

Слепящая изобретенная человечеством иллюминация мегаполиса (библейский прообраз которого — Вавилон) означает

---

[642] *Gabler 1984, 321–322.*

[643] *Баттистини 2007, 279.*

[644] *Белый 1989.*

блеск цивилизации и противопоставлена «присносущному», «нетварному» божественному свету. «Свет в православном храме является образом небесного, Божественного света… он знаменует собою Христа как Свет миру (Ин. 8: 12), Свет от Света (Символ веры), Свет истинный, который просвещает всякого человека, грядущего в мир (Ин. 1: 9). Это особый, невещественный, несозданный, Троический свет, отличный по существу от внешнего, вещественного. Сумрак в храме означает земную жизнь человека, погруженную в сумрак греха и неведения, в котором однако свет веры, свет Божий». Белый изображает урбанистический свет подражательным, антихристовым, как в «Невском проспекте» Н. Гоголя, зеркальным. Аналогично восприятие цветовой рекламы Буниным в миниатюре «Un petit accident»:

…пылает в темноте над Бульварами грубое богатство реклам, огненный Вавилон небесных вывесок, то стеклянно струящихся, то кроваво вспыхивающих в этой черноте. И все множатся и множатся бегущие огни автомобилей, их разноголосно звучащего потока, — стройно правит чья-то незримая рука его оркестром.

Набоковский Ганин выспрашивает у рекламы[645] свое будущее, как в старину у семян, созвездий или строк наугад открытых книг:

… веселее звезд были огненные буквы <…> «Неужели… это… возможно…» — огненным шепотом проступали буквы, и ночь одним бархатным ударом смахивали их.

Декадентская символика зеркала усложнена новым смыслом. Имитация отраженного света луны, с точки зрения декадента С. Пшибышевского, не менее кощунственна, чем божественного солнца. В его романе «Сумерки», реклама, размножившая луны[646], дискредитирует уникальность спутницы-утешительницы поэта и метафору художества, согласно новейшей эстетике Йоханнеса

[645] *В набоковском «Подвиге» возникает и пародия на рекламу — мазь «Прыщемор».*

[646] *Пшибышевский 1910–1912, 225.*

Фолькельта[647], Густава Фехнера[648], тождественного религиозному подвигу. Н. Русов в повести «Андрей Неволин» пишет, что

> электрические луны мне, действительно, стали казаться «горящими головами темных повешенных», которые зловеще стерегут пустнные улицы и созерцают с застывшим смехом, как полицейские преследуют запоздалых проституток[649].

Не природная, но и не духовная **экранная реальность** вызывала бурную полемику на рубеже XIX–XX веков, а на следующем — телевизор назовут «зомбоящиком». Порой она приравнивалась к зрительной галлюцинации. И сегодня психиатр И. Зайцева-Пушкаш считает вредной «ирреальность»[650], которую творит десятая муза, рожденная от индустрии развлечений и искусства, служа карго-культу. Помимо того, что по форме это световая реклама, иллюзорность может создавать и товар, который она предлагает. Андрей Белый, в отличие от Аркадия Бухова, не делает однозначный вывод: «Чтобы жить беспечно и красиво, / Чтобы ключ здоровья не иссяк, — нужно пить не мюнхенское пиво, / А прелестный Шустовский коньяк». Как отмечают философы А. Грицанов, Е. Вежновец, А. Лазар, алкоголь продуцирует ситуацию «одиночества-в-толпе», «блокирует эмоционально-диалоговые коммуникации индивида с окружением»[651], при этом создавая иллюзию и откровенного общения, и того, что Александр Блок преподносит не без иронии как «in vino veritas». Апогея «пьяная» искренность достигает в романе почитателя Андрея Белого — Вен. Ерофеева — «Москва-Петушки», где задушевность — единственная связь и между образами, и с читателем. С тем же амбивалентным значением, что и у навечно возлюбленного «огненного ангела», сыплет в своих рассказах

---

[647] *Фолькельт 1900, 118.*

[648] *Fechner 1876.*

[649] *Русов MCMXIII, 141.*

[650] *Зайцева-Пушкаш 2015.*

[651] *Грицанов 2001.*

марками вин Нина Петровская — «Macon», «Chianti»[652], а вокруг царит «мишурная вульгарная красота»[653].

Помимо посягательства на внутреннее царство, реклама определенного бренда — это достаточно жесткая привязка ко времени и месту. Как эстетствовал О. Уайльд, каждое столетие может служить сюжетом художественного произведения, за исключением нашего собственного, а любовь романтиков к экзотике свидетельствует, скорее всего, об их эскейпистских порывах. Декаденты также предпочитали вневременной и внепространственный мир — «выше земли, такой далекой грубой улицы, где звенят конки»[654]. Парадоксально, но самые «неземные» и печальные русские декадентки, покончившие собой, чтобы порвать с враждебным временем (материализованным в сказке З. Гиппиус «Время», в разрушении), а в пространстве — «странно выйти из круга»[655], очерченного колесом сансары, часто упоминают всевозможные бренды и тренды. Подчас «приятию жизни» экзальтированными донельзя героинями Серебряного века, Ниной Петровской или Анной Мар, способствовали, как ни банально, — кофе, шоколад, алкоголь. Можно вспомнить великие слова Владимира Маяковского, адресованные Сергею Есенину: «Может, окажись чернила в „Англетере“, / вены резать не было б причины». Но речь идет не о безгранично гениальных мужчинах, а всего лишь о женщинах, снисходительно относившихся к своему писательскому дарованию и безграничных только в любви, к сожалению, несчастной. Шоколад «Gala Peter», изображаемый А. Мар, особенно настойчиво в унылой повести «Идущие мимо», во-первых, содержит какао, а значит, серотонин — алкалоид, который, как полагали ацтеки, Анна Австрийская и Казанова, возбуждает радость и половое влечение. Во-вторых, Даниэль Питер был изобретателем именно

[652] *Петровская 2014, 162.*

[653] *Петровская 2014, 162.*

[654] *Петровская 2014, 58.*

[655] *Петровская 2014, 58.*

молочного шоколада, повсеместно и тогда и сейчас (фирмой «Nestle», включившей и «Gala Peter») рекомендуемого детям. Не имевшая возможности, по крайней мере, духовной, иметь детей, героиня Мар всячески маркирует, в том числе инфантильным пристрастием к лакомству, что отождествляет себя с «хрупкой девочкой». В женской природе, как ее не искажай, заложено желание любить, жалеть, нянчить, кормить и растить: сама З. Гиппиус плакала над открытками с малышами и котятами[656]. В-третьих, поджанр миниатюр, придуманный Мар, — «cartes postales»[657], часто апеллирует к конкретным визуальным образам, а в случае с открытками «Gala Peter» их диапазон колеблется от патриархально-идиллической жизни на альпийских лугах до субтильно-эротичных дев в стиле А. Мухи, соотнесенных с розой, лилией и другими цветами, фанатично и как-то неразборчиворелигиозной писательницей воспринятыми непременно как атрибуты Мадонны. Открытки тогда были **праздничные** (на фоне которых особенно трагичен «Ее сочельник» — в противовес чужому, казенному, данному на типовой carte postale), **эротические**, как и рекламы, причем независимо от предлагаемого товара. Например, обнаженная предлагается на буклете знаменитого маршрута Orient-Express 1896 года. Особенно популярны были открытки **туристические**, а любой отрыв от привычного времени или пространства культивировался романтиками как глоток свободы. А. Мар замечает в «Идущих мимо»: «Я совсем другая в дороге… Во мне просыпается тогда нечто мужское, смелое, вольное… другая половина моей души». Однако самое главное значение «Gala Peter» у Анны Мар, в том, что Адамини, сам безбытный, как все артисты, пытаясь в поте лица обуютить землю для героини, подкладывает ей шоколадку, словно новогодний подарок под елочку.

[656] *Дворяшина 2009.*

[657] *Мар 1916.*

Еще один товар так часто упоминают декаденты, что в пору заподозрить их в продакт-плейсменте, — духи. А. Потебня и А. Афанасьев, предложив народно-поэтическую, мифологическую этимологию «душа — это дыхание, пар, дым, ветер»[658], дендистская эзотерика Септимуса Пиесса[659] и его «одофон», всевозможные переводы, вплоть до Д. Ознобишина, флориографических восточных книг типа «Селама, или языка цветов», спровоцировали в декадентской среде настоящий культ духов[660]. В успешном романе Ю. Слезкина «Ольга Орг» 1914 года Ксения Игнатьевна учила детей ценить ароматы, как музыкальные произведения[661], и ее Ольга вдыхает «Asurea», словно арию[662]. В повести «Невозможное» Анна Мар придает «Rose Coty» прямо-таки сакраментальный смысл. Духи вызывают в памяти «лики святых, колебание свечей, клубы ладана <…> умирающие цветы на алтарях, мелодию органа» — все, что заставляет «неустанно, пылко грезить о Боге» и о ксендзе Гануше[663]. В 8-м номере журнала «Женское дело» 1916 года Анна Мар объясняет, в том числе и символизацию розы, в статье «Розы мистические (Роль женщины в католицизме)». А. Грачева сопоставляет устремления героинь писательницы с идеалом средневековых монахинь[664]. Воскурения духами, правда, в языческом ритуале постоянны в «Мелком бесе» Ф. Сологуба: здесь и жасминовая «Серинга» Аткинсона, и Герленова «Pao-Rosa», и цикламен от Франсуа-Туссена Пивера, и южный пряный опопонакс, и майский ландышевый «Extra-muguet», и сказочный индийский корилопсис, и экстракт из «страшных», лютых лютиков — «Клематит», и даже «пачкули», то есть пачули, издревле известные как афродизи-

[658] *Потебня 1989, 447.*

[659] *Piesse 2011.*

[660] *Вайнштейн 2005.*

[661] *Слезкин 2013, 192.*

[662] *Слезкин 2013, 176.*

[663] *Мар 2004.*

[664] *Грачева 2011.*

ак, таинственно сочетающих тех, кто не чужд «дионисических, стихийных восторгов, ликующих и вопиющих в природе»[665]. Словесник Передонов замкнут и живет в мире имен цветов[666], а не их запахов. Н. Рогачева, объясняя причину изучения поэтики ольфакторного пространства именно Серебряного века, апеллирует к «психофизиологической проблематике и языку психосоматики», который декламируют сами модернисты: «мистический эмпиризм Н. Лосского, теория психофизиологического пространства П. Флоренского, противопоставление мистического и ассоциативно-психологического символизма у Вяч. Иванова, „слово-запах“ в манифестах футуризма»[667]. Реклама же целенаправленно подменяет феноменальное — ноуменальным.

Показательно, что и алкоголь, и молоко, и духи в мифопоэтике русского декаданса неотрывны от стихий — воды и огня. Алкоголь, как и у Г. Башляра, — немыслимое «блудное» соитие обезумевшей воды с «хозяином» огнем[668]. Как только героини Мар (Магда Валюшко, Тереза Кшевицкая) и Перовской (Mademoiselle «без четверти десять») сбиваются с истинно женского, в их понимании, пути — печальной любви, то сразу попадают в пространство кабака, смехом изгоняющего любовь. Еще большей перверсии подвергается традиционное уподобление воды — молоку. В архейскую эру в воде зародилась жизнь, согласно Мари Бонапарт[669] и Г. Башляру, в прапамяти человека хранится нежность пренатального существования в воде, и надежда, как у Поля Элюара, «снова спать в море». Поль Клодель ощущает Океан — млекопитающим, «сосунком». Другое частое сочетание у декадентов — цветов и воды, в том числе в духах, по функции не может не напомнить башляровский «комплекс Офелии». Несколько иной образ представля-

[665] *Сологуб 2001, 210*

[666] *Сологуб 2001, 147.*

[667] *Рогачева 2011.*

[668] *Башляр 1998.*

[669] *Bonaparte 1981.*

ет Сологуб в Людмиле Рутиловой: ее героиня не утопленница, а бесчеловечное порождение водной стихии — богиня из пены морской. Возможно, это гендерный нюанс восприятия женщины декадентами как плоти, достигший апогея в «Поле и характере» О. Вейнингера. Жена Сологуба, Ан. Чеботаревская, потерпела как раз таки духовную катастрофу Офелии, что отразилось в стихотворении «Пруд зеркальный стоял неподвижно»[670]. Символ Торы, Библии, славянского фольклора, млекопитающая «молочная река» в декадансе оборачивается вспять, эсхатологически окрашенная и поглощающая самоубийцу. Если «Gala Peter», встреча молока и алкоголя в прозе Мар, лишь намек на опороченную и загубленную детскость Магды, то рассказ «Вода» приоткрывает тайну: река для утопленницы — замутненная и загрязненная, как ее жизнь. То, что героиня «Воды» панически боится объяснения другими ее самоубийства тем, что у нее якобы умерло дитё, трудно не истолковать в духе Карен Хорни[671] и других фрейдистов двадцатых годов XX века: как глубоко нужно запрятать и извратить любовь, чтобы превратить в страх и отвращение. Тот же мотив почему-то пугающих «розовых щек матери и рядом ребенка» («в толпе я не заметил ребенка») в «Весне» Петровской. В рассказе «На озере» утопится Дина, сама почти девочка, из-за того, что ее Макс не определился в любви. В «Цветке Ивановой ночи» героиню затянет болото. В рассказе «На океане» «выходом из мучительной любви могли стать только преступленье или смерть», а океан — «свинцовый», «темный» и «северный». Свинец говорит о заряженности войной и гибелью, «северность» вод в прозе Петровской — постоянная дань русских декадентов, например, «Морской царевны» Г. Чулкова, Г. Ибсену и его «Женщине с моря». А вот популярный в России начала XX века Ф. Ведекинд в «Княгине Русалке»[672] предлагает своей героине

[670] *Чеботаревская 2003, 33.*

[671] *Хорни 1993, 68.*

[672] *Ведекинд 1912.*

выход — родить розовощекого социалиста: сразу снимаются две проблемы — и излишний «аристократизм духа», провоцирующий одиночество и отрыв о земного, и женская неудовлетворенность. Семантика духов менее агрессивна, чем почти сто лет спустя в «Парфюмере» П. Зюскинда, однако А. Блок в статье 1905 года «Краски и слова» уже чует опасность экстракта из живого в целях создания прекрасного мертвого: «Освежительнее духов запах живого цветка»[673]. Изображая мир Юлии Агатовой, прототипом которой была Н. Петровская, С. Ауслендер в «Последнем спутнике» смешивает «горькие, почти нестерпимые»[674], как отравленное пламя, духи, перехватывающие дыхание, с ядовитой и безысходной водой Венеции, которую Петровская именует «Мертвым городом»[675]. Они напоминают о древнеиудейской «горькой воде», которой проверяли женское целомудрие, — гибельной для грешниц, предвещающей Агатовой страшный финал.

Закономерный вопрос: зачем этим алхимикам слова, которым городская жизнь, как Белому в «Москве», виделась чуть ли не перегонной ретортой, а в стихиях чудились элементали, этикетки торговых марок? «Ixora Breoni»[676], «Trefle incarnate»[677], «Odol'ei»[678], «Coeur de Jeanette»[679], «Violetta di Parma»? А также «filet mignon»[680], «Matin»… Неизменно присутствует и атрибут «андрогинов» — «tailleur», который продемонстрирован в повести «Идущие мимо» Анна Мар[681], в рассказе «Жених» Н. Петровской[682]. Особенно по-

[673] *Блок 1962, V, 21.*

[674] *Ауслендер 2005, 156.*

[675] *Петровская 2014, 396.*

[676] *Мар 2004, 372*

[677] *Мар 2004, 379.*

[678] *Мар 2004, 379.*

[679] *Мар 2004, 306.*

[680] *Петровская 2014, 162.*

[681] *Мар 2004, 130.*

[682] *Петровская 2014, 121.*

казателен, конечно, «Ремингтон»[683] в декадентской обрядности. Героини А. Мар, Н. Петровской воспринимают службу машинистками, как актуализацию роли проводницы божественного слова автора в жизнь, так как речь для них — тоже первостихия. Упоение речью извревле связано с упоением каким бы то ни было напитком (можно вспомнить платоновского «фармакея» из «Федра», древнеславянский корень «баіа», означающий врачевание или порчу словом и зельем, древнеегипетского Тота, покровителя письма и знахарства). Зачем же злободневность в мифопоэтичных контекстах трендов и брендов? Ведь sub specie aeternitatis это даже не «paradise artificial»[684]. Наверное, Рената Серебряного века, как и ее отражение в брюсовском романе, способна вкусить с благодарностью радость плоти лишь единожды — в миг гибели, ибо только тогда земное впервые стало далеким и действительно невозможным. «Девочке Магде» нужна игрушка, словно Козетте Гюго, и главное — забота живого о живой. Неслучайно ее трагическое искажение молитвы: «Святая Дева, среди славных дней Твоих не забывай земной печали». И невозможно человеку никогда не покидать страну Ойле. Напоминанием об эпохе декаданса[685] в «закатном романе» М. Булгакова пронесутся «Нарсис Нуар», «Мицуко», посвященные «Мадам Баттерфляй» Пуччини, музыкой, именем и ароматом обещая пряно-сладостный тайный полет.

Декаденты, впадая в крайности то абстрактности, то натурализма[686], сохраняли верность, пожалуй, только идее «гения как антиобщественности» (А. Евлахов), однако и это не совсем так. Тренды и бренды в их «надмирной» прозе выдают маленькие слабости «большого стиля» и напоминают предостережение А. Блока Ф. Сологубу — о «заоблачном мещанстве» и «небесной обыва-

[683] *В «Москве» Белого Ундервуд вообще оживает и становится собеседником: то «фальцетом дрежжит», то «надзекивал громко, всхрапнув, оборвался» [Белый 1989, 581].*

[684] *Петровская 2014.*

[685] *В трагической и трудной жизни героя «Записок юного врача» М. А. Булгаков также находит место рекламе: «Жилетт» — знак комфортной, безопасной и гигиенически чистой западной жизни, невозможной в России.*

[686] *Головин 1904.*

тельщине»[687]. Бунтари-декаденты, бранившие капитализм, доходили подчас до марксизма, как Белый, до близкой к социалистской тематике и проблематике А. Крандиевской, М. Крестовской повести «Идущие мимо», как Анна Мар, до выпадов против «бабушки русского символизма» в защиту «пятикрылой звезды»[688], как Н. Петровская в статье «Лунная дружба З. Гиппиус». Однако мы не знаем, какой парфюм предпочитал Павел Корчагин Н. Островского или Кожух А. Серафимовича, и помним, «чем пахнут ремесла», а шоколад «Гала-Петер» под пером Б. Лавренева становится знаком тунеядства, никчемности и жадности. С другой стороны, немилосердный критик буржуазного искусства — К. Н. Леонтьев заявлял, что в нем нет разницы ни социальных, ни эстетических потенциалов, рождающей напряжение аристократической красоты. Придерживающийся почти тех же взглядов К. Ф. Головин (Орловский) также находил в декадентстве заявленный «упадок», но не отрицал новизны стиля, изящества и откровенности. По иронии судьбы, в глазах потомков именно декаденты оправдали как нельзя лучше теорию трижды романтического Леонтьева о «цветущей сложности пневмонии», как он именовал пламенеющую многокрасочность агонизирующих империй. Накануне социалистической революции, уничтожившей буржуазность, современное и в некотором смысле близкое ей искусство достигло расцвета и удивительной плодотворности.

2.8. Ирреалистические тенденции в периодике (на примере журналов «Жатва» и «Тропинка»)

Апокалипсический формат журнала «Жатва»

В журнале с апокалипсическим названием «Жатва», издававшимся с 1911 по 1916 год, с разными подзаголовками — ли-

[687] *Блок 1962, V, 127.*

[688] *Петровская 2014, 351.*

тературный альбом, альманах, вестник, а также в примыкающем к нему журнале «Серп» публиковались авторы различных поэтических и политических убеждений: презирающий декаданс анархокоммунист «Черного террора» Б. Верхоустинский, декадент-символист В. Брюсов, акмеистка А. Ахматова и неореалист А. Куприн, мистический анархист Г. Чулков, мастер древнерусской по стилю и по-европейски модернистской словесности А. Ремизов и будущая звезда соцреализма Б. Лавренёв. С. Городецкий публикует в «Жатве» не самое характерное для него, с его праславянской гимнографией, зато отвечающее сложившемуся формату журнала «Жатва» произведение — повесть «Сутуловское гнездовье». Из авторов, ныне забытых, выделяются А. Галунов и Е. Курлов. Оба были встречены в штыки символистами — А. Белым, А. Блоком, З. Гиппиус. Галунов, как он выразился о своем персонаже — «поэте Топееве с лицом-маской инока», воспевал «половые извращения и величайшие дерзания духа», но еще ближе к его литературной индивидуальности оказалась характеристика, данная герою, прототипом которого, возможно, Галунов считал Белого:

> Поэт-модернист, напичканный Кантом, Ведами, сбитый с толку Ницше, поклонник и Вагнера, и Рамо вместе <…> громадная эрудиция его вмещала и неопровержимые доказательства важности частицы «an» в греческом языке, и цитаты из писем Ван-Гога, и самое остроумное толкование Апокалипсиса, и целые страницы Эдгара По, Уайльда <…> истеричный <…> держал себя робко.

Прозу журнала «Жатва» отличает проступающее единство стиля — на пересечении вечного, апокалиптического и злободневного, запротоколированного стенограммой, характерной для «техники последовательных писарей» (Ф. Ведекинд). Избравшие зерном сюжета дело Бейлиса Курлов в центральной части «повествовании» «Князь мира» и Г. И. Чулков в романе «Сатана» воспроизводят «символический историзм» (Н. Прокофьев), сохранный в духе Достоевского, утверждавшего, что сердца людей — поле битвы Бога и дьявола. Несмотря

на противоположный газетному, массово-коммуникативному хронотопу, изолированное пространство безвременья индивидуалистов в отмеченном редакцией журнала «Жатва» романе Галунова «Сосуды скудельные» (психиатра-солипсиста, художника-эстета, самодовольного обывателя) также двойственно. Взаимообратимость земного и небесного, их мнимое сходство в трилогии Галунова заявлено подменой подлинного фиктивным (театральным, романным, картинным) и поиском точек соприкосновения жизни с ирреальностью. Однако степень галуновского ирреализма, видимо, оказалась завышенной даже для «Жатвы», поэтому некий рецензент Е.К. (Евгений Курлов?) высказывается об эскейпистской трилогии отрицательно: «Отчего сосуды и отчего скудельные? **Не вернее ли было бы**[689] назвать книгу просто скудными потугами на творчество. И глубоко ненужно было выносить на свет это литературное убожество и делиться им с терпеливым читателем (нетерпеливый бросит книгу на первой странице) — ни читатель от этого ничего не приобретет, ни тем более сам автор».

Модернистом в полузабытом прямом смысле — модернизатором-преобразователем — считал себя Е. Курлов. В попытке раскрытия остросоциальных и политических тем он делает ставку на отрешенность от повседневности, аллегорическую притчу и символ, «эстетическую эротику с точки зрения эротического эстета», эклектичную и странную религиозность. Своим повестям (согласно убедительной классификации Н. Тамарченко, это повести, несмотря на объем) «Пророк», «Жертва», «Князь мира» писатель придумывает поджанры — «слово победное, радостное», невольно обращающее к древнерусской и ставшей в революционном вихре сакральной традиции, и «повествование», торжественно приподнимающее архаичным словообра-

[689] *Выделено Е. А. Экспансия сослагательного наклонения заметна не только в художественной, не только в гуманитарной, но и вообще в человеческой культуре. Также громоздкие и нескладные грамматические конструкции и орфографические ошибки в этой рецензии обнаруживают предполагаемого рецензента — Е. Курлова.*

зованием. Любовные рассказы и пьесы-«экзотики» Курлова З. Гиппиус обозначила как «неприятные <…> не без позывов на декадентство пятнадцатилетней давности <…> не занимательные»[690]. Сегодняшняя критика иронизирует, мол, «не явилось ли <творение Курлова> одним из источников пародии в рассказе Аверченко „Неизлечимые“?» Действительно, сцен, где «все завертелось», у писателя много. В рассказе «Ира», высмеянном Гиппиус, приятно удивляет по-народнически, наперекор модернистам, утвержденная врожденность чувства природы. В. Шербюлье, И. Морозов, А. Евлахов и множество эстетов считали, что природой любуются только аристократы, простаки ее едят или боятся. Вслед за Ф. Фишером все утверждают, что чувство природы зависит от культурности, безволия и отвлеченности мышления[691]. Героиня Курлова связана с бурной и дремучей природой отнюдь не высокоинтеллектуальным и не руссоистским безоблачным образом. В противоположность нежной французской чувствительности, находящей, что «чувство природы, единственно поэтическое, плодоносное и могущественное, есть чувство, свободное от опасности»[692], русская крестьянка роднится со стихиями в угрожающие моменты. Именно из женской стихийности (антитетичной традиционной эстетической отстраненности) проистекает та неуемность, восхваляемая на рубеже XIX–XX веков на страницах русской беллетристики то в образе «тети Кати» из «Настурций» А. Каменского, «в сердце которой тысячу огней, в глаза — тысячу вожделений, в тело — тысячу судорог <…> вложила природа, обокрав для равновесия множество замороженных дев», то в образе «захватистой» Стефки, уже с «миллионом лучезарных ласкающих солнц», из одноименного рассказа Курлова:

---

[690] *Гиппиус З. Н. Собрание сочинений: в 11-и т. / сост., примеч. Т. Ф. Прокопова. Т. VII. — М.: Русская книга, Интелвак, 2001–2011. — С. 374.*

[691] *Vischer F. Kritische Gänge. Neue Folge, V. — S. 182.*

[692] *Epuy M. Le sentiment de la nature. — Paris: Nouvelle revue française.*

Праздник любви в разгаре! Горит и светится и сверкает алмазами чувство, на далекие дали светится. И жизнь, и работа, и самый мир грозный, безграничный, со своими заботами, сварами, болезнями и смертями, все бессильно сгорает в чистом и всеобъемлющем пламени <…> Монах далеко <…> и бесконечно жалок и чужд Янеку убогий образ подслеповатого, выцветшего старика-бернардина. «Смертью пугал!» А пусть… И жадно слились два существа в благодатном экстазе вожделенного ликования.

В «Пророке» Курлова проповедник свободной любви впадает в столь суровый ригоризм («иди и люби, люби всех»), что уже не отличается от аскета-«бернардина». Показательны в «Пророке» и тантрическое слияние рассказчика с «жадными, голодными рыльцами цветков <…> изнывших в ожидании, обезумевших от сладких позывов», и вывод: «Великому зодчему довлеет поклонение». «Когда энергия брачащихся упала», читатель осознает, что изнасилована не только мораль, но и грамматика. Конечно, флоральность женщины и любви — постоянная примета стиля модерн, смысл которой раскрывает Т. В. Кудрявцева с помощью категорий красоты, иррациональности, асоциальности, хрупкости[693]. У Мопассана («Дело о разводе»), Русова, Курлова флоральность достигла пределов комизма, что отражено Розановым в статье «Декаденты». Венчание Курлова с зарей состоялось после Белого (сказка «Куст»), Блока. В романе «Князь мира» выясняется, что «кроватная и емлемая девушка» не предел мечтаний Курлова: нужно слияние сладострастно-прекрасной любовницы Эсфирь и жертвенно-монашеской сестры Ксении в единый идеал.

Что касается политических и экономических вопросов, то здесь Курлов действительно преуспел. Сын действительного статского советника, главы гродненского управления государственными имуществами (из трех отделений — лесного, экзекуторского и хозяйственного с несколькими «столами» —

[693] *Кудрявцева Т. В. Неоромантические тенденции в литературе // Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков (течения и направления). — М.: ИМЛИ РАН, 2014. — С. 149–173.*

оброчным, люстрационным, счетным), Курлов разбирался в бюрократических тонкостях и проблемах куда лучше, нежели сын профессора Белый, сын художника Пастернак, сын портного и кухарки Сологуб, при том, что, как верно заметил Гумилев, уступал последнему в эстетическом изяществе и философском новаторстве. В романе «Князь мира» Курлову удается — почти как Л. Н. Толстому, изнутри раскрывающему дипломатическое, военно-стратегическое сознание, — умышлено портретировать официально-деловой стиль, хотя случайно «канцелярит» (К. Чуковский) пробивается и в эротических сценах «Пророка». Кроме того, образ подковёрной возни — из интриг, круговой поруки («рука руку моет»), мастерских приемов «подслужиться» — писатель пишет с натуры. Единственный честный чиновник Алексей Алексеевич Буров, в прошлом «с программами Каутского», глубоко несчастлив. Стремясь противостоять революционному и реакционному террору и уменьшить разрыв и конфликт между сословиями и народами — имущественный, правовой, он впадает в немилость властей предержащих и своей семьи, а для бескомпромиссных бунтовщиков остается чудаком, самодуром:

> Он отбился от своих, завольнодумствовал, пошел собственной одинокой дорогой, спустился в кадры инакомыслящих, в ряды отверженных; не сумел понять, что те только поневоле стоят в своих дальних рядах, с одной мыслью, как бы выбиться вперед, вверх, а он, имея все для того, чтобы быть между первыми, сам, добровольно, обрек себя на ненужную жертву.

Остро поставлен Курловым и еврейский вопрос. Причем это именно вопрос, а не ответ, как у сионистов и антисемитов. Так, например, писатель одобряет еврейскую деловую хватку, «предпринимательскую жилку», но, когда «буржуи» предлагают сыну губернатора Леониду Манютину деньги на открытие нотариальной конторы, он подозревает евреев в надежде на покровительство их делам. Когда «Шмуель Мейлахович каждую пятницу — чтобы рассчитаться с рабочими, все банки и конторы обегает, стараясь занять денег <…> уж так крутит, так старается, чтобы

не пропасть, чтобы на своё выйти, одного процента шестьдесят тысяч в год платит, ночи не спит, дня спокойного не имеет — и сырье купить, и по векселям заплатить, и книги проверить… везде сам», то Манютин-Курлов сочувствует, ведь «начальник в канцелярии на готовом хлебе живет». И когда старик Левитский говорит, что еврей «должен быть энергичным посредником между богатой и скупой природой и людьми <…> брать у нее и отдавать им <…> в темных недрах земли проникнуть за запретную черту к заповедным кладам», Манютин-Курлов сомневается не в изобретательности его народа, но в дальновидности (относительно иллюзии неисчерпаемости природных ресурсов). Старик Левитский признается, что «мы народ коммерческий, прямо сотворены для торговли. Там, говорят, Палестина, Сион, — всё глупости! Землю пахать мы не умеем, а деньги сделаем из камня, из дерева, из всякой мелочи, которая другому кажется ни на что не нужной». Курлов-Манютин снова не находит, что возразить, хотя в 1910-е годы в Палестине уже возникают кибуцы, с их «общей обязанностью трудиться, коллективным трудом и самоуправлением при распределении рабочего времени, равенством прав в сообществе и хозяйстве, самостоятельным выбором при утверждении рабочей организации», то есть почти коммунизмом… прообразы будущих колхозов[694]. Именно справедливым распределением трудовых и природных ресурсов озадачены все герои романа «Князь мира». В противовес тихому старичку банкиру Левитскому вырастает грозная монументальная фигура губернатора — отца Манютина. Его великая и далекая цель — сберечь в целости и сохранности Российскую империю — от социал-революционеров, анархистов-коммунистов, европейцев, азиатов, всех, кто поколеблет ее вековечные устои. Теневой стороной его великодержавного могущества становится в романе пестрая кучка узколобых себялюбивых националистов, где единственный не комиче-

[694] *См. Марон С. Альтернатива кибуцев [Сайт] www.makhno.ru (дата обращения: 21.03.2017).*

ский, а страшный, как спустя пять лет иеромонах Софроний в «Сатане» Г. Чулкова, — отец Виссарион:

Он встал во весь рост. Гневно и укоризненно сверкали глаза, густые волосы разметались по плечам. Высоко подняв руку, он грозил кому-то — присутствующим, невидимому народу, властям или кому-нибудь еще более далекому — таинственным гражданам фантастического, несуществующего мира <…> в образе Иуды Искариотского: «Попускаете. Родина! Родина в опасности, вера колеблется, храмы рушатся!».

Позиция Курлова понятна: за мир во всем мире. Поэтому его страшит самообман и либерализма («пусть каждый занимается чем хочет и может, как в Америке и Европе»), и национализма («кругом враги, Россия лучшая»).

Относительно фантастических мотивов Курлова, стоит отметить, что, наряду с вторичными, есть действительно поразительные. На фоне злободневности его политической и социально-экономической обстановки создается иллюзия достоверности фантастического, неустранимой объективности. И если попытка научного воскрешения в лаборатории брата Никодима (тезки автора апокрифического Евангелия) доктором Борисом Иосифовичем Левитским отдаленно напоминает воскрешение праведника Семена Мосягина Василием Фивейским Л. Андреева (кстати, нелюбимого Курловым) и является рискованным экспериментом в контексте страшного дела Бейлиса, то с образом метемпсихоза сына Марка перед тоскующим отцом дело обстоит иначе. Трогательной и оригинальной, в духе будущей советской фантастики (ср. «Приключения Электроника») и буддийского ожидания Майтрейи / Меттеи, представлена чудо-машина:

Радий испускает из себя электроны, и они, ударяясь в гладкое, способное флуоресцировать дно спинтарископа, заставляют его искриться бесчисленными алмазами. Вот где начало жизни, движения <…> Электронов множество <…> И все-таки их число ограничено <…> На протяжении миллионов лет известная комбинация электронов повторяется. Повторится и мой индивидуальный образ. Чем выше духовная организация, тем скорее <…> повторяясь и продолжая ее развивать, мне удастся приблизиться к полному совершенству

духа. И Марк повторится. Быть может, в совершенно разное со мной время, и я никогда не увижу его, не узнаю.

Показательно, что А. И. Куприн, работающий в разных стилях и жанрах, публикует в «Жатве» именно рассказ «Жидкое солнце». По общепризнанным критериям Ц. Тодорова, рассказ этот не вполне фантастический, тем более, не научно-фантастический, в том смысле, который вкладывает в определение science fiction Р. Желязны[695] (на модификаторство из коллектива «Жатвы» не очень успешно претендует Курлов). Если учесть специфику советской фантастики, сформированной в ближайшем будущем (последний выпуск «Жатвы» — 1916 год), то «Жидкое солнце» находится на противоположном полюсе. Несмотря на отсутствие изображения модели якобы идеального общества накануне конечной катастрофы, в повести есть и черты антиутопии. Жизнь на планете регистрируется и прогнозируется по ее экономико-политическим, биологическим и, главное, духовно-нравственным и эстетическим параметрам, одинаково низким для дикаря (на которого возлагались в начале XX века не меньшие надежды, чем в эпоху Просвещения), и для элиты метрополий, с точки зрения учителя и разуверившегося благодетеля лорда Чальсбери: «Чего стоит существование этих развратных негров, пьяных индейцев и вырождающихся испанцев?»[696] Лорд Чальсбери — неудавшийся Христос со столь же «суровым учеником» Петром, славянином-анархистом[697], не верящим проповеди учителя об искуплении и благородстве человечества скорее как андреевский Иуда Искариот; сама фамилия героя, возможно, образована от английского chalice («потир, со-

---

[695] *Имеется в виду «Введение в фантастическую литературу» Цветана Тодорова и «Фэнтези и научная фантастика: взгляд писателя» Роджера Желязны.*

[696] *Жатва. Книга IV. 1913. — С. 331.*

[697] *Куприн приписывает Петру тонкое наблюдение действительно характерное именно для славянского анархизма: «Чем ничтожнее человечество, тем ценнее человек» [Жатва 1913, 328]. Иерархическое общество отвергается, прежде всего, за то, что деформирует, подстраивая под себя, человеческую натуру.*

суд для причащения»). Идея лорда Чальсбери почерпнута сразу из христианства и ницшеанства:

Мы с вами думаем о жизни и счастии человечества таких отдаленных времен будущего, в которых не будут знать не только о нас, но и о наших поэтах, королях, завоевателях, о нашем языке и религии, об очертаниях наших стран. «Не ближнему, а дальнему», не так ли сказал ваш теперешний любимый философ? В этом бескорытсном чистом служении отдаленному грядущему, я почерпаю свою гордую уверенность и силы[698].

Ирреализм в рассказе выявляется наиболее последовательно. Главной сюжетной мотивировкой и объяснением финального взрыва становится травма Чальсбери в результате измены жены, которая в духе будущего экзистенциализма не проявила себя — вплоть до события, казалось бы, с сексуальной травмой никак не связанного. Возможно, больное подсознание героя повлияло и на подмену утопического мировоззрения эсхатологическим:

Я понял, вернее, почувствовал, что не стоит будущее человечество ни забот о нем, ни нашей самоотверженной работы. Вырождаясь с каждым годом, оно становится все более дряблым, растленным и жестокосердным. Общество подпадает власти самого жестокого деспота в мире — капитала. Синдикаты, играя в своих публичных притонах на мясе, хлебе, керосине, сахаре, создают поколение сказочных полишинелей-миллиардеров и рядом миллионы голодных оборванцев, воров и убийц. И так будет вечно. И моя идея продлить солнечную жизнь земли станет достоянием кучки негодяев, которые будут править ею, или употребят мое жидкое солнце на <…> бомбы безумной силы. <…> Я окончательно разуверился в способности грядущего человечества к счастью, любви и самопожертвованию[699].

Вывод Чальсбери о природе человечества типично декадентский и мало общего имеет с торжествующим позитивизмом, верой в НТР, прагматизм большинства произведений научной фантастики, современных Куприну.

[698] *Жатва 1913, 321.*

[699] *Жатва 1913, 330–331.*

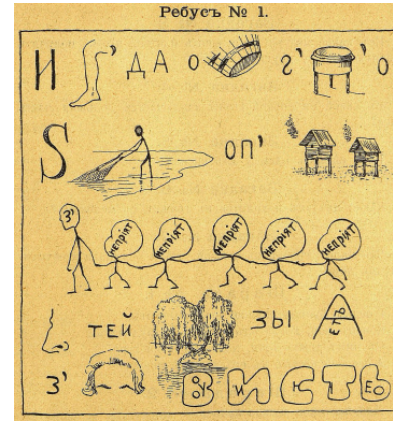
Написанная в традициях семейной хроники повесть Городецкого «Сутуловское гнездовье», несмотря на отсутствие фантастического, поражает еще большим ирреализмом, нежели «Жидкое солнце» Куприна. Кошмар нагнетается всеми элементами повествования — от сюжетных, пейзажных до грамматических. Если чеховских возвышенных и нежизнеспособных Прозоровых вытесняют такие, как Наташа, — сильные здоровые хищники, не обремененные душевно-духовным багажом, то Стоволосьевы Городецкого — обреченная тлетворная «падаль», заражающая Сутуловых. Прозоровский медитативный рефрен «в Москву, в Москву» сменился сутуловским неопределенным «уехать, уехать», после которого обетованный русской Деметре-земле Димитрий, которому генерал заповедал «хранить землю и род», утонул. Каждый из героев Городецкого одинок («все дальше от общей жизни, все ближе к своей смерти») в замкнутом кругу («как очарованный в волшебном кругу»). Мрачная ирреальность распространяется на весь хронотоп: «Не то чтоб он ничего не мог поделать с разваливающимся дедовским гнездом <…> нет, делать тут ничего и не надо <…> здесь копошится своя мертвая жизнь, имеющая свои мертвецкие законы»[700]. Показателен ирреализм мышления каждого героя: Дмитрию дни «казались тяжелым сном, который ему **хотелось бы** оборвать»; Стоволосьева шепчет «будто сама себе»; Бобкова начальник вызывает «будто по делам»; Иван, «если б повернул свою голову, <можно было бы> испугаться за человеческий облик, искаженный так нелепо»; иконописная Анна «служит как будто важному»; для Антонины «как будто начался мучительный сон», «как будто можно было убежать от правды», но именно ей, последышу, Городецкий уготовил участь бежать не от правды, а ей навстречу.

[700] *Городецкий, С. М. Избранные произведения в 2-х т. Т. 2. С. 325.*

Журнал «Тропинка» как срез творческих поисков эпохи

О происхождении в Серебряный век журнала «Тропинка» особенно проникновенно и трогательно высказалась И. Г. Минералова: «Эпоха рубежа веков осознавала себя эпохой младенческой. Ощутимая исчерпанность духовно-нравственных, религиозных, социально-политических, внутриличностных ресурсов, почти старческая усталость мира обращала ее к единственной надежде и опоре — детству с его, кажется, неиссякаемым потенциалом любви и радости, готовности к жертве и ожиданию праздника»[701]. Журналом для детей петербургских писателей, преимущественно символистов назвал «Тропинку» С. Маршак в статье «О наследстве и наследственности в детской литературе»[702].

Парадоксальное сочетание бессильной старческой мудрости и филигранности эстетства с удивленной детской доверчивостью и безграничным жизнеутверждением во всем сходится в возведении слова в ранг высшей реальности, поэтому в журнале «Тропинка» даже шарады и ребусы, якобы ремесленнические, открывают иное измерение, например: «Там, где парус, — там и я, / Такова судьба моя. / В первом слоге „е“ поставьте, / Заменяя „а“, / И от этой гласной буквы изменюсь я навсегда: / За моря, за океаны / Я в неведомые страны улечу / Птиц быстрей, на зависть тучам, / Дуновением могучим Вас умчу».



[701] *Минералова 2002, 173.*

[702] *Маршак 1961, 324–360.*

Сила слова утверждается и от обратного: слово может быть разрушительным и за его достоверность рано или поздно отвечают жизнью. Оно становится судьбоносным, сбывается, меняет мир. См. ребус 1.

С другой стороны, граничащий с музыкальностью младенческого лепета и смеха **нонсенс** сообщает чувство свободы в чистом виде, круша лишь дисциплинирующую власть, но никак не добродетели.

Романтическому культу детского и юношеского своеволия служат и на ином рубеже веков, ведь «только весёлые, непонимающие и бессердечные умеют летать», как сказал Дж. Барри (J. M. Barrie), герой которого, кстати, во всех смыслах ровесник — «Peter Pan» (1904), «Peter Pan in Kensington Gardens» (1906), «Peter and Wendy» (1911) — русской «Тропинки»: «Гласною буквой начало мое называют, / Конец мой, когда он тяжел, затрудняет. / С ним тяжко идти, поднимаясь на гору. / А все — человек в его лучшую пору». В шараде для самых маленьких читателей «Тропинки» уместилось столько ницшеанского!

Поэтика нонсенса касается множества стихов, зарубежных, как, например, переведенный П. Соловьевой специально для журнала «Тропинка», Л. Кэрролл, или сочиненных авторами журнала и связанных с русским фольклором (его потешками, пестушками, уловками, закличками молчанками нескладушками, прибаутками, присказками, неотвязками и «чушью», запатентованной впоследствии «чинарями», в детских журналах «Ёж» и «Чиж» спасавшимися в хаосе первотворения от хаоса краха). Нонсенс, как определяет его И. Г. Минералова, скорее поэтика, нежели троп или прием, и «может присутствовать на всех уровнях: в слоге, в художественной речи <…> в переосмыслении идиоматики и метафорики обыденной речи», а также сказываться в «завиральной»[703] позиции рассказчика.

[703] *Минералова 2002, 162.*

Авторы в курсе **специфики детского юмора**: несмешные взрослым, но излюбленные малышами звукоподражания и комические звукосочетания оживляют почти каждое стихотворение. В «Музыкантах» П. Соловьевой «их лапочки умело / По струнам ударяют. / Лягушки то и дело / Припевы повторяют: „Кокс, кваки-кваки, квакс! Коакс, ква-ква, коакс!“»; в «Елочных гостях» М. Пожаровой «Стук, стук, стук! — Кто стучит? <…> Дзинь, дзинь, дзинь! — Что звенит? <…> Бим, бам, бом! — Что гудит?» Музыкальность сама по себе рождает образность, как, например, в «Люцинде» Ф. Шлегеля двухлетняя Вильгельмина «может без устали напевать все свои любимые образы».

Исследователь сказок Серебряного века Г. К. Орлова полагает, что детское мышление ноуменально[704]. Древнейшая, возможно, архетипическая **вера в словесную реальность**, типа схоластического реализма, сопутствует ребенку. Как писал Ф. Шлегель о младенце:

Цветы всех явлений сплетает поэзия в легкий венок; таким же образом и Вильгельмина называет и рифмует местности, времена, происшествия, отдельных людей, игрушки и кушанья, нагромождая одно на другое в романтическом смешении, — сколько слов, столько и образов; и все без каких-либо побочных определений и искусственных переходов, которые в конце концов нужны только рассудку и сковывают всякий смелый полет фантазии[705].

Словесно-образный мир древней, безбрежней и богаче, нежели обозримый. Образный мир не просто феноменальный, духовно-чувственный: он претендует на статус «всамделишного», вещного мира, и уж во всяком случае — «взаправдашнего», пусть ирреального.

---

[704] *Орлова Г. К. Литературная сказка // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра: Общие проблемы. Проза / отв. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — С. 521–542.*

[705] *Шлегель 1970, 126.*

В сказке «Духовик» Ольга Форш сформулировала закон мировоззрения, который десятилетия спустя возвысится, очистится и бессмертно зазвучит по-французски, перевернув представления не только о детской литературе, но и о самом детстве:

Это только в лесу разнюхали звери правду, а люди разнюхивать не умеют, они глазам одним верят. А для глаз: зайчик кажется мальчиком, мальчик кажется зайчиком.

Иногда слова и образы имеют самостоятельное предметное значение и не просто приравнены к вещам и предикатам, а волей-неволей порождают все внутри и снаружи. Таков эффект синестезии мировосприятия дикаря и ребенка[706]. В первой трети XX века знаменитый Йохан Хёйзинга в «Осени Средневековья» пишет, что подлинно символическое мышление только у детей, дикарей и художников, у остальных — аллегорическое.

Иногда, особенно в колыбельных, тишайших и нежнейших именно в «Тропинке», сновиденная, почти галлюциногенная реальность описывается традиционно, без языковых вывертов. Например, в «Зимнем утре» О. Беляевской: «Сеет маковые зерна / На подушку тихий Сон / За оконницей узорной / Мрак ночной со всех сторон». Но и декаденты чуют опасность беспробудного сна, подобного смерти, безучастности, отрешенности и покоя, модного в их кругу. Так, М. Пожарова пишет: «Кому Сон-травы испить доведется, к тому баба Убаюна придет ночью, в сердце заглянет, песней заворожит, сказкой заговорит, снами волшебными забаюкает. Нескончаемые те сны, трудные, непробудные: зельями наговорными не расколдуешь. Баба Убаюна за белым

[706] *Возможно, это свойство всей эпохи модерна. Инфантильность растерявшихся, ошалевших от небывалых исторических потрясений взрослых начала XX века легендарна, особенно в декадентско-символистской среде. Для единомышленника и ровесника авторов «Тропинки» М. Пантюхова формула «тишина и старик» кажется обыденной, а вот видавший литературные виды А. Измайлов, подбирая аналогии, типа «хвост и воздержание», объясняет смешение понятий, близких «универсалиям», и конкретных лиц болезнью логики. Остается лишь добавить, в чем причина болезни: видимо, в неделимости мира на внешний и внутренний, в «эйдетизме» без границ. Н. Валентинов, проведший «два года с символистами», считает вычурность манеры бывшего друга А. Белого детской, особенно привычку «в небеса зашвырнуть ананасом».*

холмом жила. На лебяжьем пуху дремала, седыми туманами куталась». Традиция абсурдных «колыбельных на смерть» коренится в мировом фольклоре[707], но в менее «взбаламученное» время не покидала так называемых социальных низов, не выражалась столь искренне в элитарной литературе.

Главное для авторов «Тропинки» — свобода и «избыточность» (чуда, радости, энергии, мечты, красоты), определяющие, по И. Канту и Й. Хёйзинге, игру. Конечно, последовательность стульев миметична по отношению к поезду, но вагоны, разлетающиеся каждый на свою звезду, намекают на ирреальность, в формировании которой метафоризация и буквальная реализация тропов и идиом играет не последнюю роль:

И это знал Ганя: пироги убегать не умеют, он безногие. А если сидит пирог в печке пышный да рыхлый, а как вынуть его — одна черная корка на сковородке, это значит, все вкусное выел сам Духовик.

Но модернисты, коими являются все авторы «Тропинки», не забывают, несмотря на связь с нонсенсом, и о романтических основах декадентского или символистского творчества, которые оставляют не тронутыми. Например, постоянной чертой, унаследованной от романтиков, является **культ личности**, выделяющейся из толпы или не от мира сего, а также особое **сострадание к отверженным**, не исключая злодеев[708]. Показательно шутливое стихотворение о слоне (№ 3, 1912 год): «Шум, смех и крики со всех сторон: / „Глядите, плачет бедный слон!“ / А слон раскрыл огромный рот / Да как чи-чи-чи-чи-чих-нет!!! // И, не успевши молвить: „Ух!“ / Толпа, как в сильный ветер пух, / Вся полетела кувырком… / Вперед не смейтесь над слоном». Так, очень важно, по мнению Н. Манасеиной, не оттолкнуть душу, которая вырваться пытается из колдовского морока и очеловечиться,

[707] *Кабачек 2014.*

[708] *Участница журнала З. Гиппиус шокировала всех молением Господа о дьяволе («И он — Твое созданье, / Я Дьявола за то люблю,/ Что вижу в нем — мое страданье»). Конечно, с маленькими адресатами поэтесса обращалась бережнее, но яркие черты ее мировоззрения не проявиться не могли и в «Тропинке», хотя бы на уровне пристрастия к своенравным и непослушным детям, например, в стихотворении «Девочка».*

предвзятым осуждением. Некрещеным младенчиком умершая, Кикимора в одноименной сказке писательницы, попадая в крестьянские избы смутно вспоминает маму и тепло домашнего очага, а ее прогоняют как нечисть.

Еще примечательнее в связи с жертвой за всех и отверженностью всеми, кроме одного — главного, напоминающего новокрестьянского Христа, деда Зеленея, герой Пожаровой Мохнач из одноименной сказки, превратившийся впоследствии (в последний год существования «Тропинки») в стихотворении «Елочные гости» в «дедушку-мохнатика из лесов дремучих»[709]. Чувствуется сильное впечатление произведенное на Пожарову сказкой 1890 года Н. Лескова «Час Воли Божией»[710], в которой мудрецы Дубовик, Полевик и Водовик чужды **«простоты разумения» главного обретения — раздать хлеб сиротам и вдовам**, которое даровано Разлюляю, и повестью «Иуда Искариот» Л. Андреева. Однако пожаровский **злодей поцелуем не убил, а воскресил праведника**:

Понесся Мохнач, словно дикий подстреленный зверь <…> сквозь репейник без памяти прорывался, добежал весь в крова-

---

[709] *Герои журнала вообще имеют обыкновение жить самостоятельной жизнью на страницах журнала: переходить из номера в номер, из сказки в сказку, от автора к автору и даже самим выступать в роли писателей и «балакирей». Так что можно говорить если не о мифопорождающей тенденции журнала, то о* **ролевой игре**, *втягивающей детей в свой разомкнутый и меняющийся, без жесткой привязки к месту, действию и времени, волшебный мир. Специфика игрового как нельзя лучше характеризует ирреалистичность журнала в целом. Так, например, В. В. Каррик, автор* **страшилок, типа сказки «Хобиасы»**, *более известных в поэтическом «переложении» З. Гиппиус, предлагает детям игру «Ореховые глазища», которая заключается в исправлении своих глаз на демонические путем вставления в них, как монокля, раскрашенных ореховых скорлупок. В. Каррик, шотландец по происхождению, видимо, совместил Hallowing (All hallows day) и кинематограф. Мания* **грима** *— черта, философия которой оформляется еще Ш. Бодлером, который утверждает, что красоте вообще, как и личику, косметика только на пользу. Причем с помощью грима нужно достичь не эффект отказа от богоданного себя и обретения нового, самодельного, другого себя, как у актера, прения с религией которого раскрывается в знаменитом «Мифе о Сизифе» А. Камю. Нет, здесь более дерзкий вызов религии — претензия человека обернуться статуей, как рекомендует Бодлер [Бодлер Ш. Поэт современной жизни, с. 309] и приветствует И. Анненский [Анненский И. Ф. Вторая книга отражений. — СПб., 1909. — С. 102–103].*

[710] *Сказка Н. Лескова опубликована в «Русском обозрении».*

вых ранах <…> Не глядя ни на кого, встал он на колени и смиренно подполз к спящему деду. С хриплым воплем припал устами к ноге старика. И случилось нежданное: распались чары Сон-травы, и дед Зеленей открыл ясные взоры.

Однако главным условием воскрешения святого в сказке стала не любовь к нему, а любовь Мохнача к Трущобнику — такому же грешнику, как он сам, прощение врага и сострадание ему, то есть как раз то, в чем всегда перечил Иисусу андреевский Иуда, видевший низменное и зверское в людях.

Впоследствии возвещенное инклингами и утвержденное Толкином «со-творчество», синергия с Богом, согласование своего малого творения с Его вселенским, и «евкатастрофа», вписывание помыслов и дел полуязыческих персонажей в великий библейский контекст и ожидание светлого финала, присутствовала уже в начале XX века, особенно в русской детской литературе. Особенно торжественна eukatastrophe / евкатастрофа, «благое потрясение» в пьесе П. Соловьевой «Свадьба Солнца и Весны», в которой участвуют снежинки, ласточки, рябинки, дожди и ветры: «Да скажите, что страдание / Превратится в ликование / И блаженство без конца. / То, что сказкой называется, / Все свершится, все свершается / В царстве Вечного Отца».

* * * * *

Рассмотренние ирреалистических подходов писателей рубежной эпохи в их переосмыслении и парафразировании того, что было важно для романтиков и реалистов, полемизировавших с ними, нельзя не заключить: обращение к синтезу искусств для неоромантиков еще актуальнее, чем для предшественников. Действительно, именно синтез искусств, провозглашенный Шлегелями как обязательный в отражении универсума, приобретает доминантное значение, не исчерпываясь фактом «взаимодействия».

Особенно влиятельной была традиция В. Ф. Одоевского, ирреалистическое начало в творчестве которого не раз становилось предметом отдельных исследований, равно как и воссоздание

ирреалистического пространства при помощи различных способов апелляции к сфере музыкального, живописного, архитектурного (образ архитектора Пиранези из «Русских ночей», невольно сопрягающего века и пространства, реальную и инфернальную сферы — яркий пример ирреалистического осмысления искусства зодчества — в данном случае «безумного»).

Сходным образом художественный выход в ирреалистическую сферу дает сообщение динамики образам «статичных» искусств. Данный прием — даже если обнаруживает себя не явно, но подспудно, эпизодически или осколочно, априори связан с нарушением границ и законов реалистического. «Оживление» статуй и картин становится излюбленным символистским (и не только) приемом, восходя, в свою очередь, опять же к романтической традиции, отечественной и зарубежной. При том, что движение образов статуарных, «пространственных» чаще осмысливается либо угрожающе, либо трагически; экфрасис же обладает более широким эмоционально-семантическим спектром (нельзя не отметить востребованность христианской и языческой тематики, что возвращает к мысли о важности в контексте ирреализма богословской и мифологической тематики, осмысленной, однако, подчас весьма своеобразно, в декадентском ключе).

Безусловно, апелляция к такому новаторскому виду искусства как кинематограф, совершенно особым образом способствовал формированию и организации ирреалистического пространства в художественных текстах, не только в силу соответствующей тематики фильмов (мистической, ужасной, трагической), но и своеобразных, не имеющих традиций и аналогов приемов воссоздания реальности.

Характерно, что особым видом реализации ирреалистического становится изображение мира глазами ребенка (детский взгляд объективно *иной*, отличный от взрослого); а также мира *для* ребенка (своеобразный, детский юмор, основанный на нонсенсе, абсурде, «наоборотном» видении мира).

«Ирреализм» глубинного, подразумеваемого в слове выводит функциональность синтеза искусств в важную полифоничность и многомерность, которая часто оказывается периферийной (но не исключенной) в позитивистской системе координат.

«Ожившие» картины и статуи, выполняющие основную, а не вспомогательную или побочную, функцию; игра в кино-героев и литературных персонажей; обманчивость искусных этикеток товаров; сказки-«страшилки» и детские праздники со скрытой отсылкой к языческим ритуалам, а также многое другое, не связанное на первый взгляд, образует единое ирреалистическое пространство, соотносимое и с неокантианской ноуменальностью, и с гностическими заблуждениями, и, как ни парадоксально, с «летописью» экспериментирующей эпохи.

ГЛАВА 3
ДИАХРОНИЧЕСКИЕ И СИНХРОНИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ

3.1. Романтизм, модерн, авангард: пути наследования ирреалистических традиций

При анализе ирреализма как масштабного художественного феномена, безусловно, нужно учитывать не только синхронический, но и диахронический аспект. Ряд авторов, «вскормленных» в лоне романтизма и продолживших свой творческий путь уже в иное время, но своеобразно претворивших уроки романтизма в последующем творчестве, пожалуй, наиболее репрезентативны с точки зрения закладывания продуктивных традиций ирреализма, в полной мере впоследствии воспринятых в начале XX века.

Важнейшие типологические линии, продолженные в первые десятилетия XX века, были намечены В. Ф. Одоевским, ирреалистические элементы творчества которого были укоренены и в романтическую эстетику (при этом узнаваемы были конкретные традиции, а именно — гофмановские), и в апокрифические традиции, и в мистические учения (повести «Сильфида», «Саламандра», «Косморама»). Как отмечает Ю. Манн, «примерно в то же время, когда Одоевский стал отходить от принципов философии тождества, обнаружилось его тяготение к мистике. Одоевский изучает сочинения древних каббалистов и алхимиков, крупнейших мистиков XVI–XIX веков — Якова Беме, Эккартсгаузена, Юнга-Штиллинга и особенно Сен-Мартена и Пордеча…». Отдельно следует отметить утопический роман, действие которого отнесено в весьма отдаленное

будущее — «4338-й год» (1837) — своеобразный и самоценный ирреалистический опыт, который не был единственным в первые десятилетия XIX века и породил особое тематическое направление в начале века XX — речь идет о феномене, именуемом «антиутопией». Н. Корнуэлл исследует четыре магистральных, по его мнению, пути наследования системы образов и приемов Одоевского в мировой и русской прозе: композитора и органа как метафоры души в «Охранной грамоте» и «Докторе Живаго»; надзвездного путешественника (глава «Starman: the rise of the cosmic traveller») у Н. Федорова и С. Кржижановского; провидца и психологического детектива в «Драме на охоте» и «Черном монахе»; двойничества монаха в рассказах Е. Замятина[711].

Обращение к вечным темам любви, смерти, бессмертия души, добытийного существования подкреплены романтиками и прозаиками первой трети XX века разного рода научными аллюзиями. Еще А. Бестужев-Марлинский в повестях «Латник» и «Страшное гадание» утверждал двойственность романтического мировоззрения — противоборство пламенной веры и анализа, саморефлексии. «Сумеречный» «последний поэт» Е. Баратынский, которого О. Ронен считает декадентом в романтизме, в рассказе «Перстень» предлагает жестокий психологический эксперимент над мистицизмом героя, розыгрыш: впоследствии прием эксплуатируется в романах Д. Мережковского «Юлиан Отступник» и В. Брюсова «Огненный ангел». Если для анализа прозы декадентов-модернистов сегодняшние исследователи установили типологическое сходство с В. Одоевским, то у формалистов, В. Каверина, В. Катаева отмечают важность традиций О. Сенковского[712].

---

[711] *Cornwell N. Odoevsky's four pathways into Modern fiction: a comparative study. — Manchester: Manchester University Press, 2011. — 168 p.*

[712] *Подробнее см.: Колядич Т. М. Воспоминания писателей XX века (эволюция, проблематика, типология): дисс. … д-ра филол. наук: 10.01.01. — М., 1999. — 441 с.*

Традиция А. Ф. Вельтмана, с его синтезом фантастики, сказки и истории оказалась едва ли не самой «питательной» и художественно-продуктивной для близкого к символистскому кругу А. М. Ремизова, о чем он неоднократно свидетельствовал, прежде всего, в книге «Подстриженными глазами». Не будучи писателем первого ряда, вызывая подчас непонимание современников, Вельтман, тем не менее, в своих произведениях воплотил целый спектр ирреалистических элементов, впоследствии осмысленных и обобщенных в трудах начала XX века (прежде всего А. Евлахова). Так, перу Вельтмана принадлежит трилогия, каждое произведение которой соответственно осмысливает прошлое, настоящее и будущее человечества: «Странник» (настоящее), «MMMCDXLVIII год. Рукопись Мартына Задека» (будущее, 3448 год), «Александр Филиппович Македонский. Предки Калимероса» — прошлое. По сути дела, Вельтман является первым отечественным футурологом (хотя можно вспомнить и очерк Ф. В. Булгарина «Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в XXIX веке» 1824 года, и «фантастические повести» О. Сенковского — «Ученое путешествие на Медвежий остров», «Сентиментальное путешествие на гору Этну», «Любовь и смерть. Ночное мечтание» и другие).

Особый пласт творческого наследия Вельтмана характеризуется специфическим соединением исторического и сказочного (романы «Кощей Бессмертный. Былина старого времени» (1833), «Светославич, вражий питомец. Диво времён Красного Солнца Владимира» (1837), «Новый Емеля, или Превращения» (1845); к прошлому апеллирует целый ряд произведений писателя, однако ирреалистические моменты играют в них (в той или иной мере) стилеобразующую роль: роман «Лунатик. Случай» (1834), рассказ «Иоланда» (1837), повесть «Райна, королевна болгарская» (1843), «Дочь Иппократа. Эллинское предание острова Коса» (1849). Традиции предания, в том числе у Вельтмана, ученого, автора книг «Аттила. Русь IV и V века.

Свод исторических и народных преданий», «Первобытное верование и буддизм», «Маги и мидийские каганы XIII столетия», ирреалистичны сами по себе, независимо от содержания предания. Еще более ирреалистичны заговоры «обломки древних языческих молитв и заклинаний», множество которых парафразируется в романе Вельтмана «Светославич, вражий питомец», с жанровым подзаголовком «диво времен Красного Солнца Владимира». Как объясняет А. В. Коровашко, «отсутствует абсолютно надежная методика реконстукции», но то, что останавливает историка, вовсе не преграда поэту[713], для которого фикциональное — фактор, превозмогающий фактуальное и актуальное начало:

Кто не знает, читатели, Нестора, того маститого старца, что стоит в храме русской истории на гранитном подножии, как древний кумир, которого глаголам веруют народы, пред которым историки, как жрецы, ходят с кадилом, а **романисты черпают из 300-ведерной жертвенной чаши события прошедших веков и разводят каждое слово водяными вымыслами?**[714]

Ирреалистичными представляются также вельтмановские волхвы, многие ритуалы которых забыты, знания утрачены, а главное, их изображение, словесное портретирование осуществляется автором-христианином, хоть и с археолого-архивным багажом, поэтому художественно «логично» слияние «волхвований» с христианской гомилетикой[715], а также с образностью живой речи первой трети XIX века[716].

Становление и развитие ирреалистического начала в русской литературе, безусловно, осуществлялось и в творчестве таких авторов, как М. Загоскин (прежде всего, в его романе «Искуситель», литературно-апокрифическая составляющая

[713] *Коровашко 2009, 36.*

[714] *Вельтман 1997.*

[715] *Подробнее см.: Коровашко 2009, 43.*

[716] *Подробнее см.: Завгородняя 2011.*

которого указывает на особую, пожалуй, самую древнюю ирреалистическую традицию, соотносимую с житийной, эсхатологическо-апокрифической литературой, а также Священным Писанием и Преданием), А. Погорельский, О. Сомов, Н. Полевой, А. Бестужев-Марлинский, причем последний, по наблюдению А. А. Измайлова, образной «цветистостью» и утрированной риторичностью особенно повлиял на модернистский стиль в общем, так что вызывающий улыбку в «золотом веке» «марлинизм», который П. Н. Сакулин выделял на материале первой трети XIX века, оказался серьезно востребованным и через столетие. Творчество вышеназванных авторов было неоднократно рассмотрено литературоведами именно с точки зрения проявления и художественной функциональности тех или иных элементов ирреализма. Подчеркнем: именно элементов; при этом обобщающее понятие ирреализма не вводилось в литературоведческий оборот.

Можно с уверенностью утверждать, что в начале XX века классические (а также и более ранние, вплоть до древнерусской книжности) традиции были восприняты и осмыслены (подчас и художественно переосмыслены). Именно ирреалистический план творчества предшественников вызывал сугубый писательский интерес.

Интерес к романтикам достиг пика в теории и практике русского авангарда — «Серапионовы братья», футуристы, обэриуты, творчество Андрея Платонова. Роль романтиков в прозе Михаила Булгакова сложно переоценить, они родственны ему и «лирическим простором», и метрико-ритмической организацией, что важно, так как проблемно-тематически он, возможно, и близок модернистам[717], которых не жаловал, но «музыка» его речи, конечно, романтическая:

[717] *Е. Толстая отмечает, что интонирование и ритм «Мастера и Маргариты» противоречит ритму «Москвы» Андрея Белого [Толстая 2012], с которой на иных уровнях организации художественного пространства много сближений (см. исследования Б. Соколова).*

В. Одоевский «4338-й год»	*О. Сенковский «Похождения одной ревижской души»*	*А. Бестужев-Марлинский «Страшное гадание»*	*М. Булгаков «Мастер и Маргарита»*
Люди всегда останутся людьми, как это было с начала мира: останутся все те же страсти, все те же побуждения, с другой стороны, формы их мыслей и чувств, а в особенности их физический быт должен значительно измениться.	*Тогда люди были еще дешевы и копейки серебряные. Теперь цены на людей и на их чувства чрезвычайно возвысились: это следствие порчи нравов, роскоши и необузданного мотовства чувствованиями, которые в наше время кладутся горстями даже в щи и в отношения. Теперь и копейки стали медные!.. Это признак быстрого скопления вселенной к упадку.*	*Вот люди! — сказал он мне тихо… но в этих двух словах было многое. Я понял, что он хотел выразить: как в городах и селах, во всех состояниях и возрастах подобны пороки людские…*	*Ну что же, — задумчиво отозвался тот, — они — люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было… Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы, из золота. Ну, легкомысленны… ну, что ж… и милосердие иногда стучится в их сердца… обыкновенные люди… в общем, напоминают прежних… квартирный вопрос только испортил их…*

В «Необыкновенных приключениях доктора» Михаил Булгаков сетует, «почему не родился сто лет тому назад», то есть аккурат во времена владычества русского романтизма. Чарующий «марлинизм», вызвавший усмешку над романом булгаковского мастера В. Ереминой в цикле лекций «Классическая русская литература в свете Христовой правды», проявляется во многих размышлениях Булгакова о звездах, о «нравственном законе внутри нас»:

Тихая сторона мечтаний! Неужели ты населена одними мечтаниями нашими? Для чего так любовно летят к тебе взоры и думы человеческие? <…> Прелестна ты, звезда покоя…[718]

«Импровизатор» В. Одоевского в прозе П. Лаврова и А. Галунова: гений, народность и нравственность

В начале XX века в русской литературе появляются сотни «притч» о художнике, потому что роль искусства от развлечения, как часто было, по мнению Н. Полевого, в эпоху классицизма, или орудия идеологической борьбы, как его использовали в последние десятилетия XIX века, превозносится до религиозной, или, по меньшей мере, искусству присваивают прерогативу духовного ориентирования. Фанатизм искусствопоклонников стал тогда настолько велик, что хрестоматийный вопрос Л. И. Аксельрод (Ортодокс) был вполне резонный: если служение красоте — единственная цель человека и человечества, то не надо ли всем сразу «поделаться художниками»?

Оспаривая великого Готье, который проповедует бессмертие красоты, воплощенной, материализованной в «Искусстве», марксист Горнфельд противопоставляет эстетскому поклонению шедеврам самим по себе — жизнь идей в человечестве:

> Они живут в вечно обновляющем их понимании <…> во влиянии, которое они оказали на душевную жизнь и на искусство. Они живут в художественной традиции <…> надежнее, чем неустойчивое существование в мире материальном или в живой речи народа. Умрет народ — умрет язык <…> а идея его продолжится в человечестве[719].

По сути, для абсолютных метафизиков традиция не важна, ибо все вечно, поэтому принципы наследования, в том числе

---

[718] *Бестужев-Марлинский 1997.*

[719] *Горнфельд А. Г. Будущее искусства // Пути творчества: Статьи о художественном слове. Изд. 2. — М.: USSR, 2014. — С. 155–225. Или: Горнфельд, А. Г. Будущее искусства // Пути творчества: Статьи о художественном слове. — Петербург: изд-во «Колос», 1922 .*

нематериальных ценностей, видны Горнфельду в диалектическом материализме. Художественная вечность, славно обустроенная булгаковским Воландом, отличается от «вечностей» современников М. Булгакова. Так, даже романтически настроенный К. Федин устами своего профессора скажет «самое важное»:

Я, изучая историю, не мог обнаружить, чтобы какая-нибудь идея бесследно исчезала под развалинами[720] академии, города или государства…[721]

Это позиция А. Бестужева-Марлинского («земля наша, обиталище бурь, еще прелестнее <…> в полете к усовершенствованию — доля молодости души человеческой») и В. Одоевского[722]. Со времен торжества символизма исчезает «идео-реалистичная <…> res», вещественность, на которой настаивал А. Белый в статье «Смысл искусства»[723], и которая полновластно царила в эстетстве, зато идейность неимоверно превознеслась.

В связи с проблемой идейности и изящества в особой духовно-нравственной ситуации начала XX века весьма характерными оказались два произведения о художнике: «Цветы развалин» А. Галунова и «Кому принадлежит будущее» П. Л. Лаврова[724].

Джулио Лаврова вызвал восхищение А. М. Евлахова тем, что может нарисовать Христа так, чтоб законченый злодей уверовал в Бога, или так, чтобы психиатор наглядно изучал шизофрению. А. Гонфельда, понявшего диалог Лаврова по-другому, вовсе не устроило следующее оправдание художества: «Джулио с наслаждением слушал и могучую научную логику Профессора, и пламенную религиозную проповедь Инквизитора, и тонкие политические соображения Барона, и широкие финансовые комбинации Картежника, и грозный революционный призыв Бабефа». «Для меня, — объясняет художник, — все полно жизни и пре-

---

[720] *В эпоху декаданса руины, как писал Г. Зиммель, важны сами по себе — они агония искусства, плоть которого неотрывна от природы.*

[721] *Федин 1982, 53.*

[722] *Подробнее см.: Сакулин 1913.*

[723] *Белый 1994, 130.*

[724] *Лавров 1917.*

лести, потому что я один из вас вижу живую, вечно прекрасную сторону того, что для вас самих есть лишь преходящее средство для далекой цели». Тотальная поэтизация жизни, уподобление человека стихии, природе, не разграничивающей добра и зла, стала частью определения романтизма, данного в это же время В. Жирмунским. И у самого Лаврова, и у Горнфельда (в отличие от Евлахова, при анализе диалога Лаврова на миг забывшего об ирреализме, о прорыве к истине, и увлекшегося эстетской иллюзией) чувствуется недоверие к теории Джулио.

Как ни странно (для декадента), Галунов в «Цветах развалин» утверждает несовместимость «гения и злодейства», художнической, внутренней и преступнической, внешней свободы. Джулиано Галунова, чтобы написать Пьету, велит жене убить их ребенка, но дар запечатлевать божественное и вечное, в горе, как и в радости, не был дан художнику… и жена убила его, душой уже умершего. Нельзя создать из себя гения, но можно убить в себе человека.

Самый убедительный пример опасности искусства без нравственной цели служения народу и высшему началу человечности создан В. Одоевским в «Импровизаторе». Киприяно, пред которым, словно перед Пиранези, протянулся «чертов мост <…> над бездною, отделяющей мысль от выражения», умертвил свою душу — и стало все мертво снаружи, как водится у романтиков и мистиков (не случайно, эпиграфом к «Космораме»[725] Одоевского служит неоплатоническое «Quidquid est in externo est etiam in interno»). Здесь намечается разлад романтизма с эстетством, ставший основой ирреализма.

«Блаженство безумия» Н. Полевого в прозе Г. Чулкова

Роль деятельности Н. Полевого в жизни русского декадентства сказывается как на уровне «истории идей», так и в тематике,

[725] *См.: Вацуро 2000, 42.*

проблематике и образном строе художественных произведений. Близость повестей «Блаженство безумия» Н. Полевого и «Голос из могилы» Г. Чулкова задается общей основой — «Бёмом и Шведенборгом», «Повелителем блох» Э.Т.А. Гофмана и стихотворением В. А. Жуковского «Голос с того света», в котором героиня исповедует духовные принципы предвечного обета души, утверждения высшей красоты как цели земного бытия, почти дословно воспроизведенным и Полевым, и Чулковым:

Друг! На земле великое не тщетно!
Будь тверд, а здесь тебе не изменят!
О милый, здесь не будет безответно
Ничто, ничто — ни мысль, ни вздох, ни взгляд!
Не унывай! Минувшее с тобою!
Незрима я, но в мире мы одном.
Будь верен мне прекрасною душою,
Сверши один начатое вдвоем.

Однако содержательная специфика прозы[726] подсказывает и житейское, «прозаическое» измерение ирреальных союзов и событий. Мошенническая спекуляция мистикой и эротикой в лучших традициях Мефистофеля — вот что движет Шреккенфельдом Полевого и «Симоном Магом» Елены Чулкова. Но и земная жизнь полна противоречий. Так Шреккенфельда, погубившего Адельгейду, жаль как «несчастного человека: он не был уже коварным, отвратительным шарлатаном — он был отец, он плакал!»[727] Демон с корыстными видами на героя-любовника, сопровождающий возлюбленную, встретится в «Хозяйке» Достоевского и потом повсеместно в декадентской прозе: отец Жени в повести Пантюхова «Тишина и Старик», Кудеяров в «Серебряном голубе» и его инвариант в сказке «Куст»

[726] *Вопрос о содержательных различиях поэтических и прозаических форм, раскрытый А.широко обсуждается как в романтических, так и в декадентских кругах, подпитывается критическими отзывами А. Измайлова и научными изысканиями. [Подробнее см.: Лезин 1910].*

[727] *Страшное гадание 1997, 137.*

Андрея Белого. Совершенно неожиданная рекогносцировка знакомых персонажей конфликта встречается в «Исповеди мужа» К. Леонтьева: любящий супруг вручил свою молодую нетронутую жену проходимцу по той причине, что в нем было нечто национально-романтическое, сказочно-злодейское, что само по себе должно в союзе с женщиной творить иную, непостижимую, мифическую реальность.

Общее у Полевого и Чулкова место действия — Италия. Страна на руинах «других городов, зарытых веками в землю <…> Там смерть и жизнь слиты вместе, вместе любовь и мука, слезы и пение <…> волшебные невидимые сады и замки фей»[728]. Многоярусность мира, в котором соположены языческие и христианские времена и пространства, отражается в самой архитектонике повестей, в развертывании образов.

Общая для многих романтиков стратегия поведения, отражающая их иронию и тоску о «Невыразимом», — притворство. Если верить Саксону Грамматику, а не Отто Ранку, Гамлет симулировал безумие, а романтические герои симулируют нормальность. Из-за подобного мастерства перевоплощений и перевертываний социально ценностных иерархий Антиох создает образ, выросший в модерне до грандиозного символа[729], — печального Арлекина, «киника»[730] в бубенцах.

Все социальные нормы кажутся Антиоху низменными. Как можно, отчаивается он, жениться на своей душе — Адельгейде? Как можно тайный небесный несказанный союз заклеймить позором мелочного официального договора? В общем, как молился впоследствии А. Куприн, никакие житейские расчеты и компромиссы не должны касаться любви… Однако герои Полевого и Чулкова притворяются добропорядочными гражданами и, слышащие, как Антигона, божественный закон, становятся

[728] *Страшное гадание 1997, 126.*

[729] *Подробнее см.: Вислова 2000.*

[730] *Главным «киником» в Серебряный век считали Фридриха Ницше. См.: «Мир божий», 1903, X, XI.*

законопослушными и в обыденном значении слова. Именно эта тема раздвоения личности подхвачена русскими постмодернистами с каким-то фанатизмом, само собой, как иллюстрация агонии романтизма, а не компромисс с обществом. Автор «Тетради индивидуалиста» Ю. Мамлеева соблюдает в общении с тестем тон, заданный Полевым: «Мне забавно, что я буду казаться влюбленным, тихонько вздыхать, шептать <…> слова, как произносят их все люди, не понимая волшебного их смысла, не зная даже того голоса[731], каким надобно произносить их»[732].

Однако образом «блаженства безумия», тематикой до-бытийного существования душ, заложившая тысячелетиями ранее основы многих (ныне объявленных еретическим[733]) учений, и проблематикой мистико-эротической связи, влияние деятельности Полевого на литературу первой трети XX века не исчерпывается.

Так, общеромантический интерес к теории «возрастного развития народа» особенно ярко оформился именно в сочинениях Полевого[734]. Художественное воплощение этой теории продолжается, например, в творчестве И. А. Бунина.

Парадоксально, но именно Полевой наиболее ярко литературно оформил два расходящихся пути — «космополита изящного мира» и национального «самобытника». А. Евлахов, несмотря на попытку примирить в своей методологии эстетичность и органичность, рисует то идеальный мир гениев — изгоев из своих стран, объединившихся в «аристократию духа», то филигранные языки — апогей национального развития.

---

[731] *Снова отсылка к «Голосу с того света» поэта «сердечного воображения» и единственности «до-бытийной» любви.*

[732] *Страшное гадание 1997, 128.*

[733] *Слободнюк 1998.*

[734] *Подробнее см.: Карпенко 2002.*

Маршруты «путешествий» О. Сенковского в «Логарифмической погоне» С. Боброва

Многие открытия О. Сенковского в области «эйдологии», как выражался П. Сакулин, и «тонкостной материи» образов типологически наиболее близки модернистскому художеству и, в свою очередь, его продолжению. Особенно это касается ирреалистической сферы прозы Сенковского, пересекающейся, но не совпадающей с фантастической[735]. Так, жанр «клинического журнала о *невра*лгическом пациенте» заявлен как художественный именно Сенковским в «ночном мечтании», к тому же, с игрой точек зрения на «жанр», возникающей в народной этимологии, игрой, ставшей впоследствии важной для авангарда, венчающего «низовое» и культовое, сочетая просторечье и церковнославянизмы:

— Я скажу ему: барон приказал вам, сударь, доложить, что вы *писатель-с: не ври…*[736]

Документы «людей, уцелевших от последнего потопа», из «Ученого путешествия на Медвежий остров», и текст «Ярлыка опасного знания» из «Похождения одной ревижской души», столь небрежно реконструированный «коварными парижскими переводчиками-ориенталистами», вкупе с буддийской мифологией и сатирическим гротеском, имеют аналогию в симулякрах, копирующих несуществующий оригинал, пастишах-мистификациях в культуре постмодерна, поп- и соц-арта, концептуализма, в жанре альтернативной истории.

Именно Сенковскому, согласно наблюдению Ю. М. Медведева, мы обязаны традицией взгляда с того света, преподнесенной в «Записках домового»: прием подхвачен Ф. М. Достоевским в произведениях «Сон смешного человека», «Бобок», А. Н. Апухтиным в «фантастическом рассказе» «Между жизнью и смертью», Л. Н. Толстым в повести «Смерть Ивана Ильича».

---

[735] *Подробнее о разграничении фантастического и ирреалистического см. в книге Цветана Тодорова «Введение в фантастическую литературу».*

[736] *Записки домового 1996, 198.*

Декаденты, модернисты, неоромантики в виду особого интереса к загробной и «воскресной» тайне, обратили свое внимание на еще одну важную деталь — «записки», вещь, а не просто незримое знание, может получить человек с того света. Конечно, в столь грубой материализации духовного звучит отголосок языческих верований, околохристианских суеверий, «народно-бытовой фантастики», но Сенковский вплетает их в романтическое повествование так виртуозно, что отзовется век спустя немыслимой красотой образа: «Рукописи не горят».

На русский авангард непосредственное влияние романтизма было сильнее, чем на предшествующий модерн. Например, в 1922 году футурист из «Центрифуги» Сергей Бобров[737] пишет свою повесть «Логарифмическая погоня», аккумулируя романтические, которые ярко представлены в «критике житейской философии» «Кота Бубера»[738], и модернистские традиции. В общем, что бы ни манифестировали авангардисты относительно сбрасывания классики с «корабля современности», гипераллюзийность их текстов свидетельствует об обратном. Автора работы «Заимствования и влияния (попытка методологизации вопроса)» это касается особенно, можно сказать, профессионально[739]. В самом тоне и ритме[740] повествования Боброва чувствуется присутствие знаменитой авторской речевой маски О. Сенковского — «Барона Брамбеуса». Собственно фантастическое, согласно убедительно аргументированной классификации Цветана Тодорова, в повести «Логарифмическое путешествие» заключается в охоте людей на машины. Так герои подстрелили

---

[737] *Подробнее см.: Карпов 2000, 98–99.*

[738] *Не Мартина. В связи с «котом Бубера» вспоминается «кот Шрёдингера», который теоретически присутствует и отсутствует, — мысленный эксперимент физика, озвученный в статье 1935 года «Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik».*

[739] *Сакулин высоко ценил С. Боброва как ученого [Сакулин 2012].*

[740] *В журнале «Печать и революция» за 1922 год (книга восьмая) Бобров выдвигает, ориентируясь на Белого, особую гипотезу «текстуальных сличений»: «Легче, чем слова, выражения, образы, то есть все относящееся к тропам, запоминаются фигуры риторические, еще легче грамматические, метрико-ритмические» [Бобров 1922, 75].*

«паровоз типа „Микадо“ <…> и его фонари, закатываясь и мертвея, глянули убийце в зрачки с такой смертельной тоской, жалобой и дикой чистотой», чего не скажешь о танке — «железном тарантуле, людоеде <из которого> течет человеческая кровь». Ирреалистическое начало пронизывает все уровни повести: от сюжета о несостоявшейся любовной интрижке до хронотопа. Аллюзии на онейрические, если не сказать галлюциногенные, путешествия романтика-предсимволиста Жерара де Нерваля, «Орелию»[741] которого упоминает Бобров, Лотреамона («Песни Мальдорора»), А. Кубина («Другая сторона» которого посвящена приключениям в «царстве грез»), причисляемого, как и его друг — Г. Майринк, или русский писатель Л. Андреев, и к экспрессионистам[742], и к символистам[743], наравне с другими «предтечами авангарда». «Логарифмическая» погоня Боброва сопровождается иронией рассказчика, как в «Ученом путешествии на Медвежий остров», «Сентиментальном путешествии на гору Этну» О. Сенковского. Высмеивание нравов эпохи модерна, как то: культ свободной любви, сменивший устаревший еще задолго до мадам Бовари культ адюльтера, новокуртуазное восхищение вечной женственностью, — также продолжают традиции «Пестрых сказок с красным словцом, собранных Иринеем Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ» Владимира Одоевского, а также фантастических повестей Осипа Сенковского, нравоучительные назидания которых явственны и в сновиденной реальности. Так, Сенковский, например, повествует «о барынях, танцевавших кадриль на погребении мужа»[744], Одоевский об игре в карты «коллежского советника Ивана Богдановича Отношенья», о девицах,

---

[741] *В новейшем переводе — «Аврелию».*

[742] *История австрийской литературы 2009.*

[743] *Энциклопедия символизма 1999; Энциклопедия экспрессионизма 2003; Gibson 2006.*

[744] *Записки домового 1996, 130.*

руководимых мадам Жанлис в хождениях толпою по Невскому проспекту, и прочих фантастических[745] особах и делах.

На первый взгляд, прообразом Мани Сергея Боброва была заявленная намеком на «ключи счастья» женщины Маня Ельцова — героиня Анастасии Вербицкой, как пишет А. Грачева, пускающей в ход символистские идеи и приемы. Заявления Ельцовой, что «она не пудель, чтоб ее дрессировать <…> что полюбить ее надо такую, как есть»[746], и мораль романа, что «любовь нужно брать, смеясь и радуясь, как дети, не ведающие греха <…> и идти, куда зовет жизнь»[747], оказываются близкими Мане из «Логарифмической погони». Однако, как и принято в оксюморонной поэтике авангарда, близка Маня и Зенеиде Сенковского, прообразом которой была автор и героиня повести Е. А. Ган — «Идеал», которая жалуется:

Однажды заброшенная судьбою в глушь, женщина, как преступник, отверженный обществом, не вырвется более ни к свету, ни к жизни; без общества, без впечатлений, без сочувствия, не видя и не слыша ничего достойного себя, она истлеет в мраке; ни один луч не озарит ума ее; ни одно дуновение не освежит сердца! <…> Но, правда, ведь не природа заслоняет предназначенный ей

---

[745] *Независимо друг от друга Д. Николаев и А. Бушмин в исследовании «реалистической фантастики» и «реалистического гротеска» Салтыкова-Щедрина и Свифта, Г. Поспелов (Теория литературы. — М.: Высшая школа, 1978. — С. 101–102), Тодоров (Введение в фантастическую литературу — 144 с.), пришли к выводу, что* **сатира фантастична лишь по форме, по сути — критика общественной морали, с преобладанием фактуальной и актуальной значимости над фикциональной.** *При этом важно, что фактическая нагруженность в ирреализме не исключается, а именно преодолевается, например: «Отмеченный влиянием Достоевского и уже потому находящийся в эпицентре «всеобщих структур духа», роман «Мы» упруго фактичен. Фактичен до основания: текстовой плотью, смысловой наполненностью чувственно-интеллектуальных коллизий, реальной укорененностью символики. Говоря об этом, я меньше всего имею в виду позитивистскую застопоренность на «факте». Речь идет о соотнесенности реалий времени и творческого действа. Время всегда входит в произведение <…> Замятин был одним из тех художников, которые вписываясь в свое время точно также из него и вырывались <…> Уж слишком ярой была потребность дойти до самой сути «фактичности», вздыбленной в броске к будущему, противоречивой, не поддающейся причинно-следственному критерию» [Надъярных 2008, 301].*

[746] *Вербицкая 1993, 65.*

[747] *Вербицкая 1993, 402.*

свыше путь! Люди, законы общества, условия сильнейшие установили свои права!

К «ночному мечтанию» Сенковского восходит и образ Маниного мужа:

Ужасный муж был один из тех диких мужчин, пойманных в лесах Канады и приодетых в европейское платье <…> для которых поймать белую и слабую европейку хитростью, исторгнуть сердце из ее груди <…> естественно[748].

Если оставить в стороне расовую проблематику, то и в «Косморамe» Одоевского «адский муж» «пьет кровь» Элизы и мешает герою-любовнику, «платоническому супругу», в котором «дикарь, распаленный зверским побуждением, бушевал под наружностию образованного, утонченного, расчетливого европейца»[749], «скорее отдать земле земное»[750]. Сохраняется у Боброва, несмотря на черного дикого мужа, и ирония Одоевского относительно понимания адюльтера как пропуска в рай.

Ирреалистические традиции романтиков в повести Боброва заключаются в понимании демонического, инфернального происхождения, казалось бы, банальных земных соблазнов, а также в необходимости, а не акцидентности аллюзий. Мария, которая должна бы помнить, кому обязана своим именем, профанирует высокое предназначение «Мадонны туманных полей». Не случайно, настойчиво, хоть и ернически, звучат у Боброва лейтмотивы соловьевцев.

Мистико-математические метафоры человеческой жизни, ритмизация побед и поражений в борьбе светлых и низменных побуждений в «Логарифмическом путешествии» также имеет аналогии в подглавке «Desiderata» романа князя Одоевского «Русские ночи»: «Математика приводит нас к дверям истины, но самих дверей не отворяет»[751]. Определяющий «смеховой» хро-

[748] *Записки домового 1996, 173.*

[749] *Косморама 1997, 150.*

[750] *Косморама 1997, 154.*

[751] *Одоевский 1981, 46.*

нотоп Боброва гимназический учебник[752] Н. А. Шапошникова и Н. К. Вальцова — «Сборник алгебраических задач», аналогичен роли «Опытной, наблюдательной и умозрительной физики» Д. М. Велланского[753] у О. Сенковского, в том числе и в «Сентиментальном путешествии на гору Этну» с адюльтером в основе сюжета. Еще не ведая бобровского «Интеграфа», самостоятельно чертящего графики, и начертальных экспериментов соратника Боброва по «Центрифуге» — И. Игнатьева, Сенковский в «Ученом путешествии на Медвежий остров» преуспевает и в особом графическом оформлении текстов, и в попытке создания авторского алфавита, причем выдаваемого за «пещерно-наскальный», так что симулякры и пастиши посмодернисты могли бы найти и у романтиков. К ритмической, особенно важной для Боброва, организации текстов относится абстрактная и геометрическая орнаментика, древнейшая, но модная в 20-е годы и еще более — в 60-е, причем, несмотря на ее гигиеничность и прагматичность, заповеданную ведущими архитекторами эпохи — Адольфом Лоосом и Ле Корбюзье, эта орнаментная геометрия оказалась «психоделичнее»[754], чем живая этническая органика национальных стилей или вычурное изящество орнамента модерна. Герою Боброва кажется ирреальным и «странным орнамент цветных пересекающихся кругов и квадратов».

Зловещим предостережением звучат в повестушке Боброва, казалось бы, шутливой, новые вариации на тему деизма XVIII века: «Порядок стоит над этим миром, как оглохший Бетховен над инструментом, и тщится услыхать, что происходит там, — и не слышит».

---

[752] *Кстати, нещадная критика за использование гимназических пособий по математике и физике в философских построениях и художественных мирах обрушивается и на Андрея Белого.*

[753] *Благодаря Е. Боброву, Велланский стал популярным как исследователь «животного магнетизма» и в модернистской среде.*

[754] *Эдвардс 2011, 154, 162.*

Важно осознать роль преемственности в литературном процессе, и для того, чтобы не пропустить якобы второстепенные или по каким-то причинам незамеченные таланты, и для осознания, что опосредованно, возможно, вливаясь в общий поток духовной жизни общества, идеи и приемы, допустим, Боброва, с его таинственным гостем в испачканных барочных манжетах в эру Гочкиссов, на которых удобно летать на черные мессы, «Мадонн туманных полей», желающих сбежать к безвольному романисту от мужа — преуспевающего инженера, доходят и до М. Булгакова, а живые паровозы — до платоновских паровозов из Чевенгура, которые спешат из последних сил с фронтовыми письмами, груженые человеческой разлукой, несмотря на усталость, боль и отдышку, когда у них «колосники затекают»[755].

3.2. Натурализм в романтизме повести И. С. Тургенева «Клара Милич»: декадентские черты

В кинотеатрах начала XX века среди «детей каторги» и «сказок синего моря», всевозможных «танцев» — дьяволов, индийцев, индейцев, «черных пьеретт», «жриц» и «невольниц» любви, «ужасов мести» и «масок души» популярностью пользуется воскресшая «Клара Милич» — осовремененный и переведенный на язык новейшего искусства тургеневский шедевр, смысл и тон которого и сам по себе созвучен декадансу. Яков Аратов, превращенный в ученого Андрея Багрова, внутренне развивается «по Тургеневу», а вот Клара, ставшая Зоей, меняет не только имя. Однако и это имя, столь частое в начале века, сообщает героине иное измерение. Вместо «чистоты» Клары-Катерины важна жизнь «как она есть», «всеприятие» жизни на грани вседозволенности и тотальное ее отрицание. Снимаются, как заведено в новом искусстве, социальные и психологические причины тра-

[755] *Платонов 2011.*

гического «надрыва» Зои Кадминой[756], как то: тяжелый характер отца, непонимание в семье, трудности самореализации в обществе. Зрителю обещают главное — идиллическую картину любви двух «милых» героев там, в лучшем мире.

Специфику *fin de siècle,* с ее возбуждающей темной, глубинной романтикой, настоенной на шокирующем натурализме, можно почувствовать в любом произведении искусства. В позднюю прозу И. С. Тургенева, с апреля 1874 скрепляющего союз «пяти освистанных литераторов» ежемесячными обедами с Э. Гонкуром, Г. Флобером, Э. Золя, и А. Доде, глубоко проникает декаданс, особенно буйно цветущий во Франции. Именно во Франции в книгах Жоржа Пеллисье рождается концепция реализма и потом декаданса как стадий романтизма[757]. Ярким отличием между «романтикой» и декадентством стала перерасстановка сил между мужчиной и женщиной. Как пишет Марио Прац, продолживший исследование романтизма в книге «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantic» 1930 года:

Baudelaire and Flaubert are like two faces of Herm planted firmly in the middle of the century, marking the division between Romanticism and Decadence, between the period of the Fatal Man and that of the Fatal Woman, between the period of Delacroix and that of Moreau[758].

Показательно, что Н. Г. Чернышевский в статье «Русский человек на rendez-vous» вложил в характеристику тургеневского героя и героини приблизительно тот же смысл, но с характерным для русской литературы нравственным измерением: женская решительность противопоставлена мужской слабости с чувством незаслуженной вины «**неосторожного охотника,**

---

[756] *Здесь сценарист вернул фамилию актрисы Евлалии — предполагаемого прототипа тургеневской Клары Милич.*

[757] *Pellissier 1901.*

[758] *«Бодлер и Флобер, как двуликий Гермес, маркируют переломный момент в движении от романтизма к декадансу, от подъема рокового мужчины до эпохи роковой женщины, от Делакруа до Моро». Здесь и далее перевод Е.А.*

который нечаянно ранил и сам первый мучится сделанным несчастием».

Также «вселенский пессимизм» А. Шопенгауэра, почти невостребованный при жизни философа и культивируемый на рубеже XIX–XX веков, оставляет заметный след в мировоззрении Тургенева, как у его европейских[759] братьев по перу. «**И. С. Тургенев — поэт мировой скорби**» — так озаглавил статью в 6-м номере «Русского богатства» за 1904 год знаток европейской литературы, «ирреалист» А. Евлахов, который одним из первых, правда, несколько преувеличивая степень родства, увидел связь позднего Тургенева с прозой Артура Шопенгауэра и Джакомо Леопарди (только в 1908 году «Диалоги и мысли» в переводе Н. М. Соколова появляются в издательстве «Ясная Поляна»). Впоследствии декадентские черты Тургенева обобщает В. Н. Ильин, причем именно на излюбленном евлаховском материале — стихотворений в прозе и поздних повестей. Ильин считает, что у Тургенева «в его мистико-оккультных произведениях „срединная“ область стиля. Верхняя сфера этой области вводит в ослепительный солнечный свет православной мистики и вечной жизни. Нижняя сфера уходит в вечный мрак и серные испарения адской бездны, хотя и здесь наблюдаются оттенки, боковые пути, недоговоренности за невозможностью договорить, и вообще та бесчисленная гамма красок и переходов, которая свойственна подлинному и большому дарованию»[760]. По мнению Ильина, определяющим для позднего Тургенева является то,

---

[759] *В конце века Алексей Веселовский в книге «Западное влияние в новой русской литературе: Историко-сравн. очерки» (М.: издательство Русское т-во печ. и изд. дела, 1896. 273 с.) предупреждал о том, что впоследствии А. Блок назовет «магией европеизма», европеизацией русской культуры. В свою очередь, Сергей Соловьев в цикле «Crurifragium: Сказка о серебряной свирели; Сказка о апрельской розе; Червонный потир; Три девы; Веснянки» (М.: Тип. т-ва А. И. Мамонтова, 1907. — 168 с.) опечален, что сам Александр Блок «пересаживает на русскую почву хилые, чахоточные цветы западного декадентства» (С. 162). В этой связи оправдано уважение К. Леонтьева к русскому народу за то, что тот не любит интеллигенции, почти полностью европеизированной [Подробнее см.: Васильев 2016].*

[760] *Ильин 2009, 138.*

что «он **первый мистик в истории русской литературы нового времени. И это тем более странно и парадоксально, что сам он считал себя просвещенным западником-позитивистом маловером**»[761].

На структурном уровне повесть И. С. Тургенева «Клара Милич» напоминает **эклектику** в изобразительных искусствах, порожденную декадентским мировоззрением. В ней присутствуют те же составляющие, что впоследствии у модернистов — стилизации живописи, музыки, театрального действа. Однако все они принципиально не связаны между собой: не найдено их общего — очертания, функциональности, потенциала, истока, не говоря уже о синтезе: тургеневский исполнитель Листа плох не тем, что он любитель, а обратным — тем, что он не любитель музыки, его эстетическое внимание сосредоточено на коронном взмахе[762] головой, как не взмахивал даже сам композитор. Разрозненность и подчеркнутая беспомощность творческих актов, причем не из-за дилетантизма, а скорее из-за **отрыва от живительного источника — духовного (веры)**, поэтому Купфер случайно, неосмысленно «примостился» к постройке Храма Спасителя, или материального (витализма), апогеем которого в западной литературе стали образы дез Эссента, прекратившего в себе физиологические отправления, и задыхающегося «на нервной почве» мальчика в финале романа М. Пруста «В сторону Свана», те же симптомы и у Аратова. Балансируя на грани натурализма и декаданса, не столь различными меж собой, по мысли А. Евлахова, В. Толмачева, Тургенев в поздней, 1882 года, иронически-платонической[763], а лучше — плотиновской, повести (неслучаен образ вечной спутницы героя — бездетной старой девы Платоши, ходившей за героем, «как тень»)

---

[761] *Ильин 2009, 137.*

[762] *Уго Перси утверждает, что театральный* **жест** *— неотъемлемый феномен декаданса.*

[763] *Ильин пишет, что в тургеневской «пневматической области <…> тайна прообразов, прототипов, Платоновых идей или парадигм. Эти сущности можно также назвать, следуя Альфреду Фуйе, Idees-forces».*

не убирает и «заевшую» среду. Аратов у него — «дворянчик»: уменьшительный суффикс намекает на «захудалый род», на материальное запустение («за бесценок») — отсутствие средств к полноценному существованию плоти, родных по крови и плоти (Яков — бездетный сирота) и даже половой жизни. Также наглухо закрытый, со спертым — прокисшим или прогорклым — воздухом («духота смертельная, пахнет кислятиной»), купеческий дом Миловидовых — примета «разложения» остальных сословий, поскольку купцы обычно выходцы из крестьянства, а отец Клары продает интеллектуальный труд, интеллигенция. По сложившемуся тургеневскому канону, за социальной трагедией кроется психологическая (и она скорее причина, чем следствие социальной). Трагизм осознанной бездарности ранит глубже, чем непризнанной гениальности, ибо отчасти «**гений — антиобщественность**» (А. Евлахов), ему интересно с самим собой, — бездарности внутри себя делать нечего, а интеллектуальная профессия обязывает делать. Из типологически близкой «Кларе Милич» «Неточки Незвановой» Достоевского, опубликованной в 1849 году, вспоминается отец героини, подобный отцу Клары. Они оба демонстрируют **связь между образом дилетанта в искусстве и его неосознанным социальным протестом**: были бы деньги на образование — образовался бы гений, а иначе — «среда заела». Трагизм дан в онтологическом измерении, что иллюстрирует пейзаж: «Погода стояла сырая и холодная». Статичный, голый, мертвый, контрастирующий со всеми «усадебными текстами» Тургенева, — пейзаж «городского текста». Герой «нахлобучил[764] шапку», героиня в «черной мантилье» и «под темно-синей вуалью», что выдает декадентское стремление к **футляру**[765], как отмечено величайшими ис-

[764] *Этимология этого иронического просторечного глагола прослеживается от монашеского «***клобук***а».*

[765] *И. Минералова замечает, что «роли, как панцирь», отделяют Клару от Якова, в воображении которого избранница будет похожа на мать, которая свято хранит его сердце [Минералова 2015].*

следователями феномена Анри ван де Вельде[766] и Уго Перси[767], наравне с домом — в тургеневской повести одновременно и тюрьмой, и больницей, и крепостью от врагов. Из-за возможности закрыться на всех уровнях **город** (даже этимологически — «**ограждени**е» — от враждебных людей и стихий, леса, «silva» — мифологическая оппозиция «civil», сформулированная в России как раз в конце XIX века) — почти единственное пристанище декаданса. Взаперти декаденты оберегают свое Я, которое у них, как замечено Купфером про Якова, «щепетильное». Отец и дочь Миловидовы тоже болезненно «щепетильны», «ипохондрики», как сказал позитивист Разумихин о Раскольниковых. Они боятся верить во что-либо и кому-либо, даже друг другу. Воцерковленный, «общинный» человек склонен видеть в этом скорее вину, чем беду, да и Аратов взбешен, а не утешен «психологическим анализом» встречи-разлуки с героиней. Отец Павел Флоренский полагает, что «грех есть то средостение, которое ставит Я между собою и реальностью, обложение сердца корою <…> Грех в своей беспримесности, предельном развитии <…> это тьма. Ведь свет есть являемость реальности; тьма же, наоборот, отъединенность, разрозненность реальности, невозможность явления друг другу, невидимость друг для друга. Само название Ада или Аида указывает на таковой, геенский разрыв реальности, на обособление реальности, на солипсизм, ибо там каждый говорит: „**solus ipse sum!**“ Слово „скорлупа“ весьма подходит для обозначения „для себя“»[768].

О невозможности земного, психосоматического восприятия героини сразу предупреждает подзаголовок «После смерти», который выводит девушку из онтологического контекста. Она претендует на бесплотность и жизнь исключительно в пространстве духа. «Идеальность», пугающая даже как нельзя более

[766] *Velde van de 1894.*

[767] *Перси 2007.*

[768] *Флоренский 1990.*

склонную к ней «германскую кровь» Купфера, в Якове, тождественна чистоте Клары, псевдоним которой в переводе означает то же, что и настоящее имя героини — Катя, то есть **чистая, но на западный манер, апофеоз беспочвенности, неукорененности**. **Возможно, прообразом Клары была святая Клара**[769] **— духовная дочь и возлюбленная высшей любовью Франциска Ассизского.**

Из милого вида внешнее убирается — остается **абстракция**. Автор не спорит с ней, подбирая не раскрашенные природными красками возможные корреляты к ее портрету: графичные наброски не впечатлений[770] о девушке (кстати, впрямь мертвенно белой с черными волосами и глазами), выхваченных из «natura naturata», а отраженных бесцветных аратовских воспоминаний «о „чем-то“, не зная хорошенько, о чем именно», его снимки[771], «негативные», как выразился Гершель о дагеротипии, по форме

---

[769] *Редкое в России имя, но частое в русской прозе эпохи модерна (от Клары из «Озера» Н. Русова до «Вечера у Клэр» Г. Газданова), скорее всего, аккумулировало именно эту западную семантику. О роли Франциска Ассизского в культуре Серебряного века см. произведения и статьи: Д. Мережковского, С. Н. Дурылина — «Св. Франциск Ассизский и «Цветочки»» (Цветочки святого Франциска Ассизского. М.: Мусагет, 1913. То же: Цветочки: Второе издание. — Брюссель: Жизнь с Богом, 1993), Архимандрита Августина (Никитина) «Св. Франциск Ассизский и русские символисты» (журнал «Нева», 2014, № 11), И. Г. Минераловой.*

[770] *Тогда как портретирование матери Аратова импрессионистично и на уровне сюжета (подруга рисует ее акварельный портрет), и как характеристика воспоминаний сына о ней.*

[771] *Автор уделяет особую роль фотографическому портрету и манипуляциям с ним, которые проделывает Аратов, делая его стереоскопическим, т. е. объемным: «И перед ним опять всплыл образ Клары с устремленным на него, залитым слезами взором, с приподнятыми к губам, стиснутыми руками…» [Минералова 2015]. Кроме того, стереоскопические фотографии во времена Тургенева были фактически снабжены внутренним динамизмом: их делали, соединяя из нескольких [Новая история фотографии 2008] чуть разнящихся (как восприятие Клары глазами разных героев) снимков. Более того, ко времени написания повести повсеместно свирепствовал спиритизм, породив два общеизвестных фотографических феномена — «postmortem», когда в жажде сохранить частичку, энергию, облик покойного его запечатлевали, усаживая в естественной позе среди живых, и «extras», когда на промытых, вероятно, плохо пластинках проявлялись чьи-то «лишние» образы, как уверяли медиумы, — призраки, фантомы. О спиритической фотографии серьезно размышляли Артур Конан Дойл, Фридрих Энгельс и Дмитрий Менделеев [Великая книга духов 2009].*

и по сути, в отличие от позитивного, утверждающего[772] жизнь здесь и сейчас, тоже черно-белые, газетные фоторепортажи с ее некрологом, гравировки на могильных плитах, и плохо написанная отвергнутым (наряду с фамилией, семьей, родом) отцом[773] икона (не «запечатленный» образ в душе, узревшей ангела, а отпечаток наследственной душевной болезни).

Незримый, как все мистики (mistikos — тайный) в своих мечтах, Аратов (неспроста он по образу жизни «анахорет»[774] — от греческого αναχωρησις, от ανα — в сторону и χωρησις — иду, вкупе с более распространенными сравнениями — «отшельник», «затворник», «монах»), названный в честь оккультиста Брюса Яковом, зеркально отразилстранную «плоскостную» иконичность героини — во времени «музыки», точнее, в ее безвременье, ничего общего не имеющем с блаженством бергсоновской «длительности» существа, со-природного миро-творению, «natura naturans». Аратов не музицирует, не наигрывает, не перебирает клавиши, прислушиваясь к звукам в поиске приятного сочетания (гармонии с миром) или мелодичной последовательности (внутренней упорядоченности Я), как не знающий нот, случайно попавший в систему, отображающую, согласно Пифагору, солнечную. Яков безучастно (но не пародийно, как исполнитель

---

772 Не случайно противопоставление с акварельным портретом матери Аратова — «робкой», «нежной», «шелковистой», семейной, естественной и, если бы не «знахарские» чудачества «чернокнижника», прожившей долгую счастливую жизнь. Круг по-декадентски (нивелируя гендерные различия), изначально по-шопенгауэровски замкнется, когда ««цыганка», маркированная в русской речи как искусительница, колдунья» [Минералова 2015], «возьмет» жизнь мужчины. Декаданс порой отбрасывал и в доэсхиловские, доэриниевские, доэлевсинские пещеры матриархата. Деградация обратна эволюции, против поступательного движения прогресса, поэтому декаданс (по М. Нордау, «вырождение») дискредитирует исторически закономерную мужскую власть.

773 «В «Кларе Милич» гипотетически мог бы быть дан ее портрет, написанный отцом», — пишет Минералова.

774 От такой тургеневской модернизированной версии Павла Фивейского недалеко и до андреевского Василия Фивейского, с которым Аратова объединяет доминантный **мотив самозваного воскрешения праведного или даже самовольно канонизированного человека. Тема соблазна любовью земной и ее сакрализации** *интересовала Тургенева еще в «Искушении святого Антония» — драматургическом предвестии «Клары Милич», перекликающимся с Флобером.*

Листа) нажимает **«уменьшенную септиму», в которой слышится пустота, а не потенция разрешения, обретения.** Здесь нарушается чувство странной и непостижимой важности септимы, о потенциальном, ирреальном влиянии, возможно, воздействии которой даже на на душу Бетховена и … вселенскую жизнь пишет Владимир Одоевский в романе «Русские ночи»: «Вот аккорд, которого до сих пор еще никто не осмеливался употребить <…> септим-аккорд <…> чудная выдумка <…> я бы хотел передать тебе последние мысли и чувства, которые хранятся в сокровищнице души моей, чтобы они не пропали. Но что я слышу?.. <…> Снова раздались трубные звуки: целый мир ими наполняется, и никто заглушить не может»**.**

Впоследствии в рассказах писателей, которым свойственны «тургеневские ноты» (О. Терехова), нечеловеческую какофонию из рояля извлекают случайно пробегавшие крысы («Суходол» И. Бунина, «Астры» Ю. Слезкина), что может свидетельствовать об окружающем хаосе, а у Тургенева — небрежность «лишнего» человека, мимоходом[775] задевшего жизнь, что свидетельствует об абсурдности мышления. Совершенно по-другому, нежели Аратов, воспринимает «уменьшенную септиму» «живая жизнь» — Наташа Ростова. В опере, которая, по Толстому, сама по себе — образец искусственности, неестественности, уменьшенная септима становится проводником нелепой бесовщины и манерно-вычурного эротизма, любовного наигрыша, как потом выясняется неотъемлемого в извращенной натуре Курагиных: «Вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавес опустился <…> под шум и треск <…> какой-то чорт пел, махая рукою до тех пор, пока не выдвинули под ним доски, и он не опустился туда». Дважды в романе «Москва» вспомнит Белый толстовскую септиму в опере — при псевдовознесениях Коробкина — на юбилее и в финале трилогии, где «пал

[775] *Многажды он уверяет себя, особенно перед встречей с Кларой, что «мимо» проходил, после ее самоубийства, что «замечательное существо прошло так близко мимо».*

паяц в балаганный свой люк». Интересно, что таким же образом Толстой парафразирует и Вагнера. Септима встречается у Белого в «Кубке метелей», «Серебряном голубе» и «Петербурге», когда он цитирует «романс композитора Глинки» и покаянный канон святого Андрея Критского. Особенность этого интервала в том, что он вносит в musica sacra «неприличествующую храму[776] томность»[777], а в светскую музыку вносит неуместный трагизм или настраивает на болезненно-мистический лад, и то и другое в сочетании — существенная характеристика декаданса.

В связи с декадентским, особенно темным, как ночь перед рассветом модерна, восприятием искусства, в декламации Клары Аратов слышит не эстетическую (на которой настаивали на рубеже веков Г. Зиммель, К. Гроос, Й. Фолькельт, Л. Оболенский[778]), а душераздирающую эмоцию (экспрессионизм ее унаследует и доведет до уголовно-психиатрического завершения в лице Германа Нитша). Девушка «на грани нервного срыва» ранила Аратова живой, некрасивой и не приукрашенной болью. Герою не понравилась ее «игра», похожая на постановку чеховского Треплева, в которой то ли «дурной характер», то ли «больные нервы», то ли новое искусство, обращающее в допотопные, а порой — в добиблейские времена.

Пара «влюбленных» вышла у Тургенева декадентней героев повести Ф. Сологуба «Путь в Дамаск» с тем же сюжетом. Клава и скрипач на грани суицида встретились по высшему Промыслу. Никто не был инициатором близости, поэтому ничья специфически **декадент-**

---

[776] Русскую «томность» можно рассматривать в контексте гофмановского притяжения-отталкивания к «Sehnsucht» романтиков, двойственный в романе «Эликсиры дьявола», в котором не то святое устремление ввысь, не то подмена такового земным, эротическим влечением. И. Минералова доказывает генетическое родство «Клары Милич» с романтизмом: «мистическое содержание находится в диалоге с повестями М. Н. Загоскина и В. Ф. Одоевского» [Минералова 2015].

[777] Дмитревская 1974, 44–69.

[778] В несколько ином преломлении эстетическая эмоция представлена в «Эстетике» Н. Гартмана: это должно быть идеальное отражение реального чувства, поэтому суть поэзиса (этого романтического мимесиса самому Творцу, natura naturans, а не тварному миру) — воссоздавать не предметность, вещественность, реальность, а чувство реальности, ирреальность.

ская гордыня, которая **боится подозрения в «позорном» поиске** животного тепла, **семейного уюта**, здорового продления дней и продолжения рода. Именно поэтому тургеневскую Клару убило аратовская вульгарная оценка ее письма как банального флирта или кунштюка. Она ужаснулась бы и онегинской трактовке, в основе которой — подозрение в поиске «уз Гименея»: ее страшит статус[779] «верной подруги и добродетельной матери». Хотя кто знает, страшит ли он Екатерину Миловидову, забытую в извращенном актерском заигрывании — в отрыве от семьи и быта, в презрении к плоти, роду и рождению? Может, не существует только Милич, с иностранным (оторвавшим от отечества), каким-то острым и скорбным, перекрестно созвучным с личиной, ликом, плачем и кличем, псевдонимом — именем ложным[780]?

Однако Клара не похожа и на будущую «Мисс Май» З. Гиппиус, с ее модернистским культом жизни, которая есть сполох эстетской влюбленности в мгновение расцветшей плоти. Вот столичный, а значит, априорно оторванный от родины, рода и природы, Аратов умирает, действительно подобно сказочной, абсолютно духовной и вневременной принцессе Белой Сирени Гиппиус, — с навсегда застывшей в глазах мольбой о чуде[781] вечной любви: так сказалась и ранняя гибель его матери, когда-то солнечной, полнокровной, цветущей провинциалочки, глубинная, чревная любовь которой могла бы упрочить его связь с жизнью[782].

---

[779] Боязнь социальных договоров, указов, связей проходит сквозь всю модернистскую прозу: в романе Н. Русова «Озеро» героев губит страх обнаружения своей личной, интимной жизни. «Мисс Май» Гиппиус отлична от романтической «Сильфиды» Одоевского тем, что роль демоницы выполнила смертная. Начиная с Новалиса, главной функцией языка и тем более языка искусства считается не коммуникативная, а творящая самоценную красоту: «истинный санскрит — речь ради самой речи; это не что иное, как упоение речью».

[780] Ложь — прерогатива «дьявола — отца лжи», также «лжец тот, кто говорит я люблю Бога, а брата своего ненавижу» (I Ин. 4: 8), потому что зримого полюбить легче, чем незримого.

[781] И. Минералова открывает, что после того, как «Клара уйдет из жизни, несовместимыми видятся герою запечатленное телесное (оно представляется неживым, кукольным) и душа — светлые глаза и венок из роз».

[782] Яков Аратов своим замечанием о том, что не будь Клара дилетанткой и умей

Клара же продолжает линию персонажей типа Павла Кирсанова. Чопорный, манерный европеец, с «принсипами» и беспримесно романтической любовью, не упроченной на земле домом, потомством, вдруг жалобно прижался на чужбине к стеночке в русской церкви, как будто около покойных родителей, не придерживавшихся его чересчур возвышенных «принсипов». Душевная теплота, от которой отрекаются русские самозваные европейцы, — это как раз то, к чему неосознанно европейцы стремятся. В посмертно опубликованном **диалоге «Клара, или о связи природы с миром духов» Ф. В. Шеллинг**[783] тоскует о погибшей жене и «убеждает себя, что она исчезла не совсем, что живет не только память о ней, но и частица ее самой»: «Чем более мы познаем ограниченность этого мира, тем святей будет для нас всякое проявление в нем высшего и лучшего мира. <…> Там, где оно само обнаруживается, где мы встречаем сердце, которое несет в себе небо, душу, являющуюся тихим храмом небесного откровения, поступок или произведение рук человеческих, в котором внешнее и внутреннее оказывается как бы примиренным Божией милостью, мы обнимем их с любящей силой, будем считать их святыми и почитать как знамение мира, в котором внешнее так же подчинено внутреннему, как здесь внутреннее подавлено внешним». Мертвая вода сверхъестественного идеализма собрала тургеневских «влюбленных», обитающих в одном измерении, благодаря «*монархизму сознания*» (К. Гросс), то есть его иерархичности, — и только живая вода воскрешения сможет продолжить «сказку». Немецкий философ все чаще размышляет о дей-

---

отдаться искусству полностью, она не отвлеклась бы на любовь, замечанием, предложившим художнику единственно возможный путь — эгоцентризма, индивидуализма и ирреализма, предвосхитил брюсовское наставление «Юному поэту», мол, «никому не сочувствуй <…> не живи настоящим <…> поклоняйся искусству», и еще миллион декадентских установок. Этот поступок Аратова вкупе с последующим самоубийством актрисы повторен О. Уальдом в паре Дориан Грей, кстати, также не укорененный материнской любовью из-за ранней утраты, и Сибилла Вейн.

[783] Шеллинг, как известно, сильно повлиял на русскую философию, филологию и литературу [Пустарнаков 1998] и сам испытал потребность в участии и мудрости В. Одоевского, А. И. Тургенева, «одинаковость» с которым «в глубине души, в самом сокровенном чувстве <…> внушила доверие к его мнению и характеру» [Шеллинг 1987].

ственной народной вере, когда соседка лавочница дает обет святому Вальдериху — и он спасает ее дитя. В письме сестре на Пасху, после написания «Клары» Шеллинг объясняет: «Я всегда старался не принижать телесное, в отличие от того, как поступает идеализм <…> Мы не можем довольствоваться лишь всеобщим бессмертием наших умерших, мы хотим сохранить всю их личность, не потерять ничего, даже самого малого из того, что к ней относилось». По мнению председателя общества «Икона» В. П. Рябушинского, «**то, чего жаждет душа Шеллинга, является восточной православной истовой иконой**»[784]. Если сосредоточиться на том, что иконы в тургеневской повести — неуклюжие, то это приводит к сальерианскому надменному презрению к жизни, тогда как пушкинский общительный и жизнелюбивый Моцарт наслаждается музыкой в любом виде[785]. Музыкальность, по наблюдению И. Минераловой, — основной природный талант Кати Миловидовой, «подлинное свойство ее тонкой души, проявление любви, которая бессмертна».

3.3. Утрата триединства духа, души и плоти в сенсуализме прозы первой трети XX века

Нет живому грани.
Вяч. Иванов

Вся жизнь есть спор о вкусах.
Ф. Ницше

По природе своей вкус связан с восприятием земной пищи, но став феноменом искусства приспособился вкушать ирреальные яства. Физиологический аспект пересекся с эстетическим (с древнегреческого αισθάνομαι — чувствовать; αιοθητικός — воспринимаемый чувствами) и даже метафизическим (с древнегре-

[784] *Вздорнов 2002.*

[785] *«Сумрачный германский гений» придет к такому пониманию моцартианства в финале «Степного волка» Г. Гессе в момент, когда Моцарта с неустранимыми помехами передают радиоволны в море житейском.*

ческого τὰ μετὰ τὰ φυσικά — «то, что после физики»). Наша задача на примере русской прозы ирреальнейшего времени — первой трети XX века — почувствовать особые грани сенсуализма — грани соприкосновения с инобытием, в результате которого создается «суггестивность чувственных образов» (с латинского suggestio — внушение), то есть, согласно В. В. Полонскому, «чистая художественность». За один из элементов суггестии примем аллюзию, даже в полярных культурах Запада и Востока, одинаково связанную с категорией артистического вкуса. Если коррелирующая с ней категория стиля подразумевает креативность, которая может реализовываться в изолированной художнической практике, то вкушают окружающую среду, поэтому важны и выбор материала, и совершенствование рецепторов. В эпоху модерна, в погоне то за сакральностью, то за экспериментальностью, прямой, простой, врожденный вкус приобрел иное измерение, например, с помощью привлечения рокайльной культуры М. А. Кузминым, феноменологии Э. Гуссерля и имплицитно — иудейской традиции Б. Л. Пастернаком, восточной поэтики И. А. Буниным. В выборе авторов мы руководствовались постоянством приложения к их творчеству критерия вкуса авторитетными исследователями: А. В. Лавровым, Д. С. Лихачевым, Ф. А. Степуном.

«Эволюции духовной пищи во всем подобны пище телесной»

Одним из первых в 1910 году забил тревогу по поводу утраты вкуса к жизни М. Кузмин в статье «О прекрасной ясности», опубликованной в 4-м номере журнала «Аполлон». В пику модернистской прозе А. Белого, З. Гиппиус, А. Ремизова и других апологет «кларизма» назвал «ненужный туман и акробатический синтаксис <…> безвкусием, а идеализм — несчастьем». Для Кузмина вкус хоть и сопряжен с «ароматом индивидуального языка», но при этом сохраняет свое прямое предназначение —

различать материальные феномены — «элементы, соединенные в сушу <…> и влагу, которая опоясала землю морями». Показательно, что кузминский апофеоз плотской красоте увенчан библейской аллюзией. В 1923 году Кузмин в «Декларации эмоционализма» напишет, что «эволюции духовной пищи во всем подобны пище телесной». Вкус Кузмина контекстуально тождественен любому из пяти чувств. Однако провозглашая «феноменальность и исключительность» творчества Кузмин во многом продолжает традицию излюбленного рококо, что очевидно по его «Приключениям Эме Лебефа» 1906 года, письмам «девицы Клары Вальмон». Именно рокайльное искусство объединило понятием вкус — saveur — все аспекты сенсуализма и культивировало багательную штучность и эксклюзивность, «дух мелочей, прелестных и воздушных» (М. Кузмин) в противовес ренессансной глобальности, титанизму или средневековой соборности, теоцентризму, равно унаследованные русским Серебряным веком. По наблюдению современника Кузмина Жермена Базена, «в эпоху рококо вкус вытесняет стиль». Однако вкус для XVIII века не врожденный феномен. Александр Джерард в «Опыте о вкусе» пишет: «Тонкий вкус не является ни исключительно природным даром, ни результатом воздействия искусства. Он берет свое начало в определенных врожденных способностях духа, но эти способности не могут достичь полного совершенства, если им не оказывать помощь, должным образом их развивая». У. Хогарт в «Анализе красоты <…> написанном с целью закрепить неустойчивые понятия о вкусе» связал вкус — taste — с искушением. Век разума обязывал человека, претендующего на вкус, быть искушенным в иносказаниях, владеть лукавым двойственным языком. Однако в отличие от модернистской мистико-символистской аллюзивности, мифологические намеки рококо создают виртуально-игровое пространство либертинажа или политически заостренный эзопов язык Вольера и Ш. де Монтескье. Рокайльные аллюзии, наследуемые от гонгоризма-маринизма-эвфуизма-прециозности,

помимо отсылок к культурно-историческим реалиям, играют роль эвфемизма. Как объясняет Мишель Делон в книге «Искусство жить либертена», «аллюзия — основной прием в описаниях „хорошего общества“ <…> устанавливаются игровые отношения между благопристойным языком и непристойным поведением, между формой и реальностью. Весь лексикон чувств может интерпретироваться на двух уровнях, и появляются выражения, позволяющие двойное толкование». В «Приключениях Эме Лебефа» в VII главе герой поражает монашескую братию «видом того, что видят у человека, не имеющего штанов и подымающего юбку до пояса», а в XX главе фривольный рассказчик калькирует (вспомним эйхенбаумовское определение прозы Кузмина «русская речь, звучащая по-французски») с «faire l'amour» свою прикладную «влюбленность». Подобно искусству К. Сомова, которому посвящены «Приключения», — иллюстратору «Книги Маркизы», собравшей воедино фривольную либертинскую прозу, рокайльность Кузмина полна «чувствительной ностальгии по XVIII веку и предчувствием конца». А. Пайман и С. Даниэль отмечают подобное декадентское омрачение рокайльности также у других мирискусников. Именно их картины парафразирует Кузмин в повести. Однако есть и непосредственная отсылка к рококо: игра в жмурки с естественной белокурой Бланш — реминисценция «Игры в жмурки» Фрагонара. И опять-таки нарушает пасторальность картины неуместное декадентское сравнение наивной влюбленной девственницы с бретонской феей Корриганой, которая подменивает детей и вредит христианским священникам, тогда как мифологические отсылки рококо избирательны: либо к Цирере, либо к Венере. Хотя сам по себе кузминский мифологический пейзаж выдержан в рокайльном ключе, определенном М. Делоном: «Реальный пейзаж становится картиной на мифологический сюжет, в которой перемешаны все вариации на тему острова любви <…> Отплытие на остров <…> бегство от реальности, уход в область воображаемого». Излюбленным приемом рококо было взаимо-

уподобление пейзажа и интерьера. В «Афродите» Нерсья и в повести «Без завтрашнего дня» (вариант перевода: «Ни завтра, ни потом») В. Денона, вошедших в сомовскую «Книгу Маркизы», комната изображала рощу с листвой, ковер имитировал газон. «Обманка — это отказ признать ограниченность мира природы и стремление заменить его на реальность, в которой реализовываются самые безумные мечты». Кузмин пародийно снижает рокайльную «обманку», уподобив зеркалу лужу, в которой Эме с удовольствием себя разглядывает. Рокайльные сумеречные лабиринты, навязчивые в «Анголе» Ла Морлиера («анфилады комнат феи Люминёз, соответствующие видам наслаждений — едой, музыкой, любовью»), у Денона в повести «Без завтрашнего дня» («мы вступили на дорогу чувства <…> я не замечал, куда мы идем <…> свет был погашен, мы блуждали по темному лабиринту»), отражаются у Кузмина: «Вожатая повела без свечи по ряду комнат», «меня провели сквозь ряд комнат. Неотъемлемый атрибут комнат — свечи и зеркала. Они „сочетают магию с оптическим воздействием“ в „Маленьком домике“ Бастида и „множат удовольствия“ в „Жертвоприношениях любви“ К.-Ж. Дора („блеск свечей, отраженный в зеркалах, приглашал“). М. Делон объяснил эффект „сказочности рококо“ „удовлетворением сразу всех желаний“, ну и, конечно, чудесами просветительской машинерии. Визуальные характеристики кузминских персонажей отсылают к Ватто, Буше, Фрагонару — вернее, к их рецепции в творчестве и критике Бенуа и Сомова. А. Бенуа считал, что особый вкус, „saveur“, искусства Ватто в примеси печали и даже иронии: „Грубое касание реальности не разрушает иллюзий, и дивный сон не превращается в банальную явь. Моментами даже печаль Ватто переходит в иронию… И тогда „saveur“ вкус его искусства получает особую остроту“. Еще более вкусной находит Бенуа живопись Буше — „роскошный и все же не пресыщающий изысканно-гастрономический обед“. Сент-Обена („все на несколько секунд дразнило вкус этого гурмана“) и других представителей рококо Бенуа аттестует

гурманами. Примесь печали и иронии А. Пайман, С. Даниэль и другие исследователи замечали и в картинах под рокайль самих мирискусников. Однако в повести Кузмина есть и „ортодоксальные“ аллюзии, в широком общеупотребительном смысле. Г. Завгородняя в главе „Проза М. Кузмина: театральное начало как стилизационная призма“ монографии „Стилизация и стиль в русской классической прозе“ отметила плотную сценическую аллюзивность „Приключений“, бросающую, на наш взгляд, ирреальную тень на „кларизм“ автора. К музыкальным характеристикам героев „Приключения“ можно отнести аллюзии вокруг „маленькой Нинон, танцевавшей менуэт без кавалера“: по брошенной гитаре она напомнила финал „Алины и Валькура“ де Сада, где героиня поет арию из оперы „Нина, или Безумная от любви“ (1786) и „с яростью разбивает о стену гитару“ из-за вечной разлуки с кавалером. Ария „Безумная Нина“, только Дж. Паизиелло, встречается и у любимого Кузминым Д'Аннунцио в романе „Наслаждение“. Кузминская Паска поет арии и канцоны Скарлатти: и если писатель имеет в виду Скарлатти-сына, то галантные, полные юмора и грации, если отца, то „О, дайте в горе умереть“, „Мне все страданье“ (из „Арий композиторов XVI–XVIII веков для низкого (среднего) голоса и фортепиано“ под редакцией В. Пайкиной), что сопоставимо со словами Паски: „Я пою, как лебедь, умирая, // Умирая, я пою, любя“. На протяжении всей повести звучит знаковый для XVIII века клавесин. И наконец, собственно вкус к пище есть почти в каждой главе. Во второй „между жарким и сыром“, в десятой: „Вино краснело <…> холодные, но обильные и пряные блюда манили аппетит, в глубине белела постель“. Переход от ужина к интиму — общее место либертинской прозы: то Казанова хвалится, что у него „со вкусом обставлены комнаты и все в них предназначено для любви и роскошных ужинов“, то в „Маленьком домике“ и „Жертвоприношениях любви“ появляется „летающий стол между кухней и будуаром“. Помимо сказочной быстроты исполнения желаний, в изображении

Кузминым основного инстинкта ощущение ненастоящих, ирреальных отношений создает подмена гендерных ролей. У мадам де Лафайет „пробуждается принцесса Клевская в смущении перед возлюбленным“, в „Искусстве наслаждения“ философа-медика Ламетри[786] та же сцена означает пробуждение женской чувственности, — у Кузмина просыпается в смущении, тонет, теряется обычно Эме. Так, не жалуя потустороннее — ни райское, ни инфернальное, эстетизируя материальное, и либертины, и Кузмин парадоксальным образом вызвали ощущение ирреальности. „В искусстве стиля Рококо <…> эстетизировали телесное, но этому придали возвышенное значение, отчего возникало ощущение легкости <…> эфемерности бытия, — размышляет В. Власов в десятитомном „Новом энциклопедическом словаре изобразительного искусства“. — Стиль Рокайля представляет собой удивительный пример „мнимой пластики“, трансцендентности изобразительных мотивов“. Р. Тименчик и А. Лавров пишут, что и у Кузмина, „мир, отраженный сквозь призму эстетических зеркал, запечатленный в грандиозном пантеоне мифопоэтических образов и функционирующий в системе сюжетно-стилевых клише <…> наделен своей особой жизнью, свободной, непредсказуемой и непринужденной <…> Мир, сводящийся к картинам, отражающимся на поверхности шара, для Кузмина по-своему равен этому шару, представляет собой <…> априорную, непосредственную реальность».

«Каким же мясом несет от идей?»

В 1764 году Н. Ламберт в «Новом органоне» ввел понятие феноменологии, говоря о корреляции состояний познающего субъекта и предметов. Ученый стремился найти механизм обнаружения некоего «простого в познании» — «реальных понятий», которые заложены в природе самих вещей. В нача-

[786] *Ламетри задолго до Ж. Делеза и Ф. Гваттари видит человека самодовлеющей «машиной желаний», однообразным механизмом инстинктов.*

ле XX века о подобной ирреальности чувственного мировосприятия с новой силой заговорит феноменология. Определяя профессиональную и жизненную позицию, Бориса Пастернака Д. Лихачев настаивает на большем тяготении к гуссерлианской феноменологии, нежели к марбургским неокантианцам, которые в 1912 году аттестованы поэтом в письме к А. Штиху «скотами интеллектуализма». Примерно тридцать лет спустя в 1944 году поэт заявит на вечере в университете, говоря о своей, совместной с Маяковским и Асеевым, юности: «Мы были сознательными озорниками. Писали намеренно иррационально, ставя перед собой лишь одну-единственную цель — поймать живое. Но это пренебрежение разумом ради живых впечатлений было заблуждением. Мы еще недостаточно владели техникой, чтобы сравнивать и выбирать, и действовали нахрапом. Высшие достижения искусства заключаются в синтезе живого со смыслом» (из конспективной записи Нины Муравиной). Однако не будем забывать чередование притяжения и отталкивания Пастернаком Когена, подобное разве что отношению Белого к Штайнеру. В ранней прозе Пастернака, особенно в повести 1918 года «Детство Люверс» гиперчувствительность, подчас синестезия восприятия становится вездесущей, особенно в Жене. У главной героини «тупо сплываются» страницы книг перед глазами, она «кинула заплаканными глазами по окну», то есть кинестетическая (и близкая — тактильная) как плотнейшая связь с окружающим формирует не только осязание, задействует зрительный, слуховой, вестибулярный анализаторы, но и, скажем словами И. Сеченова, «является психофизиологической основой пространственного видения, восприятия времени, предметных суждений и умозаключений, абстрактно-словесного мышления». Так Мотовилиха для Жени была чем-то «волнующимся», Урал «горным именем, раскатившимся кругом, с камнями и с песком сброшенным вниз», «в мокрой земле копошился говор», «студено… шершаво чернела … ночь»; буквально поняла Женя неделимое «можете идти» после экзамена, как «после этого можете/

умеете ходить» (вместо чужого повелительного «идите» — свое модальное «могу») и выше — «куми» (Мк. 5:41); а когда Женя подъезжала к Екатеринбургу, «в очарованной голове „граница Азии“ встала в виде фантасмагорического какого-то рубежа, вроде тех, что ли, железных брусьев, которые полагают между публикой и клеткой с пумами полосу грозной, черной, как ночь, и вонючей опасности». Женины вкусовые рецепторы поражают неожиданностью вторжения в процесс пространственно-временного ориентирования, а также в аудиальные, визуальные и болевые ощущения: лампы, словно «раздутые изнутри водянкой» «больные плоды», «были близки к небу», «как к постели больного — питье». Семейные неурядицы дети воспринимают кожей, мышцами, как «жар перед сыпью», или кинетически — «все их существо содрогалось и бродило». Но образ ребенка лишь очерчивается психофизическими качествами — душевное состояние интересует поэта. За эмотивностью кроется тоска по духовному родству с кровными родителями, и она сродни богооставленности. Устав от слепого материнского инстинкта, дети ждут зоркого внимания души, умной любви, поэтому единственный осмысленный поступок матери Женя встречает сквозь слезы, видя ее, как сквозь увеличительное стекло, «во всю комнату», но величие матери в эту секунду возросло и от уважения дочери.

По Э. Гуссерлю и Б. Пастернаку, мир и человек постигающий взаимообусловлены в становлении, а «Я» не единство, а множественность разнонаправленных данностей, что и проиллюстрировано поэтом особенно ярко: «… мало кто и из взрослых знает и слышит то, что зиждет, ладит и шьет его. Жизнь посвящает очень немногих в то, что она делает с ними». Также феноменологично утверждение, что предвзятые «общие понятия» просто «отвлекают человека», чтобы «он не замешивал своей тупости в устройство своей бессмертной сути». Таким образом, отталкиваясь от материалистического плюрализма, поэт ощупью намечает путь к избранному — вопреки родовому — христианскому

«Да будет воля Твоя», «не как я хочу, но как Ты хочешь, Господи». Близкий путь проделала феноменология в философии любимых преподавателей поэта — Э. Гуссерля и Г. Шпета. В то время как марбуржцы принимали за субъект абсолютно трансцендентное, Гуссерль настаивал на интенциональном разомкнутом мироощущении, а с 1904 года, полемизируя уже с «натурализмом» и «объективизмом» мюнхенцев, направился в русле трансцендентализма к идеализму, заявив, что феноменологическое сознание хоть и находится во взаимодействии с социумом, природой и культурой, но не исчерпывается ими. Анализируя детское чувство заброшенности родителями, Пастернак пишет, что на поверхность, как теодицея, выдвигалась собственная вина, подсказанная «христианизмом», — исконный первородный грех «испорченности и нераскаянности», но втайне от самой себя девочка обижалась за их незаслуженную и непонятную холодность. Как раз этот сокровенный тайник человеческий и запечатлевает Пастернак ирреальными образами — «тягостной, кровавой матерьяльностью … в человеческой душе». Г. Шпет с его герменевтико-феноменологическим проектом примерно 1913 года утверждает, по мнению С. С. Хоружего, что «интенциональный строй — естественный строй если не религиозного сознания вообще, то, по крайней мере, квинтэссенционально и аутентично религиозного сознания — сознания в духовной практике… Феноменология есть естественный язык духовной практики». Г. Шпет также выделяет подвиды миропостижения — социальную, чувственную и идеальную интуиции: «Мы идем от чувственной действительности как загадки к идеальной основе ее, чтобы разрешить эту загадку через осмысление действительности, через усмотрение разума, в самой действительности реализованного и воплощенного». В «Детстве Люверс» мироздание зиждется на подобной основе: «Все это производится по какому-то медлительному кругу, как вращенье звезд, с бережной сдержанностью гигантов, на волосок от катастрофы, с заботою о целости земли. Этими сложными передвижениями

заправляет ровный, великий гул, недоступный человеческому уху и всевидящий. Он окидывает их орлиным оком, немой и темный, он делает им смотр». Одухотворен и, что парадоксально, при этом топографичен и снегопад: «… с неба валились белые царства и края, им не было счета, и они были таинственны и ужасны. Было ясно, что эти неведомо откуда падавшие страны никогда не слышали про жизнь и про землю, и полуночные, слепые, засыпали ее, ее не видя и не зная. Они были упоительно ужасны, эти царства; совершенно сатанински восхитительны». По-своему разумны и гул, и сатанинский снегопад, однако, пока еще безлики, но вскоре покажется и лицо демиурга: «Когда же он, чародей, обведший все, что видит глаз, колдовскими кругами, произнесет свое заклятие и вызовет зиму, дух которой уже при дверях?» Если в предыдущих сущностях подчеркивалось отсутствие голоса, слуха или зрения, то в предновогоднем, уподобленном сотворению мира состоянии, все налицо. Однако уличному демону-демиургу, разрушителю и строителю, противостоит милостивая хранительница домоседка Женя — женская ипостась божественного присутствия, типа Шхины (שְׁכִינָה). Можно сказать, подспудно почву для феноменологических теорий и практики заложил в поэте «вынужденный» иудаизм, к его отголоскам относится знаменитое пастернаковское восприятие самой жизни как богослужения:

> Воображение девочки было космогонично фатально. Оно было подневольной частью ее духа, потому что когда с человеком вместе вновь собирается мир из своих частей и составов, то, как и в тот немыслимый, мифически-первый раз, так и в этот, у строящегося мира, а с тем вместе и у человека опять никакой своей воли нет. Он весь опять в свежей, как бы дебютирующей вновь среди хаоса, увлеченно-упорной и вдохновенно-умеренной воле Божьей.

Так феноменологически верно уразумел автор нечто самораскрывающееся в раскрывающемся первозданном опыте героини. Каждое обычное дело у Пастернака — ритуал (апогеем можно считать мытье пола Ларой, уподобленное святому очистительному чтению книги), а тело — храм: «Всей ночью своих нервов

служа Творцу, такой человек будет странен вам. Тело будет его Кораном». Неожиданное вмешательство Корана усиливает ирреализм образа, хотя бы тем, что Коран, в отличие от иудаизма, обещает праздник плоти в нездешнем существовании. Боговдохновенный сенсуализм Пастернака постоянно преподносит материальное как сакральное:

Каким же мясом несет от идей при всяком художническом прикосновении? Человеческим, то есть: благородным, святым, философствующим… Может быть, набредем мы когда-нибудь в человеке, по которому начали сегодня свое хождение … на то место, которое пахнет капустой или подержанной книгой». Вполне в духе иудаизма поднят и половой вопрос: «Лиза знала все, как знают дети, узнавая это с чужих слов, <и не поперхнулась услышанным>. В таких случаях те натуры, которые облюбованы творцом, восстают, возмущаются и дичают…

Сакраментальность отношения мужчины и женщины предвосхищает его табуированность в богоизбранных, Пастернака возмущает в Лизе, антиподе Жени, как «душа не нанесла побоев мозгу за то, что он осмелился что-то узнать на стороне, мимо ее, не из ее собственных уст, ее, души, не спросясь». Также унизительная, на первый Женин взгляд, тайна взросления, связующая кровь и душу, предвещает возможность зачатия, животворения, и во многих традиционных, в том числе иудейской, культурах встречается коллективным обрядом инициации. В финале повести вообще происходит то, что объединяет западную феноменологию с восточной медитацией: «отрешение от чувственного восприятия внешнего мира, <с помощью трансцендентально-феноменологической редукции> от собственных переживаний, от психической субъективности». После этого воздержания остается в качестве необходимого условия всех сознаваемых предметов «я», очищенное от человеческих свойств, — «я» трансцендентальное; это уже не человеческая, а «чистая субъективность», «трансцендентальная субъективность», «мир сознания чисто как таковой», «чистые феномены» (из «Nachwort zu meinen „Ideen zu einer reiner Phënomenologie und phënomenologischen

Philosophie“ 1930 года, „Ideen…“ изданы в 1913 году). Чистым феноменом, явленным в конце повести Пастернака, становится „другой человек, третье лицо… то, которое имеют в виду, обращаясь к именам и сознаниям, когда говорят: не убий, не крадь… Не делай ты, особенный и живой… этому, туманному и общему, того, чего себе, особенному и живому не желаешь“». По Пастернаку, заблуждение — «думать, что есть имя у впечатлений такого рода. Его у них нет». Равно как им нет имени в иудаизме, где утверждается: «lo sh'mo bo sh'mo» (יהוהשמו / Яhve Ш-мо; «YHVH — Имя Ему, Его»), что приблизительно значит «нет Его Имени, в Нем Его Имя».

«И прохлада духовная была как прохлада ментоля»

И. Бунин, редко сопоставляемый с Б. Пастернаком, оказывается близок ему на грани ирреальной чувствительности, только развитой одним на Востоке, другим — на Западе. Трансцендентально-феноменологическую редукцию Гуссерля постоянно уподобляют восточной медитации. Философ ищет «я» «как абсолютно в себе и для себя сущее, до всякого мирового бытия, впервые в нем получающего значение бытия»[787]. Б. Гаспаров называет этот принцип Гуссерля и Пастернака — «объективной субъективностью, субъективностью без субъекта, надличностным субъектом». Индийская традиция предельно близка этому принципу: атман есть брахман, в средоточии самосознания человека присутствует самосознание всего мироздания. Аналог гуссерлевской редукции также легко найти в религиозной словесности и практике Востока: «То, что не является ни сознательным, ни бессознательным, что невидимо, недосягаемо, неописуемо, невообразимо, не имеет имени, чья сокровенная суть состоит из собственного опыта, поглощающего все многообразие, безмятежное и милостивое <…> и есть Атман. Он — то, что следует познать» (из «Мундаки-Упанишады

[787] *Husserl 1930, 556.*

1.1.6, मुण्डकउपनिषद्). З. Минц, Ю. Мальцев, О. Сливицкая, В. Келдыш утверждают бунинское „приобщение человека к надындивидуальным началам бытия“ (З. Минц), „его особую метафизику, нерасторжимо связывающую бытийное, субстанциальное с вещественным, материально зримым и слышимым, телесным“. Теперь читаем у Б. Гаспарова: „Притягательность для Пастернака новейшей философской критики познания во многом определялась ее последовательно надындивидуальной и антипсихологической исходной позицией“[788]. Б. Эйхенбаум писал о Кузмине времен „Приключений“: „никакой психологии, никакого быта“. Б. Гаспаров пишет о Пастернаке с его „установкой на объективное и всеобщее“ как об „антиподе преобладающему духовному климату рубежа века, с его сосредоточенностью на внутреннем мире личности и культом творческой мысли“. Ю. Мальцев, утверждая сближение модернизма и Бунина в „чувствовании за реальностью некого иного, более глубокого бытия“, считает бунинскую образную мысль „органичной“, „невольной и интуитивной“, в противоположность ее „головному характеру“, ее „излишней интеллектуальной преднамеренности“ и — как следствие — неорганичности запечатления в модернистско-символистской практике. Пастернак, с его „лихорадочной неартикулированностью <…> способностью от всего приходить в восторг“, „склонностью к саморастворению в хаотическом движении мира, неспособностью диктовать ему свою волю“, нуждался в „интеллектуальном якоре“ Когена, для которого „мир — разумная проекция, развивающаяся из категориальных постулатов».

Лирическое и риторическое в ориентализме И. Бунина (на примере рассказов 1913–1916 годов)

Ф. Степун писал: «Всякий метафизический антропологизм… глубоко чужд Бунину <…> человек… не как сверхприродная

[788] *Гаспаров 2013.*

вершина, а как природная глубина». При этом мерилом истины в его творчестве большинство исследователей считают красоту. И. Минералова настаивает, цитируя статью «На поучение молодым писателям», что «восклицаниями, нечленораздельными звуками» красоту из жизненного материала не сотворишь — необходимо упорядочивающее (и в буквальном смысле тоже) риторическое начало[789]. Г. Адамович и О. Сливицкая видели в таком двойственном — эмоциональном и поэтологическом — подходе к искусству влияние восточной философии, совмещающей органику и мастерство. По словам Адамовича, «на Востоке красота понимается не как украшение бытия, а как его глубинная суть, постичь истину о мире и человеке можно только узрев красоту». Для подтверждения его мысли возьмем навскидку пример из восточной словесности — из «Brahmāsvādasahodara» (Sāhitya Darpaṇa 3. 2–3): «Индийское искусство предназначено не для развлечения, утешения или пользы, а для того, чтобы развить в человеке способность **вкушать** идеальную **красоту**, которая сродни вкушению благочестия» (Перевод Е. А.)[790]. «Органичность» Бунина сказывается и на особой аллюзивности его творчества, отличной от современников. «Симфонии» Белого — стилизация музыкальных произведений, «Неупиваемая чаша» Шмелева, «Сердце Авраамия» Зайцева, «Взыскание погибших» Платонова — экфрасисы икон, «Козлиная песнь», «Труды и дни…» Вагинова — парафразирование античной словесности. Когда Мандельштам говорит в «Утре акмеизма» о божественной сложности человеческого организма, то сравнивает его с шедеврами архитектуры, Маяковский, в «Облаке в штанах» провозглашая «мельчайшую пылинку живого» ценнее архива культуры, все-таки чаще имеет в виду человеческую индивидуальность. Таким образом, аллюзии этих гениев обращены к культуре, а не к надличностному бытию. У термина

[789] *Минералова 2009.*

[790] *Brahmāsvādasahodara [Сайт] http://spiritualityandus.org/2014/01/13/sanskrit-sanskriti-culture (дата обращения: 17.03.2014).*

«аллюзия» в западном понимании вообще нет значения намека на чувство. Символизм Бунина интересно постигать в контексте индийской поэтики, опираясь на понятие дхвани («отзвук»), и особенно раса-дхвани — намека на чувство (бхава), причем не описание (читра) его, а именно внушение, суггестивное воздействие. Такое сравнение позволительно, во-первых, благодаря многим подсказкам самого писателя. В рассказе 1913 года «Копье Господне» герой Бунина «**все думает о том древнем, мистическом, чем отравляет нас Восток** — тропики, Индия», в рассказе «Пыль» того же года **Азией медитативно многократно именуется Россия**[791]. Между Индией и Россией общее можно найти как в обрядовой, так и в поэтологической традициях. Бунин, «скептически относившийся к разного рода теоретизированиям, зато необычайно чуткий к слову, к звуку, к ритмам, разным складам речи»[792], погрузившись на годы в самое сердце Азии, не мог не расслышать ее музыкальной сути, тем более что она, по мнению П. Гринцера, созвучна русской, как древней, так и времен Жуковского, художественно и кровно родственного Бунину. В 1903 году В. В. Сиповский перечисляет сотни произведений с индийскими и псевдоиндийскими сюжетами и образностью в русской словесности, что фиксирует моду на восточное на протяжении XVIII–XX веков. Основой индийской поэтики[793] (а также религиозно-философского мировосприятия) выступает раса. Раса в учениях «Натьяшастра» легендарного Бхараты и средневекового Анандавардханы «Дхваньялока» означает преображенное чувство, материальное восприятие духовной красоты и переводится как «вкус». Расы не индивидуализированы, а напротив, универсальны: их значения srngara (желанная), hasya (смеховая), karuna (печальная), raudra (яростная), vira (героическая), bhayanaka (страшная), bibhatsa (отвратительная),

[791] *Бунин 2006.*

[792] *Минералова 2009.*

[793] *Поэтика стала особенно популярной в России, благодаря публикации в 1902 году в № 6 «Ж.М.Н.П.» «Теории поэзии в Индии» Ф. И. Щербатского.*

adbhuta (wondrous) и tṛṣṇākṣayasukha (по англо-санскритскому словарю, «the absence of craving» + «sukha» — «having a good axle-hole, pleasant in Veda, agreeable, gentle, mild, comfortable, happy, prosperous, virtuous»). В «Натьяшастре» говорится также о закрепленных за расами музыкальных моделях — рагах. Дхвани (аллюзия, намек на чувство), по словам Анандавардханы, является душой-атманом (буквально — «дыханием») бхавы и выполняет суггестивную функцию[794]. Для восточной поэтики, как и для Бунина, «главное — поэтическое чувство»[795]. Н. Борисова пишет, что «для Бунина — любовь есть центр его художественных исканий, основной „помысел“ творческого сознания»[796], А. Дякина отмечает, что «палитра писателя при воплощении общего бытия мира и человека проистекала от авторской „чувственной памяти“»[797], Г. Благасова и М. Шемякина посвятили свою работу бунинскому «чувству природы». Канонизированные эмоции (расы, китайские — «Восемь психологических категорий» (па-син) и «Четыре основные эмоции» (сы-чжуан), ланкийские — «Daha Ata Sanni») всегда уловимы в восточном творчестве, даже если не знать теорий, и отразились и на вдохновленном Цейлоном цикле «Воды многие», на одновременном, 1914–1926 годов, цикле «Грамматика любви» писателя, — «близко к подлиннику и в образности, и ритмически, и даже „начертательно“», что свойственно «всемирной отзывчивости» Бунина и отмечено И. Минераловой относительно его бережности к западным источникам. Ю. Иншакова эту трепетную близость писателя к избранному подлиннику замечает, говоря о собственно русской народной мифопоэтической традиции: «явлениях переноса, обрыва, параллелизма, подхвата, хиазма, асиндетона, служащих развитию сюжета, чередовании длинных и коротких

[794] *Анандавардхана 1974.*

[795] *Герра 2004, 13.*

[796] *Борисова 2004, 173.*

[797] *Дякина 2004, 179.*

строк, напоминающих движение хоровода»[798]. Когда мастерство портретирования стиля захватывает риторическую последовательность слов и даже сферу слога (а то и морфемы), можно говорить о «конфигурации индивидуального стиля»[799], доступной лишь одаренному виртуозу. Интересно также постоянство подмеченной Л. Выготским в «Легком дыхании» **борьбы формы и содержания**. Она особенно ощутима в ориенталистских рассказах, возможно в силу миметического усвоения принципов восточной философии и поэтики внушения скрытых настроений.

В рассказе 1918 года «Соотечественник» демонстрируется смеющийся (hasya) «шальной» баловень «изумительной <многажды определенной „дивной“ (adbhuta)> по удаче судьбы», «знаток во всем», образец расчетливости «дельца» и смекалки «проходимца». Бунину важно, что он не «мошенник» в погоне за «мошной» (в художественности именно «чуть-чуть», как сказал Толстой о Брюллове и согласился Бунин, влияет на смысл), а тот, кто, как сказано в тексте «прошел огонь, воду и медные трубы», а вот вопрос о его цели — важный и открытый. Даже авторский голос полон доверия к «соотечественнику»: «Таланты на Руси чудеса делают при счастливых жребиях!» Герой — европеец, «не то швед, не то англичанин» «с виду». И вот к этому «виду» притягиваются нейтральные разговорные выражения с забытым прямым смыслом: «играет роль», полон «закулисных тайн», «притворяется». Еще более зловещий смысл в том, что рассказчик — со-отечественник проходимцу: где же их общее отечество? В России или почему-то в Индии — праиндоевропейской колыбели? Или в прохождении мимо отечества подчеркнуто «туристическое» (как в распутинском «Прощании с Матерой»), агасферическое и предающее?

В глубинном подтексте, как в индийском театре (место действия как раз Цейлон) сменяют друг друга расы гнева («на-

[798] *Иншакова 2004, 247.*

[799] *Минералов 1999.*

хмуривается», «с досадой», «все у него идиоты»), страха: «Как страшно <наречие меры и степени обретает первоначальное значение — образа действия; омоним слову категории состояния, которое безлично и безгранично, — *Е.А.*> запутаны мои дела! Еще больше, кажется <многажды употребленное вводное слово, как и у антипода Сологуба, постепенно возвращает свой исходный смысл — разрыва видимости и сущности, — *Е.А.*>, чем душа и мысли!» Красноречив пейзаж («мертвая волна», «траурные пролеты <…> в бесконечность <…> в Ничто», «страшное великолепие Альфы Центавры») и интерьер («точно удавленники в серых саванах, с распростертыми руками, качались вентиляторы»). Дхвани-расы возвращают к чувству Гаутамы, от которого все «маски» земных наслаждений не скрыли, что каждого подстерегает бедность, болезнь, старость и смерть и что тому, кто добровольно отречется от мирских ценностей, это будет не страшно, а безразлично, ибо все равно и обесценено. Буддизм избавляет от надежды, но не от страха, по крайней мере, «соотечественника». Он, по рождению призванный не сотворить себе кумира», стремится снять шляпу в «кумирне», которая стала для него не храмом, а оксюморонным «темным святилищем», так что обнаженная его глава далека от того, что «русский инок Сергий Старый на исходе XV века с византийской торжественностью изрек, обращаясь к патрону своей обители: „О, священная главо!“».

Раскрашенный, как «ярмарка», кумир, «безумный» монах, «небрежный» и «тяжелый» стук[800] монеты об чашку для подаяний не «просветляют» героя. «Мелкая монета» напомнит, что «той мерою будут мерить», какой сам человек отмеряет. Лейтмотив «купающихся», судя по действительному причастию, одушевленных валунов, намекают на случай, при котором камни возопиют. Заблудившись на пути к истине, соотечественник сделает то, что делают буддийские монахи, с «неутвержденным

[800] *Прямо по Достоевскому в «Литературных воспоминаниях» Григоровича, монета, «упавшая к ногам» художественно противоположна «стукнувшей», в последнем случае принижается духовное перед материальным.*

сознанием» (русский аналог — «неупокоенная» грешная душа) порываясь к нирване: вырывают ножом «жажду жизни с корнем»[801], что одобряется в палийских, священных на Цейлоне текстах — «Channa Sutta», «Vakkali Sutta», «Kodha Sutta» и «Godhika Sutta».

Если прямо реализовать «идиому» соотечественника «к чёртовой матери» в контексте бунинского отношения к оплодотворению — от яблонь до женщин, то остро чувствуется обсессия пустоты по контрасту с одухотворением плоти, религиозно осмысленный сюжет которого свернут, например, в «Мордовском сарафане»: бестолковая женщина наполняется растущим во чреве смыслом, странным образом портретируя икону «Прибавление ума».

Именно в рассказах, основанных на буддийских реминисценциях и опирающихся на цитаты из «Сутты-Нипаты», писатель утверждает противоположные ценности: в «Готами» — самозабвенную женскую любовь и материнство, в «Ночи отречения» — всесилие сладостной земной страсти, в «Братьях» — страх Божий или, по крайней мере, трепет[802] перед таинственным величием вселенной[803]. В «Ночном море» 1923 года, несмотря на гимно-

---

[801] *Буддийские тексты профессионально, активно и широко обсуждались, начиная от их русских первооткрывателей А. Ф. Вельтмана («Первобытное верование и буддизм» 1864 года) и, в ином философско-религиозном и этническом ключе, Л. Н. Толстого, до Ф. И. Щербатского и С. Ф. Ольденбурга, в том числе на страницах «Русской мысли», «Мира Божьего», «Русского богатства», в котором печатался и принимал участие И. А. Бунин.*

[802] *Трепет, с одной стороны, типично западный, одинокой мыслящей тростинки Б. Паскаля, впоследствии приведший к неприкаянности в обезбоженном мире (овладевающий и Россией уже в XIX веке, что понятно из слов тургеневского Базарова), с другой — понявший суть «религии без бога», писатель мог представить, как страшен тхеравадинам окружающий и внутренний бессмысленный хаос.*

[803] *В прозе Бунина страх Божий в смысле ослушания, как у протестанта Р. Отто, или романтического апогея возвышенного, как порой у К. Леонтьева, преподнесен несколько иронично. Противопоставлена подобному страху чаще не высшая степень благоговения перед чудом и боязни потерять эту «многоценную жемчужину» веры, что открывается в религиозном миропостижении Аверинцеву, а совесть. О важности совести в русской литературе пишет Минералова в статье «Феномены «страх Божий» и «дисциплина» в содержании преподавания литературы в вузе и школе и в интерпретации литературного произведения».*

творчество в честь встречи Гаутамы и Ясодхары, а вернее, как раз по причине бунинского романтического культа любви, показывается, что для европейца разница между атараксией и каталепсией трудно уловимая, бесчувствие не умиротворяет свободную волю, а парализует.

Однако, как и В. Розанов времен «Людей лунного света», Бунин легко переходит от упоения ликующим торжеством плоти (почерпнутым ими то в иудаизме, то в индуизме) к монашеской отрешенности, повествуя о жизни «беспутной гимназистки», забулдыги-капитана, капиталиста из Сан-Франциско, казалось бы, обездушенного конвейерной технократией.

В экспозиции рассказа «Легкое дыхание» — фарфоровый *звон* весеннего ветра, чистого и холодного. Именно на него обращает внимание Выготский, говоря об очищающем и освобождающем[804] воздействии писателя. Ирреальный звон напоминает «колокольчик фарфоровый в желтом Китае» (Н. Гумилев), поющие тибетские чаши, индонезийский гамелан. Не вид кладбищенского пейзажа после поведанного преданья (как в финале «Суходола») умиротворяет, а кинестетическое, аудиальное, тактильное и температурное ощущение. Изображение светасияния глаз гимназистки имеет не столько визуальное, зримое измерение, не материальную форму (цвет, разрез, мимику), сколько энергию. Равно как и образ духовного видения в финале «Чистого понедельника» также мог быть представлен как в древнерусской традиции («не телесными очами, а путем отверзания духовных очей», как сказано в поучении «От евангелия о красоте»), так и в индийской. Оля Мещерская вслед за родственной ей Наташей Ростовой «не удостаивает быть умной», поэтому постоянно подчеркивается ее изумленность (vismaya). Однако органичнее эта изумленность, конечно, в византийском контексте: «Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых» (1 Кор.

[804] *Угасание ego, обещанное восточными «практиками», выводит из борьбы за существование, свойственной существу, но планирует также невесомость (культ левитации) — освобождение от тяжести, веса, свойственного веществу.*

1: 27), а Симеон Новый Богослов писал, что Всесвятый Дух ниспослан «не риторам, не философам, но <…> Стяжавшим простое слово и еще более простую // Жизнь и простейший образ мысли». В соответствии с византийским сочинением «Тайная тайных» (в Европе — «Secretum Secretorum») даются в старинной книге Мещерских черты образцово-показательной женщины. Но не столько книги, сколько дождь, бег, скольжение, радостно визжащие дети — все воспринимается Олей Мещерской как откровение. Любопытство вызывает и кабинет злой начальницы, «так хорошо дышавший в морозные дни теплом блестящей голландки и свежестью ландышей на письменном столе», лошади и одежда Малютина. Как пишет Анандавардхана в третьей части «Дхваньялоки»: «Нет такой вещи, которая не годилась бы, чтобы включить ее в нужную тебе расу. Ведь даже среди неодушевленных предметов нет таких, которые не могли бы стать частью расы — или через связь с каким-либо духовным событием, или в качестве возбудителя». Об этом говорится еще так: без поэзии «мир превращается в безвкусный», а «когда поэт — влюбленный, мир в его стихах весь исполняется сладчайшего нектара». Героиню Бунина окрыляет не просто любовь к конкретному (rati), а ее высшее проявление — ликующее торжественное жизнелюбие.

Интересно, что сегодня существует три основных восприятия бунинского образа любви, но ни одно из них не оспаривает его «всеохватности». Н. Борисова утверждает в его творчестве «телесную необходимость как глубоко бытийственную, как силу соединения со всем великим „Всебытием“, с его древнейшей пра-основой». И. Минералова, напротив, чувствует «окрыленность» и прозревает небесное, например, в рассказе «Смарагд», где влюбленной видится «рай, ангелы, Божий престол» и с неба на нее действительно «льется золотая слеза звезды». Литературовед также определяет Идею Любви и Жертвы в новелле «Баллада» — как в ее сюжете, так и в жанре, имеющем связь со святочным рассказом (иронично прикрытым

жанром, вынесенным в заглавии). Главным доказательством Минераловой служит, конечно же, высокая поэзия во всем, что касается запечатленных бунинских чувств: «Разве в своем описании земной любви И. Бунин не остался поэтом? Разве захотел он в этой самой „телесности“ хоть сколько-нибудь уподобится Золя или Мопассану?»[805] Есть также третья гипотеза, несколько примиряющая. Ю. Мальцев утверждал, что у Бунина «все, связанное с полом, таинственно и свято»[806], вслед за ним В. Сарычев восхитится бунинским религиозным и «брачным восприятием жизни»[807]. То же можно сказать и об индийской традиции, оказавшейся близкой писателю и, как он обмолвился в «Чистом понедельнике», — России: *«богородица-троеручица <…> Ведь это Индия!»*[808] Южноазиатская ритуальность (праздники Холи, Чайтр качелей, Дивали и множество других) чаще других воспроизводит культ плодородия, а индийская поэтика запечатлевает непревзойденную высоту и красоту любви, однако именно эта культура породила и самое суровое отвержение жизни. Бунин сворачивает эту многотысячелетнюю метаморфозу в крохотный рассказ. Бунин вообще мастер художественной концентрации идей и образов, например, портрет в его творчестве — «стиль в сокращенном издании»[809]. Ускользающая легкая жизнь Оли Мещерской внезапно на мгновение отягчается: «утробное» (из «Грасского дневника» Г. Кузнецовой) влечение к Малютину сменяется у девочки отвращением (jugupsa) к инстинкту. Следующее мгновение ознаменовалось неосознанным рвением к освобождению из тенет сансары: «Теперь мне один выход». Хронотоп героини проносится между острогом, означающим предел страстей людских, и монастырем, ведущим к самоотречению (tṛṣṇākṣayasukha), между каникулярным временем чув-

[805] *Минералова 2004, 202–203.*

[806] *Мальцев 1994.*

[807] *Сарычев 2004, 227.*

[808] *Бунин 2006.*

[809] *Минералова 2009.*

ственности и, можно сказать, аскетичным, чистым, ученическим. «*Ужасный*» (bhaya) обрыв ее жизни никак, по выражению Бунина, «*не совмещается с ее чистым взглядом*». Скорбь (soka) связана с классной дамой, а Оле даровано даже не исполнение дхармы, как Наташе Ростовой (идеалу жены, матери, хозяйки, воцерковленной патриотки), а обретение мокши: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре»[810]. Обетование безграничной свободы и легкость отрешенности от плотского притяжения Бунин выносит в заглавие рассказа, называя героиню, как сказали бы индийцы «окольным путем» (paryāyokta), намекнув на свернутый в имени мифологический сюжет. Ближайший европейский аналог подобного определения — перифраза. Индийцы противопоставляют paryāyokta вторичному обозначению (bhakti, то есть «принадлежащему другому»), метафоре (upacara) и метонимии (laksana): Оля Мещерская не подобна мировой душе и не слиянна с ней, она ее персонифицирует на мгновенье. Доминантное значение «легкого дыхания», «рассеянного в мире», — не свойство девочки, а вселенское блаженство «красоты, не знающей запретных границ». Дыхание ошибочно уподоблять нирване (буквально «недуновению», противоположному атману — «дыханию») — напротив, в бунинском финальном дыхании в ветре, как и в его «Ночи отречения», воспето торжество вечной жизни.

Безусловно, есть восточная культура, влиявшая на Бунина куда сильней, нежели индийская, византийская. Именно культура, где эмоциональное и риторическое неделимы и подняты на недостижимую высоту, родная Бунину: культура, где умное многотрудное словесное зодчество раскалено запредельными страстями. С. Аверинцев выделяет в византийской словесности, синтезирующей светское и религиозное, основные эмоционально-риторические моменты. Первый связан со вкусом. В прямом и переносном смысле вкус освящается в таинстве причащения:

[810] *Бунин 2006.*

«Чувство ума есть вкус его, верно различающий духовные вещи… как тело, земных вкушая сластей, приобретает опытность в чувстве сем безошибочную: так и ум, когда поднимается выше плотского мудрования, может нелестно вкушать и различать утешение Святого Духа, как говорится: вкусите и видите, яко благ Господь (Пс. 33,9)»[811]. Второй неотъемлемый образ — дыхание. С. Аверинцев вслед за своим учителем А. Лосевым подтвердил, что «всякое дыхание есть уже молитвенный вопль <…> исихасты воспринимают Бога дыханием <…> и сводят ум в грудь»[812]. Это дыхание / nešama, которое замирает от сильного чувства (книга Даниила, 10, 17) и может славословить (ср. псалом 150, 6). Третий византийский образ, постоянный и у Бунина, — это утроба / reḥem, которая в библейской семантике синоним милости и жалости, eu-splanchnia / благо-утробия. «Утроба — образ интимной сокровенности и <…> выражение мягкой, чувствительной, болезненной незащищенности перед ударом <…> в слове ветхозаветных и новозаветных текстов выговаривает себя уязвимость и уязвленность, но такая, которая для слова есть одновременно и возможность совершенно особой остроты и проникновения (наши слова „острота“ и „проницание“ недаром связаны с представлением о чем-то ранящем и прободающем)»[813]. Также для византийской поэтики характерно любование не выдернутой из живого целого красотой какой-либо формы, как зачастую в античности, а миром — мировоззрение. Словно по византийскому канону складывается и неизбежный бунинский мотив раненой утробы, не аллегорический (иносказательный), а конкретно-символический (сущностный), и подобный акафисту слог и смысл «дыхания <…> в мире», сополагающий портрет девушки с образом Невесты Неневестной, а ее

[811] *Попов. Диадох. 1903.*

[812] *Лосев 1993.*

[813] *Аверинцев 2005.*

утрату — с «Успением» (которому посвящена церковь елецкого кладбища) Богородицы, не оставляющей мир своим светом.

3.4. Романтический документализм и аллегоричность декадентской прозы (М. Пантюхов, Н. Петровская, Анна Мар, А. Галунов, М. Ходырева, В. Евтихиев)

Ирреализм декадентской прозы начала XX века (на примере произведений М. Пантюхова, А. Мар, Н. Петровской)

Постоянно трудящихся журналисток А. Мар, Н. Петровскую и автора единственной повести М. Пантюхова, помимо общего пролога — благородно-интеллигентского происхождения, которое они всячески «опрощали», редко щеголяя династической образованностью, и самоубийства в финале, объединяет некий *романтический документализм*[814] их прозы. Несмотря на художественную близость и один круг друзей с Брюсовым во главе, между собой биографии этих «детей города» объединяет разве что «литературный контакт» с В. Гофманом и взаимная симпатия, которая в случае с Петровской скандально оборвалась.

В глубоких исследованиях прозы Мар[815], которую уважал даже социалист А. Горнфельд — активист борьбы с «литературным распадом», Пантюхова[816], Петровской[817], некоторое время сотрудничавшей в журнале «Красная новь», эти авторы, со множеством важных оговорок, названы реалистами. Омри

---

[814] *Сочетание романтический документализм, конечно, не имеет терминологического характера, но теоретически вполне оправдано, например, в книге Жоржа Пеллиссье, переведенной в 1912 году и цитируемой А. Евлаховым, П. Сакулиным, — «Le realism du romantisme»:* «**Реализм романтиков имеет натуралистический характер** <…> *основан на естественных науках» [Pellissier 1912, 311]. В. Виноградов объединяет Гоголя и Достоевкого на основе* «**романтического натурализма**».

[815] *Грачева 1999.*

[816] *Могильнер 2008.*

[817] *В 3-м номере «Весов» за 1908 год ее рассказы названы «картинкой из модного журнала» [Петровская 1908, 92].*

Ронен, полагает, что декадентское мировоззрение и настроение в большей степени отразилось на «позднем реализме», нежели на символизме как художественном методе. И. Минералова в монографии, посвященной русскому символизму, принципиально не позволяет себе снизойти до декаданса, что вполне укладывается в русло младосимволизма и заповедано А. Белым и так называемыми «младшими»[818]. Омри Ронен доказывает, что объединению столь разнородных явлений в начале XX века способствовала не объективная, а пейоративная оценка.

Однако русская критика XX века, расположенная, конечно, более к символизму, чем к декадансу, уже разводит явления, но не совсем так, как это делают сегодня И. Корецкая[819] и В. Полонский, обозначив декадентство как «тип мировосприятия», умонастроение и образ жизни, а символизм как художественное мышление и «литературное направление»[820]. В 1900 году Гиппиус (под псевдонимом Л. Денисов) пишет: «Символизм диаметрально противоположен декадентству <…> Декаденты бегут в „чистое“ искусство (без символизма) и звуки, в индивидуализм, который тоже отрицает символизм. Декадентство родилось, стремилось к смерти и умерло, больное и слабое <…> боялось разума, чистоты понимания <…> Символизм не рождался, а потому не может и умереть. Он был всегда. Он был и в раннем искусстве, в душе художника — только слишком глубоко, там, куда еще не хватали лучи сознания. Сознание стало ярче, лучи его длиннее и вот мы увидели горизонты, которые были всегда, но которых глаза наши, сквозь тьму и сон, не умели различать. Все явления стали только символы, за которыми мы видим еще что-то важное, таинственное, единственно существующее <…> нужны „новые формы“, новые мехи для нового вина <…> души становятся шире и светлее <…> дол-

[818] *В. Брюсов обращается к символистам — «Младшим» [Брюсов 1973, 353–354], А. Радлова вспоминает «лучезарных» современников как «Потомков» [Радлова 1996, 97].*

[819] *Корецкая 1975.*

[820] *Полонский 2011, 44.*

жно найти для нового новые слова». Корреспондент сильфиды Серебряного века — Аким Волынский соглашается: «Победив декадентство, с его наивно банальными химерами и демоническим пустословием, искусство идет к новому совершенству и новой красоте, о которой в России грезили лучшие художники. Восстановив свою связь с религиозным сознанием, поэтическое творчество станет когда-нибудь <…> лучшим делом для человека»[821]. Для резидентов *fin de siècle* декаданс и символизм — это, прежде всего, разные стили (или же зацветающие, прекрасные и увядающие, безобразные черты единой культуры эпохи). Волынский верно подобрал эпитеты. Декаденты действительно находились во власти абстрактного фантазирования, мертвого слова: «А люди просиживают часы и ночи над книгами, в которых всего тридцать шесть букв… Это просто танцуют буквы, а они думают, что из них может открыться им что-нибудь <…> как можно читать книги и что-то вычитывать из этих бесконечных строк с чередующимися тридцатью шестью буквами»[822].

Мар, Петровская, Пантюхов диагностировали в себе и современниках смерть души: «И все во мне тогда загорелось ненавистью к жизни. Нет Бога, нет Бога, нет Бога… Свечи, пение, темную церковь — я понимаю… C'est la beaute, voila tout… да еще под соусом сентиментальности… Все равно, что в театр[823] схо-

[821] *Волынский 1929.*

[822] *Пантюхов 1907, 70–71.*

[823] *Театральность церковного обряда, таинства или, вернее, ирреализм восприятия службы героем, alter-ego автора, — общее место декадентской прозы. Андрей Неволин, рассказчик одноименной повести Н. Русова, печалуется: «Заслышав колокольный звон, я бежал в церковь, в самую обыкновенную православную церковь. Я искал, нет ли где большого праздника, архиерейской службы, мне хотелось массы молящихся, веселых огней, светлых риз, пламенеющих паникадил <…> меня возбуждало массовое самообольщение толпы <…>* **как будто** *преображенной, пришедшей на какое-то старинное, таинственное, полубезумное (для наших дней) служение неведомому никому из них Богу, совершая странные для непосвященного действия <…> производило на меня впечатление чудесного.* **Казалось**, *передо мной воплощалось чье-то мощное и красивое вдохновение, и отсвет его падал на мою душу» [Русов Н. Н. Повести. Товарищ Ивлев. Мистик. Андрей Неволин. Урод. — М.: Кн-во К. Ф. Некрасова, печатано в типографии К. Ф. Некрасова в Ярославле, MCMXIII. — С. 121]. Однако, зыбкая эйфория — все, что отмерено Неволину, который сам отмеряет только индивидуалистской мерой, это не предвестие крепкой веры: «Толпа показалась*

дила… <…> Отчего мне никого не жаль? Неужели я действительно так непритворно-старчески устала? <…> умирать иду… и ни любопытства, ни страха — ничего. Пустота»[824]. Как замечает П. Гайденко, признать смерть собственной души — логичнее, чем, не найдя в себе нечто, воспринимающее высшее, нежели дано разуму, и куда более глубинное, чем позволяет чувственный опыт, констатировать смерть Бога[825]. Однако герой Пантюхова все же пытается в своем декадентском умопомрачении представить себе по-своему сознание Бога: «Я не хотел бы быть Богом… Никогда Он не может узнать, существует Он или нет. Это Его единственный ужас. Я думаю, Он все время сомневается… От этого и происходит все… эти каменные миры…»[826]. Величайшие философы начала XX века отвечали просто: Бог не одинок, ведь Он создал человека — из потребности в диалоге и для обоюдной любви[827]. Но Юрий внедряет своего «Бога» в собственную опустошенную душу: «ад — свойство, а не субстанция, *состояние* души, а не часть материального мира. Ад субъективен, а не объективен, он не в Боге, а в человеке, не в бытии, а в душе личности, а значит, может быть избыт по мере ее духовного просветления и возрастания, преодолен любовью и верой»[828]. В душе героя произошла подмена бога, «органически несовместимого с геенной»[829], дьяволом — отверженным и одиноким в пустоте. Пантюхов и сам знает, что каждый индивидуалист может сотворить по образу и подобию своему «бога». Когда эсхатологический Старик в повести «Тишина и старик» замечает, что бог у него с братом один, а они почему-то враждуют,

---

мне обыкновенной ротозеющей толпой, пришедшей на протодиакона и на певчих, как она ходит на бега и в концерты, на «Крепыша» и на Собинова…» [Русов МСМХIII, 123].

[824] *Пантюхов 1907, 70–71.*

[825] *Гайденко 2001, 139.*

[826] *Пантюхов 1907, 123.*

[827] *Гайденко 2001, 145, 154.*

[828] *Гачева 2016, 178.*

[829] *Гачева 2016, 178.*

Юрий парирует: враждуют они как раз потому, что их общий кумир и есть вражда ради наживы, на которую оба они претендуют, — борьба за выживание, извлеченная из вульгаризированных до неузнаваемости гипотез Ч. Дарвина и К. Маркса[830].

Без уяснения философских и художественных тенденций начала XX века прозу Пантюхова, Мар и Петровской сложно не только оценить, но и понять иначе, чем в психиатрическом ключе, как это и сделали многие их современники. Показательна реакция А. Измайлова на повесть Пантюхова «Тишина и старик»: «Повесть открывает дорогу в литературу подлинным запискам сумасшедшего». Петровская, анализируя этот роман, склонилась к той же характеристике. Она сразу сопоставила Пантюхова с превозносимым ею Пшибышевским: «Есть безумие „правое“, разрушающее обычные нормы психической жизни во имя какого-то великого грядущего обновления. Это безумие творящее, а не убивающее <…> Его хорошо знает Пшибышевский <…> „неврастения“ <…> в которой рождение „юного сверхмозга“», а не идиотическое угасание его способностей. Он поет гимн жизни, а не смерти»[831]. А вот для психиатра Ф. Рыбакова проза Пшибышевского как раз таки представляет симптоматику болезни, а не новое искусство: «Пшебышевский попирает мировую здоровую личность, забывая, что его нравственные уроды не властители духа, не пророки будущего величия души, а несчастные атависты <…> той отдаленной эпохи, когда человечество еще не умело различать в себе <…> нравственную красоту <…> Половой инстинкт уже становится культом; он не только одухотворяется, но и обожествляется <…> „Я весь синтез, весь пол“, — говорит он в „Заупокойной мессе“. Психиатрические наблюдения показывают, что господство полового инстинкта есть лишь гимн больной, разрушающейся, впадающей в умственное ослабление личности, а не песня великому возрождению

[830] *Ср. с марксизмом в романе-фантазии Л. Н. Урванцова «Общество нормальных людей» [Куранда 2016, 433].*

[831] *Петровская 2014, 570–517.*

духа»[832]. Так же оценивает польского мэтра философ Йоханнес Фолькельт: «Оба известных мне произведения Пржибышевского „Totenmesse“ и „Himmelfahrt“[833] дышат иступленной похотливостью. Эта поэзия утонченного онанизма с ее наглым безумием сначала возмущает читателя; но потом, когда духовная оргия переходит в помешательство, остается только смеяться над этим метафизическим свинством»[834]. Петровская, как и большинство женщин начала XX века, в том числе писательниц, взгляды Пшибышевского разделяет, особенно культ пола: «В мировом пространстве без стен и потолка стоит диван, а на нем — двое — в самом трагическом столкновении их чувств. Ни времени года, ни города, ни страны… На этом диване, стоящем в пустоте, — вся драма, и больше ничего»[835]. Главный культуртрегер декаданса Жозефен Пеладан писал по этому поводу: «Доброта Святых Викентия де Поля и Франциска Ассизского не уступает теплоте женских сердец, но среди женщин не было Будды»[836]. Еще точнее пеладановская характеристика подходит Анне Мар, дочери художника Я. И. Бровара, с ее «панэстетическим мировосприятием»[837]. Она выбрала псевдоним в пику буддизму, противопоставив культу небытия влечение к жизни и творящей ее любви. Однако периодически, особенно резко в ее романе «Тебе Единому согрешила», проговаривается воля к «смерти без воскресения»[838], как сказал бы З. Фрейд, «Nirwaiuiprinzip». По поводу Анны Мар критика особенно неистовствовала: «Напрасно погналась за лаврами Захер-Мазоха и Крафт-Эбинга даровитая Анна Мар» (Л. Фортунатов); «По содержанию „Женщина

[832] *Петровская 2014, 570–517.*

[833] *В русских переводах — «Заупокойная месса» и «Вознесение».*

[834] *Фолькельт 1900, 231.*

[835] *Петровская 2014, 19.*

[836] *Пеладан 2014, 172.*

[837] *Грачева 1999, 6.*

[838] *Грачева 1999, 4. Ср. вариант М. Пантюхова: «сон без сновидений» [Пантюхов 1907, 120].*

на кресте“ — это медицинская диссертация, написанная на тему о половых извращениях» (А. Ожегов); «Анна Мар вечно женственное видит в мазохизме, и садизм для нее — скрытый смысл мужественной силы (журнал „Пегас“). В шокирующем публику неизменном мазохизме писательницы сильнейшее ультра-женственное вожделение, в основе которого инстинкт продолжения рода, чередуется с жаждой гибели. Несмотря на эти поверхностные выводы, природа печали Нины Петровской и Анны Мар неоднозначна[839] и, кажется, больше в ней все-таки тоски о высшей душевной жизни и смутного представления о том, что „печаль ради Бога производит неизменное покаяние ко спасению, а печаль мирская производит смерть» (2 Кор. 7:10). Факт массового привлечения психиатрической диагностики к оценке литературного произведения показателен. Деятели начала века[840], утрачивая духовно-нравственные ориентиры, которые искони давала религия или, по крайней мере, общественная мораль, не могли определиться с пониманием нормы мышления и поведения.

Действительно, сложно установить норму, когда, начиная, по мнению П. Сакулина, с романтизма, «ирреализм художественного мышления и творчества» безудержно тяготеет к «анормальностям» любого рода[841]. Но в прозе Мар, Пантюхова и не принявшей его Петровской сложно найти и формальные

---

[839] *Печаль земная в женской литературе вообще весьма противоречива, особенно когда речь заходит о сострадании возлюбленному. Даже у глубоко воцерковленной смиренницы Ю. Жадовской намечается в понимании земной печали расхождение с библейской трактовкой, четко представленной, например, в католической секвенции («Дай, чтоб в сердце смерть Христову, и позор Его, и муки неизменно я носил, чтоб во дни земной печали под крестом моим утешен был любовью ко Христу»): «Есть у меня один больной, / С тревожной, гордою душой, / Он уж давно, давно томим / Недугом тягостным и злым… Святая Дева! Исцели / Страдальца бедного земли!»*

[840] *Об этом пишет П. Ганушкин в статье «Постановка вопроса о границах душевного здоровья» в февральском номере «Современной психиатрии» 1908 года [Ганушкин 1998, с. 270–290], Ф. Рыбаков в книге «Границы душевного здоровья и помешательства» [Рыбаков 1908]. По мнению И. Сироткиной, более других врачей за действительно достойное в новом искусстве заступался Н. Баженов [Сироткина 2008, 87–88].*

[841] *Сакулин 1929, 350.*

признаки нормативной эстетики романтизма или символизма, культивировавших возвышенный, или, по Фолькельту, «приподнятый»[842], стиль и красоту художественного мира, пусть даже включившую эстетизацию зла, немыслимую в классицизме и других предшествующих системах. Понятно также, что в обозначенном Роненом «позднем реализме» нет условия, необходимого для реализма не только в марксистском, но и в самом общем смысле. Согласно Г. Поспелову, основой реализма служит «идейное содержание, отражающее вполне реальные общественно-исторические характерности жизни при вполне реальном их осмыслении». Если заменить «общественно-исторические характерности», экономические формации, производственные отношения на другую весомую подоплеку жизни, например, биологическую, то она «протоколировалась» в натурализме, с которым, как доказал В. Толмачев, у декадентской прозы немало общего, в первую очередь, такой взгляд на существование человека, словно за ним не стоят тысячелетиями развивающиеся цивилизации. Однако В. Толмачев[843], Омри Ронен[844], М. Павлова[845] все-таки считают, что декаданс включает натурализм, а также преломляется «в символизме, в поэтике парнасцев, в позднем романтизме <…> „бидермайере“»[846]. В. Полонский, соглашаясь с В. Келдышем[847], в понимании неореализма[848], расширяет термин, находит стилевые особенности неореализма, например, у С. Сергеева-Ценского[849]. Но проза Пантюхова, Петровской, Мар и ряда других авторов имеет мало общего с прозой С. Сергеева-Ценского, И. Новикова, С. Гусева-

[842] *Фолькельт 1900, 113.*

[843] *Толмачев 2003, 20.*

[844] *Ронен 2008, 7.*

[845] *Павлова 2008, 229.*

[846] *Ронен 2008, 7.*

[847] *Келдыш 2001.*

[848] *Полонский 2011, 39.*

[849] *Полонский 2011, 105.*

Оренбургского, В. Муйжеля, Н. Тимковского, которых, по методике Полонского, можно причислить к неореалистам. Для сравнения можно взять неореалистический, по мысли Полонского, сюжет Сергеева-Ценского «Лесная топь»: чернорабочие зверски изнасиловали женщину в лесу и потом уверили себя, что это им померещилось, с чего, конечно, и начинается ирреализм как иное, сослагательное восприятие[850] реальности. То же можно сказать о «Кабаке» М. Премирова, несколько ином, нежели его «Немые дали», и о рассказе «Наваждение» 1915 года Сергея Гусева-Оренбургского, которого А. И. Богданович сравнивал с самим Мережковским. В «Наваждении» священник, кстати, коллега Гусева-Оренбургского, с аллегорическим именем отец Кронид (ср. у Б. Зайцева), гибнет в жажде обрести потустороннюю Веру, которая еще недавно была его, с ним — здесь, на земле, а бездетный воздвиженский дьякон Павел Платоныч чудесным образом находит и усыновляет давно желанное дитя, как выяснилось, замученной любовницы помещика. «Чародейство» рассказа объясняется, с одной стороны, аллегорией, притчей, а с другой — «утратой всякого сознания действительности, <когда> ночная тьма наполнилась фантастическими тенями, жуткой таинственностью веяло от всех вещей, потерявших свою обычность, и невозможное еще вчера сегодня становилось возможным». Однако, реалистические мотивировки обнаруживаются (Вера — жена, умирающая незнакомка — жертва барина, социальной несправедливости), а также, что еще важнее для реализма, характеры раскрываются путем нормального психологизма. Финал романа Пантюхова: в отеле философ-рассказчик плеснул любимой жене в лицо серную кислоту, по наитию свыше, чтобы избавить их обоих, как ему давно хотелось, от ее мертвой маски с животным оскалом и узреть сияние ее души: «Женя! Женя! Что сделалось с тобою? Когда я думал о тебе, мне казалось, что

[850] *В исповеди скверного калеки андреевский Фивейский даже не пытается отличить явь от помысла, потому что, с точки зрения новейшего идеалистического позитивизма, само мышление реализуется.*

с каждым днем все пышнее, все чудеснее становится в черном сиянии твоих волос твоя красота. Не дали ли мне вместо тебя кого-нибудь другого?»[851]. С одной стороны, Юрин поступок изуверство и зверство, а с другой — прозревание обетованного нового неба, о котором с новой силой заговорили В. С. Соловьев, А. Блок, А. Белый, в бездонных очах героини: «О, я ясно вижу твои черты сквозь белые повязки[852]. Ты — такая же, как раньше… еще красивее, еще безгрешнее, чем раньше, моя Женя»[853]. Собственно декадентская[854] проза только выглядит как реалистическая, но по сути она — негативная, теневая сторона романтизма и символизма. Протоколируется не естественность, пусть даже в виде «нанатурализма»[855] (удачная шутка Л. Мечникова), а удивительная противоестественность. М. Петровский замечает в стиле однофамилицы мерцание детской сказочности в инфернальном трагифарсе «арлекинады», объяснимое особым способом запечатлевать действительность: «Она занялась сравнимым **с журналистикой по мгновенности и с мифологией** по методу перевоплощением жизненного бытового материала в литературу»[856]. В критике декадентской прозы можно заметить констатацию разрыва между регистрированием реальности и эйдетизмом[857], присущим младенцам и инфантильным. «**Эта оригинальная мифологизация обыденщины**, — пишет

---

[851] *Пантюхов 1907, 182–183.*

[852] Напрашивается параллель с **декадентской картиной Дж. Уотса 1886 года «Надежда».**

[853] *Пантюхов 1907, 195.*

[854] *По мнению Ф. Рыбакова, это низшая из современных ему категорий писателей: после талантливых, искренних, но больных; здоровых, но стихийных, увлекающихся; неискренних, но сознательных ремесленников-копиистов [Рыбаков 1908, 45–46], ловящих mainstream. Единственное оправдание, согласно рыбаковской системе ценностей, у истинных декадентов в том, что они не «хулиганы» [там же 46], а больные.*

[855] Ю. Минералов прослеживая связь «нанатурализма» с черновиком «Анны Карениной», обнажает непостижимую духовную сущность героини Л. Толстого под «нана-видимостью». В этой же связи показательна характеристика героини ранней Мар из рассказа «Дилемма» — «**Нана с сердцем ангела**» [Грачева 1999, 9].

[856] *Петровский 2006, 232.*

[857] *Добряков 2005, 224.*

А. Закржевский о Пантюхове, — **производит странное впечатление**»[858].

А. А. Блок публично отказался высказываться по поводу прозы Пантюхова. Сегодня литературоведение считает декадентов второго ряда эпигонами, подражателями символистов, но это не совсем так. Они создавали не подделки, не копии, как показалось Петровской, а самобытные образчики болезненно извращенного искусства крайностей, выросшего на пересечении натурализма и символизма. В дневниковых записях Блока[859] и особенно А. Белого[860] встречаются порой чудовищные помыслы и дела, но они не предназначались для печати, потому что не были, по мысли символистов, достойным искусства материалом, а вот у Пантюхова, Мар и Петровской, исповедальность принародна, выражена в опубликованной прозе, определяемой этими авторами как романы, повести, циклы рассказов.

Декаденты кровно родственны темной тайне романтизма, которую их ровесник Арефа Климентов видел в унылом безверии, аналитическом, выражаясь словами Климентова, патологоанатомическом препарировании обезбоженного мира, со стороны рассудка, и неподдельного ужаса и боли — со стороны чувствования, лишенного души: «Душа увидит в природе волшебную красоту, а разум — только камни, песок и всякого рода полезный строительный и питательный материал <…> Фантазия одухотворяет природу, освещает ее тем высшим субъективно-мистическим жизненным началом, какое присуще природе самого человека, как частице той же вселенной, той же мировой жизни, — оживляет ее началом, недоступным ни физическим чувствам, ни разуму <…> Жизнь — мельница без хозяина или таинственная мистерия, движимая высшими силами? Разве наука изменила химический состав мозга, нервов? Искони

[858] *Закржевский 1911.*

[859] *Блок 1965, 129.*

[860] *Спивак 2006, 273.*

человечество обладало и умом, и фантазией, а стоит в миропонимании на почве мистической»[861]. В дневниковой[862] форме Мар, Петровской, Пантюховым читателю преподносится повседневная жизнь без прикрас. Конечно, их проза не напомнит романтической «Исповеди…» Мюссе, претендующей на библейский уровень обобщения и монументальности стиля, зато проза русских декадентов сопоставима с непредназначенным для печати, для одной себя ведущимся, реальным дневником Адели Гюго[863]. При внешней почти нехудожественной простоте это **подлинники документального романтизма**[864], страшные свидетельства его аномалий. Вместо реалистического анализа «общественно-исторических характерностей» перед читателем ирреалистическое освещение пусть не фантастических событий и не газетных чрезвычайных происшествий, зато простых фактов частной жизни, вызвавших необычайное душевное состояние и такие отношения между личностью и средой, которые отличны от обывательской нормы по многим пунктам. Что касается «их реалистического освещения», то чудесность и чудовищность авторов декадентской прозы чаще демонстрирует «потемнение», «помутнение рассудка» и мертвое фосфоресцирование, что фантастично и без единого приема внешней, формальной[865] фантастики[866].

---

[861] *Климентов 1913, 177–178.*

[862] *О специфике, во многом противоположном декадентской, литературного дневника эпохи романтизма и, в том числе знаменитого печоринского, пишет О. Егоров в диссертации «Литературный дневник XIX века. История и теория жанра».*

[863] *Hugo 1968.*

[864] *Определение — обратное «реальности романтизма» в исследовании А. Е. Махова.*

[865] *Например, у Пантюхова и его современника Е. Зозули есть общий* **лейтмотив — «живой мебели» из людей***, но у Зозули в цикле рассказов 1912 года «Я дома» [Зозуля 1962] это социально-политическая аллегория его* **бунта против эксплуатации***, а у Пантюхова — результат не на шутку разыгравшегося воображения рассказчика, в котором чередуется тотальное овеществление с первобытным анимизмом. Но и в повести «Тишина и старик» можно найти множество прозрачных социально-политических аллегорий, о ее специфической антиутопичности пишет Скуратовский, сравнивая Пантюхова с Ф. Кафкой и М. Булгаковым [Скуратовский 2002].*

[866] *Поспелов 1978, 101.*

Прежде всего, поражает уровень **отчуждения** героя. Все герои Петровской представляет окружающее иллюзорным. Например, в рассказе «Mademoiselle „без четверти десять“» больному писателю мерещатся «интернациональные куклы <…> с вульгарной мишурной красотой», сам он, как и все, кажется «маленькой волчице» «манекеном»: двойничество, как в «разбитом зеркале», множит одиночество до бесконечности. Героев Петровской не спасет ни природа, потому что она лишь «мертвое море», ни цивилизация — этот «поток тел, над которым фарфоровой чашей опускается небо»[867], ни искусство, потому что «звуки „Кармен“, как рой безумных призраков, с песней любви и смерти, несутся навстречу»[868] и «хаос безумных звуков мучительно свистит в ушах, жаждущих последнего смертельного покоя», — в ушах той, чьё «лицо похоже на маску, что снимают с мертвых, на бездушное каменное подобие когда-то живого лица»[869].

Запредельная высота любви, которая в традиционном романтизме духовно-чувственный апогей развития человечества, у Петровской **измеряется физическими параметрами**. Герою «Последней ночи» кажется, что он находится на страшной головокружительной высоте, сорваться с которой неминуемая и вожделенная цель, а «внизу с угрожающим воем собирается толпа <…> Там все, от кого я ушел <…> под завесой тумана неумолкающий город». В физических и соматических параметрах главное, что отличает сумасшедших героев начала XX века от мистико-романтического Медардуса, моралиста Позднышева, медитативного Коврина, языкотворца Передонова: никаких изысков фигуральности[870] — прямая речь натурального безумства. Декаденты пытаются диагностировать душевную болезнь, регистрируя симптоматику, **минуя посредничество**

[867] *Петровская 2014, 179.*

[868] *Там же 177.*

[869] *Там же 170.*

[870] *Ман 1999.*

сознания. Это была эпоха И. Сеченова и И. Павлова, фиксирующего, по советскому преданию, свои «рефлексы» в момент агонии, А. Богданова, поставившего на себе гибельный эксперимент, — во имя бессмертия будущего человечества. Но вслед за Сеченовым и Павловым русская физиология идет по пути преодоления своей животной сущности к истинно героическому поведению, продиктованному нормами выработанной морали: «Они трактуют действие не по субъективно-психологическому критерию (переживаемости, осознаваемости, „излучаемости" субъектом), а по его объективной нравственно-ценностной направленности»[871]. А вот близкая к натурализму проза идет по пути «феноменизма» (Г. Башляр), регистрации рефлексов головного мозга. Причем герой Пантюхова, «притрагиваясь к почерневшей коре деревьев»[872], словно заставляет почувствовать, как **трескается кора — дерева, головного мозга, земли.** В начале XX века стремительно развиваются исследования нарушений в «слоистости коры мозга»[873] и их гибельные последствия; а также обсуждаются теории тектонических разломов, которые меняют планету до неузнаваемости и представляют катастрофическую угрозу, более глобальную, чем осколок ледника, погубивший (правда, чуть позже беснования декаданса) торжество самонадеянной капиталистической и научно-технической индустрии — «Титаник», спровоцировав крах очередной утопии. Связанный через отца и по своему первому образованию с естественнонаучным процессом, Михаил Пантюхов напуган эсхатологией ученых куда больше, нежели апокалипсической поэзией В. Брюсова, к которому обращался за профессиональной помощью[874]. Понятно, что, с точки зрения «антрополатрии», декаденты — продукт «литературного распада», для истых романтиков они — андерсеновские «штопальные иглы», а для

[871] *Ярошевский 1996, 38.*

[872] *Пантюхов 1907, 24.*

[873] *Айхенвальд 1912, 121.*

[874] *Пантюхов 1969, 166–167.*

эстетов — уайльдовские «замечательные ракеты», однако приметы творчества и тех, и других ощутимы в ирреалистической прозе русского декаданса. Декаденты в чистом (хотя здесь уместнее, конечно, антоним) виде вобрали заумную взвинченность холодной, по мнению В. Вейдле[875], истерии Белого, и неимоверную тяжесть натурализма «Бездны» Андреева, не одобренную, по воспоминанию А. Гольденвейзера, Л. Н. Толстым.

В связи с невниманием декадентов к «общественно-историческим характерностям жизни» вынесенный Пантюховым в подзаголовок повести «Тишина и старик» жанр — «**міровая сатира**», может трактоваться в русле романтизма на грани психологизма Б. Констана, утверждавшего в эссе «О духе религий», что жизнь компонуется в брожении без архитектора, вселенского пессимизма А. Шопенгуаэра, Ивана Карамазова, критиковавшего всё несправедливо, неверно устроенное мироздание: «Рабы, они не дерзали даже подумать о том, чтобы винить создателя мира, и винили во всем лишь таких же презренных и несчастных рабов, как они сами»[876]. «Міровая сатира» — обращение Пантюхова к самому Толстому, его величайшему творению, где говорится о «мире» как братском отношении ко всему живому и «міре» в космическом смысле. В пантюховской повести крах любви, в тургеневском испытании которой доводится до абсурда «подпольный человек» Достоевского, ввергается в хаос вселенная. Вовсе не желая бросить тень на непревзойденных русских гениев, Пантюхов верно подбирает слово. Сатира не пародия, этимологически она означает «смесь» и таким образом в ее семантическом поле скорее хаос краха и энтропия, чем попытка поиронизировать, возвыситься над Л. Н. Толстым, Ф. М. Достоевским, И. С. Тургеневым. Наоборот, писатель начала XX века говорит о своем времени, взорвавшем святые традиции, и его героях.

[875] *Вейдле 2001.*

[876] *Пантюхов 1907, 169.*

Специально для модернистской прозы Ю. Б. Борев предлагает жанр асатиры: «Модернистская литература создала асатиру. Асатира — особая эмоциональная критика социальных идеалов с точки зрения эгоцентрической, замкнутой в себе личности».

В более привычном смысле сатира как обличение именно социальных проблем отчасти тоже подходит повести Пантюхова. Так, например, в ней присутствуют антикапиталистические и антибюрократические тенденции, свойственные неореализму начала века, слегка намечены и у Пантюхова, судя по тому, какой бессмысленной канцелярской работой Юрий был занят у Старика-собственника: «Старики по-прежнему громоздят комнаты одну над другой. Они придумывают себе маленькие цели и строят и строят. И все выше и выше становятся их дома и все шатче и шатче основания»[877]; «И для постройки нужно еще много задавленных и убитых»[878]. Временами пробивается неуверенный анархизм автора: «Люди! Бросайте вашу игру в золото! Страшную игру придумали вы! Давайте закружимся в новой игре! <…> Я проснулся, а в руках у меня спички»[879]. Но внезапная анархия погасает: «Так всегда распадаются все дьяволовы игры»[880].

По большому счету, герой Пантюхова отрицает не работу как условие функционирования в социуме, в любом виде отвергаемом, а **вообще труд** как деятельность. Отрицание труда встречалось у романтиков, культивировавших священную божественную лень**, растительное прозябание /** «reines Vegetieren»: в «Идиллии праздности» Шлегеля, «Истории одного бездельника» Эйхендорфа, Л. Тика. Лень — это асоциальность, **непричастность к общественной криминальной «мясорубке» и гармония с природой,** завещанная переведенным С. Франком в 1911 году

[877] *Пантюхов 1907, 177.*

[878] *Там же 189.*

[879] *Там же 53.*

[880] *Там же 54.*

Ф. Шлейермахером — в «Речах о религии»[881], примиряющих натурфилософию с христианством, а также буддийское «неделание». Ш. Бодлер доводит до абсурда праздность «аристократии духа». Но и русский Илья Обломов, хранящий неприкосновенным «сосуд Божий» — «человеческое достоинство» — от карьеристских посягательств Пенкиных-Судьбинских — истый романтик, снискавший явное сочувствие А. Гончарова. Вяч. Иванов в разговоре, возмутившем Блока, также отрекся от значимости и самоценности труда[882].

Почти не связанный с обществом традиционными экономическими отношениями, герой Пантюхова все равно **ощущает себя только вещью**, молекулой в броуновском движении, распадающимся атомом. Парадокс солипсизма Юрия в том, что все люди, звери, планеты видятся ему не формами собственного Я, в фихтеанских традициях, которые предполагают сочувствие всем, как самому себе, не доппельгангерами Медардуса, а чужими масками, но не разнообразными, как на картинах Дж. Энсора, парафразированными Г. Чулковым в «Судьбе» и А. Белым в «Москве», а масками одного и того же ненавистного Старика: «Все <…> взрослые и дети <…> были стариками <…> Через глаза, через рты, через их маленькие самодовольные умы — через тысячи прорубленных сюда дыр — смотрело на него единое лицо старика»[883]. В это же время андреевский священник Василий Фивейский, обезумевший между кощунством и милосердием, пытается сам воскресить праведника Семена Мосягина, и видит, как из гроба, заслоняя и лицо Мосягина, и вселенную, улыбается неподвижная, чудовищно огромная маска идиота. Десятилетие спустя А. Белый в «Москве» пишет: «А из-за заборов торчало в дыре гнидоедово рыло; и выпуклое и багровое, как голова идиота, свалилось огромное солнце»[884].

---

[881] *Шлейермахер 1911.*

[882] *Блок 1965.*

[883] *Пантюхов 1907, 176.*

[884] *Белый 1989, 736.*

Пока герой Пантюхова надеется, что среди «мертвых, которые делают вид, что живут»[885], «он один тут не старик», в повести не угасает надежда на спасение в индивидуализме. От неокантианских и неофихтеанских философских моделей[886], энсоровского художника среди масок, «Алисы в зазеркалье» Кэрролла и «Приглашения на казнь» В. Набокова и до разножанровых блокбастеров конца XX века, типа «Шоу Трумена» или «Матрицы», в западной культуре эксплуатируется образ живого одиночки в окружении ненастоящих людей.

Спасение из тупика герой Пантюхова вслед за романтиками пытается найти в любви. В момент первого явления Жени, **Вечной Женственности**, она кажется блоковской путеводной звездой, но позже звезда будет не оправдывать жизнь, а «выводить за грань разбитых миров»[887]: «Твои глаза <…> такие огромные и грустные избавили меня от многого дурного… Это благодаря им я не впутался в жизнь и смотрю теперь на всё, как чужой»[888]. Если **поиск отца** (Бога, духа, разума, смысла, Логоса) заранее обречен автором на провал, правда, не без искры надежды в мелькнувшем было уважении Юрия к Старику «с веселыми глазами», в которых юноше померещилась симпатия, то спорадически возникающий образ **мамы**, природной любви, стариком уничтожаемой за стихийное непослушание, не замутнен, но и не наделен душеспасительной силой: «Мама! Как будто тише стало… Юрий увидел сквозь стены темно-синее небо <…> тихие воды реки»[889]. Как впоследствии в романе «Мы» Замятина, образ матери утонет в беспамятстве.

Остается — Тишина. Та самая, которая ждала Гамлета («the rest is silence») и века спустя тургеневского Базарова («теперь… темнота…»). **Тишина как страх буддийской нирваны**, про-

[885] *Пантюхов 1907, 130.*

[886] *Гайденко 1979, 100–101.*

[887] *Белый 1989, 631.*

[888] *Пантюхов 1907, 74.*

[889] *Там же 179.*

иллюстрированный в повести насмешкой Будды и его трактовкой Ф. Ницше[890], и **как неверие в гностическую «двоицу» Невыразимого (Ἄρρητον) и Тишины (Σιγή)**, долженствующую превратиться в Отца и Истину. Зерном сюжета в нарочито аморфном, как хаос самой жизни, повествовании Пантюхова становится **легенда о Сиддхартхе** в специфическом ницшеанском изводе[891]. Герой испугался болезни и старости (гераскофобия, по мнению западных психологов, — удел каждого), нищеты и смерти, и отправил любимую жену в клинику для душевнобольных, потому что наличие души — это болезнь, как объяснил ему Старик. В ряду буддийских аллюзий выступает любимая стариком статуэтка Будды, с которой тот вытирал пыль, постоянно «кивая головой, точно молился»[892]. Статуэтка пугает Юрия «наглыми, жестокими глазами»[893]. Как пугает героя и поток[894] элементарных частиц индивидуального сознания[895] — непрерывно меняющихся обусловленных «дхарм»[896], к которому апеллировал сам Толстой, когда говорил в «Воскресении», что «люди, как реки: вода во всех одинакая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою»[897].

От буддизма, отрицающего единство души, приписывающего психике изменчивость природы[898], Юрий переходит

---

[890] *Ницше 1998, 31.*

[891] *Ницше 1998, 31.*

[892] *Пантюхов 1907, 63.*

[893] *Там же 63.*

[894] *Щербатской 1995, 22.*

[895] *Кочетов 1983, 100.*

[896] *Розенберг 1981, 140.*

[897] *Толстой 1939, 227.*

[898] *Кочетов 1983, 100.*

к материализму. Этап приятия героем жизни «как у предков» можно назвать дарвинистским. Он запечатлен в образах, как у Дж. Оруэлла, скотного двора, олигофрена (ὀλίγος / «малый») Кирилла (в переводе с греческого — «господинчика»), тотального взаимопожирания и свободы, маленькой, «как у курицы», — есть и пить. В пантюховском размышлении о свободе присутствует полемика и с Нобелевским лауреатом 1903 года — И. Павловым, его работой «Рефлекс свободы», и с буддийской системой мастер-ученик, и с **эгалитарными** теориями социализма, «шигалевщиной»[899], о которой предупреждал в «Бесах» Достоевский: «Как будто старик принял на себя все страданья его, а ему оставил одну лишь бессмысленную, всегда одинаковую жизнь»[900]; «И теперь он — животное, порабощенное стариком»[901].

Взаимная любовь Юрия и Жени, высших существ, долженствовала стать иной формой общения, но обернулась тем же пожиранием друг друга, только энергетическим. В «Пентесилее» Клейста, «Гимнах к ночи» Новалиса, в «Антропологии» и «Vierzig satze aus einer religiosen Erotik» Ф. Баадера, которую Пантюхов, сын известного антрополога, не мог не читать, уже прослеживается **образ любимого существа** (лучше сказать, вещества) **как пищи, и не только духовной**, но только к концу XX века в прозе Ю. В. Мамлеева и В. Г. Сорокина, родственных декадентам куда ближе, чем символистам (хотя их считают продолжателями традиций Ф. К. Сологуба, А. Белого), романтизм реализует свой зловещий потенциал: таков **культ свободной природы без божественного «монархизма»** (К. Гроос) сознания. Пантюховский Старик регулярно устраивает дьявольские «козлоглаголания» на поминках и предлагает «откармливать покойниками свиней», что жутко переиначивает финал тщательно обдуманного Толстым (с 1863 по 1886 год) «Холстомера», где мясом

[899] *Достоевский 1974, 325.*

[900] *Пантюхов 1907, 139.*

[901] *Там же 141.*

коня, но мыслящего, говорящего и потому воспринимаемого читателями как человеческое существо, накормили голодных волчат, а также является своеобразным ответом на запросы Юрия, который не может ничего есть, потому что всё — живое. Именно в этом философском тупике разрослась проза Мамлеева, что очевидно из его «Тетради индивидуалиста», в которой, при дословном воспроизведении пантюховских мотивов, рассказчику-солипсисту постоянно является призрак Юрий — его единственный учитель.

Сойти с ума можно как в ту, так и в другую сторону. Униженный до позиции постороннего наблюдателя, разум дарвиниста Юрия находит отражение во множестве соглядатаев вокруг. Фонарь желтыми лучами скажет Юрию, что Юрий, как и все, кого он думает, что видит, — Старик, и тот поверит. История философии показывает, что субъективный идеализм предпринимает попытки самопреодоления даже в рамках одной человеческой жизни, другой вопрос: объективность — это «царство Божие внутри» или физическая действительность снаружи? Юрий, вопреки ницшеанским заветам, думает, что он, бесспорно, — «и вес, и весы, и тот, кто взвешивает»[902]. Поэтому на этапе признания материализма и причисления себя, бездушного тела, живого трупа, к вещественности, Юрий сначала осознает Старика как самого себя: «Какой там бог! Это, кажется, просто мой ум»[903], а ум, мозг для Юрия такой же орган, как ухо или, почти по Гоголю, — нос. Но в любой момент ум гипостазируется в нечто, подобное античному «нусу». Также проявляется инфантильный эйдетизм Юрия — в общении с дедом Морозом и Туманом, с дядей Котом и Обмороком. Атавистически проступает архаичное **атомистическое**[904] **время** — «напластования

[902] *Ницше 1998, 84.*

[903] *Пантюхов 1907, 161.*

[904] *Определение см.: Севильский 2006, 239. Противоположное континуальному (александрийскому) времени, которое выводится из самосознания неделимой жизни души.*

дней»[905], теллурическая материализация памяти — «распластанные на плоскости воспоминания»[906], **вещественность пространства**[907] и **света** «разлагающейся, как труп, луны» — «ватного», весомого[908], «давившего собой все»[909], нарушившего шеллингианское «соотношение реального и идеального в природе», «темной тяжести и лучезарности»[910]. Однако если в философии Г. Башляра и, во многом противоположной ему, А. Вернадского можно усмотреть сакрализацию материи, то постоянный пантюховский образ грязного и **пыльного огня**[911] порывает с традицией как гераклитовского культа этого чистого первоэлемента, так и святого очистительного пламени большинства религий. Есть у Пантюхова и политизированные аллегории, продиктованные близостью Первой мировой войны, например: «Какой там бог! Это просто — немец-колонист»[912]. Эмблема господина Аристократа среди рабов не может не напомнить извращенное ницшеанство и зловещие **расовые теории** начала XX века, которым отец Пантюхова, Иван Иванович, пытался противопоставить имперскую, **синтетическую теорию метисации**[913].

По наблюдению С. Аверинцева, раз свято место пусто не бывает, то безбожник рано или поздно сотворит себе кумира[914]. Однако Михаил Пантюхов, пройдя через убийственные испытания, в посмертной записке завещает искать спасения в хри-

---

[905] *Пантюхов 1907, 15.*

[906] *Там же 15.*

[907] *Тарабукин 1993, 183.*

[908] *Вес, согласно материализму, присущ всему.*

[909] *Пантюхов 1907, 190.*

[910] *Шеллинг 1998, 881.*

[911] *Пантюхов 1907, 16. Ср. в буддизме: красная пыль — устойчивая метафора «суеты сует».*

[912] *Там же 161.*

[913] *Могильнер 2008.*

[914] *Аверинцев 1974, 176.*

стианстве[915], а в финале единственной изданной повести автора появятся «золотые и синие купола»[916].

Между категорическим императивом И. Канта и нагорной проповедью Христа нельзя не увидеть дистанции, которая подчеркивается С. Трубецким[917] и сокращается М. Булгаковым в «Мастере и Маргарите». Есть разница в ходе мыслей: «делаю добро, потому что я человек» и «делаю добро, поэтому я человек». Этическое должно возвыситься над эстетическим, что, согласно С. Кьеркегору, — закон гармоничного развития человека. Декаденты, неизменно тяготеющие к религиозности и даже воцерковленности, не могут преодолеть эстетической стадии. Героиня Анны Мар, не желая становиться слезливой и добродетельной ханжой, «девоткой»[918], анализирует восхитившую ее католическую догматику, риторику, обрядовость и строгость ее соблюдения. Не опускаясь до обвинения христианского учения или церкви в целом в случаях гомосексуализма, доносительства или жестокости ксендзов, она со скепсисом, которому позавидовал бы сам Печорин, оценивает свое пристрастие к службе в костеле по сравнению с трезвой верой в христианскую мораль без освященной тысячелетиями церковности, сакраментальности и без мистицизма. Западный романтизм, прельстивший Анну Мар, с самого зарождения видел именно в католицизме спасение, потому что в нем — «эстетика, **красота религиозных мистерий**, обрядов, богослужений, возбуждающих фантазию и чувство, ослепляющих разум красотою мистических иллюзий»[919]. «Рассудочный протестантизм, отвергши символику (реализацию) религиозных идей в живописи и скульптуре <…> теряет значение для искусства <…> В католицизме романтики чувствуют силу внешнего мистического очарования <…> все

[915] *Скуратовский 2002.*

[916] *Пантюхов 1907, 214.*

[917] *Гайденко 2001, 154.*

[918] *Мар 2004, 203.*

[919] *Климентов 1913, 152.*

искусства (сцена, скульптура) служат для создания иллюзии воплощения высшей духовной красоты»[920]. Но порой именно ощущениетеатральности смущает веру Мар: неслучайно параллельно с католическими обрядами в романе «Тебе Единому согрешила» изображаются капустники декадентского кабаре «Синий топаз», которые посещают и недобросовестные священники. И есть более важная, укорененная в романтизме причина, по которой героиня расходится с церковным законом. Вслед за Шлейермахером и Шлегелями происходит в романтической среде безоглядное культивирование отношений между мужчиной и женщиной, которыми, по замечанию С. С. Аверинцева, начинает оправдываться жизнь, почти не нуждаясь в иной святости. Именно «религия любви» не подвластна сомнению в прозе Мар, бросая тень на ее искреннюю тоску о чистой радости души. Своим романтическим, странным, с точки зрения католицизма, способом героиня Мар укрепляется в вере в Бога, подчиняясь священнику, Единому, и духом, и душой, и телом.

Возможно, поэтому, согласно Фридриху Ницше, путь к христианству не только через избыток активного, деятельного добра, милосердия и сострадания, а из-за погруженности в себя, отвращения к нормальной жизни, утраты сопротивляемости среде и загробных притязаний — первый признак декаданса[921]. Для декадентов главное в «критиках» Канта, что «абсолютного в мире нет и что если у человека есть непобедимое никакой логикой чистого разума стремление к абсолюту, то это стремление имеет где-то свой таинственный, недоступный реальному пониманию объект, на который оно направлено, который магической силой влечет к себе человека <…> за пределы реального мира»[922]. Множество декадентских романов заканчивается образом смерти у открытого окна. В «Последнем спутнике» С. Ауслендера взор

[920] *Климентов 1913, 27.*

[921] *Ницше 1998, 680–681.*

[922] *Климентов 1913, 103.*

Гаврилова прикован к окну, из которого только что бесшумно выбросилась Агатова, срисованная с Петровской. В «Последней ночи» Петровской самоубийца молится у окна. Героиня романа Анны Мар «Тебе Единому согрешила» прежде чем исповедаться перед смертью у ксендза, которого сама же соблазнила с пути духовного служения Богу на путь мирской любви и который признается ей, что она — его единственная вера, ждет, пока он раскроет им окно, потому что «у нее душно». Юрий Пантюхова умирает в отеле рядом с многонедельным трупом жены, после удара, нанесенного ему случайным домушником: «Он лежал неподвижно — в запертой комнате с одним окном… — этим вечным окном, ждущим кого-то»[923]. С философской точки зрения, декаденты застывают именно на полпути или, как заметил Омри Ронен, контаминируя уайльдовские «Intentions», брюсовский выход из «голубой тюрьмы», озвученный в «Ключах тайн», и бальмонтовское «окно» «Горных вершин» и «Элементарных слов», — у раскрытого «**окна в вечность из тюрьмы**»[924].

Жанровое своеобразие ирреалистической прозы (А. Галунов, М. Ходырева, Е. Евтихиев)

В разножанровых, по традиционной и тем более по авторской, окказиональной классификации, произведениях А. Галунова, М. Ходыревой, В. Евтихиева ирреалистическое начало, как его понимали современные данным писателям филологи, помогает найти общий внутренний двигатель, однородные причины, цели, приемы, фигуры и тропы. Вызывающие недоброжелательные отклики за эпигонство символистам, например, от специалиста и по «старшим» и по «соловьевцам» Петровской, Галунов, Ходырева, Евтихиев, Пантюхов, Мар, как и множество других прозаиков, включая и саму Петровскую на определен-

[923] *Пантюхов 1907, 214.*

[924] *Ронен 2008, 17.*

ном творческом этапе, расходились с символизмом по самым принципиальным вопросам, несмотря на столь же высокую, а то и большую степень ирреализма творчества. Структура их произведений эстетски изощренная, а содержание изобилует натуралистическими подробностями. Декаденты, при этом не изжившие позднего реализма, с его склонностью к такому анализу, что Белый ждал от него в дальнейшем элементарных статистических цифр политэкономии[925], эти по-своему талантливые люди грешили раздробленностью художественного мира. Хаосом жизни и холодом искусственности пронизано их творчество, оставаясь предельно, а то и запредельно откровенным. Видно, что Галунов, Ходырева, Евтихиев не рассчитывают на чаемый символистами «литургический синтез» (Вяч. Иванов), который ритмически упорядочивает в истинную красоту «рев первобытных стихий <…> с поющим переживанием души» (А. Белый) и может быть отражен не в «ряде книг, а в одной, издаваемой только для удобства в нескольких частях <…> одной — об одном» (Д. Мережковский). Разорванность художественного мышления не может не сказаться на жанровом своеобразии их репертуара.

Прежде всего, примечательна общая для множества декадентов мистификация с авторством в жизни и подкинутое или сомнительное авторство в рамках текста. Здесь угадывается романтическая традиция найденных рукописей: «Их нельзя находить в Сарагосе (Ян Потоцкий), в бутылке (Э. По, А. Бестер), в номере гостиницы (Б. Констан, Лермонтов, Макс Фрай), подброшенной в редакцию (А. де Мюссе), в комнате пропавшего жильца (Г. Гессе), на улице между церковью и поликлиникой (опять Г. Гессе), и в кармане их тоже уже нельзя находить (Кортасар). Их нельзя находить нигде. С 1980 года особенно, когда этот прием литературы XIX в. и графоманов XX был высмеян Умберто Эко („Имя розы“). С неба книги тоже не должны

[925] *Белый 2002, 167.*

падать примерно с XX века до Рождества, когда Божественный Имхотеп сбросил с неба трактат „О строительстве храмов богов Большой Девятки“»[926]. Однако Печорин умер после того, как начал и даже закончил вести свой дневник, а «скриптор» Галунова — пишущий «Цветы развалин» призрак[927] сожженного монаха Джироламо, через плечо которого и читаются 18 миниатюр[928], о чем читатель узнает в финале: «Брат Джироламо писал, наклонившись, — поднял голову, взглянул на меня <…> я упал без сознанья <…> приор меня простил: он видел, что я не мог поступить иначе. И вся братия с приором молилась у моей постели: — „брат Джироламо, пощади грешного брата“, — и я молился ему, рыдая»[929]. Редкая демонстрация двойного и разножанрового авторства — рассказчика[930] в буквальном смысле слова и скриптора, тоже в буквальном, придают миниатюрам характер устных притч и уцелевших летописных фрагментов.

Мистификация с авторством цикла «Обойденные» начинается с эпиграфа: «Да внимает душа твоя каждому крику страдания, подобно священному лотосу, обнажающему сердце свое, чтобы упиться лучами утреннего солнца». Подпись под эпиграфом не Е. П. Блаватская, которую Галунов цитирует, и не индусский мудрец, которого, наверное, цитирует сама знаменитая русская теософка. Под эпиграфом значится «Nâda» — «голос безмолвия» первотворения, сочетающего сознание и энергию: он и поведает о дальнейшем.

---

[926] *Дежуров 2005.*

[927] *Ср. у ироничного О. Сенковского «Похождения одной ревижской души» записывает спящий и храпящий далай-лама.*

[928] *По эмоционально-интеллектуальной сконцентрированности в предельно малых формах А. Минакова классифицирует прозу А. Галунова как «циклы миниатюр» [Минакова 2016].*

[929] *Галунов 1911, 67.*

[930] *Рассказчики до «сказового бума» 20-х годов XX века, исследованные Г. Завгородней особенно глубоко на выразительных примерах прозы А. Ремизова [Завгородняя 2004] и А. Белого [Завгородняя 2011, 202–241], часто ориентированы на сказовую традицию, на устное народное творчество, но могут и попросту транслировать житейскую мещанскую речь «подпольных» людей.*

Не менее значимы, чем финалы, и заглавия циклов А. Галунова, например, «Книга мертвых», в которой больше ни разу даже косвенно не упоминается о Египте. Однако в подразумеваемом ирреальном плане модернистский образ египетской культуры не исчезает ни в одном из пяти устных, судя по синтаксису и лексике, рассказов, которые, однако, заранее выдаются автором, якобы самим психиатром Галуновым, за истории болезни из медкарт. Основная модернистская интерпретация[931] древнего Египта к 1907–1908 годам[932] сложилась не у Д. Мережковского[933], К. Бальмонта (в 1914 году выходит «Край Озириса: Египетские очерки») и не у А. Белого, важное место в историософии которого египетская тема займет с 1912 года — года посещения им Египта. В. Розанов в 1899 году в известнейшем, тем более тяготеющему к искусствоведению Галунову[934], «Мире искусства» публикует свои фантазии[935] на тему этой древней культуры, а главное — на примере этой культуры Розанов формирует в «Возрождающемся Египте» некий художнический историзм, не «rerum gestarum description», а «историю внутренней жизни человека», свой «метод эстетического понимания истории как воплощающегося духовного творчества и художника, способного в самопознании отразить его движение и закономерности»[936]. В «Книге мертвых» исчезает называние и описание напрямую

[931] *А. Евлахов выбирает в египетском искусстве необходимое для теории ирреализма: независимость от житейско-бытового и физиологического в создании образов, например, лейтмотивно-орнаментальных «верениц» людей, словно с кинопленки, причем с голубыми и зелёными лицами.*

[932] *Именно к этому времени завершена, если верить Галунову, его «Книга мертвых».*

[933] *Уже прославлена трилогия «Христос и Антихрист» с «Египетскими мистериями» Ямвлиха в «Юлиане Отступнике», Изумрудной скрижалью Гермеса Трисмегиста и гностицизмом, преломленном в культуре кватроченто и чинквеченто во второй книге, что можно вывести из экстатических речей Кассандры, однако «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» и «Мессия», равно как и «Тайна Трех: Египет и Вавилон», печатаются в 20-е годы за рубежом.*

[934] *Кундаева 2013.*

[935] *Показательна оценка В. К. Шилейко: «Розанов не знает Египта». Вероятно, в египетских мотивах Розанова варьируется его иудаистский миф.*

[936] *Дефье 2015, 103.*

произведений египетской графики и скульптуры, важную роль которых в становлении своего художественного мира писатель подчеркнул в автобиографической части «Подёнка» трилогии «Сосуды скудельные»: «Сфинксы Египта с мучительной загадкой на губах; трагедия светлого Озириса; мощная Нут, укутавшая землю в черное — звездное. Крылатые херувимы Ассирии: львы, быки и люди вместе; могучие гении перед мистическим деревом, с жертвенным сосудом и кедровой шишкой в руках. Сладострастная, вечно-девственная богиня Истар…»[937]. Экзотическую архаику в «Книге мертвых» автор воскрешает не с помощью аллюзий, а суггестивно, пытаясь вызывать эмоции, эстетически соответственные образам, сюжетам и мотивам древних рисунков, современными примерами якобы из окружающей действительности. Миниатюры галуновской «Книги мертвых» сконцентрированы вокруг героинь, похожих на египтянок Розанова и вместе с тем — содержащих жесткую полемику с мэтром. Розанов заявляет, что в древнеегипетской женственности «истинный „вечный разрыв фаты“ с вечным „сохранением ее целостности“ <…> восточная семья, неудержимо рождающая и вечно сохраняющая умиленно-кроткий тон в рождениях <…> „живите так и не умрете“, как не умирали мы — проживя 4000 лет»[938]. Всенародная Афродита и одиноко гоняющаяся, как, по словам Розанова, синий чулок его времени, Диана — обе героини нарциссические, чисто внешние, телесные и при этом бесплодные, не имеющие измерения «семитической глубины»[939]. Галунов оставляет своим героиням розановское «египетское благочестие греха» в противовес «кастрации»[940] и похоти[941]: «К отрочеству затосковала душа по иноческому житию — и я пошел в монастырь <…> я не смотрел на девок: противно было <…>

[937] *Галунов 1910, с. 36.*

[938] *Розанов 1899, 89–91.*

[939] *Розанов 1899, 89–91.*

[940] *Там же 89–91.*

[941] *Там же 89–91.*

Да только стала ходить к нам в церковь женщина, — уж и хороша: глаза большие, пугливые»[942]. Ощущение близости табуированной бездны, мерцающей под метафорической фатой, угадывается в указании на молчание, неподвижность, утаивание: «Она меня не замечала, а может быть замечала, — ничего-то у нее не видно было: стоит себе у Распятия, тихо глядит перед собой, а пройдешь около, — посмотрит спокойно»[943]. Здесь для Галунова, которого А. Белый, советовавший ему не писать больше никаких «этюдов», и А. Блок, отказавшийся о нем высказаться, видимо, считали своим эпигоном, действительно верно то, что утверждает A. Schmidt о парафразировании египетской образности русскими символистами: «…ägyptischen Zeichen stehen in Zusammenhang mit einem Transitionsvorgang, sei es, daβ dieser als im Bild selbst sich vollziehender anschaulich ist, durch das Bild oder seine Vision fűr ein Subjekt Geltung hat oder daβ, im Falle der Bilder vom Erstarrten, Toten, der Gegensatz und die Bewährung des Transitionsprinzips bezeichnet ist»[944]. Вместе с этим важна и особенность египетской иератичности, служащая в символистском тексте «указанием, вернее, становящимся в символе мгновением пронизывания торжества миротворения» / «Aber nicht allien sie dienen seiner Bezeichnung, vielmehr wird an den ägyptischen Zeichen ihrerseits das Moment des Transitorischen erst eben durch die Verbindung mit den anderen Zeichen als jenes hervorgehoben, mit dem der Autor Bedeutung schaffen will, bzw., welches er an ihnen als Grundlegendes, Bedeutendes begreift…»[945]. Галунов, как и сам В. Розанов, в интерпретации египетской темы далек от научности (В. Шилейко негодовал по этому поводу), они придерживаются «эстетического историзма», как пишет О. В. Дефье:

[942] *Галунов 1911, 9.*

[943] *Там же 11.*

[944] *«…египетские рисунки находятся в связи с принципом развития действия, который сам по себе явен и нагляден именно через картину или ее видение наблюдающим субъектом, находящимся в ловушке картин оцепенения и смерти, ими подчеркнуты контраст и единство принципа развития действия». Здесь и далее перевод мой — Е.А.*

[945] *Schmidt 1986.*

«Свой „свет Египта“ Розанов находил в бесконечном многообразии „русских воплощений“, будь то быт, люди, природа, литература или религия»[946]. Однако при всей близости к розановской образности в прозе Галунова чаще, конечно, проступает эсхатологический миф, египетская тема в партитуре которого иная — на великого соперника В. Розанова ссылается Галунов, развивая ее, — на Достоевского, сказавшего в 1880 году: «Вот и древний мир, вот „Египетские ночи“, вот эти земные боги, севшие над народом своим богами… ставшие впрямь уединенными богами и обезумевшие в отъединении своем, в предсмертной скуке своей и тоске тешащие себя фантастическими зверствами, сладострастием насекомых, сладострастием пауковой самки, съедающей самца». Героиня рассказа «Любовь» подстрекает юного монаха «купить ценою жизни» ночь ее: «Постучался, — не спит. Вошел. И весь дрожу, — говорю: „вот тебе золото“. Она усмехнулась: „где взял“? — говорит… — „У отца эконома“. — Как, украл?» Вся она загорелась, — подлец этакий! и, размахнувшись, она швырнула мне мешок в лицо, разбила в кровь, — разлетелись монеты <…> «на», говорит, «отдай своему отцу-эконому». А я подумал: убить ее мне, что ли, — да ножа с собой не было… Только сказал ей: «ему не отдашь, его нет». Она, дрожа, насторожилась: как, ты убил его?» Говорю: «да». И с радостным смехом она бросилась ко мне, целовала, прижимала к себе, — и я опомнился и взял ее, мою первую и последнюю… <…> в тюрьме[947] сижу, — и все думаю: не задаром душу загубил…»[948].

Если бы не религиозность, неистощимая в русской литературе, ироничность и экспрессия Галунова позволила бы параллель с популярным в эпоху модерна Ф. Ведекиндом. С одной стороны, Ведекинд иронизировал над всеми модернистскими штампами (Übermensch и его суррогатом — феминисткой), над

[946] *Дефье 2013, с. 130.*

[947] *Любовная история под видом криминальной хроники преподносится Ф. Ведекиндом в рассказе «Пожар в Еглисвиле».*

[948] *Галунов 1911, 12.*

натуралистской «объективистской техникой „последовательных писарей“»[949]. С другой, именно в поэтике Ведекинда русскими[950] модернистами «чувствуется дыхание югендстиля с его смешанными настроениями распада и зыбких надежд на новое рождение»[951].

В завершающей миниатюре цикла «Кошки», апеллирующей к Э.Т.А. Гофману, Э. По, Ш. Бодлеру, из дикого количества этих, так и не одомашненных, по Киплингу, зверей на кладбище складывается монументальная Баст. Кошки, хоть и представляют «богиню радости и веселья» (Р. Рубинштейн), но, как и все язычество, амбивалентную, чем и объясняется бесовство кошек на кладбище вместо солнечных плясок другой эры. Неупокоенную душу, казалось бы, скромной «тетеньки», чей домашний очаг берегли древние хищные стражницы, священник спасает молитвой. Странность, что под заголовком, отсылающим к многотысячелетней египетской древности, действуют современные автору христиане, можно объяснить популярностью в декадентской среде теософских и антропософских воззрений. Например, в книге Рудольфа Штайнера «Христианство как мистический факт и мистерии древности» и курсе лекций «Египетские мифы и мистерии» говорилось, что «между Враждою (Тифон) и Любовью (Исида) <…> мист дохристианской эпохи проходил в своем посвящении переживание Христа <…> получал возможность воспринимать духовно в высших мирах то, для чего в чувственном мире не находилось соответствующей действительности. Он переживал то, что обнимает собою в высшем мире мистерия Голгофы». Для Достоевского же, наоборот, Египет — «бездна и ужас мира накануне Пришествия Христа»[952]. Несмотря на культурологическое название, все рас-

[949] *Кудрявцева 2014, 76.*

[950] *М. Михайлова пишет о влиянии «Пробуждения весны» Ведекинда на З. Гиппиус.*

[951] *Там же 73.*

[952] *Касаткина, Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. — М.: Наследие, 1996. — 336 с.*

сказы «Книги мертвых» — сбивчивые репортажи[953] с места преступления, из «мертвого дома» (Ф. Достоевский), с похорон. Из «Александрии Псевдокаллисфена», скрещенной с частым русским топонимом (типа Солнечногорск), происходит и место действия в книге Галунова — Солногородск.

Уже в названии книги «Намеки и облики» и подзаголовке «сказки М. Ходыревой» претензия на окказиональность жанра и аллегоричность, гонимую символистами, возжаждавшими живого слова, а не геральдики и эмблематики. Согласно «Философии искусства» Ф. Шеллинга, впитываемой Серебряным веком и напрямую и путем «соловьевства», есть «две возможности, посредством которых можно постичь идеи и представить их <…> в действительном образе. Либо искусство предоставляет общему быть обозначенным через особенное, либо особенное, обозначая общее, одновременное есть само это общее. Первая форма изображения — аллегорическая, вторая — символическая»[954]. Проза М. Ходыревой, как и А. Галунова, чаще аллегорична (говоря словами Ходыревой, отдельно намеки и отдельно — облики). Несмотря на жанровую заявку на аполог (в идеале), сочетание назидательности и щеголяющего[955] грехами декадентства, допустим, у Ходыревой отличается от холодновато-разумных и трезво-поучительных аллегорий в «трех листках из дома сумасшедших» Ф. Булгарина: спорадически в ее прозе проявляется мистическая экзальтация. Смесь декадентскости (страха, уныния, «загробно-эротичной», как сказал Евгений Деген, чувственности, беспомощности) с морализаторством, ригоризмом и попыткой веры, весьма характерна для художе-

[953] *В. Г. Короленко в «Русском богатстве» за апрель 1902 года поместил «этюд» «Не страшное (из записок репортера)», А. Измайлов в «Помрачении божков и новых кумирах» 1910 года указывал на становление репотртажа жанром художественным в прозе норвежца А. Л. Килланда / Хьелланна.*

[954] *Шеллинг 1999, 299.*

[955] *О моде среди гимназистов на «аристократизм порочности» иронически упоминает Евгений Деген в очерке «Станислав Пшибышевский» в «Русском богатстве» за апрель 1902 года (с. 122–146).*

ственного сознания писательниц рубежа XIX–XX веков[956], и находит соответственную форму воплощения, где «нанатуралистичное» соседствует с притчей и молитвой. В индивидуализме и субъективности, культивируемых в ирреалистическом типе художества и его анализа, сложно найти выход к высшему сознанию — религиозно-божественному, объективному идеализму, не говоря уже о принципиальной установке авторов, которую можно считать аморальной и, в общих чертах, антимарксистской. Именно поэтому в их произведениях отсутствует «само общее» и иерархия: повествование аналогично современной авторам музыке, в которой «примат модальности над тональностью и свободно разворачивающейся мелодической линии над гармоническим развитием». Если, как пишет Минералова, «ирреалистический метафоризм А. Белого либо не рассчитан на зримо-предметную конкретную расшифровку, либо картинный, но создающий картины буйно фантастические, алогичные и как бы не умещающиеся в привычных трех измерениях»[957], то атональность, алогизм и постимпрессионизм М. Ходыревой и А. Галунова пытаются остаться на уровне «распада атома», анализа, саморазъятия на грани самоуничтожения. Тут-то парадоксальным образом сходятся крайности декаданса[958] и марксизма, эстетика которых, например, Р. Пельше, представляет «мозг как силовую машину, а его нейроны есть держатели энергии», и, боясь, что кто-то представит энергию «таинственной красавицей под вуалью мистического, божественного» или хотя бы усмотрит «наличие в ней сверхъестественного», марксисты объ-

---

[956] *Например, такова Мария Корелли, — особенно глазами Оскара Уайльда. Популярная в России проза Корелли, как отметил Н. Абрамович в книге «Женщина и мир мужской культуры», — типичный образец именно женской литературы и именно fin de siècle la belle époque.*

[957] *Минералова 1999, 165.*

[958] *Множество декадентов начинали социалистами, но многие из них, как Н. Русов в романе «Отчий дом» или повести «Товарищ Ивлев» [Русов 1911], представляли революцию, новую жизнь — мифической Девой Обидой или романтической «дамой под вуалью», не были, как тургеневский Базаров, нигилистами, атеистами, патологоанатомами.*

ясняют реакционным метафизикам электронную теорию, доказывающую, что электромагнитные явления имеют весомость, то есть основное свойство материи, а электрические частицы якобы «являются последними элементами атома». Есть «„наивное заигрывание с наукой“ <…> на почве аналитического метода <…> и в натурализме»[959].

В «сказке» Ходыревой «Самый последний» «золаистским» сюжетом о горячке проститутки, которой напоследок померещилась самая последняя из ее мгновенно разрываемых, как ртутные шарики разбитого градусника, связей, иллюстрируется «атомистическое время», архаичное (гораздо древнее, чем полагают материалисты начала XX века), редко перебиваемое в художественном мире Ходыревой континуальным (александрийским) временем, выводимым из самосознания неделимой жизни души[960].

Используя, в меру своих сил и таланта, прообразом «петербургский текст» Н. Гоголя и Ф. Достоевского, «злая сказочница» представляет собой ирреализм без романтики и без христианства, однако, судя по декадентскому парафразированию гоголевского «Невского проспекта» в «Трех затяжках гашиша», с особым, европеизированным пониманием индуизма и буддизма: «Это маленькое, неказистое счастье не требует ни мук неизвестности, ни вечных за себя опасений <…> не нуждается в ходульных подпорках, именуемых „верой“, на которых столь неустойчиво зиждется так называемое реальное счастье… Его блуждающий взор, устремленный в пространство, **как будто**[961] искал где-то там, вдалеке, тех буролицых собратьев, которые,

---

[959] *Евлахов 1914, 129.*

[960] *В континуальном времени недолго длится жизнь редко встречаемых одушевленных (правда, больной душой) персонажей, наряду с говорящими, но бездушными животными и людьми.*

[961] *Ирреализм, как это часто бывает при данном типе творчества, отображается и на лингвистическом уровне: сравнительные обороты с союзом «как будто» и условные придаточные, жизнь персонажей и авторов в сослагательном (ср. диал. «бышто») или «субъективном» («будь то») наклонении.*

валяясь на грязных циновках, мнили себя выше царей… они, после долгого сна, возвращались к короткой действительности лишь для того, чтобы взяться опять за вонючую трубку, повторяя с философским спокойствием: „если за два пайса ты можешь быть в раю, то о чем же тебе сокрушаться?“»[962]. Очередная аллегория, можно сказать, притча[963] — почти вызов «Историческим делам философии» В. С. Соловьева!

Вообще, «мелкотравчатые» (П. Сакулин) декаденты имели особый заряд дерзкого скепсиса[964], чтобы оттенять утопический[965] космизм великих современников-обновленцев. Декадентские мирки были осколками[966] последнего реализма, рискующего обернуться совсем иным. О. Юрьева писала о методе Достоевского: «открывается „совершенно новый мир“, „вовсе не Дон Карлосы“: мир призрачный, готовый „искуриться паром“, мир, населенный странными лицами — марионетками, пляшущими под хохот демона. Это открытие» нереальности действительности» станет одной из излюбленных идей нетолько Достоевского, но и всей русской литературы конца XIX — начала XX веков»[967]. Осмысление ирреализма в «Книге мертвых» Галунова задается эпиграфом: «Врач-психиатр, касался я в своей книге пограничных психопатических форм. И куда не проникал нож научного анализа, — там довершала дело художественная интуиция». Также представляет Ходырева в «сказке»

---

[962] *Ходырева 1906, 109–110.*

[963] *Конечно, это не апологи кн. В. Одоевского и не притчи «милым детям» Ф. А. Круммахера, но принцип тот же. Идея, мораль, как басенный пуант, иллюстрируется фантастической или обыденной ситуацией, но ни изначально, ни впоследствии они не составляют единого целого.*

[964] *Скепсис — прерогатива мещан, как полагает Д. Мережковский.*

[965] *Быстров 2012.*

[966] *«Осколками» и в главном противоположностями Ф. Достоевского, который, по словам В. Соловьева, «гармонически сочетал в себе начало божественное, человеческое и материальное, был одновременно мистиком, гуманистом и натуралистом», то есть, несмотря на аналитические способности, тяготел к синтезу, хотел быть не «психологом <…> а реалистом в высшем смысле».*

[967] *Юрьева 2014, 29.*

«Кошелек»[968] «торжество истины» материализма, сциентизма, позитивизма, рационализма и эмпиризма: «**Как будто** делая последнюю попытку сохранить остаток иллюзии, кошелек продолжал оставаться закрытым <…> Прохожий тратил время и труд на восстановление истины… И, с сознанием исполненного долга, протянул нищему открытый пустой кошелек <…> С открытыми глазами, с открытым кошельком стоял уничтоженный нищий перед открывшейся бездной»[969].

Для «самоновейшего» творчества Ходыревой ее первый рецензент Борис Койранский в журнале «Золотое руно» (№ 4, апрель, 1906) подбирает постоянный эпитет — наивное. При этом указывает на «кандальный» характер ее альковных сцен, «выуженную мораль» в финалах, «смешение символизма, паталого-сексуального оргиазма, мистического реализма и реалистического мистицизма», а также особую роль «репсовой бумаги old style и <…> и обложку с мотивами минувших лет». Как и Петровская, Койранский выбрал главным критерием новизну, что знаково для эпохи модерна.

Для уяснения причин столь странных явлений как «сказки» Ходыревой, стоит вспомнить, что рубеж XIX–XX веков эксплуатирует шокирующий обман читательского ожидания особенно явно в произведениях, якобы адресованных детям («сказки» Ф. Сологуба и Л. Андреева). В конце XIX века Д. А. Линев (Далин), автор «записок заключенного», пишет также «Не сказки», как бы подменяя литературное — действительным (ср. просторечную оппозицию «это лирика» и «дело говорю»). Мария Корелли — декадентка и моралистка, невыносимая тем и другим для эстета Оскара Уайльда, многажды изданная в России («Вараввa», «Скорбь Сатаны»), в повести «The mighty Atom», переведенной как «История детской души. Повесть не для детей», проводит идею необходимости религиозного воспитания.

---

[968] *В неутешительные аллегории зашифровывали декаденты теорию экономических формаций, в пародийно-сниженной, искаженной форме изображался глобальный «Капитал».*

[969] *Ходырева 1906, 16.*

«Художественная интуиция», окрыляющая символиста Андрея Белого в моменты «прерывности», у Галунова и Ходыревой подобна неуловимому сполоху, да и материальное редко прерывается в их мирах просветом.

Роман «Весна» В. Евтихиева более напоминает фантомное дружеское послание абсолютно асоциального героя (само собой, не изображенного классически, на социальном фоне), причем с того света, потому что в финале дан момент, когда отвергнутая им женщина разбивает его на машине и перед рассказчиком проносится за секунду вся жизнь: «Но что мне сказать на прощанье?.. Кому? <…> свою весну, весну обновления и созидания иду я встречать… Весну одиночества <…> мечту, разрушающую покой <…> Прощайте, мечтатели без очагов, детских и семейных…»[970]. «Повествование» Евтихиева, прежде всего, как и положено в модернистской, тем более театральной (Евтихиев — драматург) среде, о любовном треугольнике, что вызывает в очередной раз серебряновечный образ commedia dell'arte и античный «dramaticon diegema». Но оригинальность евтихиевской прозы (предвосхищающая недалекое будущее романа) скорее в том, что она возвращает к другому синкретическому первоистоку — «erotikon diegema»[971] — риторической речи в несерьезном тоне о контрастных персонажах и происшествиях, причем именно субъективной декламации, закативши очи, а не повествованию — дистанцированному, объективизирующему события. Также для Евтихиева и для беллетристики начала века вообще важны внелитературные коннотации, подчеркнутые Б. А. Грифцовым, — связанные с житейскими понятиями «ирреалистичности» и внебрачного интима.

---

[970] *Евтихиев 1912, 119.*

[971] *Очередное проявление «византинизма» в декадентстве. Первоисточник определения «erotikon diegema», не совпадающего с «logoi erotik», — в книге «To kata Kallimachon kai Chrysorroen erotikon diegema. Collection byzantine» (Michel Pichard, 1956). Подробнее о возможности эротизации риторики см.: Брагинская Н. В. Влажное слово: византийский ритор об эротическом романе. — М.: изд-во РГГУ, 2003.*

С другой стороны, заявленная классическая форма «роман» лишь подчеркивает несоответствие ей содержания. Как, например, писал Вольфинг (Э. Метнер) о модернистской музыке, постоянно парафразируемой в «Весне», «омнитональность <…> покупается дорогой ценой органичности целого произведения <…> возврат к письму старых контрапунктистов, приправленному вычурными гармоническими утонченностями, следует рассматривать <…> как упадочничество»[972].

Одна «аллегория весны» Евтихиева — свежая, розовощекая полнота жизни, при этом рокайльно стилизованная под крестьянку, нетронутая в разгаре «галантных празднеств» — портретирует игривых дам Буше и Ланкре, более древних, агрессивно вакхических и массивных с «Аллегории весны» Jerzy Siemiginowski-Eleuter. Другая «аллегория весны» — синтез буржуазно-изысканной, утонченно красивой, экзальтированной и декоративно-изломанной «Весны» из календаря мастера ар-нуво Эжена Грассе и вызывающей у «помпеянцев»[973] модерна ассоциации с ним фреску из Стабий 1 в. до н. э. «Флора (Весна), или Диана». «Последний помпейский стиль» подчеркивал обреченность красоты, заколосившуюся жизнь, досрочно прерванную. Жизнь стремительно пронеслась с Марфой — материей, плотью, животным началом, и Зоей — модным в эпоху модерна витализмом[974] и «флоральностью, растительным миром, не за-

---

[972] *Вольфинг 1912, 380.*

[973] *Примерно в это же время в той же театральной среде В. Брюсов в «Весах» за январь 1906 года и Вс. Мейерхольд в «книге о новом театре» отмечают моду на помпеянский стиль, на мизансцены и декорации, стилизующие помпейские фрески [Мейерхольд 1908]. В главе «Лавочка антиквария (нео-архаисты и стилизаторы)» [Измайлов 1910] иронизирует над «помпейством» А. Измайлов.*

[974] *Хотя М. Ферворн уже опубликовал в «Новом слове» (№ 5, 1897) научное опровержение «витальной» теории — в защиту души, мало кто к нему прислушался. «Витальное» А. Бергсона, оказавшее значительное влияние на западную культуру, по-разному воспринималось в русской литературной среде. В. М. Жирмунский в «Задачах поэтики» («Начала». — 1921. — № 1. — С. 71) признает в «élan vital» сверхэстетическую, сверхморальную волну, которая «несет с собою все частные изменения в соответствующих ценностных рядах, органически связанных между собою в каком-то Всеединстве», то же можно сказать о В. Базарове в «Философии действия» (1913) и П. Сакулине*

мутненным зоологическими, стадными инстинктами»[975], «она — цветок, мечта, витающая над городом, не знающая, не нашедшая себя, вечно изменчивая…»[976]. Финал «Весны» («я иду в поля <…> навстречу солнцу <…> я еще приду к вам»), безусловно, в ницшевско-беловском ключе, но в другой тональности: на смену мудрецу, «с венком белых роз — венком серебряных звезд»[977], который «радовался возвратной встрече»[978] со светлым младенцем, безумец Евтихиева намеревается и после смерти вернуться в своей «золотой торжествующей тоске» к старым, как мир, самодовольным толстокожим ханжам — «служителям морали и нарядной справедливости»[979]. «„Кольцо возврата“ у Белого совмещает в себе бытие в вечности и существование во времени (выпадение из вечности во время и возвращение в вечность). „Кольцо возврата“ движется не по кругу; его движение в соответствии с истинами аритмологии прерывисто, и „разрыв“ знаменует собой возможность перехода из времени в Вечность»[980], тогда как евтихиевский «Печорин» так и не преодолевает земного тяготения, томимый шестой сенсорно-перцептивной модальностью — «чувством гравитации».

в «Социологическом методе» (1925). А вот «ирреалисты» Евлахов, продолжатель древнейшей идеалистической традиции — от Эдмунда Бёрка («A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful»), Карла Филиппа Морица, и Эрберг — по стопам своего великого учителя Л. Шестова зачинатель русского экзистенциализма, не готовы принять власть природы в любом виде: один с позиции самодостаточной незыблемой красоты с ее «бесцельной целесообразностью», другой — с позиции «человеческого, слишком человеческого». Здесь налицо очередная неоднородность и противоречивость в декадентском «лагере» так называемого «литературного распада»: споря с позитивистами, материалистами, марксистами, но культивируя плоть и «природный порыв», они другими, «изящными» словами превозносят истины противников. Так или иначе, отвергая или отодвигая христианскую этику, ницшеанским, марксистским или неокантианским путем можно прийти к самообожествлению человека — его желания, развития («все дело его рук»), видения.

[975] *Кудрявцева 2014.*

[976] *Евтихиев 1912, 73.*

[977] *Белый 2014, 197.*

[978] *Там же.*

[979] *Евтихиев 1912, 119.*

[980] *Шалыгина 2008, 187.*

Интересно, что русские постмодернисты, которых многие именуют наследниками модернистов и, в частности, символистов, скорее всего, имеют ближайших предков в лице декадентов. Верность утверждения становится очевидной при его переводе на язык новейшей гуманитарной науки. Например, согласно «психиатрической» типологии творчества И. Хасана[981], воедино всё связующая параноидальность модерна сменяется шизофренической раздробленностью постмодерна. Неистощимый ресурс разнообразных языковых игр, культивируемый постмодерном, и их калейдоскопическое складывание в причудливые жанры — также декадентское ирреальное достояние.

3.5. Византинизм как стилистический и мировоззренческий феномен прозы первой трети XX века

В первое десятилетие XX века И. Ф. Анненский и А. А. Измайлов пишут о таком явлении в литературе своих современников как «византинизм»[982]. Настойчивость, с которой критики к нему обращаются, и ряд общих признаков, который независимо друг от друга в нем выделяют, сообщают феномену почти терминологическую значимость. В октябрьском и ноябрьском номерах журнала «Аполлон» 1909 года в статье «О современном лиризме» Анненский, исследуя диалектическое единство декадентства и символизма, подчеркивает также еще одну важную особенность: «Поэтическим декадентством

---

[981] *См.: Ihab Hassan «The Postmodern Turn», 1987.*

[982] *Это не совсем та великая и вызывающая полемику идея «византизма» (неслучайно появится и пароним), которую активно преподносят в XIX–XX веках такие философы, как К. Н. Леонтьев в «Византизме и Славянстве» 1875 года, совсем по-иному В. С. Соловьев в «Византизме и России» 1896 года, касаясь социально-политической проблематики. По-настоящему писателями начала XX века понято разве что осмысление феномена в сугубо культурологическом, даже можно сказать, поэтическом ракурсе деятелями «Мира искусства» и «Аполлона» — В. В. Розановым в размышлении 1910 годов о «темных религиозных лучах» и Н. Н. Пуниным. Только начиная с прозы 20-х годов А. П. Платонова и В. П. Катаева становление идеи и сущности «византизма» выходит далеко за пределы мира искусства.*

<византинизм — как лучше любят говорить теперь французы> можно называть введение в общий литературный обиход разнообразных ухищрений в технике стихотворства <…> Что в нашей литературе проходит струя византийства <французы и не разделяют теперь слов decadentisme и byzantinisme> для кого же это, впрочем, тайна?» Европейские критики по сей день любят говорить «византинизм» относительно литературы и искусства конца XIX — первой трети XX века, но понимают его не совсем так, как русские, начиная с Анненского. Марио Прац (Mario Praz) включает в «пламенно бешеный» романтизм и в «стерильно-гедонистический» декаданс «византинизм» как «gory exoticism»[983]. Matei Calinescu пишет, что вызывающий отказ декадентов от ближайших традиций делает еще более заметным их неожиданно обретенные и специфические традиции — «Byzantine Hellenism» и «Silver Latin»[984]. В девятой главе «Byzantium» книги «Dreamers of Decadence» Филипп Жуллиан (Philippe Jullian) пишет, что чудесные и кровавые «видения» Гюстава Моро возвращают человека в дикое или древнее состояние («the image of civilisations massacred in palaces — Byzantium and Benares are recalled simultaneously»), а Теодора становится столь же чарующей и «вампирической» ипостасью «женскости»[985], как Елена, Клеопатра, Саломея. Жуллиан подтверждает свою гипотезу о противоречивом — соблазняющем[986], искусительном и очищающем, искупительном — ориентализме на примере творчества О. Бердслея и Э. Галле, Э. Суинберна и А. Мухи. В конце XX века David Weir обобщает опыт предшественников и открывает новые горизонты в изучении явления в книге «Decadence and the Making of Modernism»[987].

[983] *Praz 1951, 303.*

[984] *Calinescu 1987, 178.*

[985] *Здесь уместно различение А. Блоком женского и женственного.*

[986] *А. Измайлов также отмечает изворот византинизма — «пряное сладострастие».*

[987] *Weir 1995.*

Византинизм, несмотря на его и так расширительную и поверхностную трактовку модернистами, пополнялся еще более далекими вариациями на тему краха великой культуры, в которых распознавался уже другой смысл. Например, в идейно-художественной основе помпеянского стиля, оппозиция уже не двух типов христианского сознания (церемониального, интеллектуалистского и морального, наивного) или «патрицианской» — варварской крови, а эроса — танатоса, цивилизации, непоколебимой в самолюбовании, и стихии, сметающей все на своем пути.

Однако русский «византинизм» содержал и особый потенциал. Согласно концепции В. А. Келтуялы, которую ученый обосновал в начале XX века, в «Курсе истории русской литературы», и которая сразу получила заслуженное подтверждение в работах П. Н. Сакулина и многих других, и в начале XXI века продолжается Г. Ю. Минераловым, «первоначальные основы русской литературы — народно-русская и еврейско-византийско-болгарская»[988]. Таким образом, чуткая критика Анненского и Измайлова угадала в русской литературе начала XX века то же, что открыл в древнерусской ученый — «византинизм». Несмотря на артикулирование и Анненским, и Измайловым западности, офранцуженности русского «византинизма», оба исподволь приходят к противоположным выводам. Например, иронизируя над церемонными речами В. Брюсова и Ф. Сологуба, Вяч. Иванова и М. Кузмина, Анненский приводит отнюдь не европейское и не ориентальное сравнение: «скорее похоже на то, как монахи в воскресный летний день между повечерием и всенощной…». Ровно то же самое наблюдаем в измайловском замечании о «Комедии об Алексее человеке Божьем или потерянном и обретенном сыне» Кузмина: «Сильная сцена, где должны были соприкоснуться, как две тучи, и разразиться грозою слез и тоски две психологии, одна — русской удали, ширь, жажды

[988] *Келтуяла 1906, 1, 317.*

жизни, славянского язычества, другая — наносного византизма, отречения, аскетизма, — рассчитано и старательно — и в этом ужас! — вылилась в слащавые тона позднейшей французской буколики!»[989]. Однако друзья и исследователи Кузмина утверждают, что был он изменчивой и противоречивой личностью, не только рокайльной, не только денди в духе переведенного Браммеля Д'Оревильи, каким вспоминается Кузмин чаще всего, но и в «вишневой бархатной поддевке», «алой косоворотке» и чуть ли не в рясе[990]. Стоит добавить, что Кузмин и сам понял: «византийская жизнь не пастушеский роман или „Эфиопские повести“»[991], а ей требуется «благословение Неба и церкви над <…> домом». В «византийском рассказе» (подзаголовок автора) 1915 года «Девственный Виктор» М. Кузмин опять-таки прежде всего транслирует типично модернистскую идею андрогинности[992] высшей красоты и любви, чуждую эпохе рококо (вспомнить хотя бы «Венеру и Вулкана» Франсуа Буше) и тем более Византии, исторически достоверно (хотя тенденциозно, согласно Ш. Дилю) изображенной в «Византии» Поля Адана, или, наоборот, — символизирующей надысторичную надежду превозмочь свою бренность и отплыть «из естества в совершенство» (Ян Пробштейн о «Византии» Йетса 1927 года). Эвфемистический сюжет рассказа Кузмина основан на тайной для самого «страдальца» влюбленности аристократа Виктора в раба Андрея «за тихость и благочестие, за странный и дикий вид, за преданную нежность и безответность». Но, несмотря на осовременивание византийской психологии, искусный и скрупулезный стилизатор «считывает» с уцелевших текстов древнего искусства код, впоследствии подтвержденный уче-

---

[989] *Измайлов 1910.*

[990] *Простонародной увесистостью, основательностью гордился и «нормандец» Д'Оревильи в романе «Порченая».*

[991] *Кузмин 1984.*

[992] *Варианты: нарциссизма, гермафродитизма. В искусстве рубежа XIX–XX веков эти мифологемы изменились до неузнаваемости.*

ными. Примечателен пейзаж, данный не как осмысление самой природы, в русле классического философского или пейзажного лиризма, а как декоративность, но не «чистая», а с зашифрованным в ней религиозным эпизодом или увещеванием, например, деревья были «благочестиво подстрижены под поставленных хвостом вверх рыб, самое имя которых составляет буквы следующих слов: Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель». Вырисованная секатором пиктограмма имитирует предмет (рыбу), то есть налицо кириологическое письмо, рыбы же интересуют не сами по себе, а в качестве указания на имя Бога, акронима, криптограммы[993]. Столько уровней языкового символизма было известно, например, Клименту Александрийскому[994]. Странным образом пробуждается в русской культуре начала XX века дремлющий с допетровских времен «византинизм», еще более древнее «александрийство», также отмеченное Измайловым и Анненским, и славянская языческая образность и сказочность со всеми «племенными оттенками» (В. Келтуяла).

Полутора тысячелетиями ранее видений и экспериментов модернистов исконная византийская культура также отличалась двойственностью. Эллинское многобожие, демократичность и «калокагатийность», с одной стороны, и — императорская власть, безраздельная вера в Христа и душевная чистота, с другой. Кроме того, как пишет С. С. Аверинцев в «Поэтике ранневизантийской литературы», александрийское начало сказывается в экзегетичности понимания писаний, аллегоризме, «платонизирующем» толковании, по аверинцевскому определению. Тогда как антиохийское начало тяготеет к буквальному прочтению Библии и, можно сказать, наглядному историзму чуда[995]. Еще одной примечательной особенностью «александрийства», как его

[993] *Все тайное и гонимое (криптограммы свидетельствуют о временах первых христиан) необычайно привлекает декадентов.*

[994] *Климент Александрийский 1892.*

[995] *Ф. Буслаев в «Задачах эстетической критики» древнее восприятие жизни Христа — не как нравоучительной басни, а как вечного со-бытия, назовет подлинно символическим.*

называли Мережковский, Брюсов, Кузмин, Измайлов, Иванов-Разумник[996] стала запредельно сложная форма искусства. Ровно то же самое Н. Пунин скажет об искусстве византийском в статье «К проблеме византийского искусства» в журнале «Аполлон». Пространственные искусства, по мнению ученого, отличает роскошность и драгоценная цветистость или, наоборот, строгость и силуэтность, архаизм фигур, обратная перспектива, плоский рельеф, филигранная орнаментика, церемониальная пышность, то есть все, что только может перенести человека в запредельный, ирреальный мир. Что касается богословия, философии, филологии, то «здесь мозг кажется истонченным догматическими, логическими и мистическими откровениями, осаждающимися в его глубине схематизированными и отвлеченными формулами <…> Трепет их от того, что слишком одухотворены, даже в своей догматичности, и тревожны глубиной сознания разлагающегося духа», поразительна его загробность при тончайшей эстетической нюансировке.

Кроме того, «византинизм» для участников и свидетелей русских революций, падения дворянства и буржуазии, «переплавки» мещанства в «новых людей», например, для Иванова-Разумника, а также разгрома «голубых армий Даира» рабоче-крестьянскими «ордами» (А. Малышкин), был не только крушением обветшавшей цивилизации варварами, как для западных ученых и писателей, например, Поля Адана с его «арийской» «Византией», переведенной А. Воротниковым. Многие в России предвидели новую небывалую и немыслимую империю, как Н. Пунин, или строили будущее советское государство[997], которое роднит с Византией «суровое» аскетическое величие души и имперская монолитная монументальность. Строительство в буквальном смысле, как пишет С. С. Аверинцев о Византии, предвосхищают громадные планы и проекты, и, разумеется, идея гармонического иерар-

[996] *Иванов-Разумник 1920, 29.*

[997] *Западная «историософия» вслед за «Цивилизациями перед судом истории» А. Тойнби усматривает, совершенно в ином ракурсе, в СССР продолжение или модель Византии.*

хического единства, которая осуществляется не только в зодчестве, но и во всей жизни общества, а зарождается в слове[998]. Советский принцип глобального зодчества, монументальной живописи, величественных и скрупулезных мозаик[999] прежде реализуется в прозе.

Принципиальными сходствами византийской культуры с русской первой трети XX века были: отношение к власти — от анархии, свободы на грани вседозволенности, самоутвержденной в тотальном смехе и культе самоубийства, до обожествления империи и служения[1000] ей; отношение к семье — от ледяного аскетизма надменных самообожествленных язычников, маниакального виртуального блуда при гигиенической телесной неприкосновенности или соблазнения христианских святых до проповеди патриархального уклада незапамятных времен.

Последние певцы «дворянских гнезд», типа Ю. Слезкина, тяготели к изображению разрушающейся империи, в том числе на конкретных архитектурных примерах — церквях, дворцах, особняках. В. Катаев, наоборот, воспевает социалистические стройки, и тоже на архитектурных примерах. Строительство в прозе А. Платонова 30-х годов, помимо исторического смысла, имеет не просто метафизический, а именно византийский прообраз.

---

[998] *Аверинцев 1997, 161–163.*

[999] *В византийском искусстве, пишет О. Демус, формы сделались разборными. Слово «мозаичность» относительно современного искусства было впервые произнесено Измайловым. Также будущий футурист К. Большаков создает свою «Мозаику» — конгломерат, разнородный и разножанровый, в основном на интимные темы — вечной любви и служения искусству, но при этом поражающие ирреальным освещением и космическими масштабами. Речь здесь вовсе не идет об идее «византизма», однако в мозаичных крупицах-миниатюрах «Атеп», «В воскресенье вечером», «Мираж» фигурируют византийские преемники — православные священники с их церковным языком, а также в «фантазии» (музыкальный подзаголовок автора) «Скрипач» персонифицировано, можно сказать, лично присутствует божественное и дьявольское. Большаковская проза аналогична мозаикам знаменитого в эпоху модерна Эжена Грассе.*

[1000] *Ср. у Э. Багрицкого: «Но если он скажет: «Солги», — солги. Но если он скажет: «Убей», — убей».*

Изображению строек языковым «строем» в модернистской и околомодернистской прозе уделялось особое внимание, собственно осознанностью фонетических, морфологических и других единиц как «стройматериала» и определяется, например, Л. Федоровой, во многом этот метод. Апогея взаимоуподобление весомого и невесомого материала достигло в творчестве О. Мандельштама и акмеистов. Но и для всего модерна знаковым является как раз предельное, а то и запредельное внимание к оформлению текста, а не только к передаче идей. Статью 1908 года «Три вопроса» А. Блок начинает вопросом, «как» созидать произведение искусства: «Огромными усилиями вырабатывалась форма <…> без нее не реален ни один шаг истинного художника»[1001]. Оказывается, именно структурирование — в отличие от копирования действительности и тем самым умножения ее хаоса в бытописании, как сетовали Блок в статье «О реалистах» 1907 года и Белый в статье «Символизм и современное русское искусство», — делает мир искусства «реальным», тайнодействующим, а не только художественно убедительным. В 1909 году в письме Е. Иванову Блок упрочивает это положение о форме:

> Искусство есть только космос — творческий дух, оформливающий хаос (душевный и телесный мир). О том, что мир явлений телесных и душевных есть *только* хаос, нечего распространяться художнику (и это было известно Эсхилу, Данту, Пушкину, Беллини, Леонардо, Микель-Анджело и будет известно будущим художникам). Наши великие писатели (преимущественно о Толстом и Достоевском) строили все *на* хаосе («ценили» его), и потому получался удесятеренный хаос, т. е. они были плохими художниками. Строить космос можно только *из* хаоса[1002].

«Строительное» начало русская литература сохраняла на протяжении первой половины двадцатого века. Валентин Катаев в повести 1923 года «Зимой» заявит: «Меня ждет Москва.

[1001] *Блок 1962, V.*

[1002] *Блок 1963, VIII, 293.*

Я не люблю и не хочу знать твоей Византии: мне нужно бороться, а не молиться». Однако тогда же творят, по крайней мере, два художника, совмещая молитву и стройку, — Павел Филонов и Андрей Платонов[1003], сравнению которых в 1990-е годы посвятила работу Е. Н. Гаврилова. Иконическое, причем не куртуазно-католическое, а суровое византийское, проступает на полотнах первого, в экфрасисах и образах другого. П. Н. Филонов пишет в «Декларации „Мирóвого расцвета“» («Жизнь искусства», 1923), что высвобождает глубинную суть русской иконы, которая была «схоластирована Византийскою прививкою формы, цвета, эстетики». В «Счастливой Москве» тридцатых годов градостроительство соборностью[1004], «субстанциальной <и деятельной> общностью народа»[1005] уподоблено литургии, соединяющей град земной с Градом Небесным:

Окна Москвы Честновой выходили поверх окрестных московских крыш, и вдалеке <…> последний свет на облака и на небо, — до этой влекущей страны было километров десять, пятнадцать, но, если выйти из дома на улицу, Москва Честнова не нашла бы туда дороги… <…> слушала, как шумит всемирный город в своей торжественной энергии <…> чувствовала в себе согревающее течение жизни… она мысленно принимала <…> участие; в одиночестве она наполняла весь мир своим вниманием и следила за огнем фонарей, чтоб они светили, за гулкими равномерными ударами паровых копров на Москве-реке, чтоб сваи входили прочно в глубину <…> чтоб горел свет в темноте, шло чтение книг, мололась рожь моторами для утреннего хлебопечения, чтоб нагнеталась вода по трубам в теплый душ танцевальных зал и происходило зачатье лучшей жизни в горячих и крепких объятиях людей — во мраке, уединении, лицом к лицу, в чистом чувстве объединенного удвоенного счастья. Москве Честновой не столько хотелось переживать самой эту жизнь, сколько обеспе-

---

[1003] *Не внешняя, как порой у модернистов, начитанных не только в Писании, но и в писаниях «Ивана Осокина», а именно сущностная связь с христианством проявлялась в их творениях. Вспоминаются слова о человеке, именем Бога изгоняющего бесов, которому ученики Христа запретили это, потому что он не ходит с ними: «кто не против вас, тот за вас» (Лк. 9: 49).*

[1004] *Платонов 2010, IV.*

[1005] *Г.В.Ф. Гегель.*

чивать ее — круглые сутки стоять у тормозного крана паровоза, везя людей навстречу друг другу, чинить трубу водопровода, — и потухнуть вовремя лампой над чужим поцелуем, вберя в себя то тепло, которое только что было светом.

Изображение труда пролетариата, освященного марксистской идеологией, самоотверженно осуществляющего коммунистический хилиазм, где каждый готов к самопожертвованию, напоминает грандиозный церемониал, в котором у каждого свое место и свое дело. Византийская образность выстраивается от катакомбного храма метростроя ввысь — к самолетам и парашютам. Если не ограничиваться темой нереализации Москвой земного материнства, как отчасти это сделал Х. Гюнтер в исследовании «По обе стороны утопии. Контексты творчества А. Платонова», то образ всевидящей Москвы можно счесть ирреальной[1006] покровительницей града, хотя искаженной знаковой для авангарда карнавализацией, например, в эпизоде травестирования восточной проскинезы в лобзании ее туфли.

И все-таки есть важное отличие авангарда от идеи и сущности «византизма», которой подспудно в авангарде противоборствует желание децентрализации. М. Н. Соколов замечает на полотнах Филонова «немыслимое для традиционной иконы и даже для соответствующей модернистской стилизации (в духе Петрова-Водкина или Рериха) отсутствие центра»[1007]; о роли децентрализации в художественном мире Платонова пишут И. Смирнов, Л. Дебюзер, Н. Злыднева. Каждый атом, согласно «Основе преподавания» Филонова, наделен смыслом и должен быть сделан с «максимальным напряжением изобразительной силы». Каждое существо одинаково важно в платоновской вселенной, в его рассказе сорокового года «Старый механик» прозвучат великие слова: «Без меня народ не полный!»

То, что звучало интимно и фривольно в 1910-е годы из уст М. Кузмина, обретает в 20-е социально-политическую и рели-

[1006] *Ср.: «вышний Иерусалим свободен: он — матерь всем нам» (Гал. 4:26).*

[1007] *Соколов 2008, 42.*

гиозно-философскую весомость. Юный Андрей Платонов на примере образа Большого Одного в рассказе «Жажда нищего» и умудренный Евгений Замятин в полуфантомном Благодетеле Единого подспудно затрагивают проблему, которую открыто поставит лишь С. С. Аверинцев и как раз в связи с византизмом. Если в основе политики страны, согласно классификации Н. Трубецкого, не человек (семя, семья, собственность, «кровь и почва»), а сверх-идея, все застынет в самодостаточном аскетизме. В романе Замятина «Мы» у тоталитаризма появляется неожиданная аберрация — уранизм: «Вы, ураниты, — суровые и черные, как древние испанцы, мудро умевшие сжигать на кострах, — вы молчите, мне кажется, вы — со мною. Но я слышу: розовые венеряне — что-то там о пытках, казнях, о возврате к варварским временам. Дорогие мои: мне жаль вас — вы не способны философски-математически мыслить…»[1008]. На рубеже XIX–XX веков в медицине и юриспруденции, памятуя о Платоне[1009], уранизмом называли гомосексуализм. Если общество не стоит на страже семени, продолжения рода, народа, то, вероятно, служит иной цели. На либеральном западе доктор Сток с 50-х годов XIX века и позже ганноверский советник Ульрих легализуют уранизм, также образовалось «Научно-гуманитарное общество» из ученых, художников и даже богословов под председательством доктора Гиршфельда, посвятивших свою деятельность защите уранизма, а в начале XX века на педагогическом конгрессе в Нюрнберге уранизм рекомендовали юношеству и радовались успешному его распространению. Уранизм и тоталитаризм взаимоисключают[1010] друг друга так, как будто претендуют на одно место. Вероятно, потому что они противоестественны, подавляют природное любовное влече-

[1008] *Замятин 2003.*

[1009] *Судя по сохранившимся источникам, Платон был первым специалистом по уранизму и тоталитаризму.*

[1010] *Однако есть и принципиальное их совмещение — в финале повести Платонова «Епифанские шлюзы».*

ние[1011], извращают радость жизнеутверждения, жизнетворчества. Е. Н. Проскурина пишет, что в «Жажде нищего» Платонов «избавляет Пережитка от духовного уничтожения, несмотря на предчувствуемую гибель, а Большого Одного — от энтропии, т. е. того же небытия, задавая ему старт нового движения, нового развертывания в истории»[1012]. Несмотря на господствующую монашескую (ср. с хинаянской идеей «уничтожения семени», «вырывания жажды жизни с корнем») идеологию служения общей цели единого государства, утонченный до абсолютной духовности «византизм» Поля Адана и век спустя Сергея Аверинцева жаждет обновления за счет притока новой, дикой, варварской крови.

Зиждительному процессу и в архитектуре, и в литературе неизбежно, диалектически противостоял разрушительный. Большинство писателей не могли не откликнуться на зов безвозвратно уходящей России. Ю. Слезкин неустанно, но печально писал «усадебные тексты». «Болезненный мистицизм» («Астры», «Мальчик и его мама») станет чертой большинства персонажей так называемых «усадебных текстов» Слезкина[1013], на которые, безусловно, повлиял и «Мир искусства». А. Пайман подытоживает, что «их вдохновлял интерес к фольклору, к мифу, сну и символу. Воображение и субъективное восприятие ценились весьма высоко, и даже художники, которые ограничивались изображением того, что они реально видят, стремились хотя бы намеком дать представление о „потустороннем“ <…> стирались границы между поэзией и философией, танцем и теологией, музыкой и живописью»[1014]. Друзья и потомки также отмечали странное сочетание площадной театральности, куртуазности с «пасторальным сожалением» (И. Шайтанов), «ностальгией по рокайлю»

[1011] *Андрей Платонов в «нью-йоркской рекламе» «Антисексус» раскрывает механизм действия упрощения половой жизни при капитализме [подробнее см.: Юрьева 2005, 243–246].*

[1012] *Проскурина 2015, 51.*

[1013] *Слезкин 1928.*

[1014] *Пайман 1998.*

(С. Даниэль), попыткой запечатлеть хотя бы призрак тающей эпохи. М. Кузмин писал, что «мирискусники создавали почти демоническую атмосферу мертвенной игры, автоматического эротизма <…> фигур из далекого прошлого или персонажей из комедии дель арте <…> на фоне распадающихся усадеб», окруженных, по выражению О. Дымова в статье «Константин Сомов» журнала «Золотое руно» 1906 года, «пустующими пейзажами, будто они явились на сороковой день служить странную панихиду по усопшему быту». С. Маковский замечает о мире Бенуа:

…обаятельны современники Короля-Солнца <…> призрачны парики <…> архитектурная экспрессия придворного зодчества, «вкусные» завитки орнаментов, вазы на садовых балюстрадах, аллеи с мостиками, прудами, беседками, затеи <видимо, обманки, шутихи садово-паркового дизайна> самого несовременного нам и самого искусственного из искусств тревожит «скурильной» прелестью, манит к тайнам умолкшего праздника… Скорбные призраки далеких веков — тени наших скорбей. Когда мертвые плачут — мы, живые, плачем о себе. Когда мертвые смешат живых — разве не мертвые смеются над живыми? <…> Как скрипичное пиччикато на фоне грустных, темных аккордов, они оживляют сумрачные гармонии архитектурных пейзажей[1015].

Слезкин в «Полине-Печальной» рисует

большие каменные барские хоромы на высоком холме, окруженные цветниками, оранжереями и парком, спускающимся по склонам к обширному пруду. Широкая аллея старых каштанов вела к холму, где возвышалась старинная церковь, строенная предками княгини <…> Убранство комнат дома осталось прежнее, во вкусе восемнадцатого столетия: стены были расписаны по штукатурке или увешаны сверху донизу огромными темными картинами <…> воздух — сыроватый, чуть затхлый <…> дышал давно угасшими днями — пылью, плесенью, клеем, тлеющей материей, и еще чем-то неуловимым, похожим на нежные, необычайные духи, слегка кружащие голову <…> овевала нас, не заглушая нашей веселости, голубой мечтательной дымкой.

[1015] *Маковский 1999, 189.*

Ирреальное пространство прошлого в «Мире искусства» совмещено с грезой, незабвенное с небывалым. С. Маковский так запомнил Борисова-Мусатова:

> Он прожил свой недолгий век в мечтах — даже не о прошлом, а о каком-то своем призрачном мире нежности и красоты, который окрашивался для него в увядшие цвета белоколонных барских затиший. Грезой о несбыточной любви можно назвать всю его живопись.

«Несбыточная любовь», пожалуй, главная тема новеллистики Слезкина. Не зная этого символистского кода, можно «считывать» с прозы Слезкина только анекдоты, которые повсеместно присутствуют в ней. Например, в «Астрах» военный молодчик (не такой, однако, агрессивный самец, как в «Четырех» Каменского, и не такой заносчивый, как Зарудин Арцыбашева), немного водевильный или дель'артевский, за вечер очаровал старую деву, тридцатилетнюю и переполненную невостребованной жизнью, — и, невольно обманув ее последнюю надежду, пошел ночевать к служанке-фантеске (серветте). Однако во внутренней форме — карнавализация мрачной пародии Э. По на готику «Падение дома Ашеров»[1016]. На фоне подточенной временем архитектуры с готической атмосферой (многажды упомянутый траурно-небывалый сиреневый интерьер в «Астрах» — «яд врубелевской лиловой сирени», сумеречной, властвующей у властителей дум — у А. Шницлера, А. Блока, Белого) внутри и мертвыми пейзажами снаружи изображено увядание фамильного древа в лице последней представительницы.

В 1909 году, за три года «до звезд поздних» «Астр», в новелле «Сестра» Г. Чулкова — кстати, еще более астральной и оккультной — мифологическая инцестуальность «Падения дома Ашеров» станет основой архитектоники. Внешнее действие происходит в «усадьбе покойной», «про которую ходит много странных рассказов», с книгами Августина, Франциска Ассизского, Сведенборга на полках, и Библией, открытой непре-

[1016] *Poe 2015.*

менно[1017] на «Екклесиасте», как у любимых Слезкиным Мюссе и Пшибышевского (Чулков же открывает на странице, где говорится, что блаженнее живых и мертвых тот, кто не существовал). Усадьба в смешанном стиле строилась «по прихоти фантазии, влюбленной в красоту печали и увядания», от нее «веяло духом старины, забвения и… тайного целомудренного экстаза». Смешанный стиль, по мнению М. Нащокиной, — одна из важных характеристик архитектуры модерна, причем, в ней существенен «поворот к неоклассике»[1018], что видно из зодчества И. Фомина, близкого «Миру искусства» и «Голубой розе», художники которой приглашались и к архитектурному сотворчеству. Смешанный стиль господствует и в модернистской словесности, сополагающей барочное и декадентское мировоззрение и настроение. Даже Сехисмундо не снились такие сны, как герою «Сестры»: «Чем чище было мое отношение к ней наяву, тем кощунственнее были мои сны, в которых сам дьявол старался запятнать преступлением нашу братскую любовь <…> сестра снилась обнаженной… ниже линии сосцов из-под повязки сочилась алая кровь». Барочное начало рассматривалось модернистами в неожиданном преломлении: как отражение «византийства через голову Ренессанса». Высшим образом для освещения смысла своего рассказа «Сестра» Г. Чулков выбирает Оригена — одного из «важнейших предшественников ранневизантийской мысли <…> с его стоически окрашенным платонизмом», примиренным с монашеским христианством (С. С. Аверинцев). Без византинизма рассказ этот просто эротический кунштюк, но влюбленные Чулкова говорят, что плотские страсти страшны и лучше бы вовсе не родиться на земле, а истинная любовь пребывает в вечности, как и души, ею связанные еще до сотворения мира.

[1017] *Синило Г. В. в работе «Экклесиаст как метатекст эпохи барокко» поднимает проблему также важную для романтизма и декаданса: что именно и каким образом наследуется из священных или классических текстов в неустойчивые «последние времена».*

[1018] *Нащокина 2007.*

На первом плане рассказа Чулкова «Голос из могилы» — банальный любовный треугольник, но на глубинном уровне его архитектоники виднеются очертания храма, прообразом которого было «архитектурное целое константинопольского храма св. Софии, в которое вошли колонны, извлеченные из античных руин Эфеса и Баальбека, как в поэтическое целое христианских „центонов“ вошли строки античных поэтов»[1019]. Согласно чулковскому сюжету, «византийской» Елене, с глазами Мадонны и улыбкой спутницы еретика Симона Мага, сумасшедшей, то неистово и, кажется, неисчерпаемо страстной, то, наоборот, отрешенно-безжизненной, аллегорически противопоставлена мудрая, полнокровная и кроткая русская Вера.

Поверхностное материальное запустение имения из-за денег в «Астрах», как и в «Гацдорфе» из новеллы Слезкина «Негр[1020] из летнего сада» («Старый замок, стиля древнегерманских крепостей, с высокими башенками, острыми шпилями, бойницами для пушек <…> с едва намеченными заглохшими аллеями <…> Барон был в достаточной степени разорен и не мог поддерживать великолепия родового поместья»), предвещает куда более страшное обнищание — бесплодие, по сути, бесплотие, то есть тоже отсутствие материального блага:

… доживать свою скучную жизнь в родовом Замосье. Они решили жить в имении, потому что город их пугал, не привыкших к самостоятельности. Ни одна, ни другая не умели хозяйничать, управляющий их обкрадывал, мужики надували, но все-таки это было насиженное гнездо, которое они любили, должно быть, за те длинные, тоскливые вечера, которые проводили здесь <…> крыльцо с заброшенное, с пунцовыми листьями винограда[1021], отсыревшим

[1019] *Аверинцев 1997, 13–14.*

[1020] *Еще одна вариация Слезкина на тему вторжения варваров в культурную «цитадель» и оплодотворения ее.*

[1021] *Увядшие листья винограда вместо ожидаемых именно осенью зреющих его плодов внушают декадентскую обреченность, а не веру в жизнь вечную — земную или небесную, в дионисийство возрождения и плодородия или в христианское воскресение Бога, Который поведал людям: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь» (Ин. 15:1)».*

столом, стертыми скамейками, тенями, бродящими по углам, бронзовыми кенкетами <…> безжизненным светом луны.

Как обобщил мирискусничество Маковский, «в жизни и в живописи ирония и таинственные „lacrima rerum“ могут совмещаться». «Астры» справедливо представляют катастрофу женской утробности как нарушение вселенского закона жизни. Возможно, здесь очередное, как и в «Удивительной женщине», травестирование евангельского сюжета: восстала девица к жизни, воскресла, а зря. Ирреальность происходящего наличествует и в вылезании из гроба последней в роду Ашеров, и в «Астрах» за счет воскресения и умирания души героини: читатель оказывается словно по ту сторону смерти — либо телесной, либо душевной. Аллюзией на иллюзорную «покойницу» в летаргическом сне — **Аш**ер — Слезкин ирреализует финал: неясно, во внешнем или внутреннем, на самом деле или «как бы» воскресает и «снова» гибнет Гл**аш**а, летаргию которой в начале рассказа читатель уже воспринял как смерть. Все это происходит под Чайковского. Еще один из мирискусников Игорь Глебов (Б. В. Асафьев) писал о композиторе в «Симфонических этюдах»: «Доминирующая нота его творчества — покорная обреченность <…> боль за весну <…> Он пел свою собственную отходную <…> жизненной целью его было задержать уходящие в безумие жизненные силы»[1022].

Несмотря на нескрываемую верность старине, в считанные мгновенья ставшей «баснословной», в 20-е годы Ю. Слезкин находит в себе силы создать художественно полноценный образ победителей и их искусства: «„большой стиль“ в произведениях социалистического реализма проявился в масштабности, монументальности и декоративности, пропорциональности, целостности и гармоничности частей, стройности композиции, строгости ритмического строя и цветового звучания»[1023].

[1022] *Асафьев 1970, 284.*

[1023] *Борев 2008, 234.*

В повести Слезкина 1927 года «Козел в огороде» появляется Варька — крестьянская девушка, выросшая в буржуйском доме служанкой, но ставшая сознательной комсомолкой, физкультурницей и строителем новой жизни — в прямом и переносном смысле. «Внутренние варвары», как негодовал И. А. Ильин, представлены Слезкиным, хоть и не без иронии, олимпийцами. Варварски косноязычная и невежественная, в любую минуту готовая «обложить рататуями», Варька — сильная, веселая и умная. Дочь папаши Близняка, трактирщица и актриса в душе Сонечка, со звучным псевдонимом Нибелунгова, представляет собой «софийное» соловьевцев в конкретно буржуазном виде[1024], на неизбежность которого указывал В. Ф. Асмус касательно модернистского направления вообще, а «Мира искусства» и «Аполлона» особенно. Сонечкина красота, поблекшая от неземной неизменной печали, всем надоевшая, и вовсе меркнет рядом с героиней, словно сошедшей с плаката А. Дейнеки «Физкультурница» с надежным девизом: «Работать, строить и не ныть!».

Византийская тема в неоконченном романе Е. Замятина «Бич Божий» 1928–1935 годов, раскрывается на материале подлинных исторических документов, например, Приска, на честность которого уповает такой чуткий историк и художник[1025], как А. Вельтман в книге «Аттила…»[1026]. Дело в том, что, благодаря византийцу Приску, мир узнал, что противостояли Русь изначальная и древняя Византия не только как невежество варваров и апогей цивилизации. Так, Приск сохранил слова, сказанные Аттилой Феодосию и пятнадцать веков спустя положенные в основу замятинского образа: «Феодосий потерял наследственное достоинство не только потому, что, согласясь платить дань

[1024] *Асмус 2013.*

[1025] *А. Вельтман — одним из первых употребил о своих романах выражение «мозаическая работа» (Г. Завгородняя). Со времен высказывания о «мозаике» Г. Флобера, характеризующего свою прозу, мозаичность часто отсылает к «византинизму», тому времени, когда «формы сделались разборными» (О. Демус).*

[1026] *Вельтман 1858.*

Аттиле, сделался его рабом; но более потому, что, как раб неверный и злой, задумал строить ковы господину своему, поставленному над ним небом и судьбой». Дикий язычник, единственным единомышленником которого, казалось, был волк, Аттила изображен Замятиным чище развращенных патрициев. Очередная «новая эра», которая пугает Замятина зиянием первоосновы жизнедеятельности (ср. рассказы «Дракон», «Пещера», «Мамай»), помогает историческому роману «Бич Божий» (от «Flagellum Dei» — реального прозвища Аттилы) приблизиться и к суровым раннесредневековым хроникам. Так, в эпизоде из «Деяния данов» Саксона Грамматика, искаженном М. Д. Чулковым в «Абвеге русских суеверий» 1786 года и А. Вельтманом в «Светославиче, вражьем питомце»[1027] 1837 года, Замятин вернул простоту смысла ритуала из древнего первоисточника: жреца, который спрятан за снопом, люди заклинают не увидеть, а наоборот — не увидеть, чтобы хлеба было вволю, дабы не спознаться с голодом. И хотя зимы, по словам замятинского Приска, стали такими, что птицы мерзнут на лету, а «летом люди гибнут от лихорадочного жара земли <…> как женщины <…> чувствующей, что распухший живот скоро изрыгнет в мир новые существа», и летописцу-византийцу, и самому Замятину, ностальгирующим по Империи, «больше всего пришлось говорить о хунах» — о грядущем.

3.6. Невостребованная ветвь позднего романтизма: *бидермайер* Б. Садовского и В. Ленского

А. Измайлов в первое десятилетие XX века гениально подметил относительно поэзии[1028] Потемкина и Новикова, что необходим новый термин — «возрождение будней» или «обы-

[1027] Подробнее о причинах заблуждений относительно смысла колдовских практик см.: Коровашко А. В. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX веков.

[1028] Если поэзия, устав от наивозвышеннейшего, возжаждала съедобного, то что говорить о прозе, самый род которой прозаичный и жизненный? Недаром материал между поэзией и прозой — до Серебряного века с его экспансией лиризма — традиционно распределялся так, как шутил А. Чехов, то есть в виршах не фигурировали шпики.

вательский анархизм». «Рядом с „возрождением мифа“, углублениями к Дионисам и Панам, Хаосу и Орам, — пишет критик в книге „Помрачение божков“, — наблюдается „течение“, вводящее в область поэзии самую неподкрашенную будничность, самые обыкновенные слова, которые принято до сих пор считать вспугивающими красоту <…> мармеладинки, валенки, Софью Павловну в папильотках». А ведь искомый термин давно был на Западе, там, где «мещанское счастье» не было так необратимо изменено «молотовыми».

Бидермайер традиционно считается историческим и региональным феноменом Германии и Австрии, как французский рокайль или испанская пикареска. Однако специфические бидермайерные черты проявляются в последней фазе романтизма (П. Клукхон, Ф. Федоров, Т. Юрченко) вообще — противовесом её «поэзии кошмаров и ужаса» (определения В. Фриче, К. Бальмонта), или сопутствуют романтизму как профанация (Т. Дайхин) или оппозиция (Е. Иванова). Но нет более яркого контраста, чем между апогеем и затишьем романтизма в России. Ю. И. Минералов пишет:

Эпоха романтизма породила особый тип личности Достаточно напомнить, что именно люди этого типа («могучее, лихое племя», по выражению М. Лермонтова) с поразительной храбростью сражались и гибли в 1812 году <…> «реалисту» М. И. Кутузову не раз стоило большого труда удержать своих горячих генералов от безрассудных намерений <…> Впоследствии вскормленный данной эпохой человеческий тип вызывал насмешки потомков-прагматиков <…> Романтики 1800–1830-х годов до сих пор поражают чистотой и благородством своих порывов, а также и беззаветностью личного героизма <…> Деятелей эпохи романтизма искренне не понимали уже люди 1840-х годов[1029].

[1029] *Минералов 2007, 6. Однако, по наблюдению современников, русские «между двух революций» не верят в то, что* **«романтизм XX века — пародия на романтизм XIX»** *[Даманская 1918, 62], и даже иностранцы приезжают в Россию за «романтикой»: «здесь большое время, значит, и большие люди <…> здесь везде чувствуешь большое» [Савич 2009, 43–45].*

Что касается искреннего непонимания, допустим австрийцев середины XIX века, то оно вполне объяснимо в романистике («Полевые цветы» 1841 года, «Лесная тропа» 1845 года, «Бабье лето» 1857 года) А. Штифтера, довольствующегося тем, «чтоб каждый существовал <…> был уважаем <…> и жил без страха и без ущерба рядом с другим». Подобная идейно-художественная специфика имеет и русскую традицию, например, А. Писемского, который является во «Снах» Б. Садовскому.

Однако ирреалистический[1030] потенциал бидермайерного мирка в огне революций заряжает обыденность мощной духовной энергией, одушевляет вещное и словно сакрализует быт. Вместо самодостаточной магии игры и эротики, которая, как писали В. Власов, М. Делон, С. Даниэль, В. Максимов, «дематериализует», «виртуализирует» физиологические отправления в рокайльном искусстве, во многом сходный с ним, по наблюдению В. Власова, Т. Юрченко, бидермайер задействует древнейшую основу жизни — волю к существованию, самосохранению, продолжению рода, народа, отечества, истории, подчиняющую и эротику, а вовсе не включает ее в «виртуальную реальность, существующую по своим законам, не тратя силы на подражание „реальной“ жизни»[1031]. Что касается выделения В. Власовым[1032] и Ф. Федоровым[1033] бидермайерных черт в модерне, то они впол-

---

[1030] *В. Власов в словаре «Стили в искусстве» и «Новом энциклопедическом словаре изобразительного искусства» говорит о близости, подобной рокайлю в прошлом и модерну в будущем, идеала и реальности в бидермайере, отличающем его от романтического двоемирия, подчас непримиримого [Власов 2004, 180]. В немецком литературоведении есть понятие* **Realidealismus** *относительно бидермайера (например, в статье R. Neuhäuser «Das «Biedermeier» (Realidealismus) in der russischen Lyrik» [Neuhäuser 1985] и* **Ideal-Realismus** *о более позднем искусстве, возникающее, например, у Ludwig Eckardt: «Das Kunstwerk soll ein Universum, ein Bild des Makrokosmos sein. Der Vollendetste Auszug des Makrokosmos ist aber der Mensch. Er ist leben dige Ideal-Realismus. Er ist das, was die Kunst werdensoll» / «Произведение искусства должно быть вселенной, изображением макрокосма. В наиболее совершенной и сжатой форме макрокосм — это человек. Он актуализирует идеал-реализм. Искусство должно быть воплощением человеческого» [Eckardt 1864, 245].*

[1031] *Максимов 2013, 23.*

[1032] *Власов 2004, 180.*

[1033] *Федоров 2004, 324.*

не закономерны на этом очередном[1034] романтическом витке. ЕА Борисова и Г. Ю. Стернин отмечают:

Стилевые свойства модерна иногда сопоставляют с барокко <…> кажется целесообразным сближать модерн и с иным историко-художественным понятием — бидермайер <…> Бидермайер и модерн — начало и конец целой фазы романтизма, в первом случае искавшего поэзию в частном существовании человека, во втором — пытавшегося эту безвозвратно ушедшую поэзию восполнить украшением жизни средствами искусства.

Некоторые модернисты придерживаются бидермайера последовательно и осознанно, как Б. Садовский, окончивший историко-филологический факультет, некоторые — по зову[1035] сердца, взалкавшего мира между двух революций, можно сказать, между двух романтизмов, как брат историка литературы Н. Абрамовича, В. Абрамович, по иронии судьбы фармацевт, то есть человек той профессии, которую выбрала родная Садовскому богема «Бродячей собаки» в качестве своего антипода, типа гофмановского филистера.

В прозе Садовского и Ленского нарочито сближаются исторически редко сочетаемые немецкая провинциальность с русской, увлеченной скорее французами[1036] типа Дюкре-Дюмениля, упомянутого в «кисейном» круге чтения Пушкиным, Сакулиным, Сиповским (Новодворским), Андреевым, Буниным. Начиная с фамилии, которую Садовский переделывает, меняя флексию на архаично-аристократичную, а Владимир Абрамович выбирает

1034 Положение о романтической основе модернизма развивали Головин (Орловский), А. И. Белецкий, С. Венгеров, М. Гофман, А. Климентов, Иванов-Разумник, отчасти — Вяч. Иванов, А. Волынский, П. Сакулин, Ф. П. Федоров, В. М. Толмачев [Толмачев 1997], А. Е. Махов.

1035 Тенденциозные историки типа А. С. Шмакова увидели в подобном зове национальную агасферическую специфику.

1036 Пруссака под видом героя русских мещанских книг разглядели немногие, например, П. Сакулин и особенно Н. Трубецкой: «… дурной quasi-русский лубок XIX века, из-под которого так и сквозит мундир прусского образца» [Трубецкой 1922, 485]. Трубецкому также принадлежит интересная этимологическая цепочка от Bewohner, Bürger окольным путем к словам «обыватель», «мещане» [там же 265].

в честь[1037] поэта «с душою прямо геттингенской», «воспетого» просветленным и умудренным Пушкиным[1038], эти авторы создают мистификацию, обращенную к светлой памяти «покойного», то есть по мысли некоторых пушкинистов, кроткого[1039] Белкина, и вовсе не сводимую исключительно к стилизации[1040]. Проза Садовского и Ленского тяготеет к реставрационному[1041] консерватизму по содержанию и кустарным «бабиолям»[1042] по форме, противопоставленной органичности народных ре-

[1037] Кстати, ария Ленского из оперы П. Чайковского была любима и Садовским, равно как и весь герой, что видно, например, из эпиграфов к новелле «Бурбон», в которой автор отождествляет себя с проигравшим романтиком.

[1038] По наблюдению З. Розовой и ее учителя В. Розова (автора книги «Пушкин и Гете», Киев, 1908), Пушкин «воспел» романтического поэта не без иронии по отношению к элегии «Die Ideale» Шиллера и его подражателю М. Милонову, типологически родственному Абрамовичу (Ленскому).

[1039] Простая участь «смиренного грешника» ожидала и Ленского, сопоставимого с будущим тестем «А может быть, и то: поэта / Обыкновенный ждал удел. / Прошли бы юношества лета, / В нем пыл души бы охладел, / Во многом он бы изменился, / Расстался б с музами, женился, / В деревне, счастлив и рогат, / Носил бы стеганый халат. / Узнал бы жизнь на самом деле, / Подагру б в сорок лет имел, / Пил, ел, скучал, толстел, хирел, / И, наконец, в своей постели — / Скончался б посреди детей, /Плаксивых баб и лекарей». Однако даже в глазах не вовсе очарованного «цветами мещанства» Д. Мережковского, «этот ужас обыкновенной жизни русский поэт преодолевает не брезгливым, холодным презрением, подобно Гёте, не желчной иронией, подобно Байрону, — а все тою же светлою мудростью, вдохновением без восторга, непобедимым веселием: «Так, полдень мой настал, и нужно / Мне в том сознаться, вижу я. / Но, так и быть, простимся дружно, / О, юность легкая моя! / Благодарю за наслажденья, / За грусть, за милые мученья, / За шум, за бури, за пиры, / За все, за все твои дары, / Благодарю тебя. Тобою / Среди тревог и в тишине / Я насладился… и вполне, — / Довольно! С ясною душою / Пускаюсь ныне в новый путь / От жизни прошлой отдохнуть»» [Мережковский 2007].

[1040] Хотя художественная и даже поведенческая основа этих писателей, с чем соглашался Ходасевич, конечно, стилизация, то есть синтез, который обобщает ирреально-бытийный континуум, актуализирует, преображая, былое в режиме несовершенного настоящего времени творения, а вовсе не стилизаторство — анализ, копирование и коллекционирование антиквариата, против чего так рьяно выступил А. Измайлов.

[1041] В «Наполеонидах» Садовского приоритет безмятежности над революционностью пародируется, а сангвиник в амплуа Наполеона III посрамляет холерического и величественного Ария — маститого учителя в амплуа Наполеона I, романтизму которого, согласно исследованию Федорова и противостоит бидермайер: «великие потрясения конца XVIII — начала XIX века рождают тоску по миру, по идиллии; титаны, герои — Фаусты, Манфреды, Наполеоны, одержимые тоской по прекрасному Крейслеры — уходят в прошлое; функцию демиургов обретают Иваны Петровичи Белкины» [Федоров 1995, 248].

[1042] В Серебряный век предлагался даже жанр миниатюр «бабиоли», наряду с медальонами, открытками.

месел. Мещанские сюжеты Ленского и «про маркиз», а значит, еще более мещанские[1043] Садовского допускают вставки в виде кулинарных[1044] рецептов («Амалия» Садовского), модных советов («Страшное» Ленского, завязывание «горголий» в отрывке «Из бумаг князя Г.» Садовского, посвященном Б. Бугаеву), отрывных календарей, моральных еженедельников, девичьих альбомов («Из бумаг князя Г.»), школьных спектаклей, домашних концертов, любительских гаданий («Наполеониды» Садовского), эпистолярного наследия, дневников («Из весеннего дневника» Ленского). Анализируя пушкинский «Выстрел», причисляемый Ф. Федоровым к бидермайеру, Г. Завгородняя замечает, что пули в картине иллюстрируют отношения объективной реальности и искусства: «Место реальности, запечатленной на картине и воссозданной сквозь призму художнической субъективности, занимает реальность объективная (пули), также, однако, оказывающаяся запечатленной на живописном полотне в самом прямом смысле слова»[1045]. Что за рамочками картины с видом швейцарской идиллии, которой уподоблена и семья графа? Сквозное огнестрельное ранение бидермайера напоминает и о соседствующей с ним на закате романтизма «черной роман-

---

[1043] *Г. Бар в статье «Художники и критика» второго тома «Мира искусства» за 1899 год № 24 замечает, что современный человек не хочет наблюдать за жизнью натуралистично нарисованного кёльнера — ему подавай феерических маркиз [Бар 1899, 183–184]. А. Евлахов также подчеркивает, что именно наивный зритель ждет не «куска жизни» обывателя [Евлахов 1910, I], а ирреальности (мелодраматичных слез, «картинности» [Вершинина 1994] амурных сцен, приторных семейных ужинов, стремительного карьерного роста), отвлекающей от насущных забот, а не поднимающей актуальные проблемы современности. Ср. с исследованной Л. Полубояриновой ролью русских придворных историй в европейском бидермайере.*

[1044] *В русской версии бидермайера, как и в указанной Т. Дайхин европейской, сами персонажи гастрономизированы: Дрозд-Деряба, дом которого «полная чаша» — «сдобная пышка <…> с глазками, как изюминки в рыхлом тесте», принц — «владелец двух огородов и мельницы» [Садовской 1990, 82–83]. Михаил Премиров в повести «Счастливый остров» усиливает «съедобную» и уютную коннотации образа «розовой немки», объекта притязаний Ипполита Треухова (утяжеленной версии «человека в футляре», беспробудно пьяного революцией и водкой Передонова), которые объясняются «молитвой быту-колыбели, где нежится <…> спит душа».*

[1045] *Завгородняя 2011, 27.*

тике» криминального или ужасного[1046], анекдотически преобразованной в «Пиковой даме», и в то же время о действительности, размыкающей художественный хронотоп и открывающей финал любого произведения. «„Средняя“ реальность <…> обыкновенная жизнь, с ее укладом, нравами, сменившая романтическое переживание высокой тайны, одиноких скитаний, необычности происходящего»[1047], является частью этого диалектического взаимодействия, а не самодовлеющим целым, равно как мирное благоденствие ничуть не чаще военной героики. В рассказе Ленского «Танник» на фоне палисадников, с «жучками и одуванчиками», как поиронизировал Ф. Геббель над немецким бидермайером, интеллигент травит сбесившимися собаками возлюбленную, а в «Лебединых кликах» Садовского в поваренную книгу вторгается повествование о том, как князь велел вшить себя в медвежью шкуру и скормить своре борзых. Причину двуединого позднего романтизма следует искать в попытке преодоления страха: доведенный до абсурда, террор словно переносится за пределы истории в ирреальность, подвластную художнику, тогда как обмещанивание, напротив, сужает кругозор до игрушечных, по сути, тоже ирреальных, говоря свифтовским языком, лилипутских размеров[1048]. Бидермайер ограничивает романтические оппозиции дух — материя, вечное — временное, природа — цивилизация, древнее — новое, восток — запад рамками брачно-семейных и служебно-социальных отношений (предполагающих все чин чином, «точность в изображении мундиров и орденов»), поэтому религиозно-экзальтированный «Парцифаль» Эшенбаха

[1046] *В романе «Черный став» (Московское книгоиздательство, 1917) Ленский отдает дань модным на закате романтизма, уже в паралитературе, криминальному и оккультному жанру. В предисловии к роману издателя Salamandra P. V.V. его стиль назван «полулубочным».*

[1047] *Хализев 1989, 42–43.*

[1048] *Л. Айхродт предложил «образец скромного бидермайера, который довольствуясь своей комнатушкой, крошечным садиком и жизнью в забытом Богом местечке, умудрялся отыскать и в участи непрестижной профессии сельского учителя невинные радости земного счастья» [Eichrodt 1911].*

(начало XIII в.), «Симплициссимус» (1669) Гриммельсгаузена и «Простодушный» («L'Ingénu», 1767) Вольтера, столкнувший мифологическое мышление с атеистическим, фанатическим, ханжеским, не тот «простачок» Biedermann-Maier, по стопам которого идут герои Садовского и Ленского. В «Чертах из жизни моей» Светлейший (патриархальность, законопослушание и чинопочитание — важнейшие черты бидермайера, противоположные анти-иерархичности как просветительской эгалитарной программы вплоть до утопий, так и романтического бунта) предлагает «в святцы записать» своего питомца и по совместительству незадачливого соперника за наивность, «святую простоту».

Интересно, что в русской культуре невежество и примитивность Простакова, чуждого прогрессивных рационализаторских попыток достижения просветительского идеала, вовсе не умиляли Д. Фонвизина. Мещанская литература бытовала, согласно скрупулезному исследованию П. Сакулина, часто не соприкасаясь с высокой и оставаясь уделом «мелкотравчатого»[1049], порой анонимного, часто группового, полуфольклорного творчества[1050]. В начале XX века интерес к примитиву, родственный «сказовому буму», возникает и у звезд первой величины (В. Маяковского, В. Хлебникова, М. Горького), однако большее влияние массовая литература, естественно, оказывает на талантливых, но «мелкотравчатых» писателей, чуждых космизма и мессианства искусства той поры[1051]. Революционность и порождает «средокрестие» культур «людей, которые в обществе не смогли удержаться на первоначально и как будто естественно предназначенных им местах, либо скатившись вниз из образованной среды, либо поднявшись вверх ценой отрыва от своей деревенской почвы». В России же сначала происходит отрыв от крестьянства, десяти-

[1049] *Сакулин 1929, 559.*

[1050] *Сакулин 1929, 28–41.*

[1051] *Подробнее см.: Семенова 2001.*

летием позже и от мещанства, поэтому «третья» культура «обывателей» Ленского в 10-х годах была относительно новой, а в 20-х годах безнадежно устаревшей, неприемлемой для пролетариата, желающего, «чтоб коммунизм канарейками не был побит» (В. Маяковский). **В. Прокофьев также отмечает, что «для примитива второй половины XIX — начала XX в. весьма существенную роль сыграл вульгаризированный романтизм»**[1052]. **Утверждение справедливо и для пролетарской, что само собой разумеется, и для мещанской** культуры, что не так очевидно.

Заглавным произведением Садовского были «Лебединые клики» с лебедями на зеркале пруда и княгиней Зенеидой. Странное имя героини — псевдоним трагически погибшей писательницы Е. А. Ган, протеже Сенковского, повести которой «Идеал», «Напрасный дар» снискали симпатию даже «неистового Виссариона». Садовской умело стилизует, например, уподобляя стрижей крестикам, словно речь идет об эстампах или вышивании крестиком, а не птицах в небе, вычурную, апеллирующую к искусству и овеществляющую натуру фигуральность прозы Зенеиды: «Небо, как раскаленный купол венецианской оловянной темницы[1053], пышет жаром на путника». Декоративность пейзажей Садовского связана с оригинальным источником для его «синтеза искусств»: «существующие кое-где и сейчас расписные коврики с лебедями на обязательно зеркальных прудах или со Стенькой Разиным и персидской княжной, устраивающих пикники на фоне „незабвенных закатов“. Но даже тут — в лучших образцах — сохранялась атмосфера какого-то простодушного волшебства»[1054]. «Карл Вебер» Садовского начинается с описания «по стенам тканных на шелку фигур рыцарей и монахов»[1055].

[1052] *Прокофьев 1983.*

[1053] *Забавным штрихом, неожиданным для жалобной интонации автора, становится общеизвестное представление о том, что под куполом венецианской темницы томился Казанова.*

[1054] *Садовской 1990, 9.*

[1055] *Садовской 1990, 9.*

Пейзажи Садовского, если можно так выразиться, текстильные и интерьерные, что является узнаваемой чертой бидермайера и модерна, в котором «пейзажи суть излюбленные комнаты» (Ван де Вельде).

В «Обывателе» Ленского, хоть позиция наивного рассказчика и преподнесена писателем иронично, но теплое отношение к быту, укладу жизни, порядку в мыслях вполне искренняя. Среди баррикад, с которых воинственно звучат гордые гимны силе и свободе человека и всемирного братства, за миг до гибели, обывателю слышатся строки из детского песенника[1056] А. Аренского (на стихи А. Плещеева, А. Майкова, В. Жуковского), уступающего место совсем другим: «Это птичка кричит / У зеленых ракит:/ „Ку-ку, ку-ку, ку-ку!“ / Потеряла детей, / Грустно бедненькой ей: / „Ку-ку, ку-ку, ку-ку!“ / Деток ищет, зовёт / И тоскливо поёт: / „Ку-ку, ку-ку, ку-ку!“». И. Минералова пишет: «Из множества способов привить интерес к истории России и гражданского чувства, вне всяких сомнений, первым является песня <…> о Родине, о ее героях <…> Помогают формировать достойных граждан Отечества. Особым патетическим значением наполнены песни XX века: „Орленок“ (1936) на стихи В. Белого, музыка А. Шведова, „Песня о юном барабанщике“, „Гренада“ (1926), написанные М. А. Светловым <…> „Орлята учатся летать“, „Богатырская наша сила“, „В песнях останемся мы“»[1057]. Как поразительна скорость смены репертуара на противоположный — кукушат на орлят! «Третья» культура определяет mainstream. Прославление общей доблести чередуется с поиском мирного уменьшительно-ласкательного уединения, поэтому на следующем историческом витке услышим, что «время вернуться домой» (Б. Гребенщиков), а «мы никак не можем привыкнуть жить без войны» (В. Шахрин), и герой Вен. Ерофеева задумается о том, где же «не всегда есть место подвигу». Однако,

[1056] *Даже мятежную душу во многом автобиографичного Коли из декадентского романа А. Ремизова «Пруд» на миг утешают простенькие мотивы детского песенника.*

[1057] *Минералова 2016, 179.*

хотя эталоны ближайшей «третьей» культуры не были секретом для Ф. Энгельса, предложенный им разворот становится эпохальным: он отдавал себе отчет, что цель массовой культуры —

развлечь крестьянина, когда он, утомленный, возвращался вечером со своей тяжелой работы, позабавить его, оживить, заставить его позабыть свой тягостный труд, превратить его каменистое поле в благоухающий сад <…> обратить мастерскую ремесленника или жалкий чердак измученного ученика в мир поэзии, в золотой дворец, а его дюжую красотку представить в виде прекрасной принцессы…[1058].

Как и в близком бидермайеру Heimatkunst / областничестве, можно выделить у Ленского и Садовского богатый местный колорит — южно- и северорусский. Стоит оговориться, что «Heimatkunst» в связи с русским менталитетом, ландшафтом, климатом, пространством «родного края» противоположен немецкому, как огражденный консерватизмом порядок и уют с многовековыми национальными устоями с полиэтническим распутьем среди бесприютных полей и дремучих лесов[1059]. Особенно удается северный южанину Ленскому, возможно, из-за жадного чужеземного любопытства:

Белый, высохший ягель хрустел и рассыпался в пыль под ногами, чахлая брусника не давала цвета, и ее темно-зеленые круглые листочки становились, сгорая от солнца, красными, как спелая ягода. На смену отцветших балаболок не появлялось никаких других цветов, только на песчаных плешинах зацветала маленькими лиловыми цветочками невзыскательная богородицына травка[1060].

Не погружаясь в мифопоэтические глубины, как новокрестьяне, глубины, чреватые порой полуязыческой-полусатанинской «злыдотой», до которой докапывается П. Карпов в романе 1913 года «Пламень», и Садовской, и Ленский ограничиваются серединным путем, менее всего близким русскому чело-

---

[1058] *Маркс 1983.*

[1059] *Попытки привести литературу «родного края» к общему знаменателю все-таки констатируют эту особенность: см. Серебренников Н. В. Опыт формирования областнической литературы. — Томск: изд-во Томского университета, 2004. 307 с.*

[1060] *Ленский 1917, 93.*

веку. Чуждые культов, столь соблазнительно представленных в Серебряный век, эти писатели, кажется, чтят лишь семейный очаг и его хранительницу, говоря словами Садовского, «самоварную мистику»[1061]. Садовской признается:

У нас четыре самовара <…> ставятся они в известные часы. Жена моя знала когда-то латынь и Канта, но теперь, слава Богу, все забыла — зато и пельмени у нас, и вареники, и кулебяки! Пальчики оближете[1062].

Приземлены и молитвы Ленского к жене: «Моей Маленькой, Нечаянной Радости, перед которой навсегда погасла мечта о Беатриче. В. Ленский. Ленинград. 2/IX-25 г.»[1063]. Можно заподозрить в подобной семейственности, силу которой К. Леонтьев почему-то отрицал у славян, уютности и комфортности исключительно наследственность иноверца, но молитвы Ленского, как и брата — Н. Абрамовича, подсказаны чтимыми православными иконами, особенно «Нечаянной радостью»:

Прошлое — смутная веющая смертельным холодом на сады жизни тайна. Будущее — беспредельный океан вечного существования. Настоящая — необъяснимая «Нечаянная радость» дарованного нам золотого дня <…> Ни один из истинных художников не смеет отойти от завета, данного светлым Иисусом Христом: будьте как дети! Этот завет можно перевести иначе: не отходите от стихии, горящей солнцем и смеющейся тоненьким смехом маленькой Митиль. Не отходите от стихии! Кто-то Неизвестный[1064] заложил в нас алмаз простого стихийного счастья жизни, которое находится в загадочном согласии со всеми великими и вечными основами мира[1065].

Однако женщина в новеллистике Ленского не возвышается над миром, как в куртуазии, а вписывается в семью. В повести «Душа человеческая» влюбленные при узнаваемой ситуации Ромео и Джульетты простили и ее отца, из купеческой опаски

[1061] *Садовской 2010, 44.*

[1062] *Садовской 1990, 462.*

[1063] *Ковтун 2006.*

[1064] *«Необъяснимое» и «неизвестное» (типа «lo sh'mo bo sh'mo» /'''''''') — проявление национального менталитета.*

[1065] *Абрамович 1909, 21.*

не отдавшего дочь за бедняка, и его отца, из крестьянской приниженности не перечившего богачу, потому что влюбленность не самодостаточна, а подчинена закону укрепления и продолжения рода.

От декадентства, еще одного проявления романтизма, писатели также держались поодаль, оставаясь ближе мещанству. Шницлеровская[1066] и ей подобная новеллистика, клишированная «эпохой декаданса, одержимой эротизмом и смертью»[1067], исподволь опровергается Ленским в самой сути своей, хотя сюжеты его те же. Например, в знаменитой и сейчас, благодаря также Стенли Кубрику, «Traumnovelle» А. Шницлера героя завораживает тайна аристократии древних родов, тянущихся из непроглядных глубин истории, которая беснуется в архаической оргии «незапамятных времен». Ленский в новелле «Страшное»[1068] показывает фальшивость этой новоявленной оргиастичности[1069], наигранность аристократических ролей. По Ленскому, «страшное» не всегдашняя и всеобщая подоплека жизни, как полагают фрейдисты, а «выморочный» наигрыш, инфернальный трагифарс. Единственная «горячая правда», в которой исконное, беспредельное и беззащитное, «ничем не прикрытое чувство»,

---

[1066] *О популярности Артура Шницлера в России можно судить по всем известным сточкам А. Вертинского о «девочке с капризами», которая читает Шницлера. Шницлеровская девочка надеется, что «она не как-нибудь, а не так, как все». Однако в мятежное время богемная и революционная стихия почти полностью поглотили обыденное, обывательское, — и как раз жить не так, как все, означало завтракать, обедать, ужинать, вести себя прилично, выходить замуж и рожать детей. Ф. Ницше заметил по этому поводу: «Женщины становились все более истеричными и все более неспособными к первому и последнему их призванию — рожать здоровых детей» [Ницше 1998, 355]. Жить как искони все живые существа — правда, В. Соловьев выискал, что не все [Соловьев 1988, II, 493], — стало исключением.*

[1067] *Хвостов 2009.*

[1068] *Заголовок подчеркивает диалог с этюдом «из записок репортера» «Не страшное» Короленко.*

[1069] *В это же время известный критик А. Измайлов в статье «На переломе» для «Библиотеки театра и искусства» пишет: «Я не верю в любовь новейших поэтов к «наслаждениям с козой», к утехам с суккубами, вытащенными из средневековья <…> и в то, что они на самом деле считают себя братьями солнцу, созвездиям или довременному Хаосу».*

звучит всего мгновение «вдруг среди обычной лжи»: «„Мамина кровать“ звучит так чисто и трогательно, что всем стало как-то <…> не по себе»[1070]. В русском варианте Heimatkunst — областничестве, словно подтверждая слова Ф. Достоевского, «провинция решительно хочет зажить своеобразно и чуть ли не эмансипироваться от столиц[1071] совсем <…> каждый угол России может иметь свои местные особенности». Сравнивая новеллы с одинаковым сюжетом — «Страшное» Ленского и «Горькую песню», «печатавшуюся в семи номерах газеты „Нижегородская ярмарка“[1072] <…> типичным образцом „ярмарочной“ беллетристики, построенной на соединении хорошо известных читателю жизненных реалий и литературных образов»[1073], — можно заметить, как разнятся суровый север и жаркий юг. М. Г. Уртминцева пишет: «Развязка „Горькой песни“, произошедшая на маскараде, ориентирована не на литературную традицию, а на стереотип сознания массового читателя, для которого Ротовский, убив неверную жену, посягнувшую на священный институт брака, „Старый долг… заплатил!.. За отнятую жизнь — жизнь отнял, за поруганную честь… За разбитое сердце отомстил!“ Вопрос, завершающий повествование „кто из них жертва, кто убийца?“, обращен к обыденному сознанию массового читателя»[1074]. Та же развязка у Ленского показывает, насколько несоизмерима трагедия осиротевшего мальчика с убогими муками ревности.

Конечно, было бы ошибкой спрямлять идейно-художественный многотомный путь этих писателей. Так,

---

[1070] *Ленский 1917, 137.*

[1071] *Ленский постоянно и несколько наивно противопоставляет провинцию столицам: «Приехали вы в наш гнилой Петербург, как в центр науки, литературы, искусства <…> книжки читать, как вы это делали в какой-нибудь Балахне <…> а вместо них — пьянство, угар, разврат <…> Вы наивная провинциальная барышня! В нашей подлой, пьяной компании вы хотите найти настоящие супружеские отношения, родительские чувства и прочие добродетели!..» [Ленский 1917].*

[1072] *Нижегородская ярмарка, 1883, №№ 4, 5, 7, 8, 11, 12, 13.*

[1073] *Уртминцева 2011.*

[1074] *Уртминцева 2011.*

в новелле «Воры» В. Ленского — след горьковского «Челкаша». Узаконенным воровством выглядит вся капиталистическая цивилизация. В отличие от брата — критика Н. Абрамовича (Кадмина), который находит «намеренно отрицательным»[1075] Волохова, вторгающегося в усадебный уклад прудоновским выпадом «собственность — кража», бесперебойному государственному механизму безличного воровства Ленский противопоставит трех одиночек-маргиналов — жертву «заевшей среды», голодного полузверя и трусливого авантюриста. Когда у приказчика украли ювелирные изделия, не только хозяин его лавки, но и хозяйка его души отворачиваются от него[1076]. Подаренная ему невестой «тишина золотого вечера» предполагает, как банкнота, золотое обеспечение. Садовской в «Конце книголюба» (синтаксическая параллель заголовкам «Конец Чертопханова», «Смерть чиновника») полемизирует с гоголевским Акакием в русле тургеневско-чеховской традиции: сосредоточенность на микроскопическом интересе в замкнутом мирке — «книги заменяли ему семью, общество»[1077] — губительна для персонажа, даже не вступившего в извращенные социальные связи (типа доносительства Беликова), простейшее неизбежное вторжение[1078] рыночных отношений (книголюбу предложили переиздать раритетный экземпляр) и соблазн обретения общественного статуса (слава уникального коллекционера) нарушает привычную герметичность Гарусова «в его небывалой шинели»[1079]. Ленский тоже разводит образ жизни единичной, частной, но причастной исполнению общего непреложного закона существования и потому неиссякаемой в этом вечном потоке, с житейской мелочностью или шизофренической раздробленностью:

[1075] *Кадмин 1912, 135.*

[1076] *Ленский 1917, 188.*

[1077] *Садовской 1990, 331.*

[1078] *Жизнь-то вторгается не обязательно со стороны социума, как в анекдоте-притче Остапа Бендера о клопах и гусаре-схимнике.*

[1079] *Там же 335.*

Жизнь представлялась ему маленькой, ненужной, пошлой, бессмысленной, и единственно важным и громадным казалась смерть, перед которой все отходило в сторону, стушевывалось и уменьшалось до микроскопически-ничтожных размеров…[1080].

Может показаться, что апология мещанства — удел писателей со скромным дарованием, но, как ни странно, и у великих мастеров, истинных музыкантов находились слова в защиту «филистерства».

Д. Мережковский в статье «Цветы мещанства», несмотря на желание противопоставить «невозмутимому» омуту высоту «религиозного благородства», говорит об этих милых, расчетливых (не цинично, а самодисциплинированно), разумно эгоистичных скептиках иронично, но дружелюбно: «… мещанственность: „Хотим того, что есть на свете; потихоньку да полегоньку, ладком да мирком устроим на земле царствие небесное“ <…> какая-то твердыня твердынь, „здешняя вечность“ <…> Но если нужно выбирать из двух зол меньшее, то ведь мещанство лучше хулиганства»[1081]. За потемкинского обывателя шутливо заступился А. Блок.

Старик в рассказе А. Платонова «Фро» наставляет дочь: «Ну, какая ты мещанка!.. Теперь их нет, они умерли давно. Тебе до мещанки еще долго жить и учиться нужно: те хорошие женщины были <…> я, бывало, на сутки, двое уеду — твоя покойница мать и то скучала: мещанка была!»[1082]

Рассказчик М. Булгакова, которого Маяковский аттестовал как автора для «буржуев-нуво»[1083], признается в «Необыкновенных приключениях доктора»: «Моя любовь — зеленая лампа и книги в моем кабинете. Я с детства ненавидел

[1080] *Ленский, В. Жизнь и смерть. — Режим доступа: http://lanterne.ru.*

[1081] *Мережковский 1991, 76.*

[1082] *Платонов 1995.*

[1083] *С. Шиловский часто «помечал» рукописи М. А. Булгакова. Так, на одной из страниц «Мастера и Маргариты» он написал огромными буквами «Потап <домашнее прозвище Булгакова> буржуй», — отмечено В. И. Лосевым [Лосев 2011].*

Фенимора Купера, Шерлока Холмса, тигров и ружейные выстрелы, Наполеона, войны и всякого рода молодецкие подвиги матроса Кошки».

Как пишет Л. А. Трубина, в финальной сцене «Голого года» Б. Пильняка, нарисованной в «лунном свете», где «все вверх ногами», «Архипов распахивается и под его „кожаной курткой“ (знак жесткого волевого начала) обнаруживается человеческое, домашнее, простое: жилетка <…> хотя слова „уют“ не было в словарях взвихренного времени»[1084].

3.7. Литературный апокриф С. Пшибышевского в архитектонике последнего романа М. Булгакова

Ощутимые сближения прозы С. Пшибышевского и М. Булгакова объясняются не только общими[1085] (почти для всех) первоисточниками (Библия, Данте, Мильтон, Гёте, Гофман, По, Достоевский, Толстой), но и некоторым влиянием польского декадента на «закатный» роман русского мастера (первой на это обратила внимание В. Еремина в цикле лекций «Классическая русская литература в свете Христовой правды») — систему образов и мотивов, синтаксический и ритмический рисунок, лексикон. Влияние преподнесено иронически (вместе с «Сатириконом» Булгаков наслаждался пародийными[1086] откликами на мэтра-

---

[1084] *Трубина 1999.*

[1085] *Объясняются сближения также менее общими, специфически мистическими источниками, порожденными симпатией к духовно-рыцарским орденам и тайным обществам, — прозой Г. Майринка, Д'Оревильи, Ж.-К. Гюисманса.*

[1086] *См.: Петровский И. М. Смех под знаком Апокалипсиса (Булгаков и «Сатирикон») // Вопросы литературы. — 1991. — № 5. В комическом ключе принято рассматривать второстепенных персонажей московских глав, однако след демоничнейшего Пшибышевского отчасти присоединяет к ним и мастера с Маргаритой, по отношению к которым обычно недопустима и тень иронии, как в адрес alter-ego (с чем отчасти согласны В. Лакшин, Н. Утехин, И. Бэлза, М. Чудакова) автора. Однако вряд ли блестящий юморист и сатирик был чужд самокритики. Подобная трактовка подчас лишает образы монументальности, зато придает историчности, живости и художественной убедительности (Л. Яновская). Трагифарсовая, местами инфернальная фантасмагоричность, «сатирическая феерия» (Л. Яновская) парафразирует образность* **Т. А. Стейнлена**,

«сатаниста»), но подтверждено аллюзиями и цитатами, относящимися и к Воланду со свитой[1087], и к мастеру с Маргаритой, и даже к ершалаимским главам. В отличие от А. Белого, диалогизирующего с Пшибышевским как с писателем, пианистом, приятелем (в письме матери уже в 1906 году Белый предугадал, что они с польским мэтром «сойдутся ближе»[1088]), Булгаков оставил об авторе «Снега» и «Синагоги Сатаны» больше шутливых, нежели исследовательских отзывов, однако польский след заметен и в булгаковском творчестве. Пшибышевский, каких бы он религиозно-философских высот ни достигал (или не достигал), все равно останется приметой своего времени: в начале века он выдержал 52 издания только в России, в символистской среде (в издательстве «Скорпион», в журнале «Весы», в издательстве В. Саблина два полных собрания сочинений в десятых годах). Для портретирования эпохи модерн его использовали[1089] и без пиетета, как И. Бунин в «Чистом понедельнике».

«Сатана, отец грустных и несчастных»

В прозе обоих писателей «художественно убедительный» дьявол многолик, как у него и заведено, ведь Бог един, а бесов леги-

---

множество экфрасисов обложек которого содержат романы Пшибышевского, — с богемными кутежами и фабричными стачками, цирковыми аттракционами с черными котами, голыми красотками с макияжем ар-нуво, но, как в средневековье, верхом на метлах, хмельными музыкантами, оторванными головами и клетчатыми господами (см., например, «Gil Blas» от 15 декабря 1895 года, «Les fous», «Gaudeamus», «Метаморфозу»).

[1087] *Об этом упоминается в статье Л. Сазоновой и М. Робинсона «Миф о дьяволе в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»» (Труды Отдела древнерусской литературы. К 90-летию акад. Д. С. Лихачева. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. — Т. 50. — С. 763–784).*

[1088] *РГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 358.*

[1089] *Польский писатель оказал огромное влияние на В. Брюсова, А. Белого (воспоминания в «Начале века» («Кружок Владимировых»), «Между двух революций» («Быт», «Станислав Пшибышевский»), статья «Пророк безличия»), К. Бальмонта, А. Ремизова (со слов Блока, Белого, Иванова-Разумника), Л. Андреева, Арцыбашева (по мнению Оскара Норвежского), Петровской (по собственному признанию), раннего Б. Пастернака (судя по «Охранной грамоте»). В. Мейерхольд ставит драмы польского декадента «Гости», «Ради счастья», «Снег», «Золотое руно», «Вечная сказка», с которой А. Лавров сравнивает блоковского «Короля на площади» в статье «Блок на фоне Пшибышевского» из книги «Русские символисты. Этюды и разыскания» (М.: Прогресс-Плеяда, 2007).*

он. Пшибышевский в нашумевшей в России «Синагоге Сатаны» выказывает подозрительную осведомленность в вопросе его имен и функций, да и в русском романе он — артист, профессор, король бала, детектив-любитель, гроза обывателей, союзник мечтателей. Особенно близок булгаковский Воланд отражению дьявола Пшибышевского в русской критике. Так Н. Абрамович в статье «Художники сатанизма», подытоживший одноименный скандально известный сборник, пишет: «Сознательность — вот орудие для демона <…> Если есть и свет и тьма, то как они существуют вместе? И самого Бога человек хочет приблизить к дьяволу, решая темную загадку мировой дисгармонии». В начале XX века сближали их, к счастью, скорее «территориально», чем морально. Как существуют вместе прообразы — гётевский Бог и Мефистофель, понятно: темный на побегушках у светлого. Однако Воланд сомневается: «Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?»[1090] Тем же вопросом задается Абрамович, читая Пшибышевского: «Что отразится от этой близости на лице того, кто пребывает в вечности света и чужд тьме?» Л. Яновская в «Последней книге, или Треугольнике Воланда»[1091], И. Галинская в «Загадках известных книг»[1092], Е. Яблоков[1093] и Б. Соколов[1094] доказали связь булгаковской концепции добра и зла с манихейцами, катарами, богумилами и альбигойцами. Одним из первых современников Булгакова, популяризировавший их учения в художественной и научной литературе, был Пшибышевский, упомянувший и о «Черном Боге», который, по мнению булгаковского Левия Матвея, «черный бог <…> бог разбойников, их покровитель и душа!». Также Пшибышевский анализировал их еретическую идею о том, что «все, происходящее через разви-

[1090] *Булгаков 1995, 489.*

[1091] *Яновская 2013.*

[1092] *Галинская 1986.*

[1093] *Яблоков 2011.*

[1094] *Соколов 1991.*

тие, все, существующее рождением и продолжением рода — удел князя тьмы <…> он один — отец жизни»[1095]. Булгаков, сын профессора Киевской духовной академии, начитанный в Писании и вообще в религиозной литературе, подробно законспектировавший «Столп и утверждение истины» П. Флоренского, прекрасно знал, что с точки зрения ортодоксального христианства зла и дьявола не существует, это лишь дефект, отсутствие добра и Бога, однако Воланд как раз таки авторитетно утверждает обратное. Воланда можно охарактеризовать словами Пшибышевского о Сатане, совмещающем всеведение Люцифера, любвеобильность[1096] Самиаза (воспетого еще Байроном в мистерии «Земля и небо»[1097], особенно популярной в России начала XX века) и даже Утешителя-Параклета, как традиционно именуют Святого Духа, но, по Пшибышевскому, «отца грустных и несчастных» «сынов земли»: «… отец знания, факел, освещающий человечеству глубочайшие пропасти жизни, отчаянный мыслитель»[1098]; «он был богом наслаждений <…> неиссякаемым источником жизни, размножения <…> женщину он наделил искусством привлекать, он безумствовал в оргии цветов, изобрел флейту <…> воспламенял артиста <…> бог Артиста-Творца»[1099]; «он один был тем, кто может дать силу слабым, честь — униженным, месть — оскорбленным, взаимность — любящим. Он один был отцом и божеством огорченных, презираемых»[1100]. Языческий гедонистический пафос свойственен и Воланду: «… недоброе таится в мужчинах, избегающих вина, игр, общества прелестных женщин, застольной беседы <…> Не лучше ли

[1095] *Пшибышевский 1910–1912, X, 159.*

[1096] *«Мы соревнуем только // Его любви, любя его творенья», — пояснит байроновский падший ангел Самиаз дочерям человеческим.*

[1097] *Байрон 1901–1915.*

[1098] *Пшибышевский 1910–1912, X, 147.*

[1099] *Там же 155.*

[1100] *Там же 148.*

устроить пир на эти двадцать семь тысяч и, приняв яд[1101], переселиться под звуки струн, окруженным хмельными красавицами и лихими друзьями»[1102]. Воланд буквально повторяет название знаменитого вальса Штрауса «Wein, Weib und Gesang»[1103] (Op. 333, 1869), который, возможно, исполнялся на его балу оркестром под руководством самого короля вальсов, славившегося гедонизмом (последнее относится и к композитору, и к танцу)[1104]. Пьянящие вальсы часты и у Пшибышевского, особенно в «Сынах земли», во время которого из моря показалось море нимф[1105]. По наблюдению Пшибышевского, в язычестве не было ничего дурного, если бы впоследствии «люди не вывернули наизнанку все ценности: блаженство упоения, в котором глаза человека смотрят в неиссякаемое волшебство и глубины жизни,

---

[1101] *И. Петровский в «Смехе под знаком Апокалипсиса» пишет, что «Воланд советует буфетчику уйти в иной мир, взяв за образец добровольную смерть Петрония, о которой поведал миру Тацит в «Анналах». Он воспользовался несравненным правом самому выбирать свою смерть и вскрыл себе вены в обстановке, совершенно соответствующей предложению Воланда. Смех и добровольная смерть — высшие степени свободы в представлении античного человека, как заметил С. С. Аверинцев, следовательно, автор «Сатирикона» жил и умер свободным». И. Осинский в статье «Самоубийство как социальная проблема», опубликованной в «Вестнике БГУ» (Улан-Удэ, 2012, выпуск 6а) обобщает: «Самоубийство широко было распространено в дохристианском мире <…> в Египте в период правления Марка Антония даже существовала академия (синапофименон), члены которой в порядке очередности заканчивали свою жизнь самоубийством, а на заседаниях обсуждали и придумывали новые лёгкие и «приятные» его способы».*

[1102] *Булгаков 1995–2000, 347.*

[1103] *В этом названии вальса — отголосок многих европейских поговорок, кстати, порой включающих и азартные игры, а во второй половине XX века — «sex, drugs and rock-n-roll».*

[1104] *Когда в Германии в 1799 году Кольридж впервые столкнулся с вальсом, он написал: «Они танцуют самый что ни на есть нечестивый танец, называемый вальцен <…> мужчина и партнерша обнимают друг друга, руки вокруг пояса и почти касаясь коленями, а затем кружатся и кружатся, все 20 пар, 40 раз подряд, под похотливую музыку <…> Но в этом головокружительном верчении <…> когда женщина доверчиво кладет руку на плечо партнера или обвивает рукой его шею, есть что-то невыразимо чарующее». А. Махов в книге «Ранний романтизм в поисках музыки» (М.: Лабиринт, 1993) так комментирует романтическое восприятие вальса: «Область счастливо-естественной раскованности, переходящая в эротическую откровенность». Также от князя Владимира Одоевского до Анны Радловой за вальсом упрочилась слава мистического кружения дервишей (как в замысле «Дома Сумасшедших» Одоевского) или хыстов (как в «Повести о Татариновой»).*

[1105] *Пшибышевский 1910–1912, II, 25.*

стало развратом, неограниченное господство над собственной жизнью и смертью — трусостью, любовь — распутством, нагота — стыдом, роскошь и великолепие — расточительностью»[1106]. Булгаковский Соков плюется от вида голых женщин, Аннушка разоряется по поводу блеска и дороговизны колдовских подков. Однако святотатственно узурпируя полномочия Параклета, Сатана и в «Сынах земли» Пшибышевского — «владыка не от мира сего»[1107], и у Булгакова — защитник и покровитель тех, кто не от мира сего, — гениев «без портфеля»[1108] или без членского[1109] билета союза писателей, который помогает им вознестись над толпой, точнее, сбежать от нее. Тема бегства в забвение приводит к культу покоя, в спорах о котором столь многие преломили копья. Пшибышевский устами польского Воланда Скирмунта[1110] сразу благодушно пояснит, что «покой от Будды, старшего брата Христа»[1111]. К безучастности булгаковского мастера и тем более Пилата критика оказалась неблагосклонна, ведь это означает «без участия» в жизни ближнего, которому

[1106] *Там же 155.*

[1107] *Там же 167.*

[1108] *Там же 169.*

[1109] *В связи с мастером традиционно говорят о трагедии русской интеллигенции, но также, несмотря на запрет, неотменима и проблема богемы. В России она просуществовала недолго. Как пишет Оскар Норвежский в «Литературных силуэтах» 1909 года: «Русская литература выдвинула богему только в последние два года. До того наша литература в большинстве случаев не выходила за порог редакционных комнат толстых журналов. Она была неразрывно связана с общественно-политическими вопросами родины. Не до самостоятельной, самоценной жизни ей было». Интеллигенция (начиная с боборыкинской трактовки) берет на себя ответственность за общество, богема — за искусство.*

[1110] *В этой связи интересно появление в «Сумерках» Скирмунта (с фамилией польских аристократов и музыкантов, а также российского книгоиздателя) на вершине «святого и сатанинского, погруженного в молитву и богохульствующего хребта» — в амбивалентном месте, намекающем на диалектическое единство тьмы и света, как впоследствии пришествие Воланда на Патриаршие пруды (в прошлом — Козье болото, из которого брал начало ручей Черторый). Также и в «Мастере и Маргарите», и в «Сынах земли» дьявол появится в оперном антураже — в гриме, под музыку, на фоне декораций. В этом плане Булгакову повезло. По словам Яновской, он слышал шаляпинского Мефистофеля: «Из пятидесяти посещений Булгаковым «Фауста» <…> несколько пришлось на гастроли Ф. Шаляпина».*

[1111] *Пшибышевский 1910–1912, X, 348.*

нужна помощь. М. Чудакова погорячилась по поводу эскейпизма мастера, что «романтический мастер тоже в белом плаще с кровавым подбоем»[1112]. Ведущий специалист по Мильтону А. Горбунов, затрагивая тему булгаковского покоя, вдруг соскальзывает со сравнения с «Потерянным раем» в буддийские объяснения. Мильтоновская типично христианская позиция бросает тень на образ мастера, ведь покой олицетворяет Велиал:

Кто согласился бы средь горших мук,
Терпя стократ несноснейшую боль,
Мышление утратить, променять
Сознание, способное постичь,
Измерить вечность, — на небытие;
Не двигаться, не чувствовать, уйти
В несозданную Ночь и сгинуть в ней,
В ее безмерном чреве?

(Книга II, 180–190, пер. А. Штейнберга под ред. М. Шервинского).

Страшный вывод напрашивается: мастера, по меткому выражению Воланда, «отделали так», что он, в греховном унынии, хочет сгинуть без следа, без памяти, без надежды, как в шестьдесят седьмом псалме, как боится даже демон.

«Он переживал с ней все свое творчество»

Ганка, героиня драматургии и романов Пшибышевского «Сыны земли» и «Сумерки», биографией и мировоззрением напомнит Маргариту и немножко мастера, но не как творца, а «пока не требует поэта к священной жертве Аполлон». Сведения о ней в «Сумерках» Скирмунт собирает по крупицам после панической атаки и забытья:

— Но ваша фамилия?

[1112] *Чудакова 1976, 251.*

— У меня нет больше фамилии, — резко произнесла Ганка <…> у меня нет никого, и я никого не желаю иметь. Я никого не хочу знать, я хочу быть одна, только подальше, как можно дальше от людей[1113].

Вспоминается, несмотря на отличие типичной экзальтированно влюбленной декадентки от гения, который «жил одиноко, не имея родных и почти не имея знакомых»:

— А как ваша фамилия?

— У меня нет больше фамилии, — с мрачным презрением ответил странный гость, — Я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни. Забудем о ней.

Вспоминается и главный трагический импульс бегства мастера — «меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал»[1114]:

— От себя, от себя бежать[1115]!

По Пшибышевскому и Булгакову («к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь»), бежать нужно в мир по-настоящему творческих людей: «…сюда, в общество таких людей, которым ни до чего нет дела, кроме искусства. Здесь грязь не настигла бы ее, здесь она могла бы безопасно и свободно двигаться и не думать о том, что со всех сторон на нее готовы напасть тысячи ядовитых жал»[1116]. Лейтмотив яда и самоубийства с его помощью, непрерывный на протяжении всего творчества польского декадента и всего русского «закатного» романа. Он продиктован исторически (колдовским происхождением отравителей и отравлений), биологически (у Пшибышевского образ малярии[1117] аналогичен сну о трихинах Раскольникова,

---

[1113] *Пшибышевкий 1910–1912, X, 227.*

[1114] *Булгаков 1995–2000, 278.*

[1115] *Пшибышевский 1910–1912, X, 229.*

[1116] *Там же 273–274.*

[1117] *Малярия — дословно mala aria, «плохой воздух», в Средневековье известная как «болотная лихорадка». При этом, конечно, парафразирование и «Malaria», и других — то манящих в древнюю мерцающую тьму язычества, то скорбно-эротических и трогательно-люциферианских* **картин Вильгельма Котарбинского,** *переводит повествование в иное пространство. Мир картин Котарбинского («Туман утешитель», «Гоплана», «Блуждающие огоньки», «Надзвездные края», «Вечерняя песня», «В тихую ночь», «После смерти»), в котором сквозит нежность женской любви к ангелу, ледяная скорбь одино-*

парафразированному в романе «Homo sapiens», и возможно метафора гибельной духовной атмосферы) и мифологически (И. Петровский утверждает, что отравления метонимически связаны с адской чашей). Образу отравления противостоит[1118] очищение, омовение. В случае с Ганкой и Маргаритой очищение связано со славянскими народными праздниками так называемого пасхально-троицкого цикла и ритуальными купаниями[1119]. Помимо очищения, купания имеют и брачно-эротический смысл, а в троицко-купальский период, когда огоньками на болоте цветет папоротник, еще и ведовской («чудесный цветок открывает знания, сокрытые в природе»). Авторы часто указывают на ведьмовскую природу амбивалентных героинь как прямо (письма, в которых ею они объясняют бегство и разлуку («не ищи меня»[1120]), так и косвенно: «Ганка смеялась горьким, насмешливым смехом и скрежетала зубами.

— Ох, какая я злая, чудовищно злая!.. Ха, ха… но ведь надо же мне покумиться с сатаной, если я не нашла милости у Бога»[1121].

Не случайно Ганка в романе «Сыны земли» названа Евой[1122], посредницей между дьяволом и мужчиной. Маргарита же, по мнению Б. Соколова, «связана с героиней пьесы „Адам и Ева“, — Евой Войкевич»[1123]. У Маргариты «ведьмино косоглазие и жестокость и буйность черт»; «голая Маргарита скалила зубы», в черновике «расхохоталась» при виде ожившего фал-

кой гордыни и грезы, помнящие радость от чистого сердца о Боге, полон гофманианских «музыкантов» женщин — сновиденных и утешающих навсегда, подобно смерти.

[1118] Хотя у них есть и употребление «яда» как избавления-освобождения. В «Синагоге Сатаны» Пшибышевский писал: «… исследовали тайны неба и земли, превращали предметы так, что яд становился лекарством, чтобы связать их душу со всем мирозданием, раздвинуть все законы пространства, времени». Именно так сбежали из жизни мастер и Маргарита, «знакомые с пятым измерением», «раздвинув» пространство «до черт знает каких пределов».

[1119] Агапкина 2002.

[1120] Пшибышевский 1910–1912, X, 252.

[1121] Там же 252.

[1122] Там же 73.

[1123] Он появился 2009, 572.

лического бокала, «хохот ее загремел над лесом», «пронзительно свистнула и, оседлав подлетевшую щетку, перенеслась над рекой»: «Что же нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонечек, этой чуть косящей на один глаз ведьме, украсившей себя тогда весною мимозами? Не знаю. Мне неизвестно. Очевидно, она говорила правду, ей нужен был он, мастер, а вовсе не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги. Она любила его, она говорила правду <…> Ах, право, дьяволу бы заложила душу, чтобы только узнать, жив <мастер> или нет!» Обе героини объясняют свое превращение в демониц отсутствием ребенка, по поводу которого они «сперва долго плакали, а потом стали злые»: Ганка, как впоследствии Маргарита, «стала ведьмой от горя и бедствий». Преображенная и экстатически слитая с вечно сочетающейся природой, Ганка, как и русская героиня («после купания тело ведьмы <Маргариты> пылало, от усталости не осталось и следа, и мысли в голове проносились легкие»), стала «свободна, свободна»[1124]:

Она вошла в чащу широких папоротников <…> Смотрела на бурные воды, как они мчались, как разбивались на мелкие серебристые брызги и затем широким потоком вливались в озеро <…> Пенистый поток ее юных сил сорвал преграды и плотины страданья и отчаянья, мучений и разочарований <…> она чувствовала себя легко и свободно и странно <…> не ощущала никакой усталости. Она протянула руки, точно хотела забрать в себя целые снопы радостного блаженства лунного света <…> встала и расправила плечи; никогда еще она не чувствовала себя такой свободной.

— Освобождена, освобождена![1125]

Героини превозмогли предел страданий по сверхволе — своей или того, кто из контекстов Пшибышевского и Булгакова неизвестно, от мира или не от мира сего. Скирмунту, даже если

[1124] *В полной рукописной редакции М. Булгакова: «Свободна! Свободна!» В редакции 1940 года двадцать первую главу «Полет» открывают слова: «Невидима и свободна! Невидима и свободна!».*

[1125] *Пшибышевский 1910–1912, X, 347.*

очень хочется, не надо отдаваться, как впоследствии Воланду, им не надо просьб, чтобы помочь самоутвердиться и успокоиться. У первого это напомнит ницшеанское «надо подвести все счета, чтобы никому не остаться должной» (знаменитый русский аналог — «человек за все платит сам, и потому он свободен»); у второго — все, что угодно, включая трансформированный счет омера, обещающий в финале восполнение достоинств (паяц Коровьев становится красивым, мудрым, свободным, одним словом, царственным). С темой свободы коррелируют темы покоя и забытья. Соответственно, запредельный покой за-бытием достигается в языческом (или перелицованном — демоническом) экстазе (дословно «вне себя»)[1126], буддийской нирване (дословно «не-дуновении») и смертью, которая так или иначе связана с «настоящей, верной, вечной любовью»[1127]. Черкасский Пшибышевского скажет о возлюбленной:

В ней сходятся все линии моего предопределения. Ее душа ведет меня в жизнь не от мира сего.

Для героя, измученного публикой и критиками, возможно утешиться, успокоиться только женщиной, которую автор, так же, как и друг его Вигеланд, чьи скульптуры вдохновляют и многажды портретируются и парафразируются в романах Пшибышевского, отождествит со смертью, сладостной как сон:

— Возьму Ганку с собою!.. Она, она одна!

Здесь вероятно совпадение с таинственной булгаковской недосказанностью: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля!

[1126] *В булгаковском варианте «Великий канцлер» от 9 ноября 1933 года: «Один мохнатый с горящими глазами прильнул к левому уху и зашептал обольстительные непристойности, другой — фрачник — привалился к правому боку и стал нежно обнимать за талию: — Ах, весело! Ах, весело! — кричала Маргарита. — И все забудешь» (Цит. по: Булгаков М. А. Мастер и Маргарита / Сост. В. И. Лосева. — М.: АСТ, Вече, 1999. — С. 118).*

[1127] *Булгаковский призыв «За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!» звучит как ответ Пшибышевскому: «Быть может, после меня найдется кто-нибудь, кто продолжит мой труд и напрасные усилия; я верю, что придет когда-нибудь великий Наполеон слова и творчества, который разгадает загадку Сфинкса и изгнанную из рая Святости и Чистоты Любовь, — снова введет в святой храм человечества и вознесет ее на алтарь предвечных предопределений» [Пшибышевский 1910–1912, II, 12].*

Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна <успокоит его>» (последние два слова дописаны по памяти Еленой Сергеевной). Сходство усиливается с подобным изображением Пшибышевским третьего феномена не от мира сего — сна: «А он бедный сын человеческий, сын грустной земли, что окутывала его сердце смертельной пеленою туманов с болот и трясин и убаюкивала его скорбными снами». Видимо, по законам традиционного психологического параллелизма недвижимые болота уподоблены покою, а колыхание туманов — сновиденной жизни, иллюзии движения. Пшибышевского А. Базилевский считает первооткрывателем специфической (хотя в общем-то древнейшей, включающей и Гомера, и буддийские коаны, и виде́ния раннехристианских визионеров) техники сновидений и галлюцинаций в литературе: «Новации Пшибышевского сводились к разработке техники сонного ви́дения, введению в прозу <…> „немых“ монологов <…> Слово „пшибышевщина“ стало в Польше нарицательным для обозначения галлюцинаторного образного надрыва»[1128]. Сны в творчестве Булгакова, практикующего врача, не понаслышке знакомого и с психиатрией, также не имеют равных в мировой культуре. Общность есть и в декадентской трактовке смерти, изменившейся со времен Толстого, не покидающего подтекста всего творчества обоих писателей. Посвящаемый в масоны Пьер не мог, как ни старался, полюбить смерть, а Шарский из «Сынов земли» подытожил путь жизни любого персонажа Пшибышевского, который «идет к смерти с улыбкой <…> идет тихий, радостный, — ведь смерть добрая». По буддийским представлениям, особенно повлиявшим на европейский дека-

[1128] *Базилевский 2003.*

данс[1129], когда, как заметила И. Минералова, «в порядке вещей было поставить в один ряд Христа и индийских йогов», с угасанием памяти, сознания, с уничтожением уникального собственного *Я* угасает и боль, и страх, и тоска. Тема освобождения от мук у Пшибышевского (прекращаются «невыносимые, острые уколы, словно кто-то вонзал раскаленные булавки»[1130]) и Булгакова предвосхищается метафорой иголки-булавки, постоянной и своеобразной, напоминающей и о ритуалах черной магии как раз нацеленной на причинение страданий, и о наркомании, с ее искусственным, иллюзорным от них избавлением: «Память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера <…> тупая игла выскочила из сердца Пилата <…> Его <Бездомного-Понырева> исколотая память затихает, и до следующего полнолуния профессора не потревожит». Однако религиозным предпосылкам, часто оставляющим женщине весьма скромное место, противостоит у авторов начала XX века своеобразная религия любви: «Ночь, — страшная, бурная ночь. Отчаяние и бездонный ужас охватил меня <…> ты была для меня светом и спасением <…> разорвала ночь в пламенные отрепья пурпурных рассветов, — ты богиня чудес <…> добра и вечного прощенья!»[1131]. Мастер и Маргарита воссоединяются навсегда в главе «Прощение и вечный приют». Как ни велик булгаковский мастер в творчестве,

---

[1129] Можно встретить пространные цитаты из буддийских и других восточных текстов в «Наслаждении» Д'Аннунцио, «Сумерках» Пшибышевского, большинстве романов и рассказов Г. Майринка, любимого Е. Замятиным, и Г. Эверса, признанного В. Брюсовым, а также в поэзии и прозе И. Бунина, М. Волошина, А. Белого, Ф. Сологуба. Как писал Н. С. Трубецкой в книге «На путях. Утверждение евразийцев» (1922) в главе «Религии Индии и христианство»: «Громадную притягательную силу имеет для каждого европеизированного русского интеллигента так называемая мистика Востока, религиозные, философские и мистические системы Индии и суфизма. Именно из этой мистики исходит теософия, стремящаяся синтезировать её с одной стороны с христианством, с другой — с каббалистикой и примыкающими к каббале магическо-мистическими учениями». В той же тенденции век назад обвиняли В. Одоевского и других романтиков.

[1130] Пшибышевский 1910–1912, II, 77.

[1131] Пшибышевский 1910–1912, II, 110–111.

в минуту отчаянья он произнес: «Ничто вокруг меня не интересует, кроме нее».

Однако парадоксальным образом именно в творчестве — обетование, предвестие, возможность, способность и бытование любви:

В тихие ночи, когда он исповедовался перед ней во всех самых тайных мыслях и творческих мечтаниях, когда переживал с ней все свое творчество и облекал его в видимые образы <…> он набрасывал тень, она оживляла ее в жизненный образ, и наоборот, вместе с ней развивал и будил к горячей жизни какой-нибудь далекий творческий зачаток ее мысли.

— С такой глубокой любовью и в такой красоте, как это озеро принимает на дно своей души эту отраженную картину, так хочу я вечно жить в тебе… потому что в душе художника всякие преходящие формы жизни превращаются в вечную глубокую красоту[1132].

«Они превращаются в отражении его души в вечную глубокую красоту»

У женщины в творчестве Пшибышевского и Булгакова единственно великая роль — вспомогательная. Несмотря на христианское предубеждение против прелюбодеяния, оба автора оправдывают любовь своих героев предопределением[1133], любовью с первого взгляда, которая, согласно Фоме Аквинату, говорит не только о полном совпадении мужского и женского, но и об исконном родстве душ. Не случайно в барочной трактовке Кальдерона молниеносная влюбленность героев пьес «Жизнь есть сон», «Любовь после смерти» — déjà vu, которое, например, Б. Томашевский[1134] объяснил теологически — средневековым Провидением, пронизанным новым «духом ренессанс-

[1132] *Там же 266–267.*

[1133] *Типичная для модерна мистико-эротическая утопия. Ср. в «Кубке метелей» 1907 года Андрея Белого «до встречи томились, до встречи искали, до встречи молились друг другу, до встречи снились».*

[1134] *Томашевский 1961.*

ного неоплатонизма, служением красоте как высокой и чистой идее». Фома Аквинский приравнивает такую любовь к дружбе. Целью неземной любви-содружества, которая сродни «великому деланью» духовно-рыцарских орденов и тайных религиозных обществ, как уповала Рената из «Огненного ангела» Брюсова. Однако еще в XIX веке к любовным утопиям относились куда строже, нежели в XX: при посвящении в масоны Пьер так и не нашел кому отдать сакральные перчатки подруги «вольного каменщика». И Пшибышевский, и Булгаков беззаветно доверяют роль со-трудницы, со-работницы, спутницы (земного варианта Споручницы, Скоропослушницы) мастера конкретным женщинам. Они должны, как Беатриче, стереть память о дурном и оберегать нетленные рукописи:

Струясь сюда — он память согрешений
Снимает у людей; струясь туда —
Дарует память всех благих свершений.
Здесь — Лета; там — Эвноя…

(Чистилище, XXVIII, 127–130; пер. М. Лозинского)

Лена Силард комментирует эти строки в герменевтической традиции: «Чтобы приблизиться к Беатриче, ведомый Мастером Вергилием и сопровождаемый его „подмастерьем“ Стацием проходит <…> сквозь огонь <…> сквозь воды потока, который оказывается тоже двукачественным»[1135]. Сквозь индивидуальные апокалипсические пожары и потопы, которые едва касаются бездарей и обывателей, проходят вслед за возлюбленными творцы Пшибышевского и Булгакова. Образ непризнанного гения, противостоящего «почтенным знаменитостям»[1136], истинного художника, музыканта, писателя как «мастера» постоянен у Пшибышевского. В «Сумерках» Ганка любуется кельнским «Meister des Maria Lebens» и другими име-

[1135] *Силард 2002, 178.*

[1136] *Пшибышевский 1910–1912, II, 172.*

нитыми и безымянными мастерами, писавшими Мадонн[1137]. В «Сынах земли» звучит романтическая[1138] тоска о том, что времена мастеров безвозвратно уходят, как, например, тосковал Булгаков о золотом пушкинском веке, в котором хотел бы жить сам: «Мастера воздвигали приюты тихого счастья и спокойствия <…> извержения необузданных страстей и неземные полеты <…> воскресить красоту, — эту чистую красоту прежних дней и прежних мастеров <…> людей, душа которых открыта для красоты, в которых горит огонь святого духа — великого, единого, нераздельного искусства»[1139]. Пшибышевский, как сразу же заметил В. Фельдман и другие критики, считал искусство — богослужением и бессмертие в искусстве приравнивал к религиозному. Единственным условием достижения идеала творчеством, что ясно из манифестов «Confiteor» и «За „новое“ искусство» / O «nową» sztuke, — его отрешенность от мирских страстей, «глупой будничности». В романе «Сумерки» Скирмунт учит: «Ищите освобождения от своего оцепенения и страдания в искусстве, но не в том, которое сделалось рабом земли и этой юдоли слез. Сорвите с него земные оковы, разорвите узы и освободите себя и ее в искусстве, которое, освобожденное от цепей и земных пут, стоит выше случайностей жизни»[1140]. Булгакову же

[1137] *Там же 467.*

[1138] *О романтиках времен декаданса, «трижды романтических» романтиках в статье «Der neue Kunstfrühling» книги «Auf den Wegender Seele» (B., 1897. S. 56) Пшибышевский писал: «Этим новым писателям неведомо ни солнце, ни ночь; они сидят, забывшись в мечтах, в сумеречном, мягком полумраке, объятые вожделенной замирающей тоской, угасающей болью. Они никогда не разговаривают, они шепчут, да и то редко, они лишь предаются мечтам и заглядывают в тайны объятых сном девичьих глаз. Они не ходят, они лишь колышутся либо парят в голубом тумане» (Перевод Т. Кудрявцевой). По мнению Т. Кудрявцевой [Литературный процесс 2014], романтики новые лишены активного начала прежних и житейской чувствительности сентиментализма, они живут в своем творчестве, предельно близком к идеальному миру, почти совпадая, по замечанию Ю. Цветкова [там же], в программных и жизненных установках с не столь различными и меж собой декадентами и символистами. О романтизме Булгакова подробно можно прочесть в ст.: Фоменко Л. Тенденции развития советской романтической прозы 20-х годов // Жанрово-стилевые проблемы советской литературы. — Калинин, 1985. — С. 59–68.*

[1139] *Пшибышевский 1910–1912, II, 174.*

[1140] *Там же 416.*

как нельзя лучше удалось освободиться от мещанской драмы и вернуться к трагедии. Любовный треугольник, который лишь на время с трудом убирается за счет благородства смирившегося супруга Ганки и духовного отсутствия жены Черкасского, в романе Булгакова вообще не затрагивается. Таким образом, в центре романов этих авторов монументальные (что подчеркивается метафорой „каменности“ не как бездушия, а как вечности), словно из Библии[1141], отношения между Богом, дьяволом и человеком. Однако Пшибышеский в „Сумерках“, также как, по словам Л. Яновской и Б. Соколова, Булгаков в „закатном“ романе, заговорил о своеобразной художественной вечности, о том, почему „рукописи не горят“: „Проснись, проснись, заклинаю тебя любовью к нему… там, смотри, его душа покоится, там, — он протянул руку к рукописи, — и там душа его ждет с любовью и тоской, когда ты, наконец, вникнешь в ее тайники, там и твоя душа вступит на порог бессмертия <…> Хочешь, чтобы эти листы, эта видимая и осязаемая его вечность разлетелась на все стороны <…> он хочет, чтобы ты пробудилась и дала ему жить и развиваться в тебе и через тебя[1142]!“. Однако чаще польский сновидец рисует белую дорогу, в белый час[1143] ведущую в странный рай, где по обе стороны средневековых мостиков Европы буйствуют пряные тропические пальмы[1144]. Добраться туда можно на крылатых конях с головами грифонов, которые уносят в „Сумерках“ „в страшный простор муж-

---

[1141] Попытку стилизации библейской поэтики предпринимает Пшибышевский в прозаической поэме «Стезею Каина».

[1142] Пшибышевский 1910–1912, X, 488.

[1143] Там же 52.

[1144] Как и Маргарита, которая «увидела себя в тропическом лесу, где красногрудые зеленохвостые попугаи цеплялись за лианы и оглушительно трещали», герои «Сынов земли» попадают в тропики и так же, как она, прячутся за «живой стеной цветов». Есть в «Сумерках» и встреча обетованного рассвета, по ритмико-синтаксическому рисунку напоминающего великий роман Булгакова: «Я буду смотреть во время восхода, как пробуждается свет, как небо загорается пламенем, как выделяются из густых туманов вершины гор <…> как дымятся пропасти и пастбища <…> увижу сонные озера, более чистые, чем лоно святых дев» [Пшибышевский 1910–1912, II, 257].

чину и женщину с пламенными волосами“[1145], чтобы „они были одни, и им было так хорошо, в этой полусонной усталости“[1146]. „Великий князь мрака“ отправил их в „царство вечной весны, где волшебство великой творческой силы любви наполнит его душу майским великолепием, в царство золотых песков, в котором будут утопать ноги, когда ты обо всем забудешь“[1147]. На земле мастер Пшибышевского и „та, которая бережет его душу от заразы, благодаря которой к нему вернулась его творческая сила“[1148], оставляют преемника Тома[1149] — художника, воскрешающего красоту, особенно мучаясь в „лунные ночи: Ему казалось тогда, что там, в таинственном, посеребренном луною парке, служится торжественная обедня, приносится святая жертва крови и тела всего мира»[1150].

3.8. Майринковские аллюзии в «закатных» романах А. Белого и М. Булгакова

А. Белый и М. Булгаков, непревзойденные мастера слова и непостижимые в сакральной глубине своего творчества мыслители, поразительны также по всеобъемлющей эрудиции, таящейся в аллюзивности их произведений. Один из важных источников последних романов русских гениев, увиденный Б. Соколовым[1151], — проза изданного в Серебряный век в России австрийского мистика XX века Г. Майринка. Романы писателя

[1145] *Там же 165.*

[1146] *Там же 138.*

[1147] *Там же 185.*

[1148] *Пшибышевский 1910–1912, 175.*

[1149] *По мысли Б. Соколова и Ю. Вишневской, преемник булгаковского мастера «Иван Николаевич Понырев убежден, что нет ни Бога, ни дьявола, а он сам в прошлом стал жертвой гипнотизера. Прежняя вера оживает у профессора только раз в год, в ночь весеннего полнолуния, когда он видит во сне казнь Иешуа, воспринимаемую как мировую катастрофу. Видит Иешуа и Пилата, мирно беседующих на широкой, заливаемой лунным светом дороге, видит и узнает Мастера и Маргариту».*

[1150] *Там же 257.*

[1151] *Соколов 2005.*

и их модные экранизации играют в структуре «Москвы» Белого и «Мастера и Маргариты» Булгакова роль отправной точки. Однако стоит помнить, что творческий мимесис в работе художника «направлен на сотворение новой внутренней формы, семантически трансформирующей „чужое“»[1152]. Необходимо при исследовании майринковских аллюзий «конкретизировать: в чем состоит „применение“ художником „чужого“ образа и элементов чужого стиля»[1153], иначе вместо выявления индивидуальности, наметится обезличивающий авторов схематизм. Сравнивая между собой Г. Майринка, А. Белого и М. Булгакова, не стоит забывать об общем романтическом начале, в том числе увлечении Э.Т.А. Гофманом и Э. По, и, возможно, тайном религиозном.

Прежде всего, романы роднит **«рамочная» композиция**, связанная нетленными рукописями — запечатленным и существующим ирреальным миром, **проводниками** в который становятся гении науки или искусства — майринковские Атанасиус Пернат, Кристофер Таубеншлаг, король-скрипач Оттокар, ученый Джон Ди и литератор барон Мюллер; математик Белого и Мастер Булгакова. Коробкин утверждает, что он «на свободе, в периоде жизни, к которому **люди придут через тысячу лет**», «где нет затхлых стен, дышишь воздухом», Мастеру дано увидеть воочию героев своей рукописи, образы которой — над пространственно-временными границами, а не сиюминутный сполох одинокой фантазии смертного, Майринк в «Белом Доминиканце» утверждает: «Истина не горит, ее невозможно растоптать! Она снова и снова становится явной». Рукопись Коробкина, открывающая тайну мироустройства, на которое профессор смотрит сквозь «данные математических вычислений», способна дать злодеям власть над вселенной и приблизить конец света с помощью «лучей разрушительной силы». Развивая эту идею в «Ангеле

[1152] *Минералов 1999.*

[1153] *Там же.*

западного окна», австрийский мистик разворачивает ее в противоположном последним романам Белого и Булгакова направлении — он с вызовом признает **тщету созидательного труда, невозможность диалога** между не соприродным земле тайным пламенем гения и людьми:

А ведь там фолианты — единственные в своем роде, других таких на этой земле нет! Горящее откровение неизреченной мудрости, обугленная любовь кротких поучений, летите прочь, подальше от этой смрадной земли, вновь превращаясь в породившее вас пламя; воистину «не мечите бисер перед свиньями». Лучше вечно гореть и, устремляясь вверх, возвращаться назад, на родину, в отчий дом, к предвечному очагу небесного пламени!

Пораженческие настроения охватывают и булгаковского Мастера. Причиной становится отверженность великой книги, воскрешающей для москвичей запечатленный свет добра — Иешуа и воплощенную совесть — Понтия Пилата. Однако, возможно, именно из-за своего отказа от борьбы за истину Мастер «не заслужил света». Русский писатель подчеркивает обесцененную самим, впавшим в уныние, героем душу, приравненную к связке ключей от психиатрической палаты, которую он заложит за встречу с Воландом, словно сдаваясь на милость победителя. Булгаков и Белый строго взыскивают с тех, кому многое дано, с Коробкина и Мастера, заставляя пожертвовать собой за преображение действительности, а не отворачиваться от нее. Белый и Булгаков постулируют **личную ответственность героев** за погрязшую в грехах Москву, Мюллер Майринка озабочен спасением собственной души от гибельных чар Исаис Черной и вселенскую миссию обретает только за пределами земного измерения. Показательно, что и Майринк, отчаянно погружавшийся во все религии и верования, выбрал, в конце концов, для себя путь trsnaksayasukha — радости отрешенности. На русской же почве немецкому романтизму прививается вера в торжество высших светлых сил в человечестве, а не в инобытии. В романе К. Федина «Города и годы», который еще ближе

немецкой литературе, чем последние романы Белого и Булгакова, профессор скажет «самое важное» — скажет о мистической вечной жизни культуры человеческой: «Я, изучая историю, не мог обнаружить, чтобы какая-нибудь идея бесследно исчезала под развалинами академии, города или государства». Проводником между мирами у Майринка и Булгакова также становится, можно сказать, генетическая информация. Несмотря на то, что «вопросы крови — самые сложные вопросы в мире», известно, что Маргарита Николаевна — продолжение «одной из французских королев, живших в шестнадцатом веке» (как Поликсена из «Вальпургиевой ночи» — «душевная копия своей прабабки» королевы-пророчицы Либуше, словно сошедшей с картины В. К. Машека, пересаженной на немецкоязычную почву уже Грильпарцером), и отчасти поэтому царит на балу, равно как и литератор Мюллер одновременно и Хоэл Дат, и Джон Ди, и воплощение всех его предков во всех эпохах.

На поверхностном сюжетном уровне романов можно выделить **детективные** линии: всевозможные и повсеместные преступления Мандро и невесть откуда и почему возникшая расправа над ним; пропажа головы Берлиоза, пожары по траектории инициала W (аналогичные сносу домов в рассказе Майринка «G.M.» по траектории инициала зачинщика) и бесполезное преследование милицией таинственной банды интуриста Воланда; убийство Вассертрума и Цотманна в «Големе» с **пародией** на следствие и «карающее правосудие — оплот законопослушного бюргера». Само собой, детективный, предполагающий рациональную комбинацию, сюжет тонет в мистической глубине романов, позволяющих перемещение в пространстве и времени и множество точек зрения.

Не вызывает сомнений сходство иронической интонации и того особого юмора, который возникает от несоответствия фантастичности героев и обыденности их поведения (призрак Гертнера с сигарой, Бегемот в трамвае) или восприятия мещанами (увлечение обнаженными привидениями «среди

добропорядочных жителей города» в «Големе», охота на свиту Воланда, реакция на трагикомическое вознесение Корбкина на Канатчиковой даче).

Можно отметить и общность художественных деталей, подсказанных античным, средневековым и романтическим символизмом. Например, энантиосемия оживших статуй и монументальных, увековеченных героев: «Так выглядят статуи средневековых рыцарей… в готических соборах, — бормочет художник, пристально вглядываясь с суровые, словно высеченные из гранита, и благородные черты аристократа»[1154]. Харузек в «Големе» воспринимается как «раскрашенная скульптура монаха, стоящая в полумраке стенной ниши. Статуя, которая малопомалу стала обретать какую-то призрачную жизнь, — в суровых чертах аскетического монашеского лика уже угадывалось крайне изможденное юношеское лицо Харузека»[1155]. Героя Белого сначала сопровождал Святой Георгий с барельефа Казанского вокзала: «Издали, в нише, воздвигнутый рыцарь копья лезвеем в пламень каменный змея разил». После подвига Коробкина архитектурный образ словно ожил, предстал в возвратившемся величии: «Рыцарь в изваянный пламень дракона разил лезвеем тяжкокаменным — с башни: под облаком». И наконец, Коробкин преображается в Святого Георгия, «другую руку выбрасывая, как с копьем, поворачивая, точно шлем, темный котик, так просто ликует». В последней встрече с Мастером и Маргаритой монументален Пилат:

Маргарита скоро разглядела в пустынной местности <каменное> кресло и в нем белую фигуру сидящего человека. Возможно, что этот сидящий был глух или слишком погружен в размышление. Он не слыхал, как содрогалась каменистая земля под тяжестью коней, и всадники, не тревожа его, приблизились к нему… Маргарита видела, что сидящий, глаза которого казались слепыми, коротко потирает свои руки и эти самые незрячие глаза вперяет в диск

[1154] *Майринк 2004, 104.*

[1155] *Майринк 2004, 127.*

луны… Над черной бездной, в которую ушли <скалистые> стены, загорелся необъятный город с царствующими над ним сверкающими идолами.

Наиболее полемична по отношению к Майринку роль **«силы той, что без числа творит добро, всему желая зла»**. Незаконным, с точки зрения христианской морали, искуплением зла у Майринка становятся люди (Харузек, Ляпондер), ибо каждый знает, Кому отмщение и Кто воздаст и что убившему Каина воздастся всемеро. Майринк перевернул ценностную вертикаль Ф. Достоевского — и вот уже очищает преступление, как мерещилось в бесовском чаду Раскольникову («кровь освежает»), а не наказание, и грешник, возомнив себя спасителем, распинает себя, якобы уничтожая, а не засевая пороки мира. Мифический Воланд Булгакова не претендует на роль кары небесной, да и сомнительно исправление его подопечных: Лиходеев «перестал пить портвейн и пьет водку, настоянную на смородиновых почках», а любвеобильный председатель Акустической комиссии занимается грибозаготовкой. В серьезных же случаях, Мастера и Маргариты, например, в последней редакции романа Воланд соглашается с просьбой Иешуа, представляющего светлые силы, а в ранней, в «Великом Канцлере», исполняет его повеления. Злодей Мандро, ослепивший Коробкина, становится причиной духовного прозрения гения, но, несмотря на это, безусловно, осуждается автором. Невозможен для героев Белого и Булгакова (в отличие от старших символистов) и гюисмансовский путь *«наоборот»,* уточненный Майринком в «Белом Доминиканце» как декадентское умерщвление плоти «разгульной» порочной жизнью, чтобы на чаше весов даже ничтожное духовное начало перевесило истощенное материальное. Исключение составляет лишь нечеловеческое происхождение имеющий Воланд, который в ироничном совете Сокову противопоставил уныние, алчность, гордыню и гнев другому греху. «Артист» предложил изрядно романтизированное неоязыческим дионисийством эпохи модерна упоение — вином, обществом друзей-картежников, соблазнительных чаровниц и добровольным уходом из жизни.

Отголоски «правого» майринковского пути — возвеличивания духа — отчетливей в романах Белого и Булгакова:

> У других художников, их назову «помазанниками», дух, подобно святому рыцарю Георгию Победоносцу, сразился со зверем и одолел, духовное перевешивает… И тогда дух облачен в золотые одежды солнца[1156].

Можно выделить мифопоэтическую организацию урбанистического хронотопа — от низового, адского пространства (с канализацией, подземельем Голема или криминальной «*жизнью <в которую погружен Мандро>, текущей, как струя из сортирных пространств*», дракой Варенухи и Азазелло в полумраке общественного туалета) до устремленных в *божественную высь шпилей Собора Святого Витта* у Майринка или *куполов московских церквей* у Белого и Булгакова. Однако в «*сплошном человеческом муравейнике*»[1157] возможно и **смешение нравственных потенциалов**, приводящее к духовной энтропии.

Погружаясь в мифотворение, писатели-мистики не смогли обойтись без подобной мифу по иррациональному, суггестивному воздействию музыки. Гармонизация хаоса в их романах происходит и в сокровенной глубине музыкальных аллюзий. Белый любой танец воспринимает как физиологическое, чувственное начало, соответственно, преподносит хаотическое в галопе[1158], трепаке во «*сне, отщербленном от смысла*»[1159], «кровавом канкане»[1160], мазурке — «*мазурку отшпорить*»[1161], «*Отщелкает мазурку он / С веселою прелестницей*»[1162], плясовой частушке — «*От Мясницкой прямо в Яр — / Спрятаться под юбкою*»[1163]. Танец как выражение телесного, бессознатель-

---

[1156] *Майринк 2004, 80.*

[1157] *Майринк 2004, 363.*

[1158] *Белый 1989, 280.*

[1159] *Там же 393, 551.*

[1160] *Там же 700.*

[1161] *Там же 451.*

[1162] *Там же 387.*

[1163] *Там же 433.*

ного и оргиастического обезличивает человека, превращая в «*пляшущую обезьяну*»[1164]: «*орангутангом отплясывал танго*». Даже в «пристойной польке» Кувердяев «*обдавал*» (как «*геенной обдавал*» Мандро) Наденьку, «*обнявши за стан*». Вальс также парафразируется Майринком, Белым и Булгаковым как танец головокружительно откровенных сближений. Похожий образ вальса находим у Виктора Гофмана в рассказе «Чужие» и у Пастернака в «Докторе Живаго». Обращение к **джаз**у у Белого и Булгакова (у Майринка инвариантом выступает **клезмер**) связано не столько с освящением родовой вертикали и плодородия в африканской и семитской культурах, в недрах которых родилась эта музыка, сколько с ее средой бытования, перенесенной европейцами в злачные места. Джаз в «Мастере и Маргарите» заставляет пуститься в пляс пошлых и низменных массолитовцев, звучит на балу сатаны, «***борясь с полонезом**, который дул Маргарите в спину*»[1165]: «*Гремел нестерпимо громко джаз… в громе и писке и буханьях саксофонов, скрипок и барабанов в лапах гиббонов, мандрилов и мартышек*»[1166]. Пародийные по отношению к любому рисунку — от менуэта до полонеза — возможности современной музыки, подытоженные в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» на примере Леверкюна-Шёнберга, верно замечены уже авторами первой трети XX века. К тому же невероятно повышенная динамика, полифонический хаос джаза из-за свободно импровизирующих духовых инструментов и почти физическое воздействие ритма, неразрешающаяся неустойчивость контрастируют с хорошо темперированной музыкой классиков. Вспомним, что для А. Белого «ритм без образа — хаос, рев первобытных стихий в душе человека»: «*Расколоты гулом подземным — сознания, люди, дома; они — в трещинах*[1167],

---

[1164] *Там же 693.*

[1165] *Булгаков 1995–2000, 392.*

[1166] *Там же 401.*

[1167] *Лейтмотив трещины весьма популярен в литературе «старого света». Он связан с «трещиной в дымовой трубе», благодаря которой строитель Сольнес Г. Ибсена, часто*

в трещинках, в еле заметных трещинках <ср. „обыгрывание“ слова с риффом>; *подземный удар, осыпающий почву, расколотый в тысячи тысяч трещоток джаз-банда, трясение почв, исходящее в радиусах передрогов фокстротной походки, все то — при дверях: рассыпаются: вещи, дома; рассыпается: старый состав человека…*»[1168]. Сквозь «гул» разрушения «*старого состава человека*» в романе А. Белого слышится тоска о «*дальнем, сознание которого восторжествует над грубой силой*»[1169]. Профанной, часто инфернальной (в «Големе» «*умудрялись извлекать из безобидного инструмента сатанинские звуки*»), музыке в романах мистиков противостоит, конечно же, **musica sacra**: у Майринка — звуки в соборе святого Витта, у Белого — покаянный канон Святого Андрея Критского, положенного на музыку П. Чесноковым и Д. Бортнянским, «Свете Тихий» которого «*старательный хор выводил в коричневой церкви*»[1170]. В «Големе» борьба в музыке затемнена, как отчасти у Белого, заставившего пробиться сквозь томный романс Кукольника покаянный канон, но все же ее можно выделить. Песнь о «*хомециген бор-ху*», «*чудесном избавлении от смертельной опасности*», звучит «*кощунственно* ***переиначенной в*** *какую-то гаденькую* ***бордельную кадриль***», потом исполняется «*грозно и фанатично басом, уподобляясь мрачному теллурическому зыку, идущему из самого нутра матери-земли*», «*внезапно мелодия конфузливо завиляла, зафальшивила и понесла такую несусветную околесину, что сама же испугалась и окончательно сбилась… и вот уже томные звуки знойного богемского „шляпака“ звучат под сводами злачно-*

упоминаемый в трилогии «Москва», надеялся достичь славы, жертвуя людьми, и которая в его представлении связалась с пожаром дома и сводящим с ума чувством вины за него. Подчеркивается, что строительство на «зыбком фундаменте» ведет к разрушению личности и мира. Со строителем Сольнесом сравнивает Лизаша и Мандро [Белый 1989, 187], но догадывается, что ее «богушка» псевдосольнес, что настоящий Сольнес — Коробкин. Также трещины предвещают крах башни в «Принцессе Мален» (1889) М. Метерлинка.

[1168] *Белый 1989, 304.*

[1169] *Там же 354.*

[1170] *Там же 137.*

го заведения», затем «*слащавый, до омерзения приторный вальсок сочится из арфы*». Наконец читатель переносится из кабацкого пространства в соборное и слышит, как звуки, «*разрозненные, не связанные никакой мелодией, сиротливо и печально, подобно каплям безутешных слез, падают, замерзая на лету в крошечные прозрачные кристаллики, в ледяную бездну одиночества*»[1171]. Показательно, что герой Майринка бесконечно одинок в храме, а герои Белого («Симфоний», «Петербурга», «Москвы») способны расслышать в залихватской песне или галантно-любезном романсе соборную литургию и почувствовать причастность Богу и миру: «*Душе моя, душе моя, восстани, что спиши? Конец приближается и имаши смутитеся: воспряни, убо да пощадит тя Христос Бог, везде Сый и вся исполняй*». В булгаковском Вечном Доме звучит Шуберт — романтический создатель гимнов Вечной Женственности — «Gretchen am spinnrade» и «Ave Maria». Также прославлены в веках оффертории Шуберта, парафразированные Булгаковым с помощью образов виноградной лозы, света свечей и тишины вокруг и внутри героев: «*По щедрости Твоей Ты дал нам вино — плод лозы и трудов человеческих, — и мы приносим его Тебе, чтобы оно стало для нас питием спасения. Прими, Господи, нас, стоящих пред Тобою со смиренным духом и сокрушённым сердцем*».

Образ Вечной Женственности в романах Майринка, Белого и Булгакова имеет очевидное, но поверхностное сходство. Мириам, Яне-Иоганне, Офелии, Серафиме и Маргарите не суждено обрести семейного счастья. Мириам в «Големе» так говорит о браке: «*Замужество для меня — это таинство, о глубочайшем смысле которого я пока могу только догадываться, хотя и сейчас абсолютно уверена, что лишь в своих самых внешних аспектах оно походит на обычный супружеский союз, — впрочем закон жизни тоже должен быть исполнен, и я, явившись в мир сей женщиной, не вправе покинуть его бездетной, не оставив*

[1171] *Майринк 2004, 122.*

после себя маленького живого существа»[1172]. Однако исполнению «закона жизни» Мириам помешает соперница, вытеснив ее сразу в вечность, где и сбудется упование героини на *«мистериальный брак, магическое слияние мужского и женского начал в богочеловека»*. С образом Мириам связана как алхимическая свадьба, так и сочетание с Шхиной (שְׁכִינָה) — светлым присутствием неизреченного. От иудейского благословения двух бездн — дольней и горней — Мириам остается лишь последнее. В «Ангеле Западного Окна» Яна-Иоганна за самоотречение удостаивается мокши, где угасает личность, что соответствует последним устремлением самого Г. Майринка. Маргарита скорбит о неустроенной женской судьбе, рассказывая сказку *«об одной тете, у которой не было детей и счастья вообще тоже не было»*, однако принимает свое предназначение быть споручницей Мастера и сотрудницей в служении искусству. Во внешне похожем на майринковский *Дом у Последнего Фонаря* Вечном Доме Булгаков оставляет Маргарите «настоящую, верную, вечную любовь» и доверяет и роман, и творца, который будет его «писать гусиным пером», «надевши свой засаленный и вечный колпак». «А прогнать меня ты уже не сумеешь. Беречь твой сон буду я», — уверена Маргарита. Ближе всех майринковских «неземных» героинь Маргарите Офелия из «Белого Доминиканца». Она обещает возлюбленному: *«Там, в стране вечной юности, мы свидимся вновь и уже никогда не расстанемся. В той стране мы будем вечно молоды, ибо там нет времени и настоящее мгновение длится вечно… Удержи стон своего сердца, успокой его, я всегда с тобой, в близости большей, чем близость плоти»*[1173]. Однако героини Майринка бездеятельны. Они отличаются не милосердием, а незлобивостью, мечтательностью и отрешенностью. В Маргарите же явлены и богородичные черты: она утешает мальчика в доме Латунского и утоляет печали Бездомного,

[1172] *Майринк 2004, 241.*

[1173] *Майринк 2004, 135.*

жертвует собой ради кающейся матери, не вынесшей убийства ребенка, и молит за Пилата, ставшего воплощением немолчной совести. Медсестре Серафиме Белого уготована исцеляющая роль Корделии (согласно названию главы о ней). Она, ангел-проводник, «настроит разлаженную душу» Коробкина, укрепив на жертвенном, крестном пути во имя спасения палача Мандро и всех грешников. Маргарита и Серафима отличаются от майринковских героинь исполнением **морального долга**, тогда как Мириам, Офелия, Яна-Иоганна осознают долг только перед возлюбленным. Общее во всех героинях — сопровождение лейтмотивом **полета**, дарующего свободу, в случае Майринка и Булгакова посмертно: Яна падает в обрыв, Офелия, как и тезка, в реку, Маргарита — на пороге кабинета отсутствующего и в доме, и в ее жизни, земной и вечной, мужа. В «Ангеле» и булгаковском романе есть также буквальное совпадение в образе уносящих в небо волшебных коней.

Путешествие по белой дороге и вечная родина также объединяет романы. Однако у Белого «*невозбранной, свободной дорогою: ринутся, сквозь потолки / В странном восторге вручася друг другу, они, — близнецы, проходящие друг через друга — сквозь атомы — звездным дождем электронов! — став братьями в солнечном городе*»[1174], великомученик Коробкин и прощенный им палач. Лунная дорога Булгакова дарует избавление от мук и долгожданную встречу с Иешуа Пилату. Майринк, несмотря на близкое русским писателям сновиденное блаженство, эйфорию и экстатичность (все творчество Майринка определяется в немецком литературоведении как Rauschkunst), отправит по белой дороге одинокого странника: «*Странствовать по белой дороге нужно лишь ради самого странствия, ощущая радость странствия, и не искать места, где можно отдохнуть… А тот, кто увидел Солнце, стремится к Вечности, странствовать он уже никогда не будет… Мир теряет такого человека, мир сиротеет*».

[1174] *Белый 1989, 722.*

Близким было и направление пути авторов: «*К утраченной родине надо идти узкими, сокрытыми от посторонних глаз тропинками — ключ от последней тайны тайн сокрыт в тончайших иероглифах предвечного Мастера, а не в тех отвратительных рубцах и шрамах, которые оставляет на нас грубый рашпиль повседневности*»[1175].

3.9. Новозаветные апокрифы в непризнанной женской прозе

Неотрывное от мифа, сказки, загадки, апокрифическое творчество оформляется в буквальном смысле индивидуальным почерком. Можно считать его прообразом художества как такового — «мифического процесса, но только его область — не массовое, а личное сознание»[1176]. С другой стороны, именно для авторов эпохи модерна характерна чуткость, порой подвластность коллективным «веяниям». Художнический интерес к апокрифам воспламенился в революционное время — с его неизбежным вольным или невольным погружением в гущу мятежной народной жизни и утратой традиционных религиозных ориентиров. Именно в женской прозе «взвихренной Руси» поиск иных, веками дремавших и только нарождающихся, возможностей веры подготовлен также эмансипацией, всколыхнувшей и религиозное свободомыслие женщины, в которой церковь традиционно поощряла, прежде всего, смиренномудрие, не законодательное, а подчиненное положение в иерархии. Апокрифы, полные тайн, чудес, вольной вариативности евангельских сюжетов и главное — неотъемлемые в основной среде бытования от жизнетворчества, определяют проблематику и поэтику прозы В. А. Жуковской, А. Мар, Н. И. Петровской, А. Ф. Даманской,

[1175] *Майринк 2004, 116.*

[1176] *Веселовский А. Н. Эпос (Из авторского конспекта лекционных курсов 1881–1882 и 1884–1885 гг.) // Веселовский А. Н. Избранное. На пути к исторической поэтике. М., 2010. С. 509.*

Н. Д. Санжарь. Невозможность писательниц реализовать себя в современном обществе усугубляет «искания превратные»[1177] «окольных путей» (А. Даманская) к Богу, которые в принципе определяют богему — независимо от критерия успеха: «В то время мода была, дружок, на все эти искания превратные Господа Бога»[1178]. Коллизия христианского мировоззрения и воспитания с удивительным в начале XX века «языческим перерождением культуры»[1179] формирует нетрадиционное религиозное сознание, о котором сигнализирует неканоническое как для светской, так и для церковной литературы жанрообразование и жанрообозначение. Для России также особенно характерна (в отличие от германского и почти общеевропейского упования на Übermensch, обернувшегося катастрофой XX века) славянская вера в Богородицу — женское мессианство:

Все ипостаси Божества меркнут на Руси перед Богоматерью. Здесь, где космос Матери-сырой земли, Богородица переняла на себя эти качества: Природа, Мать, Родина, земля рождающая и могила <…> Она — лествица-мост между Небом и Землей, единение Духа и Матери-и. Она осуществляет то, что не делает здесь слишком трансцендентный Иисус-Богочеловек именно потому, что он — мало свойск: не дитя и не человек распятый, но Царь, Судия и Спас[1180].

Непреложно, неотвратимо и вовсе не вызывающе, как в западном феминизме, отражается мессианство и в женской прозе — апокрифической, не вошедшей в канон Серебряного века и входящей в «мир мужской культуры» только как «гость, человек чуждой стихии, как гражданин иного, какого-то своего женского государства»[1181]. Однако «не в мужской, а в женской

[1177] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 12.*

[1178] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 12.*

[1179] *Гайденко П. П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. С. 403.*

[1180] *Гачев Г. Д. Образы Божества в культуре: Национальные варианты. М., 2016. С. 23.*

[1181] *Абрамович Н. Я. Женщина и мир мужской культуры. Мировое творчество и половая любовь. М., 1913. С. 16.*

ипостаси присуще в Космосе русском воссоединяться Природе и Духу»[1182]: «Она идет, святая Русь, кормилица, гонимая, странная, идет к блаженству тайны Божией»[1183].

Первый цикл рассказов Жуковской, гордости дворянской семьи с многовековой родословной, включающей «отца авиации» Н. Е. Жуковского, объединен заглавием «Марена», в честь богини дождя, умирания и воскресения природы, водно-хтонической, как мать-сыра земля[1184]. Причем ни один из рассказов так не озаглавлен и не служит прямым поводом к этому названию. Однако Марена функционирует во всем цикле, если учесть экспериментальное переосмысление в начале XX века, в том числе знаменитыми поэтами В. Брюсовым, Вяч. Ивановым, М. Волошиным, Эллисом, Ю. Балтрушайтисом, образа «Stella Maria Maris» в соотношении с другими покровительницами странствий и мореплавания: стесихоровой и гностической Еленой-Софией, созвездием Девы[1185], Венерой Мариной, Исидой. Именно в этой связи становится говорящим название первого рассказа «Девушка», сюжетом совпавшего с рассказом «Эвелин» из джойсовых «Дублинцев». В подтексте же рассказа Жуковской оказывается ее излюбленная хилиастическая проблематика: поиск пути обретения рая на земле. В рассказе рыбачку, влюбленную неземной любовью в чужака-художника словно из града небесного, вынуждают жить с местным виноградарем плотской жизнью. В финале притчи иносказательно иллюстрируется несовпадение (в отличие от частого мужского отождествления) христианского и дионисийного, а также божественного и человеческого знания и языка: будучи безграмотной, прощальной вести от райского художника рыбачка не прочтет.

[1182] *Гачев Г. Д. Образы Божества в культуре: Национальные варианты. М., 2016. С. 23.*

[1183] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 136.*

[1184] *Топорков А. Л. Материалы по славянскому язычеству (культ матери-сырой земли в дер. Присно) // Древнерусская литература. Источниковедение. Сборник научных трудов / под ред. Д. С. Лихачева. Л., 1984. С. 225.*

[1185] *Drews A. Der Sternhimmel in der Dichtung und Religion der alten Völker und des Christentums. Eine Einführung in die Astralmythologie. Jena, 1923. C. 223–226.*

Апокрифическая традиция, унаследованная Жуковской из устного народного творчества и сектантских книг, проанализированная под руководством расколоведа А. С. Пругавина, сказывается в наличии разных мифологических кодов прочтения ее прозы, несмотря на доминирующий христианский. Анна Николаевна Жуковская воспитывала Веру в православной традиции, о чем писательница никогда не забывает, сохраняя родную церковь даже в советское время:

Бабуня быстро подходит к батюшке и шепчет ему: «Здесь, батюшка, молебен Христу Спасителю, на том углу сада Николаю Угоднику, а последний Илие Пророку!» Батюшка кивает головой, а отец дьякон тянет уже «Многомилостивый Господи, помилуй нас». И это повторялось каждый год[1186].

Душевная склонность и трагическая судьба (ранняя смерть матери, драматическая личная жизнь) толкают писательницу на путь иных исканий, но она всегда помнит завещанное «бабуней» «преклонение перед Его Промыслом»:

Удержу ли я это в своей душе? Она говорила, что из всех ее детей и внуков я больше всех похожа на нее, и я не буду достойна следовать за нею, и буду грешить и падать, страдая и мучаясь и все же буду возвращаться ко греху, а ее образ останется недостижимым; если бы я могла ее ощущать, или хотя иногда слышать ее голос, родной, ласковый: «Бодрись, Веруся, и Бог тебя не оставит, оставайся верной Богу и слушайся голоса души, он не обманет». Но было и так, что я не слышу его, я не понимаю, куда он посылает меня и что велит делать[1187].

Любовная повесть Жуковской «Сестра Варенька», стилизованная попеременно под дневник, девичий альбом (что подчеркнуто иллюстрациями сестрой писательницы Е. Микулиной), семейную хронику, эпистолярную, назидательную и фривольную прозу рубежа XVIII–XIX веков, оказывается жанровым конгломератом хожения, притчи, масонской криптограммы, молитвы, загадки, анекдота. Интересна возросшая в повести по апокрифи-

[1186] *Жуковская ГМЖ. ОФ. 915. — Жуковская В. Мои воспоминания. ГМЖ. ОФ. 915. ГМЖ — Государственный Музей Жуковского (Орехово)*

[1187] *Жуковская ГМЖ. ОФ. 915.*

ческой византийской и древнеиндийской модели «прений» о вере и Боге, роль славянских загадок. Ориентиром для Жуковской служила «записка, поданная духоборцами Екатеринославской губернии в 1791 году губернатору Каховскому», в которой аноним в вопросно-ответной форме размышляет о Боге: «Каково рабы Господнии приемлют ум слова отца своего, и как поучаются им?»[1188] С другой стороны, просторечные загадки и тем более заговоры, не вполне утратившие ритуально-эротический запал[1189], снимают напряженный религиозный пафос лексики церковной гомилетики, масонской экзегетики, хлыстовской зауми и дополняют образ автора этническим, историческим и географическим измерением. Мотив табуирования божественного имени и вопрошания о грядущих судьбах мира становится общим для сакрализованных персонажей повести — тетушки Анны Павловны, юродивой Настеньки, на профанном уровне загадками ведает дурка Марья Моревна, именем пародируя Марену и рассеивая языческие чары первого произведения Жуковской. Различие архаичных загадок, вопрошающих о бытовом и описывающих иглу-метлу, и христианских эсхатологических, разгадки которых еще впереди, может и стираться в пограничных феноменах. Так, звучащая в повести русская загадка о хлебе уже сама по себе контаминирует языческую и евангельскую историю, отдаленно напоминая исповедь древа из англосаксонского «Видения Креста» или сицилийского винограда из текста XVII века Генри Воона, приведенного Эдвардом Ф. Эдингером примером подобия Диониса и Христа (ср. и в сегодняшнем тексте С. Калугина): «Меня бьют, ворочают, режут, а я молчу да всем добром плачу». Однако модное уныние модерна, не чуждое «повести старых

[1188] *Записка, поданная духоборцами Екатеринославской губернии в 1791 году губернатору Каховскому / Публ. Н. С. Тихонравова // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Апрель-Июнь. Книга II. М., 1871. С. 26.*

[1189] *Адрианова-Перетц В. П. Символика сновидений Фрейда в свете русских загадок // Секс и эротика в русской традиционной культуре: сборник статей / Сост. А. Л. Топорков. М., 1996. С. 519–528.*

годов» Жуковской, как и самому барочному объекту ее стилизации[1190], затемняет оппозицию, характерную для мифологического текста. В загадке изготовление хлеба увенчается чувством исполненного долга, традиционно женского, — окормления человечества, и еще более высокого: «Ум, когда поднимается выше плотского мудрования, может нелестно вкушать и различать утешение Святого Духа, как говорится: вкусите и видите, яко благ Господь (Пс. 33:9)»[1191]. Однако в повести бессмысленный «конец — зубы», бездна. Загадка о хлебе в начале века уже прозвучала в трилогии «Воскресшие боги» Д. С. Мережковского, заимствованная им, по признанию автора, у Леонардо да Винчи. Языческие загадки о хлебе и вине в христианской культуре не могут не ассоциироваться с причастием — и тем страшнее их искажение. Еще трагичнее нарушен принцип оппозиции в выборочной цитации Жуковской, например, 102 псалма: «Человек, яко трава дние его, яко цвет сельный, тако отцветет. Яко дух пройде в нем, и не будет, и не познает ктому места своего» (Пс. 102:15). Обреченности грешной души не противопоставлена Милость Господня и «правда Его на хранящих завет Его» (Пс. 102:18) из этого же псалма. Исключительно скорбные пророчества выбираются и из других псалмов: «Ближнии мои отдалече мене сташа <…> и ищущии злая мне глаголаху суетная» (Пс. 37:13). «Неприемлющая мира» позиция автора впоследствии реализуется уже напрямую: сестру Вареньку пытаются сжечь, руководствуясь раскольничьими духовными стихами «О старце» и «Песней глухой нетовщины…»: «Потерял я златую книгу, / Потопил я ключ церковный в море» <…> Вы бегите в горы, вертепы, / *Вы поставьте там костры большие,* / *Положите в них серы горючей,* / *Свои телеса вы сожгите.* / Пострадайте за меня,

---

[1190] *Синило Г. В. Экклесиаст как метатекст эпохи барокко Барокко и классицизм в истории мировой культуры. Выпуск 17; серия «Symposium»: материалы Международной научной конференции. СПб., 2001. С. 28–37.*

[1191] *Попов К. Блаженный Диадох (V-го века), епископ Фотики древнего Эпира, и его творения. Т. I. Киев, 1903.*

мои светы, / За *мою* веру Христову: / *Я за то вам, мои светы, / Отворю райские светлицы…*»[1192]

Полемически с «песней глухой нетовщины» связана «заговорная молитва» — «отчитка» бесноватой священником:

На море, на взморье, на широком просторе, сидит птица под тутуем, она Богу молится, царю поклоняется, дал ей Бог волюшку волю в царе, царице, в красной ли девице, в навождении бесовском, в силе вражеской. Пал, пал корень злат, райско дерево цвело, свято царское копье. Царевы очи в небо глядят, у Христа слезинку выпросить хотят, под зарею цветут, родиму траву блюдут. Заря ли зарянка, ключи потеряла, месяц пошел, не нашел, солнце взошло те ключи нашло, в мои руки отнесло, да к тебе привело. Слушай слово мое, отпусти ты ее, сгинь, покинь, изойди, дух на волю пусти[1193].

В отчитке, парафразированной Жуковской, аллюзии на загадку о росе («заря ли зарянка[1194] ключи потеряла») контаминируются с искупительными слезами обрусевшего Христа из духовных стихов, а символика производительных сил рода (копье, корень) не разрушает, а укрепляет космогонический образ оплодотворения духовного. Огненному крещению противопоставлено «благорастворение воздухов, изобилие плодов земных и времена мирные» (Иоанн Златоуст).

Финал повести, вопреки экзальтированным обетованиям, — декадентский. Автор вновь растерян, повествуя о любовном треугольнике между романтической парой Бориса с Настенькой и стремящейся стать Невестой Христовой Варенькой, спутницей странника Алексея — персонажа, обращенного и к апокрифическому Алексею Человеку Божьему, и к современникам Жуковской, поэтам А. М. Добролюбову и Л. Д. Семенову[1195], равно как и Кондратий. Типично модернистская развязка по-

---

[1192] *Варенцов В. Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860. С. 183–184.*

[1193] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 203.*

[1194] *Птица, связанная с народным христианством не только в России, но и в Европе, особенно велика популярность «redbreast» в рождественской Англии.*

[1195] *В очерках религиозных исканий «Неприемлющие мира» А. С. Пругавин также отводит им важную роль.*

вести в духе «религии пола» непременно вызвала бы усмешку Вольтера[1196], под чей век внешне стилизован дневник Бориса. Одним из прототипов Бориса Мансурова вполне возможно был Борис Бугаев, которого Жуковская почитала прозорливцем, живоносным источником очищения. Вдохновенные Андреем Белым образы «сынов света» в женской прозе близки друг другу. Так, в рассказе «Последняя ночь» 1903 года из цикла «Sanctus amor» Петровской юный рассказчик молится перед самоубийством:

Придет Он ко мне — я прильну к белоснежной сияющей ризе, буду целовать Его ноги с кровавыми ранами гвоздей, я загляну в Его глаза, в которые столько веков не смотрел уже мир, растворюсь, потону в Нем, и это будет моя последняя земная молитва <…> Как мог я думать, что этими руками, изведавшими грех, столько раз искаженными страстью и злобой, коснусь я пречистых, сияющих риз Твоих![1197]

Настенька, отравив себя и Бориса Мансурова, обожествляет скорее, мистериальный брак, однако светом в двуедином союзе с женщиной остается так же, как в прозе Н. Петровской, мужчина:

Уношу я тебя в облака преображенные венчальных уборов наших, Борис, щастье жизни вечной, звезда вечерняя и утренняя, с тобою возношусь, слышишь благовест белый колоколов зовущих, слышишь песню пасхальную ангелов нисходящих на встречу нашу, Борис, любовь моя совершенная, иду, иду…»[1198] Более того, в финале зеркально отобразился образ вечной юности из 102 псалма («обновится яко орля юность твоя»), приведенного в начале по-

---

[1196] Однако он образ Вольтера двойствен в повести. Если Борис Мансуров считает, что стихотворение «Poème sur le désastre de Lissabonne» (1756) способно довести до отчаяния, скепсиса, безверия, то филолог И. П. Смирнов, напротив, полагает, что в нем, как и в «Кандиде», «Вольтер полемизирует с Лейбницем: совершенному миру «Теодицеи» был противопоставлен здесь мир обломков и осколков, из которого лежала одна дорога — в чаемое инобытие».

[1197] Петровская Н. И. Последняя ночь // Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика / Сост. М. В. Михайловой. М., 2014. С. 102–103.

[1198] Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 213.

вествования, но даруется она уже не верным Богу, а верным любви: «Люблю я тебя, вечного, юного, единственного[1199].

Варенька отторгает свое женское естество, исключение составляет ее отношение к Алексею Человеку Божьему, но в ее понимании это как раз «брать самого Христа на руци»[1200]. Развитие образа героини колеблется между апокрифической Аллилуевой женой, бросившей дитя в огонь во имя спасения Христа и нашедшей ребенка невредимым, и противоположным путем: Борис при пожаре спасает Вареньке кутенка и сгорает сам, сначала от огня, потом от яда, и с первого взгляда — от любви. Аскеза, самоистребление и секта, экспрессивно-экзальтированно изображенные в повести, опровергаются художественной логикой композиции. Жуковская показывает, что нет у толпы массовой морали, на которую уповали идеологи XX века, — есть только стадный инстинкт: неслучайно люди, сжигающие Вареньку, были настолько ослеплены, что утром не узнали свою Голубицу-Богородицу. Противоположная аскезе крайность — мистико-эротическая «ласка» Питирима Никитича, прообразом которого был Г. Распутин, вызывает иронию Жуковской. Интересно, что сегодня сторонники разных взглядов на распутинскую миссию обвиняют и восхваляют Жуковскую за одно и то же произведение — якобы документальные «Мои воспоминания о Григории Ефимовиче Распутине. 1914–1916 гг.». Прочитывают воспоминания по-разному: как ложь с политическим расчетом и как наивность кисейной барышни, как незаслуженный гимн «старцу» и как святотатство. Судя по художественной правде образа чудотворца-фокусника Питирима Никитича, который «небесное на землю сводит» и подменяет райское блаженство земной блажью, можно отметить типичный для модерна интерес к апокрифу о Симоне Маге. Культ лидера секты (им в повести явля-

[1199] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 213.*

[1200] *Варенцов В. Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860. С. 177.*

ется и Анна Павловна, прототипом которой была Е. Татаринова) заграждает путь к Богу:

«Когда видим тебя, словно Пасха настает, и радость неизъяснимую даешь ты нам речами своими. Матушка ты наша, за тебя мы жизнь нашу решим, и жен и детей наших отдадим»… Здесь в речь его восторженную стонущий вопль ворвался и тот, кого тетенька Калистратом именовала, упал к ногам ее…[1201]

Экфрасисы религиозной живописи вскользь упомянутого сломленного «духовным союзом»[1202] художника В. Боровиковского создают иконописное пространство повести. Например, десять крестьянок, встречающих тетушку Анну Павловну, по моде на proverbe dramatique представляют живую картину Боровиковского — «Притча о мудрых и неразумных девах» с узнаваемыми русскими чертами лиц. Впоследствии творчество позднего религиозного периода В. Л. Боровиковского («Святая Екатерина», «Явление Иисуса Христа с Голгофским крестом молящейся Е. Ф. Татариновой») отразится в «Повести о Татариновой» А. Д. Радловой. В повести хтоническое женское божество профанируется атрибутами древнегреческой Елены и ветхозаветной Евы («богиня Кора, посланная из преисподней на зеленую цветущую землю <…> с яблоком»), ее производительная сила ослабевает до конца, чтобы воскреснуть в «лике Византийского Серафима <…> Сжатые губы похожи на изогнутый лук <из своего устойчивого лейтмотива Радлова изгоняет хозяина лука — Эроса>, и вся она, будто где-то внутри у нее зажжена лампада»[1203]. Возможность портрета Татариновой как такового в «Повести» будет табуирована: «он был увезен старушкой какой-то <…> в Оренбургскую губернию и как в воду канул.

[1201] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 73.*

[1202] *Толстой Ю. О духовном союзе Е. Ф. Татариновой // Девятнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый Петром Бартенёвым. Книга I / Сост. П. И. Бартенев. М., 1872. С. 220–234.*

[1203] *Радлова А. Богородицын корабль. Крылатый гость. Повесть о Татариновой / предисл. и прим. А. Эткинда. М., 1996. С. 139.*

Будто и не писал никогда Боровиковский Катерину Филипповну, а как на белом плате евангелиста Луки отразился ее лик».

Главное, возможно, гендерное отличие повести Жуковской от произведений того же исторического периода, тематики, проблематики, поэтики (А. Белого, А. М. Ремизова, П. И. Карпова) сложно не заметить. Жуковская не задействует основной апокриф, противостоящий каноническому Новому Завету, — о борьбе с Сатанаилом. Зло смутно персонифицируется в повести, хотя, начиная с отца героини — «черного» с тростью с набалдашником «черепом зверьим»[1204], почти все мужские персонажи инфернальны, но тьма — безлична: неправедность государства как любой земной власти, горб от рождения, смерть матери, неразделенная любовь… Тогда как в приведенном в тексте Жуковской светлоярском апокрифе воин призван дать отпор «татарве <…> ворогам <…> ордою напали на Русь на святую, / На Божию волю колчан навели»[1205]. Но и в XX веке, и в древнем апокрифе, женщина участвует в борьбе не огнем и мечом, а слезами искупает тропинку в Китеж: «Не жаворонок птаха тоскует, поет, / По селам княжна Ефросинья идет. / Присядет к порожку избенки гнилой / И льет свои слезки печали святой. / Печальницей Божией прозвали ее / На путь приносили к ней горе свое / Великие муки Христу отнесла / На Русь на святую росою легла / Дорожки на небо слезой полила / Росянка зеленая по ним поросла / Те слезыньки ясные к себе приняла. / Не радуга яркая с неба бежит — / Тропиночка слезная сияньем горит…»[1206]

Слезы «печальницы Божией», «проливаемые на землю, — ритуальный плач, обусловленный метафорой слезы-дождь»[1207]:

[1204] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 6.*

[1205] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 190.*

[1206] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 191.*

[1207] *Топорков А. Л. Материалы по славянскому язычеству (культ матери-сырой земли в дер. Присно) // Древнерусская литература. Источниковедение. Сборник научных трудов / под ред. Д. С. Лихачева. Л., 1984. С. 227.*

«не дождик на нивы падет»[1208], а слезы, которые «под зарею цветут, родиму траву блюдут»[1209]. Более того, они «предназначены и для того, чтобы вызвать слезы богородицы-земли перед богом»[1210], в «песенке»[1211] Жуковской — «чтоб вымолить павшим златого венца»[1212], в ее цикле рассказов «Вишневая ветка» — довольно одной ниточки звездного плаща Богородицы, чтобы укрепить нить жизни Жоржика[1213]. «Печальница Божия» становится «лествицей-мостом между Небом и Землей, единением Духа и Матери-и»[1214].

Не удерживается Жуковская и от самого популярного апокрифического прообраза своих героинь — Марии Магдалины: «В тот же миг солнце осияло его <Алешу> алым светом лучей своих и предстал он <Вареньке> точно Христос воскресший Марии»[1215]. Настенька мечтает уподобиться «Магдалине чудесной, предвечной возлюбленной Христа воскресшего»[1216].

Дочь художника Я. И. Бровара Анна Мар в художественном воплощении новозаветного предания руководствовалась чаще живописными, нежели этнографическими апокрифами. Скандально известный роман «Женщина на кресте» был подсказан кощунственными экспериментами Ф. Ропса, в том числе картиной «Мария Магдалина» на Голгофе. Но и в самом начале новой эры (II–V вв.) между образами Иисуса и Марии

[1208] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 191.*

[1209] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 203.*

[1210] *Топорков А. Л. Материалы по славянскому язычеству (культ матери-сырой земли в дер. Присно) // Древнерусская литература. Источниковедение. Сборник научных трудов / под ред. Д. С. Лихачева. Л., 1984. С. 227.*

[1211] *Подробнее о жанре см.: Панченко А. А. Духовные песни христовщины // Отреченное чтение в России XVII–XVIII веков / Отв. ред. А. Л. Топорков, А. А. Турилов. М., 2002. С. 467–505.*

[1212] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 191.*

[1213] *Прототипом Жоржика был Георгий Жуковский — мичман «Князя Суворова», погибший в русско-японской войне (Жуковская 1918, с. 98).*

[1214] *Гачев Г. Д. Образы Божества в культуре: Национальные варианты. М., 2016. С. 23.*

[1215] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 115–116.*

[1216] *Жуковская В. А. Сестра Варенька. Повесть старых годов. М., 1916. С. 164.*

Магдалины возникает эротизация евангельской связи, повод к чему современные западные ученые[1217] и русские еще в самом начале XX века[1218] находят в гностических евангелиях («Пистис София», «Евангелие от Фомы», «Евангелие от Филиппа», «Евангелие от Марии»), возвеличивших роль раскаявшейся блудницы, которая стала верной спутницей Христа. Все главные героини Анны Мар, Магды и Алины, имеют прообразом Марию Магдалину. В своем эссе «„Розы мистические“. Роль женщины в католицизме», напечатанном в 1916 году в журнале «Женское дело» с весьма характерной для военно-революционного времени картинкой с мужским портретом-иконой[1219] на обложке, Мар, опираясь на апокрифические предания, философствует: «Крест казался бы нам более суровым, если бы золотые волосы Магдалины не разостлались перед Ним»[1220]. В романе «Тебе Единому согрешила» Мечка соблазняет ксёндза, романтическим, странным, с точки зрения католицизма, способом укрепив веру в Бога, подчиняясь священнику, Единому, и духом, и душой, и телом. В романе «Женщина на кресте» Алина — плод «мистической» связи: «Незаконнорожденная дочь итальянского патера, окруженная ксёндзами и готическими особняками, в полуразрушенных островерхих оградах которых вили гнезда летучие мыши <…> поэтому края посыпали толченым стеклом и утыкали гвоздями острием вверх»[1221]. Роман представляет собой скрытую полемику с «Монахиней» Д. Дидро. Алина ищет в страдании

[1217] Эрман Барт Д. Петр, Павел и Мария Магдалина: Последователи Иисуса в истории и легендах / Пер. с англ. С. П. Евтушенко. М., 2009. С. 753; Янсен К. Л. Мария Магдалина / Пер. с англ. Ю. С. Евтушенков. М., 2007.

[1218] Жебелев С. А. Евангелия канонические и апокрифические. Пг., 1919.

[1219] Важно, что в том же журнале «Женское дело» (1916, № 13, с. 9) «Паж Вероники» публикует пародию на сакрализацию половой любви: «Когда б я смел припасть влюбленным / К твоим стигматам на руке!»

[1220] Мар А. «Розы мистические» (Роль женщины в католицизме) // Женское дело. 1916. № 8. С. 8–10.

[1221] Мар А. Роман, повести, рассказы / сост., вст. ст., примеч. А. М. Грачевой. М., 1999. С. 23.

и затворничестве очищение и покой. В «прохладном сумрачном кабинете в стиле ампир» ей снятся «странные сны»:

Я — монахиня, и я на коленях перед настоятельницей… Она велит бичевать меня перед всеми сестрами. Я прошу прощения, я целую ее руки — она непреклонна. Тысяча глаз смотрит на меня, тысяча лиц насмешливо улыбается. Рыдающую, меня раскладывают и секут <…> Это была средневековая монахиня. Когда ее наказывали, она кричала пламенные слова, как влюбленная… А я завидую ей… я так нуждаюсь в наказании… я чувствую себя здоровой, сытой[1222], грубой[1223].

Сюзанна к религии относится сдержанно, борется за крепкий брачный союз, приземленную трудовую жизнь — за все, что даже рядом с именем брюсовской безбытной Ренаты не представлял Рупрехт. Культ искусства и мистической экзальтации декадентов на страницах Мар сразился с культом природы, естества просветителей, выступивших дорогой ценой против «аскетического подавления плоти и веры в чудеса»; как и сам Дидро в «Философских мыслях» 1746 года, его Сюзанна утверждает, что никакое «искоренение животных инстинктов» не возвысит

[1222] Приравнивание здоровья и сытости к грубости и животности — loci communes декаданса. Пшибышевский в «Сумерках» и «Сынах земли» провозглашает богемное уничтожение плоти; более того, по его мнению, «над кабаками должна быть надпись «идите ко мне все обремененные, все с нечистой совестью, желающие освободиться от своих грехов»… и все эти личности казались видениями, которые можно увидеть лежащими в одной из киевских лавр». Здесь налицо удивительное сочетание Мармеладова — Ю. И. Минералов в «Сравнительном литературоведении» указал, что нельзя сбрасывать со счетов славянский язык и происхождение писателя [Минералов 2010] — и Таубеншлагов с новой родины Пшибышевского. Проповедуя «путь левой руки», Майринк в «Белом Доминиканце» философствует, что как ни губи плоть, лишь бы «духовное перевесило». Вот такие аморальные «духовидцы». Мистицизм в эпоху модерн настолько далеко уходит от исконного, что Блок предлагает разграничить мистику и религию по критерию «строгой дисциплины», смирения, следования канонам. Анна Мар уже в раннем романе «Тебе Единому согрешила» сознательно отвергает просвещенческие ценности в угоду, как ей кажется, жестокому и чудесному «темному средневековью» времен подлинных Абеляра и Юлии, а не «новодела» в духе «Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо. Е. Аничков открывает свою книгу «Реализм и новые веяния» констатацией весьма своеобразной рецепции и наследования модернистами XVIII века: их привлекают Месмер, Сведенборг, де Сад, а не просветители.

[1223] Мар А. Роман, повести, рассказы / сост., вст. ст., примеч. А. М. Грачевой. М., 1999. С. 23.

и не облагородит человеческую натуру, а напротив, извратит и изуродует, а вот следование «естественным склонностям, заложенным в нас самой природой», «совершенно безыскусственное», доверие свободному разуму, житейскому опыту и прагматизму — единственное, что делает человека человеком. Героиня Мар, если и погружается в свое дикое, необузданное и вместе с тем жалкое, растерзанное и больное естество, то попадает в мир первобытных оргиастических кровавых ритуалов. В кабинете героини висит портрет Полины Боргезе (Бонапарт), которая на Гаити, в «реальном мире чудесного», святотатственно молилась святому Георгию и святому Бедламу, потому что «всеодушевляющая космогония негров была ближе, чем лживое пустословие Директории» (А. Карпентьер):

Однако на самом краю падения русская П-Алина — Магд-Алина, ищет евангельский образ Марии из Магдалы:

Алина удивлялась, что в искусстве Магдалина всегда незначительна. Корреджо изобразил ее кокетливой итальяночкой… У Рубенса — грубая, вульгарная мощная фламандка падает на руки служанок, и нет никакого основания думать, что это Магдалина. Как эффектно рыдает Магдалина у Бёклина и как она напоминает героинь Д'Аннунцио[1224].

Объяснение авторской иронии мы находим в момент встречи Алины с идеалом:

Костел был старый, нарядный, внутри почти весь выложенный белым мрамором, с гротом Лурдской Мадонны, из которого Она выступала крошечная и трогательная. Вид этой святой с распущенными золотыми волосами растрогал Алину. Она вспомнила слова Данте к Беатриче и Иисуса к Марии Магдалине. Христианство, провозглашая целомудрие, не могло вычеркнуть из Евангелия образ блудницы. Эта прекрасная грешница, возлюбленная Бога, сопровождала его до Голгофы. Ее золотые волосы обвивали подножье креста, как пелены в гробу тело Иисуса. Не только до смерти идет она с ним рядом, — и после смерти она с ним. Блеск Его имени падает и на нее. Вестница великой

[1224] *Мар А. Роман, повести, рассказы / сост., вст. ст., примеч. А. М. Грачевой. М., 1999. С. 104.*

радости, она всегда остается волнующей и пленительной. Не потому ли, что сначала она — грешница, а потом святая, сначала любовь, а потом вера?[1225]

Интересно, что художническим чутьем Мар предугадывает открытия Н. М. Тарабукина, полагавшего, что в новозаветной итальянской живописи присутствует много любовниц художников, королей и кардиналов, и С. С. Аверинцева: «П. П. Рубенс нарушает равновесие и дает перевес чувственности, А. Корреджо — плебейскому вкусу к натуралистической детали <…> Новые течения в искусстве XIX–XX веков дали чувственно-экзальтированную Марию»[1226].

Апокрифическая история Марии Магдалины, соединенная в воображении Мар с самой Девой Марией (чего не было даже в гностических апокрифах, умудрившихся объединить Марию из Магдалы, сестру Марфы и Лазаря, блудницу и бесноватую), воплощена также в особом жанре рождественских открыток — «cartes postales», не с типографской стороны, а с почерком интимного женского горя («Её сочельник»). Неслучайно трагическое искажение Мар молитвы: «Святая Дева, среди славных дней Твоих не забывай земной печали». Иоанн Златоуст полагал, что печалиться надо, но не о земном, а заботиться, печься о душе. В духе времени А. Тунина окрестила прозу Мар «хождениями женской души по мукам любви»[1227].

В прозе Даманской задействована иконография, апроприированная идеологией. В рассказе Даманской «Однажды» герой задается вопросом:

Что значит грех и что значит зло? Перебираю в памяти, что слышал и читал интересного о любви, о правах пола, плоти, и нахожу разные умные слова. Но это слова… Душу мою они не озаряют пониманием[1228].

[1225] *Мар А. Роман, повести, рассказы / сост., вст. ст., примеч. А. М. Грачевой. М., 1999. С. 103.*

[1226] *Аверинцев С. С. Собрание сочинений / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев, 2006. С. 298.*

[1227] *Тунина А. Женщина на кресте // Женское дело. 1916. № 13. С. 13–14.*

[1228] *Даманская А. Однажды // Образование. 1908. № 7. С. 47.*

Рассказчик находится на рубеже пространств. Праведный соперник рассказчика — «светел», «с лучистыми глазами», «хрупкий, почти болезненный и влекущий»[1229], его сияющее золотое пространство порождено не безличным солярным мужским божеством, но целомудренным Христом: «Солнце разливает целомудренно золотистый цвет»[1230]. Женщина царит в хаотическом (даже на уровне бардака в доме), хтоническом, водном, лунном, серебряном просторе, где «пахло влагой, гниющими листьями». В доме, куда устремлен герой прямо-таки из романа воспитания, вместо ожившего рафаэлевского «Святого семейства», уютного и приветливого, с «тихой белокурой женой» и «здоровыми, воспитанными детьми»[1231], он окунается, как ему кажется, в «фантастическое». Вот оно — «пространство, где все туманно и все опьяняет». Когда «проползла первая несуразная тень», герой, словно гофмановский Ансельм или Раскольников, метнулся к колокольчику звонка — спасению от бесовщины, однако «звонка не оказалось»: «Она высока и стройна, на ней длинное темно-красное платье, лицо бледное и узкое, с очень яркими губами и большими раскрытыми глазами, и волосы лежат как-то необычно, крупными черными кольцами». У мужчины, раздевающего хозяйку взглядом, «отчетливо всплыла в памяти картина Штука „Грех“. Это бледная нагая женщина с черным удавом»[1232]. А далее, как высмеивал этот беллетристический штамп А. Аверченко в рассказе «Неизлечимые», «все завертелось»:

> Догорала багровая заря <…> когда по мне пробежал ток от ее пальцев <…> помню — дрогнули стены, зашаталась мебель, и все закружилось в темном горячем свете <…> помню стыд и острую боль, которую давала бесстыдная жажда[1233].

[1229] *Даманская А. Однажды // Образование. 1908. № 7. С. 35.*

[1230] *Даманская А. Однажды // Образование. 1908. № 7. С. 36.*

[1231] *Даманская А. Однажды // Образование. 1908. № 7. С. 36.*

[1232] *Даманская А. Однажды // Образование. 1908. № 7. С. 38.*

[1233] *Даманская А. Однажды // Образование. 1908. № 7. С. 44.*

И в этом «темно-красном свете, которым залила пространство зажженная кровь», героя разбудил, как петух опять-таки от бесовского наваждения, внезапный детский крик, «как будто кого-то мучают, убивают там». Однако последнее ощущение: «падаю в бездну, и мне безумно хорошо». Сладострастие и убийство, плотоядие обращают к древневосточным женским оргиастическим культам, причем перенесенным в христианские эпохи, в которых они кажутся более нелепыми, зловещими и невозможными. И все же, по некоторым версиям, эти культы воспроизводят мистерию материнства — зачатия, плодоношения, прохождения родовых путей, жизнедеятельности, умирания… В 1889–1912 годах серию картин «Грех», «Порок», «Сладострастие» Ф. фон Штук начинает картиной «Невинность», которую О. Ю. Бирбаум назовет «Невинностью матери». Герой Даманской скажет о своей соблазнительнице: «И была славная мать. Славных ребятишек <…> в женщине меня всегда трогала мать». Традиционно, за небольшим исключением, материнское начало неотрывно от эротического:

Штук черпает вдохновение у Бёрн-Джонса или Уистлера. Но в ее глазах угадывается пробуждающаяся чувственность <…> Я закрыл глаза и представил в душе ту же картину, тот же взгляд, исполненный чистоты, прелести и любви, — но держала она не стебель лилии, а младенца. Невинность матери![1234]

Даманская противопоставит женственности не впервые раскрывшуюся чувственность девственности, а традиционный богородичный образ — доброты, сострадания, милосердия, вечной заботы обо всех:

Лидия Павловна… девушка, дети, кроватки, как укладывала их <…> она смотрела на человека <отца ее воспитанников, мужа неверной> большими, трогательными, нежными глазами. И у меня мелькнуло, что вот так целый век могут глядеть такие глаза, и что они говорят, никогда не решится вымолвить рот

[1234] *Bierbaum O. J. Stuck // Kunstler-Monographien. Bielefeld und Leipzig, 1901. S. 31.*

<…> симпатичное и светлое что-то… В чем угадывается прочная духовная близость. Хорошие, чистые отношения, какие знал и я. К каким привык[1235].

Лидия поставлена в двусмысленное положение: Христова Невеста при живой жене. Ф. фон Лилиенфельд заметит, что соцреализм с его коллективизмом, жертвой последней рубахой и жизнью, почти весь основан на перелицованном христианстве. Интересно, что такая парадоксальная канонизация социалистов рождается вместе с ними (ср. иронию Достоевского по поводу гимна «Светлая личность» в «Бесах»). В этом контексте девица из рассказа Даманской предстает мученицей за обездоленных: «Она была арестована. Рассказывали, что ждал ареста адвокат, но компрометирующие бумаги оказались в комнате девушки». Примечательно, что женщина Даманской раздвигает до бесконечности пространство[1236], причем хтоническое, а для бездомной девы вместо времени — вечность, ибо что толку, «если человек приобретет весь мир, а душе своей повредит» (Мк. 8:36)? Десятилетие спустя Даманская, неизменно поверяя злободневные события евангельскими, обнаруживает изнанку политизации нравственности. В рассказе «Лик человеческий» ощутима коллизия с протестантской оправданностью успеха и обмирщением религиозных ценностей, ставшим очевидным у мормонов. Подвижничество подменяется общественным служением, политический лидер позиционирует себя аскетом, жертвой и спасителем: «Его имени боялись касаться. Его имени не дерзали назвать. Почти героического в то время имени в моей стране, символа гражданственной доблести, символа благородства»[1237]. «Спаситель», дабы не осталось сомнений в его преданности партийным идеалам и предпочтении долга чувствам, пытает свою любовницу, как христианскую мученицу (сажает в кипяток, поит

[1235] *Даманская А. Однажды // Образование. 1908. № 7. С. 46.*

[1236] *Левинас Э. Избранное. Тотальность и бесконечное / пер. И. С. Вдовиной, Н. Б. Маньковской. М.-СПб., 2000.*

[1237] *Даманская А. Лик человеческий // Даманская А. Стеклянная стена. Пг., 1918. С. 156.*

ядом), чтобы вытравить дитя. И если рассказ «Однажды» прославляет в героине Пречистую Деву, то в «Лике человеческом» важно именно богородичное начало — животворное и милосердное.

Евангельская символика в прозе Санжарь кажется секуляризованной в духе общечеловеческой гуманности, но подспудно, скорее на архетипическом, нежели на осознанном уровне, возникают апокрифические интенции. И уже другие идеи займут место ставшей привычной в начале века апокрифической идеи об особой близости Магдалины с Христом на основании слов Матфея из «Евангелия от Марии»: «Он больше знает ее, поэтому и возлюбил ее более, чем нас»[1238]. Например, говоря о дружбе между людьми в «Записках Анны», героиня мечтает об умении бесполого восприятия, о чем говорилось в «Евангелии от египтян» и многих других апокрифах. В собственных сочинениях героиня считает себя Евой, но в аннином изображении Еву подменяет апокрифическая Лилит — соперник мужчины в труде и непокорный двигатель прогресса. Однако через некоторое время Анне приходит в голову смиренная — «жена для мужа» (1Кор. 11:9) — идея зачатия чудесного ребенка от высшего человека: она идет к незнакомому женатому профессору и прямо заявляет ему о его благородной миссии. Несмотря на этот «внешний модерн», героиня таит в себе стремление к святости. В финале повести оно странно артикулируется в отказе от материнства в природном смысле во имя обретения ирреального материнства — духовного воспитания человечества:

Зачем хотела ты родить дитя? Смири гордыню, пойди ты к выродкам людей, отдай им твое сердце, любовь, заботы матери <…> дай им собою человека, в душе которого не умер бог <…> Я верю в человека, я покажу, я научу, как надо человеком быть. И я сильна — знаю, вы встретите меня лукаво, с враждой, с каменьями в руках: я не боюсь. Я очень терпелива. Я все снесу. Я все отдам.

[1238] *Жебелев С. А. Евангелия канонические и апокрифические. Пг., 1919. С. 231.*

Я смело разорву себя и кровью напишу в ваших сердцах весь смысл, всю красоту, величие и веру человека[1239].

Именно такой серьезной, благородной и достойной предстает автор Санжарь в детской прозе, например, в «Заколдованной принцессе», «Слезах радости» и сказке «Одуванчик»[1240]. В притче «Слезы радости», похожей на предысторию Будды, но с другим финалом, к царевичу, которого могла спасти только слеза радости, стекались слезы обиды и злобы, боли и тоски. Оказалось, не так просто найти слезы радости в языческой стране, но Санжарь привела царского гонца к христианам, в душах которых неугасимый ответ апостолу Павлу: «Всегда радуйтесь, непрестанно молитесь, за все благодарите» (1Фес. 5:16–18). В сказке «Одуванчик» сорный, по мнению нарциссов[1241], цветок проповедует взлет с раннегорьковского перекрестия христианской и ницшеанской полос:

Пусть ваша жизнь и думы и надежды идут на встречу свету, правде и добру — вы их сыщите! И вот с тех пор, особенно весной, пушинки Одуванчиков рыщут по белу свету: нет, кажется, такого места и угла, куда б они не проникали, сгорая желанием, узнать, что значат правда и добро, — но надо думать, что им не удалось и до сих пор узнать, так как летать они, как видите, все продолжают[1242].

Важно отметить, что русские писательницы начала XX века, отправлялись от разных религиозных традиций в художественном истолковании Нового Завета, что было редкостью даже веком ранее: Жуковская — от живой православной и связанной с ней старообрядческой и сектантской, Радлова — от отраженной в хрониках, эго-документах и протоколах XIX века, Мар

[1239] *Санжарь Н. Записки Анны. СПб., 1910. С. 166.*

[1240] *«Одуванчик — горькая трава (Исх. 12:8) и традиционный христианский символ горя. Его легко распознать на картинах Распятия старых фламандских и немецких мастеров. Его часто можно видеть в других сюжетах, родственных Страстям, таких как «Noli me tangere» и св. Вероника» [Холл 1996, 402].*

[1241] *Barta P. Metamorphoses in Russian Modernism. Budapest, 2000.*

[1242] *Санжарь Н. Заколдованная принцесса. СПб., 1911. С. 256.*

и Петровская — от католической, Даманская — от протестантской, Санжарь — от новейшей общегуманистической. Однако стремление решить вечные вопросы — добра и зла, свободы и рабства, «самостоянья» и предопределения, наконец, мужского и женского предназначения и взаимоотношения — в пользу светлого начала объединяет их, равно как и формирует единое стилевое пространство эпохи модерна, где каждый новый почерк выдает удивительную и чудесную индивидуальность.

3.10. «Поэма юности Абеляра» Н. Муравьева: модернистский канон жития

Озаглавив произведение «Поэма юности Абеляра», Н. Муравьев сразу же наметил культурные контексты. Во-первых, источники, обязанные своим возникновением «христианскому Аристотелю», «трубадуру философии», воплотившему чаемый Серебряным веком синтез научного и художественного миропостижения: те, которые создал он сам,— «*О единстве и троичности Бога*», «*Теология Высшего блага*», «*История моих бедствий*», «*Problemata*», «*Sic et non*», «*Диалектика*», «*Диалог между философом, иудеем и христианином*», «*Этика, или Познай самого себя*», и те, прототипом героев которых он стал, — «*Монах*» *Льюиса, «Мельмот Скиталец» Метьюрина, «Эликсиры дьявола» Гофмана, задействован он и в важных эпизодах «Ночных бдений» т. н. Бонавентуры, и в «Порченой» Д'Оревильи, «Саге о Йесте Берлинге» С. Лагерлеф, «Синагоге сатаны» Пшибышевского,* с которыми Н. Муравьев публиковался в скандально известной антологии. Во-вторых, авторское определение жанра «поэма» в сочетании с самовольной авторской канонизацией в ней героини, не может не отсылать к Данте, в творчестве которого женщина не вводит в грех, согласно некоторым церковным авторитетам, а выводит в рай, причем иначе, чем в куртуазии. Учитывая, что «поэмой» определено произведение прозаическое, думается, Муравьев отсылает и к Гоголю,

особенно его мистическим девам — из «Вечеров», «Миргорода» и «Петербургских повестей». В-третьих, «поэма» выхватывает лишь фрагмент из «истории» и воспринимается как genetivus partitivus, утверждая голос самой юности, лиризацию прозы и поэтизацию жизни. Попытка изобретения жанра продиктована оригинальностью трактовки темы любви, содержащей яркие приметы времени moderne как актуализирующегося сию минуту (по мысли Х. Р. Яусса в «Штудиях по эпохальному изменению эстетического модерна»). Одной из таких примет стал и «христианский Аристотель» модерна — Н. Лосский, создатель **парадоксального идеал-реализма** и отстаивающий взгляд на **брачный союз как на Евхаристическое служение**. В таком контексте заглавие муравьевской повести о рыцаре по рождению, монахе по долгу службы и поэте по устремлению души, с учетом ритмико-синтаксического рисунка и лексики, «минус-приемом» (Ю. Лотман) восстанавливает библейское «утешайся женою юности твоей» (Притчи 5:18–19) и уподобляет возлюбленную поэме.

Так, боготворимый в Серебряный век «рыцарь-монах» (А. Блок) Владимир Соловьев утверждал «брак, основанный на нравственном союзе мужчины и женщины», в котором «недостаточно естественного факта половой связи, а требуется возведение этой связи на степень духовного подвига»[1243] — подвига, по мнению философа, не иначе как для мироздания: «Всякое соединение людей <…> может быть положительно одобрено, лишь поскольку оно содействует нравственной организации человечества, или организации в нем безусловного Добра»[1244]. «Такой союз Соловьев считал истинным и совершенным»[1245], — пишет Н. Дворяшина, переходя к не менее важной цели брака — деторождению, которое, с одной стороны, благословляется

[1243] *Соловьев 1988, 493.*

[1244] *Там же 506.*

[1245] *Дворяшина 2009, 22.*

и является добром, а с другой (и в этом, по словам философа, «роковая антиномия») — «в плотском размножении <…> нравственное зло, утверждавшее темный путь природы, постыдный своей слепотою». Исследовательница подытоживает, что «у Соловьева нет окончательного решения вопроса»[1246]. Как нет его и у другой культовой фигуры эпохи — Василия Розанова. В «Опавших листьях» он восклицает, патетически используя церковнославянские флексии и лексику, что если «для того, чтоб вот таких розовунов и сосунов с животворящею улыбкою рождалось больше, нужно пошатнуть храмы, поколебать зревшие святые книги, изменить заповеди, — то пошатнуть! поколебать! изменить!» Однако в «Людях лунного света», он заявлял, что «монашеская красота извечно победит внешнюю, плотскую, мясную, тельную: как Рафаэль победил Рубенса… и суровая Астарта-Девственница побеждала юную, полнобедренную, грудистую Венеру»[1247]. Сам философ фантазировал, как среди бесконечно оплодотворяемых и плодоносящих вакханок найдет печальную смиренницу для вечного благоговения перед ее духовной красотой (Вен. Ерофеев в эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика» переиначит розановское так, что не грех втайне позабавиться языческим тому, кто всегда видит перед глазами свет Пречистой). Соловьевский религиозный подвиг брачного союза воплощали символисты в поэзии и прозе, например, Белый в «Москве» в «пути фельдшерицы» (с целебными мазями, как Мария Магдалина) Серафимы, Брюсов в неудачном «великом деланье» Ренаты с гроссмейстером тайного ордена, от которого произойдет счастье всего человечества, позже Булгаков в сотворчестве подруги мастера — Маргариты. Однако последняя признается, что стала злой ведьмой, потому что у нее не было счастья и детей. В западноевропейской литературе подобных жертв мистических союзов не счесть: Ганка в «Сынах

[1246] *Там же.*

[1247] *Розанов 1998, 216.*

земли», «Сумерках», драматургии Пшибышевского, Иоганна-Яна-Елизавета, Мириам Майринка тоскуют о ребенке. Н. Муравьев представил, каким кошмаром обернется обманутое, **нереализованное отцовство**, крахом не только родового, но и универсального уклада жизни, поэтому в последних двух стихах Книги Малахии (4:5–6) говорится: «Вот, Я пошлю к вам Илию пророка пред наступлением дня Господня, великого и страшного. И он обратит сердца отцов к детям и сердца детей к отцам их, чтобы Я, придя, не поразил земли проклятием». Муравьевскому «Абеляру снились однообразные сны: он неизменно по какой-то дикой долине нес на руках ребенка-девушку и спасал ее от диких зверей разъяренных сил. И прижимал к себе хрупкое тело, и от него проникли в кровь и кости и мышцы <сказалась модернистская мода на заговоры и „присухи“, — *Е.А.*> монаха токи мучения, нежности, любви, соединенной со страхом и мукой». Писатель изображает чувство вины и неполноценности из-за отсутствия ответственности и исполнения долга (З. Гиппиус приписывала похожее состояние А. Блоку, Д'Оревильи в «Кощунственном обеде» рассуждает о последствиях современного промискуитета, уничтожившего связь между удовольствием, деторождением и неосознанной потребностью заботиться о ком-то). Психологическим параллелизмом состояния героя выступает пейзаж. Он же выполняет архаичную символическую функцию. «Бешеную грозу», превратившую Париж в «пустыню», можно интерпретировать так, как И. Г. Минералова объясняет великую булгаковскую грозу: «Кара небесная, кара Божья и очистительное начало, через которые еще многие века, тысячелетия будут идти народы <…> этот пейзаж оказывается почти музыкально-поэтической увертюрой к грядущей пьесе „Путь христианства“, в которой уже намечены основные противоборствующие силы не только вне человека, но внутри…»[1248]. Примерно также истолковал молнии Джемс

[1248] *Минералова 2011, 70.*

Холл, суммируя их символику в памятниках раннехристианской литературы. Относительно молний в «Поэме» Муравьева можно добавить, что, Абеляра, как век спустя сервита Бенотия, даже молния пощадит во имя служения Мадонне. Какие же силы противоборствуют в средневековом христианине? Что является благом, а что искусом, что откровением, а что наваждением? О чем спорят Бог и дьявол? Ответ в наследии самого Абеляра: женщина — это зло или человек (века спустя поэты Криштоф Армбруст, Ацидалий и другие будут иронизировать над этим вопросом, якобы поднятом на вселенском соборе)? В духе времени он рассуждает в «Истории бедствий» о том, что зря он «ослабил узду сладострастия», дав шанс «фортуне потешить его дурные наклонности», **«сбив с высоты величия», о том, «сколько несчастья свалили женщины на головы великих мужей с самого начала рода человеческого», о том, что нет кары, равной его «падению и предательству», которой бы «Божественное милосердие отомстило за униженную память о полученной благодати»**[1249]. Однако уже в «Этике» теолог куда снисходительнее к чревному теплу, чем, например, отчасти срисованный с него Медардус в гофмановских «Эликсирах дьявола». Абеляр пишет: «Кажется, больше на основании авторитета, чем разума, мы признаем, чтобы то самое телесное побуждение считали грехом <…> Если в первый день творения нам дозволено сожительство с женой, либо пропитание вкусной пищей, благодаря которой безгрешно жилось в раю, то кто может объявить нас грешниками, если мы не приступали границ дозволенного? Естественную усладу не стоит причислять к греху, признавая виной то, что позволяет испытать радость <…> Наконец, и **Господь, Творец, как пищи, так и плоти, не остался бы безвинным, если отпустил такие лакомства**»[1250]. Медардус Гофмана, напротив, грешит, мечтая, «не выдаст ли себя земное за небесное,

[1249] *Абеляр 2014.*

[1250] *Абеляр 2014.*

не предстанет ли оно возбужденному чувству обетованием доступного, но преизобильного, наивысшего, блаженнейшего свершения; безрассудная страсть обознается, и алкание горней святыни прервется безымянным неиспытанным восторгом дольнего сладострастия»[1251]. И мучительно разрываясь «между Абеляром и Боккаччо»[1252], Медардус приходит к страшному выводу: «Смерть — истинное священнодействие любви». Николай Муравьев пытается «мысль разрешить» в духе своего времени — «диалектического» (неслучайно и святочтения, согласно переводу С. Неретиной, Абеляра он называет не глоссированием, как сам теолог, а диалектикой). Карнавализируя богослужение (как Сологуб в «Мелком бесе» эстетично с Людмилой и Сашей, безобразно — в доме Передонова) обилием церковнославянизмов («поистине велика любовь», «боговдохновенные уста»), Муравьев вдруг серьезно и строго парафразирует молитву «Свете тихий»: «Тихий свет душевной задумчивости, сила души нежной и отреченной». Только эпитет «отреченная душа» в контексте противоречив: отлученная от церкви или отрешенная от земного? Муравьев не даст ответа: «Ибо не знал Абеляр, что томится он любовью духа и что ждет его освобождение от тела». Знаменательно для модерна, что точка, в которой **Абеляр преодолевает мировоззренческую средневековую коллизию «реального» и «номинального»** (по крайней мере, в этом уверены модернисты, например, Пшибышевский в «Синагоге сатаны», одновременно в России эта же коллизия поднята и преодолена в идеал-реализме Н. Лосского), — встреча с женщиной, мистический опыт любви. Современник Муравьева Г. Федотов находит в первом богословском трактате Абеляра «О божественном единстве и троичности», кстати говоря, найденном в 1891 году, утверждения столпов истины Серебряного века: защиту свободы разума и естественной религии язычников, «попытку уста-

[1251] *Гофман 1994, 71.*

[1252] *Голубой цветок и дьявол 1998, 312.*

новить смысл учения о Троице в философских категориях (высшее совершенство, как могущество, мудрость и любовь)»[1253]. С важной оговоркой этот синтез сопоставим с софиологией и мариологией С. С. Аверинцева: «Как Сущий до времени и вне времени может входить в нашу экзистенциальную временность? <…> Откровение учит как раз **о парадоксе встречи между трансцендентным и имманентным** и об особой онтологической сфере, в которой эта встреча только и может произойти. Отчего Иаков восклицает: „как страшно сие место!“ (Быт. 28:17)? **Потому что это место в некоем непостижимом, но конкретном смысле — „дом“ Того, Кто вездесущ; потому что в этом месте, „вратах неба“, небо — не физическое небо астрономов, но онтологически иноприродное небо Ангелов**, — вплотную подходит к пространству, в котором движемся мы. Стоит вспомнить, что **„врата Неба“ — в христианской традиции символ Девы Марии»**[1254]. Конечно же, Аверинцев не мог не замечать «опасности эротического отношения к этому женственному образу в культуре декаданса». «Смешение эротики и мистики»[1255] действительно было тотальным. Д'Оревильи, распространяемый М. Кузминым и М. Волошиным, переведенный в 1908 году Ан. Чеботаревской и год спустя А. Мирэ, в «Мести женщины» вкладывает в уста своей героини парафразированное **религиозное гимнотворчество и «видения»** Терезы Авильской, Екатерины Сиенской, Бригитты Шведской, Хильдегарды Бингенской, Юлианы Нориджской, Гертруды Хельфтской, Мехтильды Магдебургской, а также **соположение земного и небесного** по примеру «Созвучий мелодий небесных откровений» и других монашеских «откровений»: «Игнатий, рыцарь Пречистой Девы, любил Царицу Небесную с той же чистотой, как меня дон Эштеван, а я любила его экстатической любовью

[1253] *Федотов 1996.*

[1254] *Аверинцев 2006, 595.*

[1255] *Энциклопедия символизма 1999, 35.*

святой Терезы, обращенной ею к Небесному Супругу <…> Эштеван был набожен, как священник, я не так набожна, но его вера питала мою, и его чистая любовь поддерживала чистый пламень моей. Я была в его сердце мадонной в золотом киоте, и он теплил лампаду любви — негасимую лампаду <…> Иной раз ощущение счастья было так велико, что становилось непереносимым, и мы чувствовали его, как боль, и хотели тогда умереть, но умереть вместе, один во имя другого, и понимали, что хотела сказать святая Тереза, говоря: „Умираю, потому что не могу умереть!“ Она выразила желание смертного, конечного существа, охваченного бесконечной любовью: разбив скудельный сосуд, приняв смерть, она растворилась бы в океане любви». Д'Оревильи вскрывает и архаические культы, пробивающиеся сквозь возвышенный (неслучайно кантианское «возвышенное» уже превращено в ницшеанское «дионисийство») молитвенный экстаз: «Мы жили в небесной синеве, но синева была африканской и раскалена, как огонь». Символична и жуткая каннибальская сцена вместо причастия и таинства культа Sacré-Cœur, особенно значимого для автора француза, с родины Маргариты Марии Алакок. Нина Петровская в «Последней ночи» выражает свое пламенное и жертвенное (неотторжимое, в частности, и от идеала послушания в браке православной жены) отношение и к Андрею Белому, адресату посвящения: «Не намеком, не тенью придет Он ко мне, — и я прильну к белоснежной сияющей ризе, буду целовать Его ноги с кровавыми ранами гвоздей, я загляну в Его глаза, в которые столько веков не смотрел уже мир, растворюсь, потону в Нем, и это будет моя последняя земная молитва». М. Кузмин — в иные периоды поклонник Д'Аннунцио и Майринка — иронизировал в «Тихом страже» по поводу злоупотребления святыми экстазами: «Кто это выдумал, какой демон, „платоническую любовь“, ангельские лобзания, „voluptes celestes“ <небесное сладострастие>?». Муравьевский «монах искупил свое презрение к священному телу и всем радостям, которые оно настойчиво и мощно требует от веселой и муже-

ственной юности», однако писатель, внезапно обрывает рассказ, увильнув и от лично упомянутого бога Эроса, и от клятвопреступных «бессмертных любовников» Тристана и Изольды, отчетливо стилизовав финал под благочестивую повесть о Петре и Февронии. Увенчавшая рассказ аллюзия ставит еще один неисчезающий весь Серебряный век вопрос — о красоте. Телесна она или духовна? Феврония была безобразна, а в начале XX века стала прообразом красавицам. Знаменитый пример — героиня «Чистого понедельника». Также древнерусская героиня наглядно доказывает, что «естество женское везде одинаково», а модернисты, напротив, культивировали Её — единственную и несравненную (циничной насмешкой над обеими позициями было бы сравнение их с фривольной западноевропейской литературой того же времени, что и «Повесть о Петре и Февронии»: в брантомовских «Галантных дамах» есть популярная точка зрения, при которой уникальность и неповторимость женщины определена не астрально-гностическими достоинствами, а «той частью ее тела, что дарит высшее наслаждение», и без уяснения «её» «не знаете толком, что́ именно любите»). Зачем же тогда понадобилась Феврония? Видимо, дело в том, что красота именно на рубеже XIX–XX веков, становится точкой соприкосновения телесного и духовного. Протоиерей Григорий Дьяченко, составив к 1900 году полный церковно-славянский словарь, перевел «красуйся» как «радуйся», красу как радость; в плоть и кровь вошли толстовские антитезы типа горячих радостных глаз Наташи и холодных мраморных плеч Элен. Однако едва ли не единственным модернистом, поддержавшим в 1900–1904 годах, размышляя о Достоевском, трактовку красоты как «демонского» культа собственной личности-единичности «в своем отпадении от Божества» был Аким Волынский. Н. Муравьев как раз таки в духе времени предложил синтез ускользающей красоты и непреходящей радости.

3.11. Ирреалистичные черты хронотопа в прозе И. А. Бунина первой трети XX века

Готические традиции ирреализации топонимии в ранней прозе И. А. Бунина

Неожиданным для начала XX века кажется присутствие аллюзий и цитат в прозе И. А. Бунина 1892–1901 годов из романов представителя французского сентиментализма и предромантизма Ф. Г. Дюкре-Дюмениля. Готические традиции угадываются в глубокой многоплановой художественной картине мира Бунина при анализе хронотопа и конкретно — в уяснении ирреализации российской топонимии, сохраняющей ее подлинную полнокровную жизнь со всеми мельчайшими подробностями. Дюкре-Дюмениль писал именно так, в несуетной «задумчивости без размышлений, чрезмерно стараясь раздробить свои впечатления», как делал и его герой — наставник Дюмон со своими незабвенными «Беллевильскими холмиками, тропинками <…> маленькими дорожками»[1256].

Несмотря на то, что предромантизм, переименованный в «готицизм»[1257], явление переходное, черты его уловимы даже в стилизованном виде. Находясь между сентиментализмом и романтизмом, то есть, согласно П. Н. Сакулину, на пересечении разных типов творчества — реального и ирреального, «готицизм» привлек внимание молодого Бунина редким сочетанием наивности и таинственности, чувствительности и рассудительности, нравоучения, бытописания и фееричности, естественности и набожности. Бунин был единственным автором, который, несмотря на подлинный аристократизм, не стеснялся симпатизировать воспитателю провинциальных барышень — Дюкре-Дюменилю, осмеянному в начале XX века Л. Н. Андреевым, В. В. Сиповским,

[1256] *Дюкре-Дюминиль 1794, 51.*

[1257] *Чекалов 2002.*

и даже пространно цитировать романы «Алексис, или домик в лесу», «Виктор, или дитя в лесу».

Именно готические черты способствуют ирреализации столь скрупулезно, как доказано в исследовании Т. В. Красновой, воссозданной Буниным российской топонимии. Противопоставление столичному разврату деревенского уклада жизни не поднимается в романистике Дюмениля до уровня космогонической оппозиции природы и цивилизации, как в романтизме, зато практически применяется в частной жизни: «Воспитание приводит весьма часто к тщеславию, к ревности, к пронырствам и показывает, как тебе поступить, чтобы занять место в бурном обществе городов; воспитание, которое подает тебе в полях природа, влечет тебя к воздержанию, добродетели и благочестию»[1258]. Церковь, в которую крестьяне «ходят по обыкновению», а «не по принуждению и ниже из благопристойности», «средства для прогнания скуки и болезни — труды и сон» способствуют соблюдению чистоты нравов[1259]. Рассказчик «Антоновских яблок» поведал читателю: «… мне порою казалось на редкость заманчивым быть мужиком. Когда, бывало, едешь солнечным утром по деревне, все думаешь о том, как хорошо косить, молотить, спать на гумне в ометах <…> к этому прибавить здоровую красивую жену <…> да поездку к обедне, а потом обед…»[1260]. Подробности заманчивого для рассказчика крестьянского труда постоянны и у французского «Философа»: «Его крепкие члены влекут плуг, его мозолистые руки втыкают заступ, тащат борону, или, ухватив цепь, бьют по зернам…»[1261]. Сам же, пока не приобщенный к труду «Философ», вполне приобщается к природе: «Ах! Возможно ли ему было забыть прогулку! Он видел природу, размышлял, наслаждался!..»[1262]. «Чувствительный, нещастный»

[1258] *Дюкре-Дюминиль 1794, 5.*

[1259] *Там же 4.*

[1260] *Бунин 2006, I, 412.*

[1261] *Дюкре-Дюминиль 1794, 4.*

[1262] *Там же 7.*

«философ-скиталец» из «Антоновских яблок» своим постоянным меланхолическим «помню» также переживает разлуку во времени и пространстве с невозвратимым «сельским старосветским благополучием»[1263] и «домовитостью».

Риторические вопросы, фигуры умолчания, восклицания, «аханья» и прочие признаки «сих излияний сердца»[1264] в задушевных диалогах с читателем на лоне природы в прозе Бунина также часты, как и два века назад у Дюмениля, едва избегнувшего расправы передового Парижа, или русских сентименталистов, напротив, и в быту праздно-идиллических баловней золотой екатерининской поры: «…старинная мечтательная жизнь встанет перед тобою… Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах!»[1265].

Природа обычно одухотворяется Буниным не по античному или иному языческому образцу, как в стилизованной «северной легенде» «Велге» 1895 года, а монотеистично, как настаивает И. Г. Минералова, с утверждением присутствия в ней Божьей благодати: «Показалось, что свету Божьего не видно <…> глянул в поле <…> над ним, как два алмазно-голубых глаза, две ярких, широко расставленных звезды…»[1266]. Настойчиво повторяется у рекомендованного в русских духовных академиях сентиментального француза эпохи безбожных революций хвала Творцу: «Ах! Кто не испытал сего душевного спокойствия и удивления, возбуждаемого Высочайшим Существом, когда кто один прогуливается по сельским тропинкам!.. В сих минутах исступления глаза бывают устремлены на чудеса природы, уста растворяются для пения оных, руки возвышаются к Высочайшему Творцу оных»[1267]. Образ «думанья без размышлений»[1268], родственный

[1263] *Бунин 2006, I, 412.*

[1264] *Дюкре-Дюминиль 1800, 32.*

[1265] *Бунин 2006, I, 417.*

[1266] *Бунин 2006, II, 275.*

[1267] *Дюкре-Дюминиль 1794, 6.*

[1268] *Там же 7.*

Бунину, подчеркивает состояние более высокое, нежели медитативно-созерцательное, причастное Божественному сознанию, ход которого не похож на быстрое течение мелко рвущихся человеческих мыслей, ход, который бунинский студент-дворянин Воронов определяет по движению созвездий («Венера, Марс и Арктур искрились высоко на западе»), также как и рассказчик «Антоновских яблок» («блещет бриллиантовое семизвездие Стожар <…> над головой белеет Млечный Путь»), «с захождения солнца до восходу Авроры» проживает жизнь и Алексис. Ирреализуется вместе с географией история, превращая социально-экономическую стадию развития России в некое полумифическое «царство мелкопоместных»[1269], хотя и «у самом у том, у каком мы живем»[1270].

Забавно и трогательно старомоден круг чтения семьи Примо все с тем же Дюменилем в «Вестнике Европы»[1271], Воронова[1272], почти совпадающий с завещанными Алексису наставником господином Дюмоном «книгами нравственными, важными и весьма высокого содержания, как то Юнговы ночи, размышления Гервея, Зодиак Палингенов»[1273]. Церковно-земледельческие месяцесловы («на Лаврентия вода тиха и дождик», «афанасьевские морозы»), доморощенные гороскопы, гадания, толкования снов, девичьи альбомы[1274], моральные еженедельники, «грамматики любви» и другие проявления самодеятельности, народного творчества и, как сейчас принято говорить, массовой культуры словно освящаются высоким бунинским словом и слогом «под старину».

[1269] *Бунин 2006, I, 418.*

[1270] *Там же 434.*

[1271] *Бунин 2006, I, 356.*

[1272] *Бунин 2006, II, 275.*

[1273] *Дюкре-Дюминиль 1794, 50.*

[1274] *С одной стороны, альбомы (как в России 1990-х девичьи «анкеты») — рукоделье, работа кустарная. С другой — «кустарность» не русское слово и дело, хотя и на Западе в народных ремеслах проявляется не только индивидуальность мастера, но и национальный характер.*

В отличие от романтиков, многие из которых, так или иначе, «заигрывали» с разного рода демонизмом, бунтарей и страдальцев, сентименталисты — набожные, послушные воле Господней и, если в готической тени становились «нещастными», то видели своей целью культивирововать не отверженность, а веру в чудесное избавление от бед. Готические злодеи не абсолютизируются, в отличие от романтических, а вписываются в социальную картину страны. Место разбойников, сыгравших заметную роль в судьбах Алексиса и Виктора, в прозе Бунина начала века занимают охотники, похожие на цыган: «… едешь с шумной ватагой Арсения Семеновича, возбужденный музыкальным гамом собак, брошенных в чернолесье, в какой-нибудь Красный Бугор или Гремячий Остров, уже одним своим названием волнующий охотника»[1275]. Переход эпитетов в состав имен собственных — общеевропейская традиция, отмеченная фольклористикой и ономастикой. Многие сказочники, Толкин, например, впоследствии тоже так создавали свою ирреальную топонимию[1276]. Бунин, приближая нарицательное «чернолесье» к именам собственным, ирреализует местность, основываясь на реальной ономастике, народной этимологии, эпосе, однако, по сказочному принципу («Серебристых гаваней», «Изумрудных городов»), свертывая[1277] в назывании характеристику или сюжет. Образ леса у Бунина «готичнее», чем в готических романах, близок сказочному: «Чем не сказочный бор? <…> Да и человечьи ли это хижины? Не в такой ли же черной сторожке жила Баба-Яга?» (с Бабой-Ягой сравнивается тётка рассказчиков в «Суходоле», в «Косцах» «из всяческих бед, по вере его, птицы и звери лесные <…> и даже сама Баба-Яга»). Однако над кажущимся мороком в бунинской

[1275] *Там же 415.*

[1276] *Shippey 2003.*

[1277] *Принцип взаимообращения имен нарицательных и собственных можно уподобить музыкальному по той легкости, с которой происходит развертывание и свертывание пространства, обобщение всех русских заповедных «дебрей» и олицетворение мифопоэтической персоны.*

прозе почти всегда неусыпная Божья зоркость: «Лес гудит, точно ветер дует в тысячу эоловых арф, заглушенных вьюгой. „Ходит сон по сеням, а дрема по дверям“, и, намаявшись за день, поевши „соснового“ хлебушка с болотной водицей, спят теперь по Платоновкам наши былинные люди, смысл жизни и смерти которых ты, Господи, веси!»[1278]

Завороженность охотой и стариной героя «Антоновских яблок» выдает в нем человека эпохи декаданса, от чего рассказчик «Без роду-племени» того же периода и не открещивается. Во многом еще руссоистские герои Дюмениля, судя по недовольству Виктора в «Очарованном лесу»[1279], цыганского и иного волхвования «и очарований не любят <…> они расстраивают только голову, нимало не просвещая разума человеческого», и разбойников, подобных суходольскому Герваське, они тоже, несмотря на родство, «презирают <…> со всеми преимуществами, кои добродетель имеет пред пороком»[1280].

В связи с полнокровной и притягательной силой художественной образности[1281] русские Выселки, Знаменские, Малиновы, Платоновки, как и французские Босы, Беарны[1282], воды Студенки, Большой Сосны, Сухого Семенька[1283] или Порт-Аббаро явлены не «местечковыми»[1284] (хотя Бунин, уроженец земли вятичей, судя даже по знаменитому размышлению о типах в России, идущих от Руси и от Чуди, Мери, был весьма чутким

[1278] *Бунин 2006, I, 434.*

[1279] *Дюкре-Дюминиль 1800.*

[1280] *Там же 21.*

[1281] *Именно живописующей, показывающей образности, а не доказывающей идейности, которую Дюмениль в «Целине» называет скучной, Бунин тоже не приветствует теоретизирований.*

[1282] *Дюкре-Дюминиль 1794, 3.*

[1283] *Краснова 2005, 95.*

[1284] *«Местечко» используется не в историческом смысле, связанном с чертой оседлости иудеев в славянских странах (ойконим, перешедший в нарицательное), а как любой микротопоним (поэтому с уменьшительным суффиксом) в современной разговорной речи, представленный с очерковыми подробностями нравов и быта.*

к этническому своеобразию[1285]), а уместными среди космических океанов, хранящими «тайну ненужности и в то же время значительности всего земного <…> сдержанно и немолчно говорящими о какой-то вечной, величавой жизни…»[1286].

Трудный возраст века

Ирреальному углублению хронотопа в прозе И. А. Бунина также способствует взаимоотражение «метафизического», по мысли В. В. Розанова, возраста человека и века. Подростковый период отрыва от семейно-родовых корней аналогичен[1287] этапу в стадиальном развитии цивилизации. Хаотическая и космическая фазы чередуются как в человечестве, нации, так и в каждом человеке, потому что писатель прозревает в основе мироздания «мрак, хаос, невыносимость которого душа в ужасе осязает, и иное — святейшее и властное, духовное и божественное»[1288].

Период трагической разобщенности общества, взорванного революцией, сопоставим с периодом разлада во внутреннем мире подростка, идеал которого рушится, сталкиваясь с неожиданно осознанными неподвластными человеческой воле законами жизни. Так, например, в рассказе «Без роду-племени» Ветвицкий жалуется: «… городок, где осталась моя семья, моя разорившаяся помещичья семья, был от меня далеко, и я не понимал тогда, что потерял последнюю связь с родиной. Разве есть у меня теперь родина? Если нет работы для родины, нет и связи с нею. А у меня нет даже и этой связи с родиной — своего угла, своего пристанища… И я быстро постарел, выветрился нравственно и физически, стал бродягой в поисках работы

[1285] *А также его утрате в декадентско-модернистской среде: см. рассказ 1897 года «Без роду-племени».*

[1286] *Бунин 2006, I, 440.*

[1287] *Сын раскритикованного И. А. Буниным Н. С. Гумилева впоследствии сравнивает возраст века и человека в «пассионарной теории этногенеза».*

[1288] *Ильин 1991, 78.*

для куска хлеба, а свободное время посвятил меланхолическим размышлениям о жизни и смерти, жадно мечтая о каком-то неопределенном счастье…». Многие исследователи, особенно О. В. Сливицкая, отмечали «оксюморонность как структурный принцип бунинского художественного мира. Писатель сосредоточен на таком качестве бытия, как полярность. Его интересуют крайние точки, экстремы»[1289].

В экстремальной ситуации находится революционная Россия с «разорванностью родственных связей, разобщенностью изначально близких людей»[1290], и взрослеющий ребенок в рассказе «Митина любовь», былая гармония которых нарушена. С одной стороны, «в людях, стоящих на краю жизни, писатель отмечает отпадение приобретенных навязчивых идей и высвечивает истинное и ценное в состоянии души — то, какой она была в детстве»[1291], с другой — Бунин ужасается анархическому началу, распущенности страстей, «шатанию, столь излюбленному Русью с незапамятных времен, охоте к вольной разбойничьей жизни»[1292]. Так, молодой специалист из рассказа «Учитель» изображен растерянным, беспомощным, что оксюморонно вкупе с заявленной в заголовке претензией на несокрушимую мудрость, полководческую уверенность и другие черты наставника во всех смыслах этого слова. Несоответствие чаще молодых специалистов профессиям стало общим местом русской прозы первой трети XX века, словно эпоха предъявляла высочайшие требования к человеку, но еще не знала, как их удовлетворить, или отчаивалась, видя их невыполнимость. Появляются бесчестные офицеры (в «Поединке» и «На переломе» А. Куприна, карикатурный ницшеанец из «Четырех» Каменского, арцыбашеский Зарудин), грешные священники («Молчание», «Жизнь Василия Фивейского») и отшельники (М. Горький

[1289] *Сливицкая 2004, 7.*

[1290] *Смолянинова 2002, 33.*

[1291] *Бочаева 1999, 12.*

[1292] *Бунин 2004.*

«Отшельник») и, конечно, учителя (особенно выразительно отчаяние в стремлении «быть чистенькими»[1293] по-старому, с буржуазно-эстетской, а не с простой народно-нравственной позиции, молодых учительниц в «Красном дереве» Б. Пильняка, в «Перегное» Л. Сейфуллиной). А так как дом и работа обычно взаимосвязаны, то духовное и материальное состояние людей также неблагополучно. Бунин находит этому объяснение философское, не укладывающееся в прокрустово ложе политэкономических теорий любого толка. Арсеньев «рос среди крайнего дворянского оскудения, которого опять-таки никогда не понять европейскому человеку, чуждому русской страсти ко всяческому самоистребленью. Эта страсть была присуща не одним дворянам. Почему в самом деле влачил нищее существование русский мужик, все-таки владевший на великих просторах своих таким богатством, которое и не снилось европейскому мужику, а свое безделье, дрему, мечтательность и всякую неустроенность оправдывавший только тем, что не хотели отнять для него лишнюю пядь земли от соседа помещика, и без того с каждым годом все скудевшего?»[1294].

Стремление к утраченному идеалу и отчаянное бешенство от невозможности его достичь свойственно как вновь зарождающейся после гибельной революции России, так и подростку, «сказочный мир»[1295] которого, созданный им ценой невероятных усилий, разрушен другими. В рассказе «Митина любовь» возлюбленная становится всем для героя, его вселенной, что следует из символичного сравнения Кати то с солнцем («утреннее солнце блистало ее молодостью»), то с луной («луна напомнила Катю… даже чем-то зрительным»), он «непрестанно ощущает ее любовное и светлое пребывание во всем, чем он жил и радовался». «Характерное для ребенка просветление изнутри выс-

[1293] *Сейфуллина 1985.*

[1294] *Бунин 2001.*

[1295] *Бунин 1999, 349.*

шей духовностью и созерцательное постижение красоты мира и его гармонии»[1296] на этапе взросления омрачается пониманием бесчеловечных законов природы. Мгновение любви рисуется писателем «вершиной существования героя, когда он узнает в себе полноту и целостность бытия, когда проснувшаяся в нем личность приближается к согласию тела и духа, красоты и добра, но не удерживается на высоте этой гармонии»[1297]. Осознанная русским человеком органическая связь с родом, память о жизни отцов и дедов, преемственность веры и культуры также создают ощущение причастности ко всеобщей гармонии, однако оно прерывается «предчувствием близящегося неминуемого распада и конца патриархального уклада»[1298].

«Высота духовной требовательности, в трактовке Бунина, — непрерывный спутник любви, ее детище, плод испытанной жизненной полноты и гармонии, когда новые высокие требования предъявляются окружающим, самой реальности, неспособной на них ответить, что и рождает трагедию»[1299]. В русском человеке эта духовная требовательность, тоска по Абсолюту изначальна и проявляется не только в подвигах, но и в отчаянии: «Почему алчное купеческое стяжание то и дело прерывалось дикими размахами мотовства с проклятиями этому стяжанию, с горькими пьяными слезами о своем окаянстве и горячечными мечтами по своей собственной воле стать Иовом, бродягой, босяком, юродом?[1300] Россию к гибели толкает как разгул страстей, так и стремление отрешиться от земной суеты. „И почему вообще случилось то, что случилось с Россией, погибшей на наших глазах в такой волшебно краткий срок?“[1301]. Именно стремление освободиться от борьбы пробужденных грешных страстей

[1296] *Бочаева 1999, 17.*

[1297] *Колобаева 1998, 22.*

[1298] *Бунин 2001.*

[1299] *Колобаева 1998, 22.*

[1300] *Бунин 2001.*

[1301] *Бунин 2001.*

и достичь утраченной умиротворенности приводит и Митю к самоубийству. „Самоубийство в России начала XX века превратилось в явление национального масштаба. Это поветрие не могло не затронуть ни тематики произведений, ни самих авторов". Например, В. В. Розанов в „Апокалипсисе нашего времени» близким Бунину образом сопоставляет трудный возраст человека и века[1302].

3.12. *Неорусский стиль* Н. Русова

Сегодня Н. Русов известнее как журналист[1303], собравший хрестоматию «Помещичья Россия», самобытный теоретик анархизма и столь же оригинальный мистик, рыцарь тайного ордена[1304], составитель «Словаря русских мыслителей»[1305] и литературовед символистского толка[1306]. Наиболее полно многообразное гуманитарное дарование Русова выразилось в прозе, которая удивляет вольностью формы, хотя он и работает в самом свободном жанре романа. Дореволюционные произведения Русова («Отчий дом» 1911 года, «Озеро» 1912 года, «Любовь возвращается» 1913 года, «Золотое счастье» 1916 года, «Первый цвет» 1916 года), — яркое проявление модерна, преломляющего романтизм, русский реализм и западноевропейский натурализм. Наиболее близкая аналогия русовской манере в культурологической системе — неорусский стиль как разновидность национально-романтического стиля. И как в других искусствах неорусский стиль, по наблюдению ученых либо включается в модерн, либо коррелирует с ним (Е. Кириченко, Д. Сарабьянов, Е. Борисова, Г. Стернин), так и в прозе Русова кустодиевские купчихи, при-

---

[1302] *Розанов 1994.*

[1303] *Богомолов 1999.*

[1304] *Никитин, А. Л. Орден российских тамплиеров. — Т. II. Документы 1930–1944 гг. — М.: «Минувшее», 2003. — 376 с.*

[1305] *Щедрина 2010, 435.*

[1306] *Минералова 2009.*

казчики, писцы и дельцы жанровых зарисовок (особенно колоритные в романе «Любовь возвращается») странным, только для модерна возможным образом сочетаются с вагнерианством и православной литургией.

Специфический, столь характерный для Серебряного века ирреализм Русова иллюстрирует в сказочном свете патриотическую идею, которая, казалось бы, именно в это время будоражила Россию своей прагматично-позитивистской направленностью, конфронтацией идеологий. Уже в 1919 году Святая Русь в статье Русова «Живая смерть» понимается как добровольное отречение от увенчания славой «четвертого Рима» и жертву во имя наднационального «всечеловечества»[1307]. Однако в художественном творчестве писателя неистребима авторская тоска (признаваемая и в «Живой смерти») о подводном «невидимом граде Китеже», словно живописуемом М. В. Нестеровым. Родина — одна из самых традиционных ипостасей материнства — в русовской романистике не реализована вовне, а рождается внутри[1308], странно совмещая в сокровенной глубине новонайденное модернистское единство с баснословным прошлым. Подспудно, особенно в связи с женскими образами, возникает идея спасения не в скитаниях[1309], а в скитах. Герои Русова не заявляют о «внутренней эмиграции», как Ф. Сологуб, не пытаются удержать красоту феодального этикета, как героиня

[1307] *Русов 1925.*

[1308] *Так же, как «в кругах русских теософов <…> одичавший от собственной жестокости и залитый кровью, город оказывается полон тайных светильников, до времени закрытых от постороннего глаза, невидимых троп и путей», пишет Е. Левкиевская, и «распространяется мысль о незримом существовании прежней Святой Руси», дополняет Н. Меднис [Меднис 2003]. Приятель и во многом единомышленник Русова Белый тогда же задумывает «Невидимый град». У Русова большая деревня Москва органически распространена на Россию, «во глубине» которой, как цитируется в романе «Отчий дом», «вековая тишина» (Н. Некрасов), и традиционно противопоставлена деловому, казенному и «теоретическому» Петербургу: «Пусть Нева гордится своими гранитами, пусть она воспетая, царственная! Излучистая, мелкая, зеленобережная Протва, с коровами и овцами, которые забрались в нее по колено <…> мне милее» [Русов 1911, 128].*

[1309] *Спасение бегством предлагали Чацкий, Рудин и другие «лишние», иронически сниженные в чеховском «Рассказе неизвестного человека».*

«Подростка» Ахмакова, но заметна и эта инерция, путь которой облегчен авторским субъективизмом и индивидуализмом, ощутимым во всем искусстве модерна, а в подогретом штирнеровской анархией и вовсе, несмотря на русовскую зыбкую стадию ее преодоления и преображения в славянофильском духе, стремящемся к приоритету национальной нравственности над «механической» государственностью. В интимном, трепетном патриотизме Русова все-таки больше прикровенного, тайного тайных, нежели эгоистичного, изнеженно-барского.

В ответ на «Трагические антитезы» критика Анатолия Бурнакина, призывающего автора трактата «О нищем, безумном и боговдохновенном искусстве» уйти от ирреальности и стихийности, дабы «вновь признать власть Нации, Быта, Церкви», Русов пишет, что благословляет именно эту власть. Однако, судя по трагической характеристике данной Русовым великому философу-альтруисту, ректору Университета князю Сергею Трубецкому в повести «Товарищ Ивлев», активное деятельное добро реализовать в вихре революции, сберегая тончайшие духовные связи между обезумевшими людьми и укрепляя общество, — непосильный труд, жертвой и чудом осуществляемый:

Перемена его была резко заметна. Он шел с опущенной головой, высокий и немного сгорбленный; одухотворенность его лица увеличилась до прозрачности. Он поклонился с сосредоточенным выражением глаз, как будто я разбудил его от глубокой задумчивости, которая теперь уже нигде и никогда не покидала его[1310].

Молитвы в романах «Отчий дом» и «Озеро», конечно, не литургия в храме, полная альтруизма, энтузиазма, но это «уединенное»[1311] таинство, согласное с вечно обожаемым Русовым философом, кажется действенным в самой своей задушевности. Герои

[1310] *Русов MCMXIII, 29.*

[1311] *В 1899 году в статьях «Подворье прокаженных», «Нищие духом», «Наши нынешние декаденты» В. В. Стасов приравнивает задушевную и трепетную интимность «уединенного» на примере архитектуры, скульптуры, живописи абрамцевского кружка к духовному измельчанию и манерничанью: «Но едва ли не всего хуже «картинки» г-жи Якунчиковой «Церковь старой усадьбы» и «Монастырские ворота»» [Стасов 1952, III].*

Русова, чаще дети (сестра, Лиза), молятся под семейной иконой в горенке, пахнущей ладаном, освещенной тихо, будто келья:

И вот, из тьмы времен, из глубоких воспоминаний, из каких-то волшебных краев, из-под тяжести впечатлений, образов, чувств, как пронизанное чудесными животворящими лучами, вырисовывается в памяти такое знакомое, но такое смутное видение. Маленькая детская и большой иконостас. Теплится мигающим огоньком темно-красная лампада <…> Мать шепчет «Богородице, Дево» и кланяется земно <…> Я смотрел прямо в глаза «Всех Скорбящих Радости», и тогда в комнате благоухало, казалось, чьим-то святым присутствием[1312].

Портретируется икона «Всех Скорбящих радости», изображающая Марию, тонкой, прямой, бледной, как свечечка, одну, в черном, близкую иной, монашеской «Неугасимой свече» («Вратарнице», «Игумении Святой Горы»), предвещая изменение в художественном сознании Русова от «Отчего дома» к «Озеру» в сторону жертвенности, которой суждено достичь своего апогея незадолго до гибели писателя.

Безусловно, русовский индивидуализм проявляется и в особой музыкальности автора, например, в оценке «Дубинушки» и других рабочих песен[1313] для организации «всеобщего темпа труда»: «Гремят, галдят, орут „Дубинушку“. Всюду грязь, глина и толчея непроходимая»[1314]. Контрастом рабочей песне в романе Русова «Озеро» звучит лейтмотив «Лучинушки»[1315], связываю-

---

[1312] *Русов 1911, 13.*

[1313] *Можно сравнить со статьей Ф. Зелинского «Рабочая песенка» («Из жизни идей», т. I, Санкт-Петербург, 1905) и наблюдениями А. Евлахова: «Когда бурлаки поют «Дубинушку», когда солдаты идут под марш — эмоция <…> не может быть названа эстетической» [Евлахов 1910, 463]. См. также книгу Карла Бюхера «Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение» (СПб., 1899. — С. 84). Н. Абрамович ставит «Дубинушку» в один агитационно-пропагандистский ряд с «тенденциозными романами Омулевского, Шеллера <…> западных социалистов-утопистов», а не с фольклорными песнями, отражающими вековечные тяготы народной жизни.*

[1314] *Русов 1912, 64.*

[1315] *«Лучинушек» к началу XX века «догорало» много. Задушевные и тоскующие мелодии и сюжеты объединяют их все: о подневольной невестке в чужом неприветливом доме «Что же ты, моя лучинушка, не ясно горишь», о молодце, схоронившем невесту и предуготовленном обвенчаться с могилой Варламова-Стромилова, и даже «Свободушка»*

щей главных героев. Она чудится Илье, даже когда брат Петр не играет ее: «Что-то про осенний лист, про сердце, которое стонет, как шумит дубравушка, про молодецкую кручину, про змею подколодную»[1316]. Ее хочет расслышать Анна: «Кто-нибудь заиграл бы или запел задушевное, мягкое, трогательное… о любви, о неволе, о разлуке. И диво дивное: как будто звуки послышались мандолины или гитары, заунывные, тихие, далекие»[1317]. «Лучинушка» незаметно переходит в фольклоризированную пушкинскую балладу, предопределяя судьбу Марфуши: «Под вечер, осенью ненастной, / В пустынных дева шла местах, / И тайный плод любви несчастной, / Держала в трепетных руках»[1318]. Выбиваются из общенародной жизни и исполнители цыганских, в духе Вари Паниной, романсов, в трактовке которых Русов находится между признанием их «органичности»[1319] Аполлоном Григорьевым[1320] и отвращением В. В. Стасова к их упадочности, декадентскости, наряду с лубками и плясками[1321]: «Я в разврате закоснелом / Лучезарная звезда <…> сама я без копейки, / Голодна, а все ж пою»[1322]. А когда для пропащего Петра зачинают Камаринского, то «старый бас-певчий ревет не в лад и заглушает все инструменты: Ай, жги, говори, говори! / А хозяйский-то сынок загулял!»[1323]. В другом ностальгическом романе Русова «Любовь возвращается» контрастирует с аутентичным старомодным контекстом знаковый для модерна[1324] матчиш, как и слиш-

---

революционера-народника С. Синегуба — на мотив «Лучинушки».

[1316] *Русов 1912, 72.*

[1317] *Русов 1912, 158.*

[1318] *Русов 1912, 63.*

[1319] *В 1923 году Русов посвятит русской эстетике книгу «Три современника: Тютчев, Достоевский, А. Григорьев».*

[1320] *Григорьев 1980.*

[1321] *Стасов 1952.*

[1322] *Русов 1912, 84.*

[1323] *Русов 1912, 15.*

[1324] *Матчиш организует демоническое пространство повести В. Жуковской «По пути», пример матчиша заставляет Е. Курлова в повествовании «Князь мира» перейти*

ком горячая для русского классического романа, выбранного объектом стилизации, эротика. Тоскующий неизбывно в самой попытке утешения каким-то нечеловеческим, бессмысленно-стихийным приятием течения жизни романс Полонского о костре, который «в тумане светит», покоривший весь Серебряный век, даже Александра Блока, невозвратным кочевьем пугает в романе «Озеро» Илью и Анну. Парадоксальным образом музыкальность романистики Русова отражает его представления «о нищем, безумном и боговдохновенном искусстве»[1325].

Изобразительные средства Русова также сопоставимы с основной стилистикой ар-нуво, и, конечно же, одиноко «беззащитные» (любимый эпитет Русова), а порой и нарочито скудные на фоне мощного многоцветья природы и жизнерадостных народных промыслов. Русов стилизует особое пристрастие модерна к эстампам и линейной ритмике контрастов: если в его «Озере» на «бледном небе» птицы, то непременно грачи, скворцы, то в «Отчем доме» «птицы черные тоски»[1326], словно «Зловещие» Н. Рериха; «давнишние гравюры»[1327] коллекционирует Анна. Создают стилистику ар-нуво пейзажи и натюрморты с ломкими, угловатыми, хилыми цветами, иммортелями («сухие бессмертники», «лиловые колокольчики», гвоздики, блоковско-сологубовские «страшные цветы» — лютые лютики), блеклая пастель («бледные астры»[1328], «цветы на могиле»). Флоральность модерна накладывает отпечаток на взаимосвязь женских и цве-

---

от философии танца к размышлениям о встрече в начале XX века цивилизации и дикой, первобытной культуры: «Вырвавшийся наконец из заклятого лабиринта, подошедший к желанной грани реальной жизни, к свободе духа и тела — в жадном порыве очищающего чувства, истосковавшийся по жизненной правде, задавленный условностью и предрассудками, человек воззвал к первобытному, нестесненному, очищающему контакту. И получился контакт — но уже не в чистом первобытном проявлении, а утонченный, с оттенком цинизма, оскорбительного неуважения к святости действа, измельчавший контакт. Матчиш» [Курлов 1913, 147].

[1325] *Русов 1910.*

[1326] *Русов 1911, 61.*

[1327] *Русов 1912, 197.*

[1328] *Русов 1912, 39.*

точных образов, которая едва не доходит до мопассановского «Дела о разводе» цветолюба, которое изумило Розанова в статье «Декаденты»:

Цветы смеялись мне в лицо и дразнили неуловимым ароматом, как девичьей песней <…> Я вдыхал эти слабые звуки, смотрел в зеленые и синие глаза. Они ответно целовали меня мягкими лепестками[1329].

Модернистскую графичность подчеркивают и русовские женщины «все в черном»[1330] или белом: Нина Ляпунова, порочная мачеха Рюминой, — «пава, вся в алмазах и в черном», Марфуша «в черной шали», в белой-белой «березовой роще женщина в черном» — Анна[1331], только Феклуша всегда «в белом платочке». Есть у писателя и более вычурные стилизационные попытки — виньетки, вензеля, арабески, связанные с «шахом персидским»[1332], хотя и вензеля утрачивают значения буквиц в изысканной вязи русовской орнаментики[1333]: «Перо само выводило какие-то деревья <за уютной беседой с благодарной слушательницей — лягушкой, от описания которой Русов внезапно переходит к „тонкой,

[1329] *Русов 1912, 39. Начиная от картин М. Врубеля, ужаснувших Стасова, — «Утро» (1897) и «Кувшинки» (1890), и до «Обнаженной в цветочной шляпе» 1910-х годов Ф. Малявина флорально-эротические образы постоянны в русском искусстве.*

[1330] *Русов 1912, 130.*

[1331] *Русов 1912, 147.*

[1332] *Русов 1912, 11.*

[1333] *Изначально «орнаментальный образ — это образ, увиденный и зафиксированный как бы до появления конкретно-человеческой точки зрения на мир», — пишет Л. М. Буткевич в «Истории орнамента» (М.: Владос, 2010. — 267 с.). В эпоху модерна орнаментальность становится выражением* **этнического**, *с одной стороны, и с другой — ничем, никакой идеей не связанной индивидуальности, освобожденной от иерархического «монархизма» личности, децентрализации сознания с сохранением «спиритуалистичности» (Ш. Бодлер), «эфирности змеино-спирального орнамента» (А. Белый). Казалось,* **растительное** *вытесняет человеческое, но при этом о прагматическом, технократическом и «гигиеническом»,* **неприемлющем испарений органики и пыли старины**, *преодолении архаичности орнамента свидетельствует популярность эссе 1908 года архитектора Адольфа Лооса «Орнамент и преступление», которое может послужить демаркационной черточкой между модерном и авангардом. Демократизм авангарда повсеместно побеждает модернистский аристократизм духа (Бодлер, Белый, Дебюсси), и не только духа. Князь Сергей Волконский в книге «Художественное наслаждение и художественное творчество» (СПб.: 1892) защищает орнамент, наравне с другими предметами антиквариата и роскоши:* **«Орнаментация, арабески никаких событий не изображают, никакой идеи не проповедуют <…> но нам нравятся».**

великатной, царевне в сказке“[1334], словно налицо чудесное превращение, как в иллюстрациях И. Билибина или Б. Зворыкина к русским сказкам>, женский профиль, неизвестно чей <…> или одно только имя: Клара <…> Почему Клара?»[1335]. Все в романе говорит о метафизической самоценности не только каллиграфии, но и вообще красоты. Манера рисовать легкими вьющимися линиями зеркально отображается в русском танце[1336]: «Эх, завью горе веревочкой». Так называемый «неорусский стиль», воскресший в «Мире искусства», был неисчерпаемой «национально-романтической» сокровищницей модерна. В русовских пейзажах ирреальность на грани эфемерности сообщается предпочтением воздуха иным стихиям, даже подводной (соперничающей в «Озере»), и постоянными образами летучего «чародея-корабля»[1337] и небесного града:

В воздухе поблескивают по небесным краям зарницы, млечный путь уходит к Иерусалиму[1338]. <…> И снится воздушный корабль, застывшие волны и одинокая северная звезда[1339].

Модерн создает мир, не копируя природу, но «воссоздавая застывшей в ирреальной двумерности» (У. Перси). Отсюда и сновиденная легкость соположения севера и юга, России и Индии[1340], запада и востока, неба и земли, метаморфозы воды и воздуха, как на полотнах Врубеля и Рериха. Очарователен внутренний динамизм модернистского пейзажа:

[1334] *Русов 1912, 33.*

[1335] *Русов 1912.*

[1336] *Взаимоотражение хореографии и рисования еще нагляднее демонстрирует, или экземплифицирует, как сказал бы Нельсон Гудмен, «арабеск» — и вид орнамента, и поза классического балета.*

[1337] *Русов 1911, 61.*

[1338] *Есть у Русова и противоположная пастельной цветовая гамма, апеллирующая к драгоценным камням, что, по наблюдению И. Гофштеттера [Гофштеттер 1902], также отличительный признак модернистского искусства — «византинизм».*

[1339] *Русов 1912, 24.*

[1340] *Засыпая, герои медитативно-музыкально складывают в колыбельную-неотвязку географическую школьную запоминалку (вновь знак неотъемлемости русовского творчества от фольклора — на сей раз детского) — «Инд, и Ганг, и Брахмапутра…»*

Как молодой король <Уайльда или «Северной симфонии» Белого, — *Е.А.*> с ясной улыбкой проходил полями и лесами месяц Август[1341]. За ним собирались в дорогу птицы, его воздушная свита.

Фантастичность пейзажа усиливает сказочно-мифопоэтический прием олицетворения, превращения абстрактного, условного — в живое, счета — в длительность, медленность, подлинность.

От заглавия романа «Озеро» до явления в нем светлой ангелоподобной женщины, словно отражающей полновластную тихую луну, или попытки найти природное воплощение одинокого покоя, русовский художественный мир полон аллюзий на картины М. Якунчиковой, такие как «Восход луны с ангелом» (1895), преломляющие западную романтическую традицию, или иные, как «Восход луны над озером» (1890-е), обращенные к сунским буддийским пейзажам; еще больше у Русова примеров вычурной декоративности в описании деревьев, «подворья» и интерьеров, что напоминает резьбу по дереву Якунчиковой «Игрушечный пейзаж», «Рябину», «Елочку с осиной» и поленовскую «вышивку бисером и ракушками» (В. Стасов).

Также Русов по-модернистски апеллирует к кинематографу сквозь призму теневого, силуэтного театра: «За легкой занавеской тень <…> белые руки закроют окно»[1342]. Однако многажды парафразированный Русовым американский кинематограф при «переводе» словно русифицируется. Так в повести «Андрей Неволин» из «киномарин», популярных в 1910-х годах Русов контаминирует (вернувшись к поэме А. Теннисона, пропустив киноверсию с потерей и возвратом памяти к моряку, который после этого благополучно вернулся к супруге) «After many years», «Неизменное море» и «Энох Арден» Д. Гриффита, незаметно приспосабливая их к типично русскому жертвенному сюжету: как

[1341] *Как впоследствии Андрей Белый в «Москве» вводит в эпическое действо героя — Марта Февральевича, возвращая месяцу лицо бога Марса, в честь которого он и был назван, так и Русов объединяет космизацию императора Августа и одушевление природы.*

[1342] *Русов 1912, 39. Ср. силуэты К. А. Сомова.*

замерзший в степи ямщик, который оставил жене «наказ», чтоб «с другим она обвенчалася», чудом выживший моряк «опять уезжает далеко от родины, никому не показавшись… осиротелый и благородный моряк»[1343].

Многое в романистики писателя говорит об идеализме, близком к субъективному (напрямую — в диалоге с романом Бурже «Ученик» в «Озере»), и индивидуализме: одинокая молитва, сольное и акапельное пение, виртуозно-проникновенная, боговдохновенная и подстерегаемая дьяволом скрипичность Паганини, конёнковскую скульптуру которого портретирует в «Отчем доме» Русов. Но как иначе, если таяла и становилась ирреальной сама материя, как увидел Б. Зайцев в рассказе 1904 года «Сон»:

> Мир истончался тогда для него, все вокруг обращалось в неясное, дымчато-розоватое реяние, точно все было завешено легкими, колыхающимися, смягчавшими контуры пеленами.

Однако, несмотря на модернистские приемы, чаще призванные оторвать художника от земного, «органическое», национально-самобытное в романистике Русова прослеживается на уровне русской художественной и языковой традиции. Так, на визуальном уровне специфична эротика писателя. Она — пластична, монументальна. В начале XX века духовность любви в творчестве В. С. Соловьева, А. Блока, А. Белого начинает оспаривать сам факт телесности любовницы. Русов же то обнажает лоно или сосцы женщины, то окунает мужчину в «парное молоко реки», в которой сводятся воедино все женские субстанции. Сказывается влияние В. Розанова, которому Русов был верен от проникновенного эссе 1910 года «Об искусстве» до романа «Мудрование плоти», обсуждаемого в 1922 году с Г. Шпетом[1344]. Скульптор С. А. Конёнков был еще одним вдохновителем подобной образности Русова, имеющей мало общего как с гастрономией А. Каменского, иронически выведенного в «Отчем доме»

[1343] *Русов МСМХIII, 128.*

[1344] *Щедрина 2010, 281.*

под именем Анатоль Раменский, так и с чересчур «дикой волей» С. Городецкого (в «Отчем доме» — Бородецкого). Чтобы понять культ природы и «древности» Конёнкова, можно вспомнить слова А. Блока о русском язычестве:

Нужно привыкнуть к причудливым и странным существам, которые потянутся к нам из-за каждого куста, с каждого сучка и со дна лесного ручья. Древний человек живет, как в лесу, в мире, исполненном существ — добрых и злых, воплощенных и призрачных[1345].

Скульптуры Конёнкова символизируют не только буйство производительных сил природы, рода, народа, но и оборотную сторону этой силы — разрушительную. Благодаря славянским Ладам, идиллическим пастушкам Настям и вместе с ними грозно-героическим, бунтовским крестьянским фигурам Конёнкова вырастают в романах Русова не только Феклуши и Марфуши, но и напоминающий о возмездии образ родины как Девы-Обиды:

Что-то совсем небывалое обещали ее глаза, чистые <…> строгие, страстные, странные, страшные <…> она уходила от нас неизвестно куда, я, как брошенный ребенок, стоял перед ней в последний раз и спрашивал: «Ты придешь опять, прекрасная, печальная?» Она молча клонила голову, и я брал ее руки, и все мы замирали в тяжкой боли, припав к краям ее одежды[1346].

Вторая связь с родиной проявилась на лексико-синтаксическом уровне, в национальном колорите речи. Однако оторванность книжно-патетических лирических отступлений в романистике Русова, и того, что Г. Завгородняя обобщает как «эстетствующую стилизацию»[1347] от создания социальных типов через «голос <…> специфического образа через устную речь»[1348] заставляет задуматься, что это вовсе не опережение времени, не движение к тому, что назовут «сказовым бумом» 1910-х и особенно 20-х годов, обусловленным массовым патриотическим

[1345] *Блок А. 1962, V, 37.*

[1346] *Русов 1911, 7.*

[1347] *Завгородняя 2013, 101.*

[1348] *Завгородняя 2013, 101.*

подъемом. Наоборот, житейской изнанкой речевых характеристик в дореволюционных романах Русова был натурализм конца XIX века, или, как выражались декаденты, «золаизм». Например, фабричные у Русова напиваются «еле можаху»[1349], все, даже дети, «толпа гудит не песни, а Бог знает что <…> тревожный шум»[1350], «обидные прибаутки». В «Озере», расправляясь с Шустером, бабы по-звериному «метят» захваченную территорию и поверженного врага. Пытаясь адекватно пересказать и оценить события, автор переходит на матерную лексику, которая, как поется в его «Отчем доме», и сама пагубна, особенно, конечно, для женщин — хранительниц святыни домашнего очага:

Когда женщина матерным словом терзанется.
И мать сыра-земля потрясется,
И Пресвятая Богородица за престолом содроганется
У женщицы уста кровью запекется…[1351]

Более того, строки именно духовного стиха с богатой апокрифической традицией объясняют у Русова смысл матерной лексики не с точки зрения банальной поверхностной морали, часто ханжеской, а раскрывают его в евангельском и космическом контексте. «Согласно представлениям, отразившимся в древнерусском поучении против матерной брани, в апокрифах, в духовных стихах, матерная брань — это тяжкий непростительный грех: „И когда кто кого избранит матерно, проклят бывает тот человек от всея твари, понеже мать поминает… И за то Бог спущает мор и крови пролитие, и воде потопление… и болезни, и скорби“ <…> Женская брань влечет за собой космическую катастрофу: „Престол Господень с места подвигаитса, Пресвятая госпоже Богородице вострепешшитса“»[1352]. Показательно, что декаденты, кощунственно сакрализовали половую любовь и, наверное,

[1349] *Русов 1912, 21.*

[1350] *Русов 1912, 29.*

[1351] *Русов 1911, 34.*

[1352] *Топорков 1984, 224–226.*

именно по этой причине избегали (в отличие от предшественников или авангардистов) лексику, оскорблявшую «таинство».

Таким образом, постоянное обращение Русова к фольклору обеспечивает непрерывную связь его творчества с родной землей, напряженный разнонаправленный потенциал его образной системы, так как сам фольклор вариативен, углубляет мифопоэтический план и укрупняет значительными прообразами каждую деталь.

Колоссально отличие неорусской прозы Русова от современной ему реалистической — о русской народной жизни. При одинаковой тематике, сюжетике, проблематике, при полностью совпавшей фольклорной аллюзийности, допустим с С. Т. Семеновым, «эйдологический» и стилевой образ творчества Русова иной. Например, позитивисты не принимали мифопоэтических «воззрений славян на природу», как суеверия, а не «национальное своеобразие, право на свое лицо, свою душу» (о. Александр Кузин). В повести 1904 года «Гаврила Скворцов» Семенов пишет:

> Земля на трех китах, и если один кит хвостом вильнет — солнце взойдет, другой вильнет — солнце сядет, а как третий кит шевельнется — тогда начнется «светопреставление». На месяце — говорили — видно, как Каин Авеля убивает. Звезды — это людские души; как человек помрет, так и его звездочка угаснет. Мальчик до школы очень доверчиво относился ко всем этим рассказам, но когда он походил в школу, послушал беседы учителя об устройстве мира, почитал книжек, то он понял, что многое, что ему сообщалось, были просто басни.

Также позитивисты уважали прагматизм, дисциплину труда, предприимчивость: «Гаврила мог смекнуть любой расчет, разверстать в покосе клин травы, уставить расстроившийся плуг». Позитивистская проповедь общечеловечности, которую славянофилы считали прозападной, перекликалась и с народничеством, и с революционно-демократической программой, и с толстовством, которого придерживался и Семенов, состоявший в постоянной переписке с наставником — Львом Николаевичем, пострадавший за свои убеждения в ссылке

и убитый на родной земле от рук мракобеса, считавшего успешное крепкое хозяйствование Семенова результатом колдовства. Толстовец Семенов, которого С. А. Залыгин называет предтечей «деревенщиков» второй половины XX века, не считает дионисийством попойку и свободную любовь: когда обновленная в городе крестьянка Вера, отослав за водкой жениха, целует Гаврилу Скворцова из одноименной повести, а под утро они уже все вместе обнимаются, то автор не открывает всеединства в эросе и бахусе как предпосылки «всесокрушающей религиозной революции» и осуществления Третьего Завета. Отталкивает Семенова и излишнее любование предметами народного быта, и красота, а тем более флоральность или бестиарность женщин: «Вам кукла нарядная <в куньей шубке> лучше человека! — сквозь слезы воскликнул Гаврила»; «Зверь ты <Маланья>, а не человек». По Семенову, главные человеческие достоинства, одинаковы для мужчины и женщины, — ум, трезвомыслие, целомудрие, отзывчивость, честность, простота, уравновешенность, трудолюбие, а союз таких людей, в том числе брачный, будет счастливым. Семеновская проза — точный диегезис с редкими скупыми описаниями, лирическими отступлениями, поэтизмами, миметичными, не высокопарными диалогами, полилогами. Сюжетные мотивировки в семеновской прозе бытовые, а не внутренние, проистекающие из тончайших нюансов духовных порывов. Семеновский психологизм — внешний, жестовый, без «потока сознания» или метафоризации душевной жизни:

— Негде теперь и искать <невесту> — упустили! — глухо проговорил Гаврила и совсем отвернулся в угол.

Узнаваемый пейзаж создает не философско-религиозный план произведения, а местный колорит и время повести мерками «страды деревенской»:

Июльское солнце ярко сияло, поспевающая рожь блестела от его лучей и уже не волновалась, как это бывало, когда она цвела. В траве на межниках еще не выпарилась роса, от шагов по дороге поднималась легкая пыль.

Семенов чуждается обобщений, экфрасисов; его герой не странник галактики, как у Русова, а гражданин своей страны, представитель своего сословия, член семьи, Семенов соблюдает реалистический принцип типизации. Он редко, в отличие от модернистов, прибегает к воспроизведению апокрифов и духовных стихов, но обращаясь к тем же, что и Русов, городским романсам и песням, задействует по-иному их вариативность и функционал. Например, лейтмотивом и в русовском романе «Озеро», и в семеновской повести «Гаврила Скворцов» становится народная песня второй половины XIX века «Мамашенька ругала». Для Семенова главное — подчеркнуть пагубность эгоизма и растления нравов, поэтому вслед за желанием героини «в монашки пойти» сразу поется о причине такого решения: «Любила я, страдала я, а он, подлец, сгубил меня». Песня перекликается с печалью Аксиньи о разобщенности человеческого общества, его неладности:

Никто никого не любит, а живут всяк по себе: в одиночку мучаются, в одиночку радуются. Кто к кому с горем пойдем? <…> Над горем не потужат, а радости позавидуют. А если бы человек о другом, как о себе, понимал, тогда б другое дело.

Мораль — самое важное для Семенова, его влюбленные подходят друг другу тем, что «одинаково разумеют, что худо, а что хорошо». Для Русова монашеское служение — очищенное от суеты восторженно-строгое моление, эйфория пребывания в надзвездном просторе. Эпитетом «монашеская» по отношению ко всем героиням романа Русов определяет их душевную чистоту, никак не связанную с представлением о половом воздержании. Героинь Феклушу, Марфушу и генеральскую внучку Анну объединяет в одну общая песня, тоже призывающая быть прохожими в этом мире, но предуготовляя душу к жизни высшей:

Надену черно платье,
В монашки я пойду,
И дам я Богу клятву,

Что замуж не пойду[1353].

Однако основополагающая патриотическая черта романистики Русова не подлежит сомнению: это ученический диалог с родной литературной традицией. Так, его Илья, стремящийся сохранить в «кузнице» мирской суеты «сосуд Божий» — «человеческое достоинство», — потомок Обломова. Одинаково бережно их отношение к любви, женщине, одинаково печально их неумение выживать, беспомощность и отступничество от борьбы за будущую семью: «Фабрика … Где же тут предаваться возвышенной тоске? мечтать о любви? о женщине? о разлуке? о заунывных, трогательных песнях?»[1354] Мечтательность передается Илье и от гончаровского тёзки, и от мальчика Ильи из «Статуи Весны» Я. Полонского: «Над книгами по астрономии с раскрашенными картинками я чувствовал себя властелином миров иных, далеких и чудесных»[1355] Как «Галатея»-Обломов, Илья в романе «Озеро» повторит путь «Офелии, у реки, с цветами, безумной»[1356], то есть нарушит весь гендерный порядок и выведет трагизм на иной уровень обобщения — эсхатологический. Полемизируя с Гончаровым, Русов не только не спасает героинь типа Веры, подхватывая их, уже летящих в обрыв, но, напротив, обрыв ждет и русовских Марфинек, весьма жизнестойких у Гончарова. Генеральская внучка Анна, гордячка, выросшая на рассказах о Скобелеве и Гурко, под модной маской Гедды Габлер скрывает сиротское лицо беззащитных, сломленных чеховских героинь, которые, отлученные от счастья в личной жизни, то пьют с горя, то становятся учительницами. Норвежская декадентка считает опозоренной великую красоту самоубийства выстрелом в живот — обнажением животной беззащитности человека. Гедда мечтает, что гений утвердит свое всесилие выстре-

---

[1353] *Варианты времен Первой мировой войны даны в: Городские песни, баллады, романсы / сост. А. В. Кулагина, С. М. Селиванов. — М.: МГУ, 1999. — С. 57.*

[1354] *Русов 1912, 66.*

[1355] *Русов 1912, 26.*

[1356] *Русов 1912, 197.*

лом в свою гениальную голову, вместившую вселенскую тайну и подвластную лишь себе, — в сиянии нечеловеческой славы абсолютного одиночества. Анна испугалась молвы, осквернившей тайну любви, не нуждающейся в славе. Предыдущая главная героиня Русова, Лиза, связанная с тургеневской Калитиной, и вовсе тихая, скромная хозяйка и жена, чуждая декадентским устремлениям и той апологии монашества[1357], к которой возводит ее образ В. Брюсов. Тягу Русова к семейному очагу, неожиданную у такого анархиста и декадента, легко почувствовать при сравнении его «Озера» со знаменитым в начале века «Прудом» А. Ремизова, который явно учитывал автор, использовавший в «Отчем доме» и «Озере» тот же сюжет (об изгое из буржуазной среды), систему образов (фабрика, стачки, расправы, кабаки, революционеры всех мастей, падшие женщины, монастыри, демоны — в людях и отдельно от людей), ориентацию на синтез искусств и новую стилизацию. Автор «Пруда» и его герой — Николай, одержим, прямо по Достоевскому, «ненасытимым состраданием» и угнетен чувством вины перед всеми, не исключая фабриканта Арсения Огорелышева, персонифицировавшего капитализм, искоренение которого якобы грозит всеобщим счастьем. Кажется, герой Ремизова создан не для Песни Песней, многажды крах претерпевшей в романе так, словно она рождена не для этой жизни, — он хочет принести себя в жертву во имя спасения сатанински кошмарно безумствующего мира. Противоположны планы Глинского, тоже Николая, «победителя народов», героя «Отчего дома», излагаемые в финальном письме, где он отрекается от политики и любого действия за пределами собственной усадьбы:

Я никак не могу втиснуться в тесный круг общественной деятельности <…> считаю ложной всякую политику, правую, левую, безразлично. Все мы должны, прежде всего, стремиться к тому, чтобы приблизиться к Богу. Борьба всегда порождает злобу и ненависть друг к другу. Люди разъединяются и вра-

[1357] *Брюсов 2004.*

ждуют, ибо общей программы найти невозможно. <…> Нужно сеять мир и любовь <…> ненависть святой быть не может. Мир победит и успокоит любовь, и возродит его христианский труд, христианский смиренный подвиг. <…> Я не люблю ничего, что внешне отличает меня от других людей <…> рай земной никогда не даруется нам, если каждый из нас смиренно и просто не будет идти той жизненной стезей, которая ему предназначена, не будет стоять у своего дела[1358].

Утопический вывод Русова полностью совпадает со сказкой-притчей[1359] 1885 года Л. Н. Толстого о царе «Иване-дураке <…> и о старом дьяволе», а также со словами, сказанными Русову Толстым лично:

Это хорошо, что политика затихла в университете. Не надо насилий над людьми. А политика, в чем бы она ни выражалась, всегда заключает в себе желание одного человека подчинить себе волю других людей.

3.13. Жанровое своеобразие «Плача о Борисе и Глебе» Б. Зайцева

«Плач о Борисе и Глебе» впервые опубликован в парижском «Возрождении» 1928 года в рождественском номере, с иллюстрациями М. Добужинского. Образ юных страстотерпцев, погибших от рук брата, давно волновал автора, что ясно из значимого образа бланковской церкви святых Бориса и Глеба в романе 1923–25 годов «Золотой узор» и в тетралогии «Путешествие Глеба». Авторское определение «плач» указывает на переосмысление житийного канона[1360], существующего при запечатлении святых, и одновременно на отмеченную В. Адриановой-Перетц

[1358] *Русов 1911, 174.*

[1359] *Сказки Л. Толстого пользовались в Серебряный век необычайной популярностью. Так, сказка-утопия «Работник Емельян и пустой барабан» о семейной идиллии, пацифизме и плюсквамперфектном натуральном хозяйстве была мгновенно угадана во 2-й драматической «Симфонии» А. Белого Ивановым-Разумником, несмотря на странное окружение — из «норвежских львов», «бельгийских затворников», «монаха в костюме нетопыря».*

[1360] *Демин 1998.*

связь с древнерусским «методом „преображения жизни“», определяющим построение «светлого мира идеала и противостоящего ему мира зла»[1361]. В древнерусской культуре монах Нестор создал «Чтение о Борисе и Глебе», анонимный автор — «Сказание» о них, им посвящена повесть в летописи под 1015 годом, множество похвальных слов-проповедей, церковных служб XII века, а также пословиц и духовных стихов. Разные жанры освещают разные грани жизнеописания героев. Относительно «Плача» Зайцева, с одной стороны, языческие трактовки времен, допустим, творения «Слова о полку Игореве», где звучит самый известный на Руси плач, не предполагаются. Например, В. Кусков утверждает наличествующий в «Слове» со «старых времен» Траяна «культ предков, представлений о мифическом родоначальнике <…> Неразрывную связь „нынешних внуков“ с их дедами не только реально-историческую, генеалогическую, родовую, но и мифическую»[1362]. В зайцевском «Плаче», напротив, подчеркивается исключительно нравственная связь с отцом и возможность молитвы только единому Богу, а не предкам. Узнав о смерти отца Владимира, «Борис опечалился, стал на молитву <…> Святополк теперь заместо отца <…> Глеб брату во всем подчинялся, его чтения житий и молитвы слушал <…> На княжении милостив и кроток». Однако перенесший Гражданскую войну, «взорвавшую» мифологическую основу бытия наружу, автор подспудно воспроизводит древнейший архетип, выделенный Е. Мелетинским в книге «О литературных архетипах», — детоубийство при столкновении родовых интересов с политическими при несовпадении изначального семейного и нового военного союза, претендующего на передел земли. По наблюдению Мелетинского, борьба за власть между отцом и сыном встречается от греческих Урана, Кроноса (римского Сатурна) до древнегерманского Хильдебранда и Хадубранда,

[1361] *Ужанков 2008.*

[1362] *Кусков 2003.*

сакско-согдийского Рустема и Сохраба и повсеместно в «эпоху миграций и больших войн эпохи варварства»[1363]. Кстати, в русском варианте, в былинной битве Ильи Муромца и Сокольника, архаичное, древнее проступает волчьими чертами, возможно, тотемными, или просто хтоническими: «Сокольник думат таку думушку: „Погоди-ко ты, седатый волк, / Вот я дам тебе расправу вечную!“ Очевидно, что отцовское начало будет хаотической, хтонической, „лесной“ стороной оппозиции, а сыновнее — цивилизованной, гуманной. Десятилетием раньше Зайцева эту оппозицию воспроизвел М. Шолохов в рассказах „Родинка“, „Бахчевник“, „Чужая кровь“. Для подобной интеграции злободневности в древность необходима целостность личного и общенародного мировоззрения, обнаруженная „под непосредственным воздействием потрясений, которые вместе со своим народом переживал писатель“[1364]. В зайцевском Святополке и его „стае“ атавистически проступают волчьи черты, как, например, в шолоховской „Родинке“ у отца из лесной банды („уходят по-волчьи“, вместе с ними „из бурелома на бугор выскочил волк, репьями увешанный“), убившего сына — „ученого“ („учиться бы поехать“) и „организованного“ („члена РКСМ“, „эскадронного командира“). Лейтмотив плача Зайцева един с его рассказом „Волки“ (конечно, совпавшая с Шолоховым мифопоэтическая оппозиция — с противоположным политическим наполнением): „Святополк сидит в Киеве, зубами щелкает, рассылает востроухих по Руси <…> бегут, шерстью потряхивают, рыщут, понюхивают, глазами в ночной тьме сверкают. Святополковы волки идут“. Звуковая метафора волка создается перекрестием в тексте аллитераций, ассонансов, звукоподражаний: „волокли волоком, довлачив“, „гребут против воды“, „побоялись ворваться, сквозь шатер черной ночью прокололи“. В светлых же образах Зайцев контаминировал житийную и фольклорную традицию. Так уже

[1363] *Мелетинский 1994.*

[1364] *Дворяшин 2005.*

из „Чтения“ и „Сказания“ взяты ретроспективные исторические аналогии страстотерпцам — Авель и Христос. В тексте Зайцева помимо Святополка Каина-Окаянного (древнерусский неологизм) фигурирует Иуда — повар из Тороков, который „зарезал кухонным ножом своего князя, как барашка“. Канонизация была признанием церковью и Богом христианского достоинства князей, хотя они были мирянами, но смиренномудрыми, всепрощающими, духовным подвигом утвердившими ценность семьи и отчизны (зайцевский лейтмотив „не подыму руки на брата“). Однако жреческое в благочестивых правителях подразумевалось и в дохристианскую эпоху, в том числе и в славянских странах, а жрецы, как известно, отвечали не только за социальное, но и за универсальное процветание земли. А. Ранчин доказывает, что „в народном почитании Бориса и Глеба отразились и архаические, восходящие к доисторическим индоевропейским временам представления о паре близнецов-сыновей бога, воплощающих плодоносящую силу природы“[1365]. Фольклорный мотив вечного земного возрождения трагически оборван в „Плаче“ Зайцева. В нем звучат апокалипсические предвестия, сравнимые, например, с лейтмотивом-„плачем“ „Москвы“ Белого, также писавшейся в конце двадцатых, „о том, что плоть не спасется“. В отличие от плача Ярославны, „магии женской любви“ (А. Робинсон), специально, по мнению Н. Гудзия, передвинутого от обычного скорбного плача остальных жен к чудесному спасению Игоря и по сути явившегося скорее „языческим заклинанием“ (А. Робинсон) „господам“ Ветру, Днепру и Солнцу. Плач у Зайцева эсхатологичен, анимистически изображенная природа скорбит: „Жалобно выпь ухала <…> Сиво-опаловое солнце печально смотрит сквозь туман <…> светлые звезды и ветры глухие, знайте о судьбе князей“. Зайцевский финал вполне следует письменной христианской традиции, особенно анонимного „Сказания“, в котором братья принимают смерть „съкрушенъмь

[1365] *Ранчин 2000.*

сьрдьцьмь, а душею радостьною“: „Плачьте над земным их уделом. Радуйтесь горнему».

3.14. Пути преодоления ирреализма в прозе А. Блока и С. Есенина

«Порода людей стиля модерн» в рецензиях А. Блока

В письме матери 8 января 1908 года А. Блок признается, что «должен установить свою позицию и свою разлуку с декадентами путем ряда статей»[1366], и в том же году в подглавке «Трудное положение обозревателя» статьи «Вопросы, вопросы, вопросы» А. Блок констатирует: «Я совсем не „модернист“, чтобы питаться „воздухом и обещаниями“ современной литературы»[1367]. Изолированность, бескрылость и загроможденность декадентского «позднего реализма» натуралистическими подробностями даже не будничной, а изнаночной стороны жизни в сочетании с беспочвенностью, декоративностью и искусственностью модерна представляли, по наблюдению Блока, беду современной литературы, заявленной как идеалистическая или демоническая, возвышенная или душераздирающая. Но Блок считал, что все люди и особенно «писатели, свободные от всех обязанностей, кроме человеческих, должны играть роль тончайших и главнейших органов ее <родины> чувств»[1368]. С этой позиции видно, как Блок оценит асоциальность, аморальность, стихийность, подвластность законам природы, а не общества, причем парадоксально, что именно блоковской стихийностью как сутью современной литературы, инспирированы трактат 1910 года Н. Н. Русова «О нищем, безумном, боговдохновенном искусстве», исследования А. А. Климентова «Романтизм и дека-

[1366] *Блок, 1963, VIII, 224.*

[1367] *Блок, 2010, VIII, 83.*

[1368] *Блок, 2010, VIII, 136.*

дентство» 1913 года, В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» 1914 года (Жирмунский, 198), а также само явление стихийности[1369] поэта как такового в размышлениях И. Ф. Анненского, впоследствии Н. Я. Абрамовича и других. В это же время в собственной прозе 1910 года Блок настойчиво и сурово предлагает литературе путь религиозной и гражданской дисциплины во имя свершения мессианского долга: «Мы — не слепые ее <родины> инстинкты, но ее сердечные боли, ее думы и мысли, ее волевые импульсы. <…> Мы не знаем сроков, только читаем их по звездам; но, однако, читаем уже, что близко время, когда границы сотрутся и родиной станет вся земля, а потом и не одна земля, а бесконечная вселенная <…> некогда крылья Духа понесут нас в объятия Вечности»[1370]. Из «людей породы модерн», раскритикованных Блоком, значимыми и для характеристики самого критика оказываются как те, кого А. Блок удостоил особого внимания, так и те, кого он вниманием обошел.

Так, прозу М. Л. Премирова Блок цитировал и анализировал, отметив ее основные приемы: он обозначил их условно — кодак и гипноз. Объектив камеры служил примером объективности вообще, потому что не только идеи и эмоции субъекта, но и выбор материал автором затруднен из-за технической «тотальной видимости» (Winston; Морвиль), фиксирующей как срежиссированную сцену, так и жизнь как она есть, неотрефлектированную художником, что невозможно даже в натуралистской живописи. По премировскому рассказу «Скорбный лист» (1904–1906) понятно, что писатель сознательно эксплуатирует именно эти

[1369] *Например, стихийность в понимании В. М. Жирмунского такова: «Принятие жизни, помимо разумного выбора и рассудочной оценки, помимо разделения на доброе и на злое, счастливое и несчастное, принятие всей жизни как она есть, как она переживается нашим непосредственным чувством <…> во всей полноте, во всем разнообразии ее» (Жирмунский, 15–16). О блоковских циклах второго тома, вызвавших наиболее сильный шквал подражаний, Д. М. Магомедова пишет, что «слияние героя со стихией абсолютно», но «это растворение не становится подлинным обретением нового позитивного идеала» (Магомедова, 2001, 109).*

[1370] *Блок, 2010, VIII, 136.*

приемы. Студент Крайнев, как и Митя из последующего рассказа «Тихая сказка», — фармацевт, что уже симптоматично для Блока, который обозначил этой профессией выродившийся базаровский нигилизм. В рассказ включена «Летопись моей жизни», лаконичный дневник Крайнева, где пронумерованы и перечислены события: «29. Напился пьян. 30. Ночевала Надя <…> 29. Напился один. Встретил Елену и привел к себе. Она украла 25 рублей. Я заявил.4. Я посадил Елену <…> 6. Болен. Лежал <…> 8. Почувствовал себя „сверхчеловеком“ и совершил несколько бессмысленных поступков»[1371]. Видно, что премировские события не претендуют на увековечивание в героическом эпосе. Но Премиров — писатель эпохи модерна, и он не может не быть влюбленным в Вечность. Оказывается, музыка его души непрерывно запечатлевается в ирреальном континууме, синтаксически обозначенном сослагательным наклонением, приравненным к нему сравнительным оборотом: «казалось, она жила в нездешнем призрачном мире, как если бы она была княгиней»[1372]; «мир голубой развертывался перед ними, как вольный океан <…> они плыли вместе с волнами в неведомые желаемые страны»[1373]; «как будто видели печальных ангелов, пролетавших над ними»[1374]; «как будто легла на их души мимолетная ласка женщины, прекрасной и призрачной, рожденной светлой мечтой»[1375]; «будто ласковая женская рука разгладила морщинистую душу»[1376]; «как будто совсем их не было в жизни»[1377]; «как будто никто не плакал, никто не мучился, никто не бился в рабских цепях»[1378]. У премировских фармацевтов, по примеру их тур-

[1371] *Премиров, 1909, 177–178.*

[1372] *Премиров, 1909, 5.*

[1373] *Премиров, 1909, 29.*

[1374] *Премиров, 1909, 28.*

[1375] *Премиров, 1909, 30.*

[1376] *Премиров, 68, 1923.*

[1377] *Премиров, 1909, 36.*

[1378] *Премиров, 1909, 54.*

геневского прообраза, оказалось дон-кихотское зрение, возвращающее девственность блудницам, «как будто бы они были маленькие ученицы»[1379]. Словами Блока можно подытожить, что «индийская нимфа Пара-спати»[1380] гипнотизирует и обезволивает Премирова и его героев, отрешенность от земных мук обеспечивает погруженность в сновиденный рай. Что же привлекло внимание Блока в этом подпочвенном потоке модерна, своеобразном подземном течении лирической прозы, без выхода, без света, столь характерного для Б. К. Зайцева или И. С. Шмелева? Вероятно, кающийся интеллигент — постоянный тип премировского героя и главный образ автора. Премиров был консерватором, он не принимал революции: чего стоит полуаллегорический образ изнасилованной дочки священника бунтарями или карателями, намеренно неразличимыми в «Тихой сказке». Гражданская позиция героев Премирова и, видимо, самого автора туманна и наивна: Крайнев, например, сетует вместо того, чтобы гордиться, что слушал Чайковского, читал Чехова, Андреева, но не Писарева, Добролюбова, Бокля, Маркса. Но при всем этом неизменны отголоски покаяния и самобичевания миролюбивого интеллигента (то консерватора, то либерала[1381]): они слышны даже в последней повести Премирова «Счастливый остров». Герой-рассказчик ее Треухов — Передонов в кубе — вещает: «Уюта хочется, покоя, а его нет. Всю жизнь исковеркали <…> Кому революция нужна? Кучке проходимцев, искателям приключений <…> Стихия. На самых грубых страстях играют <…> Скотские инстинкты»[1382]. Однако неприметная дескриптивность глаголов, характеризующих интеллигента («пришибся», «проскользнул»), подчеркивает действие гадов и мышей, связанных

[1379] *Премиров, 1909, 51.*

[1380] *Блок, 2010, VIII, 81.*

[1381] *Историю блоковского отношения к консерваторам и либералам самого можно прочесть в исследовании Д. М. Магомедовой «Чеховский текст в статье А. А. Блока «Интеллигенция и революция»» (Магомедова, 91–96, 2008).*

[1382] *Премиров, 1923, 72.*

с инфернальными глубинами, а детали интерьера («квартира с бельмами кисейных занавесок») и внешности («грудь, взбитая, как пуховая подушка») намекают на обмещанивание. В 30-е годы премировская проза становится еще мрачнее, появляются сатирические черты. Читающим ее не верится, что блоковское «мгновение слишком яркого света» в начале пути, на котором акцентирует внимание Д. М. Магомедова[1383], было и у М. Премирова. В одной из своих первых публикаций — рассказе «Из детства» 1899 года о мальчике, который во сне бросился в разъяренную толпу спасать Христа с лицом своего доброго приходского батюшки, рассказчик признается: «Теперь я уже не тот, что был в детстве. Жизнь–борьба своей грязью и тьмою заглушила во мне то светлое, чистое и святое, что присуще только детскому возрасту <…> что так высоко ценил Христос, когда говорил: если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в царство небесное (Мф. 18:3)»[1384].

Если Премирову, несмотря на его безволие, Блок симпатизирует, то прозу М. И. Пантюхова и А. А. Галунова критик отверг. В пантюховской повести «Тишина и старик» герой Юрий разочаровался в Жене, «глаза <которой> такие огромные и грустные избавили от многого дурного», — своей Вечной Женственности, во многом ориентированной на идеал ранней лирики А. Блока. Однако изначально Женя не «выводит за грань разбитых миров»[1385], что долженствует из упований А. Белого и А. Блока, а замыкает круг, в котором герой прячется от жизни, от «истины»: «Это благодаря им <глазам Жени> я не впутался в жизнь и смотрю теперь на всё, как чужой»[1386]. Несмотря на счастливое, казалось бы, существование в «футляре» с «указавшей свою подчиненность <…> женской, а не Женственной»[1387],

[1383] *Магомедова, 2001, 90.*

[1384] *Премиров, 1899.*

[1385] *Белый, 1989, 631.*

[1386] *Пантюхов, 1907, 74.*

[1387] *Белый и Блок, 2001, 38.*

Юрий выжигает Жене глаза, как на картине Д. Уотса «Надежда». Трагический разлад «женского и Женственного» начала, прообразом которого может служить знаковый для Серебряного века миф о Елене-Софии, эксплуатирует и Премиров на протяжении всего творчества, особенно наглядно в заглавном рассказе рассказе «Немые дали», где Ольга «ждала, как рабыня, и требовала, как госпожа, новых ласк»[1388], а Ангелина «казалась ребенком, безгрешным, призрачным и прекрасным. И было чудно — не верилось, что возможна эта призрачная, волшебная красота здесь — на грубой, жирной и плотяной земле. Казалась трепетным сном, одним из тех, что снятся в часы тяжелой болезни, когда внезапно становится легко, печально, сладостно и страшно, как перед тайной нездешнего бытия»[1389]. Описание Ангелины было для Блока пробуждением от премировского гипноза. В рассказе «Немые дали», не заявленном в оглавлении и словно распространенном на весь цикл, Ольга-жизнь сталкивает Ангелину в бездну. Два следующих рассказа предлагают два других освобождения от коллизии идеала и действительности: в «Гемме» герой навсегда покидает «звезду», не коснувшись ее руками, а в «Счастье» горбун Саша, принимая яд, не открывает земное письмо Любови Александровны, потому что его ждет ее небесная любовь: «В море вечности я буду жить с тобой» (Премиров, 1907, 409). Пантюхов и Премиров (и сотни забытых модернистов) множат, как в разбитых зеркалах, двоящийся женский образ, так объясненный А. Блоком: «Ангелы — *бесчисленны*, а бесам имя — легион. Жена пространства и жена времени — обе расчислились, распластались по истории, по земле. Они — манят. Другая — не манит. „Жаждущий пусть приходит, и желающий пусть берет воду жизни даром“ (Иоанн. Откровение. XXVII, 17)»[1390]. Еще сильнее искажается у Пантюхова гностическая

[1388] *Премиров, 1907, 250.*

[1389] *Премиров, 1907, 261.*

[1390] *Белый и Блок, 2001, 39.*

«двоица» Невыразимого (Ἄρρητον) и Тишины (Σιγή), долженствующая превратиться в Отца и Истину. Только духовный сын в отце оборачивается бесконечным заблуждением в кромешном кошмаре. Старик-тесть устраивает козлоглаголание на похоронах Жени и предлагает скармливать покойников свиньям. Сын-солипсист сочувствует «Богу», сотворенному по собственному образу и подобию, который, согласно традиционным христианским представлениям, — отверженный дьявол: «Я не хотел бы быть Богом… Никогда Он не может узнать, существует Он или нет. Это Его единственный ужас. Я думаю, Он все время сомневается… От этого и происходит все… эти каменные миры…»[1391]. Тогда как величайшие философы начала XX века отвечали просто: Бог не одинок, ведь Он создал человека — из потребности в диалоге и для обоюдной любви.

Идейно-художественные находки Пантюхова отвратили не только А. Блока, они вообще не были востребованы в эпоху модерн и обнаружатся век спустя в прозе Ю. В. Мамлеева, а позже станут постмодернистскими штампами. А. А. Галунов, напротив, модернист до мозга костей, искусствовед-эстет и врач-психиатр. Всю жизнь он очерчивал вокруг себя некий зачарованный, как ему, наверное, казалось, круг. На уровне графического оформления текста цикла рассказов «Обойденные» — это жирная черта, отделяющая мир небесной и земной тверди от убогого человеческого мирка. На уровне сюжета — в цикле «Обойденные» в общежитии есть порог — граница между враждующими лагерями хороших и дурных персонажей. В первом же цикле «Ad lucem» Галунов заявит: «Я и мир, то есть один я»[1392]. Авторская позиция аналогична преодоленной героем Пантюхова: «„Зеркала, зеркала“… сказал он: „я когда-то не мог жить без них <…> а теперь мне тяжело видеть свое лицо в них

[1391] *Пантюхов, 1907, 123.*

[1392] *Галунов, 1904, 25.*

<…> Я перебью их все“»[1393]. Свой метод Галунов охарактеризовал тоже с помощью метафорической черты. В предисловии к циклу рассказов «Книга мертвых» А. Галунов так обозначил принцип своей работы над текстом: «Врач-психиатр, касался я в своей книге пограничных психопатических форм. И куда не проникал нож научного анализа, — там довершала дело художественная интуиция». Таким образом, черта находится за пределами человеческой природы и лишь на миг ее пересекает поэт. Правда, иногда непреодоленная черта скорее обнадеживает, чем удручает. В рассказе, открывающем «Рождественские песни» голодный поэт Юрий Колесов сочиняет «праздничную» сказку в надежде продать в редакцию. Сказка выходит беспомощная, несамостоятельная: она контаминирует сюжеты «Счастливого принца» О. Уайльда, многажды упомянутого в «Обойденных», и «Девочку со спичками» Г. Х. Андерсена, использует мотивы иссякновения света и тепла, иронически низведенных до керосина, и образы знойных египетских красот как обетования неземного блаженства. В Рождество мать приносит сыну нарядную елку и остается с ним… замерзая на его могиле[1394]. Сочиненная сказка очерчена рамочной композицией рассказа о поэте с шопенгауэровской сансарой в фамилии — Колесов. Он преодолевает ницшеанские и анархистские иллюзии и истину голода ради иной истины — не в том, что обойденные на пиру жизни будут вознаграждены за ее чертой, а скорее в кругу еще горящей лампы, дающей возможность творчества и бытия. Начав свою писательскую карьеру с полемического по отношению к поэзии Блока цикла «Ad lucem», доктор Галунов словно не забывает, что призыв «Через крест к свету» выгравирован в анатомическом театре, где человек исследуется не только с духовно-душевной стороны. В трилогии «Сосуды скудельные», заинтересовавшей М. Горького (см. письмо Н. И. Иорданской, не ранее 16/29 ноября

[1393] *Пантюхов, 1907, 197.*

[1394] *Галунов, 1914, 82.*

1910 года), галуновский мир обретает, несмотря на «внешний модерн», глубину миропостижения. Галунов уже и сам высмеивает модерн на примере «истеричного, неуравновешенного» поэта Венедиктова, «напичканного Кантом, Ведами, сбитым с толку Ницше, неистовом поклоннике Вагнера <…> память его вмещала и цитаты из писем Ван-Гога, и самое остроумное толкование Апокалипсиса, и целые страницы Эдгара По, Уайльда» <…> в обществе поклонниц он становился просветленно-кротким и сентиментально-нежным»[1395]. «Венедиктов открыл в себе народника, — продолжает Галунов, — и лелеял мечту о бытовом поучительном романе из жизни кликуш от Иверской»[1396], тогда как «реалист Выжлов, ненавидящий декадентов, стал усердно почитывать Метерлинка и внезапно написал символическую драму»[1397]. Галунов умышленно замыкает художественный мирок странным пересечением скептицизма, по Д. С. Мережковскому, «последней мудрости мещанства», и мистики. В статье «Народ и интеллигенция» А. Блок пишет: «Интеллигенция осуждена бродить, двигаться, вырождаться в заколдованном круге». Именно этой емкой формулой определен жизненный и творческий путь Галунова и Пантюхова, а также множества вспыхнувших на небосклоне модерна звезд. Так, Ал. Вознесенский (А. С. Бродский), высмеянный Блоком, конечно, имел более чем напророченный полугодовалый успех (цикл «Черное солнце (рассказы бродяги)» 1913 года, повесть «Новое вино» 1928 года, переводы Пшибышевского, долгая слава кинематографиста), однако оставался modern style: в беседе со Л. Н. Толстым Вознесенского прежде всего интересовало движение пальцев великого мыслителя при перелистывании книжицы и мультипликационный эффект ее иллюстраций, а в программной миниатюре Вознесенского «Та, которую

[1395] *Галунов, 1910, 72.*

[1396] *Галунов, 1910, 73.*

[1397] *Галунов, 1910, 73.*

я люблю» демонстрируется «отличительная черта декадентства», по определению М. Л. Гофмана, — «иллюзионизм — полная потеря реальности религиозных переживаний»[1398]. В рассказе «Гашиш» 1913 года словно нарочно назло Блоку явление Вечной Женственности в дивном саду, полном нездешней музыки, где герою «прозрачная крылатая радость, тихо и нежно баюкая, рассказывает прекрасную сказку из тысячи и одной ночи» и «жгучим потоком мчатся перед ним миллионы лет. Бесконечная цепь мироздания туманно страшных в своем величии»[1399], обусловлено приземленной, прозаической мотивировкой. Женский танец в заглавном рассказе — эпицентре прозаического сборника «Черное солнце» — принадлежит не мифологизированной Кармен, которой обещано «Я буду петь тебя, я небу / Твой голос передам! / Как иерей свершу я требу / За твой огонь — звездам!» (Блок, 1997, III, 154), а Саломее, погубившей святого страстью: «Порой казалось, что воскресла Саломея Штука более яркая, более смелая и животная»[1400]. Важно отметить, что круг в творчестве Вознесенского, Галунова, Пантюхова, Премирова, Пильского и других декадентов, рецензируемых Блоком, воспроизводит чаще три значения, выделенных Л. Силард лишь как предуготовление на пути тайного посвящения, культ огня-солнца с центром — хранительницей очага и/или колдуньей (Силард, 207–208); как символ Себя (т. е. духовного *я*); как «круг постылый бытия», судьбы, окружающий мир, тесное «кольцо существования» (Блок, 1963, III, 78).

Интересно, что скандализировавшую утонченников прозу Н. Д. Санжарь и П. И. Карпова Блок понял совсем по-иному, не причисляя авторов к «людям породы модерн», хотя форма «Записок Анны» и «Пламени» несет на себе явный отпечаток «внешнего модерна». Характеризуя сюжетику романа Карпова,

[1398] *Гофман, 1907, 25.*

[1399] *Вознесенский, 1913, 7.*

[1400] *Вознесенский 1913, 24.*

Блок перечисляет все, что «декадентский мужичок» (ярлык от Д. В. Философова[1401]) «видит в жизни — насилия, убийства, казни, все виды мучительств душевных и телесных»[1402], и это мало отличается от блоковского пересказа премировского сборника «Немые дали»: «Все, как бывает, до мельчайших подробностей, в жизни, тупо, бессмысленно, безвыходно, плоско: кто-то в пьяном бреду, кого-то мечтает, кто-то влюблен, кого-то изнасиловали. Сапожники, рабочие, студенты, проститутки»[1403]. Более того, педалирование сослагательного наклонения («будто во сне»[1404], «если б вселенная обрушилась на него — сердцу его легче было бы»[1405], «колдовское таили в себе черные дубы, как будто тайну знали»), сравнительных оборотов («острый, как коса смерти, искус»[1406], «как оборванные сны, вихрились листья, будто саван»[1407], «доля показывалась. Белая, как снег»[1408]), пассажей в духе альтернативной космогонии вспять (или эсхатологии), как, например, у Пшибышевского, полагавшего, что «Солнечная система вновь станет туманностью»[1409], только с гераклито-

---

[1401] *Д. Философов пишет в статье «Бред» 1913 года: «Пимен Карпов — дикарь с полупроснувшимся сознанием. Обостренное чувство личности выталкивает его из среды. Но инстинктивно он за среду свою цепляется <…> навязывает без того темному и несчастному крестьянству русскому какие-то небывалые мысли и чувства, подобранные в туманной промозглой атмосфере петербургского декадентства <…> Книга показывает, до какого бреда может дойти выходец из народа, прививая к своей подлинной святой ненависти яд городской полулитературной культуры модернизма» (Философов, 449–450). Сегодня К. М. Поливанов в статье «Автобиография в прозе Пимена Карпова» и отчасти С. С. Куняев раскрывают в прозе Карпова стилевую специфику и традицию декаданса и модерна, более влиятельную, нежели заявленная фольклорная и мистификационная автобиографическая.*

[1402] *Блок, 2010, VIII, 160.*

[1403] *Блок, 2010, VIII, 172.*

[1404] *Карпов, 89.*

[1405] *Карпов, 66.*

[1406] *Карпов, 53.*

[1407] *Карпов, 64.*

[1408] *Карпов, 95.*

[1409] *Пшибышевский, II, 51.*

вым первоэлементом огня, а не воды: «Настанет час, и надмирный огонь до последнего луча выпьет свет <из бесчисленных звезд солнца>»[1410]. Однако и Пимена Карпова, и Надежду Санжарь в статье 1910 года «Литературный разговор» Блок нарекает «русскими вопленниками» и находит «Пламень» и «Записки Анны» — «очень острыми книгами»[1411]. Героиня Санжарь, «из типа людей, случайно не самоубившихся»[1412], ведет себя в лучших традициях демонической женщины Тэффи. Анна, словно добродетельная Памела, перевоспитывает Николая Ильича, в семье которого служит гувернанткой, отстаивает право растить Зину в русле руссоистской и даже близкой к будущей[1413] вальдорфской педагогики. При этом она шокирует светское общество рассказом эпизода из собственного детства, когда превратно истолковав прелюдию матери и ее грубого ухажера, малышка, рыдая, бросается на предполагаемого обидчика с кулаками, за что тут же получает удар в лицо от мамы. Голодая, Анна пытается выставить на аукцион свое прекрасное тело. Разбогатев на писательском даровании (избежав участи проститутки), она открывает в себе наследственный вакхический бунт, предрасположенность к дикому сладострастию, но справляется с собой. Через некоторое время Анне приходит в голову смиренная идея зачатия чудесного ребенка от высшего человека — она идет к незнакомому женатому профессору и прямо заявляет ему о его благородной миссии. Однако несмотря на этот «внешний модерн», героиня таит в себе стремление к святости. В финале повести Анна стала не той блоковской Другой, которая не манит, напротив, она сама идет облагораживать человечество: «Зачем искала человека ты? <…> Дай им со-

[1410] *Карпов, 101.*

[1411] *Блок, 2010, 133.*

[1412] *Блок, 1963, VIII, 268.*

[1413] *Хотя, возможно, книга 1907 года Р. Штайнера «Образование ребенка» была популярна в России, тем более среди учителей и передовых гувернанток.*

бою человека, в душе которого не умер бог <…> Зачем хотела ты родить дитя? Смири гордыню, пойди ты к выродкам людей, отдай им твое сердце, любовь, заботы матери <…> Я верю в человека, я покажу, я научу, как надо человеком быть. И я сильна — знаю, вы встретите меня лукаво, с враждой, с каменьями в руках: я не боюсь. Я очень терпелива. Я все снесу. Я все отдам. Я смело разорву себя и кровью напишу в ваших сердцах весь смысл, всю красоту, величие и веру человека»[1414]. Другой инвариант «женщины на кресте», преподнесенный Анной Мар, взбудораживший почтенную публику чуть позже, также встречает сочувствие строгого критика Блока, если можно рассматривать как сочувствие пометку к рецензии «Настоящее», так как сама рецензия не найдена[1415].

Рецензирование Блока, строгое к «фармацевтам», смешавшим в разных пропорциях нигилизм и эстетство[1416], было снисходительным к женщинам и крестьянам, которые, несмотря на внешний модерн, не до конца утратили связь с историей рода, народа, родины, планеты. И хотя Блок сам иронизировал, что каждый гимназист-модернист «видит в городе дьявола, а в природе прозрачность и тишину»[1417], однако, оценивая «Пламень» Карпова критик, кажется, верит в жизнеспособность, мощное производительное и творческое начало именно дикой неизведанной России. Что касается благосклонности рецензента к женской прозе, то и она имеет глубинный философский смысл: именно в женской природе неистребимы жертвенность и мессианство, от которых, по мысли Блока, произойдет спасение всего человечества. Несмотря на периодическое отчаяние, что жизнь современную «не переделает никакая революция» (из письма 1909 года А. Блока матери), поэт «жил всеми радостями и печалями своей родины, сросшийся с ней своим сердцем и личной

[1414] *Санжарь, 1910, 166.*

[1415] *Блок, 1963, VII, 310.*

[1416] *Ю. Александрович (А. Н. Потеряхин) определил феномен как «нигилизм-модерн».*

[1417] *Блок, 2010, VIII, 8.*

судьбой» (А. Л. Гришунин). Отношение к народу в статьях 1908–1913 годов (на этот же период приходится и большинство блоковских рецензий) было не восторженным, как у сторонников «христианства „Третьего Завета“ и религии „святой общественности“» с «религиозным сексуализмом <…> древней мистерии» (Д. С. Мережковский) в основе, а болезненно чутким и строгим. И если для И. Канта, неизбежного в модернистской среде, «гений — дар природы <…> врожденная способность души, посредством которой природы дает искусству правила»[1418], то из статей Блока следует, что гений — способность слышать народный «оркестр»[1419] (Блок, 2010, 103), «музыкальность» которого не отождествлена с простой стихийностью. Поэт полагает высшей мудростью принесение себя в жертву развитию народа и разделение с ним ответственности за революцию: «Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой»[1420]. С этой позиции очевидно блоковское неприятие[1421] кружащих над землей «на кружевном аэроплане»[1422], но и спрямлять путь Блока до народничества, как это делает М. Неведомский (М. П. Миклашевский) в статье «Модернистское похмелье», значит направить поэтическую энергию Духа в узко-политическое русло, тогда как суть ее — в необъятном тайнодействии.

[1418] *Кант, 1994, 180.*

[1419] *Не случайно возникает эта далекая от стихийности (за исключением крыловского «квартета») метафора.*

[1420] *Блок, 2010, 128.*

[1421] *Неприятие это в статье 1908 года «На очередные темы: В поисках» А. Пешехонов сочтет лишь капризом модерниста.*

[1422] *Блок, 2010, 96.*

Концепция «имматериального» и новаторство прозы С. Есенина

Эстетические взгляды С. А. Есенина сегодня всесторонне изучены (Ю. Л. Прокушев[1423], С. Н. Пяткин[1424], С. А. Серегина[1425], М. В. Скороходов[1426], С. И. Субботин[1427], Н. И. Шубникова-Гусева[1428]), поэтому с опорой на фундаментальные труды о значении Есенина-теоретика позволительно говорить и о той демаркационной линии, которая, благодаря «Ключам Марии» и отрывку из задуманной книги «Словесные орнаменты» (подсказанными поэту художественной практикой), проведена между модерном и авангардом, в то время как заявивший себя крайним авангардистом А. Е. Крученых лишь доводит чистую музыкальность модерна до абсурда. В «Ключах Марии» критикуя тематически близкого себе Н. А. Клюева, Есенин отмечает в его «безжизненном кружевном ветре»[1429] двумерность ар-нуво, деко-

---

[1423] *Прокушев Ю. Л. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха. — М.: Советская Россия, 1978. — 384 с. См. также: Есенин академический: Актуальные проблемы науч. издания. Есенинский сб. / Серия «Новое о Есенине». Вып. II / Ин-т мировой лит. РАН / Отв. ред. — Ю. Л. Прокушев; Ред.-сост. — М. В. Скороходов. М.: Наследие, 1995. 283 [2] с.*

[1424] *Пяткин С. Н. К проблеме творческих связей Велимира Хлебникова и Сергея Есенина // В мире научных открытий, 2014. — С. 1952–1966.*

[1425] *Серегина С. А. Орнамент как искусство в «Ключах Марии» С. А. Есенина и культуре модерна // Есенин в XXI веке, 2. С. 114–125.*

[1426] *Скороходов М. В. Сергей Есенин. Истоки творчества. Вопросы научной биографии. — М.: ИМЛИ РАН, 2014. — 384 с.*

[1427] *Есенин С. А. Полн. собр. соч.: В 7 т. (9 кн.) / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос. 1997. Далее ссылки на это издание в квадратных скобках.*

[1428] *Шубникова-Гусева Н.И. «Объединяет звуком русской песни…»: Сергей Есенин и мировая литература. — М.: ИМЛИ РАН, 2012. — 528 с. См. также: Поэтика и проблематика творчества С. А. Есенина в контексте Есенинской энциклопедии. Материалы Международной науч. конф., посвящ. 113-летию со дня рождения С. А. Есенина / Ин-т мировой лит. РАН, Гос. музей-заповедник С. А. Есенина; Рязанский гос. ун-т имени С. А. Есенина / Отв. ред.: О. Е. Воронова, Н. И. Шубникова-Гусева; Ред.: Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин. М. — Константиново — Рязань: Лазурь, 2009. — 496 с.*

[1429] *Есенин С. А. Полн. собр. соч.: В 7 т. (9 кн.) / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова,*

ративность Бердслея: отдаленно абрис клюевского творчества выполнен Есениным в неорусском стиле. Еще полнее есенинская характеристика подходит П. И. Карпову, как и определение Д. В. Философова «декадентские мужички». Очевидно, что Есенин требует от искусства движения живой жизни народа (движения героя в «изменяющемся мире», что, видимо, и приводит Есенина в период теоретического осмысления искусства к пониманию А. Белого): «в пути <…> „избяной обоз“», а «всякое движение живет, преображаясь», и «человек мудро благословил себя, с скарбом открытых ему сущностей, на вечную дорогу, которая означает движение, движение и только движение вперед» [V, 337]. По-своему говорил о движении и тезка Есенина, особенно близкий ему в годы прозаических опытов. С. А. Клычков, по воспоминаниям А. М. Арго, озадачил критиков вопросом: «Скажите мне, как хоровод у меня: движется аль на месте стоит? Вот для того критика и нужна!»[1430]. «Имматериальное» в есенинском понимании заключается в триединстве духа, души и плоти, за что, казалось бы, ратовал модерн, возвышенность и одухотворенность которого подчас исходила из эстетических качеств производственного материала, а не проявлялась через них. В модернистской среде, полемизируя о том, «что такое искусство», с самим Л. Н. Толстым, И. А. Брызгалов в книге «Сокровенное в искусствах» пишет об «утонченности материалов, все меньше осязаемой для наших внешних чувств»[1431], В. Г. Вальтер — о сверхъестественно виртуозном звучании, кажущемся поэтому неземным, Есенин же одним из первых показал подлинную изначальную одушевленность земного. Вместо «искусно придуманной вымышленности букво-слагательного материала, его условности и символичности» (И. Брызгалов) очеловеченный алфавит Есенина распахивает объятия солнцу, воздуху, земле.

С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос. 1997. — С. 348.

[1430] *Арго А. М. Своими глазами. — М.: Советский писатель. — 228 с.*

[1431] *Брызгалов И. Сокровенное в искусствах. — Москва: Типо-литография Дерягина, 1903. С. 18.*

При этом важно, что не отражения материальных первоэлементов ищет Есенин в творчестве (как впоследствии ищет проявление в Есенине самой «земли и грез о воле» Г. Башляр в книге «La terre et les reveries de la volonté», параллельно — Н. Н. Русов, Н. Я. Абрамович), а человеческий «логос» (близкий к философскому опыту 1911 года В. Ф. Эрна). Есенинской чуткостью к окружающей людской жизни уже в ранней повести «Яр» можно объяснить ее композиционные нарративные находки: «всеотзывчивость», развитие языка в режиме реального времени, не знающего «оранжерейности», в отличие от весьма характерного, чисто искусственного образа ураганом взметенных из оранжереи цветов вверх корнями в земле (из «Пламени» Карпова). В художественной прозе Есенину удается не просто речевая, а мировоззренческая самостоятельность героев, неотрывность их от жизни родины, а не природы вообще (как в космополитичном модерне), авторское присутствие как сочувствие, а не ирония, спор, морализаторство, оценивание, западная полифония. Е. А. Самоделова находит в организации «Яра» какую-то особенную, русскую полифонию: «Обилие в „Яре“ разнообразных типов предложений с прямой речью создает полифонию — многоголосие, в котором щебетание птиц, лесные шорохи оказываются не менее значимыми, чем человеческие голоса. Мысли, раздумья человека, непонятно кому принадлежащие, часто усиливают самоценность каждого высказывания. Для текста характерна <…> незавершенность фразы»[1432]. Возможно, ближайшие аналоги «музыкального» движения есенинской повести не столько контрапункт, сколько импровизация, характерная для русской песни, ее самобытного имматериального движения, и орнамент, «который Есенин выводит за пределы пластического искусства, определяя его через музыку и мелодию»[1433].

[1432] *Самоделова Е. А. К вопросу о творческой истории в повести С. А. Есенина «Яр». — Canadien-American Slavic Studies, 30, Nos,1–2.*

[1433] *Серегина С. А. Орнамент как искусство в «Ключах Марии» С. А. Есенина и культуре модерна // Есенин в XXI веке, 2. С. 114–125.*

С. А. Серегина полагает, что «для Есенина бесконечное повторение минимальных художественно-смысловых единиц орнамента — это повторение непрекращающихся попыток русского духа выйти за пределы „земных событий“ к тому пространству „вдали“»[1434]. Имматериальное, судя по тому, что в отрывке из неоконченной книги Есенина «Быт и искусство», оно вовсе не тождественно незримому, как раз и указывает на единство разума, души и плоти, которое даже исподволь воспитывает народное православие. Именно эта религиозно-философская установка помогает юному Есенину избежать в своей прозе бескрылости бытописания, декадентского уныния позднего реализма и беспочвенности модерна. Разумеется, Есенин не богословствует, но можно проследить, как в художественной полемике, в том числе с интересной ему прозой Г. Д. Гребенщикова и П. И. Карпова (отмечено Н. М. Солнцевой в статьях «Проза С. Есенина»[1435], «Проза новокрестьянских поэтов (С. Есенин, С. Клычков, Н. Клюев)», «Сергей Есенин и Георгий Гребенщиков (о сближениях и расхождениях)»[1436]), он пытается восстановить целостность человека и мира.

В 1916 году в «Северных записках» начинает печататься повесть С. Есенина «Яр». Повесть содержит множество аллюзий либо на гребенщиковский рассказ «Змей Горыныч» и карповский роман «Пламень», либо на общие источники. Однако функции аллюзий иные и само повествование новаторское по отношению к «позднему реализму» (О. Ронен) Гребенщикова и деревенскому модерну Карпова.

[1434] *Там же.*

[1435] *Солнцева Н. М. Проза С. Есенина // Проблемы научной биографии С. А. Есенина. Сборник трудов по материалам Международной научной конференции, посвященной 114-летию со дня рождения С. А. Есенина. — Москва-Константиново-Рязань: Пресса, 2010. С. 104–116.*

[1436] *Солнцева Н. М. Сергей Есенин и Георгий Гребенщиков (о сближениях и расхождениях) // Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. Ч. II: Сб. науч. трудов / ИМЛИ РАН; Гос. музей-заповедник С. А. Есенина; Ряз. гос. ун-т имени С. А. Есенина. — Москва-Константиново-Рязань: ГМЗ С. А. Есенина, 2017. С. 510–522.*

В реалистическом рассказе Гребенщикова, линейном и непрерывном по форме[1437], с точки зрения Спиридона и сочувствующего ему автора, причинно-следственные связи не нарушены и отображают злободневные и общепринятые законы жизни. «Чертов Яр»[1438] в основе хронотопа объяснен обломовской ленью выкорчевывать пни: «Река обмывает <…> а пни и косогоры прокапывать — работы много»[1439]. В разрушении вековечного сибирского деревенского уклада мать Спиридона (и автор) винят прогресс, потому что при натуральном хозяйстве работали на себя, а не на американца, а лес и сало (прямо по А. С. Пушкину) не меняли на технику, которой скоро нечего будет обрабатывать на истощенной и разоренной земле. Полуаллегорический образ инженера (контекстуальные синонимы: заводчика/эксплуататора/насильника) вписывается в привычную, благодаря А. И. Куприну («Молох», 1896), оппозицию природа/женщина и технический, социально-экономический (капитализм) прогресс. Сказка про Змея Горыныча развертывается тоже скорее в аллегорическом, нежели в мифологическом, как, допустим, у Карпова, ключе. «Змей Горыныч» — это огнедышащий завод и вырвавшийся из его чрева поезд, который представляет угрозу патриархальной идиллии. Также задействован сюжет о Невесте Полоза, предвещающий падение Маремьяны-Евы, пагубное растление нравов, потерю рая Спиридоном. И наконец, песня «Веревочка»[1440] о самоубийстве из-за любви, обреченной по причине социального неравенства, прогнозирует участь Спиридона.

[1437] Можно также отметить, что в повествовании превалируют динамичные глаголы, объективная модальность создается за счет преобладания глаголов в изъявительном наклонении прошедшего и настоящего времени, а сравнения с «будто» и сослагательное наклонение появляется только в кульминационный момент, указывая на душевный надлом Спиридона и близость трагической развязки.

[1438] В это же время Яр становится местом действия и в повести В. А. Жуковской «Сестра Варенька»: таким образом, «яр» выступает новой национальной формой общемодернистской «двуединой бездны».

[1439] Гребенщиков Г. З. Избранное / Сост. и автор послесл. А. Казаркин. Томск: Томская писательская организация, 2014. С. 28.

[1440] Песню «Веревочка» на мотив «Коробейников» исполняла подруга Гребенщикова

«Яр» Есенина — пространство мифологическое. Он амбивалентен, согласно древнейшему закону. Филипп и Лимпиада, хозяева Яра, персонифицируют славянский — мужской и женский — эталон, апогей производительной мощи природы. Яр — место силы. Но там и особенно сильна борьба за выживание: охота, рыбалка, тяжба и расправа с барином-«ястребом». Вместе с тем Яр — в последние времена становится пристанищем навьих чар: не случайно Лимпиада — русалка и травит себя и дитя в себе, а один из героев рассказывает сказку-сон о русалке-смерти, объятий которой ему удается избежать. Мифологичны тяга Лимпиады к родному Яру (природное, родовое, женское начало), а Карева — к воле (духовное, индивидуализированное, мужское). Чтобы не нарушить локальными гребенщиковскими мотивировками безграничный «размах», неизбежный в модерне и тем более в авангарде, звучит только загадочный и не содержащий житейских разгадок финал песни «Веревочка» (не весь сюжет, как у Гребенщикова). Образ гибели появляется как обобщение отчаянья на пути поиска смысла жизни, космизации человеческого бытия, устремленного к вере над обрывом, но вместе с тем сохраняется гребенщиковская метафора (без бытового объяснения веревочки как ямщицкого договора): петляет веревочка жизни, змеей свиваясь в петлю.

Есенинское повествование и в «Яре», и в рассказе «У Белой воды» — непрерывное, изнутри каждого из героев, которым сочувствует автор, включая, например, собаку, которая «растерялась <…> но, почувствовав, что в горле у нее щекочет, завыла» [V, 262]. Однако это не карповская субъективная модальность, лиризация сюжета, повторы, риторические вопросы, восклицания, парцелляция, нервный, усложненный по произволу *я* синтаксис. Напротив, синтаксис лаконичный и простой, как в Библии или древнем эпосе. В художественном мире Есенина, что особенно отличает его от Карпова, подтолкнувшего юношу

и Есенина Н. Плевицкая.

к написанию прозы о деревенской жизни, нет абсолютизации добра и зла, соблюдена толстовская заповедь «нет в мире виноватых», даже помещик не исчадие ада: он «пьет кровь» не буквально, как Гедеонов, а в переносном значении — не отдает спорный участок земли, он «ястреб» [V, 177], погибший в схватке. Нет также поляризации персонажей: даже недалекий Ваньчок осознает, что «дорога, братец мой, кремень, а не путь» [V, 175], что подчас созвучно самому автору. Именно поэтому и происходит постоянное душевное движение внутри (толстовская «диалектика души») и вокруг героев. Тогда как у Карпова поляризированы герои в безвыходном пространстве, созданном статальными глаголами, номинативными предложениями, отсутствием динамики.

Новаторство Есенина в еще большей степени отдалено от модерна Карпова, нежели декадентского реализма Гребенщикова, тоскующего по невозвратному былому. Есенинские фамилии живые, а Чухлинки, Раменки и другие топонимы выхвачены прямо из жизни. Карпов же неимоверно усложняет этимологию фамилий своих героев, не органично и мало правдоподобно сводя разнородные значения вместе: ветхозаветный Гедеон, дворянский род Гедеоновых, состоящий из воинов, деятелей искусства, еврейский корень «рубить», немецкие (мать Гедеона — немка) причастия gedeucht/«кажущийся», gedeckt/«закупоренный» (Гедеонов-собственник хочет одеть «чехло на шар земной»). Карповский Крутогоров — фольклорная аллегория «укатали сивку крутые горки», привычный как социально-психологическая характеристика у А. И. Герцена, А. Ф. Писемского, А. Н. Островского, Н. С. Лескова, но у Карпова предвещает Апокалипсис. Гедеонов назван людьми «змей-горыныч» с учетом всех актуализированных в повести хтонических и инфернальных значений, а не в переносном смысле, как среднестатистический инженер Гребенщикова. Повествование «Пламени» — фрагментарное, прерывистое, хаотичное, представленное с точки зрения Феофана, Крутогорова и их двойника —

автора[1441]. События и явления интериоризированы в почти незыблемом внутреннем мире героев с абсолютизированными пороками и добродетелями. Аллюзии на предвоенное и революционное время мифологизированы, архаизированы и ирреализованы до утраты темпоральной модальности, тогда как у Есенина живые, злободневные и общенародные. Преобладание окказионализмов и архаизмов над просторечиями и диалектизмами в «Пламени» говорит об индивидуализме Карпова, в отличие от прозы Гребенщикова этого периода, где преобладают диалектизмы, свойственные областнической «литературе родного края». Есенин, зная, как он выразился, сотни только рязанцу понятных слов, не бравирует этим в угоду моде, не копит материал для краеведческого архива (хотя и в этой области множество есенинских находок), а хочет говорить языком всего народа, оттачивает мастерство подлинно национального стиля. Отсюда чуткость Есенина к живой речи и прием фонетического письма (частый у Гребенщикова). Анаколуфы Есенина, если даже они и спонтанны, то глубоко значительны. Вспомнить хотя бы анаколуфы, воссоединяющие мир в радости или в горе: «вой собаки слился в один горький и тяжелый крик утраты» [V, 262]. Неизбежные в живой устной речи анаколуфы есть и у Карпова, только они появляются за счет разрушения переходности глаголов, сила действия которых провоцирует «короткое замыкание», или выкидки глаголов, а значит, и категории времени, и действительности в буквальном смысле; ту же роль у него играет эллиптирование глаголов, а в «Ключах Марии», наоборот, особое уважение к глаголам — двигателям художественной жизни; в романе Карпова превалирование абстрактных существительных, использование существительных со значением собирательности (чернобылье, распашье), что опять-таки абстрагирование и возможность прочтения в переносном смысле — метафоризация

[1441] *Поливанов К. М. Автобиография в прозе Пимена Карпова // «Вторая проза». Русская проза 20-х-30-х годов XX века / Сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян. — Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche Trento 1995. С. 259–265.*

духовного состояния, сложные существительные (береза-песня, живоглот, человекодав, светодавец), удваивающие, умножающие сущности в отсутствии времени и в пустом пространстве.

В «Пламени» дан графический черно-белый или верленовский «пейзаж души»: «девушка в черном <…> белые росные цветы»[1442], «доля <…> Белая как снег <…> холодные, черные бездны»); беловское «золото в лазури», византинистская метафоричность цвета, производного от минералов («белые алмазы ландыши», «рубины розы», «бирюза васильков», «отливающее мрамором лицо»). Есенин пишет узнаваемый живописный пейзаж средней полосы России. В «Яре» оживает особая «орнаментальность», близкая традиционной славянской: когда звери, рыбы «переходят» в растения, друг в друга, в людей не утрачивая себя в единой извилистой линии модерна, а, наоборот, не теряя своей самобытности, при быстром движении, как в мультипликации, по принципу «нераздельности и неслиянности». Художественный мир одушевляется и олицетворяется в высшей степени дескриптивными глаголами, почти всегда содержащими действие и описание субъекта: «солнце рассыпало огненные перья», «утро засмеялось окровавленным солнцем», «запах махорки ударил», «благовест долетел», «шомонили вербы и укромно шнырял ветерок». Место карповских гигантских и тотальных символов типа человека-апокалипсического зверя, женщин как Potnia Theron (лесовуха Людмила) или черная Богородица (кликуша Марея, которую рецензент Блок зовет не по имени, а «олицетворенным началом»[1443]) занимают едва заметные детали, метонимически[1444] указующие на древние мифы: «Филипп <…> прислонял к носу хлеб и, понюхав, пихал

[1442] *Карпов П. Пламень // Последний Лель: Проза поэтов есенинского круга / Сост., авт. вст. ст. и примеч. С. С. Куняев. — Москва: Современник, 1989. С. 52–236.*

[1443] *Блок А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. VIII. Проза (1908–1916) / осн. тексты и другие редакции и варианты подготовила, комментарии составила Д. М. Магомедова. — Москва: Наука, 2010. С. 160.*

[1444] *О есенинской метонимичности можно говорить и в расширительном леви-брюлевском смысле: первобытное чувство причастности роду, народу, природе.*

за поросшие, как мшаниной, скулы» [V, 9]. В мужчине присутствуют растительные и зооморфные черты. В объятиях пьяного Ваньчка и убитой молодой волчихи отражается loci communes фольклора — уподобление пира, брака и битвы. «Есенин раскрывает свое понимание орнамента, — отмечают С. А. Серегина и С. И. Субботин, — как глубоко символичного вида творчества с религиозно-философским основанием»[1445].

Вместо тотального единства композиции, конфликта, системы образов, навязанного идеей единого тотального совершенства искусства modern style, какое можно наблюдать в «Пламени», Есенин обыгрывает множество коллизий: между любовью-благодарностью и «женскостью» в Анне, между хтонической привязанностью к Яру и любовью к вольному Кареву в Лимпиаде-русалке, между уважением к Кареву и обидой за сестру в Филиппе, между лихой удалью и сердечностью в Аксютке, между барином, за которым продажный суд, власть, деньги, и мужиками. Коллизии связаны не прямым указанием на борьбу дьявольского и божественного или конфликт патриархального быта и прогресса, а путем авторского высвечивания в каждом из грешников тоскующей и любящей, богоданной души. Единство произведения не в рациональных и артикулированных обобщениях, а в общей тональности и особой, типично русской, по наблюдению о. Павла Флоренского, музыкальности. Вместо контрапункта — импровизация, характерная для русской песни: «Каждый более-менее импровизирует, но тем не менее не разлагает целого — напротив, связывает…» (П. Флоренский). Или, как сказано самим Есениным, — «мелодия какой-то одной вечной песни перед мирозданием» [V, 312]. Несмотря на дикость нравов, рабское бесправие, воображенный разудалым Аксюткой и осуществленный над ним разбой, чувство единства всего живого сообщает прозе Есенина скорбно-элегическую, по ощущениям Ф. Верфеля, тональность, в которой тонут все трагедии и вели-

[1445] *Серегина С. А., Субботин С. И. Орнамент // Есенинская энциклопедия // Есенинский вестник. 2017. № 10. — С. 96–98.*

чественно плывет «корабельный образ», а над ним «на образе эмоционального ангелизма держатся имена незримого и имматериального, когда они облекаются уже в одежду имени» [V, 369].

Таким образом, путем сопоставления, казалось бы, сугубо художественной специфики прозы близких авторов, можно сделать вывод и относительно мировоззренческой позиции Сергея Есенина. «Нечистые лужи сектантства» [V, 339] и декаданса не были сколько-нибудь значимыми для него, поэтому нет и разрыва душевно-духовного с земным, плотским, который определял гностицизм, скопчество, хлыстовство или вполне светский и порой атеистический декаданс.

Неизбежен и второй вывод: из-за живости языка как плоти народной деятельности («язык» и есть народ) и соответственно «движения вперед» в манифестах и художественной практике Есенин гораздо ближе, чем к друзьям, испытавшим влияние декаданса-модерна, к авангарду так называемых противников — Велимиру Хлебникову и Владимиру Маяковскому.

3.15. Роль житийного и иконографического сюжета в создании А. Платоновым женских образов

Данная тема всесторонне исследована, поэтому сосредоточимся только на некоторых важных деталях образов — мудрой девы Февронии, ставшей в союзе с Петром символом семьи, любви и верности, Софии Премудрости Божьей, Евдокии, спутницы Богородицы на иконе «Взыскание погибших», самой Марии — в прозе А. Платонова. Аллюзии на Февронию Муромскую («Фро», «Афродита», «Возвращение») сложно переплелись с «плачем» Ярославны, хоть на поверхность и вынесены мифологемы Афродиты. Однако свет христианства изнутри преображает новоявленных Афродит, «возносит чувственную роскошь до красоты более достойной», что замечено еще Ф. И. Буслаевым в статье 1851 года «Женские типы»: «Стало невозможно наслаждаться эстетически красотою чув-

ственной, согретой только страстью желания. В христианской живописи вся роскошь чувственной прелести кажется преходящею, мимолетною: будто только на мгновение ею оделась душа, чтобы явить миру свое величие»[1446]. Именно это утверждает А. Платонов и юным революционером, с нетерпением настаивая на использовании темной энергии пола для усиления нового света («мы зачали иной лучший мир, выше небес и таинственней звезд»), и умудренным опытом, приводя страшный пример того, как «грамм наслаждения на одном конце уравновесился тонной могильной земли на другом»[1447].

Плач Ярославны, которая может «так ждать, чтоб, мертвый, он почувствовал горячий ветер на щеке» (И. Эренбург), «когда других не ждут, позабыв вчера» (К. Симонов), и ожиданием спасти, не прекращается в русской литературе. В 1803 году он зазвучит в херасковской «Бахариане», позже «плачет Ярославна зарей» у И. Козлова. К. Случевский через века после неудачного похода слышит, как она «все как будто, бедная, тоскует, и от нее не все схоронено», и ему ответит В. Соловьев. В. Брюсов обратится к «Певцу „Слова“». А. Тарковский пожалеет Ярославну строками, «о чем же ты плачешь, княгиня зегзица» и «чего ты не делала только, чтоб видеться тайно со мною <…> под ноги стлалась травою, уж так шелестела весною». Ярославна Великой Отечественной войны — Т. Татьяничевой и П. Антокольского — обретает иконописные черты.

Однако в бурной истории России испытанием людям служила не только война и жертвенность требовалась от женщины не единожды. Прозаическая платоновская Ярославна — сгусток поэтической энергии любви, накопленной плачем русской женщины за века разлуки, — создает высокое напряжение рассказа «Фро» без событий и диалогов с мужем (не учитывая жанры монодрамы и молитвы). Во время осуществленной революции

[1446] *Буслаев 1886, 35–37.*

[1447] *Платонов 1991.*

и всеобъемлющей социалистической стройки Платонов пишет рассказ о героях железнодорожного транспорта, в котором, однако, настойчиво звучит тема поруганной природы, семьи, живой жизни, всего того, что автор называл «веществом существования». В 1936 году в журнале «Литературный критик» писатель публикует это рассказ после множества существенных правок, дав ему имя главной героини — «Фро». Сюжет и смысл рассказа передают и биографии, и пафос строителей новой жизни, еще не знающих, в отличие от умудренного автора, что «не одной литой верой движутся люди, но также и дребезжащим сомнением», а «ускорение жизни высшими людьми утомляет ее, и она теряет то, что имела раньше» («Чевенгур»). Муж главной героини уезжает на Дальний Восток или в Китай с целью строительства технократического коммунизма, «способного обеспечить вечную жизнь человеку», осуществить «мечту древнего мира о небе», бросив молодую жену, которая тоской и отчаяньем своим доводит отца до самоубийства от беспомощного невыносимого сострадания. В женщине, казалось бы, новой формации — социалистке и атеистке — воскресают древнейшие языческие верования и вслед за своей тезкой Ефросиньей Ярославной она обращается за помощью к ветру («она чувствовала, что в ней самой слабеет сердце от легкости воздуха, от надежды, что любимый человек приедет обратно»), к тресветлому солнцу («солнце просвечивало насквозь, и свет проникал до самого тела Фроси, в котором грелось ее сердце и непрерывно срабатывало текущую кровь и жизненное чувство», «она засмотрелась на небо, полное греющего тепла, покрытое живыми следами исчезающего солнца, словно там находилось счастье, которое было сделано природой из всех своих чистых сил, чтобы счастье от нее снаружи проникло внутрь человека»). Реку же, бегущую от Ефросиньи к Игорю по руслу, заменяет паровоз, бегущий от Фроси к ее мужу по железной дороге: «Эти вагоны видели его позже, чем рассталась Фрося со своим любимым человеком, и она теперь с прилежным вниманием разглядывала скорый поезд, который

был рядом с ее мужем после нее», «на верхней полке жесткого вагона спал, окруженный Сибирью, ее милый человек. Пусть он спит и не думает ничего! Пусть машинист глядит далеко вперед и не допустит крушения». Так Фрося заклинала новое божество оберегать покой и сон любимого, так молила она поезд о заступничестве за драгоценную жизнь мужа. Так заклинания новой Ефросиньи мало чем отличались от древнейших, только сам плач ее был страшен, вовсе не плач, а крик: «Однажды она нечаянно закричала среди улицы. Фрося не заметила, как в ее груди внезапно сжалось дыхание, закатилось сердце, и она протяжно закричала высоким, поющим голосом».

Аллюзия на «плач Ярославны» не единственная, рисующая образ платоновской Фро. Ефросинья — имя Февронии Муромской после пострига монашеского. Ефросинии-Февронии молятся о супружеской любви и семейном счастье: «Вознесите о нас грешных святые молитвы ваша ко Господу Богу, испросите веру праву, надежду благу, любовь нелицемерну, миру умирение, земли плодоносие, воздуха благорастворение, телесем здравие[1448] и душам спасение». Феврония и спасенный ею князь стали символом вечной чистой святой любви и богоданного брачного союза. Связь имени героини с Февронией из оперы начала века Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»[1449] на либретто В. Бельского также служит одной из национально-музыкальных аллюзий. Более того, образ Фро-Февронии указывает путь к важнейшей теме платоновского творчества — взыскание Града, исследованной как в сектантском контексте (Хисако Кубо), так и в подлинном библейском измерении[1450]. Ефросинья из града Китежа — постоянный образ лите-

[1448] *Не случайно Фро — вполне здорова, несмотря на горе, «самоугробление» и попытку сказаться больной, мертвой.*

[1449] *М. Л. Спивак пишет, что эта «опера стала одним из главных символов русского модернизма в музыкальной и, шире, духовной культуре. Оригинальное либретто, сочиненное В. И. Бельским <в котором он> «по отдельным обрывкам и намекам угадывал целое, сокрытое в глубине народного духа»» [Спивак 2015, 349].*

[1450] *Яблоков 2012.*

ратуры 1910-х годов, особенно последовательно проводимый В. А. Жуковской в повести «Сестра Варенька».

Андрей Платонов в самый разгар вселенской «коллективизации», «всеобщей организационной науки», провозглашения «теории стакана воды», подменяющей «великую земную любовь» половым инстинктом, вдруг напомнил, что семья не буржуазная ценность, а любовь не дворянская выдумка, что это основа духовного и природного бытия, а к онтологическим и аксиологическим проблемам поздний Платонов относился по-федоровски (или по-христиански?) — смиренно, чутко и бережно, без глобальных гибельных проектов. В финале рассказа появляется ребенок — единственный смысл жизни человека и общества, ведь для Платонова «даже коммунизм — это дети» (из записной книжки писателя), заботиться о детях — значит творить счастливое будущее» (чего, к сожалению, не произошло в антиутопии «Котлован» 1930 года, где погибла Настя, единственное возможное воскресение/Αναστασία *Эсэсэсэрши*): «Фрося впустила его <соседского малыша>, села перед ним на пол, взяла руки ребенка в свои руки и стала любоваться музыкантом: этот человек, наверно, и был тем человечеством, о котором Федор говорил ей милые слова».

Литургическое в рассказе Андрея Платонова «Взыскание погибших» организует повествование, становясь сюжетно-композиционной основой рассказа, создавая высокий стиль, сополагая бытовое, земное бытийному, горнему. Е. Антонова[1451], исследуя платоновский мотив «собирательства» «вещественных останков потерянных людей, которые скончались ранее победного конца», рассматривает этот мотив как «свидетельство церковного восприятия мира. Церковь знает подобное собирание и приношение и совершает его ежедневно, реализуя в нем священническое призвание человека. Церковь знает, что так, памятью любви, поминают мир и все творение, восходя через таинство Евхаристии в Царствие Небесное». Произведения Платонова «хранят в себе ге-

[1451] *Антонова 1994.*

нетический код христианства <…> соборного сознания, основанного на вере в единство Церкви земной и Небесной»[1452]. Впервые рассказ «Взыскание погибших» появился в газете «Красная звезда» 28 октября 1943 года под названием «Мать». А. Платонов пишет о неутешном горе и одиночестве матерей, у которых гитлеровцы убили детей, о нищете, разрухе и голоде в разоренном Киеве. Однако в финале романа появляется красноармеец, который верит в созидание «высшей жизни» на земле и всеобщее спасение. Молитва о спасении звучит в названии, эпиграфе и подтексте рассказа — молитва к Пресвятой Богородице и Приснодеве Марии пред Её иконою «Взыскание погибших», или «Избавление от бед страждущих»: «…к Тебе прибегаем и вопием падшие в тимение глубины <*ср.* с эпиграфом, вводящим читателя в литургическое пространство, — „из бездны взываю“>… не остави нас Твоею небесною помощию, но предстани нам присно и Твоим неизреченным <имя Той, к Которой взывают, не произнесено в рассказе> милосердием и щедротами спаси и помилуй нас погибающих… избави нас от скорбей, бед и болезней, от напрасныя смерти, ада и вечныя муки… да зовем Ти: радуйся, Невеста Неневестная». Так, слово платоновского произведения отсылает читателя к образу церковной службы. Образ Богородицы, спасающей «уже переступивших порог гибели и погибающих детей», соотносится с первоначальным названием рассказа Платонова «Мать» и с более поздним названием «Взыскание погибших». Материнство в рассказе становится символом вечной животворящей любви, вдохновляющей сына «в разуменье войти», чтобы победить смерть, что также соотносится с акафистом Пресвятой Богородице пред иконами Её, именуемыми «Взыскание погибших» и «Всех скорбящих Радость»: «научи ны разумети в защищении Благаго Сына Твоего милосердое промышление о спасении душ наших» (икос 2); «Тобою умоляя Бога, никтоже оставлен бысть» (молитва пятая). Если обратиться к первой редакции «Взыскания погибших», то святая

[1452] *Московская, Д. С. Взыскание погибших. Рассказ-икона.*

старина, духовно связанная с современностью, дарующая молодости надежду на будущую жизнь, там явлена еще и в образе древнего святого града: «Но сильные молодые глаза и в лунные ночи могли увидеть там вдалеке древние башни святого города Киева, матери всех городов русских». «Народная культура последовательно сближает Богородицу, землю и мать человека»[1453], что особенно близко Платонову, «понимающему Бога через человека»[1454], поэтому символично, что героиню «Взыскания погибших» зовут Мария, а ее единственную подругу — Евдокия в честь преподобномученицы Евдокии, изображенной рядом с Богородицей на одной из икон «Взыскание погибших». Для Платонова «смысл человека» — «расти из земли» ввысь (А. Платонов, «Ответ редакции „Трудовой армии“ по поводу моего рассказа „Чульдик и Епишка“»). Некоторые фрагменты рассказа полностью соотносятся со словами молитвы как на лексико-семантическом, так и на ритмическом уровне:

Из последней редакции «Взыскания погибших»	*Из первой редакции «Взыскания погибших»*	*Из молитвы пред иконою **Взыскание погибших**»*
*Мария Васильевна в рассказе припадает к могильной земле, укрывая похороненных «**нагих** детей, умерщвленных, поруганных и брошенных в прах чужими руками». Мать шла по полям, тоскующая, простоволосая, со смутным, точно **ослепшим,** лицом*	*Киев стоял на высоком берегу вечно стремящегося, поющего Днепра, — **онемевший, с ослепшими очами, изнемогший в гробовом**… склепе, **но чаящий, как вся** по**н**и**к**шая (по**г**и**б**шая) **вокруг него земля, воскрешения и жизни в победе**…»*	**Ты еси молящихся Благая Помощница, обидимых Заступница, ненадеющихся надежда, печальных утешение, погибших Взыскание, алчущих Кормительница, нагих одеяние, девственных целомудрие, странных Наставница, труждающихся помощь,** *слепых прозрение, глухих благослышание, больных исцеление … надеющиеся на Тя да не погибнем …* **победительная**, *яко избавльшеся* **от злых** <*от «**мира-злодея**», из «Неодушевленного врага»), яко* **имущая державу непобедимую…**

[1453] *Дмитровская 1998.*

[1454] *Васильева 1997.*

Иконописный образ Богородицы участвует в создании философско-религиозного плана пейзажа: «Осенние звезды засветились на небе, точно выплакавшись, там открылись удивленные и добрые глаза, неподвижно всматривающиеся в темную землю, столь горестную и влекущую, что из жалости и мучительной привязанности никому нельзя отвести от нее взора». К христианским образам в рассказе можно отнести и образы детей, героически или безвинно погибших. Марии Васильевне слышался «голос дочери, говорящий о надежде и радости, о том, что сбудется все, что не сбылось, а умершие возвратятся жить на землю и разлученные обнимут друг друга и не расстанутся больше никогда». Голос дочери — традиционный для платоновского творчества незримый образ Невесты Неневестной[1455] или ангела? — соотносится с голосом девушки из стихотворения А. Блока, поющей в церковном хоре, что «радость будет», и восходит к словам ектеньи «о путешествующих, недугующих, страждущих и плененных и о спасении их и к иконе „Благовещение“[1456], говорящей о радости, а не грехе и муках, грядущего Рождения Девой Того, „Чья радость в праведниках пребудет“, благодаря Которому „слепые прозревают, хромые ходят, прокаженные очищаются, глухие слышат, мертвые воскресают, нищие благовествуют“[1457]. Вслед за благовествующим голосом девушки, погибшей совершая подвиг, появляются образы детей и „праведно умерших“, чистых сердцем, как дети. Они окружают, словно ангелы, Марию Васильевну. Писатель, наверное, видевший чудотворные иконы „Взыскание погибших“ в Воронеже, в Москве, в Тамбовской губернии, словно „переходит“ молитвенным взором от одного образа „Взыскание погибших“ к другим, развивая идею о всеобщем спасении, хотя, конечно, нельзя сводить к последовательному комментированному изображению икон высокое литургиче-

[1455] *Малыгина 1994.*

[1456] *Кожевникова 1987.*

[1457] *Панкеев 2003.*

ское единство платоновского произведения. В финале рассказа появляется красноармеец. Он не по крови, а по вере родной Марии — ее сын, который готов „жить, чтобы исполнить все их, погибших, надежды на земле“, жить во имя воскрешения погибших, ибо „больше сия любви никтоже имать, аще кто душу свою положит за други своя“ (Ин, 15:13). Исследователи, рассматривающие религиозно-философские искания Андрея Платонова исключительно как ортодоксальный православный путь, полемизируют с исследователями, утверждающими влияние на писателя „Философии общего дела“ Н. Федорова и „Всеобщей организационной науки (Тектологии)“ А. Богданова. Однако следует учитывать противоречивость эпохи, в которой, например, „в порядке вещей поставить в один ряд Христа и индийских йогов“ (И. Минералова), — эпохи взыскующих веры. А. Платонов как один из „философов русского космизма“ расходится с молитвами и тропарями Пресвятой Богородице, когда не молит „нас Твоим ходатайством вселитися в обителех Небесных“, и со стихотворением А. Блока „Девушка пела в церковном хоре“, аллюзия на которое слышится в голосе дочери Марии Васильевны, когда не утешается, что „в тихой заводи все корабли“: писатель верит, что „умершие возвратятся жить на землю“, что „народ научится — только весь мир должен в разуменье войти, чтоб мертвые стали живыми, и тогда вздохнет, тогда обрадуется осиротелое сердце матери».

В рассказе «Девушка Роза» также портретируется богородичная икона. В выборе имени героини А. Платонов руководствовался традицией философии В. Соловьева, П. Флоренского, С. Булгакова и поэзии А. Блока и А. Белого. Однако, в отличие от близкой розенкрейцерско-гностической образности Софии и Розы «Чевенгура»[1458], в рассказе о рославльском лагере Платонов изображает мученицу по православному канону. От Софии Серебряного века остается Премудрость Божья, часто

[1458] *Яблоков 2012.*

совпадающая с Богоматерью на православных иконах. Не случайно гитлеровцы задумали лишить Розу именно разума, посягнули подменить Премудрость Божью дьявольским рассудком «скорого Ганса — маленького фюрера», стремящегося «организовать человека, чтобы он не жил, но и не умер», то есть «разорить храм Божий» (апостол Павел), убить в человеке душу. Но «когда мир *своею* мудростью не познал Бога в Премудрости Божией, то Бог избрал немудрое мира, чтобы посрамить мудрых, и немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное, мудрость не века сего и не властей века сего преходящих, но Премудрость Божию, тайную, сокровенную, которую предназначил Бог прежде веков…» (апостол Павел): «Своею жизнью, равно и смертью, эта русская Роза подвергала сомнению и критике весь смысл войны, власти, господства и „новой организации“ человечества». Молитва Богородице включена в сюжет рассказа и является смыслообразующим центром. Даже внешность героини и ее сравнение с розой совпадает с описанием Девы Марии святым Епифанием и Никифором Каллистом: «…большие младенческие серые глаза, освещенные изнутри доверчивой душой». «Кто видел Розу, — пишет Платонов, — тот говорил, что она была красива собою и настолько хороша, словно ее нарочно выдумали тоскующие грустные люди себе на радость и утешение». Так, в героине Великой Отечественной войны Платонов портретирует иконы «Утоли мои печали», «Утешение», «Скоропослушница» («Роза *слушалась всех, она исполняла просьбу каждого человека*», поступки эти словно из акафиста «Скоропослушнице» — «*всеблагая Скоропослушница, прошения наши во благо исполняющая*»), и особенно близкую ему — «Всех скорбящих Радость», имеющую общий акафист с иконой «Взыскание погибших»: «Радуйся от любви земной к Небесной Божьей любви нас привлекающая, радуйся, в самих страданиях наших утешение и благодатную жизнь нам подающая». «Рославльские узники, которых выводили на двор для расстрела, утешали себя воспоминанием о Розе: она уже была однажды на расстреле, и после расстрела

она осталась живой… в раю жизни, как говорила сама Роза». Образ лестницы от любви земной к любви Небесной, данной в акафисте, Платонов также сохраняет: «Роза хотела уйти в голубое небо». Расстрелявшие Розу увидели не труп, а «сияние и свет», словно с иконы «Успение Пресвятой Богородицы».

* * * * *

Поиск ирреалистических традиций прозы первой трети XX века преимущественно обращает к переходным эпохам, как выразился М. Л. Гофман, *романтическим*, или, как модно было именовать их на рубеже XIX–XX веков, *декадентским*, «большие стили» именно кризисных периодов будет инвариантными во всех слагаемых стиля модерн, впоследствии вошедших и в состав авангарда: *помпеянский стиль, византизм, готицизм, бидермайер, неорусский стиль (подвид национально-романтического).*

Имея в виду непосредственные творческие опыты русских романтиков (В. Одоевского, А. Вельтмана, А. Погорельского, О. Сомова, А. Бестужева-Марлинского, Н. Полевого), нельзя не учитывать и опосредованную, подспудную жизнь романтизма в, казалось бы, уже совершенно иные эпохи. В этой связи нужно признать, что именно ирреалистическая составляющая в романтизме оказывается наиболее жизнеспособной — не в ней ли романтизм оказывается сохранным, возрождаясь на новом культурно-историческом витке? «Мистические повести» И. С. Тургенева, относящиеся ко второй половине XIX века являются убедительным тому подтверждением.

Для понимания ирреализма как явления и определения важно обратить внимание и на то, что открывается в произведениях, в том числе традиционно признанных реалистическими, через его призму, которая безмерно отдаляет фактуальное и актуальное.

Нельзя не отметить специфику ирреалистических художественных форм, связанную с наследованием традиции разных этапов романтизма, который пережил в своем развитии весьма различные периоды, порой эстетически и стилистически диа-

метрально противоположные. Можно указать на начальный романтизм *сентименталистского* толка, апогей романтизма в его «классическом» изводе и угасание его, нисхождение в массовую, низовую культуру. Определенный круг прозаиков начала XX века (Б. Садовской, В. Ленский) подчеркнуто апеллировал к третьему периоду, используя и соответствующие приемы ирреализма.

Можно говорить и об ирреализме, вызванном к жизни скорее отталкиванием от традиции, очевидным и нарочитым ее нарушением, в частности — нарушением нормативной эстетики романтизма (проза Мар, М. Пантюхова, Н. Петровской) и тяготением скорее к натурализму (хотя и с декадентскими стилевыми и мировоззренческими доминантами). К ирреализму самым непосредственным образом отсылают авторские мистификации, явное несоответствие заявленного жанра воплощенному замыслу, специфика тематики; даже лингвистический план (актуальный, как уже было отмечено, для подхода Евлахова).

Ирреализм дает основания говорить о различных гранях условности в словесном художественном произведении, о сверхзадаче создания образа образа и образа идеи.

Конечно, ирреализм предполагает не участие в реализации идеала, а единоличное создание собственного идеала реальности. Неокантианское основание художественного процесса и результата обнаруживается и на следующем рубеже — конца XX–начала XXI века. В. А. Славина отмечает и критикует «своеобразную неокантианскую традицию, присущую большинству исследователей так называемой ценностной теории идеала <для которых> идеал является ценностью не потому, что он принадлежит действительности, жизни или объективно существующей духовной сфере, а потому, что выражает чисто субъективные личные взгляды художника». Однако художническое предназначение, независимо от того, в служебное или царственное положение поставлено оно по отношению к окружающей среде, всегда начинается именно в ирреальном мире — на пересечении

культуры как первоисточника традиций и индивидуальности, в которой они аккумулируются, интерпретируются и питают новое творчество.

Характерно, что ирреалистическая составляющая в творчестве писателей, мировоззренчески далеких от символистско-декадентских кругов (И. Бунин, Б. Зайцев и др.), восходит не столько к романтическим истокам, сколько к традициям древнерусской книжности и иконописи. Ирреалистическая дистанцированность от ближайшей культурной традиции и конфронтация с современностью приводит к «изменению классической модели авторства, проявляющемуся, в частности, в возвращении архаических жанров. Художественный мир произведения создается посредством регенерации сюжетных архетипов <…> обращению к летописи, агиографии, анекдоту, притче, сказке, мифу. Востребованность мифологического дискурса мотивируется и тем, что он позволяет вписать в современность „вечные“ характеры и проблемы, в результате чего и самое злободневное оборачивается вечностью»[1459]. Безусловно, можно вести речь именно о своеобразно, романтически воспринятой душеспасительной традиции, так как переосмысление и «приспособление» для собственных художнических задач канонических древних форм обнаруживает себя творчески и многогранно.

Ирреалистический подход к жизни, сделав своей целью постижение тайны, встречает как опасность заглядывания в инфернальные глубины и впоследствии эстетизации зла, без которой непредставима эпоха модерна и ее традиции, так и, образно выражась, незримую «телесными очами» путеводную звезду к высочайшему духовному и даже благочестиво-религиозному миропостижению. И если даже апостол Павел говорит, что пока «мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно», «отчасти», то можно ли упрекать ирреализм в зыбком и смутном уловлении света далекой звезды?

[1459] *Капица Ф. С., Колядич Т. М. Образ Древней Руси в современной прозе // Герменевтика древнерусской литературы. 2010. № 4. С. 258–359.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская проза первой трети XX века — явление противоречивое, несмотря на магистральное стремление к утраченному синтезу человека и мира, слова и дела, духа, души и плоти. «Синергетический» (А. Ужанков) потенциал особенно велик именно в русской литературе, изначально не знающей, как доказал Н. И. Прокофьев, трагедии индивидуализма, как страны Запада — прямые наследницы античности: «Творчество осмыслялось как Божественный акт <…> „списатель“ выступал по послушанию как посредник в передаче сакрального смысла, открытого ему по Благодати»[1460]. В начале XX века ирреализм как художественный и релевантный ему исследовательский метод, провозглашая культ «непослушания», крайнего индивидуализма, на самом деле трудится над обретением связи с реальностью в высшем смысле. Однако подвижнический труд не каждому по силам и не десятилетиями достигается результат, поэтому реализация идеала в художественном сознании и практике подменяется эскейпистским созиданием идеала реальности или разрывается на *аллегоризирующее*, иносказательное, надстраивающее миры и *феноменологическое* (в евлаховском понимании) творчество. Особенному творчеству пытается соответствовать специфическое литературоведение, называемое тогда П. Н. Сакулиным художественно-научным, Г. Лансоном, Н. Я. Абрамовичем, С. А. Венгеровым, а сегодня Г. К. Зиневич — импрессионистским, В. П. Раковым — интуитивистским. В случае с Евлаховым, к тому же, «критическая деятельность как бы дополняет художественные искания, так что подчас видение мира данным литератором может быть по-настоящему понято

[1460] *Ужанков 2008, 228.*

лишь при соотнесении его художественных и критических произведений»[1461].

Евлахов считал, что главное отличие именно художества от творчества вообще начинается с несогласия произведения, сотворенного автором по индивидуальным непостижимым принципам, с законами жизни. Человеческий трагизм обернулся, разогретый силой сопротивления, художнической победой: словесное искусство первой трети XX века, хоть и необычайно «искусственно» в буквальном, не пейоративном значении, но в высшей степени изысканно, суггестивно, аллюзийно. Для уяснения его законов теоретики ирреализма использовали параллельные термины: ирреализм — формализм — фикционализм. При этом евлаховский *формализм* претендует не на ремесленническое совершенство, а на нерукотворное зодчество: формообразующее начало отождествляется с духовным, как в философии Ф. Э. Шперка[1462]. Ирреализм становится своеобразной тенью *символизма*, при этом отметаемые историей литературы как эпигоны В. Я. Брюсова (но не родные «брюсенята»), призывавшего к синтезу идеализма с реализмом, А. Белого, сводившего «в точке импрессионизма символизм и реализм», или Вяч. Иванова, ирреалисты, с их склонностью к герметичности, дискретности и упованием на сизигийность, составляют с мэтрами диалектическое единство, а забытые открытия в прозе М. Пантюхова («Тишина и старик»), А. Галунова («Вереница этюдов», «Книга мертвых», «Цветы развалин», «Сосуды скудельные»), К. Эрберга («Цель творчества») будут новонайденными на следующем рубеже веков. Ирреалистские нео-ретроспекции приводили к оформлению в литературе общекультурных стилистических феноменов, таких как *помпеянский стиль, византинизм, масонизм, готицизм, бидермайер, неорусский стиль*, а также специфической, ими одними признанной системы жан-

[1461] *Егоров 1980.*

[1462] *Шперк 2010, 252.*

ров («записки покойника», «художественный репортаж», «художественный дневник», «клинический журнал о невралгическом пациенте», «фантастические путешествия», «ночные мечтания», «не сказки», «cartes postales», бабиоли, «erotikon diegema»). Ирреалистическая возможность движения вспять и вопреки спровоцировала и появление своеобразных анти-жанров: «антиэпопея», «антипастораль», «асатира». Дерзновенное «самовыявление я» (П. Сакулин) в творчестве весьма эрудированных, а подчас совмещающих научную и художественную деятельность (А. Евлахов, В. Сиповский/Новодворский, С. Бобров, А. Галунов, Н. Русов, Муравьев/Абрамович), писателей воскрешало и переиначивало жанры плача, видения, сказания, жития. Поэты сообщали прозе лиризм, выходцы из театральной и кинематографической среды (А. Вознесенский/Бродский, В. Евтихиев) привносили в прозу драматизм, потому что проза — протеистичная и открытая разным видам искусств и родам литературы форма. При анализе именно прозы, с ее не стесненным ни подмостками, ни *я*-первоначалом[1463] вымыслом[1464], важен другой, параллельно с ирреализмом употребляемый термин, — *фикционализм*. Наконец ирреализм в единственном в России дожившем до наших дней терминологическом смысле — как грамматическое наклонение — также является маркером «стиля эпохи», потому что его экспансия у таких разных авторов, как А. Белый, Л. Андреев, С. Городецкий, П. Карпов, М. Криницкий, М. Премиров, В. Жуковская, А. Вознесенский, нарушающая даже языковой строй, коренится в недрах художественного и шире — религиозно-философского сознания:

> … о той жизни, которая вспыхнула б, если бы жизнь стала жизнью <…> вся эта жизнь протекала теперь лишь в одном сослагательном смысле: лишь в «бы» счастье было — «бы». — Быыы[1465].

[1463] *Меньше, нежели поэзия, рассчитанная на произнесение перед действительной публикой, проза легче формирует самодостаточную систему.*

[1464] *Ср. в европейских языках fiction как художественная проза.*

[1465] *Белый 1989, 264.*

Духовные метания С. А. Ауслендера, А. Н. Бежецкого (Маслова), С. П. Боброва, К. Большакова, А. С. Вознесенского (Бродского), А. А. Галунова, В. В. Гофмана, М. Л. Гофмана, С. И. Гусева-Оренбургского, А. Ф. Даманской, А. М. Евлахова, В. Евтихиева, В. А. Жуковской, А. К. Закржевского, В. А. Каррика, Б. А. Койранского, В. Ленского и Н. Муравьева (братьев Абрамовичей), Н. И. Манасеиной, О. Норвежского (Картожинского), М. И. Пантюхова, Н. И. Петровской, М. Л. Премирова, М. А. Пожаровой, А. Д. Радловой, Н. Н. Русова, Б. А. Садовского, В. В. Сиповского, Ю. Л. Слезкина, А. М. Федорова, М. Ходыревой, Ан. Чеботаревской, Ф. И. Чернова, Г. И. Чулкова и др. между экстазом и экзегезой, мистикой и схоластикой, эстетством и рассудочностью, примитивизмом и энциклопедизмом сыграли свою роль в становлении и запечатлении стиля эпохи. Они показали во всевозможных метафорах апокалиптическую бездну — ее неотступность, которая особенно пугала и завораживала именно в Серебряный век и которую сложно увидеть в художественном мире современников, имевших дар преодоления безысходности. Они уступали Белому в аллюзийности, достигшей непревзойденного размаха в «Москве», художественный мир которой, как оркестровая партия, «переложен» для всех искусств и наук. Белый, слагая аллюзии в трагическую музыку хаоса, в которой, однако, слышится грядущее преображение, стилизует словесно-литературный текст под музыку — Б. Бартока, К. Дебюсси, М. Равеля, А. Шёнберга, джаз, танцы (например, пасторали, менуэты, польки, мазурки, галопы, канканы), под графику, под архитектуру, парафразирует художественные (Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Г. Ибсена, М. Метерлинка), философские (Р. Штейнера, Ф. Ницше, М. Штирнера, О. Шпенглера), религиозные (Библию), оккультные (Е. Блаватскую), мифологические («Авесту») тексты, портретирует шедевры архитектуры (например, Третьяковскую галерею, здания Исторического музея и Казанского вокзала), скульптуры (Праксителя), живописи (П. Брейгеля, Дж. Энсора)

и кинематографии (фильмы Дзиги Вертова, немецкие экспрессионистские фильмы ужаса); также писатель усложняет хронотоп трилогии в соответствии с новейшими математическими (Н. Лобачевского, Н. Абеля, Н. Бугаева, К. Гаусса, Г. Минковского) и естественнонаучными (Э. Галуа, Г. Лоренца, Дж. Максвелла, К. Циолковского, Л. Эйлера, А. Эйнштейна) представлениями о времени и пространстве.

Сложно также сравнивать прозаиков т. н. «второго ряда» по суггестивности, допустим, с И. А. Буниным, высший лиризм которого удивительным образом неотделим как бы от «осязаемости», сама возможность которой в литературе полемична, а главное — от национальной самобытности. К сожалению, несмотря на филигранность стилизаций и стилизаторства, прозаикам-ирреалистам недостает «экстравагантности органичной», неотъемлемой от живой народной словесности, культуры, религии, наконец, человеческой личности[1466], присутствие которой в стиле, исследует Ю. И. Минералов в главе «Мимесис и индивидуальный стиль»[1467], замечая, что в великом художнике также «сосуществуют сложнейшие социально-исторические факторы с конкретно-биографическими». «Прекрасный и возвышенный» ирреализм, составляя неотъемлемую часть творчества А. Белого, И. А. Бунина, М. А. Булгакова, Б. К. Зайцева, Е. И. Замятина, А. П. Платонова, специфически претворяется в их прозе в нечто более художественно значительное, воспринимаемое как чистое, высокое, вечное, именно благодаря беспримерной духовной силе авторов.

Теория ирреализма А. М. Евлахова, Н. Н. Русова, А. А. Климентова, базируясь на филологических, лингвистических, искусствоведческих, культурологических, философско-религиозных

[1466] *Именно человека во всем смысле слова, а не в понимании его формалистской «литературной индивидуальности» или евлаховско-евреиновской «тайны статиста», превознесшей возможность пушкинского поэта побыть ничтожным до востребования Аполлоном к священной жертве.*

[1467] *Минералов 1999.*

системах, принципиально отторгает историю, как и обширная художественная практика, под влиянием которой теория возникает и которую, в свою очередь, поощряет и воспитывает, столетие оставалась в тени. Непризнанность теории можно объяснить особыми требованиями к русской литературе и, соответственно, науке о ней. Как пишет В. В. Полонский:

> Учитывая пресловутый литературоцентрический характер русской культуры, в результате любые понятия вроде бы чистой словесности в пространстве своего радирующего воздействия на «эсхатологию русского космоса» наполняются дополнительной, ценностно сверхнагруженной, историософской — если не религиозной — семантикой[1468].

Ирреализм сознательно от историософской семантики отказался, но она подспудно в нем присутствует.

Как показывает анализ художественного материала прозы «ирреалистов», утверждавших свое родство с писателями XIX века и символистами, то, что можно выделить в них как тип художественного сознания, как «выбор» образно-словесного материала, как систему специфического отражения видимой и незримой реальности, уходит корнями еще глубже: оно существовало и в средневековом религиозном символизме. К подобным выводам приводит возможность вести системный анализ наследия «ирреалистов», следуя сравнительно-историческим путем, указывая на то, что их филологические, философские и художественные «акценты» — важная составляющая культурного стиля эпохи (П. Сакулин), без которой сложно дать исчерпывающее представление о ней.

А. М. Евлахов, создатель теории ирреализма как метода, в своих трудах ставил своей задачей описать все стили прозы первой трети XX века и через обоснованный им художественный и филологический «феномен» осуществил этот труд. Обращение к его книгам в нашем исследовании указывает на насущную не-

---

[1468] *Полонский В. В. Проблема построения истории русской литературы рубежа XIX–XX столетий // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2017. — С. 57.*

обходимость дальнейшего изучения его литературоведческого и художественного наследия, равно как и изучение методов и литературных стилей с учетом «типа художественного сознания». Теория и художническая практика ирреализма в русской культуре неоднократно открывалась заново, переименовывая основные феномены: и на последнем рубеже веков постмодерн не только трансформирует систему ирреалистических приемов, но и демонстрирует «ирреалистический тип художественного сознания».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «А сердце рвется к выстрелу...» [Текст] / ред. А. А. Кобринский. — М.: Эллис Лак, 2003. — 576 с.
2. «Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию с. дня рождения» [Текст]. — М.: Наука, 2008. — 595 с.
3. «Андрей Белый. Александр Блок. Москва» [Текст]. — М.: ОАО «Московские учебники и Картолитография», 2005. — 376 с.
4. «Андрей Белый. Публикации. Исследования» [Текст]. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. –366 с.
5. «Античность и русская культура Серебряного века. XII Лосевские чтения» [Текст]. — М.: Водолей Publishers, 2008. — 184 с.
6. Абеляр, П. История моих бедствий [Текст] / П. Абеляр / пер. с.лат. С. Неретиной. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014.
7. Абрамович, Н.Я. В осенних с.дах. Литература с.годняшнего дня [Текст] / Н. Я. Абрамович. — М.: Книгоиздательство «Заря»; типография И. Н. Холчева и К°, 1909. — 174 с.
8. Абрамович Н. Я. Женщина и мир мужской культуры. Мировое творчество и половая любовь. — М.: книгоиздательство «Свободный путь», 1913. — 113 с.
9. Абрамович, Н. Я. Подполье русского интеллигентства [Текст] / Н. Я. Абрамович. — М.: Книжный дом «Либроком», 2012. — 106 с.
10. Абрамович, Н. Я. Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский [Текст] / Н. Я. Абрамович. — СПб.: Посев. 1909. 88 с.
11. Аверинцев, С. С. Другой Рим: Избранные с.атьи [Текст] / С. С. Аверинцев / Предисл. А. Алексеева. — СПб.: Амфора, 2005. — 366 с.

12. Аверинцев, С. С. Западно-восточный генезис литературных канонов византийского с.едневековья [Текст] / С. С. Аверинцев // Типология и взаимосвязи с.едневековых литератур Востока и Запада. — М.: Наука, 1974. — С. 152–191.
13. Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы [Текст] / С. С. Аверинцев. — М: Coda, 1997. — 343 с.
14. Аверинцев, С. С. Собрание с.чинений [Текст] / С. С. Аверинцев / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. — Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. — 912 с.
15. Автухович, Т.Е. «Шаг в сторону с.бственного тела…» Экфрасисы Иосифа Бродского [Текст] / Татьяна Е. Автухович. — Siedlce: Institut Neofilologii I Badań Interdysciplinarnich Universytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, 2016. — 268 с.
16. Агапкина, Т. А. Мифопоэтические основы с.авянского народного календаря. Весенне-летний цикл [Текст] / Т. А. Агапкина. — М.: Индрик, 2002. — 546 с.
17. Адрианова-Перетц В. П. Символика с.овидений Фрейда в свете русских загадок // Секс и эротика в русской традиционной культуре: с.орник с.атей / Сост. А. Л. Топорков. М., 1996. С. 519–528.
18. Айхенвальд, Л. И. Повторительные курсы при клинике профессора Kraepelin'a [Текст] / Л. И. Айхенвальд // Современная психиатрия / отв. ред. И. Н. Введенский, Н. А. Вырубов, П. Б. Ганушкин. — М.: Типография окружного штаба; Остоженка; Дом военного ведомства, 1912. — С. 117–125.
19. Александрович, Ю. После Чехова: 1880–1910 [Текст] / Ю. Александрович. — М.: Типография «Основа», 19?? — 196 с.
20. Александрович, Ю. После Чехова: очерк молодой литературы последнего десятилетия 1898–908 [Текст] /

Ю. Александрович. — М.: типография товарищества «Общественная польза», 1908. — 256 с.
21. Алленов, М. Врубель [Текст] / М. Алленов. — М.: Белый город, 2001. — 66 с.
22. Альтенберг, П. От города W до города D. Венские этюды [Текст] / П. Альтенберг / пер. А. и Е. Герцык. — М.: Рандеву-АМ, 1999. — 304 с.
23. Анандавардхана Дхваньялока [Текст] / пер. с.санскрита, введение и комментарий Ю. М. Алихановой. — М.: Наука,1974. — 304 с.
24. Андреев, Л. Г. Импрессионизм: Видеть. Чувствовать. Выражать [Текст] / — Л. Г. Андреев. — М.: Гелеос, 2005. — 320 с.
25. Андреев, Л. Н. Полное с.брание с.чинений и писем [Текст] / Л. Андреев: в 23-х т. — М: Наука, 2012–2014.
26. Андроникова, М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма [Текст] / М. Андроникова. — М.: Искусство, 1980. — 424 с.
27. Андросов, В. П. Индо-тибетский буддизм [Текст] / В. П. Андросов: энциклопедический с.оварь. — М.: Ориенталия, 2011. — 448 с.
28. Анненский, И. Ф. Вторая книга отражений [Текст] / И. Ф. Анненский. — СПб., 1909. — 217 с.
29. Аничков, Е. В. Литературные образы и мнения [Текст] / Е. В. Аничков. — СПб.: типография Пороховщиковой, 1904. 187 с.
30. Аничков, Е. В. Предтечи и современники на Западе и у нас [Текст] / Е. В. Аничков. — СПб.: типография «Северъ», 1910. — 446 с.
31. Аничков, Е. В. Реализм и новые веяния. Эстетика правды-справедливости. Изд. 2-е [Текст] / Е. В. Аничков. — М.: Ленанд, 2016. — 152 с.
32. Антонова, Е. «Безвестное и тайное премудрости…» (Догматическое с.знание в творчестве А. Платонова) [Текст]

/ Е. Антонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. — М.: Наследие, 1994. — Вып. 2. — С. 39–53.

33. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды [Текст] / Б. В. Асафьев / общ. ред. и вступ. с.. Е. М. Орловой. — Л.: Музыка, 1970. — 264 с.
34. Асмус, В. Ф. Философия и эстетика русского с.мволизма [Текст] / В. Ф. Асмус — М.: Книжный дом «Либроком», 2013. — 88 с.
35. Астащенко, Е. В. Страсти по Андрею Белому: оратория «Москвы» [Текст] / Е. В. Астащенко. — М.-Ярославль: Литера, 2011. — 196 с.
36. Ауслендер, С. А. Петербургские апокрифы [Текст] / С. А. Ауслендер: роман, повести, рассказы / с.ст., вст. с.., коммент. А. М. Грачевой. — СПб.: Міръ, 2005. — 711 с.
37. Афанасьев, А. Н. Древо жизни [Текст] / А. Н. Афанасьев. — М.: Современник, 1982. — 464 с.
38. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения с.авян на природу. Опыт с.авнительного изучения с.авянских преданий и верований в связи с.мифическими с.азаниями других родственных народов. [Текст] / А. Н. Афанасьев: в 3-х кн. — М.: Современный писатель, 1995.
39. Ахматова, А. Собрание с.чинений [Текст] / А. Ахматова: в 6-и т. — М.: Эллис-Лак, 2002.
40. Бабкина, Е. С. Формирование жанровой с.стемы в творчестве Б. Пильняка [Сайт] / Е. С. Бабкина. — Комсомольск-на-Амуре: Изд-во АмГПГУ, 2011. — Режим доступа: http://window.edu.ru/resource/386/77386.
41. Базилевский, А. Б. Польская литература 1890–1910-х годов [Текст] / А. Б. Базилевский // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: учебник / под ред. В. М. Толмачёва. — М.: Academia, 2003. — С. 423–440.
42. Байрон, Дж. Г. Земля и небо [Сайт] / Дж. Г. Байрон // Библиотека великих писателей: в 20-и т. / под ред.

С. А. Венгерова. — СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1901–1915. — Т. 3. — Режим доступа: http://go.mail.ru/redir.
43. Бальмонт, К. Полное с.брание с.ихов [Текст] / К. Бальмонт: в 10-и т. — М.: Скорпион, 1907–1908.
44. Бальмонт, К. Собрание с.чинений [Текст] / К. Бальмонт: в 7-и т. — М.: Терра-Книжный Клуб; Книговек, 2010.
45. Бар, Г. Художники и критика [Текст] / Г. Бар // Мир искусства. — № 24. — 1899. — С. 179–188.
46. Барт, Р. Третий с.ысл [Текст] / Р. Барт. — М.: Ад Маргинем, 2015, 104 с.
47. Баттистини, М. Астрология, магия, алхимия в произведениях изобразительного искусства [Текст] / М. Баттистини: энциклопедия искусства. — М.: Омега, 2007. — 384 с.
48. Бахтин, М. М. Избранное. Т. I: Автор и герой в эстетическом с.бытии / Сост. Н. К. Бонецкая [Текст] / М. Бахтин. — М.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. — 544 с.
49. Башляр, Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи [Текст] / Г. Башляр / пер. с.франц. Б. М. Скуратова. — М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. — 344 с.
50. Беглов, В. А. Эпопея в русской литературе [Текст] / В. А. Беглов. — М.: Изд-во МГУ, 2005. — 272 с.
51. Бернер, Н.Ф. О Кузмине [Текст] / Н. Бернер // Жатва. Кн. IV. 1913. С. 339–343.
52. Бекс-Малони, У. Сезанн [Текст] / У. Бекс-Малони. — М.: Taschen; Арт-Родник, 2002. — 96 с.
53. Белый, А. Блок А. Переписка. 1903–1919 [Текст] / А. Белый. — М.: Прогресс-Плеяда, 2001. — 608 с.
54. Белый, А. Африканский дневник [Текст] / А. Белый. — М., 1994.
55. Белый, А. Глоссолалия [Сайт] / А. Белый. — Режим доступа: http://modernlib.ru/books/beliy_andrey/glossolaliya/read
56. Белый, А. Душа с.мосознающая [Текст] / А. Белый. — М.: Канон +, 1999. — 560 с.

57. Белый, А. Золото в лазури [Текст] / А. Белый. — М.: Прогресс-Плеяда, 2004. — 320 с.
58. Белый, А. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака [Текст] / А. Белый. — М.: Республика, 1997. — 543 с.
59. Белый, А. Луг зеленый [Текст] / А. Белый: книга с.атей. — М.: Альциона, 1910. — 247 с.
60. Белый, А. Москва [Текст] / А. Белый. — М.: Советская Россия, 1989. — 768 с.
61. Белый, А. Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни) [Текст] / А. Белый // Логос. — М.: Тип. «Печатное Дело» Ф. Я. Бурче, 1910. — Кн. 2. — С. 240–258.
62. Белый, А. О субъективном и объективном [Текст] / А. Белый. — М., 1906.
63. Белый, А. Письма к Морозовой [Текст] / А. Белый. — М.: Прогресс-Плеяда, 2006. — 292 с.
64. Белый, А. Символизм и современное русское искусство. Критика русского с.мволизма [Текст] / А. Белый: в 2-х т. — Т. II / с.ст., вступ. с.атья, преамбулы и примеч. Н. А. Богомолова. — М.: ООО «Издательство „Олимп“; ООО „Издательство АСТ», 2002. — С. 224–265.
65. Белый, А. Символизм как миропонимание [Текст] / А. Белый / с.ст., вступ. с.. и прим. Л. А. Сугай. — М.: Республика, 1994. — 528 с.
66. Белый, А. Собрание с.чинений [Текст] / А. Белый: в 6-и т. — М.: Терра-Книжный клуб, 2004.
67. Белый, А. Собрание с.чинений. Симфонии [Текст] / А. Белый / с.ст., послесл. и коммент. А. В. Лаврова. — М.: Дмитрий Сечин, 2014. — 450 с.
68. Белый, А. Театр и современная драма [Текст] / А. Белый. — «Театр»: книга о новом театре. Сборник с.атей А. Луначарского, Е. Аничкова, А. Горнфельда, А. Бенуа, Вс. Мейерхольда, Ф. Сологуба, Г. Чулкова, С. Рафалович, В. Брюсова, А. Белого. — СПб.: издательство «Шиповник», 1908. — 289 с.

69. Белая Г. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей [Текст] / Г. Белая. — М.: Советский писатель. — 400 с.
70. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе [Текст] / В. Беньямин. / предисл., с.ст., пер. и прим. С. А. Ромашко. — М.: Культурный центр имени Гете; Медиум, 1996. — С. 15–66.
71. Бежецкий, А. Н. Музей восковых фигур: Фантастические рассказы [Текст] / А. Бежецкий. — Б.м.: Salamandra P. V.V., 2015. — 147 с.
72. Бежецкий, А. Н. Неведомое [Текст] / А. Бежецкий. — СПб: изд. А. С. Суворина, 1914. — 214 с.
73. Бестужев-Марлинский, А. Страшное гадание [Текст] / А. Бестужев-Марлинский // Страшное гадание: Т. 7. Русская фантастика первой половины XIX века / с.ст., послесл., примеч. и подбор илл. Ю. М. Медведева. — М.: Русская книга, 1997. — 448 с.
74. Бергсон, А. Творческая эволюция [Текст] / А. Бергсон. — М.: Терра — Книжный клуб — Канон-пресс-ц, 2001. — 384 с.
75. Бердяев, Н. Астральный роман. Размышления по поводу романа А. Белого «Петербург» [Текст] / Н. Бердяев // Типы религиозной мысли в России: с.брание с.чинений. — Т. 3. — Париж: YMCA-Press, 1989. — С. 430–457.
76. Березовский, В. В. Современные течения в искусстве (живопись, поэзия, музыка) [Текст] / В. В. Березовский. — СПб.: Тип. Ю. Н. Эрлих, 1899. — 178 с.
77. Библия, или Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета, в русском переводе [Текст]. — М: Сибирская Благозвонница, 2011. — 1476 с.
78. Бидермейер в славянском и европейском контексте [Текст] / Коллективная монография под редакцией Татьяны Аникиной и Романа Мниха. — Sankt-Petersburg — Siedlce, 2016. — 221 s.
79. Бишофф, У. Мунк [Текст] / У. Бишофф. — М.: Taschen; Арт-Родник, 2002. — 96 с.

80. Блок А. Полное с.брание с.чинений и писем в двадцати томах. Т.VIII. Проза (1908–1916) [Текст] / А. Блок / осн. тексты и другие редакции и варианты подготовила, комментарии с. ставила Д. М. Магомедова. — М.: Наука, 2010. — 587 с.
81. Блок, А. Собрание с.чинений: в 8-и т. [Текст] / А. Блок / под ред. В. Н. Орлова и др. — М.: Художественная литература, 1960–1962.
82. Бобринская, Е. Русский авангард: границы искусства [Текст] / Е. Бобринская. — М.: НЛО, 2006. — 304 с.
83. Бобров, С. Заимствования и влияния (Попытка методологизации вопроса) [Текст] / С. Бобров // Печать и революция. Журнал литературы, искусства, критики и библиографии. Книга восьмая. — 1922. — С. 72–92.
84. Богомолов, Н. А. Русская литература начала 20 века и оккультизм. Исследования и материалы [Текст] / Н. А. Богомолов. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. — 452 с.
85. Богомолов, Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания [Текст] / Н. А. Богомолов. — Томск: Водолей, 1999. — 640 с.
86. Бойчук, А. Г. Индивидуальные неканонические жанры [Текст] / А. Г. Бойчук // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра: Общие проблемы. Проза / отв. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — С. 521–542.
87. Бокемюль, М. Рембрандт [Текст] / М. Бокемюль. — М.: Taschen; Арт-Родник, 2000. — 102 с.
88. Борев, Ю. Социалистический реализм: взгляд с.временника и современный взгляд [Текст] / Ю. Борев. — М.: Олимп, 2008. — 478 с.
89. Борисова, Е.А., Стернин, Г. Ю. Русский модерн. Альбом [Текст] / Е. А. Борисова, Г. Ю. Стернин. — 2-е изд. — М.: ГАЛАРТ, 1994. — 360 с.

90. Борисова, Н. В. Метафизика любви в творчестве И. А. Бунина и М. М. Пришвина [Текст] / Н. В. Борисова // Творческое наследие Ивана Бунина на рубеже тысячелетий: материалы Международной научной конференции, посвященной 70-летию вручения Нобелевской премии и 50-летию с. дня с.ерти писателя. — Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. — С. 24–32.
91. Боровская Е. Р., Минералова И. Г. Свидетельство милости Божьей и рождение чистого с.рдца в рассказах А. П. Чехова и Б. К. Зайцева // Успехи с.временной науки. 2016. Т. 4. № 7. С. 79–81.
92. Бочаева, Н. Г. Мир детства в творческом с.знании и художественной практике И. А. Бунина [Текст]: дисс. …канд. филол. наук: 10.01.01 / Н. Г. Бочаева. — Елец, 1999. — 174 с.
93. Брагинская, Н. В. Влажное с.ово: византийский ритор об эротическом романе [Текст] / Н. В. Брагинская. — М.: изд-во РГГУ, 2003. — 214 с.
94. Брик, О. Фото и кино [Текст] / О. Брик. — М.: Ад Маргинем, 2014. — 104 с.
95. Брик, О. О рекламе [Текст] / О. Брик. — М.: Ад Маргинем, 2015. — 96 с.
96. Брызгалов, И. А. Сокровенное в искусствах [Текст] / И. Брызгалов. — М.: Типо-литография Дерягина, 1903. — 69 с.
97. Брюсов, В. Собрание с.чинений [Текст] / В. Брюсов: в 7-и т. / под общ. ред. П. Г. Антокольского. — М.: Художественная литература, 1973. — Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. — 672 с.
98. Брюсов, В.Я. О Тургеневе [Текст] / В. Я. Брюсов // Лавров А. В., Гречишкин С. С. Символисты вблизи. Очерки и публикации. — СПб.: Изд-во «Скифия»; ИД «ТАЛАС», 2004. — 400 с.
99. Бугаева, К. Н. Менделеева Л. Д. Две любви, две с.дьбы [Текст] / К. Н. Бугаева. — М.: XXI Век-Согласие, 2000. — 512 с.

100. Бузони, Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства [Текст] / Ф. Бузони. — СПб.: Изд. Андрея Дидерихс, 1912. — 55 с.
101. Булгаков, М. Собрание с.чинений [Текст] / М. Булгаков: в 8-и т. — М.: Азбука, 2002.
102. Булгаков, М. Собрание с.чинений [Текст] / М. Булгаков: в 6-и т. — М.: Лисс, 1993.
103. Булгаков, М. А. Записки юного врача. Морфий. Записки на манжетах. Записки покойника [Текст] / М. А. Булгаков: автобиографическая проза. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — 736 с.
104. Булгаков, М. А. Собрание с.чинений [Текст] / М. А. Булгаков: в 10-и т. — Т. 9. — М.: Голос, 1995–2000. — 381 с.
105. Бунин, И.А Речь на юбилее газеты «Русские Ведомости» [Сайт] / И. А. Бунин. — Режим доступа: http://bunin.niv.ru/bunin/public/rech-na-yubilee-gazety-russkie-vedomosti.htm.
106. Бунин, И. А. Жизнь Арсеньева [Текст] / И. А. Бунин. — СПб.: РХГИ, 2001. — 283 с.
107. Бунин, И. А. Избранная проза [Текст] / И. А. Бунин. — М.: АСТ; Олимп, 1999. — 272 с.
108. Бунин, И. А. Окаянные дни [Текст] / И. А. Бунин. — М.: Азъ, 2004. — 124 с.
109. Бунин, И. А. Полное с.брание с.чинений [Текст] / И. А. Бунин: в 13-и т. — М.: Воскресение, 2006. — Т. I. — 561 с.
110. Бунин, И. А. Полное с.брание с.чинений [Текст] / И. А. Бунин: в 16-и т. — М.: Воскресенье, 2006.
111. Бургардт О. Новые горизонты в области исследования поэтического с.иля. — Киев: книгоиздательство И. И. Самоненко, 1915. — 67 с.
112. Буслаев, Ф. И. Мои досуги [Текст] / Ф. И. Буслаев: в 2-х ч. — М.: Синодальная типография, 1886. 407 с.

113. Буслаев, Ф. И. Задачи с.временной эстетической критики [Текст] / Ф. И. Буслаев // Русский вестник. — 1868. — № 3. — С. 273–336.
114. Бухов, А. С. Собрание с.чинений [Сайт] / А. С. Бухов. — Режим доступа: http://az.lib.ru/b/buhow_a_s.
115. Быстров, В. Н. Между утопией и трагедией: Идея Преображения мира у русских с.мволистов. — М.: Прогресс-Плеяда, 2012. — 384 с.
116. Быстров, Н. Л. Проблема времени в творчестве А. Белого [Текст]: дисс. … канд. философ. наук: 09.00.03 / Н. Л. Быстров. — Екатеринбург, 1997. — 164 с.
117. Бюхер, Карл. Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение [Текст] / К. Бюхер: монография. — СПб.: Книжный магазин и контора изданий О. Н. Поповой, 1899. — 207 с.
118. Вагинов, К. К. Романы. Стихотворения и поэмы [Текст] / К. К. Вагинов. — М.: Эксмо, 2008. — 608 с.
119. Вайнштейн, О. Б. Денди: мода, литература, с.иль жизни [Текст] / О. Б. Вайнштейн. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 640 с.
120. Вакенродер, В.-Г. Фантазии об искусстве [Текст] / В.-Г. Вакенродер / Пер. с.нем., вступит. с.атья А. С. Дмитриева, коммент. А. В. Михайлова. — М.: Искусство, 1977. — 263 с.
121. Вальтер, В.Г. В защиту искусства. Мысли музыканта по поводу с.атьи Толстого «Что такое искусства?» [Текст] / В. Г. Вальтер. — СПб.: Склад издания у Н. П. Карбасникова, 1899. — 63 с.
122. Ван де Вельде, А. Очищение искусства [Текст] / А. Ван де Вельде // Мастера архитектуры об архитектуре. — М.: Искусство, 1972. — С. 34–59.
123. Васильев, С.А. «Воин не наступившего царства…» (Поэтический с.иль Велимира Хлебникова) [Текст] / С. А. Васильев. — М.: изд-во МГПУ, 2015. — 320 с.

124. Васильев, С.А. К. Н. Леонтьев о стиле русского народа [Текст] / С. А. Васильев // Национальный с.иль русской литературной классики. Материалы межвузовской научно-практической конференции. — М.: изд-во МГПУ, 2016. — С. 29–34.
125. Васильев, С. А. Совместимы ли романтизм и христианство? [Текст] / С. А. Васильев // VII Пасхальные чтения. — М.-Ярославль: Литера, 2010. — С. 15–20.
126. Васильева, М. О. Религия и вера в творчестве Андрея Платонова [Текст]: дисс. … канд. философ. наук: 09.00.06 / М. О. Васильева. — М., 1997. — 138 с.
127. Варенцов, В. Сборник русских духовных с.ихов. СПб., 1860.
128. Вацуро, В. Э. София: Заметки на полях «Косморамы» В. Ф. Одоевского [Текст] / В. Э. Вацуро. — НЛО. — 2000. — С. 42
129. Ведекинд, Ф. Рассказы. Избранные рассказы [Текст] / Ф. Ведекинд. — М.: Пробуждение, 1912. — 127 с.
130. Вейдле, В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества [Текст] / В. Вейдле / с.ст. и авт. послесл. В. М. Толмачев. — М.: Республика, 2001. — 450 с.
131. Вейдле, В. В. Умирание искусства. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества [Текст] / В. В. Вейдле / с.ст. и послесл. И. А. Доронченкова. — СПб.: Аксиома; Мифрил, 1996. — 336 с.
132. Великая книга духов [Текст] / Под ред. И. В. Винокурова. — М.: Олма Медиа Групп, 2009. — 704 с.
133. Венгеров, С. А. Собрание с.чинений [Текст] / С. А. Венгеров. — Т. 3. Передовой боец с.авянофильства. Константин Аксаков. — СПб.: Тип. В. Безобразов и К°, 1912. — 248 с.
134. Вербицкая, А. Ключи с.астья [Текст] / А. Вербицкая: роман. — М.: Планета, 1993. — 416 с.

135. Вергилий. Энеида [Текст] / Вергилий. — М., Харьков: Аст-Фолио, 2000. — 426 с.
136. Вертов, Дзига. Статьи и выступления. Из наследия [Текст] / Д. Вертов. — М.: Эйзенштейн-центр, 2008. — 648 с.
137. Вершинина, Н. Л. Бидермайер в русской прозе и изобразительном искусстве 1820–40-х гг. [Текст] / Н. Л. Вершинина // Проблемы с.временного пушкиноведения. — Псков: ПГПИ им. С. М. Кирова, 1994. — С. 177–190.
138. Веселовский, А. Западное влияние в новой русской литературе [Текст] / А. Веселовский: историко-сравнительные очерки. — М.: Издательство Русское т-во печ. и изд. дела, 1896. — 273 с.
139. Веселовский, А. Н. Женщина и старинные теории любви [Текст] / А. Н. Веселовский. — СПб.: типография А. С. Суворина, 1912. — 71 с.
140. Веселовский, А. Н. Разыскания в области русских духовных с.ихов [Текст] / А. Н. Веселовский. I–II. — СПб.: типография Императорской Академии наук, 1879. — 229 с.
141. Веселовский, А. Н. Собрание с.чинений [Текст] / А. Н. Веселовский: в 8-и т. — СПб.: Издание Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук; типография Императорской Академии наук, 1913. — Т. 3. — 587 с.
142. Веселовский, А. Н. Эпос (Из авторского конспекта лекционных курсов 1881–1882 и 1884–1885 гг.) [Текст] / А. Н. Веселовский. Избранное. На пути к исторической поэтике. — М., 2010. — С. 597–521.
143. Вздорнов, Г.И., Залесская, З.Е., Лелекова, О. В. Общество «Икона» в Париже [Текст] / Г. И. Вздорнов, З. Е. Залесская, О. В. Лелекова: в 2-х т. — М.: Прогресс-Традиция, 2002.
144. Вельтман, А. Ф. Аттила и Русь IV и V века. Свод исторических и народных преданий [Текст] / А. Вельтман. — М.: Университетская типография, 1858.

145. Вельтман, А. Ф. Первобытное верование и буддизм [Текст] / А. Вельтман. — М.: Университетская типография, 1864. — 115 с.
146. Вельтман, А. Ф. Маги и мидийские каганы XIII столетия [Текст] / А. Вельтман. — М.: Университетская типография, 1860. — 72 с.
147. Вигзелл, Ф. Читая фортуну: гадательные книги в России XVIII–XX веков [Текст] / Ф. Вигзелл. — М.: ОГИ, 2007. — 256 с.
148. Вилье де Лиль-Адан, Ф.О.М. Жестокие рассказы [Текст] / Ф. О. Вилье де Лиль-Адан: Серия: Литературные памятники. — М.: Наука, 1975. — 239 с.
149. Виноградов, В.В. О категории модальности и модальных с.овах в русском языке [Текст] / В. В. Виноградов // Избранные труды. Исследования по русской грамматике. — М.: Наука, 1975. — С. 53–87.
150. Виноградов, В. В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский [Текст] / В. В. Виноградов. — Ленинград: Academia, 1929. — 392 с.
151. Вислова, А.В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX вв. [Текст] / А. В. Вислова. — М.: Рос. ин-т культурологии, 2000. — 212 с.
152. Власов, В. Г. Новый энциклопедический с.оварь изобразительного искусства [Текст] / В. Г. Власов: в 10-и т. — Т. II. Б-В. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 712 с.
153. Вознесенский, А. Н. Черное с.лнце (рассказы бродяги) [Текст] / А. Н. Вознесенский. — М.: Типография П. П. Рябушинского, 1913. — 165 с.
154. Вознесенский, А. Та, которую я люблю [Текст] / А. Н. Вознесенский // Сатанизмъ: М. Арцыбашевъ, Н. Абрамовичъ, Пшибышевский, Брюсовъ, Сологубъ, д'Оревильи и др.. — М.: книгоизд-во Заря, 1913. — С. 71–72.

155. Волконский, С. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста. [Текст] / С. Волконский. — СПб.: издание «Аполлона», 1913. — 223 с.
156. Волошин, М. Собрание с.чинений [Текст] / М. Волошин: в 4-х т. — М.: Эллис Лак, 2000.
157. Волынский, А. Литературные манифесты: От символизма к Октябрю [Текст] / А. Волынский / с.ст. Н. Л. Бродский, В. Л. Львов-Рогачевский, Н. П. Сидоров. — М.: Федерация, 1929. — 301 с.
158. Волынский, А. Литературные манифесты: От символизма к Октябрю [Сайт] / А. Волынский / с.ст. Н. Л. Бродский, В. Л. Львов-Рогачевский, Н. П. Сидоров. — Режим доступа: http://www.teatr-lib.ru/Library/Lit_manifest/manif_29.
159. Волынский, А. Л. Достоевский: философско-религиозные очерки [Текст] / А. Л. Волынский. — СПб.: ООО Издательский дом «Леонардо», 2011. — 672 с.
160. Вольф, Н. Романтизм [Текст] / Н. Вольф / ред. И. Ф. Вальтер; пер. Т. Лисицына. — М.: Арт-Родник; Кёльн: Taschen, 2008. — 96 с.
161. Вольф, Н. Экспрессионизм [Текст] / Н. Вольф. — М.: Taschen; Арт-Родник, 2002. — 96 с.
162. Вольфинг (Метнер, Э.К.). Модернизм и музыка. Статьи критические и полемические (1907–1910) [Текст] / (Э. К. Метнер) Вольфинг. — М.: Издательство «Мусагет», 1912. — 452 с.
163. Воробьева, Е. И. Неизвестный Кржижановский (Заметки о киевском периоде творчества писателя) [Сайт] / Е. Воробьева. — Режим доступа: http://zygmuntkrzyzanowski.edu.pl/.
164. Вулис, А. В лаборатории с.еха [Текст] / А. Вулис. — М.: Художественная литература, 1966. — 144 с.
165. Гайденко, П. П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века [Текст] / [Текст] / П. П. Гайденко. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — 472 с.

166. Гайденко, П. П. Философия Фихте и современность [Текст] / [Текст] / П. П. Гайденко. — М.: Мысль, 1979. — 288 с.
167. Галинская, И. Л. Загадки известных книг [Текст] / И. Л. Галинская. — М.: Наука, 1986. — 128 с.
168. Галунов, А. Ad Lucem [Текст] / А. Галунов. — М.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», 1904.
169. Галунов, А. Вереница этюдов [Текст] / А. Галунов. — М.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», 1907. — 179 с.
170. Галунов, А. Книга мертвых [Текст] / А. Галунов / под ред. В. П. Португалова. — М.: Книгоиздательство «Порывы», 1911. — 104 с.
171. Галунов А. А. Обойденные. — М.: Книгоиздательство В. П. Португалова, 1914. — 125 с.
172. Галунов А. А. Сосуды с.удельные. — М.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1910. — 181 с.
173. Гальцева, Р., Роднянская, И., Соловьев, В. С. Философия искусства. Литературная критика [Текст] / Р. Гальцева, И. Роднянская, В. С. Соловьев. — М.: Искусство, 1991. — 701 с.
174. Ганушкин, П. Б. Избранные труды [Текст] / П. Б. Ганушкин / под ред. проф. О. В. Кербикова. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. — 416 с.
175. Гароди, Р. О реализме без берегов [Текст] / Р. Гароди. — М.: Прогресс, 1966. — 206 с.
176. Гаспаров, Б. Борис Пастернак. По ту стороны поэтики (Философия. Музыка. Быт) [Текст] / Б. Гаспаров. — М.: НЛО, 2013. — 272 с.
177. Гаспаров, М. Л. Избранные с.атьи [Текст] / М. Л. Гаспаров. — М.: НЛО, 1995. — 478 с.
178. Гачев, Г. Д. Образы Божества в культуре: Национальные варианты [Текст] / Г. Д. Гачев. — М.: Академический проект; Культура, 2016. — 891 с.
179. Гачева, А. Г. Идея оправдания истории и активно-творческий эсхатологизм русской религиозно-философской

мысли конца XIX — первой трети XX в. [Текст] // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма / с.ст. и отв. ред. О. А. Богданова, А. Г. Гачева. — М.: Индрик, 2016. — С. 160–195.

180. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика [Текст] / Г.В.Ф. Гегель: в 4-х т. — М.: Искусство, 1971.
181. Гейне, Г. Собрание с.чинений [Текст] / Г. Гейне: в 10-и т. — Т. 6. К различному пониманию истории. К истории религии и философии в Германии. Романтическая школа. Духи с. ихий. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. — 390 с.
182. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе [Текст] / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского с.мпозиума. — М.: «МИК», 2002. — С. 5–22.
183. Геллер, Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин [Текст] / Л. Геллер. — Wiener Slawistischer Almanach. — Sond 44. — S. 154–168.
184. Герра, Р. «…Очень держите Вы с.бя с.рого в смысле формы…» Неопубликованное письмо Ивана Бунина Юрию Трубецкому [Текст] / Р. Герра // Творческое наследие Ивана Бунина на рубеже тысячелетий: материалы Международной научной конференции, посвященной 70-летию вручения Нобелевской премии и 50-летию с. дня с.ерти писателя. — Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. — С. 64–71.
185. Гервер, Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) [Текст] / Л. Л. Гервер. — М.: Индрик, 2001. — 248 с.
186. Гершензон, М. П. Я. Чаадаев. Жизнь и мышление [Текст] / М. Гершензон. — СПб.: Типографія М. М. Стасюлевича, 1908. — 321 с.
187. Гессе, Г. Степной волк. Демиан. Душа ребенка. Клейн и Вагнер. Последнее лето Клингзора [Текст] / Г. Гессе. — СПб.: Кристалл, 2001. — 480 с.

188. Гете, И. В. Стихотворения. Страдания юного Вертера. Фауст [Текст] / И. В. Гете. — М.: Аст, 1998. — 768 с.
189. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание с.атей [Текст] / А. Гильдебранд. — М.: Мусагет. 1914. — XII. — 196 с.
190. Гиппиус, З. Собрание с.чинений [Текст] / З. Гиппиус: в 11-и т. / с.ст., примеч. Т. Прокопова. — М.: Русская книга, Интелвак, 2001–2011.
191. Гирн, И. Происхождение искусства: исследование его с. циальных и психологических причин [Текст] / И. Гирн / предисл. к рус., пер. Р. Пельше. — Харьков: Гос. изд-во Украины, 1923. — 229 с.
192. Глухова, Е. В. Мифология «Солнечного града» в работах Андрея Белого послереволюционного периода [Текст] // «Вечные» с.жеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма / отв. ред. член-корр. РАН А. Л. Топорков. — М.: «Индрик», 2015. — С. 147–169.
193. Глухова, Е. Неопубликованные рисунки Андрея Белого к «Глоссолалии»: Чаша Св. Грааля [Текст] / Е. Глухова // Труды РАШ. Вып. 3. — М.: РГГУ, 2005. — С. 386–408.
194. Глухова, Е.В. «Посвятительный миф» в биографии и творчестве Андрея Белого [Текст]: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. В. Глухова. — М., 1998. — 184 с.
195. Говард, М. Сокровища Моне [Текст] / М. Говард. — М.: Олма, 2008. — 88 с.
196. Головин, К. Ф. Русский роман и русское общество [Текст] / К. Ф. Головин. — 1-е изд. — СПб.: Издание А. Ф. Маркса, Измайловский пр., 1904. — 520 с.
197. Голубой цветок и дьявол: Новалис. Генрих фон Офтердинген; Новалис. Гимны к ночи; Новалис. Духовные песни; Бонавентура. Ночные бдения; Гофман Эрнст Теодор Амадей. Эликсиры дьявола [Текст] / пер., пролог и коммент., с.ст. В. Микушевича. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998. — 512 с.

198. Гомер. Илиада [Текст] / Гомер. — М., Харьков: Аст-Фолио, 2000. — 528 с.
199. Гонкур, Ж. де, Гонкур, Э. де. Дневник: Записки о литературной жизни [Текст] / Ж. де Гонкур, Э. де Гонкур: в 2-х т. — М., 1964.
200. Гончаров, И. А. Собрание с.чинений [Текст] / И. А. Гончаров: в 8-и т. — М.: Художественная литература, 1977.
201. Горбунов, А. Н. Шекспировские контексты [Текст] / А. Н. Горбунов. — М.: МедиаМир, 2006. — 363 с.
202. Горелова, О. Концепт «маленький» в творчестве А. Вертинского [Текст] / О. Горелова // Сила с.ова: история литературы, с.иль, художественная практика» [Материалы Международной научной конференции, посвященной памяти ученого-филолога, Заслуженного деятеля науки РФ, поэта Юрия Ивановича Минералова]. — М.: Литературный институт им. А. М. Горького, 2013. — 409 с.
203. Горнфельд, А. Г. Будущее искусства [Текст] / А. Г. Горнфельд // Пути творчества: Статьи о художественном с.ове. Изд. 2. — М.: USSR, 2014. — С. 155–225. Или: Горнфельд, А. Г. Будущее искусства [Текст] / А. Г. Горнфельд // Пути творчества: Статьи о художественном с.ове. — Петербург: изд-во «Колос», 1922. Горнфельд, А. Г. Будущее искусства [сайт] http://journals.rhga.ru/journals/nums.php? SECTION_ID=933.
204. Горнфельд, А. Г. Эротическая беллетристика [Текст] / А. Г. Горнфельд // Книги и люди. Литературные беседы. — СПб.: изд-во «Жизнь», 1908. — С. 22–32.
205. Городецкий, С.М.. Избранные произведения [Текст]: в 2 т. / Сергей Городецкий; [сост. и коммент. В. П. Енишерлова]. — Москва: Худож. лит., 1987. Т. 2. 574 с.
206. Гофман, В. Любовь к далекой. Поэзия. Проза. Письма. Воспоминания [Текст] / В. Гофман. — СПб.: Росток, 2007. — 386 с.

207. Гофман, М. Романтизм, с.мволизм и декадентство [Текст] / М. Гофман // Книга о русских поэтах последнего десятилетия: очерки, с.ихотворения, автографы / под ред. М. Гофмана. — СПб.-М.: Тип. Т-ва М. О. Вольфъ, 1907. — С. 3–32.
208. Гофман, М. Л. Соборный индивидуализм [Текст] / М. Л. Гофман. — СПб.: Товарищество «Вольная типографія»; Фонтанка, 1907. — 112 с.
209. Гофман, Э.-Т.-А. Собрание с.чинений [Текст] / Э.-Т.-А. Гофман: В 6-и т. — М.: Худож. лит-ра, 1994. — Т. 2. — 443 с.
210. Гофштеттер, И. Поэзия вырождения. Философские и психологические мотивы декадентства [Текст] / И. Гофштеттер. — СПб.: Типография Училища Глухонемых, 1902. — 34 с.
211. Грассе, Э. Происхождение искусства [Текст] / Э. Грассе. — М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1899. — 293 с.
212. Грачева, А. М. Диалоги Януса: Беллетристика и классика в русской литературе начала XX века: Портреты. Этюды. Разыскания [Текст] / А. М. Грачева: монография. — СПб.: Пушкинский Дом, 2011. — 368 с.
213. Грачева, А. М. Мистика пола и религия любви [Текст] / Анна Мар: Роман, повести, рассказы / с.ст., вст. с.., примеч. А. М. Грачевой. — М.: Ладомир, 1999. — 397 с.
214. Григорьев, А. Эстетика и критика [Текст] / А. Григорьев / вступ. с.атья, с.ст. и примеч. А. И. Журавлевой. — М.: Искусство, 1980. — 496 с.
215. Григорьева, Е. Эмблема: с.руктура и прагматика [Текст] / Е. Григорьева. — М.: Водолей Publishers, 2005. — 252 с.
216. Григорьева, Е. К вопросу о топике андрогинизма в русском литературно-философском модернизме. Компаративный взгляд sub specie semiologiae [Текст] / Е. Григорьева // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма / Сб. с.. под ред. Дениса Г. Иоффе. — М.: Ладомир, 2008. — 523 с.

217. Грицанов, А. А. Новейший философский с.оварь [Текст] / А. А. Грицанов: 2-е изд., перераб. и доп. — Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. — 1280 с.
218. Гроос, К. Введение в эстетику [Текст] / К. Гроос / Пер. с.нем. А. Гуревича / под ред. Л. А. Сева. — Киев-Харьков: Южно-русское книгоиздательство Ф. А. Иогансона, 1899. — 311 с.
219. Гудмен, Н. Способы с.здания миров [Текст] / Н. Гудмен / пер. с.англ. А. Л. Никифорова, Е. Е. Ледникова, М. В. Лебедева, Т. А. Дмитриева. — М.: ЛогоS, Идея-Пресс; Праксис, 2001. — 376 с.
220. Гуковский, М. Э. Новыя веяния и настроения [Текст] / М. Э. Гуковский. — Одесса: издание И. А. Хмельницкаго, 1903. — 312 с.
221. Гуро, Е. Небесные верблюжата [Текст] / Е. Гуро. — СПб.: Лимбус-пресс, 2001. — 126 с.
222. Д» Оревильи, Б. Имени нет [Текст] / Б. д» Оревильи. — М.: Энигма, 2006. — 624 с.
223. Гюнтер, Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) [Текст] / Х. Гюнтер // Вопросы литературы. — № 1 (27). — 1992. — С. 39–47.
224. Д'Удин, Ж. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков [Текст] / Ж. Д'Удин / пер. с.франц. С. Волконского. — М.: Книжный дом «Либроком», 2012. — 266 с.
225. Дайхин, Т. Л. Бидермайер — прорыв с.возь пространство и время [Текст] / Т. Л. Дайхин // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных с.стем. — 2014. — № 1. — С. 165–173.
226. Даль, В. И. Толковый с.оварь живого великорусского языка [Текст] / В. И. Даль: в 4-х т. — М.: ЭКСМО, 2007.
227. Даманская, А. Однажды [Текст] / А. Даманская // Образование. 1908. № 7. С. 35–47.
228. Даманская, А. Стеклянная с.ена [Текст] / А. Даманская. Пг.:, 1918. С. 135–168.

229. Даниэль, С. М. Рококо. От Ватто до Фрагонара [Текст] / С. М. Даниэль. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — 336 с.
230. Д'Аннунцио, Габриеле. Собрание с.чинений [Текст] / Г. Д'Аннуцио: в 6-и т. — М.: Терра-Книжный Клуб; Книговек, 2010.
231. Данте, А. Собрание с.чинений [Текст] / А. Данте: в 5-и т. — СПб.: Терра-Азбука, 1996.
232. Дарьялова, Л. Н. Русская литература XX века после Октября: динамика размежеваний и схождений. Типы творчества (1917–1932) [Текст] / Л. Н. Дарьялова: учебное пособие. — Калининград: Калининградский гос. ун-т, 1998. — 119 с.
233. Дашкевич, Н. П. Из истории с.едневекового романтизма. Сказание о Святом Граале [Текст] / Н. П. Дашкевич. — К.: Университетъ с.. Владиміра, 1877. — 235 с.
234. Дворяшин, Ю.А. М. Шолохов: грани с.дьбы и творчества [Текст] / Ю. А. Дворяшин. — М.: Издательский дом «Синергия», 2005. — 224 с.
235. Дворяшина, Н. А. Феномен детства в творчестве русских с. мволистов (Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт) [Текст] / Н. А. Дворяшина: монография. — Сургут: Изд-во РИО СурГПУ, 2009. — 153 с.
236. Дежуров, А. С. Становление культуры [Текст] / А. С. Дежуров: курс лекций, читанных с.удентам Гуманитарного института телевиденья и радиовещания им. М. А. Литовчина. — М.: ГИТР, 2005. — 89 с.
237. Делез, Ж. Кино [Текст] / Ж. Делез. — М.: Ад Маргинем, 2016. — 560 с.
238. Делон, М. Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века (Кребийон-сын, Жан-Франсуа Бастид, Виван Денон, Оноре Мирабо, принц де Линь и др.) [Текст] / М. Делон / пер. с.франц. Е. Дмитриевой, И. Мельниковой, И. Кузнецовой, Г. Шумиловой. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 896 с.

239. Дёмин, А.С. О художественности древнерусской литературы (Язык. Семиотика. Культура) [Текст] / А. С. Дёмин. — М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1998. — 838 с.
240. Дефье О.В. О Розанове — «египтянине» (к проблеме восприятия античности русской литературой рубежа XIX–XX веков) [Текст] / О. В. Дефье // Литература XX–XXI веков в научном и критическом восприятии: Итоги и перспективы изучения: Материалы XVIII Шешуковских чтений / Под ред. Л. А. Трубиной. — М.: МПГУ; Прометей, 2013. — С. 125–132.
241. Дефье, О. В. Художник и история в русской литературно-эстетической традиции и оценках В. Розанова [Текст] / О. В. Дефье // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. № 1. 2015. — С. 99–103.
242. Джемс У. Прагматизм [Текст] / У. Джемс. — СПб.: Шиповник, 1910. — 244 с.
243. Дмитревская, К. Н. Русская с.ветская хоровая музыка [Текст] / К. Н. Дмитревская. Вып. 1. — М.: «Советский композитор», 1974. — 128 с.
244. Дмитриевская, Л. Н. Образ мира и образ человека: пейзаж, портрет, интерьер в романе Е. Замятина «Мы» [Текст] / Л. Н. Дмитриевская. — М.-Ярославль: ИПК «Литера», 2012. — 120 с.
245. Дмитровская, М. А. Макрокосм и микрокосм в художественном мире А. Платонова [Текст] / М. А. Дмитровская: учебное пособие. — Калиниград: Изд-во КГУ, 1998. — 80 с.
246. Добряков, И. В. Общая психопатология детей и подростков [Текст] / И. В. Добряков // Детская психиатрия / под ред. проф. Э. Г. Эйдемиллера. — СПб.: Питер, 2005. — С. 217–377.
247. Долгополов, Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург» [Текст] / Л. К. Долгополов. — Л.: Сов. писатель, 1988. — 416 с.
248. Достоевский, Ф. М. Полное с.брание с.чинений [Текст] / Ф. М. Достоевский: в 30-и т. — Л.: Наука, 1974.

249. Дрозда, М. Петербургский гротеск Андрея Белого [Текст] / М. Дрозда // Umjetnost rijeci. — 1981. — XXV. — С. 133–154.
250. Дрозда, М. «Мелкий бес» Ф. Сологуба — роман в стиле модерн [Текст] / М. Дрозда. — Studia Russica. — XI. — 1987. — С. 314–334.
251. Дрозда, М. Модернизм, авангардизм и Максим Горький [Текст] / М. Дрозда // Slavica Pragensia. — VI. — Universita Karlova. — Praha, 1968.
252. Дрозда, М. Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого) [Текст] / М. Дрозда // Russian Literature. — 1994. — XXXV. — P. 287–547.
253. Дрозда, М. Чуковский — литературный критик [Текст] / М. Дрозда //Acta Universitatis Carolinae. Slavica Pragensia XII. Universita Karlova. — Praha, 1970. — II–IV. — P. 271–284.
254. Дрозда. М. Горький и Достоевский / М. Дрозда // Annail Sezione Slava (Instituto Universitario Oriéntale). — XVI–XVII. — Napoli, 1975. — P. 204–212.
255. Дубова, М. А. Стилевой феномен с.мволистского романа в контексте культуры Серебряного века (проза В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого) [Текст]: дисс. … д-ра филол. наук: 10.01.01 / М. А. Дубова. — М., 2005. — 397 с.
256. Дуганов, Р. В. Велимир Хлебников и русская литература [Текст] / Р. В. Дуганов. — М.: Прогресс-Плеяда, 2008. — 384 с.
257. Дюкре-Дюминиль, Ф. Г. Алексис, или Домик в лесу [Текст] / Ф. Г. Дюкре-Дюминиль / переложил с.французского на российской язык Алексей Печенегов. — М: Губернская типография А. Решетникова, 1794.
258. ДюкреДюминиль, Ф. Г. Виктор, или дитя в лесу [Текст] / Ф. Г. Дюкре-Дюминиль / Сочинение ДюкреДюминиля, автора Лолотты и Фанфана, Алексиса, или Домика в лесу и проч. / пер. с.Ф. подлинника. — М.: Губернская типография А. Решетникова, 1800. — 291 с.
259. Дякина, А. А. Лермонтовский «след» в ранней лирике Ивана Бунина (к вопросу о типологии поэтического мировосприя-

тия) [Текст] / А. А. Дякина // Творческое наследие Ивана Бунина на рубеже тысячелетий: материалы Международной научной конференции, посвященной 70-летию вручения Нобелевской премии и 50-летию с. дня с.ерти писателя. — Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. — С. 145–158.

260. Евлахов, А. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии [Текст] / А. Евлахов: в 3-х т. — Том I. — Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1910. — 537 с.
261. Евлахов, А. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии [Текст] / А. Евлахов: в 3-х т. — Том II. — Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1912. — 517 с.
262. Евлахов, А. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии [Текст] / А. Евлахов: в 3-х т. — Том III. — Ростов на Дону: Типография Н. А. Пастуха, 1917. — 551 с.
263. Евлахов, А. История всеобщей литературы. XIX век [Текст] / А. Евлахов: Лекции по истории всеобщей литературы. XIX век / с.ст. по лекциям профессора и пособиям им рекомендованным с.удент Валединский. — Варшава: типография Русского Общества, 1914. — 164 с.
264. Евлахов, А. М. Артур Шницлер [Текст] / А. М. Евлахов. — Баку: Изв. Азерб. гос. ун-та им. Ленина, 1926. — 122 с.
265. Евлахов, А. М. Гений-художник как антиобщественность [Текст] / А. М. Евлахов // Экскурс в область психологии эстетического чувства. — Варшава: Тип. Варшавского учебного округа, 1909. — 80 с.
266. Евлахов, А. М. Гергардт Гауптман: Путь его творческих исканий [Текст] / А. М. Евлахов. — Ростов-на-Дону: Типография Н. А. Пастуха, 1917. — 151 с.
267. Евлахов, А. М. Конституциональные особенности психики Толстого [Текст] / А. М. Евлахов. — М.-Л.: Гос. изд-во, 1930. — 112 с.

268. Евлахов, А. М. Реализм или Ирреализм? Очерки по теории художественного творчества [Текст] / А. М. Евлахов: в 2-х т. — Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1914. — Т. I. — 492 с.
269. Евлахов, А. М. Искусство лжет не притворяясь: Избранные литературные и научные труды / с.ст., предисл., примеч. Б. А. Ланина [Текст] / А. М. Евлахов. — М.: Парад, 2011. — 536 с.
270. Евлахов, А. М. Тайна гения Гоголя. Отдельный оттиск из журнала «Русская философская мысль» [Текст] / А. М. Евлахов. — Варшава: Типография варшавского учебного округа, 1910. — 114 с.
271. Евреинов, Н. Откровение искусства [Текст] / Н. Евреинов. — СПб. Міръ. 2012. — 776 с.
272. Евтихиев, В. Requiem [Текст] / В. Евтихиев: Драма / под ред. В. П. Португалова. — М.: Книгоиздательство «Порывы», 1911. — 73 с.
273. Евтихиев, В. Весна [Текст] / В. Евтихиев: роман. — М.: Книгоиздательство «Икар» на Неглинном, 1912. — 119 с.
274. Евтихиев, В. Идея [Текст] / В. Евтихиев: Драма. — М.: Книгоиздательство «Икар» на Неглинном, 1904. — 139 с.
275. Егоров, Б. Ф. Борьба эстетических идей в России с.редины XIX века (1848–1861) [Текст] / Б. Егоров. — Л.: Искусство, 1982. — 269 с.
276. Егоров, Б.Ф. Н. П. Гиляров-Платонов как эстетик и литературный критик / Б. Егоров // Теоремы культуры. Сборник с. атей. — М.: Международное агентство «A.D.&T», 2003. — 336 с.
277. Егоров, Б. Ф. Обман в русской культуре [Текст] / Б. Егоров. — СПб.: ООО «Издательство Росток», 2012. — 192 с.
278. Егоров, Б.Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль [Текст] / Б. Егоров. — Л.: Советский писатель, 1980. — 380 с.

279. Енч, Э. Музыка и душа [Текст] / Э. Енч // Вопросы психологии бессознательного / под ред. д-ра Н. Котика. — СПб.-М.: Книгоиздательство «Начало» 1913. — 105 с.
280. Есаулов, И. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона [Текст] / И. Есаулов // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского с.мпозиума. — М., 2002. — С. 167–179.
281. Есенин С. А. Полн. с.бр. с.ч.: В 7 т. (9 кн.) / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос. 1997.
282. Жебелев, С. А. Евангелия канонические и апокрифические [Текст] / С. А. Жебелев. — Пг.: Огни, 1919.
283. Женетт, Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2 [Текст] / Ж. Женетт. — М.: изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 472 с.
284. Жизнь и смерть в литературе романтизма. Оппозиция или единство? [Текст] / отв. ред. Н. А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина. — М.: Наука, 2010. — 432 с.
285. Жирмунский, В. М. Немецкий романтизм и современная мистика [Текст] / В. М. Жирмунский. — СПб.: Тип. Т-ва А. С. Суворина; «Новое время» Эртелевъ, 1914. — 207 с.
286. Жуковская, В. Вишневая ветка. Рассказы для юношества [Текст] / В. А. Жуковская. — М.: Задруга, 1918. — 115 с.
287. Жуковская, В. Марена. Рассказы [Текст] / В. А. Жуковская. — Киев: Книгоиздательство И. И. Самоненко, 1914. — 195 с.
288. Жуковская, В. Мои воспоминания [Текст] / В. А. Жуковская. — ГМЖ. ОФ. 915.
289. Жуковская, В. Мои воспоминания о Григории Ефимовиче Распутине. 1914–1916 гг. / Публ., вст. с.. и примеч. Т. Латыповой [Текст] / В. А. Жуковская // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. Т. II. — М., 1992. С. 252–317.
290. Жуковская, В. Сестра Варенька. Повесть с.арых годов. — М.: типография В. И. Воронова, 1916. — 215 с.

291. Завгородняя, Г. Ю. Романтические традиции в прозе русского с.мволизма [Текст] / Г. Ю. Завгородняя. — Ярославль: Литера, 2015. — 124 с.
292. Завгородняя, Г. Ю. Стилизация и стиль в русской классической прозе [Текст] / Г. Ю. Завгородняя: монография. — М.-Ярославль: Литера, 2011. — 276 с.
293. Завгородняя, Г. Ю. Стилизация с.аза в повестях А. М. Ремизова и А. Белого [Текст] / Г. Ю. Завгородняя // Сила с.ова: история литературы, с.иль, художественная практика: коллективная монография / под ред. И. Г. Минераловой, С. А. Васильева, Г. Ю. Завгородней. — М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2013. — С. 100–130.
294. Зайцев, Б. К. Собрание с.чинений [Текст] / Б. К. Зайцев: Т. 8 (доп.). Усадьба Ланиных: рассказы, пьесы, переводы. — М.: Русская книга, 2000. — 512 с.
295. Зайцева-Пушкаш, И. А. Кино как ретранслятор психопатологии и модификатор массового с.знания [Текст] / И. А. Зайцева-Пушкаш // Психиатрия и искусство / Под ред. В. П. Самохвалова, В. Е. Кузнецова. — М.: Издательский дом Видар-М, 2015. — С. 279–307.
296. Закржевский А. Подполье. Психологические параллели. Достоевский. Леонид Андреев. Федор Сологуб. Лев Шестов. Алексей Ремизов. Михаил Пантюхов [Текст] / А. Закржевский. — Киев: издание журнала «Искусство и печатное дело», типография Кульженко, 1911. — 108 с.
297. Замятин, Е. Собрание с.чинений [Текст] / Е. Замятин: в 5-и т. — М.: Республика, 2003–2011.
298. Записка, поданная духоборцами Екатеринославской губернии в 1791 году губернатору Каховскому / Публ. Н. С. Тихонравова // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Апрель-Июнь. Книга II. М., 1871. С. 26–79.

299. Записки домового [Текст]: Т. 5. Русская фантастика первой половины XIX века / с.ст., послесл., примеч. и подбор илл. Ю. М. Медведева. — М.: Русская книга, 1996. — 528 с.
300. Зарубежная литература конца XIX — начала XX века [Текст] / под ред. В. М. Толмачёва. — М.: Academia, 2003. — 816 с.
301. Зелинский, Ф. Из жизни идей [Текст] / Ф. Зелинский: в 2-х т. — М: Ладомир, 1995.
302. Зозуля, Е. Я дома [Текст] / Е. Зозуля: Рассказы / Предисл. А. Дейча. — М.: Советский писатель, 1962. — 252с.
303. Ибсен, Г. Собрание с.чинений [Текст] / Г. Ибсен: в 4-х т. — М.: Искусство, 1958.
304. Иванов, Вяч. Родное и вселенское [Текст] / Вяч. Иванов. — М.: Республика, 1994. — 428 с.
305. Иванов, Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия [Текст] / Вяч. Иванов: в 2-х кн. — СПб.: Академический проект, 1995.
306. Иванов, Г. Распад атома. Стихи. Проза. [Текст] / Г. Иванов. — Екатеринбург: У-Фактория, 2007. — 704 с.
307. Иванова, Е. Р. Литература бидермайера в Германии XIX века [Текст] / Е. Р. Иванова. — М.: Прометей МПГУ, 2008. — 248 с.
308. Иванова, Е. Р. Литература немецкого бидермайера [Текст] / Е. Р. Иванова. — М.: Флинта, 2012. — 140 с.
309. Иванов-Разумник, Р. Русская литература XX века (1890–1915 гг.) [Текст] / Р. Иванов-Разумник. — Петроград: Изд-ское т-во «Колос», 1920. — 38 с.
310. Изер, В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте? [Текст] / В. Изер // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / с.ст. Д. Уффельман, К. Шрамм. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2001. — 552 с.
311. Измайлов, А. А. На переломе. (Литературные размышления) [Текст] / А. А. Измайлов // Библиотека театра и искусства. Январь. — Книга I. — СПб.: Типография СПб. Т-ва Печ. и Издат. дела «Труд», 1908. — С. 36–71.

312. Измайлов, А. А. Помрачение божков и новые кумиры [Текст] / А. А. Измайлов. — М.: Типография т-ва И. Д. Сытина, 1910. — 264 с.
313. Иконников, А. В. Мастера архитектуры об архитектуре [Текст] / А. В. Иконников. М.: Издание «Искусство», 1972. — 343 с.
314. Иконников, А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве [Текст] / А. В. Иконников. — М.: КомКнига, 2006. — 352 с.
315. Ильев, С. П. Русский с.мволистский роман [Текст] / С. П. Ильев. — Киев:
316. Ильин, В. Н. Арфа Давида. Религиозно-философские мотивы русской литературы [Текст] / В. Н. Ильин. — СПб.: Русский миръ, 2009. — 550 с.
317. Ильин, И. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев [Текст] / И. Ильин. — М.: Скифы, 1991. — 216 с.
318. Инго, Ф. Вальтер. Гоген [Текст] / Ф. В. Инго. — М.: Taschen; Арт-Родник, 2002. — 96 с.
319. Инго, Ф. Вальтер. Пабло Пикассо [Текст] / Ф. В. Инго. — М.: Taschen; Арт-Родник, 2002. — 96 с.
320. Иншакова, Ю. Г. Элементы народной культуры в литературной песне Ивана Бунина (на примере с.ихотворения «Петров день») [Текст] / Ю. Г. Иншакова // Творческое наследие Ивана Бунина на рубеже тысячелетий: материалы Международной научной конференции, посвященной 70-летию вручения Нобелевской премии и 50-летию с. дня с.ерти писателя. — Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. — С. 224–234.
321. Ипполитов, А. «Тюрьмы» и власть. Миф Джованни Баттиста Пиранези [Текст] / А. Ипполитов. — СПб.: Арка, 2013. — 368 с.

322. История австрийской литературы [Текст]. Т. I. Конец XIX — с.редина XX века. — М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. — 632 с.
323. История австрийской литературы [Текст]: 2-х т. — М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009.
324. Ишимбаева, Г. Г. Русская фаустиана XX века [Текст] / Г. Г. Ишимбаева. — М.: Флинта; Наука, 2002. — 128 с.
325. Кабачек, О. Л. Лики абсурда: фольклор, литература, интернет-жанры [Текст] / О. Кабачек // Библиотечное дело. Абсурд в натуре и в литературе. — Спб, 2014. — № 24 (234). — С. 14–23.
326. Кадмин, Н. Очерки по истории русской литературы (от 30-х годов XIX с.. до Чехова) [Текст] / Н. Кадмин / под ред. А. К. Бороздина. — Изд-е Н. Н. Клочкова. — М., 1912. — 340 с.
327. Кант И. Критика с.особности с.ждения. М., 1994.
328. Капица Ф.С., Колядич Т. М. Образ Древней Руси в современной прозе [Текст] / Ф. С. Капица, Т. М. Колядич // Герменевтика древнерусской литературы. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — № 4. — С. 258–359.
329. Кареев, Н. И. Литературная эволюция на Западе. Очерки и наброски из теории и истории литературы с.точки зрения неспециалиста [Текст] / Н. И. Кареев // Филологические Записки. — Воронеж: Типография В. И. Исаева, 1886. — 337 с.
330. Карпенко, Г.Ю. «Эклектизм» литературной критики Н. А. Полевого (гносеологический и историософский аспекты) [Текст] / Г. Ю. Карпенко // Литературные взгляды и творчество Н. А. Полевого. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. — С. 56–73.
331. Карпов, А. С. Бобров Сергей Павлович [Текст] / А. С. Карпов // Русские писатели 20 века: биографический с.оварь. — М.: Большая российская энциклопедия; Рандеву-АМ, 2000. — С. 98–99.

332. Карпов П. Пламень // Последний Лель: Проза поэтов есенинского круга / Сост., авт. вст. с.. и примеч. С. С. Куняев. М., 1989. С. 52–236.
333. Касаткина, Т. А. Пространство картины и икона в пространстве [Текст] // Икона в русской с.овесности и культуре. Сборник с.атей. — М.: Паломник, 2012. — С. 518–530.
334. Касаткина, Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций [Текст] / Т. А. Касаткина. — М.: Наследие, 1996. — 336 с.
335. Кассирер, Э. Философия с.мволических форм. Феноменология познания. Т. 3 [Текст] / Э. Кассирер. — М.-СПб.: Университетская книга, 2002. — 398 с.
336. Кассу, Ж. Энциклопедия с.мволизма [Текст] / Ж. Кассу. — М.: Республика, 1999. — 430 с.
337. Келдыш, В.А. О «серебряном веке» русской литературы. Общие закономерности. Проблемы прозы [Текст] / В. А. Келдыш. — М.: ИМЛИ РАН, 2001. — 512 с.
338. Келтуяла, В. А. Курс истории русской литературы [Текст] / В. А. Келтуяла. — СПб.: Типография императорского Человеколюбивого Общества, 1906. — Ч. 1. Кн. 1.
339. Кириченко, Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов [Текст] / Е. И. Кириченко. — М.: Искусство, 1978. — 400 с.
340. Кириченко, Е. И. Художественные модели мироздания [Текст] / Е. И. Кириченко. — М.: Наука, 1999. — 366 с.
341. Кирпичников, А. И. Очерки по истории новой русской литературы [Текст] / А. И. Кирпичников. — СПб.: Изд-во Л. Ф. Пантелеева, 1896. — 424 с.
342. Клейнпетер, Г. Теория познания с.временного естествознания на основе воззрений Маха, Сталло, Клиффорда, Кирхгоффа, Гертца, Пирсона и Оствальда [Текст] / Г. Клейнпетер / пер. Р. Лемберка. — СПб.: Шиповник, 1910. — 192 с.

343. Климент Александрийский. Строматы [Текст] / К. Александрийский / пер. Н. Корсунского: в 3-х т. — СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2003.
344. Климентов, А. А. Романтизм и декадентство: философия и психология романтизма как основа декадентства (символизма) [Текст] / А. А. Климентов. — Одесса: Типография Л. Нитче, 1913. — 261 с.
345. Ковтун, Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной с.азки, утопии, притчи и мифа [Текст] / Е. Н. Ковтун. — М.: Изд-во МГУ, 1999. — 308 с.
346. Ковтун, Л. Д. Архив Владимира Ленского в Феодосийском музее А. С. Грина [Текст] / Л. Д. Ковтун // Александр Грин: с. временный научный контекст: материалы Международных научных конференций 2000–2005. — Симферополь: Крымский архив, 2006. — С. 126–129.
347. Кожевникова, Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века [Текст] / Н. А. Кожевникова. — М.: Наука, 1987. — 256 с.
348. Кожевникова, Н. А. Язык Андрея Белого [Текст] / Н. А. Кожевникова. — М.: Институт русского языка РАН, 1992. — 256 с.
349. Колобаева, Л. А. Проза И. А. Бунина [Текст] / Л. А. Колобаева. — М.: Изд-во МГУ, 1998. — 221 с.
350. Колосс, Л. В. Ранний Платонов и буддизм [Текст] / Л. В. Колосс // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. — Кн. 3 / ред. Е. И. Колесникова. — СПб.: Наука, 2004. — С. 83–92.
351. Колпинский, Ю. История Древней Греции [Текст] / Ю. Колпинский. — М.: Искусство, 1989. — 445 с.
352. Корецкая, И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике с.мволизма [Текст] / И. В. Корецкая // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX вв. — М.: Наука, 1975. — С. 227–251.

353. Корниенко, Н.В. М. Зощенко и А. Платонов [Текст] / Н. В. Корниенко // Серапионовы братья: Философско-эстетические и культурно-исторические аспекты. — Саратов: Изд-во «Орион», 2011. — С. 122–140.
354. Корниенко, Н. В. Массовый музыкальный быт и литература [Текст] / Н. В. Корниенко // Эпоха «великого перелома» в истории культуры. — Саратов: издательство Саратовского университета, 2015. — С. 79–91.
355. Корниенко, Н.В. О некоторых уроках текстологии [Текст] / Н. В. Корниенко // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. Библиография. — СПб.: Наука, 1995. — С. 4–23.
356. Коровашко, А. В. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX–XX веков [Текст] / А. В. Коровашко. — М.: издательство Кулагиной, Intrada, 2009. — 368 с.
357. Косморама [Текст]. — Т. 6. Русская фантастика первой половины XIX века / с.ст., послесл., примеч. и подбор иллюстраций Ю. М. Медведева. — М.: Русская книга, 1997. — 528 с.
358. Котельникова, Т. М. Брейгель [Текст] / Т. М. Котельникова. — М.: Олма-Медиа Групп, 2004. — 128 с.
359. Кочетов, А. Н. Буддизм [Текст] / А. Н. Кочетов. — М.: Наука, 1983. — 176 с.
360. Крак, О. Эстетика и критика: законы искусства [Текст] / О. Крак / пер. с.нем. М. Н. Тимофеева. — СПб.: Вестник знанія, 1908. — 76 с.
361. Кранц, Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм [Текст] / Э. Кранц / пер. М. Савинской; под ред. и послесл. Ф. Д. Батюшкова. — СПб.: Типография Альтшуллера, 1902. — 214 с.
362. Краснова, Т. В. Российская топонимия в художественной прозе И. А. Бунина [Текст] / Т. В. Краснова: монография. — Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2005. — 246 с.
363. «Круг: Альманах артели писателей» [Текст]. — М.-Л.: Артель писателей «Круг», 1926. — 284 с.

364. Крусанов, А. В. Русский авангард: 1907–1932. Исторический обзор. В 3 томах. Т. I. Боевое десятилетие [Текст] / А. В. Крусанов. — М.: НЛО, 2010. — 784 с.
365. Кручинина, А.Н., Гусейнова, З. М. История и теория русской духовной музыки [Текст] / А. Н. Кручинина, З. М. Гусейнова. — М.: Композитор, 1986. — 161 с.
366. Кубо, Хисако Сектантские мотивы в Чевенгуре
367. Кудрявцева, Т. В. Арно Хольц [Текст] / Т. В. Кудрявцева // Литературный процесс в Германии первой половины XX века (ключевые и знаковые фигуры). — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — С. 158–178.
368. Кудрявцева, Т. В. Неоромантические тенденции в литературе [Текст] / Т. В. Кудрявцева // Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков (течения и направления). — М.: ИМЛИ РАН, 2014. — С. 149–173.
369. Кудрявцева, Т. В. Особенности литературной с.туации на рубеже XIX–XX вв. [Текст] / Т. В. Кудрявцева // Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2014. — С. 6–32.
370. Кудрявцева, Т. В. Специфика немецкого натурализма [Текст] / Т. В. Кудрявцева // Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2014. — С. 55–76.
371. Кузмин, М. Собрание прозы [Текст] / М. Кузмин: в 9-и т. — Том 1. Первая книга рассказов / ред. и прим. В. Ф. Маркова. — Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984. — 450 с.
372. Кузнецова, М. И. Система представлений в эпоху модернизма [Текст] / М. И. Кузнецова // Перспективы науки. — 2015. — № 3 (66). — С. 48–51.
373. Кундаева, Н. Н. Лирическая книга как феномен литературного импрессионизма (А. Галунов. «Вереница этюдов») [Текст] / Н. Н. Кундаева // Уральский филологический вестник. Серия молодая наука. Выпуск 5. — 2013. — С. 155–168.

374. Куранда, Е. Л. Мания власти в романе-фантазии Л. Н. Урванцова «Общество нормальных людей» [Текст] // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма / с.ст. и отв. ред. О. А. Богданова, А. Г. Гачева. — М.: Индрик, 2016. — С. 422–437.
375. Кусков, В. В. История древнерусской литературы [Текст] / В. В. Кусков. — М.: Высшая школа, 2003. — 335 с.
376. Лавров, А. В. Русские с.мволисты: этюды и разыскания [Текст] / А. В. Лавров. — М.: Прогресс-Плеяда, 2007. — 632 с.
377. Лавров, А. В. Андрей Белый: разыскания и этюды [Текст] / А. В. Лавров. — М.: НЛО, 2007. — 520 с.
378. Лавров, П. Л. Кому принадлежит будущее [Текст] / П. Л. Лавров. — Пг.: Революционная мысль, 1917. — 125 с.
379. Лансон, Г. Метод в истории литературы [Текст] / Г. Лансон. — М.: товарищество «МИРЪ», 1911. — 76 с.
380. Лаптева, В. Кандинский [Текст] / В. Лаптева. — М.: Олма-Пресс, 2000. — 32 с.
381. Лапшина, Е. Г. Анализ пространственных концепций в архитектуре XX века [Сайт] / Е. Г. Лапшина // Архитектон: Известия вузов. — 1914. — № 45. — Режим доступа: http://archvuz.ru/2014_1/2.
382. Левинас, Э. Избранное. Тотальность и бесконечное [Текст] / Э. Левинас / пер. И. С. Вдовиной, Н. Б. Маньковской. — М.-СПб.: Университетская книга, 2000. — 416 с.
383. Левинг, Ю. Вокзал — Гараж — Ангар. Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма [Текст] / Ю. Левинг. — СПб.: «Издательство Ивана Лимбаха», 2004. — 400 с.
384. Левинсон, А. Заметки по социологии и антропологии рекламы [Текст] / А. Левинсон // Новое литературное обозрение. — 1997. — № 24. — С. 111–113.
385. Лезин, Б. Психология поэтического и прозаического мышления. Из лекций А. А. Потебни [Текст] / Б. Лезин // Вопросы теории и психологии творчества. — Т. II. Вып. 2. — СПб., 1910. — С. 99–137.

386. Лейдерман, Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» [Сайт] / Н. Лейдерман // Вопросы литературы. — 2002. — № 4. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html.
387. Лекманов, О. Недотыкомка и Незнакомка (о двух подтекстах «Серебряного голубя» Андрея Белого [Текст] / О. Лекманов. — Блоковский с.орник XV. — Тарту, 2000. — С. 150–170.
388. Ленский, В. Жизнь и смерть [Сайт] / В. Ленский. — Режим доступа: http://lanterne.ru.
389. Ленский, В. Зори ночные [Текст] / В. Ленский. — М.: «Московское книгоиздательство», Типография «Земля», 1917. — 235 с.
390. Ленский, В. Любовь-мечта [Текст] / В. Ленский: повести и рассказы. — Изд. 3-е. — М.: «Московское книгоиздательство», 1917. — 131 с.
391. Ленский, В. Обыватель [Текст] / В. Ленский // Пробуждение. — 1907. — № 25.
392. Леонтьев, К. Цветущая с.ожность. Избранные с.атьи [Текст] / К. Леонтьев. — М.: Молодая гвардия, 1992. — 320 с.
393. Леонтьев, К. Н. Византизм и Славянство [Сайт] / К. Н. Леонтьев. — Режим доступа: lib.ru/FILOSOF/LEONTIEV_K.
394. Лермонтов, М. Собрание с.чинений [Текст] / М. Лермонтов: в 4-х т. — М.: Правда, 1986.
395. Ли, Р. Тайны древних цивилизаций. Храм и ложа [Текст] / Р. Ли. — М.: Эксмо, 2005. — 352 с.
396. Липовецкий, М. Н. Модернизм и авангард: родство и различие [Текст] / М. Н. Липовецкий // Филологический класс. — 2008. — № 20. — С. 24–31.
397. Литературная критика (В. Белинский, Н. Чернышевский, Н. Добролюбов, Д. Писарев) [Текст] / с.ст., предисл., коммент., с.рав. и метод. материалы С. Ф. Дмитренко. — М.: АСТ; Олимп, 1998. — 583 с.

398. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст]. — М.: НПК «Интелвак», 2003. — 1600 с.
399. Литературные взгляды и творчество Н. А. Полевого [Текст]. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. — 216 с.
400. Лихачев, Д. С. Смех в Древней Руси [Текст] / Д. С. Лихачев. — Л.: Наука, 1984. — 295 с.
401. Лобанов, Е. Ю. Эволюция понимания пространства в архитектуре и дизайне с.еды [Текст] / Е. Ю. Лобанов // Архитектура и современные информационные технологии. — 2012. — № 4 (21) 2012. — С. 68–80.
402. Лорка, Ф. Г. Избранные произведения [Текст] / Ф. Г. Лорка: в 2-х т. — М.: Художественная литература, 1975.
403. Лосев, А. Ф. Вещь и имя. Самое с.мо [Текст] / А. Ф. Лосев. — СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2008. — 576 с.
404. Лосев, А. Ф. Высший с.нтез [Текст] / А. Ф. Лосев. — М.: ЧеРо, 2005. — 264 с.
405. Лосев, А. Ф. На рубеже эпох. Работы 1910-х — начала 1920-х годов [Текст] / А. Ф. Лосев / общ. ред. А. А. Тахо-Годи и др. — М.: Прогресс-Традиция, 2015. — 1088 с.
406. Лосев, А. Ф. Очерки античного с.мволизма и мифологии [Текст] / А. Ф. Лосев. — М.: Мысль, 1993. — 962 с.
407. Лосев, А. Ф. Проблема с.мвола и реалистическое искусство [Текст] / А. Ф. Лосев. — М.: Искусство, 1995. — 320 с.
408. Лосев, А. Ф. Проблема художественного с.иля [Текст] / А. Ф. Лосев. — К.: «Collegium», «Киевская Академия Евробизнеса», 1994. — 288 с.
409. Лосев, А. Ф. Форма. Стиль. Выражение [Текст] / А. Ф. Лосев. — М.: Мысль, 1995. — 940 с.
410. Лосев, В. И. От составителя [Текст] // Булгаков М. А. Записки юного врача. Морфий. Записки на манжетах. Записки покойника: Автобиографическая проза. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — С. 5–16.
411. Лосский, В. Н. Боговидение [Текст] / В. Н. Лосский / пер. с франц. В. А. Рещиковой. — М.: Изд-во АСТ, 2003. — 141 с.

412. Лотман, Ю. М. Пушкин [Текст] / Ю. М. Лотман. — СПб.: Искусство-СПБ, 1999. — 847 с.
413. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. — М.: Искусство, 1970. — 348 с.
414. Луначарский, А. Я. Самоубийство и философия [Текст] / А. Я. Луначарский // Самоубийство. Сборник общественных, философских и критических с.атей епископа Михаила, профессора Н. Кареева, Ю. И. Ахенвальда, А. Я. Луначарского, Н.Я, Абрамовича, В. В. Розанова, Иванова-Разумника. — М.: книгоиздательство «Заря», 1911. — 160 с.
415. Любомудров, А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев [Текст] / А. М. Любомудров; Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). — СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. — 269 с.
416. Магомедова Д. М. Александр Блок // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра: Общие проблемы. Проза / отв. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский. М., 2009.
417. Магомедова, Д. М. Русская литература и культура конца XIX — начала XX веков [Текст] / Дина М. Магомедова. — Siedlce: Institut Neofilologii I Badań Interdysciplinarnich Universytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, 2016. — 236.
418. Магомедова, Д. М. Чеховский текст в статье А. А. Блока «Интеллигенция и революция» [Текст] / Д. М. Магомедова // Русская литература конца XIX — начала XX века в зеркале с.временной науки: исследования и публикации / с.ст. О. А. Лекманов, В. В. Полонский; под общ. ред. В. В. Полонского. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 91–96.
419. Мазаев, А. И. Проблема с.нтеза искусств в эстетике русского с.мволизма [Текст] / А. И. Мазаев. — М.: Наука, 1992. — 324 с.
420. Майринк, Г. Ангел Западного окна [Текст] / Г. Майринк. — М.: Азбука, 2008. — 512 с.

421. Майринк, Г. Белый Доминиканец [Текст] / Г. Майринк. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 70 с.
422. Майринк, Г. Произведение в алом [Текст] / Г. Майринк. — М.: Энигма; Независимая газета, 2004. — 628 с.
423. Маковский, С. К. Силуэты русских художников [Текст] / С. К. Маковский. — М.: Республика, 1999. — 383 с.
424. Максимов, В. И. Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм [Текст] / В. И. Максимов. — СПб.: Гиперион, 2013. — 368 с.
425. Максимов, Д. Е. Русские поэты начала века [Текст] / Д. Е. Максимов. — Л.: Советский писатель, 1986. — 253 с.
426. Малыгина, Н. Образы-символы в творчестве А. Платонова [Текст] / Н. Малыгина // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. — М., 1994. — С. 162–184.
427. Малышкин, А. Собрание с.чинений [Текст] / А. Малышкин: в 2-х т. — М.: Гослитиздат, 1956.
428. Мальцев, Ю. В. Иван Бунин. 1870–1953 [Текст] / Ю. В. Мальцев. — Франкфурт-на-Майне-М.: Посев, 1994. — 432 с.
429. Мамлеев, Ю. Черное зеркало. Циклы [Текст] / Ю. Мамлеев. — М.: Вагриус, 2005. — 304 с.
430. Мандельштам, О. Полное с.брание с.чинений и писем [Текст] / О. Мандельштам: в 3-х т. — М.: Прогресс-Плеяда, 2010.
431. Манн, П. де. Аллегории чтения. Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста (Studia Humanitatis) [Текст] / П. де Манн / пер., примеч., послесл. С. А. Никитина. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. — 368 с.
432. Манн, Т. Новеллы. Доктор Фаустус [Текст] / Т. Манн. — М.: Аст, 2004. — 830 с.
433. Мар, А. Женщина на кресте [Текст] / А. Мар: с.орник. — СПб.: Продолжение жизни, 2004. — 384 с.

434. Мар, А. Кровь и кольца. Cartes postales [Текст] / А. Мар. — 2-е изд. — М.: Книгоиздательство «Современные проблемы», 1916. — 159 с.
435. Мар А. «Розы мистические» (Роль женщины в католицизме) // Женское дело. 1916. № 8. С. 8–10.
436. Марквард, О. Искусство как антификция: опыт о превращении реального в фиктивное (перевод Дмитрия Захарьина) [Текст] / О. Марквард // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / с.ст. Д. Уффельман, К. Шрамм. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2001. — 552 с.
437. Маркович, В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя [Текст] / В. М. Маркович. — Л.: Художественная литература, 1989. — 208 с.
438. Маркс, К., Энгельс, Ф. Об искусстве [Текст] / К. Маркс, Ф. Энгельс: в 2-х т. — Изд. 4-е, доп. — М.: Искусство, 1983.
439. Маршак, С. Я. Воспитание с.овом [Текст] / С. Я. Маршак. — М.: Советский писатель, 1961. — 544 с.
440. Махлин, В. Л. Второе с.знание: Подступы к гуманитарной эпистемологии [Текст] / В. Л. Махлин. — М.: Знак, 2009. — 632 с.
441. Махов, А. Е. Hortus daemonum. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения [Текст] / А. Е. Махов. — М.: Intrada, 1998. — 2-е изд., испр. и доп. –2007. — 322 с.
442. Махов, А. Е. Hostis Antiquus: Категории и образы с.едневековой христианской демонологии [Текст] / А. Е. Махов. — М.: Intrada, 2006. — 416 с.
443. Махов, А. Е. Musica literaria. Идея с.овесной музыки в европейской поэтике [Текст] / А. Е. Махов. — М.: Intrada, 2005. — 224 с.
444. Махов, А. Е. Западное литературоведение XX века: энциклопедия [Текст] / А. Е. Махов, Е. А. Цурганова. — М.: Intrada, 2004. — 560 с.

445. Махов, А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки [Текст] / А. Е. Махов. — М.: Intrada, 1993. — 128 с.
446. Махов, А. Е. Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков [Текст] / А. Е. Махов. — Тула: Аквариус, 2017. — 305 с.
447. Махов, А. Е. Средневековый образ: между теологией и риторикой [Текст] / А. Е. Махов. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2011. — 256 с.
448. Маяковский, В. Собрание с.чинений [Текст] / В. Маяковский: в 12-и т. — М.: Правда, 1978.
449. Меднис, Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе [Текст] / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. Вып. 10. — Новосибирск, 2006. — С. 58–67.
450. Меднис, Н. Е. Сверхтексты в русской литературе [Текст] / Н. Е. Меднис. — Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2003. — 170 с.
451. Мейерхольд, В. Э. Театр (К истории и технике) [Текст] / Вс. Мейерхольд. — «Театр»: книга о новом театре. Сборник с. атей А. Луначарского, Е. Аничкова, А. Горнфельда, А. Бенуа, Вс. Мейерхольда, Ф. Сологуба, Г. Чулкова, С. Рафалович, В. Брюсова, А. Белого. — СПб.: издательство «Шиповник», 1908. — 289 с.
452. Мелетинский, Е. О литературных архетипах [Текст] / Е. Мелетинский. — М.: Изд-во РГГУ, 1994. — 136 с.
453. Мережковский, Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет [Текст] / Д. С. Мережковский. — М.: Советский писатель, 1991. — 496 с.
454. Мережковский, Д. С. Вечные с.утники. Портреты из всемирной литературы [Текст] / Д. С. Мережковский. — СПб.: Наука, 2007. — 902 с.
455. Миассарова, Э. Р. Функционирование с.етоцветовой концептосферы в текстах: на материале произведений М. Пруста и А. Белого [Текст]: дисс. …канд. филол. наук: 10.02.20/ Э. Р. Миассарова. — М., 2001. — 260 с.

456. Мильтон, Дж. Потерянный рай [Текст] / Дж. Мильтон. — СПб.: Вита-Нова, 2008.
457. Минакова, А. В. Миниатюра в русской прозе первой трети XX века [Текст]: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / А. В. Минакова. — Москва: МПГУ, 2016. — 183 с.
458. Минералов, Г. Ю. Национальный с.иль в преобразовании античного с.жета французской и русской литературы [Текст] / Г. Ю. Минералов // Успехи с.временной науки. — 2016. — № 1. — С. 52–55.
459. Минералов, Ю. И. История русской литературы XIX века (1800–1830-е годы) [Текст] / Ю. И. Минералов. — М.: Высшая школа, 2007. — 367 с.
460. Минералов, Ю. И. Сила с.ова [Текст] / Ю. И. Минералов // Сила с.ова: история литературы, с.иль, художественная практика: коллективная монография / под ред. И. Г. Минераловой, С. А. Васильева, Г. Ю. Завгородней. — М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2013.
461. Минералов, Ю. И. Сравнительное литературоведение [Текст] / Ю. И. Минералов. — М.: Высшая школа, 2010. — 383 с.
462. Минералов, Ю. И. Теория художественной с.овесности (Поэтика и индивидуальность) [Текст] / Ю. И. Минералов. — М.: Владос, 1999. — 360 с.
463. Минералова, И.Г. «Он красоту от смерти уносил…» [Сайт] / И. Г. Минералова. — Режим доступа: http://thezis.ru/on-krasotu-ot-smerti-unosil.html.
464. Минералова, И. Г. Анализ художественного произведения: с. иль и внутренняя форма [Текст] / И. Г. Минералова. — М.: Флинта: Наука, 2011. — 364 с.
465. Минералова, И. Г. Детская литература [Текст] / И. Г. Минералова: учебник и практикум для академического бакалавриата. — М.: Изд-во Юрайт, 2016. — 333 с.
466. Минералова, И. Г. Евхаристический ресурс русской культуры, явленный художественной с.овесностью и живо-

письью [Текст] / И. Г. Минералова // Русская литература в православном контексте: мат-лы VI Междунар. Свято-Игнатиевских чтений. — Вып. II. — Ставрополь: Издательский центр СтПДС, 2014. — С. 147–161.

467. Минералова, И. Г. Ирония в прозе Ивана Бунина [Текст] / И. Г. Минералова // Творческое наследие И. А. Бунина в контексте с.временных гуманитарных исследований с.орник научных трудов. — Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2015. — С. 329–333.
468. Минералова, И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика с.мволизма [Текст] / И. Г. Минералова. — М.: Флинта, 2003. — 272 с.
469. Минералова, И. Г. Четыре этюда на заданную тему («Темные аллеи любви в прозе И. А. Бунина») [Текст] / И. Г. Минералова // Творческое наследие Ивана Бунина на рубеже тысячелетий: материалы Международной научной конференции, посвященной 70-летию вручения Нобелевской премии и 50-летию с. дня с.ерти писателя. — Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. — С. 211–242.
470. Минц, З. Г. Поэтика русского с.мволизма [Текст] / З. Г. Минц. — СПб.: Искусство-СПБ, 2004. — 480 с.
471. Митина, Н. Г. Философия пола Л. Фейербаха / Н. Г. Митина // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. — Тамбов, 2008. — Вып. 10 (66). — С. 118–122.
472. Митрополит Антоний (Храповицкий). Ложный пророк. Сила Православия [Текст] / Митрополит Антоний (Храповицкий) / с.ст., предисл., прим. А. Д. Каплина; отв. ред. О. А. Платонов. — М.: Институт русской цивилизации; Алгоритм, 2012. — 688 с.
473. Мифы народов мира [Текст]: Энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1991. — 987 с.
474. Могильнер, М. Homo imperii. История физической антропологии в России. Конец 19 — начало 20 века [Текст] / М. Могильнер. — М.: НЛО, 2008. — 512 с.

475. Морвиль, П. Тотальная видимость / пер. с.агл. С. Иноземцева [Текст] / П. Морвиль. — СПб.: Символ-Плюс, 2008. — 272 с.
476. «Москва и „Москва“ Андрея Белого» [Текст]. — М.: Изд-во РГГУ, 1999. — 512 с.
477. Московская, Д. С. Взыскание погибших. Рассказ-икона [Сайт] / Дарья Московская. — Режим доступа: vos.1september.ru
478. Морозов, И. Об искусстве вообще и поэзии в частности [Текст]. — И. Морозов. — М.: типография товарищества «Общественная польза», 1910. — 168 с.
479. Мочульский, К. В. Андрей Белый [Текст] / К. В. Мочульский. — М.: Водолей, 1997. — 256 с.
480. Музыкальный с.оварь Гроува [Текст]. — М.: Практика, 2001. — 1095 с.
481. Мусатов, В. В. Лирика Осипа Мандельштама [Текст] / В. В. Мусатов. — Киев: Ника-Центр, Эльга-Н, 2000. — 560 с.
482. Муравьев, Н. Поэма юности Абеляра [Текст] / Н. Муравьев // Сатанизмъ: М. Арцыбашевъ, Н. Абрамовичъ, Пшибышевский, Брюсовъ, Сологубъ, д'Оревильи и др.. — М.: книгоизд-во Заря, 1913. — С. 53–61.
483. Мюллер-Фрейенфельс, Р. Поэтика [Текст] / Р. Мюллер-Фрейенфельс / Пер. с.нем. И. Я. Каганова и Э. С. Паперной. — Харьков: Труд, 1923. — 216 с.
484. Надъярных, Н. С. Аксиология перечтений [Текст] / Н. С. Надъярных. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — 336 с.
485. Надъярных, М. Ф. Художественный процесс рубежа XIX–XX веков. Константы переходности [Текст] // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 6–52.
486. Нащокина, М. В. Русская усадьба Серебряного века [Текст] / М. В. Нащокина. — М.: Улей, 2007. — 431 с.

487. Недзвецкий, В. Роман Е. И. Замятина «Мы»: временное и непреходящее [Текст] / В. Недзвецкий. — М.: Изд-во МГУ, 1998. — 182 с.
488. Неклюдова, М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века [Текст] / М. Г. Неклюдова. — М.: Искусство, 1991. — 398 с.
489. Нижегородская ярмарка. — 1883. — №№ 4, 5, 7, 8, 11, 12, 13.
490. Никитин, А. Л. Орден российских тамплиеров [Текст] / А. Л. Никитин. — Т. II. Документы 1930–1944 гг. — М.: «Минувшее», 2003. — 376 с.
491. Николаев, П. А. Литературный энциклопедический с.оварь [Текст] / П. А. Николаев. — М.: Изд-во Советская энциклопедия,1987.
492. Николаева, Е. В. Художественный мир Льва Толстого: 1888–1890 гг. [Текст] / Е. В. Николаева. — М.: Флинта: Наука, 2000. — 272 с.
493. Николеску, Т. Н. Андрей Белый и театр [Текст] / Т. Н. Николеску. — М.: Радикс, 1995. — 208 с.
494. Ницше, Ф. Речи, аллегории и картины [Текст] / Ф. Ницше. — М.: Т-во тип.-лит. Владимир Чичерин в Москве, 1900. — 342 с.
495. Ницше, Ф. Сочинения [Текст] / Ф. Ницше: в 2-х т. / пер. с.нем., с.ст., общ. ред., избран. пер. и примечания Р. В. Грищенкова. — СПб.: ООО «Кристалл», 1998. — Т. 2. — 1120 с.
496. Новая история фотографии [Текст] / Под ред. М. Фризо / пер. с.франц., нем., англ. В. Е. Лапицкого и др. — СПб.: Machina, 2008. — 761 с.
497. Новейший философский с.оварь [Текст]. — Мн.: Интерпрессервис, Книжный дом, 2001. — 1280 с.
498. Новицкий, О. Постепенное развитие древних философских учений в связи с.развитием языческих верований [Текст]. — Киев, 1860–1861.

499. Новодворский, В. Путешествие Эраста Крутолобова в Москву и Санкт-Петербург в 30-х годах XIX столетия. Коронка в пиках до валета [Текст] / В. Новодворский: романы / под ред. А. Ю. Веселовой. — СПб: Гиперион, 2004. — 496 с.
500. Новополин, Г. С. Порнографический элемент в русской литературе [Текст] / Г. С. Новополин. — СПб.: книжный с.лад М. М. Стасюлевича, 1909. — 246 с.
501. Нордау, М. Вырождение. Современные французы [Текст] / М. Нордау. — М.: Республика, 1995. — 400 с.
502. Носина, В. Б. Символика музыки И. С. Баха [Текст] / В. Б. Носина. — М.: КЛАССИКА-XXI, 2006. — 56 с.
503. Оболенский, Л. Е. Научные основы красоты и искусства [Текст] / Л. Е. Оболенский. — СПб.: Типография Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1902. — 136 с.
504. Овидий. Собрание с.чинений [Текст] / Овидий: в 2-х т. — СПб.: Студия Биографика, 1994.
505. Одоевский, В. Ф. Сочинения [Текст] / В. Ф. Одоевский: в 2-х т. — Т. 1. Русские ночи: с.атьи / вступит. с.атья, с.ст. и коммент. В. И. Сахарова. — М.: Худ. лит., 1981. — 365 с.
506. Ойзерман, Т. И. Кантовская концепция пространства и времени [Текст] / Т. И. Ойзерман // Кантовский с.орник. — Калининград, 2009. — № 21. — С. 192–199.
507. Он появился… Советская мистическая проза 20–30-х годов [Текст]: с.орник / Сост. Б. Соколов. — М.: ПРОЗАиК, 2009. — 397 с.
508. Орлова, Г. К. Литературная с.азка [Текст] / Г. К. Орлова // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра: Общие проблемы. Проза / отв. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — С. 521–542.
509. Осипова, И. С. Гойя [Текст] / И. С. Осипова. — М.: Олма Медиа Групп, 2004. — 128 с.

510. Останина, Е. Мастера авангарда [Текст] / Е. Останина. — М.: Вече, 2003. — 304 с.
511. Павлов, И. П. Рефлекс с.ободы [Текст] / И. П. Павлов. — СПб.: Питер, 2001. — 432 с.
512. Павлова, М. М. По поводу с.атьи Федора Сологуба «Не постыдно ли быть декадентом» [Текст] / М. М. Павлова // Пути искусства: с.мволизм и европейская культура XX века: материалы конференции. — М.: Водолей Publishers, 2008. — С. 224–242.
513. Павлуцкий, Г.Г. О жанровых с.жетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма [Текст] / Г. Г. Павлуцкий // Университетские известия. — Киев: Тип. Императорского ун-та с.. Владимира, 1896. — № 10. — 290 с.
514. Пайман, А. История русского с.мволизма [Текст] / А. Пайман / пер. с.англ. В. Исакович. — М.: Республика, 1998. — 415 с.
515. Панкеев, И. А. Пресвятая Богородица. Чудотворные иконы и молитвы в житейских нуждах [Текст] / И. А. Панкеев. — М.: ОЛМА-ПРЕСС гранд, 2003. — 253 с.
516. Пантюхов, М. Тишина и старик [Текст] / М. Пантюхов: повесть. — СПб.: Типография Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1907. — 215 с.
517. Пантюхов, О.И. О днях былых. Семейная хроника Пантюховых [Текст] / О. И. Пантюхов. — Нью-Йорк: Durand Hause, 1969. — 315 с.
518. Панченко А. А. Духовные песни христовщины // Отреченное чтение в России XVII–XVIII веков / Отв. ред. А. Л. Топорков, А. А. Турилов. М., 2002. С. 467–505.
519. Паркер, Б. Мечта Эйнштейна: В поисках единой теории с. роения Вселенной [Текст] / Б. Паркер. — СПб., Амфора, 2000. — 334 с.
520. Пеладан, Ж. Любопытная [Текст] / Ж. Пеладан / пер. с.Ф., предисл. и коммент. Е. Быстровой. — М.: Водолей, 2014. — 368 с.

521. Перси, У. Модерн и слово: с.иль модерн в литературе России и Запада [Текст] / У. Перси / пер. с.итал. Я. Токаревой; под общ. ред. А. Полонского. — М.: Аграф, 2007. — 224 с.
522. Петров, Д.К. А. Н. Веселовский и его историческая поэтика [Текст] / Д. К. Петров // Журнал Министерства народного просвещения. — 1907. — № 4. — С. 89–107.
523. Петровская, Н. И. Sanctus amor [Текст] / Н. И. Петровская // Весы. — 1908. — № 3. — С. 86–100.
524. Петровская, Н. И. Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика [Текст] / Н. Петровская / Сост. М. В. Михайлова и О. Велавичюте. — М.: Б.С.Г.- Пресс, 2014. — 960 с.
525. Петровский, М. С. Книги нашего детства [Текст] / М. С. Петровский / послесл. С. Лурье. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 232 с.
526. Платонов, А. Из неопубликованного. Рассказ. Сценарий. Наброски. Записи [Текст] / А. Платонов / публик. и сост. М. А. Платоновой // Новый мир. — 1991. — № 1. — С. 1 30–155.
527. Платонов, А. Полное с.брание с.чинений [Текст] / А. Платонов: в 8-и т. — М.: Время, 2010.
528. Платонов, А. П. Взыскание погибших: Повести, рассказы, пьеса, с.атьи [Текст] / А. П. Платонов. — М.: Школа-пресс, 1995. — 671 с.
529. Плужникова, К. Забытые с.раницы русского романса [Текст] / К. Плужникова. — Л.: Музыка, 1988. — 104 с.
530. По, Э. А. Золотой жук [Текст] / Э. А. По: рассказы, повесть, с. ихотворения. — М.: Эксмо, 2008. — 640 с.
531. По, Э. А. Колодец и маятник [Текст] / Э. А. По: новеллы. — М.: Эксмо, 2008. — 544 с.
532. Полонский, В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XXвеков: история, поэтика, контекст [Текст] / В. В. Полонский. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. — 472 с.

533. Полонский, В. В. Мифологизация и экспериментальная архаизация поэтики в русской прозе конца XIX — начала XX века [Текст] // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 766–800.
534. Полонский, В. В. Проблема построения истории русской литературы рубежа XIX–XX столетий и типологическое с. оеобразие «серебряного века» [Текст] // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 54–64.
535. «По небесной радуге за пределы мира»: к 200-летнему юбилею Х. К. Андерсена [Текст] / отв. ред. Н. А. Вишневская, А. В. Коровин, Е. Ю. Сапрыкина. — М.: Наука, 2008. — 170 с.
536. Попов, К. Блаженный Диадох (V-го века), епископ Фотики древнего Эпира, и его творения [Текст] / К. Попов. — Т. 1. — Киев: Типография И. И. Горбунова, 1903. — 179 с.
537. Поспелов, Г. Н. Теория литературы [Текст] / Г. Н. Поспелов. — М.: Высшая школа, 1978. — 352 с.
538. Потебня, А. А. Слово и миф [Текст] / А. А. Потебня // Из истории отечественной философской мысли / с.ст. А. Л. Топоркова. — М.: Правда, 1989. — С. 530–552.
539. Против формализма и натурализма в искусстве [Текст]. — М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1937. — 79 с.
540. Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы [Текст]. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — 832 с.
541. Премиров, М. Л. Кабак: рассказы [Текст] / М. Премиров. — М.: Кн-во писателей в Москве, 1917. — 240 с.
542. Премиров, М. Немые дали: рассказы [Текст] / М. Премиров. — СПб.: типография «Общественная польза», 1909. — 409 с.
543. Премиров, М. Из детства [Текст] / М. Премиров // Симбирские Епархиальные ведомости, 1899. № 8. С. 281–289.

544. Премиров, М. Счастливый остров [Текст] / М. Премиров // Сибирские огни. 1923. № 3. С. 64–83.
545. Поливанов К. М. Автобиография в прозе Пимена Карпова // «Вторая проза». Русская проза 20-х-30-х годов XX века / Сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян. — Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche Trento 1995. С. 259–265.
546. Прокофьев, В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) [Текст] / В. Н. Прокофьев // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: с.орник с.атей; АН СССР, ВНИИ искусствознания Мин-ва культуры СССР / с.ст. и отв. ред. В. Н. Прокофьев. — М.: Наука, 1983. — С. 6–28.
547. Прокофьев, Н.И. О мировоззрении русского с.едневековья и системе жанров русской литературы XI–XVI вв. [Текст] / Н. И. Прокофьев // Литература Древней Руси. Вып. 1: с. орник с.атей. — М.: Изд-во МГПИ, 1975. — С. 5–37.
548. Пропп, В. Я. Проблемы комизма и смеха [Текст] / В. Я. Пропп. — М.: Лабиринт, 2007. — 256 с.
549. Проскурина, Е. Н. Фаустиана Андрея Платонова (на материале прозы 1920–1930-х годов) [Текст] / Е. Н. Проскурина. — М.: Новый хронограф, 2015. — 352 с.
550. Пругавин А. С. Неприемлющие мира. Очерки религиозных исканий. М., 1918.
551. Пулина, Е. А. Окказиональное с.ово в художественном тексте: с.особы образования и межъязыковой трансляции (на материале романа Дж. Джойса «Улисс» и его переводов на русский и немецкий языки) [Текст]: дисс. … канд. филол. наук: 10.02.19 / Е. А. Пулина. — Пермь, 2008. — 216 с.
552. Пунин, Н. Н. История западно-европейского искусства (III–XX веков). Краткий курс [текст] / Н. Н. Пунин. — Л.: Искусство, 1940. — 496 с.

553. Пунин, Н. Н. История Западного искусства [Приложение к конспекту лекций] / Н. Н. Пунин. — Л.: архитектурный фонд Союза с.ветских архитекторов, 1950.
554. Пустарнаков, В. Ф. Философия Шеллинга в России [Текст] / В. Ф. Пустарников. — СПб.: Изд-во РХГА, 1998. — 528 с.
555. Пустыгина, Н. «Трагедия творчества» (А. Блок и роман А. Белого «Серебряный голубь») [Текст] / Н. Пустыгина // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский с.орник XII / ред. З. Г. Минц. — Tartu: Tartu Universitaty Press, 1999. — С. 79–90.
556. «Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века» [Текст]: материалы конференции. — М.: Водолей Publishers, 2008. — 472 с.
557. Пушкин, А. С. Собрание с.чинений [Текст] / А. С. Пушкин: в 15-и т. — М.: Терра, 1998.
558. Пшибышевский, Ст. Полное с.брание с.чинений [Текст] / Ст. Пшибышевский: в 10-т т. — 3-е изд. — М.: Издание Саблина, 1910–1912.
559. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности [Текст] / Н. Пьеге-Гро. — М.: ЛКИ, 2008. — 240 с.
560. Радлова, А. Богородицын корабль. Крылатый гость. Повесть о Татариновой [Текст] / А. Радлова / предисл. и прим. А. Эткинда. — М.: ИЦ-Гарант, 1996. — 190 с.
561. Раков, В. П. Новая «органическая» поэтика (Литературные теории В. Ф. Переверзева, В. М. Фриче и П. Н. Сакулина) [Текст] / В. П. Раков. — Иваново: Иван. гос. ун-т, 2002. — 350 с.
562. Ранчин, А. М. Святые Борис и Глеб в древнерусской литературе и культуре [Текст] / А. М. Ранчин // Древнерусская литература: в помощь преподавателям, с.аршеклассникам и абитуриентам / с.ст. А. С. Демин. — М.: Изд-во МГУ, 2000. — С. 145–173.
563. Рафалович, С. Эволюция театра (Краткий исторический с. нтез) [Текст] / С. Рафалович. — «Театр»: книга о новом

театре. Сборник с.атей А. Луначарского, Е. Аничкова, А. Горнфельда, А. Бенуа, Вс. Мейерхольда, Ф. Сологуба, Г. Чулкова, С. Рафалович, В. Брюсова, А. Белого. — СПб.: издательство «Шиповник», 1908. — 289 с.

564. Ревалд, Дж. История импрессионизма [Текст] / Дж. Ревалд. — М.: Республика, 2002. — 464 с.
565. Ремизов, А. М. Собрание с.чинений [Текст] / А. М. Ремизов. — Т. 1. Пруд: роман. — М.: Русская книга, 2001. — 576 с.
566. Решетников, Н. И. Русские имена в исторических лицах, церковных и народных праздниках, пословицах и приметах [Текст] / Н. И. Решетников. — М.-Париж, 2002. — 145 с.
567. Рибо, Т. А. Психология чувств [Текст] / Т. Рибо / пер. с.Ф. М. Гольдсмит. — СПб.: Изд. Ф. Павленкова, 1898. — 229 с.
568. Ришар, Л. Энциклопедия экспрессионизма [Текст] / Л. Ришар. — М.: Республика, 2003. — 386 с.
569. Рогачева, И.В. В поисках утраченного… Две редакции «Золота в лазури» Андрея Белого [Текст] / И. В. Рогачева. — М.: ЭкоПресс, 2002. — 182 с.
570. Рогачева, Н. А. Русская лирика рубежа XIX–XX веков: поэтика запаха [Текст]: дисс. … докт. филол. наук: 10.01.01 / Н. А. Рогачева. — Екатеринбург: Уральский гос. ун-т, 2011. — 519 с.
571. Розанов, В. Афродита-Диана [Текст] / В. Розанов // Мир искусства. — 1899. — Т. II. — № 13–24. — С. 85–97.
572. Розанов, В.В. В темных религиозных лучах [Текст] / В. В. Розанов / под общ. ред. А. Н. Николюкина. — М.: Республика, 1994. — 476 с.
573. Розанов, В. В. Полное с.брание с.чинений. В 35 томах. Т. 1. О писательстве и писателях [Текст] / В. В. Розанов. — М.: М.: РАН. ИНИОН, 2014. — 1104 с.
574. Розанов, В. В. Уединенное [Текст] / В. В. Розанов: с.чинения. — М.: Изд-во Эксмо-Пресс, 1998. — 214 с.

575. Розенберг, О. О. Труды по буддизму [Текст] / О. О. Розенберг. — М.: Наука Главная редакция восточной литературы, 1981. — 295 с.
576. Ронен, О. Декаданс, с.мволизм и авангард [Текст] / О. Ронен // Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века: материалы конференции. — М.: Водолей Publishers, 2008. — С. 7–24.
577. Роуланд-Уорн, Л. Костюм [Текст] / Л. Роуланд-Уорн. — Лондон: Дорлинг Киндерсли, 1998. — 64 с.
578. Рудольф Штейнер [Текст] / Автор-сост. А. А. Грицанов. — Мн.: Книжный Дом, 2009. — 576 с.
579. Русов, Н. Н. Анархические элементы в славянофильстве [Текст] / Н. Н. Русов // Очерки истории анархического движения в России: с.орник с.атей / под редакцией А. Борового. — М.: Книгоиздательство «Голос труда», 1926. — С. 35–43.
580. Русов, Н. Н. Живая с.ерть [Текст] / Н. Н. Русов // Вестник Маньчжурии. — 1925. — № 3–4. — С. 111–115.
581. Русов, Н. Н. Критики анархизма [Текст] / Н. Н. Русов. — М.: Издание автора, 1918. — 56 с.
582. Русов, Н.Н. О нищем, безумном и боговдохновенном искусстве [Текст] / Н. Н. Русов: исследование / предисл. проф. С. А. Котляревского. — М.: Образование, 1910. — 77 с.
583. Русов, Н. Н. Озеро [Текст] / Н. Н. Русов: роман в двух частях. — М.: Книгоиздательство «Звезда» Н. Орфенов, 1912. — 83 с.
584. Русов, Н. Н. Отчий дом [Текст] / Н. Н. Русов: роман в двух частях. — М.: Издание т-ва «Образование», 1911. — 175 с.
585. Русов, Н. Н. Помещичья Россия. По запискам с.временников [Текст] / Н. Н. Русов: с.орник. — М.: Московское книгоиздательство т-ва «Образование», 1911. — 176с.
586. Русов, Н. Н. Повести. Товарищ Ивлев. Мистик. Андрей Неволин. Урод [Текст] / Н. Н. Русов. — М.: Кн-во

К. Ф. Некрасова, печатано в типографии К. Ф. Некрасова в Ярославле, MCMXIII. — 225 с.
587. Русов, Н. Н. Поэзия Московского университета [Сайт] / Н. Н. Русов. — Режим доступа: http://www.poesis.ru/poeti-poezia/rusov/biograph.htm.
588. Русская проза XVIII–XIX веков. Проблемы истории и поэтики [Текст]. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. — 417 с.
589. Русская фантастика первой половины XIX века [Текст] / с.ст., послесл., примеч. и подбор иллюстраций Ю. М. Медведева. — М.: Русская книга, 1996. — 528 с.
590. Рыбаков, Ф. Е. Границы душевного здоровья и помешательства [Текст] / Ф. Е. Рыбаков. — М.: Типо-литография В. Рихтеръ, 1908. — 57 с.
591. Рыбаков, Ф. Е. Современные писатели и больные нервы. Психиатрический этюд [Текст] / Ф. Е. Рыбаков. — М.: Типолитография В. Рихтеръ, 1908. — 49 с.
592. Рыбалка, А. Интервью с.масоном. Правда и легенды истории масонства [Текст] / А. Рыбалка. — М.: Олма-Пресс, 2005. — 319 с.
593. Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о России [Текст] / Л. Л. Сабанеев. — М.: Классика-XXI, 2005. — 268 с.
594. Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о Скрябине [Текст] / Л. Л. Сабанеев. — М.: Классика-XXI, 2004. — 400 с.
595. Савич, О. Иностранец из 17№ [Текст] // Он появился… Советская мистическая проза 20–30-х годов. — М.: ПРОЗАиК, 2009. — 397 с.
596. Садовской, Б. Лебединые клики [Текст] / Б. Садовской / Сост., послесл. и комм. С. В. Шумихина. — М.: Советский писатель, 1990. — 476 с.
597. Садовской, Б. А. Морозные узоры [Текст] / Б. А. Садовской: с. ихотворения и письма. — М.: Водолей, 2010. — 568 с.
598. Сазонова, Л.И., Робинсон Миф о дьяволе в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Текст] // Труды Отдела древнерусской литературы. К 90-летию акад.

Д. С. Лихачева. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. — Т. 50. — С. 763–784.

599. Сазонова, Л. И. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени [Текст] / Л. И. Сазонова. М.: Рукописные памятники Древней Руси. — 480 с.
600. Сакулин, П. Н. Из истории русского идеализма. В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель: в 2-х т. [Текст] / П. Н. Сакулин. — М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1913.
601. Сакулин, П. Н. Наука о литературе, ее итоги и перспективы. Социологический метод в литературоведении [Текст] / П. Н. Сакулин. — М.: Книжный дом «Либроком», 2012. — 240 с.
602. Сакулин, П. Н. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных с.илей. Ч. I. Русская с. арина [Текст] / П. Н. Сакулин. — М.: Государственная академия художественных наук, 1928. — 206 с.
603. Сакулин, П. Н. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных с.илей. Ч. II. Новая литература [Текст] / П. Н. Сакулин. — М.: Государственная академия художественных наук, 1929. — 640 с.
604. Сакулин, П. Н. Теория литературных с.илей [Текст] / П. Н. Сакулин. — М.: кооперативное издательство «МИР», 1927. — 76 с.
605. Сакулин, П. Н. Филология и культурология [Текст] / П. Н. Сакулин / вступ. с.., с.ст. и коммент. Ю. И. Минералова. — М.: Высшая школа, 1990. — 240 с.
606. Санжарь Н. Записки Анны. СПб., 1910.
607. Санжарь Н. Заколдованная принцесса. СПб., 1911.
608. Сапожков, С.В. К. М. Фофанов и репинский кружок писателей [Сайт] / С. В. Сапожков // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 52(6). — Режим доступа: magazines.russ.ru/nlo/2001/48.

609. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы [Текст] / Д. В. Сарабьянов. — М.: Искусство¸1989. — 294 с.
610. Саркисян, М. В. Архетипические основания творчества Андрея Белого [Текст]: дисс. … канд. культурол. наук: 24.00.01 / М. В. Саркисян. — М., 2003. — 221 с.
611. Сарычев, В. Я. Онтологический модернизм (И. Бунин и В. Розанов) [Текст] / В. Я. Сарычев // Творческое наследие Ивана Бунина на рубеже тысячелетий: материалы Международной научной конференции, посвященной 70-летию вручения Нобелевской премии и 50-летию с. дня с. ерти писателя. — Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2004. — С. 161–178.
612. Сахаров, В. И. Романтизм в России: эпоха, школа, с.или [Текст] / В. И. Сахаров: очерки. — М.: ИМЛИ РАН, 2004. — 256 с.
613. Сахаров, В. И. Русская проза XVIII–XIX веков. Проблемы истории и поэтики [Текст] / В. И. Сахаров. — М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2002. — 316 с.
614. Свасьян, К. Послесловие [Текст] / К. Свасьян // Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. — М.: Evidentis, 2002. — С. 326–330.
615. Севильский, И. Этимологии, или Начала [Текст] / И. Севильский: в 20-и кн. — Кн. I–III: Семь с.ободных искусств / пер. с.латин., с.атья, примеч. и указ. Л. А. Харитонова. — СПб.: Евразия, 2006. — 352 с.
616. Сейфуллина, Л. Н. Виринея [Текст] / Л. Н. Сейфуллина: повести и рассказы. — М.: Правда, 1985. — 528 с.
617. Семенова, С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия [Текст] / С. Г. Семенова. — М.: Наследие. 2001. — 591 с.
618. Сенека, Л. А. Письма к Люцилию. Трагедии [Текст] / Л. А. Сенека. — М.-Харьков: Аст-Фолио, 2000. — 544 с.

619. Серафимович, А. С. Собрание с.чинений [Текст] / А. С. Серафимович: в 4-х т. — М.: Правда, 1987.
620. Серегина С. А. Орнамент как искусство в «Ключах Марии» С. А. Есенина и культуре модерна [Текст] / С. А. Серегина // Есенин в XXI веке, 2. С. 114–125.
621. Силард, Л. Герметизм и герменевтика [Текст] / Л. Силард. — СПб.: Иван Лимбах, 2002. — 228 с.
622. Силард, Л. О символах восхождения у Андрея Белого [Текст] / Л. Силард // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию с. дня рождения. — М.: Наука, 2008. — С. 43–84.
623. Симачева, И. Ю. Сатирическая традиция Н. Гоголя в прозе с.мволистов [Текст]: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / И. Ю. Симачева. — М., 1989. — 181 с.
624. Синило, Г. В. Экклесиаст как метатекст эпохи барокко [Текст] / Г. В. Синило // Барокко и классицизм в истории мировой культуры. Выпуск 17; с.рия «Symposium»: материалы Международной научной конференции. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 28–37.
625. Сироткина, И. Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX — начала XX века [Текст] / И. Сироткина. — М.: НЛО, 2008. — 272 с.
626. Скафтымов, А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы [Текст] // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения / Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов. — М.: Высшая школа. — С. 21–41.
627. Скороходов М. В. Сергей Есенин. Истоки творчества. Вопросы научной биографии [Текст] / М. В. Скороходов. — М.: ИМЛИ РАН, 2014. — 384 с.
628. Скуратовский, В. Л. Как зовут булгаковского мастера? [Сайт] / В. Л. Скуратовский // Столичные новости. — К., 2002. — № 44. — Режим доступа: https://www.interesniy.kiev.ua/kak-zovut-bulgakovskogo-mastera.

629. Слезкин, Ю. Л. Бабье лето [Текст] / Ю. Л. Слезкин. — М.: Московское товарищество писателей, 1928. — 354 с.
630. Слезкин, Ю. Л. Разными глазами [Текст] / Ю. Л. Слезкин / Сост., вступ. с.. и комм. С. С. Никоненко. — М.: Совпадения, 2013. — 752 с.
631. Сливицкая, О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина [Текст] / О. В. Сливицкая. — М.: Изд-во РГГУ, 2004. — 260 с.
632. Слободнюк, С. Л. Дьяволы Серебряного века. Древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг. [Текст] / С. Л. Слободнюк. — СПб.: Алетейя, 1998. — 432 с.
633. Смолянинова, Е. Б. Восточные мотивы в ранней прозе И. А. Бунина [Текст] / Е. Б. Смолянинова // И. А. Бунин в диалоге эпох: межвузовский с.орник научных трудов. — Воронеж: ВГУ, 2002. — С. 33–41.
634. Современный с.оварь-справочник по литературе [Текст] / сост., науч. ред., предисл. С. И. Кормилова. — М.: Аст, 1999. — 704 с.
635. Соколов, Б. Булгаков. Энциклопедия [Текст] / Б. Соколов. — М.: Эксмо, 2005. — 832 с.
636. Соколов, Б. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Очерки творческой истории [Текст] / Б. Соколов. — М.: Наука, 1991. — 226 с.
637. Соколов, Б. В. Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты» [Текст] / Б. В. Соколов. — М.: Эксмо, 2005. — 194 с.
638. Соколов, М. Н. Павел Филонов [Текст] / М. Н. Соколов. — М.: Арт-Родник, 2008. — 96 с.
639. Соловьев, В. С. Византизм и Россия. Три с.идания [Текст] / В. С. Соловьев. — М.-Харьков: Изд-во Bookee, 2010. — 97 с.
640. Соловьёв, В. С. Сочинения [Текст] / В. С. Соловьев: в 2-х т. / с.ст., общ. ред. и вступ. с.. А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги. — М.: Мысль, 1988.

641. Соловьев, С. М. Crurifragium: Сказка о серебряной с. ирели. Сказка о апрельской розе. Червонный потир. Три девы. Веснянки [Текст] / С. М. Соловьев. — М.: Тип. т-ва А. И. Мамонтова, 1907. — 168 с.
642. Сологуб, Ф. Собрание с.чинений [Текст] / Ф. Сологуб: в 8-и т. / с.ст., примеч. Т. Прокопова. — М.: Интелвак, 2000–2004.
643. Сологуб, Ф. Собрание с.чинений [Текст] / Ф. Сологуб: в 11-и т. — М.: НПК «Интелвак», 2003.
644. Сологуб, Ф. Собрание с.чинений [Текст] / Ф. Сологуб: в 6-и т. — Т. 2. Мелкий бес: роман, рассказы, с.азки, с.атьи / с.ст., примеч. Т. Ф. Прокопова. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — 624 с.
645. Сорокин, А. С. Хохот Желтого дьявола [Текст] / А. Сорокин // Омский вестник, 1914. Соровин, А. С. Хохот Желтого дьявола. — Иркутск: Вост-Сиб. кн. изд., 1987. — 464 с.
646. Сорокина, Н. И. Джованни Баттиста Пиранези [Текст] / Н. И. Сорокина. — М.: БуксМарт, 2013. — 112 с.
647. Софокл. Трагедии [Текст] / Софокл. — М.-Харьков: Аст-Фолио, 2000. — 285 с.
648. Спивак, М. Л. Андрей Белый — мистик и советский писатель [Текст] / М. Л. Спивак. — М.: Изд-во РГГУ, 2006. — 577 с.
649. Спивак, М. Л. Офейра, Аэрия и контуры «Невидимого града» [Текст] / М. Спивак // Андрей Белый — мистик и советский писатель. — М.: РГГУ, 2006. — С. 43–65.
650. Спивак, М. Л. Сирин, Алконост, Гамаюн: между В. М. Васнецовым и А. А. Блоком [Текст] // «Вечные» с.жеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма / отв. ред. член-корр. РАН А. Л. Топорков. — М.: «Индрик», 2015. — С. 330–355.
651. Спивак, Р. С. Русская философская лирика [Текст] / Р. С. Спивак. — М.: Флинта; Наука, 2005. — 408 с.
652. Стасов, В. В. Наши нынешние декаденты [Текст] / В. В. Стасов // Избранные с.чинения: в 3-х т. — Т. 3.

Живопись, с.ульптура, музыка. — М.: Искусство, 1952. — 888 с.
653. Степанова, М. А. Художественные функции музыкальных аллюзий в прозе В. Ф. Одоевского [Текст]: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / М. А. Степанова. — М.: Моск. гор. пед. ун-т, 2013. — 207 с.
654. Степанян, К.А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем с. ысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского [Текст] / К. А. Степанян. — М.: Раритет, 2005. — 368 с.
655. Стояновский, М. Ю. Символ у Вяч. Иванова. Традиция и специфика [Текст]: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01. / М. Ю. Стояновский. — М., 1996. — 215 с.
656. Страшное гадание [Текст]: Т. 7. Русская фантастика первой половины XIX века / с.ст., послесл., примеч. и подбор иллюстраций Ю. М. Медведева. — М.: Русская книга, 1997. — 448 с.
657. Сутта Нипата [Сайт]. — Режим доступа: http://www.theravada.ru/Teaching/Canon/Suttanta/suttanipata.htm.
658. Сыркин, М. Г. Пластические искусства [Текст] / М. Г. Сыркин. — СПб.: Издание С.-Петербургского Книжного Склада М. Залшупина, 1900. — 172 с.
659. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль с. редины XX века [Текст]. — СПб.: Мифрил, 1994. — 240 с.
660. Тарабукин, Н. М. Проблема пространства в живописи [Текст] / Н. М. Тарабукин / предисл., подг. текста и коммент. А. Г. Дунаева // Вопросы искусствознания. — 1993. — № 1. — С. 33–71.
661. Тарковский, А. Собрание с.чинений [Текст] / А. Тарковский: в 3-х т. — М.: Художественная литература, 1991.
662. Тиллих, П. Избранное: Теология культуры [Текст] / П. Тиллих. — М.: Издат. Дом «Юрист», 1995. — 479 с.
663. Тодоров, Цв. Введение в фантастическую литературу [Текст] / Цв. Тодоров / пер. с.фр. Ф. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 144 с.

664. Тодоров, Цв. Теория с.мвола [Текст] / Цв. Тодоров. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 408 с.
665. Токарев, Д. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе [Текст] / Д. Токарев. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 352 с.
666. Толмачев, В. М. Границы творчества в художественных исканиях рубежа веков (опыт понимания с.мволистского романа) [Текст] // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 734–766.
667. Толмачев, В.М. О границах с.мволизма [Текст] / В. М. Толмачев // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: Филология. Философия. История. — М., 2004. — № 3. — С. 247–267.
668. Толмачев, В. М. От романтизма к романтизму: американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры [Текст] / В. М. Толмачев. — М.: Изд-во Моск. гос. ун-та им. М. В. Ломоносова, 1997. — 363 с.
669. Толмачев, В. М. Рубеж веков как историко-литературное и культурологическое понятие [Текст] / В. М. Толмачев // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / под ред. В. М. Толмачева. — М.: Academia, 2003. — С. 6–28.
670. Толстая, Е. Мир после конца. Работы о русской литературе XX века [Текст] / Е. Толстая. — М.: Изд-во РГГУ, 2002. — 512 с.
671. Толстая, Е. Д. Бедный рыцарь. Интеллектуальное с.ранствие Акима Волынского [Текст] / Е. Д. Толстая. — М.: Мосты культуры; Гешарим, 2013. — 632 с.
672. Толстой, А. Н. Гиперболоид инженера Гарина [Текст] / А. Н. Толстой. — М.: АСТ, 2007. — 350 с.
673. Толстой, Л. Н. Полное с.брание с.чинений [Текст] / Л. Н. Толстой: в 90 т. Т. 32. — М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1939. — 612 с.

674. Толстой, Л. Н. Собрание с.чинений [Текст] / Л. Н. Толстой: в 12-и т. — М.: Правда, 1987.
675. Толстой Ю. О духовном с.юзе Е. Ф. Татариновой // Девятнадцатый век. Исторический с.орник, издаваемый Петром Бартенёвым. Книга I / Сост. П. И. Бартенев. М., 1872. С. 220–234.
676. Томашевский, Н. Театр Кальдерона [Текст] / Н. Томашевский // Педро Кальдерон. Пьесы: в 2-х т. — М.: Искусство, 1961.
677. Топорков А. Л. Материалы по славянскому язычеству (культ матери-сырой земли в дер. Присно) // Древнерусская литература. Источниковедение. Сборник научных трудов / под ред. Д. С. Лихачева. Л., 1984. С. 222–233.
678. Тунина А. Женщина на кресте // Женское дело. 1916. № 13. С. 13–14.
679. Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы [Текст] / В. Н. Топоров. — СПб.: Искусство-СПБ, 2003. — 342 с.
680. Три жизни Михаила Булгакова [Текст]. — М.: Эллис-Лак, 1997. — 295 с.
681. Трубецкой, Н. Наследие Чингисхана [Текст] / Н. Трубецкой. — М.: Эксмо, 2003. — 736 с.
682. Трубецкой, Н. С. На путях. Утверждение евразийцев [Текст] / Н. С. Трубецкой. — М.-Берлин: Геликон, 1922. — 355 с.
683. Трубина, Л. А. Русская литература XX века [Текст] / Л. А. Трубина. — М.: Флинта, 1999. — 336 с.
684. Трубина, Л. А. Русский человек на сквозняке истории: Историческое с.знание в русской литературе первой трети XX века: Типология. Поэтика [Текст] / Л. А. Трубина. — М.: Прометей, 1999. — 125 с.
685. Тургенев, И. С. Собрание с.чинений [Текст] / И. С. Тургенев: в 12-и т. — М.: Художественная литература, 1956.
686. Ужанков, А. Н. Стадиальное развитие русской литературы XI — первой трети XVIII века. Теория литературных фор-

маций [Текст] / А. Н. Ужанков. — М.: Изд-во Литературного института А. М. Горького, 2008. — 348 с.

687. Уртминцева, М. Г. Литературный портрет в русской литературе второй половины XIX века. Генезис, поэтика, жанр: Монография [Текст] / М. Г. Уртминцева. — Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2005. — 232 с.
688. Уртминцева, М. Г. Литературное мышление нижегородской провинции: литературные универсалии и стереотипы [Текст] / М. Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2011. — № 6(2). — С. 675–679.
689. Усенко, Л. В. Импрессионизм в русской прозе начале XX века [Текст] / Л. В. Усенко. — Ростов-на-Дону, 1988. — 479 с.
690. Успенский, Б. А. Поэтика композиции [Текст]. — Б. А. Успенский. — СПб.: Азбука, 2000. — 352 с.
691. Успенский, П. Странная жизнь Ивана Осокина [Сайт] / П. Успенский. — СПб.: АО «Комплект», 1995. — Режим доступа: 5port.ru/uspenskiy/ivan_osokin.
692. Файгингер Г. Ницше как философ [Текст] / Г. Файгингер. — СПб., 1913. — 61 с.
693. Федин, К. А. Собрание с.чинений [Текст] / К. А. Федин: в 30-и т. — М.: Художественная литература, 1982.
694. Федоров, Н. Философия общего дела [Текст] / Н. Федоров. — М.: Эксмо, 2008. — 752 с.
695. Федоров, Ф. П. Романтизм и бидермайер [Текст] / Ф. П. Федоров // Russian Literature. — Amserdam. — 1995. — V. 38. — P. 241–258.
696. Федоров, Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: с.руктура и семантика [Текст] / Ф. П. Федоров. — М.: Изд-во МИК, 2004. — 368 с.
697. Федотов, Г. П. Абеляр. Статьи 1911–1925 гг. [Текст] / Г. П. Федотов // Собрание с.чинений: в 12-и т. — Т. 1. — М.: Мартис, Sam&Sam, 1996.

698. Феоктистов, И.И. К вопросу о детском чтении [Текст] / И. Феоктистов. СПб.: 1891. — 106 с.
699. Философов Д. В. Критические с.атьи и заметки 1899–1916 / Сост., предисл. и примеч. О. А. Коростелева [Текст] / Д. В. Философов. — М: ИМЛИ РАН, 2010. — 680 с.
700. Флакер, А. Живописная литература и литературная живопись [Текст] / А. Флакер. — М.: Три квадрата, 2008. — 432 с.
701. Флоренский, П. Собрание с.чинений [Текст] / П. Флоренский: в 3-х т. — М.: Лепта, 1990.
702. Флоренский, П. Столп и утверждение Истины [Текст] / П. Флоренский. — М.: Правда, 1990. — 248 с.
703. Флоренский, П.А. У водоразделов мысли [Текст] / П. А. Флоренский. — М.: «Правда», 1990. — 496 с.
704. Фолькельт, Й. Современные вопросы эстетики [Текст] / Й. Фолькельт / пер. с.нем. Н. М. Штрупа. — СПб.: Изд-е редакции журнала «Образование»; типография А. Лейферта, 1900. — 248 с.
705. «Французский с.мволизм. Драматургия и театр» [Текст]. — СПб.: Гиперион, 2000. — 480 с.
706. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному [Текст] / — З. Фрейд. — М.- СПб.: Университетская книга, 1997. — 319 с.
707. Фукс, Г. Революция театра [Текст] / Г. Фукс. — СПб.: История Мюнхенского Художественного театра / Перев. с.нем. ред. А. Л. Волынский. — СПб.: Грядущий день, 1911. — 287 с.
708. Хализев, В.Е., Шешунова, С. В. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина» [Текст] / В. Е. Хализев, С. В. Шешунова: учебное пособие для филол. с.ец. вузов. — М.: Высшая школа, 1989. — 80 с.
709. Ханзен-Лёве, А. Русский с.мволизм. Система поэтических мотивов. Ранний с.мволизм [Текст] / А. Ханзен-Лёве. — СПб.: Академический проект, 1999. — 512 с.

710. Хвостов, Б. А. Артур Шницлер [Текст] / Б. А. Хвостов // История австрийской литературы XX века. Том I. Конец XIX — с.редина XX века. — М., 2009. — С. 52–80.
711. Хлебников, В. Собрание с.чинений [Текст] / В. Хлебников: в 3-х т. — М., Академический проект, 2001.
712. Ходырева, М. Намеки и облики. Сказки [Текст] / М. Ходырева. — СПб.: Тип. Э. Арнгольда, 1906. — 151 с.
713. Хон Ки-Сун. Восточные мотивы в творчестве русского с. мволизма и других поэтов с.ребряного века [Текст]: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.02 / Хон Ки-Сун. — СПб., 1995. — 199 с.
714. Хорни, К. Женская психология [Текст] / К. Хорни / под общ. ред. А. И. Белкина, М. М. Решетникова. — СПб.: Вост.-Европ. ин-т психоанализа, 1993. — 224 с.
715. Храповицкая, Г.Н., Коровин, А. В. История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский романтизм [Текст] / Г. Н. Храповицкая, А. В. Коровин. — М.: Флинта: Наука, 2002. — 367 с.
716. Христиансен, Б. Философия искусства [Текст] / Б. Христиансен / перевод Г. П. Федотова; под ред. Е. В. Аничкова. — СПб.: Изд. «Шиповник», 1911. — 289 с.
717. Художественные модели мироздания [Текст]. — Кн. 2. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / Под общ. ред. В. П. Толстого. — М.: Наука, 1999. — 366 с.
718. Цветаева, М. Сочинения [Текст] / М. Цветаева: в 2-х т. — М.: Художественная литература, 1988.
719. Чаадаев, П. Я. Сочинения и письма [Текст] / П. Я. Чаадаев / под ред. М. Гершензона. — Т. 2. — М.: Художественная литература, 1914. — 471 с.
720. Чаянов, А. Московская гофманиада [Текст] / А. Чаянов. — М.: ТОНЧУ, 2006. — 352 с.

721. Чеботаревская, А. «А сердце рвется к выстрелу…» [Текст] / А. Чеботаревская / с.ст., вст. ст., с.проводит. тексты А. А. Кобринского. — М.: Эллис-Лак, 2000. — 576 с.
722. Чекалов, К. А. Своеобразие готического универсума в романах Ф.-Ж. Дюкре-Дюминиля [Текст] / К. А. Чекалов // Другой XVIII век. — М.: Эконинформ, 2002. — С. 82–97.
723. Чемберлен, Х. С. Арийское миросозерцание [Текст] / Х. С. Чемберлен / пер. с.нем. О. К. Синцовой. — М.: Мусагет, 1913. — 325 с.
724. Чудакова, М. О. Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова [Текст] / М. О. Чудакова // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология. — М., 1977. — С. 174–179.
725. Чудакова, М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Текст] / М. О. Чудакова // Вопросы литературы. — 1976. — № 1.
726. Чуковский, К. И. Собрание с.чинений [Текст] / К. И. Чуковский: в 5-и т. — М.: Терра-Книжный клуб, 2008.
727. Чулков, Г. И. Валтасарово царство [Текст] / Г. И. Чулков. — М.: Республика, 1998. — 607 с.
728. Шайтанов, И. О. Мыслящая муза. «Открытие природы» в поэзии XVIII века [Текст] / И. О. Шайтанов. — М.: Прометей, 1989. — 260 с.
729. Шалыгина, О.В. «Флотилия с.лнечных броненосцев» (о тематическом принципе распределения художественного материала между поэзией и прозой у Андрея Белого) [Текст] / О. В. Шалыгина // Русская литература конца XIX — начала XX века в зеркале с.временной науки: исследования и публикации / с.ст. О. А. Лекманов, В. В. Полонский; под общ. ред. В. В. Полонского. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — С. 180–195.
730. Шарль-Ру, Э. Время Шанель [Текст] / Э. Шарль-Ру. — М.: Слово, 2006. — 384 с.

731. Шатин, Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис [Текст] / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. — 2004. — Вып. 7. — С. 74–83.
732. Шекспир, У. Полное с.брание с.чинений [Текст] / У. Шекспир: в 8-и т. — М: Искусство, 1957.
733. Шеллинг, Ф. Сочинения [Текст] / Ф. Шеллинг / пер. с.нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова. — М.: Мысль, 1998. — 1664 с.
734. Шеллинг, Ф.В.Й. Сочинения [Текст] / Ф.В.Й. Шеллинг: в 2-х т. / с.ст., ред. А. В. Гулыга; прим. М. И. Левиной и А. В. Михайлова. — М.: Мысль, 1987.
735. Шеллинг, Ф.В.Й. Философия искусства [Текст] / Ф.В.Й. Шеллинг. — М.: Мысль, 1999. — 607 с.
736. Шиффер, Д. С. Философия дендизма. Эстетика души и тела (Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер) [Текст] / Д. С. Шиффер. — М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2011. — 296 с.
737. Шлегель, Ф. Люцинда [Текст] / Ф. Шлегель // Избранная проза немецких романтиков: в 2 т. — М.: Мысль, 1979.
738. Шлейермахер, Ф. Речи о религии. Монологи [Текст] / Ф. Шлейермахер / пер. с.нем. С. Л. Франк. — М.: Русская мысль, 1911. — 390 с.
739. Шмелев, И. Собрание с.чинений [Текст] / И. Шмелев: в 5-и т. — М.: Русская книга, 2001.
740. Шолоховская энциклопедия [Текст] / гл. ред. Ю. А. Дворяшин / вступ. с.. М. М. Шолохова. — М.: Издательский дом «Синергия», 2013. — 228 с.
741. Шпенглер, О. Закат Европы [Текст] / О. Шпенглер. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. — 640 с.
742. Шперк, Ф. Как печально, что во мне так много ненависти… Статьи, очерки, письма [Текст] / СПб.: Алетейя. — 312 с.
743. Штейнер, Р. Очерк тайноведения [Текст] / Р. Штейнер. — Ереван: Ной, 1992. — 156 с.

744. Шредингер, Э. Что такое жизнь с.точки зрения физики? [Текст] / М.: Римис, 2009. — 176 с.
745. Шумихин, С. В. Ровесник «серебряного века». «Записки» Б. А. Садовского. Встречи с.прошлым [Текст] / С. В. Шумихин. — Вып. 6. — М., 1988. — С. 116–131.
746. Щедрина, Т. Г. Комментарий к книге Г. Г. Шпета [Текст] / Т. Г. Щедрина. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. — 487 с.
747. Щербатской, Ф. И. Теория познания и логика по учению позднейших буддистов [Текст] / Ф. И. Щербатской. Часть II. Источники и пределы познания. — СПб.: Аста-Пресс LTD, 1995. — 283 с.
748. Эбаноидзе, И. А. Фридрих Ницше // Литературный процесс в Германии первой половины XX века (ключевые и знаковые фигуры). М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 64–93.
749. Эвола, Ю. Евреи и математика [Текст] / Ю. Эвола // Эра России. — 1995. — № 8.
750. Эдвардс, К. Как читать орнамент [Текст] / К. Эдвардс / пер. А. Давыдовой. — М.: Рипол Классик, 2011. — 256 с.
751. Энгельмейер, П. К. Теория творчества [Текст] / П. К. Энгельмейер. — М.: Книжный дом «Либроком», 2010. — 386 с.
752. Энциклопедия мистических терминов [Текст]. — М.: Астрель, 2001. — 752 с.
753. Энциклопедия с.мволизма: Живопись, графика и скульптура. Литература и музыка [Текст] / науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев. — М.: Республика, 1999. — 840 с.
754. Энциклопедия с.мволов, знаков, эмблем [Текст]. — М.-СПб.: Мидгард, 2005. — 749 с.
755. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка [Текст] / науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев. — М.: Республика, 2003. — 432 с.

756. Эйгес К. Очерки по философии музыки [Текст] / Звучащие с. ыслы. Альманах. — СПб.: изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. — С. 175–223.
757. Эрберг, К. Плен. Цель творчества [Текст] / К. Эрберг. — Томск: Водолей, 1997. — 160 с.
758. Эрдманн, Б. Научные гипотезы о душе и теле [Текст] / Б. Эрдманн / пер. В. Н. Половцевой. — М.: Типография тв-ва И. Д. Сытина, 1910. — 347с.
759. Эскизы Петера Альтенберга [Текст] // «Образование». — 1905. — № 2. — С. 119.
760. Эстетика немецких романтиков [Текст]: с.орник текстов / вед. ред. С. Я. Левит; пер., с.ст. и коммент. А. В. Михайлов. — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006. — 576 с.
761. Эткинд, А. М. Хлыст (Секты, литература и революция) [Текст] / А. М. Эткинд. — М.: Новое литературное обозрение, 1998. — 644 с.
762. Юрьева, З. О. Творимый космос у Андрея Белого [Текст] / З. О. Юрьева. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. — 115 с.
763. Юрьева, Л. Русская антиутопия в контексте мировой литературы [Текст] / Л. Юрьева. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — 320 с.
764. Юрьева, О.Ю. В мире Достоевского [Текст] / О. Ю. Юрьева: учебное пособие. — Ч. 1. — Иркутск: Изд-во ФГБОУ ВПО «Восточно-Сибирская государственная академия образования», 2014. — 155 с.
765. Эрман Барт Д. Петр, Павел и Мария Магдалина: Последователи Иисуса в истории и легендах / Пер. с.англ. С. П. Евтушенко. М., 2009.
766. Янсен К. Л. Мария Магдалина / Пер. с.англ. Ю. С. Евтушенков. М., 2007.
767. Яблоков, Е.А. «Имя розы» в творчестве Андрея Платонова [Сайт] / Е. А. Яблоков. — Режим доступа: http://platonovseminar.ru/docs/science/EA_5.pdf.

768. Яблоков, Е. А. Михаил Булгаков и мировая культура [Текст] / Е. А. Яблоков: с.равочник-тезаурус. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. — 640 с.
769. Яблоков, Е. А. Путеводитель по роману А. П. Платонова «Чевенгур» [Текст] / Е. А. Яблоков. — М.: Издательство Московского университета, 2012. — 385 с.
770. Яблоков, Е. А. Текст и подтекст в рассказах Булгакова [Текст] / Е. А. Яблоков. — Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 2002. — 326 с.
771. Яблоков, Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова [Текст] / Е. А. Яблоков. — М.: Языки с.авянской культуры, 2001. — 421 с.
772. Янгиров, Р. М. Летопись Российского кино [Текст] / Р. М. Янгиров. — М.: Материк, 2007. — 848 с.
773. Яновская, Л. М. Последняя книга, или Треугольник Воланда [Текст] / Л. М. Яновская / предисл. А. Яновского. — М.: ПРОЗАиК, 2013. — 394 с.
774. Яновская, Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова [Текст] / Л. М. Яновская. — М.: Советский писатель, 1983. — 235 с.
775. Японская мифология [Текст]: энциклопедия. — М.-СПб.: Мидгард, 2004. — 729 с.
776. Ярошевский, М. Г. Наука о поведении: русский путь [Текст] / М. Г. Ярошевский. — М.: Изд-во «Институт практической психологии»; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1996. — 380 с.
777. Baader, Franz von. Vierzig satze aus einer religiosen Erotik [Text] / Franz von Baader. — München: bei Georg Franz, 1831. — 59 s.
778. Barta, P. Metamorphoses in Russian Modernism [Text] / P. Barta. — Budapest: Central European University Press, 2000. — 186 p.
779. Benjamin, W. Paris, capitale du XIXe siècle: Le livre des Passages [Text] / W. Benjamin. — Paris: Cerf, 1989. — 972 p.

780. Berger, A. Dramaturgische Vortrage [Text] / A. Berger. — Print-on-Demand, 2012. — 280 c.
781. Bertana, Vittorio. Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell» arte [Text] / Vittorio Bertana. — Torino, 1902.
782. Bierbaum, O. J. Stuck [Text] // Kunstler-Monographien. Bielefeld und Leipzig, 1901.
783. Bonaparte, M. Edgar Poe: Eine psychoanalytische Studie. Frankfurt am Main [Text] / M. Bonaparte. — Suhrkamp, 1981.
784. Calinescu, M. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism [Text] / M. Calinescu. — Durham: Duke University Press, 1987.
785. Carriere, M. Die Kunst Im Zusammenhang Der Culturentwickelung Und Die Ideale Der Menschheit [Text] / M. Carriere. — Print-on-Demand, 1872. — 672 c.
786. Carriere, M. Die Poesie: Ihr Wesen Und Ihre Formen: Mit Grundzugen Der Vergleichenden Literaturgeschichte [Text] / M. Carriere. — Print-on-Demand, 2011. — 732 c.
787. Cornwell, N. James Joyce and Russians [Text] / N. Cornwell. — London: The Macmillan Houndmills press ltd., 1992. — 175 p.
788. Cornwell, N. Odoevsky's four pathways into Modern fiction: a comparative study [Text] / N. Cornwell. — Manchester: Manchester University Press, 2011. — 176 p.
789. Croce, B. Estética come scienza dell'espressione e lingüistica generale [Text] / B. Croce. — Bari: Laterza, 1903. — 587 p.
790. Deschanel, E. Le romantisme des classiques [Text] / E. Deschanel. — Paris: Calmann Lévy, 1885. — 366 p.
791. Drews A. Der Sternhimmel in der Dichtung und Religion der alten Völker und des Christentums. Eine Einführung in die Astralmythologie. Jena, 1923.
792. Durand G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire [Text] / G. Durand. — Paris, 1960.
793. Elster, E. Prinzipien der Literaturwissenschaft, Bd. II [Text] / E. Elster. — Halle: Niemeyer, 1897–1911.

794. Eckardt, L. Vorschule der aesthetik zwanzig vortrage von Ludwig Eckardt, 2. Bd. [Text] / L. Eckardt. — Bd., Karlsruhe: Hofbuchhandlung von A. Bielefeld, 1864. — 295 s.
795. Eichrodt, L. Das Buch Biedermaier. Gedichte von Ludwig Eichrodt und Adolf Kußmaul sowie von ihrem Vorbild, dem «alten Dorfschulmeister» Samuel Friedrich Sauter. Gesammelt und herausgegeben [Text] / L. Eichrodt. — Stuttgart, 1911. — 206 s.
796. Erdmann, B. Beiträge zur Geschichte und Revision des Textes von Kants Kritik der reinen Vernunft [Text] / B. Erdmann. — Print-on-Demand, 2012. — 124 s.
797. Escholier, R. Artiste // Arts et Métiers graphiques [Text] / R. Escholier. — Paris. — 1935. — № 47.
798. Fechner, G. T. Vorschule der Aesthetik [Text] / G. T. Fechner. — 2 Bände. — Leipzig: Breitkopf & Huartel, Lipsia, 1876. — V. 1. — 602 s.
799. Fraccaroli G. L'irrazionale nella letteratura [Text] / G. Fraccaroli. — Torino: Fratelli Bocca Editori, 1903. — 559 p.
800. Frye N. Anatomy of criticism: Four essays [Text] / N. Frye. — Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973. — 383 p.
801. Gabler, H. W. The synchrony and diachrony of texts practice and theory of the critical edition of James Joyce's Ulisses [Text] / H. W. Gabler // Transactions of the Society for Textual Scholarship / Edited by. D. C. Greetham and W. Speed Hill. — New York: AMS Press, 1984. — P. 305–326.
802. Gibson, M. Simbolisme [Text] / M. Gibson. — Köln: Taschen GmbH., 2006. — 256 p.
803. Grabowski, T. Czy historia literatury jest nauka? [Text] / T. Grabowski. — Krakow, 1910.
804. Hugo, A. Le journal d'Adèle Hugo [Text] / A. Hugo. Premier volume, 1852 / introduction et notes par Frances Vernor Guille. — Paris: Minard, 1968. — 389 p.

805. Husserl, Nachwortzumeinen. Ideenzue inerreiner Phënomenologie und phënomenologischen Philosophie [Text] / N. Husserl: Jahrbuch für Philosophie und phënomen. — Forschung, XI. B. — 1930.
806. Huysmans, J. K. Croquis parisiens. A Vau l'Eau. Un Dilemme [Text] / J. K. Huysmans. — Paris: Tresse & Stock, 1905. — 346 p.
807. Iser, W. Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology [Text] / W. Iser. — Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993. — 328 p.
808. Iser, W. The Range of interpretation [Text] / W. Iser. — USA: Columbia University Press, 1993. — 206 p.
809. Jakobowski, L. Die Anfänge der Poesie. Grundlegung zu einer realistischen Entwicklungs geschichte der Poesie [Text] / L. Jakobowski. — Dresden-Leipzig: E. Pierson's Verlag, 1891. — 141 p.
810. Jauß, H. R. Literaturgeschichte als Provokation der Literatur wissenschaft [Text] / H. R. Warnin // Rezeptionsästhetik. — München, 1994.
811. Joyce, James. A Portrait of the Artist as a Young Man [Text] / J. Joyce / with introduction and notes by Jacqueline Belanger. — London: Wordsworth Classics, 1997.
812. Joyce, James. Ulysses [Text] / J. Joyce / with introduction by prof. Cedric Watts. — London: Words worth Classics, 2010.
813. Jullian, Ph. Dreamers of Decadence symbolist painters of the 1890s [Text] / Ph. Jullian. — London: Pall Mall Press, 1971.
814. Keys, R. Realists and Idealists: Ivanov versus Bely [Text] / R. Keys // Slavonika. — A new series of Scottish Slavonik Review. — Mirfield: Ryburn Publishing. Vol. 1. № 2. — 1994/95.
815. Keys, R. The reluctant modernist. Andrey Bely and development of Russian Fiction 1902–1914 [Text] / R. Keys. — Oxford, 1996.
816. Keys, R. The unwelcome tradition: Bely, Gogol and Metafictional Narration [Text] / R. Keys // Nicolay Gogol. Text and context. — London, 1989. P. 92–108.

817. Liliencron von R. Klassiker und Romantiker [Text] // Grundriss der Germanischen Philologie. Bd. II. — Strassburg: Karl J. Trubner, 1893. — S. 334–345.
818. Malmstad, J. Andrey Bely and Serafim of Sarov [Text] / J. Malmstad // Scottish Slavonik Review. — Mirfield: Ryburn Publishing, 1990, vol. XIV, p. 21–59, vol. XV, p. 59–102.
819. Marquard, O. Kunst als Antifiktion: über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive [Text] / O. Marquard // Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik, Bd. 10).
820. Marquard, O. Krise der Erwartung [Text] / O. Marquard // Stunde der Erfahrung. Zur aesthetischen Kompensation des modernen Erfahrungverlustes. Konstanz, 1982.
821. Marshall, H. R. Pain, Pleasure and Aesthetics: An Essay concerning the Psychology of Pain and Pleasure [Text] / H. Marshall. — London: Macmillan, 1894. — 399 p.
822. Meyrink, G. Der Golem [Сайт] / G. Meyrink. — Leipzig, 1916.
823. Meyrink, G. Der Engel vom westlichen Fenster [Text] / G. Meyrink. — Budingen: Schwab, 1958. — 410 s.
824. Meyrink, G. Der weiße Dominikaner [Text] / G. Meyrink. — Berlin: Nikola, 1921. — 291 s.
825. Meyrink, G. Walpurgisnacht [Text] / G. Meyrink. — Prag: Vitalis, 2003. — 208 s.
826. Milner, J. Symbolists and Decadents [Text] / J. Milner. — London: Studia Vista, 1971. 80 p.
827. Minor J. Goethes Fragment vom ewigen Juden und vom wieder kehrenden Heiland. — Stuttgart, 1904.
828. Moritz, K. Ph. Schriften zur Aesthetik und Poetik, Kritische Ausgabe [Text] / K. Ph. Moritz. — Tübingen, 1962.
829. Nannarelli, F. Prolusione al Corso di letteratura italiana [Text] / F. Nannarelli. — Milano: tipografia di Giuseppe Redaelli, 1861. 21 p.
830. Neuhäuser, R. «Das „Biedermeier“ (Realidealismus) in der russischen Lyrik der funfziger Jahre des 19 Jahrhunderts» [Text]

/ R. Neuhäuser // Wiener Slawistischer Almanach. — Wien, 1985. — Bd. 15. — S. 35–66.
831. Ogden, Ch. K., Richards, I. A. The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and the Science of Simbolism [Text] / Ch. K. Ogden, Ch. K., I. A. Richards. — Houghton Mifflin Harcourt P; Reissue edition, 1923.
832. Paul, H. Grundriss der Germanischen Philologie [Text] / H. Paul. Bd. I. — Strassburg: Karl J. Trubner, 1901. — 1621 s.
833. Paulhan, Fr. Le mensonge de l'art [Text] / F. Paulhan. — Paris: Bibliotheque de philosophie contemporaine, 1907. — 380 p.
834. Péladan, J., Cochet G. La custode d'or: essai pour un culte d'art [Text] / J. Péladan. — Paris: Librairie de l'oeuvre d'art, 1894. — 168 p.
835. Péladan, J. De l'androgyne: théorie plastique [Text] / J. Péladan. — Paris: E. Sansot, 1910. — 137 p.
836. Péladan, J. De la sensation d'art [Text] / J. Péladan. — Paris: E. Sansot, 1907. — 214 p.
837. Péladan, J. Istar [Text] / J. Péladan. — Paris: G. Edinger, 1888. — 524 p.
838. Péladan, J. Les idées et les formes, antiquité orientale: Egypte, Kaldée, Assyrie, Chine, Phénicie, Judée [Text] / J. Péladan. — Paris: Mercure de France, MCMVIII. — 374 p.
839. Pellissier, G. Le réalisme du romantisme [Text] / G. Pellissier. — Paris: Librairie Hachette et C-ie, 1912. — 312 p.
840. Piesse, G.W.S. The Art of Perfumery and the method of obtaining the odor of plants with the instructions for the manufacture of perfumes for the handkerchief, scented powders, odorous vinegars, dentifrices, ponatums, cosmetiques, perfumed soap, etc… [Text] / G.W.S. Piesse. — Withan Appendix On the. — L., 2011. — 314 c.
841. Poe, E. A. Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe [Text] / E. A. Poe. — Wordsworth, 2015. — 1008 c.
842. Praz, M. The Romantic Agony [Text] / M. Praz. — 2d ed., trans. — Oxford: Oxford University Press, 1951. — P. 303.

843. Riemann, R. Das neunzehnte Jahrhundert der deutschen Literatur [Text] / R. Riemann. — Leipzig: Dieterichsche Verlagsbuchhandlung Theodor Weicher, 1912. — 497 s.
844. Roughley, A.A. «Greeter Glossary» for Joyce's Codes [Text] / A. A. Roughley // Reading Derrida reading Joyce. — 1-st edition. — Gainesville: University Press of Florida, 1999. — 131 p.
845. Rosental, B. G. Theatre as church: The vision of the Mistical Anarchism [Text] / B. G. Rosental // Russian History, vol. 4, № 2, 1977. P. 122–143.
846. Schmidt, E. Ägypten und ägyptische mithologie. Bilder der Transition im Werk Andrey Beliy [Text] / E. Schmidt. — Munhen: Slavistische Beitraege, 1986. — 439 s.
847. Séailles G. Essai sur le génie dans l'art [Text] / G. Séailles. — Paris: Felix Alcan, 1902. — 216 p.
848. Seillière, E. Le romantisme des réalistes: Gustave Flaubert [Text] / E. Seillie're. — Paris: Librairie Pl, 1843. — 303 p.
849. Shippey, T. A. The Road to Middle-Earth: How J. R. R. Tolkien created a new mythology [Text] / T. A. Shippey. — NY: Harper Collins Publishers, 2003.
850. Souriau P. La beauté rationnelle [Text] / P. Souriau. — Paris: Felix Alcan, 1904. — 526 p.
851. Souriau P. La suggestion dans l'art [Text] / P. Souriau. — Paris: Felix Alcan, 1893. — 374 p.
852. Spurr, D. Architecture and Modern literature [Text] / D. Spurr. — Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012.
853. Staiger, E. Grundbegriffe der Poetik [Text] / E. Staiger. — Zürich, 1961. — 357 s.
854. Stammler, W. Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Jedermanns Büchere [Text] / W. Stammler. — Breslau: Ferdinand Hirt in Breslau, 1924. — 144 s.
855. Strehlow, C. Die Aranda- und Loritja-Stämme in Zentral-Australien [Text] / C. Strehlow. — Frankfurt am Main: J. Baer, 1907–1920. — Vol. 5. — 56 p.

856. The tradition of Religious Holiday literature and Russian Modernism // Christianity and its role in the culture of the Eastern Slavic. Vol. 3. Ed. By B. Gasparov, R. Hughesental. — California: The University of California Press.
857. Traité théorique et pratique de l'ébénisterie d'après Roubo … Avec la collaboration de Auguste Trichet [Text]. — Paris, Juliot, 1884. — 246 p.
858. Vaihinger, H. Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Miteinem Anhangüber Kant und Nietzsche [Text] / H. Vaihinger. — Leipzig: Verlag von Felix Meiner, 1922. 804 s.
859. Velde, van de H. C. Déblaiement d'Art [Text] / H. C. Velde. — Brussels: Editions Des Archives d'Architecture Moderne, 1895. — 207 p.
860. Weir, D. Decadence and the Making of Modernism [Text] / D. Weir. — Amherst: University of Massachusetts Press, 1995. — 232 p.
861. West, J. Neo-romanticism in the Russian Simbolist Esthetic [Text] / J. West // Slavonik and East European Revew. — London, Methuen, vol. 124, 1973. — P. 413–428.
862. Winston, D. G. The Screenplay as literature [Сайт] / Douglass Garret Winston. — Режим доступа: screenplayasliterature.com
863. Zürcher, H. Stilles Wasser. Narziss und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900 [Text] / H. Zürcher. — Bonn, 1974.

Научное издание

Астащенко Елена Васильевна

ИРРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Монография

Компьютерная верстка: Р. Газизов
Дизайн обложки: А. Сорокин

Подписано к использованию 18.10.2022 г.
Объем данных — 7,01 Мб.
Сист. требования: Adobe Reader.

Издательский дом «Сциентиа»
г. Санкт-Петербург, пер. Дегтярный, д. 22, литер А
Тел. +7 (812) 649-93-76
www.scientia-pub.org
info@scientia-pub.org